الكاتبـــون

العنوان

النـادي الأدبـي الـثـقـافـي بـجـدة
الإدارة: حي الشاطىء - جدة ص.ب (5919)
جدة (21432) فاكسميلي: 6066695
هاتف: 6066364-6066122
البريد الالكتروني: culture@gawab-com

رقم الإيداع 19/2536

محتويـــــات العـــدد

جذور

1 - ينشر الإصدار الدوري للنقد « جذور » الأبحاث والدراسات التراثية المكتوبة باللغة العربية أو المترجمة إليهما على ألا يكون البحث منشوراً من قبل أو مقدماً للنشر إلى جهة أخرى.

2 - ينشر الاصدار « جذور» عروض ومراجعات الكتب والرسائل العلمية المختصة بمجال النقد الأدبي.

3 - يرحب الإصدار « جذور» بنشر المناقشات العلمية الموضوعية عما ينشر فيه أو في غيره من المجلات والدوريات المختصة.

JUDHUR

Literary & Cultural Club Jedda
P.O. Box : 5919 Jeddah 21432
FAX : 6066695
Tel : 6066364 - 6066122
Culture@gawab.com

جذور.. الوعي والوعي المضاد

التراث عالم مركب من مستويات متعددة منها السياسي والاجتماعي والفكري والمعرفي، تسعى جميعها إلى رسم ملامح ما يمكن أن نطلق عليه اصطلاحاً التراث. وعليه فإن النظر في التراث بوعي يتأسس على جرأة البحث بموضوعية يُعد مطلباً وغاية من أنبل الغايات. ومن هذا المنطلق فإن دورية **جذور** تحمل على عاتقها رسالة قراءة التراث في جوانبه المختلفة من خلال باحثين يتسلحون بقيم البحث العلمي وينشدون توظيف رؤاهم من أجل التأكيد على إنسانية تراثنا وقدرته على إمدادنا بقيم تساعدنا في كشف واقعنا الحضاري. ومما لا شك فيه، فإن التأسيس على أصل مطلب حضاري جوهري لا غنى عنه لأي مشروع يسعى إلى استشراف المستقبل. **فجذور** وهي تتيح فرصة لباحثيها وكتّابها تأمل أن تعمق الإحساس بأهمية قراءة التراث بوعي معاصر وبموضوعية حتى يتسنى الإفادة مما هو إيجابي وتجاوز ما يمكن نعته خلاف ذلك. غير أن النظر إلى التراث نظرة تقديس مطلق ستنحرف بالبحث من الموضوعية إلى الذاتية ويتحول معها البحث إلى مجرد اجترار لماضٍ لا يمكن أن يعود بحركته الزمنية. إن من الضروري في قراءة التراث هو الكشف عن شخصيته المعنوية في حياتنا بعيداً عن اقتفاء النموذج التراثي بحرفية مطلقة سواء في بعده المعرفي أو الإنساني.

في هذا العدد من **جذور** تنوعت المباحث من بلاغية ولغوية وشعرية وسردية، غير أنها جميعاً تسعى إلى الوقوف أما التفاصيل الدقيقة بغية فحصها لتشكيل رؤية واضحة حيال قضايا متجددة. فالشعر في صورته التراثية يحضر للاستدلال على تنامي حضوره في راهن الشعر العربي. والجانب البلاغي يتضافر مع الموضوع الجمالي كما يطرحه الدرس النقدي الحديث. أما قضية القضايا التي أفردت لها **جذور** أكثر من مبحث في هذا العدد، ونقصد، الموروث السردي وعلاقتنا به، فهي من القضايا التي يجب التنبه إلى أهميتها لا على أساس أنها مادة روت وقائع وأحداثاً، بل لأنها النسيج المهم لفهم تركيبتنا الحضارية التي لا أعتقد بإمكانية المثول أمامها في تفاصيلها الدقيقة في غير السرد. قضية السرد العربي القديم سؤال ملح، والدرس فيه وعنه مطلب معرفي إذا أردنا أن نعيد اكتشاف أنفسنا. فكثير من الظلال الثقافية المهيمنة في العقلية العربية الراهنة هي امتداد في الأصل لذلك الإرث الثقافي.

إن **جذور** ليست مطبوعة عادية، إنها رحلة تتمدد بأقصى ما يمكن لتصل كافة جوانب التراث ببعضها البعض. فهي صوت يوازن بين نظرة عميقة نحو التراث وبين رؤية تتجاوز الحاضر إلى المستقبل بغية تجسير الفجوات التي شكلتها خطابات متباينة، إما مُغرقة في التراث منكفئة على عالمه دون الإفادة منه في واقعنا، بل والذهاب إلى حد تقديسه بغير وعي، وبين فكر يتنكر للتراث بوصفه ماضٍ منقطع غير مؤهل للإسهام الحضاري أبداً. بين هاتين النظرتين تقف **جذور** لتعلن أنه لا مستقبل بلا تراث، ولا تراث في معزل عن الحياة.

حسن النعمي

في البداية أحب أن أشكر النادي الأدبي ممثلاً برئيسه عبدالفتاح أبو مدين الذي دعاني لإلقاء هذه الكلمة التي أسأل الله تعالى أن يرزقني برها، والتوفيق في الحديث فيها، وأشكر إخواني الذين حضروا وشاركوا.

موضوع الساعة اليوم هو كيفية الدعوة إلى الله والتغيير بالحكمة والموعظة الحسنة، والرد أيضاً على مَنْ يزعم أن الطريق إلى التغيير إنما يكون بالقوة وبالعنف، وهي قضية أتعبت العالم الإسلامي كثيراً في العقود الأخيرة، وكثرت فيها المؤلفات، وكثرت فيها المناقشات والمناظرات، وهي مشكلة حقاً ينبغي علاجها، ولا أظن أن العالم الإسلامي سينطلق من عقاله، وسيندفع إلى الأمام، وإلى الرقي، وإلى نيل الفضائل، وإلى استعادة السيادة من جديد ما لم يحل هذه القضية المهمة.

وكلامي هو في الحقيقة ليس فقط لشغل الأوقات، بل هو للنظر في أمر الخروج بحلٍ موفق إن شاء الله تعالى لهذا الأمر، وأنا أعلم أن كثيراً من إخواني الذين سلكوا العنف طريقاً ربما لا يستمعون إليّ ولا يريدون أن يستمعوا إليّ، وبعضهم يصفني ويصف أمثالي أنهم من أهل القعود، وأنهم من أهل الجمود، وأنهم من أهل الإخلاد إلى الأرض، وأنهم ليسوا بأمل الأمة الإسلامية في التغير وفي الرقي. إذن أنا في الحقيقة أقول قد لا أستطيع أن أصل بصوتي هذا إلى إخواني

هؤلاء، لكني إنما أتحدث صيانة للأجيال القادمة، كيف نستطيع أن نصون الأجيال القادمة من السير في هذا الطريق المهلك؟ المهلك للدعوة الإسلامية، والمهلك لطاقات الأمة، المهلك لإبداع الأمة وإنتاجها، طريق خطر يكفي أن نقول فيه إنه ليس بطريق النبي (صلى الله عليه وسلم).

الذين يريدون التغيير ويطمحون إليه، ويحبون ويندفعون إليه بقوة وحماس، أنا أقول لهم: إن للتغيير علامات، وإن للتغيير ضوابط، وإن للتغيير مسائل أُحكمت في الشريعة، وضبطت أيّما ضبط لابد من الرجوع إليها، والاستظلال بظلها، ولا يمكننا أن نفعل شيئاً غير ذلك. النبي (صلى الله عليه وسلم) كان يتمثل قول الله تبارك وتعالى: ﴿**ادع إلى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة وجادلهم بالتي هي أحسن**﴾. هذه آية رائعة جليلة، كشأن كل آيات الكتاب الحكيم الكريم. آية فيها ضوابط كثيرة، وفيها علامات تدلنا في أثناء السير إلى الله تبارك وتعالى كيف ندعو؟ كيف نستطيع أن نصل بالمجتمع إلى بر الأمان؟ كيف نستطيع أن نغير؟!

والدعوة الكلام فيها وحولها يطول، وليست من مقصد حديثي اليوم إنما أُعرِّج عليها تعريجاً خفيفاً. يكفي أن نقول إنّ الدعوة إلى الله تبارك وتعالى هي أشرف مقامات الخلق كما قال الإمام ابن القيم رحمه الله تعالى: «أشرف مقامات الخلق، الدعوة إلى الحق»، وهي مهمة الأنبياء والمرسلين بهذا جاؤوا يدعون الناس إلى الله تبارك وتعالى، وإلى توحيده، وإلى عبادته، وإلى طاعته. هذه هي وظيفة الأنبياء والمرسلين، والله - تبارك وتعالى - قد نوّه بها أجمل تنويه في قوله جل من قائل ﴿**ومن أحسن قولاً ممّن دعا إلى الله وعمل صالحاً وقال إنني من المسلمين**﴾. ليس هناك أحد يفوق هذا الذي يقول ويدعو بلسان الحال، ولسان المقال إلى الله تبارك وتعالى.

والدعوة اليوم لا مناص منها ولابد منها، وتعني الدعوة دعاء

الناس إلى الله تبارك وتعالى إلى سلوك النهج الصحيح، والطريق المستقيم. هذا أمر ليس لنا فيه خيار، واجب شرعي مفروض، على الأمة الإسلامية أن تقوم به وليس لها فيه خيار سواء أكان الداعية طالب علم شرعي، أم كان مهندساً، أم كان طبيباً، أم كان أديباً، أم كان مثقفاً، أو ليكن ما شاء، لكن لا ينفك عن الدعوة أبداً. لابد له من الدعوة إلى الله، لابد له من المشاركة بهذه الوظيفة الرائعة. لا يستطيع الإنسان إن أسلم وحسن إسلامه أن ينظر إلى العالم من حوله وهو يحترق، ينظر إلى إخوانه وهم بعيدون، وهم يلجّون في المعاصي والكبائر ويظل يتفرج عليهم بدون أن تكون له قوة دافعة تدفعه إلى التغيير، وقوة دافعة تحمسه إلى أن يعمل شيئاً. هذه القوة هي الدعوة إلى الله تبارك وتعالى وما يترتب عليها من شرف الدرجات في الدنيا والآخرة.

أما الحكمة فهي، وضع الشيء في موضعه اللائق به فمن صنع ذلك كان حكيماً. والحكمة هي أيضاً صفة للأنبياء العظام، والرسل الكرام. لم يكن نبيٌ ولا رسول إلاّ حكيماً، وإلاّ متمثلاً لهذه الصفة على أحسن ما يكون التمثل، ونحن باتباعنا الحكمة، وبسلوكنا الحكمة في الدعوة إلى الله تبارك وتعالى إنما نسلك طريق الأنبياء والرسل، ونسلك طريق المصلحين الذين أصلحوا في هذه الحياة وتركوا بصماتهم وآثارهم دلائل وعلامات تدل عليهم. نحن نسلك طريقهم، ونحاول أن نقتفي آثارهم «رضي الله تعالى عنهم»، وكل مَنْ أحدث تغييراً إيجابياً عظيماً في التاريخ لم تفارقه الحكمة أبداً في كل خطواته.

والحكمة هي في الحقيقة مطمئنةٌ لسلامة المنهج، الآن أنا عندما أرى الحكماء وهم يعملون ويتصرفون ويدعون إلى الله تبارك وتعالى أطمئن إلى سلامة منهجهم، وسلامة طريقتهم، وأحب هذه الطريقة وأنزع إليها وألتصق بأهلها. أما الاستعجال والعنف والحماس غير

المنضبط فإنه يجعل الإنسان في قلق تجاه هؤلاء وتجاه طريقتهم وتجاه منهجهم.

النبي – صلى الله عليه وسلم – كان سيد الحكماء، كان يطوف حول الكعبة، وثلاثة عشر عاماً في مكة يرى قومه يركعون ويسجدون للأصنام، ويبجلون اللات والعزى وهبل ويكفرون الكفر الأعظم والشرك الأكبر مع ذلك لم تند منه كلمة سب لهم أو لآلهتهم، لم يبصق على صنم، لم يهن صنماً – صلى الله عليه وسلم – طيلة ثلاثة عشر عاماً، بل كان يطوف ويصلي في المسجد الحرام، ويشاهد كل هذا المنكر العظيم ويصبر عليه صبراً جليلاً. وعندما جاء الأنصار فبايعوه بيعة العقبة فقالوا: يا رسول الله أفلا نميل على أهل منى غداً بأسيافنا. طمأنهم النبي – صلى الله عليه وسلم – وهدأهم بقوله: لم نؤمر بذلك، وهذا يدلنا على أن الفعل أو الكف إنما هو من الله تبارك وتعالى. اتباع أوامر الله تعالى في الفعل، واتباع أوامر الله تعالى في الكفّ.

هنا أرشدهم – صلى الله عليه وسلم – أنّا لم نؤمر بذلك، فهو كفٌّ لكن إلهي، ليس كفاً بشرياً، ليس كفاً عن هوى أو فعلاً عن هوى إنما هو فعلٌ باتباع أوامر الله تبارك وتعالى هكذا المسلم الحكيم يقف عند أوامر الله تبارك وتعالى، يقف عند نواهيه، فإن أمره الله تبارك وتعالى بالمضي قدماً فعل، وإن أمره بالكفِّ فعل، لا يسمح لهواه ولا لشهوته أن تتحكم فيه وأن تعكر عليه صفوه وأن تعكر صفو المجتمع. فإنما أفعالنا وتروكنا بأمر الله تبارك وتعالى. فمن فعل ذلك كان الحكيم حقاً وكان المتبع حقاً لهذه الشريعة الجليلة.

الشريعة كلها حكمة، ورسخت الحكمة، وضبطت الحكمة ضبطاً رائعاً جليلاً، وبالحكمة دخل ملايين من الناس في الإسلام. الآن الصحابة – رضي الله عنهم – الذين ساحوا في البلاد، وتحركوا بين العباد، ونشروا هذا الضياء الرائع: ضياء القرآن، وكان لهم آثار جليلة في الحياة، وأعمال

رائعة جداً. كيف استطاعوا أن يملكوا قلوب الناس في البلاد المفتوحة؟! كانت هنالك معارك، كان هنالك جهاد، لأننا ما نتصور الحال مثل اليوم، اليوم هنالك إنترنت، وهنالك الأطباق الفضائية، هناك وسائل مخاطبة الشعوب، ووسائل دعوة الشعوب إلى الله تبارك وتعالى وإلى الإسلام هذه الوسائل كثيرة اليوم، لكن هنالك في ذلك الزمان لم يكن هنالك هذه الوسائل، ما كان يمكن أن نوصل رسالة الإسلام إلاّ بالعرض، عرض أنفسنا على الناس إما الإسلام فتنفتح البلاد أمامنا ويصيرون إخواننا لهم ما لنا وعليهم ما علينا، أو الجزية وهي رمز أيضاً للأمن والسلام وانفتاح الطرق أمام المسلمين وغيرهم، أو الحرب وهي آخر العلاج وآخر دواء الكي من أجل إزالة كل ما يمكن أن يقف أمام الدعوة الإسلامية وتبليغها. فلما فتح الصحابة البلاد، ودانت لهم رقاب العباد لم يثبت في تاريخ الصحابة وهو مفتوح لمن يريد أن يقرأ سواء كان بأقلام مؤرخينا أو مؤرخي الغرب والشرق، لم يثبت في حادثة واحدة أنهم قتلوا واعتدوا على السكان الآمنين. إنما أمنوهم على دينهم، وتجارتهم، وأموالهم، ونفوسهم وأرواحهم، وضربوا أروع المثل في الحكمة في التعامل مع أهل البلاد المفتوحة. فماذا كانت النتيجة أيها الأخوة؟ كانت النتيجة أن دخل الناس في دين الله أفواجاً راضين محبين لهذا الدين.

ما مرّ القرن الأول من الهجرة إلاّ وتحولت مصر بأكملها إلى الإسلام في مجموعها وفي أكثر أهلها، وأما المهاجرون الذين هاجروا إلى مصر من قبائل عربية فكانوا بضعة عشر ألفاً لكن أهل البلاد الذين تحولوا إلى الإسلام ورضوه عقيدة وشريعة وثقافة ولغة، ومَنْ لم يرتض الإسلام عقيدة ارتضاه لغةً وارتضاه ثقافة. أين اللغة المصرية اليوم؟ أين اللغة الفينيقية؟ أين اللغة الآشورية والبابلية؟ أين لغات أهل الشام والعراق ومصر والمغرب؟ كلها اندثرت ولم تعد تُدرس إلاّ على مستوى أكاديمي في الجامعات. هذا يدلنا على أن أهل البلاد المفتوحة استقبلوا

المسلمين، واستقبلوا شريعتهم، واستقبلوا عقيدتهم بكل حب ورضا، ويدلنا على مدى الحكمة في التعامل: تعامل الصحابة مع أهل البلاد المفتوحة. لا يمكن إلاّ أن يكونوا حكماء، ولو كانوا غير ذلك ما انتشر الإسلام ذلك الانتشار الرائع الذي انتشره في تلك البلاد الفسيحة الكبيرة، ولماذا نذهب بعيداً؟ وأكبر شعب إسلامي اليوم هو شعب الملايو الموجود في ماليزيا وأندونيسيا والفلبين وسنغافورا أكبر شعب على وجه البسيطة اليوم إنما دخل في الإسلام بحكمة التجار، وبحكمة الدعاة الذين دعوهم إلى الله تبارك وتعالى فأسلموا عن رضا واقتناع. وإفريقيا السوداء، أكثر ممالك إفريقيا السوداء المسلمة دخلت الإسلام عن طريق الاقتناع وعن طريق الحكمة الرائعة، الصلات الرائعة، التي كانت بين التجار والدعاة المسلمين وبين أهل تلك البلاد نشأ عنها دخول أولئك في دين الله أفواجاً.

الحكمة في التعامل مع أهل تلك البلاد أورثتنا أرضهم، وقلوبهم وحبهم كما هو معلوم، وأيضاً لماذا نذهب بعيداً في التاريخ؟ فإن الحكمة اليوم في التعامل الإسلامي الصحيح أنقذت كثيراً من البلاد الإسلامية من ربقة الشيوعية واليسارية والقومية في جانبها الذي أخبر عنه النبي – صلى الله عليه وسلم – أنه منتن، في جانبها الذي يعادي الإسلام فإن القومية ذات جانبين رئيسيين: جانب يعادي الإسلام ويكرهه مثل قومية البعث وغيرها، وجانب لا يعادي الإسلام ولكن يحصره في زاوية، لكن أنا أريد كيف أُنقذت البلاد الإسلامية من هذه التيارات التي ولغت فيها طويلاً وكثيراً عن طريق الحكمة، وعن طريق الدعاة الصالحين الذين صبروا في أصعب الأوقات، وفي أشد الأوقات، وتحت نكاية وإذاية شديدة صبروا صبراً جليلاً.

هذه الكويت وهي بلد من الجزيرة العربية، إنما أتمثلها أول ما أتمثل لقربها من بيئتنا ولقرب أهلها منا، كانت هنالك مظاهرات نسائية

في 1376-1377هـ اجتمعت النساء المثقفات أو بعض النسوة المثقفات، فساروا في مسيرة طويلة وانتهوا إلى ثانوية هنالك في الكويت، وجمعوا العباءات وأحرقوها في ساحة الثانوية. لم ييأس الدعاة الصالحون، ولم يفجروا ولم يقتلوا، ولم يفعلوا أفعالاً مخالفة للشرع، بل ساروا بالمجتمع الكويتي شيئاً فشيئاً، وهو مجتمع كان متغرباً، ومتفرنجاً جداً تحت تأثير عوامل بيئية وتاريخية لا مجال الآن للخوض فيها، فالكويت اليوم الحمد لله عادت إلى حظيرة الإسلام ليس من اليوم بل أكثر من عشرين سنة، وأصبح اللواتي تفلتن من إسار الشريعة قد وتفلتن من ضوابط الشريعة قد رجعن إليها بعد ذلك والتزمن بالإسلام: الحكمة والدعوة والموعظة الحسنة.

نذهب إلى دولة أخرى وهي تركيا. التي غُربت طويلاً، وفعل بها الأفاعيل مصطفى كمال ومنعهم حتى من أوليات حقوقهم، ومن التعبير عن إسلامهم ودينهم، في زيهم، في كلامهم، حتى في طريقة كتابتهم ألغى الأحرف العثمانية القديمة وحولها إلى اللاتينية فقطع الأتراك عن تراث أجدادهم وآبائهم طيلة قرون طويلة، ومنع الآذان باللغة العربية ومنع لبس الطربوش. والطربوش قد نقول ماذا يعني إذا منع الطربوش؟ لكنه ألزمهم بلبس القبعة وكانت فرنجة، ومنعهم من إقامة شعائر الإسلام كما يريدون، ومنع الحج سنوات وفعل أفاعيل فيهم في الحقيقة وفعل كل ما يمكن أن يؤدي إلى الكفر بالحكمة تماماً وأن هذه الحكمة لم يعد لها مكان في العمل الإسلامي. مع ذلك صبر إخواننا هنالك على مرٍّ عظيم، فالحكمة دواء مُر في الحقيقة صعب تجرعه، لكن لابد منه. صبروا على بلاء لا يصبر عليه البشر لكنهم صبروا حتى فازوا بعد ذلك. فالإخوان في تركيا عندما جاء عدنان مندريس 1370هـ - 1950م. بعد عصمت إننو لما جاء وسمح بتحول الآذان فقط إلى اللغة العربية سجد إخواننا الأتراك في شوارع اسطنبول وأنقرة لما سمعوا

الآذان باللغة العربية سجدوا فرحاً، ويبكون - أول مرة يسمعون الآذن منذ سنوات طويلة باللغة العربية - هذه نعمة جليلة، وصبر أربكان ومعه مجموعة وذهب إلى ألمانيا ودرس الصناعات الثقيلة حتى أصبح أستاذاً وصبر صبراً جليلاً وأدخل السجن مرات وهوجم مهاجمة هائلة في الصحافة التركية. لكنه صبر، هو وإخوانه فقطفوا الثمار اليوم، فتركيا تقودها حكومة إسلامية، أزعم أنها حكومة حكيمة، حكومة صبرت ونالت ثمار الصبر الطويل.

مصر أيضاً جرى عليها استعمار فرنسي، ثم استعمار إنجليزي وتغريب على مدار عقود طويلة. صبر الدعاة هنالك على أمر لا يكاد يصبر عليه أحد، وأدخلوا السجون في عذاب طويل لا يكاد يصبر عليه أحد ومع ذلك في السجون حدثت فتنة. فتنة التكفير لعبدالناصر، ولزبانية عبدالناصر الذين عذبوهم عذاباً شديداً لا يكاد يصبر عليه أحد. مع ذلك في وسط السجون أوقفوا هذه الفتنة، وأصدروا الكتاب المشهور «دعاة لا قضاة» كتاب كله حكمة، وكله إنزال للحكمة في منازلها ومواضعها في وقت يعسر الصبر ويعسر جداً الهدوء مع ذلك أصدروا هذا الكتاب الذي منع التكفير تماماً وأطفأ هذه الفتنة في مهدها.

وبعد ذلك بعد خروج بعضهم من السجن ظهرت هذه الفتنة ولها أسباب أيضاً لا مجال للخوض فيها الآن.

فالحكمة كلها خير، وكلها بركة، وتطمئن العالمين إلى حسن وسلامة وسلاسة المنهج الإسلامي، ولا يمكن أن ننشر الإسلام اليوم إلاّ تحت مظلة الحكمة، وإلاّ في ربوع الحكمة، وإلاّ تحت ضوابط الحكمة التي جاءت بها الشريعة الإسلامية. لا يمكن للعالم اليوم أن يقبل العنف، ولا أن يقبل ما يسمونه اليوم (الإرهاب) الذي نسميه نحن بالمعايير الشرعية «الغلو» لا يمكن أن يقبله العالم. إلاّ أن يُدعى

بالحكمة والموعظة الحسنة. أما العنف فهو قصة طويلة لكني أوجزها إيجازاً مراعاة لوقتكم الكريم، وأيضاً مراعاة لضبط القضية والخروج منها بما هو نافع إن شاء الله.

العنف هو باختصار استعمال الأساليب القسرية غير الشرعية أو غير المأذون بها شرعاً. استعمال الأساليب التي ليست تحت المظلة الشرعية الإسلامية الصحيحة، وهذا العنف مكروه ومنبوذ. وهناك عنف محمود، وهو الجهاد في سبيل الله بضوابط الجهاد المعروفة الأمر بالمعروف، النهي عن المنكر إذا احتاج إلى عنف وهكذا، ضوابط الله تبارك وتعالى هو الذي أرسى معالم هذه الضوابط، هو الذي أمرنا باتباع هذه الضوابط. إذا كان عنفاً محموداً نأتيه ونحن فرحون ونحن نأمل بالثواب. وإذا كان عنفاً مذموماً مهما مالت إليه نفوسنا ومهما أحبته نفوسنا نمتنع عنه أيضاً إرضاءً لله تبارك وتعالى فالقضية قضية ديانة، قضية دين، قضية اتباع أوامر شرعية ولو خالفنا هوى النفوس، ولو كان ذلك مُراً في نفوسنا وحلوقنا. لكن لابد من اتباعه لأنه أمر الله تبارك وتعالى ليس فيه مجال للمجاملة، ولأنصاف الحلول، أو للتنازل. إنما هو أمر شرعي ديني لابد أن نتبعه مهما وُجه إلينا من سهام لائمة مهما أغضب ذلك إخواننا أهل العنف أو الذين يسلكون سبيل العنف مهما لم نرضهم في هذا لكن حسبنا أن نرضي الله تبارك وتعالى وأننا نسير بموجب الضوابط الشرعية.

العنف في الحقيقة على مدار التاريخ لم يجلب علينا إلا تأخراً ولم يجلب لنا إلاّ شبهات مُرسلة من قبل أعدائنا. وأول من بدأ العنف غير الشرعي في الملة الإسلامية (حرقوص بن زهير السعدي) وهو ذو الخويصرة التميمي الذي جاء إلى النبي (صلى الله عليه وسلم) وهو يوزع الغنائم فقال: (يا محمد اعدل فإنك لم تعدل) هكذا بجفاء شديد وجهل عظيم، وهما علامتان من علامات أهل العنف الذين يسلكون

سبيل العنف بدون الضوابط الشرعية المطلوبة. الجهل، والجفاء فلقد جاء إلى النبي (صلي الله عليه وسلم) وقال اعدل يا محمد فإنك لم تعدل. لم يسلك معه طريق الأدب، لم يستفهم، لم يسأل بل أغرق في جهل عظيم، وجفاء شديد. فالنبي (صلى الله عليه وسلم) كعادته في تلقي الصدمات من جفاة الأعراب، ومن جفاة المنافقين قال: ويلك مَنْ يعدل إذا لم أعدل؟ فقال عمر: يا رسول الله دعني أضرب عنقه فقد نافق، فقال لا، يخرج من ضئضئ هذا (أي من صلبه) رجال تحقرون صلاتكم مع صلاتهم - ليست صلاتنا نحن بل صلاة الصحابة العظام رضي الله عنهم - وصيامكم مع صيامهم - يعني أهل صلاة، وصيام، وعبادة، وتهجد، وقراءة قرآن - يمرقون من الإسلام كما يمرق السهم من الرمية»، الرمية الضعيفة. الأرنب إذا رميته بسهم فهذا السهم يخرج سريعاً من الناحية الأخرى، تمسك بالسهم تنظر فيه ما هناك آثار دماء، ولا وبر، ولا شيء. كذلك الخوارج يدخلون في الإسلام ويخرجون منه بدون أن يترك الإسلام الآثار التربوية الرائعة التي يتركها الإسلام في أتباعه. ما ترك أثراً في هؤلاء لماذا؟ لجهلهم، وجفائهم، وشدتهم، وعدم استعدادهم لتلقي التعاليم الإسلامية الرائعة الجليلة، كما ينبغي وكما تلقاها الصحابة رضي الله عنهم. هؤلاء الخوارج في الحقيقة النبي (صلى الله عليه وسلم) كان يقف منهم موقفاً منضبطاً، صعباً، وقوياً، وكانت هذه القوة لابد منها. «اقتلوهم فإن في قتلهم أجراً لمن قتلهم يوم القيامة» هكذا ما جاملهم النبي (صلى الله عليه وسلم) مع أنهم كانوا أهل عبادة، وكانوا أهل ورع في الظاهر، وكانوا أهل تقوى في الظاهر، تقوى كاذبة وورع كاذب لكن مع ذلك النبي (صلى الله عليه وسلم) ما رحمهم أبداً. ولا ينبغي أن يُرحم مثل هؤلاء الذين يعطلون مسيرة الدعوة ويجلبون لنا أكبر المشكلات فكان واضحاً (صلى الله عليه وسلم): «اقتلوهم فإن في قتلهم أجراً لمن قتلهم يوم القيامة». ولما مرَّ

أبو أمامة الباهلي صُديّ بن عجلان - رضي الله عنه - على مسجد دمشق ورأى رؤوسهم معلقة قال أشهد على النبي (صلى الله عليه وسلم) أنه قال ثلاثاً: «الخوارج كلاب النار، الخوارج كلاب النار، الخوارج كلاب النار» هكذا وهو في مسند الإمام أحمد وحديث صحيح عن أبي أمامة رضي الله عنه والنبي (صلى الله عليه وسلم) ذكر علاماتهم بالتفصيل «يقرؤون القرآن لا يجاوز حناجرهم». وذكر علامة لأحدهم أن أحد عضديه كأنه ثدي امرأة وذكر أن عليه شعرات. علي بن أبي طالب لما قتلهم رضي الله عنه قال: ابحثوا في القتلى. بحثوا ما وجدوا شيئاً فقال: ابحثوا فوالله ما كذبت ولا كُذبت. فبحثوا فوجدوه مُلقى بين القتلى فأتوا به إلى علي فكبر علي (رضي الله عنه) كبر لماذا؟ علامة على صحة قتاله هؤلاء، وعلامة على أنه قد أتى الذي ينبغي أن يؤتى في قتالهم مع أنه قد واجه في قتالهم صعوبة شديدة لكنه ما قاتلهم حتى أعذر إليهم وعالجهم وهذا ما سيأتي إن شاء الله في الحديث بعد ذلك.

هكذا العنف قديماً ما الذي أورثنا ذلك العنف؟ أورثنا توقفاً في الفتوحات أو توقفاً في مد الفتوحات فإن الخوارج واجهوا الدولة الإسلامية في عصر الراشدين، وفي عصر بني أمية مواجهة صعبة جداً، وأوقفوا مد الفتوحات الذي كان طاغياً. وأزعم - والله أعلم - أنه لولا أن الخوارج وقفوا هذا الموقف من الدولة الإسلامية وتعثر جيش الإسلام مراراً في مواجهتهم لكنا قد فتحنا كل أجزاء الأرض المعمورة آنذاك لكن الخوارج أخروا وأبطؤوا الفتح، وكانت لهم ملاحم ضخمة مع جيوش الراشدين، وجيوش بني أمية كما هو معلوم ومعروف في التاريخ، ولا يمكن الآن أن نأتي على كل ذلك لكن يكفي أن أقول لكم: إنهم كانوا يواجهون الجيوش الأموية الكثيرة العدد، ويواجهون جيش الحجاج، ويواجهون جيش عبدالملك بأعداد من أربعين إلى أربعمائة في آسك

غلبوا ألفين من جيش بني أمية، وأربعمائة غلبت أربعين ألفاً من جيش بني أمية وأوقفتهم هكذا ومنهم شبيب القائد المشهور ومنهم غزالة زوجه ومنهم.. ومنهم.. فعلوا الأفاعيل في الجيوش الإسلامية آنذاك.

العنف في العصر الحديث أيضاً ما أورثنا إلاّ تأخراً وتراجعاً وتباطؤاً في الحقيقة ستأتي أسباب هذا العنف لكن أكبر مثال وأوضح مثال، الجزائر، فالجزائريون في طبيعتهم أهل شدة وأهل قوة، ليسوا مثل طبيعتنا هنا وطبيعة أهل الخليج فيها نعومة وترف. فهم عندهم شدة وقوة في النقاش حتى في صالحيهم ومعتدليهم وهم معروفون بذلك في دول المغرب العربي ومع ذلك خرج منهم أناس فعلوا الأفاعيل طيلة الثلاث عشرة سنة الأخيرة وأنتم تعلمون ماذا صنعوا... ووسائل الإعلام نقلت. أنا لا يهمني الآن قضية هل الجيش متهم في هذا أو غير متهم؟ من وقع عليه الظلم؟ هذه القضايا لا أتحدث فيها الآن ولا أود الحديث عنها، أود الحديث عن ما جرى وهذا هو المهم فثلاثة عشر عاماً من المواجهة المستطيلة الشديدة العنيفة وقُتل أكثر من مائة ألف إلى الآن في هذه المواجهة. مع ذلك لم يصلوا إلى شيء ملموس، لم يصلوا إلى أن يثنوا أرباب الحكم هنالك عمّا أرادوه ومضوا فيه طويلاً، ما استطاعوا أن يصنعوا شيئاً طيلة ثلاثة عشر عاماً على شدتهم وقوتهم والمواجهة العسكرية، والجبال والمغارات واختبأوا وعملوا كل ما يمكن أن يعمله أهل العنف ومع ذلك ما وصلوا إلى شيء ولن يصلوا إلى شيء لأنهم يواجهون دولة، والدولة مدججة بالسلاح والمساعدة من قبل الدول الكبيرة.

مصر أيضاً مرت بتجربة صعبة على مدار عشر سنوات أو أكثر من عشر سنوات أيضاً ما وصلوا إلى شيء ونتعجب أنه بعد عشر سنوات جاءت الجماعة الإسلامية - وهو تراجع جيد لا بأس وليس هنالك خطأ في التراجع أبداً وليس هنالك عيب في التراجع إنما العيب

أن يلجَّ الإنسان في الخطأ وأن يستمر في الخطأ وهو يعلم أنه مخطئ - فتراجعت الجماعة الإسلامية ولم تتراجع جماعة الجهاد إلى الآن. وذكرت الجماعات الإسلامية في بيانات أنها كانت مخطئة بعد سيل الدماء الذي سال في مصر الحبيبة هنالك. طبعاً جماعة الجهاد مازالت على موقفها ورؤوسها أو بعض رموزها مازالوا على موقفهم وتراجع الجماعة الإسلامية علامة صحة وعلامة خير للبلاد المصرية التي لا نرجو لها إلا خيراً، وهي عز للإسلام وقوة للإسلام ولا شك في ذلك. فالعنف ما أتى بشيء لا في مصر، ولا في الجزائر.

وفي سوريا أيضاً تجربة مهمة أن بعض أهل الحكمة وبعض أهل الدعوة الذين صح منهجهم وصحت طريقتهم لم يصبروا على أذى ووجهوا به، ولم يصبروا على مؤامرات كيدت لهم فاتجهوا إلى العنف. هذه تجربة مهمة لابد أن ندرسها لأنها تجربة قام بها أُناس ذوو منهج حكيم، وينفردون عن التجربة المصرية والتجربة الجزائرية وتجارب غيرها. هم أُناس من أهل الدعوة والحكمة والصبر ورموز إسلامية جيدة اتجه بعض هؤلاء الرموز إلى التغيير بالعنف نتيجة عوامل كثيرة لا مجال لذكرها كلها الآن. منها عوامل بيئية، وعوامل داخلية وعوامل تسلطية، ولكن في النهاية اتجهوا إلى العنف فما نالوا شيئاً وفي الحقيقة توقفت الدعوة في سوريا توقفاً مُريعاً وتشرد مئات الآلاف وعوائلهم وفقدوا كثيراً من حقوقهم بسبب اتجاههم إلى العنف.

العنف في الحقيقة ما جرَّ لنا إلاّ ويلات ولن يجر علينا إلاّ ويلات فنحن بحاجة إلى الوقوف بحزم تجاهه وإلى مناقشته ولذلك أقول أخشى أن أكون هنا كمن يُحدث نفسه، وكمن يخاطب نفسه، وكمن يناجي نفسه لأني أتحدث إلى أُناس بعيدين عن العنف أصلاً وأخشى أن أهل العنف لا يسمعون، ولا يقبلون بكلامي لكننا كما قلت لكم إنما نصون الأجيال القادمة. فقد يكون فينا هنا من يربي الأجيال سواء كان مُدرساً

أو مُحفِّظاً أو مُعلماً أو في هيئة إسلامية. المهم إذن أن نصون الأجيال القادمة. أنا ما يئست من إخواني هؤلاء ولكني أقول إن إصلاحهم صعب لأنهم لا يكادون يسمعون ولا يكادون يثقون إلاّ بمجموعة محددة، لكن في النهاية أقول لابد من الوقوف ولابد من معالجة القضية. لابد من أن نصب جميع قدراتنا وطاقاتنا وما نستطيع أن نعمله في هذا المصب قبل أن يفوت الأوان وكل ما أخشاه يا إخوان أن تكون أحداث الرياض هي مقدمة لأحداث كبيرة لا قدر الله، أو أن تكون مقدمة لأحداث تشبه أحداث الجزائر، أو أحداث مصر. وهذه كارثة لو جرت أسأل الله تعالى بأسمائه الحسنى وصفاته العليا ألا يكون هذا لأن البلاد نريد أن نصونها من الفتنة فهي بلاد الحرمين وهي مهوى الأفئدة، ومُتجه القلوب، وقبلة المسلمين فما نريد أبداً أن تتأثر، ولا نريد أبداً أن يخاف أهلها، ولا نريد أبداً أن يحصل فيها فتنة، فالقضية خطيرة وينبغي على عقلاء هذا البلد وحكمائه ودعاته وصالحيه وجميع أطياف هذا البلاد أن يجتمعوا لإصلاح الأوضاع، لتدارك الأوضاع وعمل خطة مهمة تُشرف على تنفيذها الدولة، وأن يكون للدولة قناعة في تنفيذ هذه الخطة قبل أن يفوت الأوان.

ونحن نرى مبشرات في هذه القضية وأشياء ستأتي إن شاء الله جيدة لكن لابد من تضافر الجهود لإيقاف هذا المد. مد العنف الذي إن بدأ لن نستطيع إيقافه إلاّ بشق الأنفس وأخشى ألا نستطيع. وإذا أردنا هذا فلابد أن نتدارس ما هي أسباب العنف؟ لماذا يحدث هذا العنف؟ وكيف نستطيع إيقافه دون أن ندرس أسبابه! بدون أن نكون واقعيين في دراسة هذه الأسباب لا نحاول أن ندور حولها ولا أن نقفز فوقها وإلا سنقفز إلى النتائج نفسها التي حصل عليها إخواننا في الدول العربية التي أرهقتها ظاهرة العنف هذه. لابد من المصارحة، ولابد من التفاهم حول أسباب العنف.

ومن أسباب العنف المهمة التي تؤدي بالشباب إلى العنف هو عدم وجود مناهج، عدم وجود برامج كافية لاستيعاب هؤلاء الشباب. استيعاب طاقاتهم. استيعاب قدراتهم لأن الشباب كنز للأمة، وهؤلاء الشباب الذين يسلكون سبيل العنف لو أننا استطعنا أن نديرهم ونلفتهم مرة أخرى إلى الدعوة الحكيمة وأن نصب طاقاتهم وقدراتهم في المصب الصحيح يصبحون كنزاً للأمة لأنهم أصحاب حماسة وأصحاب رغبة في التغيير وهذه ما نكاد نجدها في الأفراد إلاّ قليلاً. فنحن بحاجة إلى حماسة وبحاجة إلى رغبة في الدعوة وبحاجة إلى رغبة في نشر الخير. هؤلاء الشباب كنز في الحقيقة ولكن على هذا الوضع لن نستفيد منهم أبداً. بالعكس قد يأتون لنا بأسوأ الأعمال وأسوأ العواقب. فنحن في حاجة ماسة إلى معالجة هؤلاء فإن عالجناهم واستطعنا كسب قلوبهم والله نصل إلى شيء رائع جداً ليس من مهمتنا نحن أن نسوق هؤلاء الشباب سوقاً إلى الموت ولن نفرح بهذا. نعم لابد من عقاب المخطئ على خطئه، لابد من اجتثاث هذه النبتة قبل أن تستفحل وقبل أن تكبر لكن مع ذلك أقول لابد من مداراتهم. لابد من عمل شيء يرجعهم إلى الساحة الإسلامية الحكيمة الرشيدة، فلذلك نقول لابد من المناهج التي تمتص طاقات هؤلاء، بل توجه طاقاتهم إلى الطريق الصحيح، إلى السلوك الحميد فنحن في أمس الحاجة إلى ذلك، وأزعم أننا عندنا نقصٌ كبير في هذه القضية. عندنا نقص في كيفية امتصاص هذه القدرات أو توجيه هذه القدرات أو توظيف هذه القدرات والاستفادة منها ولابد من اجتماع الحكماء والعقلاء من الدعاة والصالحين ومن جميع طبقات المجتمع لإيجاد مثل هذه البرامج ومثل هذه المناهج والتصورات القادرة فعلاً وليس كلاماً على استيعاب هؤلاء الشباب، وأن يقتنع هؤلاء الشباب بهذه المناهج. لابد من هذا وليس عندنا خيار آخر.

أيضاً من طرائق علاج هذه القضية إفساح المجال أمام الدعاة الصالحين، إفساح المجال أمام أهل الحكمة والتعقل، إفساح المجال أمام الشرعيين الذين انضبطوا في سلوكهم الشرعي ليقودوا هؤلاء الشباب لأن هؤلاء الشباب أكثرهم فقد الثقة بهؤلاء، فقد الثقة بالعلماء أو بأكثر العلماء، فقد الثقة بأكثر الدعاة. والإنترنيت أكبر دليل ينزل فيه أشياء كثيرة جداً يومياً بل على مدار الساعة يُهاجم الكثير من العلماء، يُهاجم الكثير من الدعاة. إذن يظهر لنا بوضوح أن هنالك فجوة كبيرة بين هؤلاء، وبين الدعاة، وبين العلماء، وبين الموجهين، وبين التربويين. إذن لابد من العمل على ردم هذه الفجوة وسد هذه الثغرة وإرجاع هؤلاء لأن يثقوا من جديد بالعلماء والدعاة والصالحين والمشايخ والتربويين والموجهين بغير ذلك ما يمكن وبغير ذلك نظل نناجي أنفسنا ونكلم أنفسنا ونظل نتحاور مع أنفسنا وهؤلاء في وادٍ ونحن في وادٍ آخر تماماً.

أيضاً من الأسباب الكبيرة في هذه القضية الواقع غير المثالي، طبعاً لا يمكن للواقع أن يكون مثالياً والمدينة الفاضلة المثالية طبعاً لا يمكن أن توجد في الأرض. لكن نقول في النهاية لابد من معالجة بعض القضايا الموجودة في المجتمع، لابد من تصحيح بعض القضايا الموجودة في المجتمع حتى يقتنع هؤلاء أن هناك إرادة صحيحة حقيقية للتغيير. ما لم ير هؤلاء بأعينهم أن هنالك إرادة أن هنالك عملاً - يجري في واقع الناس ودنيا الناس - تغييراً قوياً واضحاً أيضاً ما يمكن أن يقتنعوا وسيظلون في خطهم. من أكبر المبررات لهؤلاء والأعذار في سلوكهم هذه الطريقة وأنا لا أعذرهم بذلك، ولكن أقول إنها حقائق موجودة أتعامل معها سواءً عذرناهم أو ما عذرناهم في النهاية هي أمور واقعة لابد من التعامل معها وهو زعمهم وكلامهم بأن هنالك مشكلات كثيرة وهنالك أمور من المعاصي وقضايا لا تتفق والتوجه

الشرعي الصحيح. نعم هذه موجودة ولا يمكن أن يخلو منها مجتمع لا في زمان ولا في مكان ولابد أن نعرف هذا لكن هؤلاء إخواننا لا يدركون هذا تمام الإدراك ولا يرون أن هنالك سبيلاً لإصلاح هذا إلاّ سلوك طريق العنف، يرون أن هذا هو الطريق الصحيح، ويرون أن هذا هو السبيل الوحيد لإصلاح هذه القضايا فلابد أن نقنعهم أنه يوجد هنالك طرقٌ أخرى للإصلاح غير التي يزعمون ويفضلون ويريدون كيف نصنع هذا؟ أيضاً لابد من اجتماع أهل الحكمة وأهل العقل وأهل الشريعة والتربويين والموجهين الذين يوجهون المجتمع في التفاهم في قضايا التغيير ولا يمكن أن نقفر فوق هذا ولا يمكن لهؤلاء أن يُوقفوا أو يُعدَّل طريقهم إلاّ بهذا قد نستطيع أن نوقف بعضهم لكن ستظهر لنا نبتات جديدة، وكيفية معالجة هذه النبتات قبل أن تستفحل وقبل أن تشتد وقبل أن تكبر على التغيير. والتغيير الحقيقي هو الاتجاه إلى إصلاح عدد من الأوضاع التي يمكن إصلاحها والتي يمكن النقاش حولها والتي يمكن النظر في شأنها من أعلى مستوى إلى أدنى مستوى ويحصل نقاش شعبي كما يقال يمكن أن نسميه نقاشاً وطنياً لابد من هذا وليس عندنا خيار آخر.

أيضاً من أسباب الغلو والعنف وسلوك طريق التغيير الخاطئ هو الاستعجال وعدم فهم سنن الله في الكون هذه الأمة التي مرَّ عليها قرون من البعد عن الله تبارك وتعالى، هذه الأمة التي مرّ عليها قرون من ترك التطبيق الجيد لكتاب الله وسنة رسوله «صلى الله عليه وسلم» أنا أزعم أنها خمسة قرون تقريباً من المفارقة الكبيرة الواضحة الظاهرة بين الكتاب والسنة وبين حال الأمة يعني من أواخر القرن العاشر إلى أوائل القرن الخامس عشر حين بدأت صحوة جميلة ورائعة، فالاستعجال إلى إرجاع الأمة إلى ما كانت عليه هذه مصيبة أيضاً ما يمكن لوضع نتج من خلال قرون طويلة أن يُصلح في سنوات، لابد من

عقود للتغيير، لابد من تدرج. الاستعجال وعدم فهم هذه القضية عدم فهم سنن الله تعالى في التغيير يؤدي إلى مشكلات كثيرة، يؤدي إلى سلوك طريق العنف سبيلاً للتغيير. هذا عبدالملك بن عمر بن عبدالعزيز - رضي الله عنه - يدخل على أبيه ويرى منه بطأً في التغيير هو قدَّر أن هنالك بطأً في التغيير وهذا هو الذي يجري عند هؤلاء يقدرون ويحكمون ويقضون ويذهبون للتنفيذ هذه مشكلة. يعني شباب أغرار في معظمهم يذهبون ويقدرون ويبحثون ثم يحكمون ثم ينفذون ويجرون الأمة إلى مهالك ولا يكادون يفزعون إلى أهل الحكمة وإلى أهل الصلاح وأهل الخير، فعبدالملك قدر أن أباه بطيء في عملية التغيير وكم مكث عمر بن عبدالعزيز؟ مكث - رضي الله عنه - عامين ونيفاً ولكن مع ذلك ما رضي عبدالملك وقال: «يا أبت لم لا تنفذ الحق فوالله لا آبه أن تغلى بي وبك القدور في سبيل الله - يعني أن نوضع في قدور وأن نُغلى وأن نُحرق ما في ذلك بأس لكن أن ننفذ الحق - قال: يا بُني إن الله ذم الخمر في كتابه مرتين وحرمها في الثالثة - يعني الذي نسميه اليوم تدرجاً أو مراعاة للسنن الكونية - وإني أعالج أمراً شبَّ عليه الصغير وشاب عليه الكبير وإني أخاف أن آخذهم بالحق جملة فيتركوه جملة» هذا متى يا إخوان في القرن الأول من زمن عمر بن عبدالعزيز رضي الله عنه يعني المجتمع اختلف عن عهد الراشدين حصل هناك فِراق والفراق ليس بكبير لكنه فراق على أي حال بين العهد الراشدي، وبين أواخر القرن الأول ومع ذلك اسمع ماذا يقول. يقول: «أخاف أن أحمل الناس على الحق جملة فيتركوه جملة» الله أكبر ماذا نقول نحن بعد خمسة عشر قرناً من الفراق وبعد أن دخل الاستخراب العالمي بلادنا ووطئت أقدامهم النجسة أرضنا، وغيَّر الأحكام الشرعية، وغيَّر التحاكم إلى كتاب الله، وألغى المحاكم الشرعية في أكثر البلاد الإسلامية، وأوجد أذناباً له يقولون بقوله

ويعملون بعمله وينادون بتشريعاته وقوانينه، ويهتفون بحياته بلسان الحال أو بلسان المقال وغرسوا فينا كبائر ما كانت معلومة عند أولئك الأطهار. ماذا نقول نحن؟! إذن لابد من التدرج بالناس والرجوع بهم شيئاً فشيئاً إلى الحق وإلى الطريق المستقيم، ولا يمكن بدون ذلك أن ننجح. إذن فهم سنن الله في الكون وعدم الاستعجال هذا مهم جداً في علاج هذا الأمر وفي علاج القضايا التي يراها إخواننا أهل العنف بأنه لابد من علاجها فوراً وحسمها فوراً عن طريق استخدام القوة وعن طريق ما يظنون أنه الطريق الناجح في هذا الأمر.

أيضاً من أسباب الغُلو الجهل الشديد. الإمام علي - رضي الله عنه - شعر بهذه القضية ما كابر ولا استخدم السيف ليوقفهم عند حدهم وكان - رضي الله عنه - قادراً على ذلك. أرسل (ابن عباس) وكان حبر الأمة وكان من أفضل الصحابة «رضي الله عنهم» في القضايا الشرعية وفي قضايا النقاش (ابن عباس) هادئ، عاقل، عالم، داعية، اجتمعت فيه صفات رائعة فرآه الإمام علي يصلح لأن يكون سفيره إلى الخوارج. الخوارج مجتمعون في النهروان في قرية قريبة من النهروان يقال لها حروراء، أرسل إليهم عبدالله بن عباس وكان وسيماً جميلاً جسيماً المهم فيه صفات أيضاً تصلح للسفارة، فجاء إليهم لابساً أجمل الثياب فرأوه من بعيد فقال واحد من الخوارج: أيها الناس هذا (ابن عباس) من القوم الذين قال الله فيهم «**بل هم قوم خصمون لتنذر بهم قوماً لداً** - يعني قريش - فلا تكلموه فهو يعرف أن عند ابن عباس منطقاً وفصاحة وسيؤثر فقالوا: والله لنكلمنه فإن جاء بالحق تبعناه وإن جاء بغير الله فررنا منه أو تركناه. فلما جاء (ابن عباس) قالوا له: ما هذه الثياب يا ابن عباس وأنت ابن عم رسول الله؟ قال: وما تنكرون منها فقد كان النبي «صلى الله عليه وسلم» يلبس كذا... وصار يذكر لهم حال النبي «صلى الله عليه وسلم» في

لباسه وفي تطيبه وفي تنظفه «صلى الله عليه وسلم». كيف وصف (ابن عباس) معسكر الخوارج؟ قال رأيتهم فإذا أكفهم وجباههم كركب الإبل من كثرة السجود علي الحصباء - رُكب الإبل خشنة - وسمعت لهم دوياً كدوي النحل بالقرآن. تذكرون حديث النبي «صلى الله عليه وسلم» «يقرؤون القرآن لا يجاوز حناجرهم» فقال لهم: ما تنقمون من علي ابن عم رسول الله «صلى الله عليه وسلم» وأمير المؤمنين. قالوا حكَّم الرجال في كتاب الله قال: وماذا أيضاً؟ قالوا: قاتل ولم يَسْبِ فلماذا قاتل إن لم يَسْبِ؟ يقصدون بالقتال (موقعة الجمل) قال: وماذا أيضاً؟ قالوا: محا اسمه من إمرة المؤمنين فإن لم يكن أميراً للمؤمنين فهو أمير للكافرين. جهل وتسرع وجفاء صفات ثلاثية موجودة في كل الخوارج في كل زمان ومكان تجدها في زمانهم وتجدها في زماننا وتجدها في كل زمان ومكان على مدار التاريخ فقال: أرأيتم إن أتيتكم بكتاب الله وسنة رسوله في رد هذا أترجعون؟ قالوا: نعم. فقال: أما قولكم إنه حكم الرجال في كتاب الله فإن الله تعالى حكم الرجال في أرنب يقتله الحاج ﴿**فجزاء مثل ما قتل من النعم يحكم به ذوا عدل منكم**﴾ إذن حكم الرجال في أرنب وحكم الرجال في بضع امرأة فقال: ﴿**وإن خفتم شقاق بينهما فابعثوا حكماً من أهله وحكماً من أهلها إن يريدا إصلاحاً يوفق الله بينهما**﴾. فإذا حكَّم الرجال في بضع امرأة وحكم الرجال في أرنب أفلا يحكم الرجال في دين الله في هذا الأمر العظيم المهم. قال: أخرجت من هذه؟ قالوا: نعم. أما قولكم إنه قاتل ولم يَسْبِ فمن يسبي؟ إن قلتم يَسْبِي عائشة. فعائشة أم المؤمنين فإن قلتم ليست بأمنا فقد كفرتم وإن قلتم يسبيها فقد كفرتم أخرجت من هذه؟ قالوا: نعم، لأن من قواعد أهل الإسلام، وأهل السنة والجماعة إن حصلت مشكلة بين المسلمين، وحصلت معركة فإنه لا يجهز على جريحهم ولا يتبع هاربهم ولا تُسبى نساؤهم هذه القضايا معروفة وقد

قال تعالى: ﴿**وإن طائفتان من المؤمنين اقتتلوا فأصلحوا بينهما فإن بغت إحداهما على الأخرى فقاتلوا التي تبغي حتى تفيء إلى أمر الله**﴾. فإن قُوتلت فئة مسلمة فإنه لا يجوز الإجهاز على جريحهم ولا يجوز اتباع الهارب المدبر ولا يجوز سبي النساء كما هو معلوم وقالوا: محا اسمه من إمارة المؤمنين يريدون التحكيم وما جرى فيه فقال: إن النبي «صلى الله عليه وسلم» في الحديبية يوم جاءه سهل بن عمرو رضي الله عنه – بعد ذلك أسلم – فقال لعلي: اكتب هذا ما عاهد عليه محمد رسول الله «صلى الله عليه وسلم» سهيل بن عمرو وعروة بن مسعود الثقفي فقال له سهيل: والله لو علمنا أنك رسول الله لما قاتلناك ولما نازعناك فقال: امح يا علي والله إني لرسول الله ولو لم يرض هؤلاء فمحا على (محمد رسول الله) فيقول لهم: (ابن عباس) إن لكم في هذا أسوة فإن رسول الله محا اسمه إرضاءً لهؤلاء وإبراماً للصلح وإمضاءً له فقال: أخرجت من هذه؟ قالوا: نعم. فرجع معه ألفان وقيل أربعة آلاف وقتل سائرهم بعد ذلك في النهروان في المعركة مع علي رضي الله عنه، إذاً هذا الإمام علي والحق معه والصحابة ملتفون حوله ما اكتفى بذلك بل أرسل «عبدالله بن عباس» ليحاورهم. فنحن اليوم في أمس الحاجة لمحاورة هؤلاء لأن عندهم جهلاً عظيماً. أكثر ما تسمع من هؤلاء أنهم لم يربوا التربية الصحيحة. لم يحصلوا على الدرجات العلمية التي تؤهلهم للحكم وللنقاش في مثل هذه القضايا العظام، ما عندهم مشايخ معروفون درسوا عليهم. إذن لا مشايخ ولا منهج دراسي درسوه إلي حد مُرضٍ ولا أيضاً تعقل وتثبت ولا هدوء، وحماسة غير منضبطة وغير شرعية فماذا تتوقع؟ إذن نحن في حاجة ماسة لإقامة ما يشبه مناظرات، قد يقول قائل كيف نعمل هذا؟ يمكن هذا النقاش والمناظرات عن طريق الإنترنيت وهذا سهل جداً، ويفرغ لها دعاة، وعقلاء من أهل الشريعة، وعلماء لنقاشهم والجلوس معهم والتفاهم معهم. لابد ما عندنا خيار.

من أسباب الغلو الواضح الظاهر أيضاً قضية أنهم ليس لديهم من يحتويهم حق الاحتواء ولم يجدوا المربين الحكماء، لم يجدوا العلماء العقلاء الذين يحتوونهم ويجلسون إليهم ويتفاهمون معهم فلا يصح أن نظل نسبهم ونشتمهم ونعرض بهم وبأفعالهم بدون أن نحتويهم الاحتواء المطلوب. فلابد أن نراجع أنفسنا في هذه القضية، قد أكون ألمحت لهذا في النقطة الأولى أو الثانية لكن أعود لذكرها لأهميتها العظمى في قضية المعالجة لابد أيضاً من علماء ومربين يحتوون هؤلاء يكونون معهم يعاونونهم على الخروج من هذا النفق المظلم، من هذه المشكلة المظلمة يعني بمعنى آخر أقول نفتح لهم طريق الرجعة. فإن الإنسان إذا شعر أنه ليس هناك رجعة ييأس وإذا يئس يذهب ليفجر نفسه أو يذهب ليقتل الآخرين... يمضي في الشوط إلى آخر الطريق. هل تذكرون قصة الذي قتل تسعة وتسعين نفساً لما قال له أحدهم ليس لك توبة، أكمل به المائة لكن الذي قال له: لك توبة رجع إلى الحق، وأنقذ من مشكلته التي وقع فيها.

فنحن إذا أقفلنا عليهم باب الرجعة فما نرجو منهم غير أعمالٍ مثل تلك الأعمال التي صنعوها وإذا فتحنا لهم باب التوبة على مصراعيه وتفاهمنا معهم وأغريناهم بسلوكه، وأغريناهم بالرجوع إليه بدون تهديد وبدون إظهار للتخويف، وبدون إظهار للعقاب كان حقاً عليهم أن يراجعوا أنفسهم ويرجع منهم طوائف. كثير من هؤلاء مغرر بهم، كثير من هؤلاء ندموا، كثير من هؤلاء بكوا على ما صنعوا، وهذه أخبار مؤكدة وموثقة لكن نحن لا نحتاج إلاّ أن نفتح لهم الطريق، أن نعيدهم مرة أخرى.

شباب متحمس مندفع ليس عنده علم وجهل شديد بالشريعة وجهل شديد بالأوضاع العالمية، وجهل بالأوضاع المحلية أنتج هذا الذي نراه اليوم. هناك دعوات لمحاورة الكفار ومحاورة علمانيين كفار،

ومحاورة القساوسة بعد أحداث أمريكا.. كل أسبوع نسمع عن مؤتمر يجري، أفلا نعمل محاورات لمحاورة إخواننا هؤلاء المساكين! أفلا نعمل مجمعاً أسبوعياً للمحاورة مع هؤلاء لأنهم أولى بجهودنا وبعطفنا وإشفاقنا ونرجع ونحتويهم من جديد أظن أنه لابد من هذا. ونرجو لهذه الظواهر ألاّ تحدث في مجتمعنا، ونرجو أن تتوقف في مجتمعنا.

ومن المحاذير المهمة الخلط بين العنف المشروع والعنف المذموم إن صح التعبير أو بين ما يريده ويحبه الله ورسوله «صلى الله عليه وسلم» وبين ما هو مكروه مذموم، هذا الخلط جعلهم الآن يصطادون في الماء العكر سواء كان الدوائر الغربية الكافرة، أو سواء كان بعض الدوائر الداخلية التي لا ترقب فينا إلاً ولا ذمة وتريد أن تصب الزيت على النار كما يقولون وتريد أن تصطاد في الماء العكر هذه تخلط بين العنف المذموم الذي نكرهه ولا يرضاه الله وهو خلاف منهج رسول الله «صلى الله عليه وسلم» وبين العنف المحمود وهو الجهاد في سبيل الله في فلسطين يعني الآن في فلسطين إخواننا يتعرضون لأسوأ هجمة بربرية يهودية صعبة جداً، تحاول سلب بلادهم، وسلب مقدراتهم وهؤلاء المساكين يجاهدون ما استطاعوا للجهاد سبيلاً ويحاولون أن يقفوا الموقف المشرف للإسلام والمسلمين وهم في الحقيقة خط دفاعي رائع ولو أن اليهود استطاعوا أن يوقفوا هؤلاء، أو استطاعوا أن يحطموا هؤلاء لا قدر الله لاجتاح اليهود المنطقة العربية والإسلامية وهذا من أماني اليهود: اجتاحوها عسكرياً، واجتاحوها تجارياً وسياسياً وإعلامياً، العقبة الكؤود في وجههم هم هؤلاء الفلسطينيون الأبطال العظماء الذين يقفون موقفاً نحن في أمس الحاجة إلى مساعدتهم فيه، وإلى تزكيتهم وإلى عمل كل ما نستطيع من أجل تثبيتهم عليه أما أن يأتي أقوام فيخلطون بين هذا وذاك ويجعلون كل هؤلاء في مرتبة واحدة فهؤلاء لا أنزه أفعالهم عن الغرض، وأخشى كل ما أخشاه أن يكون

هؤلاء مدفوعين لمثل هذا، أو يتحدثون عن جهل وما أظن أن يخفى مثل هذا على هؤلاء الذين يتحدثون في مثل هذه القضايا، والغرب يسعده جداً أن يخلط الأمور وأن يجعل العنف المذموم مثل الجهاد المشروع ومثل المدافعة عن الأعراض وعن البلاد وعن العباد. هؤلاء يدافعون عن أعراضنا وبلادنا ويدافعون عن إخواننا فكيف نسلمهم وكيف نخذلهم؟ وكيف نقول إن عنفهم يساوي هذا العنف المذموم؟ هذه قضية مهمة جداً ومهم أن نفهمها.

القضية الثانية المهمة هي إخواننا الذين يقومون في الجرائد - هداهم الله - ويقولون لنراجع هيئة المعروف والنهي عن المنكر، والتحفيظ والمراكز الصيفية، وكل الأنشطة الإسلامية ماذا يريد هؤلاء؟! لأننا إذا أوقفنا هذه المناشط سيزداد أهل العنف في عنفهم وستنعدم المراكز التوجيهية التربوية لهؤلاء. إذن نحن ندفعهم دفعاً إلى العنف وندفعهم دفعاً إلى اليأس فهؤلاء الذين يأتون ويطالبون بإيقاف الأنشطة الإسلامية أيضاً يصطادون في الماء العكر، ويأتي بعض الناس ويقولون في الجرائد إن المعلمين يتركون العلم، ويعلمون الشباب أشياء لا تليق ويأتون ويتكلمون ويتحدثون ويتقارضون الثناء، هذا يكتب وهذا يثني، قوم يتقارضون الثناء فيما بينهم ولا يعلمون أنهم بأفعالهم هذه يسوقون المجتمع إلى هوة سحيقة، يعني المدرس حينما يأتي ويقول يا أيها الشباب، يا أيها الأبطال: أبطال المستقبل نحن نأمل أن تكونوا أنتم عماداً للأمة وعماداً لبلادكم وعماداً لأوطانكم. ما الخطأ الذي وقع فيه هذا المدرس؟ عندما يأتي ويقول الفيزياء والذرات والإلكترونيات والبروتونات تسير بقدرة الله وبتوفيق الله تعالى وأن كل شيء يسير في الكون بإرادة الله. ما الخطأ الذي أخطأه المدرس؟ عندما يأتي مدرس ويقول في الأحياء وفي الكيمياء مثل هذا يوجه الشباب ويربطهم بخالقهم ما هو الخطأ الذي ارتكبه هذا المدرس حتى يقوم

هؤلاء في الجرائد ويتكلمون عليه ويقولون هؤلاء المدرسون عندنا يتركون المادة العلمية ويعلمون الشباب الدعوة كأنها حصة دين، لو أخذ المدرس ثلاث أو أربع أو خمس دقائق من الحصة التي هي خمسون دقيقة وربط الشباب بإلاههم وخالقهم وضبط تصرفاتهم فنحن ما نريد أحسن من هذا ما نريد إلا أن يخرج لنا شباب صالحون يعرفون الواجبات الملقاة على عاتقهم، ويقذفون جهودهم لمصلحة الأمة ويصبونها في بوتقة مهمة للخلوص من دائرة الذل والهوان التي نرتع فيها الذل التقني، الذل العسكري، الذل الإعلامي، الذل العلمي، المخترعات والمكتشفات، هذه كلها قضايا نحن نريدها فإذا وجهنا الشباب لها ما المشكلة؟ فيأتي بعض الناس في الجرائد ويكتب ويجعل القضية قضية قومية وقضية القضايا، ويأتي أناس يثنون على هذا النهج. هذا النهج نهج مُهلك ونهج يقودنا إلى مزيد من العنف ومزيد من التطرف ومزيد من الغلو.

تحفيظ القرآن إذا كان الشباب يحفظ القرآن، القرآن الذي يثبته، القرآن الذي يعلمه، القرآن الذي يبعده عن التطرف وعن الغلو ما هي المشكلة في هذه القضية؟ فيأتي أُناس، ويقولون في الجرائد نريد مراقبة الحلقات، مراقبة المدرسين، مراقبة الهيئات. لماذا نراقب هؤلاء ونترك أهل الشر في شرهم نأتي لأهل الصلاح نراقبهم؟ ماذا فعل أهل الصلاح؟ هل ثبت أن أحد الذين قاموا بالتفجيرات كانوا من المحفظين؟ هل ثبت أن أحد الذين قاموا بالتفجيرات من هيئات الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر؟ هل ثبت أن أحد الذين قاموا بالتفجيرات كانوا من المربين والموجهين الصالحين المعروفين؟ هل وهل....؟

كل الذين قاموا بهذه التصرفات وهذا السلوك كانوا إما شباباً ما أتم تعليمه بعد أو شباب معتزل المجتمع أو شباب بعيد عن دفة التوجيه والتأثير ما ثبت أن معلماً ولا مدرساً ولا محفظاً ولا موجهاً

قام وفجَّر وعمل ودمر، ما ثبت لنا هذا حتى الدولة ذكرت أفعالهم وذكرت شهاداتهم وذكرت أحوالهم فما ذكروا شيئاً من هذا، ولو تنزلاً من باب الفرض أن أحد هؤلاء الناس قام بهذا هل نسحب هذا على كل الأنشطة الإسلامية لا.. يجب الترفق، الترفق في النقاش، والحديث. أنا أخشى أن كثيراً ممن يناقش في هذه القضية إنما يريد أن يستفيد من الفرصة التي انتهزها، لأن القدح في المناهج الإسلامية والقدح في التحفيظ لا يمكن أن يكون في بلاد إسلامية مثل هذه، وفي مهبط الوحي لكن لا يمكن أن يكون إلا في خضم الفوضى، الفوضى الكلامية والفوضى في الجرائد والمجلات والفوضى في الإعلام التي تعقب هذه الأحداث فيصطاد هؤلاء في الماء العكر ويتكلمون وينزلون مقالتهم ويظنون أنهم في مأمن. هذه قضية خطيرة فأنا أدعو في الحقيقة إلى المعالجة الصحيحة ولن تكون هذه المعالجة أبداً بذم أهل الصلاح وبذم أهل الخير وبذم الدعاة وجعل هؤلاء مع أولئك في بوتقة واحدة وفي مكان واحد ما نعمل شيئاً إلاّ أن نزيد المشكلة تعقيداً فأنا أرجو وآمل أن نفهم هذه القضية المهمة، وأن نعرف خطورة هذا الأمر، وعاقبة هذا الأمر التي في الحقيقة تقودنا إلى شيء غير مناسب وغير صحيح.

والأمر الذي سأختم به إن شاء الله هو عدم فهمنا هذه الظاهرة وأسباب هذه الظاهرة: عدم فهمنا لهذا سيؤدي إلى مزيد من هذه الأفعال وإرادتنا الفهم في هذه القضية المهمة تؤدي إلى تقليص هذه المشكلة.

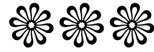
في البلاد الإسلامية العربية حصل مثل هذه القضايا واكتووا بنارها سنوات طويلة، أنا أتمنى أن نستفيد من هذه التجارب ونعرف كيف استطاعوا أن يوقفوا هذا أو يقللوا منه يعني أهل الخير أو أهل الصلاح والموجهون والتربويون وعلماء الفكر وعلماء الاجتماع الذين درسوا هذه القضية لابد أن نستفيد منها نحن الآن ما نبدأ من حيث بدأ

الآخرون بل نبدأ من حيث انتهى إليه الآخرون بمعنى أن أهل الخير، وأهل الفكر والتوجيه والاجتماع وعلماء التربية الذين درسوا هذه القضايا على مدار العقد الماضي كله، وهنالك مئات بل الآلاف من المؤلفات درست هذه القضية ينبغي لنا أن نأتي بهذه المؤلفات، وأن نأتي بهذه الأفكار، وأن نأتي بأساليب الإصلاح التي حاولوها في بلادهم وأن نثمرها جميعاً في نظرية إصلاحية جديدة، ما لم نفعل أخشى أن نبعثر الجهود والطاقات، وطاقاتنا محدودة ونحن مأمورون بتوجيه هذه الطاقات إلى أماكن كثيرة جداً فما لنا نذهب ونبحث في أصل المشكلة من جديد فقد بُحثت المشكلة وقتلت بحثاً سواء كان في أفغانستان، أو في مصر أو في الجزائر أو في سوريا يعني المسألة بُحثت على مدار العقد الماضي والعقد الذي قبله على مدار عشرين سنة خلت فنحن في أمس الحاجة الآن أن نأخذ هذه الجهود الرائعة الموفقة، الكتابات المنضبطة بضابط الشرع بميزان الحكمة ونستفيد منها في علاج الموقف الحالي لعلاج الظاهرة الحالية الجديدة على مجتمعنا.

الأمر الأخير في المحاذير وهو ما يظهر في الساحة من محاولة الاستفادة مما جرى من تأجيج وأزّ بعض الطوائف للظهور بمظهر المستفيد في هذه القضية، وأنا أيضاً تكلمت في البداية وقلت إنه لابد من الصراحة في مثل هذه القضايا، وأنا أعني باختصار بحال الشيعة، الذين قاموا يتحدثون ويتكلون في وجوب نيل الحقوق ويتحدثون في الإنترنت وبوضوح وعملوا عريضة ورفعوها بحقوقهم نقول: إن هذا أيضاً أمر لابد أن ينظر فيه نظرة عاقلة شرعية قائمة على الحكمة من أجل أن عدم علاج هذه القضية وأخواتها التي قد تظهر في المستقبل القريب أمر خطير وأرجو من الله سبحانه وتعالى أن يحفظ علينا اجتماعنا وأن يحفظ علينا اجتماع وطننا واجتماع الناس فيه لكن قد تظهر مثل هذه القضايا فنحن لابد أيضاً أن نظهر الرأي الشرعي الصحيح.

وإن كثيراً من الناس يقول إن هذا البلد فيه شيء اسمه أحادية المنهج، شيء اسمه عدم السماح باختلاف وجهات النظر، شيء اسمه عدم السماح للآخرين لأن يفصحوا عما يريدون سواء كانوا شيعة، أو غير شيعة. وهذه القضية أيضاً تحتاج إلى ضبط هنالك نقاط لا يمكن التنازل عنها، نقاط قامت الدولة عليها، وهي نقاط في صلب دعوة الإسلام وقواعد إسلامية لا يمكن التنازل عنها. وهنالك نقاط يمكن التفاهم فيها، النقاط التي يمكن أن نتفاهم فيها من العيب ألاّ نتفاهم فيها ونتركها لهؤلاء حتى يستفيدوا منها حتى يستفيد منها أعداؤنا في الغرب والشرق، ويظهروننا بمظهر النهج الأحادي كما يقولون أو بمظهر الضيق من وجهات النظر المختلفة، أو الخلاف كما يقولون لكن هناك نقاط أرجو أيضاً ألا تضيع في غمرة الزحام فهناك ثوابت لا مجال للتنازل عنها، ومتى نتنازل عنها ستكون مثل حبات المسبحة التي إذا انقطعت ستكرّ واحدة تلو الأخرى، وستحدث مشكلات عظيمة، وسيتجه فريق منا - لا قدر الله - إلى العنف المذموم، العنف المكروه الذي لا نريده بسبب إغماضنا عن هذه القضية. هناك ثوابت لابد أن نتفق عليها. لابد أن يجتمع أهل الشريعة والدعوة والمفكرون والموجهون والأدباء وجميع شرائح المواطنين، تجتمع لتقرر ما هي الثوابت التي لا يمكن التنازل عنها، وبكل أريحية تُناقش مثل هذه القضايا، بكل سعة صدر، وهناك نقاط يمكن التفاهم حولها، يمكن النقاش فيها، يمكن رفعها إلى المسؤولين من أجل النظر فيها ما لم نحكم هذه أيضاً سنظل في دوامة. وكل يوم تأتي عريضة وكل يوم تأتي شكوى وكل يوم ينزل أُناس في الإنترنت يتحدثون.. ما يصلح، لابد أيضاً من إصلاح القضية من جذرها، والنقاش تحت مظلة الشريعة الإسلامية، وتحت الضوابط الشرعية العقدية التي لا يمكن التنازل عنها ولا يمكن القفز فوقها أيضاً ولا يمكن تركها.

هذه بعض ملامح الدعوة بين الحكمة والعنف وملامح وجوانب لا يمكن في دقائق ولا في ساعات أن نحيط بها علماً، ولا أن نشبعها نقاشاً لكن هذه الضوابط مبدئية وحسبي أن أكون قد وضعتها في ساحة النقاش، وحسبي أن أكون وضحت شيئاً منها أمام إخواني الكرام، وأساتذتي الأفاضل، وحسبي أن أذكر شيئاً، وأترك الباقي لتعقيب إخواني والمناقشات التي تتبع هذا.



- 1 -

الطلل، أو المقدمة تسمية شاعت للأبيات التي تبدأ بها القصيدة الجاهلية، وتداولها الدارسون: **لاحق عن سابق**، حتى أصبحت هي ومسماها من المسلمات التي لا يناقش دارس في أصل وجودها ولا في مدى شيوعها. وإنما عليه أن يعلل لهذا الوجود، أو يفسره. ويسبق ذلك بالطبع إقراره بشيوعها شيوعاً يغطي معظم القصائد الجاهلية، بل وصل الأمر إلى تخصيص كتب كاملة لدراسة «مقدمة القصيدة» في العصور المختلفة للأدب[1].

ومسألة الشيوع هذه تحتمل الكثير من «المراجعة؛ فالناظر - مثلاً - في ديوان امرئ القيس «أول من وقف واستوقف وبكى واستبكى.. وسبق إلى أشياء ابتدعها، واستحسنها العرب، واتبعه فيها الشعراء»[2] - يرى أن تلك المقدمة لم ترد إلا في عدة قصائد تجاوز العشرين بقليل[3]. بل إن ديوان الأعشى الكبير (ميمون بن قيس) ليس فيه إلا قصيدتين بُدئتا بالحديث عن الأطلال[4].

لذلك نبه ابن رشيق إلى «أن من الشعراء من لا يجعل لكلامه بسطاً من النسيب، بل يهجم على ما يريد». لكنه أطلق على مثل هذه القصائد «البتراء»[5].

وليس من شك أن المعلقات «السبع الطوال» كانت ذات أثر بالغ

في شيوع هذه الفكرة. والتسليم دون - تمحيص - بأن الشعر الجاهلي «كله» يحذو حذوها، ويتبع «القواعد» التي استنتْها، وسلم بذلك كثير من الدارسين حتى غدت (القصيدة المؤلفة على نظام دقيق ينبغي أن تستهل بالنسيب) على حد قول «بروكلمان»(6). بل إن تأثيرها ظل يسري لدى الأدباء حتى العصر الحديث، فوجدنا «شوقي» مثلاً يستهل قصائده بنسيب قريب من النسيب الجاهلي.

- 2 -

(1 - 2)

وقد حاول كثير من الدارسين - قديماً وحديثاً - الوقوف أمام تلك الظاهرة الفنية ومحاولة تأصيلها، باذلين في ذلك جهداً مشكوراً، ومضيفين إلى التراث الأدبي لبنات خصبة، ومضيئين لكثير من جوانب هذه القضية. والمحاولة التي تقوم بها هذه الدراسة لا تعدو أن تكون وجهة نظر مجتهدة في تفسير هذه الظاهرة، تعترف بجهود السابقين، وتقدرها حق قدرها. لكنها تنبعث من الظن بأن مجال الدراسات الأدبية يتسع لأكثر من وجهة نظر؛ لأنه لا يعرف التفسير الوحيد أمام قضاياه المثارة. فكل وجهات النظر حول موضوع معين تعتبر نوافذ متعددة يمكن النظر من خلالها إليه من زوايا مختلفة، تساعد على بلورته وإنضاجه.

(2 - 2)

ولعل أقدم محاولة لتفسير هذه الظاهرة وأشهرها هي التي قدمها ابن قتيبة في (الشعر والشعراء)(7)، عندما قال: «إن مُقَصِّد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والآثار، فشكا وبكى، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها.. ثم

وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الشوق وألم الفراق.. ليُميل نحوه القلوب.. ويسترعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن النسيب قريب من النفوس.. فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له - عقَّب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره وشكا النصَب والسهر، وسُرى الليل، وإنْضاء الراحلة والبعير. فإذا علم أنه قد أوجد على صاحبه حق الرجاء.. بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزه على السماح.. فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب».

وكلام ابن قتيبة يمكن فهمه على أنه تقرير لتقليد أدبي ذاع في هذا العصر، أصبح الشعراء شبه مرتبطين به إذا أرادوا لنتاجهم - وبالذات في قصائد المدح - حسنَ الاستقبال من المتلقين. كما يمكن فهمه على أنهم كانوا يعمدون إلى ذلك، بل ربما افتعلوه. ونحن نربأ بهذا العالم الجليل من مظنة اتهامه للشعراء الجاهليين بذلك؛ لأنه لا يعدو أن يكون مقرراً لهذا التقليد نحو تجاوز هذا التقرير إلي اتهام من أي نوع. وقد ظل كلام ابن قتيبة هو الأشهر والأكثر شيوعاً على امتداد قرون طويلة(8).

(3 - 2)

وفي محاضرة للمستشرق الألماني «فالتر براونة» حاول أن يعلل لهذا السبب بقلق الشاعر وحيرته أمام ظواهر الكون المعماة الملغزة (القضاء والفناء والنهاية)؛ فكأنه جعل الشاعر الجاهلي صِنواً للمفكر الوجودي المعاصر الذي تؤرقه هذه المشكلات. وعلل بذلك لِمَا يوجد في (بعض) نسيبهم من اجتماع النقيضين: الحزن والمتعة، والألم واللذة، والفناء والبقاء... ثم رأى أن إقلال الشعراء بعد ذلك من هذه الظاهرة كان مبعثه أن الإسلام قد حل لهم تلك المشكلة الوجودية(9).

ومن الواضح أن ما قاله «فالتر براونة» لا ينطبق إلا على نسيب معين انتقل فيه الشاعر من الحديث عن المحبوبة إلى تلك الأمور

السابقة. لكن هذا النسيب (المعين) ليس ضرورياً أن يكون في مقدمة القصيدة، أي أنه مازال بحاجة إلى تعليل البدء به، إذ إن هذا التفسير يمكن قبوله إلى حد كبير، إن كان النسيب وسط القصيدة، مثلاً.

والحقيقة أن شعور الجاهليين الحاد بتقلب الزمن، وقصر الحياة، وخوفهم المرعوب من فكرة الموت؛ حقيقة تامة الصدق، عظيمة الأهمية في تحديد فلسفتهم نحو الحياة كلها، وصياغة فنهم الشعري بأكمله، لكن تفسير هذه الحقيقة - كما يقول الدكتور النويهي[10] - لا يكون بمجرد إعطائها تسميات عصرية وادعاء أنها نفس المشكلة التي يبحثها الفلاسفة المعاصرون، بل يكون بالتعمق فيها داخل إطارها الزماني والمكاني والبيئي.

(4 - 2)

ثم التقط الدكتور عز الدين إسماعيل فكرة الدكتور «براونة» وعمقها وأضاف إليها، مستعيناً بالتفسير النفسي للأدب؛ فالصورة التي تقدمها الحياة - في رأيه[11] - هي نتيجة لنشاط غريزة الحب وغريزة الموت في وقت معاً. ومشاعر الجاهليين إزاء الكون مشاعر إنسانية مشتركة بدليل أنهم جمعوا في نسيبهم بين عنصرين يذكِّر أحدهما بالفناء وهو الأطلال، والآخر بالحياة وهو الحب. فالتناقض الذي عانَوْا منه ليس تناقضاً لفظياً أو فكرياً، بل هو تناقض وجودي.

والحقيقة أن المبالغة في مثل هذه الاتجاهات تحاول أن «تُنطق» هذا العصر بما نريده نحن، وأن تخرج «بنتائج» يستبعد كثيراً أن تؤدي إليها «المقدمات» في العصر الجاهلي. فهل كانت البيئة العربية الواضحة الساذجة مهيأة لأن تضطرب في أعماقها كل هذه الأفكار الوجودية الحديثة؟!

كما أن اعتماد بعض هذه التفسيرات على نظرية (فرويد)

يجعلها محل مراجعة؛ حيث خضعت هذه النظرية لكثير من التمحيص والتفنيد. ثم إن استشهادها بما فعله (أبو نواس) في العصر العباسي من الهجوم على المقدمة الطللية ومحاولة البدء بغيرها - هو الآخر يحتمل المناقشة؛ لأنه كان أقرب إلى اللهو والمخالفة منه إلى التجديد، ولو كانت ظاهرة النسيب مردها إلى القلق الوجودي لامتلأت المقدمات «كلها» به، وهو ما لا نجده، بل كان المتوقع أن نجد هذا القلق منعكساً في كثير من النتاج الشعري لهذا العصر، مادام الشاعر (يعمد) إلى اختيار هذين العنصرين (الأطلال والحب) للتعبير عن ذاته[12].

وفي تناول طريف للظاهرة لم يُقدر حق قدره - سبقت الدكتورة سهير القلماوي كل هؤلاء خلال إلحاحها المستمر على ضرورة العناية بالتراث، ووضعه تحت أضواء حديثة، تنير جوانبه وتجدد قراءته، أو تعيد إخراجه (كما يحدث للمسرحيات القديمة). ونتيجة لهذا كانت وقفتها أمام «المقدمة الطللية»: (الكاتب، مايو 1961) وقفة متأملة؛ إذا رأتها انعكاساً مريراً لإحساس الشاعر بحقيقة الفناء وحتمية الموت إحساساً حاداً بتجاوز الشوق إلى حبيب رحل، أو استعادة ذكريات شهدتها مرابع الصبا والشباب! فهي صرخة متمردة يائسة أمام حقيقة الموت والفناء التي فجرت الكثير من الفن الإنساني «وعند كل شاعر من هؤلاء الشعراء نرى كل مميزاته التي تحقق تفرده بين شعراء عصره، مجسدةً في تلك الصرخة المتمردة اليائسة وتلك الوقفة الآيسة التي تمثل موقفاً أزلياً في قلب شاعر لم يَعْمُره إيمان بآخرة يهدئ من روعه.. ولذلك فهي خير منطلق لدراسة أسلوبه دراسة تضيء جوانبه وتفسح له الطريق ليؤدي دوره في أدبنا وذوقنا وحسنا الفني المعاصر.

(5 - 2)

ومن أقرب التفسيرات إلى البيئة الجاهلية، وتعايشاً معها،

التفسير الذي قدمه الدكتور يوسف خُليف لهذه الظاهرة[13]؛ حيث رأى أن هذه البيئة قد حلّت مشكلة الفراغ بثلاث وسائل: **الرحلة**، **والالتقاء بالرفاق**، **ومصاحبة المرأة**. ومادام التنقل هو أساس الحياة، فإن أماكن كثيرة سيكون لها في قلوب المحبين منزلة خاصة. وستكون مثيرة لكثير من الذكريات العذبة الرفيفة الحزينة. ومن خلال المنهج – أو التقليد – الثابت للقصيدة العربية، كما عرضه ابن قتيبة، والارتباط الفني بين الشاعر وقبيلته (حيث كان لسانها المعبر عن وجدانها والنصير لقضاياها) – انقسمت القصيدة الجاهلية إلى قسمين: **ذاتي**، يتحدث فيه الشاعر عن نفسه، ويصور مشاعره (وهو الذي تندرج فيه هذه المقدمات). **وغيري**، ويتناول فيه شؤون قبيلته. ولنا وقفة قد تطول مع تلك النظرة الطريفة المستفيضة.

(6 - 2)

وقريب من هذا التعليل التفسير الذي قدمه الدكتور محمد النويهي[14]، ورأى أن هذا النسيب انعكاس صادق لطبيعة المجتمع الجاهلي الرعوي، حيث كان يحدث – لندرة المياه – أن تتراضى قبيلتان على التشارك في ماء واحد، فتقوم بين أهليهما مودّات، وتنشأ بين فتيانهما وفتياتهما علاقات حب، لا ينتهي أثرها بالزواج، نظراً لاختلاف القبيلة. ثم يقل الماء وتضطر إحدى القبيلتين لمغادرة المكان. وهنا تبدأ «اللحظة الحرجة» التي تبدأ بها القصيدة العربية من حزن لهذا الحب الذي كتب عليه أن ينتهي. ونظراً لكثرة التنقل فإن كثيراً من الأماكن تحمل بين رمالها للجاهليين كثيراً من عناصر الذكرى المشجية بما فيها من حب داثر، وتأمل في صروف الأيام وتقلباتها.. لكنهم يُرغمون على ترك هذه الأحزان، وعلى العودة إلى الحياة الواقعة.

وهذا التفسير جدُ قريب من تفسير ابن قتيبة، فكلاهما يقوم على الحقيقة الواقعة المتكررة الحدوث في حياة البدو. وإذا كان ابن

قتيبة قد أضاف إلى هذا السبب الواقعي سبباً فنياً هو أن الشاعر «قصد» من الغزل جذب الانتباه لما يقول؛ فإن الدكتور النويهي أضاف مثله ذلك «الادعاء الشعري» الذي يرد كثيراً على لسان الشاعر، ويزعم فيه أن المحبوبة هي التي بادرت بالرحيل. ثم يخلص من ذلك إلى سائر «أغراضه» في القصيدة. وعلى ذلك يكون بدء القصيدة بفن النسيب أمراً طبيعياً، ويكون تكراره صدى صادقاً لتكرار التجربة من جانب، ولحق الشعراء في استغلال عواطف سامعيهم، مادام هذا قائماً على تجربة حقيقية حيوية ونفسانية متكررة لهم ولسامعيهم، من جانب آخر.

(7 - 2)

ثم يجيء تفسير الدكتور حسين عطوان للظاهرة، التي خصها بكتاب كامل - في ثلاث صفحات ليس غير! يرى فيها «أن المقدمات جميعاً لا تعدو أن تكون ذكريات وضرباً من الحنين إلى الماضي والنزاع (كذا) إليه.. إلى أغلى جزء مضى وانقضى من حياتهم. تلك الأيام التي قضوها مع لذاتهم مع الفتيات الغريرات الفاتنات» ثم يظهر تأثره الشديد بالدكتور خليف، واقتباسه منه، خلال عبارات تحتاج إلى ضبط وتحديد؛ خاصة أنه استعرض كل أنواع المقدمات وطبق عليها هذا «المنهج» الذي يفسرها على أساس الحنين إلى الماضي وذكرياته. والذي يُشعر بأن صاحبه لايزال يدور في فلك الدكتور خليف[15] الذي تستحق رؤيته مزيداً من البحث والمناقشة.

أما الدكتور محمد جابر الحيني فيعلل للبدايات أو «الديباجات» على حد قوله - بأنها ثمرة الحالة الوجدانية، وهي التي سيطرت على الشاعر فربطت بينه وبين هذه الأطلال التي شهدت مظاهر الحب بينه وبين محبوبته برباط وجداني يتوثق وفق سلطان الحب على الشاعر (المجلة، إبريل 1965) وليس نتيجة لـ «الفراغ» الذي ارتآه الدكتور

خليف، وخالفه فيه الدكتور جابر؛ لأن الربط بين الغرائز والميول الإنسانية وبين ضرورة الفراغ لها - أو البطالة - خطأ في تصور الحياة البشرية.. فالصلة بين الرجل والمرأة لا تشغله عن واجباته ولا تستلزم أن يكون الرجل عاطلاً.

(8 - 2)

وقد قام الدكتور إبراهيم عبدالرحمن باستقصاء هذه الآراء وتفصيل القول فيها؛ فأشار إلى محاولة ابن قتيبة وبراونة وعز الدين إسماعيل. لكنه تلبث طويلاً أمام مصطفى ناصف ومنهجه الإسطاطيقي الذي يهاجم فكرة «الأغراض» في القصيدة الجاهلية، ويدعو إلى «عزل» النص عن ظروف صاحبه وبيئته عزلاً تاماً، وتفسيره تفسيراً لغوياً إسطاطيقياً. وأمام حماسة الدكتور ناصف المفرطة توقف الدكتور إبراهيم ليخفف من غُلَوائها، ويُرجع كثيراً من «جديدها» إلى نظرات سابقة لنقاد العرب القدماء، وإلى مذاهب نقدية معاصرة سبقته في اعتناق ما يدعو إليه(16).

وليس من شك أن تلك الردة المبالغ فيها إلى النص كانت ردَّ فعل لاستغراق الاتجاهات النقدية الأخرى في الشاعر وبيئته دون عناية كافية، ولازمة «بالنص».

ومع أن «مقدمة القصيدة»« لم تكن خيطاً أساسياً في منهجه؛ إلا أنه أشار إليها إشارات طريفة تستحق التقدير، وتستوجب المتابعة؛ فهو يرى الأغراض «في مراحلها الأولى كانت موضوعات لمقطوعات شعرية يقولها الشاعر في هذه المناسبة أو تلك.. ثم مالبثت بتطور الحياة أن تجمعت في عمل شعري واحد له رسوم وتقاليد فنية وموضوعية، فرضت نفسها على الشعراء»(17).

كما يلح على دراسة الشعر الجاهلي بوصفه نصوصاً (وعلى

دارسيه أن يبحثوا عن «مقولة كل نص» أي «محور الارتكاز» الذي ينطلق منه ويدور حوله[18].

ومع ذلك تجدر الإشادة بالموقف الفريد للدكتور ناصف هذا «القطب» الذي لا ينقصه إلا أن يفيض على مريديه بما يساعدهم على تأويل نظراته الثاقبة التي أنعشت الحياة الأدبية.. حتى غدت مؤلفاته «لحناً أساسياً» لكثير من النغمات النقدية الطريفة! واهتداءً به، واقتباساً منها - صدر العديد من المؤلفات النقدية التي تابعت «تأويل» نظراته، والانطلاق منها، والغوص فيها[19].

- 3 -

ومن بين كل الدراسات السابقة تستحق دراسة د. يوسف خليف وقفة قد تطول؛ لأنها من أهم الدراسات التي تصدت لهذه القضية، وحفزت الباحثين إلى إعادة تناولها، وفتحت أمامهم نوافذ جديدة لتأملها. وذلك لأنها تمثل محاولة جادة يرفدها حس شعري مرهف، وتقويها نظرة نقدية ثاقبة، وتمثُّل ناضج للعصر، وتعاطف حميم معه ومع ذويه. ومن ثم تكون مناقشتها تأكيداً لتقدير ما وراءها من جهد خلاق. وما حوته من نظرات طريفة أفادت من جهود الرواد في مجال الدرس الأدبي، وأضافت إليها.

يرى الدكتور خليف أن البيئة الجاهلية جعلت «الحركة» هي القاعدة التي تقوم عليها حياة أهلها، وأقرَّت «الغزو» بوصفه وسيلة من وسائل الحياة فيها. فحلَّ «حمى» القبيلة محل «المدينة». هذا «الحمى» الذي عاشت القبيلة في ظِله حياة فطرية بسيطة، أقلها عمل وأكثَرها فراغ. قضت أحوال البيئة الصحراوية بملئه بواحد من ثلاثة: **الخروج للرحلة أو للصيد**، **الالتقاء بالرفاق**، ثم **السعي للقاء المرأة**، هذا

السعي الذي ساعد عليه كثرة فرص اللقاء التي كانت تتاح في المراعي حين يأتي الربيع ويدب الخصب في كل شيء. ومن هنا احتلت المرأة حيزاً ضخماً لدى شعراء العصر المصورين لوجدان مجتمعاتهم «ولها أفردوا مطالع قصائدهم، حتى أصبحت هذه المقدمات تقليداً مقدساً يستهل بها الشعراء قصائدهم، ويقدمونها بين أيدي موضوعاتها الأساسية».

ويزيد من الإقناع برأيه بتصور شاعري مرهف لتلك اللقاءات التي كانت تتم بين الفتيان والفتيات، والتي كانت بذوراً لعلاقات حب طوَّح بها حلول الجدب، واضطرارُ القبيلة إلى أن تنتجع منزلاً آخر خصيباً، مخلِّفة ذكريات ضاعت فوق الرمال، وأحلاماً عدا عليها الزمن، وأُنْساً قد استحال وحشة وإقفاراً! لذا تثور الذكريات في وجدان «العاشق» وتخطر أمام عينيه مواكب حبه القديم؛ فإذا هو يستوقف صحبه لحظات يستعيد فيها أيامه الخالية، ويبكي حباً ملك نفسه شطراً من حياته.

ويعلل لولع الجاهليين بهذه «المقدمة» بأنها أتاحت للشاعر تصوير مشاعره الذاتية قبل الانغماس في الجانب «الغيري» الناتج عن «عقد اجتماعي»، بينه وبين القبيلة، يقوم على «العصبية» ويؤدي إلى «عقد فني» يجعل منه لساناً لقبيلته، يخدم قضاياها السياسية والاجتماعية.

وإذن القصيدة لا تؤلف بينها وحدة شعورية واحدة. بل تنقسم إلى أقسام كثيرة، يمكن إدراجها تحت قسمين كبيرين: **غيري** خاص بهموم القبيلة، **وذاتي** يحقق فيه الشاعر وجوده في زحمة الالتزامات القبلية. سواء أكان ذلك من خلال تلك «**المقدمة الطللية**» أم من خلال «مقدمات» أخرى تتحدث عن الخمر، أو تتباهى **بالفروسية**، أو **تبكي الشباب**، أو **تتهيأ لاستقبال طيف الحبيبة الزائر**، أو غير ذلك من المتع

التي حل بها الجاهليون مشكلة الفراغ في حياتهم. هذه المشكلة التي ارتبطت أيضاً بالخروج إلى الصحراء «للرحلة» التي كانت هي الأخرى من وسائل حل تلك المشكلة الذاتية للشاعر، دون أن يخل بالتزاماته القبلية.

هكذا واجه الدكتور خليف القضية، واختار لها الحل الذي أرسى قواعده في المقال الأول من المقالات السابقة[20]. وهو يُعجل بذلك إلى طرح التساؤلات عن ماهية تلك الحدود بين الذاتي والغيري، وعن مدى إمكان خلو «الغيري» من امتزاج «الذاتي» به، وعن كنه هذا «الغيري» الذي يخلو من ذاتية الشاعر، ولم يتحول إلى «ذاتية مقنعة».. مهما يكن في شيء فقد أشاد الدكتور خليف بناءه وفصَّله في المقالين الآخرين[21]، فأشار إلى تنوع «المقدمة» داخل إطارها الشكلي، بحيث إنها وإن اتفقت في الصورة العامة فقد اختلفت في الجزئيات والتفاصيل وطرائق التصوير، لإبراز حسرة الشاعر إزاء الفراغ الداخلي في نفسه، والفراغ الخارجي في الأطلال. ثم يتلبث أمام امرئ القيس في«وقفته» في بداية المعلقة. ويلحظ التطور الذي أصابها على يد «المنقحين عبيد الشعر» من جنوح إلى التعبير بالصورة، وحرص على استكمال عناصرها، وخطوطها، وألوانها، واهتمام بالصياغة، وتوليد المعاني الدقيقة. ويتخذ من «معلقة زهير» مثالاً لهذا التطور حتى غدت «معزوفة رائعة متعددة الأنغام والألحان» فيها «التوزيع المسرحي الذي توزعت فيه الأحداث بين مشهدين: مشهد الأطلال الذي يظهر فيه البطل، ومشهد الرحلة الذي تظهر فيه البطلة»! كما أنها استبدلت ببكاء امرئ القيس الهدوء الحزين المنبئ عن الحزن الدفين.. حتى صارت تلك المقدمة مثالاً يصعب على كثير من الشعراء تجاوزه.. ولذلك قلده بعضهم كـ «لبيد» الذي بدت «وقفته» غريبة؛ فلم تكن وقفة المحب المحزون وإنما وقفة العاقل الحكيم الذي يشغله الواقع عما

خلفه وراءه! بل إن فتنته بالطبيعة وانفعاله بمظاهرها شغله عن الحبيبة وطللها.

وأخيراً يختم الدكتور خليف مقالاته بالإشارة إلى بعض المقدمات الأخرى (أيضاً المقدمات!) كالبدء بوصف الحبيبة، أو بالحديث عن الخمر، أو الفروسية التي تستحضر المرأة بصورة قوية لتكون شهيدة على أخلاق الفارس ومشيدة بها. أو التحسر على الشباب والحنين إليه والتشبث بذكرياته.

ومن الواضح أن قوام هذه النظرية هو ملء الفراغ الذي عانت منه البيئة الجاهلية، حيث عاشت «حياة فطرية بسيطة، أقلها عمل وأكثرها فراغ..» ويبدو أننا بحاجة إلى مزيد من الحذر عند الاعتماد على مثل هذه المقولات التي تحاول التفسير والتعليل لأمور موغلة في الغموض، وتحتاج - ولاتزال - إلى مزيد من الكشوف الأثرية والدراسات الجيولوجية والجغرافية والاجتماعية التي تضيء للباحثين سبلهم. وتجعل آراءهم أقرب إلى القبول والصواب. وساعتها يمكن أن نقول: إن «الفراغ» أو غيره من العوامل كان وراء ظاهرة فنية كادت تغطي الشعر الجاهلي. ولعله من الجائز طرح التساؤل عن كنه هذا الفراغ وأسبابه؟ وهل كان مزية يختص بها الشاعر أم أنه عَمَّ الجميع؟ وكيف تتيح مثل هذه البيئة القاسية الضنينة لأبنائها «حياة أقلها عمل وأكثرها فراغ؟!» وألا يمكن أن نزعم أن فراغها أشد عذاباً من عملها؟

لقد سبق أن احتشد الدكتور طه حسين لهذا «الفراغ» واعتمد عليه في تفسير وتعليل الغزل الحجازي في العصر الأموي.. وقد يكون لنظرته من الشواهد ما يدعمها من حياة الغَزِلين؛ لتوافر ما يدل على اكتفائهم ويسارهم، ثم انعزالهم عن أمور السِّياسة. ولكن الاعتماد عليها لتفسير تلك «البدايات» للقصائد الجاهلية فيه قدر من تصور الأمور على نحو ما نريد، واستعذاب لما يجذبنا إليه الخيال المرهف من

حلول يسيرة لقضية خطيرة؛ فالشاعر الجاهلي يختلف عن خلفه الحجازي والبيئة هي الأخرى تطورت تطوراً واضحاً بحيث نكون مغالين إذا طبقنا على تلك ما يصلح تطبيقه على هذه. بل وغافلين عن تجذّر إيمان المجتمع الجاهلي بالقوة وأن «الغزوَ أدرُّ للّقاح وأحدُّ للسلاح»، وأن «الفراغ» مطلب عسير في ظل بيئة فقيرة الموارد، وحياة مصبوغة بالدم، يتسابق أفرادها إلى «الجهل» بل ويحرص كل منهم على أن «يجهلَ فوق جهل الجاهلينا!» موقنين بأن «من لا يَظلم الناسَ يُظلم!» وبأن «في الشرِّ نجاةٌ لا يُنجيك إحسانُ!» وبأن «الشهرة بالشر خيرٌ من ألا أُعْرف بخير ولا شر!» بل و«نُغير علي أخينا.. إذا لم نجد إلا أخانا!».

تلك هي النظرية التي حوت نظرات طريفةً فتحت نوافذ عديدة للتأمل؛ صاغها الدكتور خليف بحسه المرهف، ودأبه الجاد. فتوفر عليها واحتشد لها. ومن هنا استحقت هذه الوقفة الطويلة في عرضها، ثم استوجبت - لأهميتها - مثاقفتها والحوارَ معها.

«لقد كان النبع منه على ضربة معول، لكنه لم يضربها!..»؛ فعلى الرغم من وقفته الطويلة أمام معلقة زهير ظل - كما فعل في معلقة امرئ القيس - يتأمل «أجزاء» كل منهما تأملاً يوازن فيه بينهما في كل جزء. دون أن يتجاوز ذلك إلى نظم حبات القصيدة في عقد شعوري متجانس!

- 4 -

لا نريد أن نطيل أكثر من ذلك في استعراض ومناقشة الآراء التي تصدت لهذه الظاهرة، فكلها اجتهادات تثري وتخصب حقل الدراسات الأدبية، على الرغم مما في بعضها من قدر من التطرف، وما شاب بعضاً آخر منها من قصور(22).

والذي يمكن أن يقال الآن - بعد بيان ارتباط النسيب بواقع الجاهليين - إن هذا النسيب جاء على ضربين:

أولهما: اتباع لتقليد أدبي راسخ تمتد جذوره في تربة البيئة، دون أن يعبر عن تجربة فردية مر بها الشاعر وعانى منها. فهو وإن كان صاحبه قد مر بتجربة «الحب والفراق» المتكررة في العصر الجاهلي فقد كان ذلك دون معاناة ذاتية. ومن ثم فإنه لم يستطع تمثلها واستحضارها استحضاراً حاراً يمكن لمسه في القصيدة. وهنا نشعر كأن الشاعر «يقول كما يقول غيره»، ونراه متعجلاً القفز إلى الموضوع الذي نظم قصيدته من أجله! كما ترى نسيبه لا يُمتعنا ولا نهتز له، كما يحدث مع الأغراض الأخرى في ذات القصيدة.

لكننا يجب أن نقف ونتساءل - مع الدكتور النويهي[23] - هل مثل هذا الشاعر لا يعدو أن يكون مجرد مقلد متبع تقليداً شعرياً ثابتاً تم رسوخه؛ فهو يؤدي واجبه أداءً فاتراً، ويتخلص منه إلى ما يهمه حقاً من التجارب والموضوعات؟! ينبغي أن نأخذ أنفسنا بالحذر والتحفظ، وأن نتحرج كثيراً قبل اتهام شاعر جاهلي بعدم الأصالة، فربما كان عدم إدراكها راجعاً إلينا نحن؛ لعجزنا عن الانفعال بتجربته والاهتزاز لها نتيجة عوامل كثيرة.

وهذا الضرب من الغزل في مقدمة القصيدة الجاهلية - على فرض وجوده - لا يطعن في أنه تقليد عريق حظي برضا البيئة وإعجابها، وصار الخروج عليه نوعاً من الشذوذ على مواضعاتها. ثم ينبغي ألا تخضع المقدمات من هذا النوع للأحكام العامة المريحة، بل علينا أن نقف أمامها في كل قصيدة، ونتلمس الإيحاءات التي توحي بها، والرؤى التي يمكن أن تصدر عنها، من خلال التعمق في فهم النص بوصفه خلقاً فنياً موحداً. وسوف يمكن عن طريق هذه النظرة المستأنية الفاحصة أن نضع أيدينا على كثير من المشاعر الخفية والعواطف

المستترة.. التي قد تجعل الأغراض المتعددة في القصيدة ينتظمها خيط شعوري واحد.

أما **ثاني** هذين النوعين فهو النوع الصادق الذي يشعرنا أنه يعبر عن تجربة عاناها الشاعر، وتناولها من زوايا طريفة استطاع من خلالها أن يحتفظ بنبضه على امتداد القرون، فنشعر - بعد بذل الجهد الواجب على تلقّيها - بنوع من التواصل الإنساني بيننا وبينه، وأن ما عبر عنه يمكن أن يمر به ويعانيه فرد منا.

ونحن نربأ بمثل هذا النوع أن يكون الهدف منه هو مجرد التمهيد للأغراض الأخرى في القصيدة؛ لأن الشاعر فيه محب يتغنى بحبه الحاضر، أو محزون يرثي غرامه الداثر. إذن فماذا يمكن أن يكون هذا الغزل؟ الإجابة على هذا السؤال تقودنا إلى القضية التي تتفرع عن قضية المقدمة وهي **نوع الوحدة في القصيدة الجاهلية**.

أغلب الظن أن هذا الغزل إما أن يكون جزءاً من قصيدة غزلية طويلة لم يصلنا منها سواه. وهذا فرض مريح، لكنه بحاجة إلى كثير من الأدلة والوثائق التي تجعله ينهض على قدميه، ويصبح احتمالاً علمياً مقبولاً. وإما أن يكون - هو وما شابهه - قصيدة قصيرة مستقلة، وعملاً فنياً متفرداً، لا يرتبط بغيره من أغراض القصيدة الطويلة، حتى وإن حاول الشاعر هذا الربط، نجح فيه أو لم ينجح. بل أكثر من هذا يمكن أن ننظر هذه النظرة نفسها إلى «الأغراض» الأخرى في القصيدة. فنعد كل واحد منها «قصيدة قصيرة» أو «مقطوعة». وننتهي من ذلك إلى أن الشاعر قد نظم كل قصيدة من هذه القصائد «القصيرة» تنفيساً عن انفعال واحد متجانس، وتعبيراً عن تجربة صادقة عاناها.

وقد يدعم هذا الرأي تأمُّل معلقة امرئ القيس؛ إذ نجد أبياتاً تُرهص - بتصريعها أو اتساع الفجوة بينها وبين ما يسبقها - بأنها

ربما كانت بدايات لمقطوعات شعرية. ولننظر إليها في ضوء الترتيب الذي ساقه ابنُ الأنباري، والزَّوْزنِيّ:

*6 وإنْ شفَاني عَبْرةٌ مُهْراقَةٌ — فهل عندَ رسمٍ من مُعوَّل
7 كدأْبِك من أمِّ الحويرثِ قَبْلَهَا — وجارتِهَا أمِّ الرِّبابِ بمأْسَلِ
8 إذا قامتَا تَضوَّعَ المسكُ منهما — نسيم الصِّبا جاءت بريَّا القَرَنْفُلِ
*10 ألا رُبَّ يومٍ لكَ منهنَّ صالحٍ — ولاسيَّما يومٌ بدارةِ جُلْجُلِ
11 ويومَ عقرْتُ للعذارى مطيَّتي — فياعجباً من كُورها المُتَحمَّلِ
12 فظلَّ العذارى يَرْتَمِينَ بلحمها — وشَحْمٍ كهدَّابِ الدِّمَقْسِ المُقَتَّلِ
13 ويوم دخلتَ الخِدْرَ خِدْرَ عُنَيْزَةٍ — فقالت: لك الويلاتُ إنَّكَ مُرْجِلي
*17 إذا ما بكى من خلفها انصرفتْ له — بِشقٍّ، وتحتي شقُّها لم يحوَّل
18 ويوماً على ظهر الكثيبِ تعذرتْ — عليَّ وآلتْ حَلْفَةً لمْ تُحلَّلِ
19 أفاطم مهلاً بعضَ هذا التدلل — وإن كنتِ قد أزمعتِ صرْمي فأجملي
*22 وما ذرفتْ عيناك إلا لتضربي — بسهمَيْكِ في أعشار قلبٍ مُقتَّلِ
23 وبيضةِ خِدْرٍ لا يُرامُ خباؤُها — تمتعتُ من لهوٍ بها غير مُعجَلِ
*43 ألا ربَّ خَصْمٍ فيك ألْوى رددتُهُ — نَصيحٍ على تَعْذَالِهِ غيرِ مُؤْتَلِ
44 وليلٍ كموج البحر أرخَى سدولَه — عليَّ بأنواع الهموم ليَبْتَلِي
*47 فيالكَ من ليلٍ كأن نجومَه — بكل مُغار الفَتْل شُدَّتْ بيذبْلِ
53 وقد أغتدِي والطير في وُكُنَاتِهَا — بِمُنْجَرِدٍ قَيْد الأوَابِدِ هَيْكَلِ
*70 فبات عليه سرجُهُ ولجامُهُ — وبات بعيني قائماً غيرَ مُرْسَلِ
71 أصاحِ تَرَى برقاً أُريكَ وميضَهُ — كلمع اليديْن في حَبِيٍّ مُكَلَّل

* مهراق: مصبوب. المُعَوَّل: المبكي والمعتمد والمتكل عليه. الدأب: العادة. مأسَل: جبل؟؟. ضاع الطيب وتضوع: انتشرت رائحته. الريَّا: الرائحة الطيبة. السِّيّ: المثل والنظير. الكُور: الرحل بأداته، وجمعه أكوار وكيران. المتحمَّل: المحمول. هُدَّاب: ما استرسل من الأشفار من شعر، ومن أطراف الثوب، والمفرد: هُدبة وهُدابة. يرتمين: يرمي بعضهن بعضاً. الدمقس: الحرير الأبيض. الخدر: الهودج. لك الويلات: دعاء عليه، أو له! مُرْجلي: تجعلني ماشيَةً. كثيب: رمل كثير. التعذر: الشدة والالتواء. آلى وتآلى: حلف. لم تحلَّل: لم تستثن. أزمعْت: وطنت نفسك. صرْمي: مقاطعتي. أعشار: لا واحد له، يوصف بها المَفرد والجميع، تَعني المقطَّع أو التقطيع، فأعشار قلب: قلب مقطع تالف. وبيْضة: رب امرأة كأنها بيضة في خدرها. لا يرام خباؤها: لا يُتعرض له. غير مُعجل: هادئ. ألوى: شديد الخصومة. التَّعذال: اللوم. الألو والائتلاء: التقصير. سدوله: جمع سُدُلْ، ستوره. ناءَ: مقلوب نأى، بعد. تمطَّى: مدّ مَطَاه (ظهره). الكلكل: الصدر. مُغار الفتل: المحكم. يذبل: جبل. وكُنات: عشاش الطير. مُنجرد: الماضي في السير. الأوابد: الوحوش. الهيكلَ: الضخم. غير مُرسل: غير مطلق. حبِيٍّ: سحاب متراكم. مكلَّل: أعلاه كالإكليل لأسفله.

* * * *

إن النظرة الفاحصة تميل إلى أن الأبيات: 7، 11، 13، 19، 23، 44، 53، 71 لا ترتبط بالأبيات التي تسبقها برباط وثيق. بل تكاد بدايات لمقطوعات شعرية مستقلة.

وقد أشار الدكتور محمد كامل حسين (مجلة المجلة: يناير 1970) إلى شيء من ذلك، لكنه لم يتوقف عند الظاهرة؛ لأن وحدة المعلقة لم تكن هدفاً لمقاله.

يبقى تساؤل مهم لابد من الإجابة عليه وهو من الذي قام بضم

هذه القصائد «القصيرة» وجعلها قصيدة واحدة «طويلة»؟ لا يعقل بالطبع أن يكون هذا من فعل الرواة! والأدنى إلى الصواب - إذا قبلنا هذا الاحتمال - أن يكون هذا الضم من صنع الشاعر نفسه. كيف؟ نتخيل مثلاً أنه قال أولاً أبياته الغزلية، ثم مضت عليه فترة طويلة أو قصيرة، انفعل بعدها بتجربة أخرى وأراد أن يخرجها إلى حيز الوجود، وهنا وجد أن إعجابه بالنغم الموسيقي - أو البحر العروضي - الذي جعله قالباً لتجربته السابقة لم يزل كما هو، وأن أذنه مازالت تستريح لقافية هذا القالب الموسيقي ورويِّه - لذلك لم يغير شيئاً في هذا الإطار وجعله يحتوي انفعاله الثاني.. ثم الثالث وهكذا. وفيما عدا هذا الارتباط الموسيقي فربما كان من المبالغة الاعتقاد بأن القصيدة الجاهلية كل متماسك ترتبط أجزاؤه بعضها ببعض برباط باطني.

وهذا الفرض إذا كان من نصيبه بعض الصواب سيجنبنا محاذير كثيرة يؤدي إليها شكل القصيدة الجاهلية بالصورة التي وصلتنا؛ إذ إنه من المستبعد أن يتخيل الناقد أن الشاعر يمكن أن يخضع لهذه الموجات الانفعالية المتضاربة، أو غير المتجانسة، فتضم قصيدته هذا «الحشد» من الأغراض التي ينبع كل منها من انفعال يختلف قليلاً أو كثيراً عن الانفعالات الأخرى! كما أن هذا الفرض نفسه سيعفينا من التكلف وبذل الجهد ونقل المقاييس الغريبة عن بيئة هذا الأدب، «لنخلق» في هذه القصيدة «الطويلة» نوعاً من «الوحدة العضوية» التي تقتضي انسجاماً في العاطفة المسيطرة، وترتيب الشاعر لمشاعره ترتيباً يقوم على النمو المطرد، بحيث ينشأ أحدهما من سابقه نشوءاً عضوياً مقنعاً، ويقود إلى لاحقه بنفس الطريقة. وبحيث تتكامل أجزاء القصيدة في توضيح عاطفتها المسيطرة واتجاهها المركزي لتترك في النهاية - لدى المتلقي - أثراً فنياً موحداً متكاملاً لا تناقض فيه ولا اضطراب. ولن يتحقق ذلك للشاعر إلا بوحدة الباعث على نظم قصيدته، ووحدة الغاية التي يتغياها منها(24).

وكذلك سوف يغنينا هذا الفرض ذاته عن تلك المحاولات الجادة الرائدة التي بذلها الدكتور طه حسين «ليخلق» في هذه القصائد «الوحدة العضوية» التي رأى أنها تتحق فيها على ما في فهمه لمعنى الوحدة من توسع، عندما أراد بها مجرد التتابع المنطقي بين الأبيات في المثل الذي ساقه من معلقة «لبيد»[25]. وقريب من ذلك الجهد المحمود الذي بذله الدكتور محمد النويهي ليثبت لهذه القصائد نوعاً من «الوحدة الحيوية»[26] مع أنه هو نفسه الذي قرر أن «الموقف الصائب إذن أن نستخرج من الشعر القديم نفسه مقاييسه ومفاهيمه التي نستخدمها في تفهمه وتذوقه وتقديره. ومعنى هذا في موضوعنا الراهن هو أن نقبل كل «قسم» من أقسام القصيدة القديمة كأنه وحدة مستقلة أو قصيدة منفردة، فنبذل جهدنا في تعرف جماله الخاص، واستكشاف دافعه المستقل، وهدفه القائم بذاته... مُنفقين أقصى مقدراتنا العاطفية والتخيلية في تعمقه وتذوقه والاستجابة له»[27]. لكنه - مع كل هذا - لم يقتصر على ذلك؛ بل ظل ينظر إلى تلك القصيدة على أنها عمل فني نتج عن انفعالات متجانسة؛ إذ يضيف: «وما يدرينا لعلنا لو فعلنا ذلك بكل قسم من أقسام القصيدة لاستطعنا أن نستكشف في ذلك الشعر القديم أو بعضه، لا نقول وحدة عضوية وفنية تشبه الوحدة الغربية، بل نقول بناءً شعرياً من نوع مختلف، ليس متهدماً كما يخيل إلينا إذا نظرنا إليه بالنظرة الغربية، بل له انسجامه الخاص الذي لا يمجه ذوقنا إذا أحسنا تفهمه والتعاطف معه!»[28].

- 5 -

ومن المثير للانتباه أن وحدة القصيدة الجاهلية لفتت نظر «جوته» صاحب «الديوان الشرقي للشاعر العربي»، والذي هام حباً بالشعر الجاهلي. وتلبث طويلاً أمام «تأبط شراً» في القصيدة المشهورة:

إنَّ بِالشِّعْبِ الَّذِي دُونَ سَلْعٍ   لَقَتِيلاً دَمُهُ ما يُطَلُّ

هذا التلبث الذي استلهم من البداوة والصعلكة طاقات ثرية خصبة، تجلت في تحليله الرائع للقصيدة التي ترجمها إلى الألمانية في ثمان وعشرين مقطوعة، أفاض عليها من عبقريته الشعرية وإحاطته الدقيقة باللغتين إحاطة لم تتخلف إلا في ترجمته لـ «دمُهُ ما يُطَلُّ: يضيع هدراً». إلى دم لا ينسكب عليه طلّ: ندى!

ومن المدهش أنه لمح اختلال الترتيب في القصيدة، واقترح لها ترتيباً يعيد إليها تناسقها، وفيه تتقدم بعض المقطوعات أو تتأخر.

واعتماداً على هذه المحاولة سارع الدكتور عبدالغفار مكاوي - المجلة: مارس 1969 - إلى الجزم بتفكك القصيدة الجاهلية وخلوها من الوحدة، واعتمادها على وحدة البيت! لكن السؤال المهم والخطير الذي يتحتم طرحه، والذي سبق إليه يحيى حقي: كيف أمدت القصيدةُ الجاهلية «جوته» - وهي فُتات - بخيط استطاع بفضله أن يسلك فيه أبياتَها في ترتيب منطقي؟! أفتكونُ قصيدة «تأبط شراً» وصلتنا مختلة الترتيب؟ هل في القصائد الأخرى - إن أجدنا قراءتها - دلائلُ على جناية الرواة عليها؟ كيف نظفر - والقصائد مبعثرة أجزاؤها في مراجع عديدة - بالنص الأصلي لها؟ وأسئلة أخرى كثيرة تحدس بالوحدة، وتقول بها، حتى وإن تعذر الاستدلال عليها!

- 6 -

(1 - 6)

هكذا خضعت قضية «المقدمة» لتلك الآراء المتعددة التي استدعت أحياناً مناقشتها، أو الحوار معها، ومحاولة استكمالها. وليس من شك أن بعض هذه الآراء تضمن التماعات مضيئة لكنها لم

تستمر حتى تغمر الطريق بالنور! من ذلك إشارة الدكتور النويهي السابقة إلى إحساس الجاهليين الحاد بتقلب الزمن، وخوفهم المرعوب من الفناء. ومنها الالتفاتة البارعة أمام «ذات الشاعر» لدى الدكتور خليف. وأخيراً كان التحذير المستمر من التسرع في إصدار الأحكام، والدعوة إلى التريث أمام تلك التجارب، وقدرها حق قدرها، والبعد عن تفتيت القصيدة إلى قطع «متناثرة» - لدى الدكتور ناصف والدكتور إبراهيم عبدالرحمن.

ومع ذلك لاتزال القضية بحاجة إلى التحرير والمراجعة. وهناك بعض الجوانب التي يجدر التنبه إليها قبل الدرس والتحرير يتعلق بعضه بالعصر، والآخر بالشعر القديم ودراساته الحديثة.

فبالنسبة **للعصر** ينبغي أن ندقق في تقويمه ونتعاطف معه، ولا نتعالى عليه. أو نسيء الظن بمدى التحضر الذي وصل إليه.. وذلك حينما نربطه بالتقدم المادي وحده، متناسين أن التلازم بينهما ليس ضرورياً.

وفيما يتصل بالشعر والشاعر، لا بأس من التذكير ببعض البدهيات؛ من مثل أن الشعر رسالة خاصة، ولغة فوق اللغة العادية حتى وإن تماثلت العناصر التي يتكونان منها. وأن مضمونه يذوب في شكله بدرجة يتعذر فيها الفصل بين شكل ومضمون. وأن الشعر الذي يمكن نثره من الأفضل أن يقال نثراً. ذلك أنه يصور الجانب العاطفي الذي يحرك وجدان البشر في كلمات مموسقة ذات لغة خاصة أدبية موحية. وتلك مهمة جدّ خطيرة؛ فذلك التصوير هو الذي يُنطق الطبيعة فتأتيه بما بين عطفيها من ألوان الجمال. وهو الذي يحول المستحيل و«المبتذل» و«المَكرور» وما تمجه الأذواق في النثر إلى «عمل فني» تقبله هذه الأذواق، بل وتعجب به وتلتذ وتتأثر؛ وما ذلك إلا لأن

الشاعر - دائماً - ذو نظرة بديعة ثاقبة ترى العادي غير عادي، بل جميلاً وسامياً.

إنه على حد قول الدكتور الربيعي: «لا يقدم الواقع مباشرة، لكنه يحتال على هذا الواقع بفن «الإيهام» المبني على الرمز والمجاز. فيضع «الصورة» مكان الحقيقة الحرفية. ويجمع في بؤرة واحدة الحقيقة المصورة التي تتسع لما هو كائن، بالإضافة إلى ما كان، وما يمكن أن يكون... وهو ينأى عن المباشرة التي تُوقعنا في أسر الواقع الحسي... فالمباشرة هي «أم» الضحالة والرمز «أبو» العمق.. هنا لا محدودية الخيال، وهناك حدود الحواس المعروفة. وهنا السُّتُر التي تُلقي على الواقع بالغموض الفني ليكتسب هذا الواقع مزيداً من الوضوح، وهناك الواقع العاري الفج المجرد من التأويل»(29).

(2 - 6)

وإذا كانت تلك هي طبيعة الشعر، بل والعمل الأدبي عموماً فإننا يجب أن نقدر مبدعه حق قدره، وأن نحتفظ له بتفرده وسبقه، وأن نعترف له بحريته في الإبداع بالكيفية التي تبرز تجربته في الصورة الفنية التي ترضي طموحه. وأن يحتشد له الناقد برؤية عميقة للحياة وموقف الإنسان منها، وعلاقة الأدب بها، ووظيفته تجاهها «فمحكمة النقد كثيرة القضاة كثيرة القوانين لا يجلس فيها قاض واحد، ولا تدين بقانون واحد!»(30).

وليس من شك أن أعباء الناقد تتضاعف إذا تصدى للأدب القديم الذي تقوم بيننا وبينه حواجزُ عديدة عليه أن يتفهمها ويتخطاها؛ كي يتمكن من أن يلجَ عالمه، ويدرك علاقاته، ويبرز الأدوات التي استخدمها المبدع في تشكيل تجربته تشكيلاً فنياً من خلال رؤيته للحياة رؤية جمالية يتشابك فيها الذاتي مع الموضوعي. وشيء من ذلك

لن يتيسر للناقد إلا إذا غاص في أعماق العصر من كافة نواحيه، وأدرك الروابط العميقة التي تربط النص به، والتطور الذي لحق بألفاظ النص، والظلال التي كانت تثيرها لدى المبدع.

ذلك وغيره كثير من شروط الناقد - وكل قارئ بصير - ليقيم حواراً خصباً مع النص يلتقط من خلال أصدافه التي تغوص في الأعماق.. مستعيناً بثقافته العميقة المنفتحة على كل التيارات، مادامت تحقق هدفه من الوقوف على سر الإبداع في النص.. وذلك كله دون تعالٍ أو إدلال على القارئ بتلك الثقافة التي لا يهمه منها إلا أنها تدخله عالم النص المسحور، دون إغراقه في تفصيلات لن تفيده كثيراً بل قد تنأى به وبالناقد عن الهدف المرجو لهما. فهو كمن يتلذذ بأريج العطر وينتعش به، ولا يعنيه أن يفيض خبير العطور في بيان كيفية استقطارها والمراحل التي تمر بها! «فعيب أدبي أن يوهم الناقد قارئه بأنه وحده يحتفظ بأسرار القصيدة... إذا كان الناقد واحداً من المريدين، والنص هو «القطب» ورأى نفسه أقرب من هذا القطب أو أكثر محبة - له فعليه أن يفيض على إخوانه من بني البشر من نفحات هذا القرب... حتى يصبحوا وإياه على درجة واحدة من القرب والمحبة»(31).

- 7 -

(1 - 7)

أيجوز - بعد كل هذا - أن نحول القصيدة - تلك البنية الجمالية الرمزية للكون - إلى عدة عنوانات/ أغراض يسردها الشاعر وينثرها على هيئة أفكار مكرورة متداولة، غافلين - أو متغافلين - عن أنها بناء فني معقد تختفي علاقاته، وتتعدد تأويلاته بتعدد القارئ البصير

الذي يجيد الحوار معها. وأن الذاتي فيها يمتزج بالموضوعي امتزاجاً رهيفاً، يفتن الشاعر في كيفية تصويره تصويراً بديعاً، يزيد من وجوده وجوداً ؟!

ولعل الإجابة بالنفي عن مثل هذه التساؤلات هي التي حدت ببعض الباحثين - كما سبقت الإشارة - أن يعيدوا النظر في القصيدة الجاهلية، باحثين عن خيط تنتظم به حباتها، رافضين التمزق الذي أصابها من «النظر» العاجل إليها و«النقد» المتسرع لها. جادين في استنطاق القصيدة لما «تضمره» من أصوات، جاهدين في فك رموزها التي حال الزمن بيننا وبين التقاط ما توحي به، وما تشير إليه لدى الشاعر وما يحيط به.

(2 - 7)

وتلك نظرة تحاول أن تعيد للقصيدة الجاهلية مكانتها التي تستحقها وتجدّ في البحث عن الخيوط التي تنتظم عقدها، والدلالات الخفية التي توحي بها صورها.

ولن نلجأ في إثبات ذلك إلى قصائد قصيرة من الشعر الجاهلي قد تحتم تجربتها وحدة الشعور فيها وتجانسه! بل سنعمد إلى «معلقة» من معلقاته، بل ربما من أشهرها وأجودها، وهي «معلقة زهير». وإذا لقي الاجتهاد إزاءها قبولاً، أمكن الانتقال به إلى غيرها.

وقد سبقت الإشارة إلى ضرورة التيقظ لرهافة البناء الرمزي للقصيدة، وسمو المنزلة التي نضع الشاعر فوقها. وإذن فعلى الدارس أن يكدّ ويُكابد في «فك» رموز القصيدة خلال «قراءتها» لينأى بها عن المشابهات والارتباطات الساذجة بالواقع ارتباط المسبب بالسبب، ويتذكر دائماً أنها غير «المثير» لها و«الواقع» المحيط بها. وحتى لو بدا أنها انطلقت من واحد منهما فهي تجاوزه وتعلوه لتحقق بناءها

الرمزي وتحقق مقولتها الفنية: «محور الارتكاز» أو «الصَّوْتيم» الذي ينطلق الشاعر منه، ويدور حوله في معاناة رمزية شاقة يهفو خلالها إلى إعادة تشكيل الكون تشكيلاً رمزياً جمالياً!

إن رمزية القصيدة مقولة قديمة ذائعة. لكنها لم تحظ بما هي به جديرة من الاهتمام. على حين حظيت مقولات أخرى - ربما لأنها أيسر - بحظ أوفر!

ففي لمحة من لمحات العبقرية يقرر الجاحظ أن الشاعر يصور «صيد الوحش» بطريقة رمزية؛ يختلف ما ترمز إليه بحسب المصير الذي تنتهي إليه كلاب الصيد: قاتلة أو مقتولة[32]. لكن تلك اللمحة لم تجد من ينميها وينضجها.. اللهم إلا تلك الوقفات السريعة لنفر من كبار الدارسين في العصر الحديث الذين ندر من بينهم من تلبُّث أمام «قصيدة» ليضيء جوانبها إضاءة ثرية ممتعة. أو توفر على «قراءة قصائد» مجتمعة لعصر من العصور الأدبية؛ ليعيد اكتشاف العصر من خلال النظرة الجديدة إلى أدبه[33].

- 8 -

(1 - 8)

إن القارئ لمعلقة زهير لا يمكن أن يدلف إليها من فراغ، فهي وصاحبها مما يُزهى به العصر وأدبه. كما أنه ارتبطت بوقائع تاريخية ذائعة جعلت شاعرها جديراً بالوصف الذي وصف به: «شاعر السلم» كما أنه في المجال الأدبي يتبوأ قمة «مدرسة التنقيح» المشهورة. نعم ذلك وغيره كثير يعرفه الناقد الذي لا يمكن أن يبدأ عمله من «درجة الصفر»، فهو يعلم أن هذه القصيدة قسمها الدارسون إلى «نتف» سموها «أغراضاً» وبعد تمزيقهم إياها وإماتتهم لها حاولوا «لمّ» القطع

المتناثرة ليعيدوا - دون جدوى - الحياةَ إليها! لقد صرنا «نقنع بأن نمزق الشعر تمزيق القدماء له، فهذا مدح، وهذا فخر أو هجاء، بدلاً من أن نجمع أشتات ذلك كله.. لنكوّن صدى لفكرة واحدة أو مجموعة متقاربة من الأفكار والمواقف. ولم نعد نشعر شعوراً قوياً بالحاجة الكبيرة إلى الغناء»(34).

إن الناقد البصير يسمو بزهير عن التصور الذي فهمه البعض من نص ابن قتيبة الذائع الذي يجعل الشاعر أقرب إلى «الحواة» الذين يلبون طلبات العابثين المحيطين بهم! فزهير فنان متحضر استوعب الكون وصاغه - أو أعاد صياغته - صياغة جمالية رمزية نظملها ظلماً بيناً إن أخضعناها للتأملات القريبة اليسيرة، أو قسناها بدرجة التحضر لدى الجاهليين. متناسين أن الأبنية الثقافية مستقلة، وأن الشعر له حياته وروحه العامة التي لا تأتي من الخارج.. كالنبات يتغذى بأشياء، ولكن خصائصه لا يمكن أن تُعزى إلى ظروف الأرض التي يعيش فيها(35).

الشعر لغة واللغة رمز عقلي للعواطف، وليست تعبيراً تلقائياً عنها. والأدب ليس ترجمة للعاطفة وإنما هو تأويل لها(36).

(2 - 8)

بعيد عن الظن - ويُزرى بزهير - أن يكون مدح «هرم بن سنان» و«الحارث بن عوف» هو الدافعَ لنظم المعلقة، أو أن يكون الثناء عليهما هو الانفعالَ المسيطر على التجربة. لأن مثل هذا الاقتناع سيؤدي بنا إلى تصور قريب من «رؤية» ابن قتيبة في سيطرة «المدح» على القصيدة القديمة «وتبعية أغراضها» الأخرى له، وتطوعها «لخدمته»!

لكن هذا كله لا ينبغي أن يدعونا إلى الإقلال من موقفهما

النبيل في وقف نزيف الدماء بين الأقرباء المتحاربين فقد تطوعا بحمل ديات القتلى بينهم حتى تضع الحرب أوزارها. وخلال إنجازهما تلك المهمة التاريخية الجليلة قتل «الحُصَيْنُ بن ضمْضَم» واحداً من العبسيين ثأراً لأخ له قتله «وِرْدُ بن حابس العبسي» فما كان من عبس إلا أن نكصت عن الصلح، وكادت الحرب تعود للاشتعال؛ لولا أن «الحارث بن عَوف» أضاف إلى مآثره مكرُمة خالدةَ عندما تقدم لـ «عبس» بمائة من الإبل، وبابنه؛ وخيرها بين قبول الدية أو قتل ولده. فقبلت الدية وأنهت نزف الدماء!

إن النسيج الشعري للقصيدة يتألف من عدة خيوط متكاملة أسهمت في تشكيلها. لكن أبرز هذه الخيوط وأنصعها وأكثرها هو «حلم السلام» الذي بدأت بشائره تطل على هؤلاء الأقوام الذين عانوا المرارة واليتم والثكل خلال تلك المعارك الدامية التي صبغت أيامهم بالدم، وأحاطتها بالسواد، وأحالت حياتهم إلى كابوس مستمر من الضنى والمكابدة. ومن ثم فليس بعجيب أن تنبع كل الروافد من هذا «الحلم» وتصب فيه؛ فهو «محور الارتكاز» والنغم الرئيسي الذي تصدر عنه الأنغام الفرعية في القصيدة.

وأغلب الظن أن الدارس الذي توثقت صلته بالأدب الجاهلي، وزهير – يستطيع لمس ذلك من خلال «قراءة القصيدة» قراءة تتناسى ما أصابها على يد الممزقين لها، الباحثين عن «الأغراض» فيها، ويتذكر – ويعي دائماً – أن زهيراً هنا لا ينقل الواقع وإنما يقدمه إلينا تقديماً فنياً يعتصر هذا الواقع، ويكثفه، ويجاوزه، ويرمز له، ويسمو عليه.

وعلى ذلك فإن بداية المعلقة ليست «مقدمة» لها، منفصلة عنها، بل هي جزء أساسي منها يتكامل مع بقيتها في تكوينها، فنحن نلمس في تلك البداية «رمزاً» لصراع خفي بين السلام الذي لاحت

بشائره، وأسعد الجميع مقدمه ونوازع الشر والقتل التي لما تزلْ بقية منها عالقةً بالنفوس، والتي دعت بعض البطون إلى مناوأة «الأمان» القادم، والاعتصام في بعض الأماكن - كجبل القَنان - وافتعال ما يعكر الصفو الذي يوشك أن يعم شبه الجزيرة. وهذا الصراع، ما ظهر منه وما بطن، هو الذي امتصته عبقرية زهير وتمثلته في تصوير رامز:

أَمِنْ أُمِّ أوْفَى دِمْنةٌ لم تكلَّمِ بحومانةِ الدَّراج فالمُتثلَّمِ
ودارٌ لها بالرَّقْمَتَيْنِ كأنَّها مراجيع وشمٍ في نواشرِ مِعْصَمِ
بها العِينُ والآرامُ يمشِينَ خِلْفَةً وأطْلاؤها ينهضن من كل مجثمِ
وقفتُ بها من بَعْدِ عشرينَ حِجَّةٍ فلأياً عرفتُ الدار بعد توهُّمِ[37]
فلما عرفتُ الدارَ قلت لربعها ألا انْعَمْ صباحاً أيها الربع واسْلَمِ

فتلك أبيات ليست مقدمة للمدح، ولا لشيء آخر. إنها تصوير لهذا الصراع ممثلاً في قطبيه: المستشرف للغد الآمن، المستبشر به.. والآخر المنادي المناوئ له ممثلاً في فلول لهذا الغد والمتربصين بأشياعه. هؤلاء الذين يرمز إليهم زهير بالخراب والصمت الذي عمَّ ديار المتحاربين وران على تجمعات الأرامل واليتامى. أما الفريق المبتهج الآمل فكان على رأسه زهير الذي يمضي، باقتدار، في صياغة الواقع صياغة رمزية، تستعلي على الواقع وتستشرف الغد الآمن الذي يضمد جراح الأمس، ويستبدل بخوفه أمناً! ومن ثم يكون الانتصار للبقاء والسكينة والسلام؛ فها هي ذي الدور الذي خربتها الحروب تتشبث بالبقاء وتستبقى ما يدل عليه من علامات تتحدى الفناء بتوالي عوامل الثبات مقابل دواعي الخراب: «مراجيع وشم»؛ فتعم البهجة أهلها العائدين إليها، المتمسكين بها. بل إن الحيوان يعز عليه أن يُحرم من الإسهام في هذا «العُرْس» فيشارك في الإحياء من خلال تلك الحركات الوثابة

المتقافزة المبتهجة «يمشين خِلْفة» تكسوها حركات «الأطْلاء» وداعة وبراءة. ويبدو أن موكب «الإحياء» الآمل المنتشي تحرك أولاً في وجدان زهير قبل أن يُفيض منه على الكون من حوله!

وعلى الرغم من شمول الخراب لكل ما يحيط به فقد استطاع زهير وقبيلُهُ أن ينتزعوا المبادرة، وأن يضيئوا وسطه منارات تهدي إلى الغد الذي يبشر به، بعد معاناته في التعرف عليه: «فلأياً عرفتُ الدارَ بعدَ تَوهُّم»؛ ليواصل ما انقطع من الأمان والإعمار، ويحيِّي المكان وقاطنيه بعد اجتماعهم تحت راية السلم والسكينة: «ألا انْعَمْ صباحاً أيُّها الرَّبْع واسْلَم».

ويبدو أن إشاعة السلام في ربوع شبه الجزيرة صارت حلماً مقدساً لدى الصفوة الرائدة في المجتمع الجاهلي؛ فهاهم أولاء وظعائنهم يجدُّون في تثبيت دعائمه ونشر أعلامه في مواطنَ كثيرة ذاقت وعانت من مرارة الحرب:

تَبصَّرْ خَليلي هل ترَى من ظَعَائنَ   تَحمَّلْن بالعلياءِ من فوق جُرْثُمِ
جعَلْنَ القَنَانَ عن يَمينٍ، وحَزْنَهُ   وكمْ بالقَنَانِ من مُحلّ ومُحرمِ
عَلَوْنَ بأنماطٍ عتاقٍ وكِلّةٍ   ورادٍ حواشيها، مُشاكهة الدم
وَوَركْنَ في السُّوبانِ يعْلُونَ متْنَهُ   عليهنَّ دلُّ الناعمِ المُتنعِّم
بكرْنَ بُكوراً واستحرْنَ بسُحْرَةٍ   فهُنَّ لوادي الرَّسِّ كاليدِ للْفَم
وفيهنَّ مَلْهىً للصَّديق ومنظرٌ   أنيقٌ لعَيْنِ النَّاظِر المُتوسِّم
كأنَّ فُتَاتَ العِهْنِ في كلِّ منزلٍ   نزلْنَ به، حبُّ الفَنَا لم يُحطَّم
فلما وردْنَ الماءَ زُرْقاً جِمَامُهُ   وضعْنَ عِصيَّ الحاضر المُتخيِّم
ظهرْنَ من السُّوبانِ ثم جزَعْنَهُ   على كلِّ قَيْنِيٍّ قَشيب ومُفْأمِ(*)

إن تصوير زهير لموكب «الظعائن» هنا - ليس نسيباً أتى به «ليُميلَ نحوه القلوب... ويسترعي به إصغاء الأسماع إليه» بعد أن «شكا وبكي، وخاطب الرَّبْعَ، واستوقف الرفيق..» على حد قول ابن قتيبة. إنما جاء هذا التصوير الرمزي لقوافل النساء اللائي ينشدن، هن وأهلهن، الأمن والسكينة والهدوء ودفء الحنان الأسري الذي افتقدنه طويلاً وسط الأشلاء المتناثرة والدماء المنزوفة!

ظغائن: نساء راحلات في الهوادج. العلياء: اسم موضع. جرثم: ماء لبني أسد أحلاف ذبيان. القَنَان: جبل لبني أسد. حَزْنَه: أرضه الصعبة. المُحلّ: الحليف، ضد المحرم، وقيل: المحل من ليس في حرمة تمنعه، من عهد وميثاق. والمحرم: من له عهد أو ذمة أو جوارٌ.. هو له حرمةٌ من أن يغار عليه.. أي أنه والظعائنَ حاذرْنَ المرور بالقنان وما حوله لتربص أعدائهم بهم فيه. وقد كان هؤلاء من الغاضبين على الصلح المولعين بسفك الدماء. الأنماط: ستائر على الهوادج. وراد: حمراء. مشاكهة: مماثلة. وركّن: ثنين أرجلهن للراحة. السوبان: واد في ديار بني تميم. دلّ الناعم: أثر التنعم. بكرن: سافرن صباحاً. استحرن: رحلن سحراً ولا يخطئن ما يقصدنه، كما لا تخطئ اليد الفم. للصديق وروي للّطيف أي: المتأنق الحسن المنظر. الأنيق: المُعْجِب، فعيل بمعنى مُفْعِل، كاليم. التوسم: التفرس وتتبع محاسن الشيء. العهن: الصوف. الفنا: عنب الثعلب، وهو أحمر أيضاً! الزرق: شدة صفاء الماء. والجمام: الماء. وضع العصي: كناية عن الإقامة. المتخيم: الذي يقيم في الخيمة. ظهرن: خرجن. جزعْنه: قطعن الوادي. القين والقيني: الحداد وكل صانع، والفعل قانَ يَقين، ثم وُضع المصدر مكان اسم الفاعل. قشيب جديد. مُفْأم: واسع، ويروى: «على كل حريٍّ» نسبة إلى الحيرة. وقيل القيني: قتب طويل منسوب إلى بني القين بن جسر، وهو يوضع تحت الهودج ليريح الراكب، ويمتص حركة الإبل.

إن المستقبل الآمن بحاجة إلى فكر رشيد، ونظر سديد.. بحاجة إلى «بصيرة» تسمو على النظر الخاطف.. يهتدون بهديها، ويستضيئون بنورها، ويمهدون بها للبنان الخلقي الخالد الذي أرساه الإسلام: ﴿**قُل هذه سبيلي أدعوُ إلى الله على بصيرة أنا ومن اتبعني..**﴾ - يوسف: 108. ﴿**قد جاءكم بصائر من ربكم، فمن أبصر فلنفسه..**﴾ - الأنعام 104. ﴿**هذا بصائر من ربكم وهدى ورحمة..**﴾ - الأعراف: 23.

إن زهيراً هنا قد تفرغ لبناء «ظعنه» الشعري، وسواء انطلق في تصويره من الواقع أم لم ينطلق - فإنه تجاوز هذا الواقع وسما به إلى أفق سامٍ رأينا فيه «قافلة السلام» تتجاوز مواطن التمرد ودعاة الحرب الذين اتخذوا من «القَنَانِ» - موطن الأسديين أحلاف الذبيانيين - وكراً لمناوشة العلم ودعاته. وفيما عدا هذا الصوت الناعق من الماضي تهادى موكب الظعائن تحوطه أفئدة المحبين له، حالمين بمستقبل يظلله الأمن والسكينة التي لم تخدشها تلك الذكريات الدامية التي تطفو أحياناً على السطح.. كما قد يوحي به لون الستائر الحمراء: «كِلَّة وِرَاد» و«حب الفنا» المتناثر حول الخيام(38). ويستمر زهير في تصوير موكب الظعائن تصويراً دقيقاً حياً، يسهم به في اكتمال «القصيدة» وإثراء مقولتها الفنية. فهاهن أولاء يتَنَفَّسْنَ الصُّعَداء، ويسترخينَ في جلستهن، ويستعلين بآدميتهن، ويستعدن نعمة كانوا فيها فاكهين - وبذلك غِبَّ وصولهم إلى وادي السوبان الذي أحيا في أعماقهن وواقعهن سعادة غامرة نعمنها به في السنين الخوالي!

ولكن.. أين يستقر موكب السلم، ويعد، في هذا البناء الشعري؟! لن يتحقق ذلك إلا وسط الماء.. وغير خاف ما يمثله الماء لابن الصحراء.. إن قيمته تفوق وزنه ذهباً؛ فهو الحياة! والماء هنا يتلألأ صفاء ويغمر الأرض ليعوض زمن القحط، والخراب الذي سببته

الحروب.. إن «الماء الشعري» هنا يذكِّر بنظيره عند الحادرة؛ عندما صور به لحظة سعيدة مع محبوبته، فشبه ريقها بالماء ثم افتن في تصويره فهو طازج قريب العهد بالسماء، لم يأسَنْ ولم يتسنَّه! والسحابة أنزلته ليلاً ليضيف إلى العذوبة البرودة بل إنها لم تنزله وإنما «أدرتَّه» بعد أن حركتها «الصَّبا» بما توحي به «أدرته» من حنان ومودة وما تثيره «الصبا» من وداعة ومرحمة... فتكامل صوت زخَّات المطر، مع شخَب الحليب في الإناء:

بِغَريض سدريةٍ أدرَّتْه الصَّبا   مِن ماءِ أَسْجَرَ طيِّب المستنقَعِ

هذا كله من «الأغراض» التي قيل إنها تمهد لموضوع القصيدة. ولعله من المسلم به أننا أمام «قصيدة» ذات مقولة خاصة، تؤديها بطريقتها الرمزية. قد تتكون من أكثر من خيط لكن هذه الخيوط متجانسة ومتكاملة حتى يمكن أن نجدلها في «ضفيرة» واحدة هي «القصيدة». ولم يحتج كل هذا إلا إلى بعض الجهد الذي يجب أن نبذله بسخاء في سبيل إنارة كثير من جوانب الأدب الجاهلي الذي يستحق منا أن نقدره حق قدره.. نخلص له، ونحسن الظن به وبقائليه!

وغير خافٍ وثاقة الارتباط بين باقي القصيدة «ومقولتها الأم»؛ فتبشيع الحرب والإشادة بمن أسهما في إطفاء نارها ووقفة التأمل في نهايتها - كل ذلك روافد تغذي تلك المقولة وتثريها. وهذه الروافد بحاجة هي الأخرى إلى وقفة تضيء كثيراً من جوانبها، وتسهم في تذوق القصيدة، والاستمتاع بها.

- 9 -

إذا قيل إن حديث «الظعائن» تقليد شعري يرتبط بالجماعة أو القبيلة - فعلينا التسليم بأن هذه التقاليد الجماعية لا تلغي الإبداع

الفردي داخل إطارها، ولا تحول بين الشاعر وتصوير رؤى الجماعة وأحلامها، من خلال امتزاجه بها وصدوره عنها صدوراً فنياً يمتزج فيه الفردي بالجماعي امتزاجاً خلاقاً، يتعذر فيه أن نميز أحدهما من الآخر، أو نفصل الشعور عن اللاشعور. فتلك الرؤى «تتكون من الماضي ومن الحاضر بكل همومه ومسراته، ومن المستقبل بكل مخاوفه وأمانيه. والمرشح الأول للحديث عن هذه الأحلام هو الشعر.. والواقع والحلم يتداخلان فيه؛ فالواقع الذي عقَّمه الممدوحان من شرور الحرب يغذي الحلم... والناظر المتوسم ليس فرداً بل هو رمز لأولئك المصلحين ذوي العقول الراجحة التي تهديهم بصائرهم إلى مواطن الخير وسبل الفلاح»[39].

وليس من شك في أن إشادة «شاعر السلم» بمن حققاه؛ يرتبط أشد الارتباط بالآمال البهيجة الغامرة المستشرفة للأمن والسكينة في غد قريب تُرهص به بشائرُ عديدة: «نعم السيدان وُجدتما.. وأصحتما منها على خير موطنٍ.. عظيمَيْنِ في عُليا معدّ.. ومَن يستَبِحْ كنزاً من المجد يَعْظُم..».

ويزيد من وثوق ذلك الارتباط، هذا التبشيع للواقع الكريه المخضّب بالدماء المنزوفة والأشلاء المتناثرة وسط الثارات الملتهبة التي لا تخمد نارها.. في تلك الحرب الشيطانية الشريرة:

مَتَى تَبْعَثُوها تَبْعَثُوهَا ذَمِيمَةً وَتَضْرَ إذَا ضَرَّيْتُموها فَتُضْرِمِ
فَتَعْرُكُكُمْ عَرْكَ الرَّحَى بِثِفَالِها وَتَلْقَحْ كِشَافاً ثُمَّ تُنْتَجْ فَتُتْئِمِ
فَتُنْتَجْ لَكُمْ غِلْمَانَ أَشْأَمَ كُلُّهُمْ كَأَحْمَرَ عَادٍ، ثُمَّ تُرْضِعِ فَتَفْطِمِ[40]

ولا يقل عن ذلك في إثراء «المقولة الأم» للقصيدة؛ تقبيحُه لموقف «حُصيْن بن ضَمْضَم» وإزراؤُه عليه؛ على امتداد عشرة أبيات كاملة:

لَعَمْرِي لَنِعْمَ الحَيُّ جَرَّ عَلَيْهِمُ   بِمَا لا يُؤَاتِيهِمْ حُصَيْنُ بْنُ ضَمْضَمِ

هذا الذدي «طوى كَشْحاً على مُستَكِنَّة»:

وقَالَ سَأقْضِي حاجَتِي ثم أتّقِي   عدوّي بألفٍ منْ ورَائِيَ مُلْجَمِ
فَشَدَّ ولَمْ يُنْظِرْ بُيُوتاً كَثِيرَةً   لَدَى حيْثُ ألْقَتْ رَحْلَها «أُمُّ قَشْعَمِ»(41)

ثم يشير إلى تصدي «مجتمع السلم الوليد» له، وأخذه على يديه وتطهير الطريق الجديد من مثل تلك العقبات الرافضة للرؤية الحالمة المبتهجة؛ تشبّثاً بحطام الماضي الذي يوشك على الرحيل.

وعقب تناوله الشعري لـ «تمرد ابن ضَمْضَم»؛ يبدأ في «استقطار» الموقف بأكمله استقطاراً شعرياً رائعاً يمتزج فيه الأسى على الدماء المنزوفة في «الأيام» التي طالت وأرهقت - بالثناء على «السيديْن» الجليلين اللذينِ أوقفا هذا النزف اللعين. كما يتجاوز «المثير» إلى الرؤية النافذة والتصوير الموحي في تلك المنظومة الرائعة من الأبيات في ختام المعلقة، والتي قد تبدو - أو تُتَّهم ظلماً - بالتفكك، أو التناقض بعضها مع بعض. وشيء من هذا لو صح لكان نتيجة الموقف المتناقض - بل الشديد التناقض - الذي تصوره المعلقة. ولعل ذلك كان الدافع إلى «الانتصاف» لها فنياً واجتماعياً بالإشارة إلى «إلحاح» زهير على التصوير الفني لتناقضات المجتمع الجاهلي من خلال «إفراطه» في استخدام الوسائل الفنية التي تجسد هذا التناقض، كالطباق والمقابلة، هذه الوسائل التي لم يشع استخدامها في العصر الجاهلي، بل تأخر ذلك إلى زمن العباسيين المتأخر؛ حيث أُولع شعراؤهم بالبديع(42). وزهير هنا إنما يبكي دماء قومه المنزوفة في أيامهم، ويشيد بمن بشَّرا بالسلم وأوقفا هذا «النزف» اللعين؛ فلا مناص من أن ينعكس على شعره من ذلك الكثيرُ من هذا التناقض:

وَأَعْلَمُ عِلمَ اليومِ والأمسِ قبلَهُ ... ولكنَّني عَنْ عِلْم ما فِي غَدٍ عَمِ
رَأَيتُ الْمَنَايَا خَبْطَ عَشْوَاءَ، مَنْ تُصبْ ... تُمِتْهُ، وَمَنْ تُخْطِئْ يُعَمَّرْ فَيَهْرَمِ
وَمَنْ لَمْ يُصانِعْ في أُمُورٍ كَثيرَةٍ ... يُضَرَّسْ بِأَنْيَابٍ ويُوطَأْ بِمَنْسِمِ
وَمَنْ يَجْعَلِ الْمَعْرُوفَ مِنْ دُونِ عِرْضِهِ ... يَفِرْهُ، وَمَنْ لا يَتَّقِ الشَّتْمَ يُشْتَمِ
وَمْن يَكُ ذَا فَضْلٍ فَيَبْخَلْ بِفَضْلِهِ ... عَلَى قَوْمِهِ، يُسْتَغْنَ عَنْهُ ويُذْمَمِ
ومَنْ هَابَ أَسْبَابَ الْمَنَايَا يَنَلْنَهُ ... وَإِنْ يَرْقَ أَسْبَابَ السَّماءِ بِسُلَّمِ
ومَنْ يَجْعَلِ المَعْرُوفَ فِي غَيْرِ أَهْلِهِ ... يَكُنْ حَمْدُهُ ذَمّاً عَلَيْهِ وَيَنْدَمِ
ومَنْ لَمْ يَذُدْ عَنْ حَوْضِهِ بِسِلاحِهِ ... يُهَدَّمْ، ومَنْ لا يَظْلِمِ النَّاسَ يُظْلَمِ
ومن يَغْتَرِبْ يَحْسِبْ عَدُواًّ صديقَهُ ... ومَنْ لا يُكَرِّمْ نَفْسَهُ لا يُكَرَّمِ
وَمَهْمَا تَكُنْ عِنْدَ امْرِئٍ مِنْ خَلِيقَةٍ ... وَإِنْ خَالَها تَخْفَى عَلَى النَّاسِ تُعْلَمِ(43)

لقد أدرك «زهير» ببصيرته آثار العلل الاجتماعية في المجتمع الجاهلي، فاستشرف وضعاً أسمى لهذا المجتمع، من خلال موقف فردي متميز، وهو يتعذب بهذا التفرد والتميز؛ لأنه يرى ما لا يراه غيره، ويُؤرِّقه ما لا يؤرقهم من غموض المصير «عن علم ما في غدٍ عَمِ!» فجعله قريناً محزناً لواقعه، وما فيه!

ثم يأسى لعجزه عن الوصول إلى سر الفناء/ النهاية وكيفيتها؛ إنه لا يرى فيها إلا أنها «خبط عشواء..» لم يقَرّ على تفسير لها، يوضِّح إلغازها!

وكنا نتوقع أن يستمر زهير في تشييد بنائه الفكري المصوَّر المتفرد، في نظرته إلى طبيعة الحياة ومغزى الوجود، وغموض المصير. غير أنه توقف بعد أول بيتين برز فيهما التفرد - وهو أبرز سمات التعبير الأدبي - خلال ضمائر التكلم الموصولة بأفعال العلم اليقيني والرؤية المباشرة، مع براعة التجسيد بالصورة.

توقف زهير عن تحقيق ما توقعناه، لينطلق إلى «تلخيص فني عام» لفكر المجتمع الجاهلي والقيم التي تسوده؛ متجاوزاً نظرته الذاتية التي هشَّ لها القارئ، والتي كان يمكن أن يستشف منها دلالات أعمَّ وأشملَ، لا تتعارض معها، فضلاً عن أن تلغيها!

وربما دل على عمومية هذا «الفكر الشعري»؛ بدءُ الأبيات - عدا البيت الأخير - بصيغة العموم «مَن»!.. على أن هذه العمومية قد تُكسب المضمون نوعاً من الديمومة، على امتداد الأعصر واختلاف الأمكنة.

وحين يقوم زهير بهذا «التلخيص» للقيم الاجتماعية والفكرية التي تسود المجتمع الجاهلي، وتوجِّه سلوكه - يكاد يعزل هذه الحكم عن القصيدة التي أنشأها ابتهاجاً وتبشيراً بعودة السلام والأمن والسكينة إلى ربوع شبه الجزيرة العربية.

وربما قيل إن تلك الحكم فقدت شيئاً من تجانسها الشعوري، أي أن آخر القصيدة قد ناقض بقيتها. كما أن صورة زهير ربما أصابها شيء من الاهتزاز والاضطراب أمام القارئ؛ حيث انقلب الشيخ الجليل الوقور المسالم إلى داع إلى قيم شاذة - أو غريبة - لا تتفق والصورة الرصينة التي استقرت في وجدان هذا القارئ الذي يفاجئه زهير بإطراء الجبن والمداراة والمصانعة إطراءً مغرياً، بل يكاد يكون ملزماً؛ وإلا «يضرّس بأنياب ويُوطأ بِمَنْسِم!»

وليت الأمر اقتصر على هذا الاتجاه الذي قد يمكن تبريره، أو التخفيف من وقعه على قارئ القصيدة! لأن الشاعر انتقل من النقيض إلى النقيض بسرعة لافتة:

ومنْ لم يذدْ عن حوضهِ بسلاحهِ   يُهدَّم، ومن لا يَظلم الناس يُظلم!

وممن؟ من «شاعر السلم» في العصر الجاهلي! دعوة صريحة إلى

العدوان والظلم ومناصرة الظالمين. تعيد إلى الذهن موقف «قُرَيْط بْن أُنَيْف» الذي أزرى بقومه، وسخر منهم؛ لأنهم يتسامَوْن فوق الظلم.

يَجزُونَ من ظلم أهل الظلم مغفرةً ومن إساءَةِ أهلِ السوءِ إحسانا

كأن ربَّك لم يخلقْ لخشيَتِهِ سِوَاهُمُ من جميعِ الناسِ إنسانا!

على أنه قد يخفف من أثر ارتباط مثل هذه الصورة بزهير أن نفهم «ظلمه» فهماً يستشرف الأفق السامي للحديث الشريف: «انصر أخاك ظالماً أو مظلوماً...».

حقيقة إن الإنصاف يقتضي أن نقرر أنه فيما عدا شبهة الانفصال الشعوري بين تلك الحكم وتجربة القصيدة، وذاك التناقض فيما بينها بعضها مع بعض؛ فإن ختام القصيدة كان تصويراً موفقاً لطائفة من الأفكار والقيم الجاهلية. كما كان تجسيداً لمجموعة من «الخبرات المتأملة»؛ لشيخ حكيم يستشرف بحدسه قيماً أعلى، ومجتمعاً أفضل، في غد ليس ببعيد!

وهذا كله يدعونا إلى التخفيف مما يؤخذ عليه، والذهاب إلى أن «حكَمه» تصور قيماً سائدة في مجتمعه، ولا تعني بالضرورة تأييده لها. بل ربما لو أصخنا السمع له لأدركنا أنه يأسى لوجودنا، ويتمنى زوالها من هذا المجتمع الذي نبعت هذه القيم من ظروفه الخاصة، والذي اضطُرَّ إلى بعضها اضطراراً جعل الحرب في هذا المجتمع «أدرُّ للقاح وأحدَّ للسلاح!» في صراع البقاء الذي يطحن فيه القوي الضعيف، وينتزع من فمه قطرة الماء التي تفوق وزنها ذهباً![44].

وقد تجلت براعة زهير في المزاوجة بين الفكر والشعر مزاوجة أدت إلى «تأديب» الفكر، إن صح هذا التعبير، فهو يقيم مفارقة حادة تبرز أساه - وأسى البشر - للجهل المطبق بالمستقبل والمصير، جهل يماثل

العمى! على حين أنه يحيط بماضيه وحاضره إحاطة كاملة، يتمنى أن تمتد لتشمل المستقبل!

كما يصور عاقبة الغفلة والبلاهة والجهل بطبيعة الحياة والأحياء؛ في ذلك التجسيد الموحي بالشدة والعنف: «يضرّس بأنياب، ويُوطأ بمَنْسمِ!» وليس أقلَّ من ذلك براعة تصويرُه للمحاولات العبثية في الهروب من مواجهة النهاية الحاسمة المؤكدة للحياة: الموت الذي لا مهرب منه للإنسان حتى «وإن يرْق أسبابَ السماء بسلَّم!».

كذلك برع زهير في تصويره للقيم الجاهلية التي أحلَّها المجتمع مكاناً علياً، ونعى على من حُرم منها أو من بعضها؛ لأنه سوف «يُستغن عنه ويُذمم».

وأخيراً وقف هذا الحكيم الجاهلي وقفات ثاقبةً سبر فيها أغوار النفس البشرية، وتأمل فشلها في إخفاء حقائقها الباطنية، ومحاولة التظاهر بغيرها؛ لأن كل امرئ راجع يوماً لشيمته.. والطبع أقوى من التطبع؛ فكل ما يبطنه من مشاعر يكابد فطرته لإخفائها، لابد وأن تظهر «وإن خالها تخْفَى على الناس تُعلم!».

وبعد.. فهل يظل ثمة مجال لطرح مثل هذا التساؤل المتشكك في وثاقة الصلة بين «الطلل» وبقية الخيوط الشعورية في القصيدة، وبين هذه الخيوط بعضها ببعض. أم أن هذه الخيوط تتشكل وتتضامّ وتتآلف في نسيج شعري متجانس يحمل رؤية طريفة ثاقبة.. حافزة ودافعة وهادية؛ إلى فهم الوجود ونقده وإثرائه والسمو به.. بل زيادته وجوداً؟!

الهوامش

1) للدكتور حسين عطوان ثلاثة كتب عنها: في العصر الجاهلي، والأموي، والعباسي الأول.

2) طبقات فحول الشعراء: ابن سلام الجمحي، تحقيق الشيخ محمود شاكر، مطبعة

المدني، القاهرة 1974م 55/1. وقد حذا حذوه ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق الشيخ أحمد شاكر، مطبعة عيسى الحلبي 1364هـ 76/1. ثم جاء ابن رشيق ورأى: أن «الجاهليين كانوا أصحاب خيام، يتنقلون من موضع إلى آخر. فلذلك أول ما تبدأ أشعارهم بذكر الديار». العمدة، تحقيق الشيخ محمد محيي الدين عبدالحميد، مطبعة السعادة، القاهرة 1963 226/1.

3) الديوان، تحقيق الأستاذ محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة 1658.

4) الوقوف على الأطلال بين شعراء الجاهلية والإسلام: د. مصطفى عبدالواحد، نادي مكة الأدبي، 1404هـ - 1983م ص 10.

5) العمدة 231/1.

6) تاريخ الأدب العربي ترجمة د. عبدالحليم النجار، دار المعارف، القاهرة 1959م، 59/1.

7) تحقيق الأستاذين أحمد شاكر وعبدالسلام هارون، دار المعارف، القاهرة 1962 ص 74-75.

8) لا يقدح في رأي ابن قتيبة خروجُ كثير من القصائد المشهورة عن هذا الخط الذي رسمه؛ فجمهرة «عبيد بن الأبرص» التي أوردها القرشي في «الجمهرة» ص 379-389: «أقفرَ من أهله محلوبُ» لم تنتقل بعد الطلل إلى الغزل أو المدح. ولا نعدم أن نجد قصائد كثيرة تشترك معها في ذلك. كقصيدة عديّ بن زيد (ص 390-398)، وبشر بن أبي حازم (ص 399-406)، والمُهلهل، وعروة بن الورد (ص 450-457). هذا عن السبع المُجَمهرات، أما السبع المذهبات فقد خلت من «المقدمة» عدا قصيدة «قيس بن الخطيم: «أتعرفُ رسماً كاطّراد المذاهبِ» (ص 507-516). وليس في ذلك ما يطعن في تصور ابن قتيبة لبناء القصيدة الجاهلية، الذي استنبطه من الغالب على البدايات، ولقصائد المدح بالذات. فضلاً عن التأثير الطاغي للمعلقات على تصوره. انظر: جمهرة أشعار العرب: القرشي، تحقيق الأستاذ علي محمد البجاوي، مطبعة نهضة مصر، القاهرة 1981م.

ويعد رأي ابن قتيبة أشهر ما قيل عن «المقدمة» أما ما عداه من النقاد فبعضهم أخذ بكلامه، وأغلبهم لم يشر إلى «مقدمة» للقصيدة، وإنما اهتم بـ «ابتداءات» القصائد فأشاروا إلى أشهرها وأجودها، و«نصحوا» بما ينبغي فيها بحيث «لا يكثر الغزل ويقل المديح» كما دعوا إلى أن يتجنب الشاعر: «ألا، وخليلي». العمدة، 123/2، 218/1، وأن يحترز فيها عما يُتطير منه. الصناعتين (أبو الفضل والبجاوي) دار إحياء الكتب العربية، القاهرة 1952 ص 431.

9) الوجودية في الجاهلية: مجلة المعرفة السورية، السنة الثانية، العدد الرابع، يونيه 1963. وقبلها نشرت مجلة «المجلة» تلخيصاً وافياً لهذه المحاضرة، مايو 1963، ص 135، وقد رأى براونة أن «المقدمة» غاية في حد ذاتها. ورفض تعليل ابن قتيبة، وأرجعَ

ما رآه فيه من ضعف إلى بعده عن البادية وطبيعتها. ثم استمر في استعراض فكرته «الوجودية» عن القصيدة؛ فذهب إلى أن التفكير في الوجود والمصير قد ملأ على الشاعر الجاهلي حياته، ولكن ذلك لم يؤد به إلى التشاؤم «بل أغراه بالإقبال على الحياة، واستئناف الرحلة بروح وثابة؛ وإلا فما معنى أن يأمر نفسه: «دع هذا؟» هل يعود إلى ما كان فيه من قبل؟ لا... فإنه بعد أن تلقى تهديد الفناء بجرأة – اكتسب نشاطاً جديداً وعزماً قوياً... إن العزم على الحياة والعمل ليس ممكناً إلا إذا أدرك الإنسان أن وجوده محدود ومتناه. وأن كل إمكانات العمل تقع في هذه الحدود. والإنسان ملزم بتحقيق هذه الإمكانات». وهكذا استطرد «براونة» في نجوى ذاتية تتخذ القضية خلالها مظاهر الفلسفة الوجودية التي ترى الفناء يتغلغل في كل شيء.. يتعقبه حتى يُبيده؛ ومن ثم فالإنسان لا يحيا، وإنما «يعيش موته!».

10) الشعر الجاهلي: د. محمد النويهي، الدار القومية، القاهرة د.ت 154/1.

11) مجلة الشعر، فبراير 1964، في كتابه «مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي» (دار المعارف 1970) تحامل الدكتور حسين عطوان – في شيء غير قليل من الحدة – على الدكتور عز الدين إسماعيل؛ فاتهمه بأنه «نسخ أفكار براونة نسخاً» ثم أعقب ذلك بقوله: «... زادها وضوحاً ببراهين جديدة من أقوال العلماء والفلاسفة المحدثين. ولم يلبث أن نسبها إلى نفسه!» وأخيراً سجل مناقشة الدكتور عز الدين لابن قتيبة بالتفصيل واتهمه بـ »النقل» من «براونة»! ص 219-223. ويبدو أن هذا التجاوز وقع من د. عطوان إبان اندفاع الشباب وحماسته. فضلاً عن تلقفه لمقالة «أبو سلمى»: «توارد خواطر أم نقل أفكار» المنشورة بمجلة المعرفة السورية، مايو 1964، وتسليمه بما فيها دون تمحيص؛ فعطوان نفسه يقرر: أن د. عز زاد أفكار «براونة» وضوحاً ببراهين جديدة».. وإذن فهو لم «ينسخ أفكار براونة نسخاً» فإذا أضفنا إلى ذلك أن الدكتور يأخذ في تفسيره منحى نفسياً مخالفاً لاتجاه «براونة» وقد كان في تلك الفترة ملء السمع والبصر في الحياة الأدبية والنقدية بعد صدور مؤلفاته الرائدة عن «قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر» و«الشعر العربي» الذي كان خير مهاد ومنشِّط لحركة الشعر الجديد في العقد السادس من القرن الماضي. هذا كله فضلاً عن انشغال د. عز بالاتجاهات النفسية في درس الأدب، والذي تمثل في كتابه المشهور «التفسير النفسي للأدب».

12) انظر تفصيلاً لذلك وردود أخرى أوردها الدكتور محمد أبو الأنوار في كتابه: الشعر الجاهلي – مادته الفكرية وطبيعته الفنية، مكتبة الشباب بالقاهرة 1976 ص 362-368.

13) وذلك في ثلاث مقالات في مجلة «المجلة»:

- مقدمة القصيدة الجاهلية، محاولة جديدة لتفسيرها، العدد 98، فبراير 1965، ص 16.
- مقدمة الأطلال في القصيدة الجاهلية، العدد 100، أبريل 1865، ص 35.
- صور أخرى من المقدمات الجاهلية: اتجاهات ومثل، العدد 104، أغسطس 1965، ص 4.

وسوف نعود - بعد عرض الآراء - إلى مناقشة الاجتهادات الجادة الرائدة للدكتور خليف.

14) الشعر الجاهلي 1/149-153.

15) يبدو أنه قد درس على يديه وتأثر به، انظر: مقدمة القصيدة الجاهلية في الشعر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة 1970، ص 227-229.

16) الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية، مكتبة الشباب، القاهرة 1984، ص 203-227.

17) السابق ص 203-204.

18) السابق ص 217.

19) لا يمكن لناقد أن يغفل تأثير مثل هذه المؤلفات: قراءة ثانية لشعرنا القديم، صوت الشاعر القديم، دراسة الأدب العربي، نظرية المعنى في النقد العربي، النقد العربي نحو نظرية ثانية.

20) مقدمة القصيدة الجاهلية محاولة جديدة لتفسيرها، مجلة «المجلة» العدد 98 فبراير 1965، ص 16.

21) مقدمة الأطلال في القصيدة الجاهلية، دراسة موضوعية فنية، «المجلة» العدد 100، أبريل 1965، ص 35، صور أخرى من المقدمات الجاهلية، اتجاهات ومثل، «المجلة» العدد 104، أغسطس 1965، ص 4.

22) انظر مثلاً: استعراض هذه الظاهرة والإدلاء بالرأي حولها للدكتور محمد أبو الأنوار في كتابه: «الشعر الجاهلي» 347-370، ومقدمة القصيدة العربية للدكتور حسين عطوان (دار المعارف، القاهرة 1970) وبحث للأديب قُصي سالم علوان بمجلة الشعر (مايو 1964) وعن الغزل الجاهلي - ومنه ما بدئت به القصائد. انظر: العزل في الشعر الجاهلي: د. أحمد الحوفي، الطبعة الثانية، مكتبة نهضة مصر، القاهرة 1961م.

23) الشعر الجاهلي: د. النويهي 1/158 وما بعدها.

24) انظر: الشعر الجاهلي للدكتور النويهي 2/436-438. وقد استبعد المؤلف إمكان تطبيق ذلك على القصائد الطويلة.

25) انظر حديث الأربعاء، الطبعة الثانية عشرة، دار المعارف، القاهرة 1/14، وما بعدها. كذلك تحدث الدكتور عطوان عن وحدة «الجو النفسي» في القصيدة الجاهلية حديثاً خاطفاً، استعاد فيه نصَّ «ابن طباطبا» المشهور: «أحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً..» وأشار في عجلة إلى وجود ذلك الرابط النفسي. انظر: مقدمة القصيدة ص 232-235.

26) انظر كتابه السابق 2/450.

27) السابق: 444-445.

28) السابق نفسه.

29) في النقد الأدبي وما إليه: د. محمود الربيعي، دار غريب، القاهرة 2001.

30) ساعات بين الكتب: العقاد، المكتبة العصرية، بيروت، د.ت، ص 472.

31) في النقد الأدبي وما إليه، ص 17، 18.

32) الحيوان: تحقيق الأستاذ عبدالسلام هارون، مطبعة الحلبي، القاهرة 20/2.

33) يستثنى من ذلك قلة من النقاد، مثل الدكتور محمود الربيعي الذي نذر نفسه، وأفنى عمره في «قراءات» ثرية وعميقة، تمثل قوام منهجه النقدي الناضج الدقيق، المقدم للقارئ في تواضع جليل يستوجب التقدير، حتى ممن قد يختلف معه. أما الدكتور القط فقط ذهب إلى شيء من ذلك. (في الشعر الإسلامي والأموي، مكتبة النهضة العربية، بيروت 1979، ص 97، 100، 103، 107) حيث أشار إلى أن الرمز يمكن أن يُستشف منه دلالاتٌ حضارية أعم وأشمل من دلالته الخاصة. لكن القضية لم تكن همَّه الأول في الكتاب. كذلك توقف د. البهبيتي عند قصص الحيوان في الشعر الجاهلي، ورأى «أن الشاعر يتخذ من هذه القصص مرآة يعكس عليها أمراً آخر غير موضوع القصة الأصلي». انظر: تاريخ الشعر العربي حتى أواخر القرن الثالث الهجري، دار الثقافة، الدار البيضاء 1980، ص 98 وما بعدها.

34) دراسة الأدب العربي: د. مصطفى ناصف، دار الأندلس، الطبعة الثالثة، بيروت 1983م، ص 82-83.

35) دراسة الأدب العربي، ص 188.

36) السابق ص 320.

37) الدِّمنة: ما اسود من آثار الديار بعد تهدمها وخرابها، وهبوب الرياح بترابها ورمالها عليها. حومانة الدرَّاج والمتثلَّم: مواضع خربتها الحروب. أم أوفى: رمز لمن كانوا يعمرون هذه الديار قبل خرابها. ولذلك فالديار خرساء. «لم تكلم»: حذفت تاء المضارع وكسر آخره. الرَّقمتان: قريتان إحداهما قرب المدينة المنورة والأخرى تجاور البصرة. وفي هذا ما يوحي بشيوع الخراب في أنحاء شبه الجزيرة. وهو يريد «داران لها» وليست داراً واحدة. الوشم المرجّع: الذي يجدده الحجَّام حتى يظل واضحاً. نواشر معصم: عروقه، مفردها ناشرة. العين: بقر واسع العين. الآرام: ظباء خالصة البياض. خلفة: يخلف بعضُها بعضاً. أطلاء: جمع طلى = طلاً، ولد الظبية والبقرة الوحشية. الجُثُوَم للناس والوحوش بمنزلة البروك للبعير. المجثم: اسم مكان. الحجة: بالكسر: السنة. اللأي: المشقة. الأثافي: حجارة توضع أواني الطبخ عليها واحدتها: أُثَفيَّة. سفع: سود. معرَّس: مكان نصب الأواني. المرجل: إناء الطبخ. النُّوْي: مجر يصرَفُ من خلاله ماء المطر من حول الخيمة وجمعها آناء ونؤى. الجذم: الأصل أو البئر.

38) شعرنا القديم والنقد الجديد: د. وهب أحمد رومية، عالم المعرفة (207)، شوال 1416هـ - مارس 1996م، ص 156، 157.

39) شعرنا القديم والنقد الجديد: 154-158.

40) ذميمة: مذمومة، ضرمت النار (من باب فرح) وتضرَّمت، واضطرمت: التهبت، وضرَّمَهَا: ألهبها وزادها اشتعالاً. والضَّرَم: الحطب سريع الاشتعال، ثقال الرحى: خرقة تبسط تحتها ليقع عليها الطحين. والباء في «بثقالها» بمعنى «مع»، اللقْح واللقاح: حملُ الولد، يقال لقحت الناقة. والإلقاح: جعلُها كذلك. الكشاف: أن تلقح النعجة مرتين في العام، وتنتج الناقة مرة في السنة. وهذا أردأ النتاج، وأحمدُه أن يُحمل على الغنم مرة في العام، وعلى الإبل مرة كل عامين، ويقال: نُتجت الناقة تُنتَج نَتَاجاً، ونتجها أهلها. ولا يكون الفعل لها إلا في نحو «أنتجت الناقة»: نُتجتْ، فوضعت ولدها وليس أحدٌ يحضرها. الإتآم: ولادة اثنين في بطن واحد. الشؤم: ضد اليمن، والمراد ضخامة الشرور وفظاعة الآثار التي تخلفها الحروب في النفس والولد والمال.

41) الكشح: منقطع الأضلاع (الخاصرة)، جمعه: كشوح: الكاشح: المُضمر العداوة في كشحه. الاستكنان: الاستتار.. «أو أكْنَنْتُم في أنفُسكم» - البقرة: 235. ويقال: كنَنْت الشيءَ: صنته، «كأنَّهن بَيْض مكنُون» - الصافات: 49. لا هو أبداها: لم يبدها، فلا مع الفعل الماضي بمنزلة لم مع الفعل المستقبل كقوله تعالى: ﴿**فلا صدَّق ولا صلَّى**﴾ - القيامة: 31. لم يصدّق ولم يصلّ. مُلجم (بكسر الجيم): فارس، وبفتحها: فرس ملجم. وحاجته: قتلُ «ورد بن حابس» الذي قَتل أخاه. شدَّ ولم ينظر... إلخ: حمل بقوة على عدوه وحده ولم يُفزع غيره. أم قشعم: كنية الحرب. حيث: مضاف إليه وضُمّت لأن أصلها حوث فعدلت عن الواو إلى الياء، وجُعلت ضمة الثاء خلفاً عن الواو. وقيل ضُمت لتضمّنها معنى المحلّين، فإذا قلت: خالد حيث زيد أي في مكان زيد فلما قامتْ مقام محلين أُعطيت أثقلَ الحركات وهي الضمة..

42) أدبنا القديم والنقد الجديد: ص 160.

43) خَبْطَ عشواء: ضرب ناقة لا تبصر ليلاً. ضرسَ الشيءَ (كضرب): عضه بأضراسه والتضعيف للمبالغة. المنسم: طرف خف البعير. يَفرْه: يصُنْه. الخليقة: الخلق.

44) الفكر الشعري لدى الأعلام في العباسي: د. محمد عبدالعزيز الموافي، مجلة جذور، ج (3) مج (2)، ذو القعدة 1420هـ - مارس 2000م، ص 175-197.



بسم الله الرحمن الرحيم. الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف المرسلين وعلى آله وصحبه، ومن دعا بدعوته بإحسان إلى يوم الدين وبعد:

فموضوع هذا البحث هو: «**التراث الشعري ودوره في مراحل تطور الشعر العربي**».

ومادة البحث أكبر من الصفحات التي يعرض فيها الآن، بل إنها بين يدي تتسع لنشر كتاب عنه. وهذا العنوان يمكن أن يؤدى بصيغ متعددة، ولكن لا تضر الأسماء متى وضحت المسميات.

ومعلوم ابتداءً أن العصور الأدبية ليست مستقلة كالبحيرات المقفلة - كما يقول الناقد الإنجليزي «أرنولد بنيت»[1] - بل هي متداخلة، فالعصر السابق تتسرب مياهه إلى العصور اللاحقة، وتراث العصر أو العصور السابقة يتأثر هو الآخر بالعصور اللاحقة في الفهم والتحليل والتفسير، بل في تطوير تقاليده أو تحويرها أو تجاوزها. فالمسألة على الجملة منظومة جدلية وقوامها تبادل التأثير والتأثر بين العصور الأدبية لاسيما في تاريخ الشعر العربي.

وفي البداية نحتاج إلى تحديد سريع وواضح لمعنى التراث الأدبي من جهة تداخل العصور وتتابعها.

وبعيداً عن الدخول في التنظير والتحليل لأمر ملموس لدى

دارس الأدب يمكن القول بوضوح: إن كل عصر أدبي هو تراث للعصور بعده، وأحيانًا يتم ذلك داخل العصر الواحد، فأوائل العصر العباسي أضحت تراثًا لأواخره، والعصر الحديث، بما أثمر من اتجاهات أدبية، يمثل النتاج الشعري فيه مستويات وقيمًا فنية ينظر إليها الشاعر المعاصر اليوم، الذي يعيش مفتتح أيامه على أنها تراث، بل كثير من هؤلاء المحدثين المعاصرين اليوم يرفضون التراث قديمًا وحديثًا، وسوف تأتي لنا وقفة معهم.

والآن نواجه التشخيص والتحليل لعناصر موضوعنا:

العصر الجاهلي:

في أدبنا العربي فرض الشعر الجاهلي نفسه، وأصبح ميراثًا أدبيّاً بارزَ المعالم، بل أقول: إنه أضحى ميراثًا أدبيّاً مقصوداً لذاته، بل هو أثقل عناصر التراث الأدبي ميزانًا، بما له من شموخ الأثر وقوة الريادة؛ ولأنه الديوان الذي يرجع إليه الدارسون للغة القرآن الكريم.

والشعر الجاهلي كفنٍّ قوليٍّ رفيع يخضع لما يمكن أن أسمِّيَه **بالموهبة، ودوافع التجديد، والتطور**.

وفي تفسير ذلك نشير بعناية إلى أن الأجيال الفنية داخل العصر الواحد والبيئة الواحدة ينشأ اللاحق فيها فيأخذ عن السابق، ولكنه في حبه لفنه وإدراكه له، يبحث عن روافدَ في ذاته تمدُّ فنه وتُمَيِّزُه، ومن هذه الجرثومة الشخصية يتجه إلى الابتكار والإضافة؛ ومن ثم تتكون الاتجاهات واللمسات والفروق التي تميز شاعراً عن آخر، وعصراً عن غيره بل ومرحلة عن سواها. وبسبب هذا العامل الجوهري اهتدى الدارسون إلى تقسيم الفن الجاهلي إلى مراحل فنية[2].

المرحلة الأولى: الطبع والتلقائية، ويمثلها: أبو دُؤاد الإيادي،

وعَبيد بن الأبرص، وامرؤ القيس وهو الأستاذ والرئيس.. وغيرهم بالطبع.

المرحلة الثانية: الاحتراف الذي تمثله مدرسة زهير بن أبى سلمى، ويدخل في إطار هذه المرحلة قسيم آخر من الشعراء يمكن تسميتهم «بشعراء الاحتراف والحرفة»، ويمثل هذه القمة ثلاثة هم: النابغة، والحطيئة، والأعشى.

المرحلة الثالثة: مرحلة الاستقرار والانطلاق، بمعنى استقرار التقاليد الفنية ثم الاتجاه إلى تجاوزها. وأبرز أعلام هذه المرحلة «لبيد بن ربيعة». وكان شعره يمثل الخلاصة التامة لما وصلت إليه التقاليد الفنية في الشعر الجاهلي، كما أنه قاد مرحلة الانطلاق في الشعر الإسلامي(3).

وإذن فعصرنا الشعري الأول - وهو العصر الفني حقيقة(4) - كان عصرَ تأصيل وتطور محسوب الخطى، وكان عصر ابتكار وتعميق لمجموعة القيم الفنية التي وجَّهت الأصول العامة لتقاليد الشعر العربي.

العصر الإسلامي:

اختلف الباحثون والدارسون أمام هذا العصر في القول بالتجديد والتطور أو التأسي والاتباع للعصر الجاهلي.

وخلاصة الرأي - عندي - أن هذه المقولات لدى مؤرخي الأدب لا تبدو لي متعارضة، ولكنها متكاملة؛ نظراً لاختلاف الجهة في إصدار الحكم عند أصحابها.

فقد ظلت القصيدة العربية الجاهلية بتقاليدها الفنية وطرائق إبداعها، وعناصر بنائها سائدةً ورائجةً باعتبارها المثل الفني الأعلى.

وإلى هذا المنطلق العام لوضوح معنى الشعر وطريقة بنائه نرد رؤية مؤرخي الأدب الذين قالوا بالجمود وعدم التطور في الشعر الإسلامي.

ومن جهة أخرى كانت مفردات الحياة ومعانيها، ومشكلاتها، وقضاياها المعاشة قد طرأ عليها تغيير كبير نتيجة واقع جديد للحياة. وإلى هذا الأصل نرد رؤية من قال بالتجديد في الشعر الإسلامي.

فإذا اقتربنا من نقطة الارتكاز في هذه القضية فإننا نجد أن جوهر البناء الفني للقصيدة في العصر الإسلامي كان مستمداً من استقرار قيم القصيدة في العصر الجاهلي، وإن اختلفت المعاني وتغيرت الاهتمامات وجدَّ في الحياة ما لم يكن فيها.

خذ على سبيل المثال قصيدة «كعب بن زهير» في اعتذاره ومدحه للنبي صلى الله عليه وسلم: «بانت سعاد فقلبي اليوم متبول». أو قصيدة «أبى ذؤيب الهذلي» في رثاء أبنائه : «أمِنَ المنونِ وريبها تتوجع» وغيرهما كثير.

فإنك بالدرس الأدبي لا تجد جديداً في الأصول الفنية للشعر الجاهلي، بل توشك حين يتقدم بك الوصف في قصيدة «أبى ذؤيب» أن تقول: هذا شعر جاهلي.

وإذا تجاوزنا هذه النماذج الكبرى إلى غيرها مما مثل به أستاذنا العلامة الدكتور شوقي ضيف للتدليل على وفرة النماذج للشعر الإسلامي، فإن الكثرة من هذا الشعر كانت لشعراء غير مشهورين، وجنحت كثرة من أقوالهم إلى نظام المقطّعات، ولعل هذا ما صرف رواة الكوفة والبصرة عنه لأنه لا يمثل المستوى الفني العالي للتراث الشعري الذي يهتم به رواة اللغة وسدنة الأدب.

وفي هذا السياق من البحث عن تقييم فني وتأصيل تاريخي لدى مؤرخ الأدب فإن جِدَّةَ المعاني والأحداث لا خلاف عليها وقد تنبه ناقد

كبير هو الأستاذ العقاد[5]، وأبناء جيله معه، وهم يحاربون فكرة التقليد في الإبداع الأدبي - إلى القول: بأن المقولات الحياتية ومفرداتها المتغيرة هي مادة الشعر في كل عصر، ومن ثم فالذي يصف السيارة أو الطائرة اليوم باعتبارها وسيلة الرحلة مِثْلُه تمامًا الذي يصف الناقة. لا فرق بينهما؛ لأن العبرة في الاختلاف والتمايز: بفلسفة الفهم، وخطة التناول وطريقة البناء والتصرف في الإبداع. أما إذا كان الإطار هو الإطار، وطريقة البناء هي هي، فأي تحول أو تطور فني في هذا ؟!

العصر الأموي:

إذا انتقلنا إلى عصر بنى أمية، فإننا نستطيع أن نستجمع صورة العصر الفنية في نقاط محددة وخطوط واضحة: حيث ينقسم العصر في جملته إلى خطين كبيرين: **أحدهما تراثي المنزع**، والآخر **جديد في طبيعته الفنية**، وهذا **الخط الثاني** ينقسم بدوره إلى قسمين يختلف حظهما في درجة التجديد ونوعه. وهما: **الغزل الحسي، والغزل العذري**.

لقد أريد لمكَّة المكرمة والمدينة المنورة في العصر الأموي أن يهدأ فيهما - إلى حد بعيد - الدور السياسي، ولم تخل أي من المدينتين العزيزتين من العلماء والأتقياء وأهل البصر بالقرآن والسنة. ولكن السواد الأعظم في المجتمع توفرت له فيهما عوامل شتى من الترف والطمأنينة.

وفي هذه الظروف ظهر لدينا شعراءُ غَزِلون غزلاً حِسِّيًا **كعمر بن أبى ربيعة**، وقد أخذ هذا النوع من الغزل سمات وخصائص من الغزل الجاهلي من جهة المعنى في اتجاهه الحسي، ومن جهة البناء في وصف الآثار والبكاء عندها، وفي وصف المحبوبة، وفي القصص التي تُحكى والمغامرات التي تُصور في سبيل الوصول إليها.

ولكن ذلك كلَّه قُدِّم في ثوب جديد من الصياغة الفنية: في بناء الجملة واختيار الكلمة وصناعة الصورة، ووصف المواقف والمشاعر، وهي في جملتها جِدَّة نسبية[6]. يقول عمر بنُ أبي ربيعة[7]:

سائلا الربّع بالبُلَيِّ وقولا هِجْتَ شوقا ليَ الغداةَ طويلا
أين حَيٌّ حَلّوك إذ أنت محفو فٌ، بهم آهِلٌ أراك جميلا
قال: ساروا فأمْعَنُوا واستقلوا وبِرَغْمِي لو استطعتُ سبيلا
سئِمونا وما سئمنا مُقامًا وأحبُّوا دماثةً وسُهُولا

وقد علق جرير على هذا المطلع بقوله: «إنَّ هذا الذي كنا ندور عليه فأخطأناه، وأصابه هذا القرشي»[8]:

ويروي صاحب الأغاني أن الفرزدق سمع شيئا من نسيب عمر فقال: «هذا الذي كانت الشعراء تطلبه فأخطأته وبكت الديار»[9]:

وهكذا يشخص كل من جرير والفرزدق طبيعة التجديد بأنه في المعنى وليس في البناء؛ لأن الشاعر عندهما تنبه إلى محاورة الربع والكشف عن لوعته بتخلي الأحباب عنه، والشاعر يترجم عن نفسه على لسان الربع على النهج الرومانسي في خلع الحالة النفسية والشعورية على مظاهر الطبيعة وعناصرها.

وكان حماد الراوية هو الآخر يشهد لعمرَ بنِ أبي ربيعة[10].

ويعنينا في هذا السياق الوقوف على الطبيعة الفنية لشعر عمرَ عند القدماء، يقول عنه ابن أبي عَتيق: «لشعر عمرَ بنِ أبي ربيعة نَوْطَةٌ في القلب، وعلوقٌ بالنفس... وكان أحسنَ صحبةً للربع... وأجملَ مخاطبةً»[11] حيث يقول سائلاً الربع: (النص السابق).

ومن أقوى النصوص النقدية حول شعره ما يروى عن مصعب بن عبد الله الزبيري حيث يقول في نص طويل منه[12]:

«راق عمرُ بنُ أبي ربيعة الناسَ وفاقَ نظراءَه، وبَرعَهم بسهولة الشعرِ وشدَّة الأسْر، وحسنِ الوصف ، ودقة المعنى، وصوابِ المصْدر، والقصدِ للحاجة، واستنطاقِ الربْعِ ، وإنصافِ القلب، وحسنِ العزاء، ومخاطبةِ النساء، وعفَّة المقالِ، وقلَّةِ الانتقال... وطلاوةِ الاعتذار ... وكان بعدَ هذا كله فصيحًا».

ومع ذلك كلِّه فإن الشعر الخاص بالغزل الحسِّي أو اللاهي كان يتأسَّى بناءَ القصيدة التراثية في تقاليدها وكان يتتلمذُ على أستاذِ هذا الفن وزعيمه امرئ القيس. ولكن الجدَّةَ واضحة في أسلوب التناول وطرائق الصياغة الفنية حيث لاَنَ اللفظُ وسَهُلَ ، وأشرقَ البناءُ وقَرُبَ، واسْتُحْدِثتْ المعاني والصور. لكن ذلك لا ينفي عنه أنه يتأسى ويهتدي بالأصولِ العامة والملامح الخاصة للفن الشعري الموروث.

ونشهد لهذا الشعر أنه برغم اهتدائه وانتمائه الأصيل للتراث الشعري قَبله فإنه يتمتع بالصدق النفسي والشعوري الذي يصبح الشاعر معه أصيلاً في موهبته وفيما يبتدع من فن. وفرق مهم بين التقليد والابتداع الذي مقياسه التعبير الجميل عن الشعور الصادق.

*** فإذا انتقلنا إلى الفرع الثاني من شعر الغزل وهو الغزل العذري: فإن شعراءه تجاوزوا في جدّتهم ورقّتهم، وابتداع معانيهم وبناء صورهم ما هو جدير بالإعجاب به والدهشة له في تطور الشعر العربي آنذاك.**

ولا يغيب عنا القولُ بأن واضع البذرة الأولى لهذا الاتجاه: الشاعر الجاهلي عنترةُ العبسي(13) ومن المخضرمين بعده عمرو بن شأس(14)، ولكننا نقف مع الأبطال الحقيقيين للغزل العذري في هذا العصر ومن أشهرهم: جميل بثينة، وكُثَيِّر عزة، وقيسُ لبنى، وقيسُ بن الملوح مجنونُ ليلى العامرية الذي فرض نفسه عَلَمًا لهذا الباب قديمًا وحديثًا، برغم الشك في حقيقة وجوده لدى بعض الدارسين.

وهؤلاء الشعراء تقترن أشعارهم بأخبار قصصية غزيرة يتضح فيها دور الرواة. ولكن من بينها ما هو صحيح، والأخبار في جملتها تؤكد الطابعَ والخصائصَ الجوهرية لطبيعة هذا الغزل. **الذي تهمنا نصوصه الشعرية التي تشهد بأن الأدب العربي في ذلك العصر هو الذي وضع أو اكتشف الأصول الرومانسية للنفس الإنسانية في فن الأدب، حيث نجد الخصائص الرومانسية وقد اكتست صوراً فنيةً بأيدٍ عربية**، وهى صور تدل على صدق النفس في أشواقها ومعاناتها، وقد تنوعت في اليد العربية الأوتار التي تعزف عليها؛ لبَثِّ شكايات الوجد وعذاباتِ الوَلَهِ ، مع تنوّع في الإحساس، وغزارة في تحليل العواطف، وغلبة طابع الحزن وغربةِ النفس.

وليس من قبيل المجازفة أن يقول باحث عربي كبير هو الأستاذ الدكتور نجيب محمد البهبيتي: «إن شعر العصر العاطفي الحجازي بموضوعيته وقصته قد فرض شخصيته على شعر الأجيال التي لحقت به، ليس في الأدب العربي وحده، **ولكن فى الآداب الأوربية أيضًا وبخاصة في عهد النهضة والعصر الرومانتي**»[15].

ومع ما في هذا الشعر من جدة وابتكار فإن جرثومته التي تحمل خصائصه تأخذ جوهر خصائصها الوراثية من التراث الشعري قبلها في قواعد البناء وطرق الأداء، ثم تُدخِلُ عليه ما اتسع لها: من سهولة اللفظ، وحلاوة المعنى، ونعومة الموسيقى، وتنوع الإحساس، وسمو العاطفة، مع صقل وتصوير جديدين لأحزان المعاناة والحرمان.

وهذا قيس بن ذَريح في أطول قصائده التي مطلعها[16]:

عفا سَرِفٌ من أهله فَسُـرَاوِعُ	**فجنْبا أريكٍ فالتِّلاعُ الدَّوافعُ**
فَغَيْقَةُ فالأَخْيَافُ أخيافُ ظبيةٍ	**بها من لُبَيْنَى مَخْرَفٌ ومرابعُ**
لعلَّ لُبَيْنَى أن يُحَمَّ لِقَاؤُها	**ببعض البلادِ إنَّ ما حُمَّ واقعُ**

فالتحليل الفني والتدسس النفسي يجعل هذه القصيدة وثيقة فنية ومِسْبَراً نفسيا لتجربتها الفريدة. يقول فيها مثلاً:

وقد نشأتْ في القلبِ منكم مودةٌ كما نشأت في الراحتين الأصابع

فهذه صورة شديدة البساطة عميقة الدلالة، واسعة الثراء في الصدق النفسي والشعوري، وفي مرارة الإحساس بكارثة الفقد التي لابد أن تتعطل معها الحياة؛ لأن تلازم الفقد مع الحرمان من المحبوبة أمر طبيعي، شأن تلازم الأصابع مع راحة اليد فكلاهما بالآخر يكون أو لا يكون البتة - حتى إن بقى وحده.

فإذا نظرنا في القسيم الآخر للشعر العاطفي بشقيه - في العصر الأموي - فإننا نجد أنفسنا أمام كم هائل من اتجاهات هذا الشعر ما بين شعر الخصومات السياسية والاتجاهات المذهبية والطوابع الدينية من خوارج وشيعة، وزبيريين، وزهاد. إلى جانب العصبيات القبلية التي أفرزت شعر النقائض. كلّ هذا إلى جانب الشعراء الأمويين الذين يمثلون الواجهة الرسمية للخلفاء والأمراء والولاة والسراة ولن نخوض - في محاضرة محدودة - مع شعر هذه الاتجاهات ولكن **حسبنا أن نتوقف بعض توقف مع الثلاثة الكبار: جرير والفرزدق والأخطل ومع لمحة عن شاعر الفن للفن ذي الرُّمة.**

والثلاثة الكبار أخلصوا كل الإخلاص للقصيدة الجاهلية ولكن هذا الإخلاص لم يقعد بهم عن تناول موضوعاتِ عصرهم وبيئتهم والمساهمة الإبداعية في ترقية هذا الفن وتدعيم قيمه . فقد ظل شعرهم محافظا على الموروث اللغوي الهائل حتى قيل: «لولا شعر الفرزدق لذهب ثلث لغة العرب»(17).

بل إن النقاد القدامى نبهوا إلى التشابه البين بين الثلاثة الكبار في العصر الأموي ونظرائهم في العصر الجاهلي، يقول أبو عبيدة: «كان

أبو عمرو يشبّه جريراً بالأعشى والفرزدق بزهير، والأخطل بالنابغة»[18].

ومن هذه الحيثية التراثية كان لشعر هؤلاء الشعراء قيمته الكبرى ولم تجئه هذه القيمة لأنه في ميزان الشاعرية الصافية أرجح فنًا من الشعر الحجازي – الذي سبق الحديث عنه – وإنما أتته من أنه وثيقةٌ ضخمة للغة من جهة، ولتقاليد الفن الشعري الموروث وصور التعبير فيه من جهة أخرى[19].

إن الشعر الأموي بصفة عامة كان ينهل من مصادر ثلاثة:

المصدر الجاهلي، والمصدر الإسلامي، ومصدر الثقافات الأجنبية التي أخذت بداياتها تُتَاحُ للحياة الفكرية الجديدة في اتصالها بمصادر هذه الثقافات بفضل الفتوحات.. ولكن المصدر الجاهلي في النشاط الشعري للعصر الأموي كان المثل الأعلى والمنهل الصافي فأقبلوا على الشعر الجاهلي إقبالاً شديداً[20].

وإذا جاز لنا أن نشير إشارات مقتضبة للغاية إلى نماذج من أشعارهم فهذا مطلع قصيدة جرير التي نظمها في مدح عبد الملك بن مروان[21]:

أتصحو أم فؤادُك غيرُ صاحِ   عشِيَّةَ هَمَّ صحبُكَ بالرَّوَاحِ

تقولُ العاذلاتُ علاكَ شيبٌ   أهذا الشيبُ يمنعني مِرَاحي؟

إلى أن يقول:

ألستم خير من ركب المطايا   وأنْدى العالمين بطون راحِ؟

ولا عجب أن يقول جرير عن نفسه: «**أنا مدينة الشعر**»[22].

ويقول عنه الأخطل: «وأما جرير فأنْسبُنا وأشْبهنا»[23].

أما **الأخطل** فقد أمر عبد الملك بن مروان «أن يُعلن بين الناس أنه شاعر بني أمية وشاعرُ أمير المؤمنين»[24] ومن أحسن أقواله فيهم:

حُشُدٌ على الحقِّ عيّافُو الخنا أُنُفٌ … إذا أَلَمَّتْ بهم مكروهةٌ صبروا

وأما الفرزدق فيقول عنه الأستاذ الدكتور شوقي ضيف: «والحق أن الفرزدق كان نبْعًا كبيراً من ينابيع الشعر، وهو نبعٌ كان يتدفق من نفس صَلْبةٍ، ولعل ذلك ما جعل الالتواءَ والشذوذ يكثر في أساليبه من مثل قوله... »[25].

وما مثله في الناس إلا مملكًا … أبو أمِّه حيٌّ أبوه يقاربُه

وقد قال القدماء عنه: «لولا شعره لذهب نصف أخبار الناس»[26].

*** فإذا لفتنا أنظارنا بعيداً عن الفخر والمدح والهجاء واتجهنا إلى شاعر الفن العالي في وصف الطبيعة أو شاعر الصحراء «ذي الرُّمة»** فإننا نجد أحدث دارسيه وأسعدهم به **الأستاذ الدكتور يوسف خليف** يحدد لنا: أن «ذا الرمة، كان شديد الصلة بنماذج الشعر القديم» ص 365، «والواقع أن أصحاب اللغة وجدوا في شعره كنزاً ثريًا من كنوز اللغة البدوية يستمدون منه شواهدهم على الغريب» ص 367، ويكفي أن (نَجِدَ) في معجم لسان العرب «حوالي تسعمائة شاهد من شعره... وفي غير لسان العرب من معاجم اللغة المطولة كتاج العروس، وفي مصادر الأدب العربي التي تُعني بالغريب: كالكامل للمبرد والأمالي للقالي، شواهدُ كثيرةٌ من شعره على معاني الألفاظ اللغوية الغريبة» ص 367 و«إلي جانب هذا التيار اللغوي القديم نرى في شعر ذِي الرُّمة تياراً قديمًا آخر ... **لا يتصل بالبناء اللغوي لهذا الشعر، وإنما يتصل ببنائه المعنوي** من حيث المعاني التي يتناولها والأفكار التي يعرض لها » ص 371.

وكثرةُ العناصر القديمة وانتشارُها في شعره «ظاهرة لاحظها القدماء واتهموه بسببها بأنه كان كثير الأخذ عن غيره من الشعراء» ص 371.. و«من اليسير أن نلاحظ تأثير امرئ القيس (عليه) في كثير من المواضع» ص 374، «وربما كان التشبيه أوسعَ مجالٍ ظهر فيه تأثيرُ امرئ القيس» ص 375.. والأمثلةُ التي أحصاها القدماء كابن قتيبة، والمبرد، والمرزباني، والبغدادي كثيرة. ص 384.

وقد أضاف إليها المحدثون غيرَها، فقد لاحظ مثلاً الأستاذ الدكتور نجيب محمد البهبيتي أن قصيدة ذي الرُّمة التي مطلعها:

«ما بَالُ عينكَ منها الماءُ ينسكبُ" ليست أكثر من ترجمةٍ مبسوطةٍ بعضَ البَسْط لمعلقة لَبيد...»[27].

«**من هنا تتضح لنا طبيعة هذا الجانب من جوانب العمل الفني عند ذي الرُّمة... فهو في حقيقة أمره: عمليةُ اختيارٍ وانتخابٍ لأجملَ ما في الشعر القديم وأروعه... وبخاصة في مجال التشبيه**» ص 389.

* **ترى هل قام ذو الرُّمة بهذا الجهد الفني من غير عناء الدرس والنظر والمراجعة وتسخير الموهبة؟!** وقد فعل شيئًا من ذلك - أيضًا - فيما استمد من عناصرَ حضاريةٍ جديدةٍ كانت تصلُه بمدن العراق والشام وفارس، ومن اتصاله بالحياة العقليةٍ الدينيّة الجديدة التي محّضها الإسلام في كثير من معارفه المتداولة والخاصة بأهل الدرس والنظر.

ومن الأمثلة السريعة لشعره[28]:

ونومٍ كحَسْوِ الطير قد بات صُحْبتي ... ينالونه فوقَ القِلاصِ العَيَاهِلِ
وأرْمي بِعَيْنَيَّ النجومَ كأنني ... على الرَّحلِ طاوٍ من عِتَاقِ الأجادلِ
وقد مالتِ الجوزاءُ حتى كأنَّهَا ... صِوارٌ تَدلَّى من أميلٍ مُقَابِلِ

ومن مطالعه في الوقوف على الأطلال[29]:

وَقَفْتُ على رَبْــعٍ لِمَيَّـةَ ناقتي فمازلتُ أبكي عنده وأخاطِبُهْ
وأسـقيه حتى كاد مِمَّا أبثُّـهُ تُكلِّمُنـي أحجـاره وَمَلاعِبُـهْ

وهكذا مضى الشعر الأموي وكبار شعرائه كانوا سدنة القديم الموروث، وليس معنى الاقتداءِ والنسجِ على المنوال الجمودَ والمواتَ ، بل مارسوا الأصالةَ والتطور والتجديد من خلال الوفاء لقيم فنية كبرى احترق بنارها هؤلاء الشعراء الكبار، ولعل هذا ما عناه الفرزدق حين قال:

وهَبَ النَّوَابغُ لي القصائدَ إذ مَضَواْ وأبـو يـزيـدَ وذو الـقـروحِ وجَـرْوَلُ

وكأنما العناية الإلهية ساقت هذه الكوكبة لتحفظ لنا تراث العربية الذي كانت العصور التاليةُ أحوجَ ما تكون له تأصيلاً للدرس اللغوي والأدبي والديني فكل علوم العربية نبتت في حجر القرآن.

العصر العباسي:

الشعر في هذا العصر يمكن تقسيمه - في نظرة كلية - إلى اتجاهاتٍ ثلاثة مع التسليم بأن مبحث تطورِ الشعرِ العربي في هذا العصر مبحث تترامى أطرافه وتتعدَّد سماته، ولكن المهم في دراسة الاتجاهات والأطوار ليس الوقوفَ عند السمات والخصائص الفنية المفصّلة؛ لأنها بطبيعتها موضعُ أخذٍ وردّ، بل المهمُّ تحديدُ الاتجاهات بسماتِها الكبرى ومعالمها الدَّالة، وأبرز أعلامها من الشعراء.

والاتجاهات الثلاثة التي نعنيها بالنسبة للعصر العباسي كلِّه تتمثل في الآتي[30]:

أولاً: الاتجاه التجديدي المحدث: ومن أبرز أعلامه: بشّار بن بُرْد

(96-167هـ) وأبو نواس: الحسنُ بنُ هانئ (145-198هـ) وأبو العتاهية: إسماعيل بنُ القاسم (130-213هـ).

فهؤلاء الثلاثة يجمعون في فنهم الشعري أبرز سمات التجديد والحداثة.

ولا ينكر أحدٌ جهد إخوانهم من الشعراء المعاصرين لهم، ولكن هؤلاء الثلاثة يغنون تمامًا في تأصيل هذا الاتجاه وتمثيله وسوف نعرض لهم بعد قليل.

ثانيًا: اتجاه التعميق والإثراء الفني (للجديد المحدث والقديم الموروث): وهذا الاتجاه يُعني بتحبير الفن الشعري بشيات الصنعة والتصنيع التي تزيد المعني عمقاً والبناء الفني توشيةً وجَمالاً في تشكيلاته اللغوية والصوتية التي لها علاقاتها المتباينة بعمق المعنى أو غرابته، وبجدّته أو توليده، وبصقله وإبراز مكوناته الجمالية سواء في ذلك ما هو محدث الإبداع، وما هو تراثي المنزع، وقد ظهر ذلك في أرقى صوره وأعلاها **فنًا عند «أبي تمام»**، ولا ننسي بالطبع دور مسلم بن الوليد وابنِ المعتز.

وفي اتجاه الإثراء الفني لصناعة الشعر لابد أن يلفتنا بقوة دور ابن الرومي في براعة التصوير وبساطته ، وتمكنه الفني من استخدام عناصر بنائية أَثْرت الشعر العربي بحلاوتها وجدتها.

وفي ذروة الاتجاه إلى الصنعة الفنية كان البحتري يؤصل هذه الميزة اعتماداً على الطبع الصفي في فهم التراث الفني وتذوقه وتناوله، وقد أطلّ الشعرُ العربي على يديه صفيَّ الوجه، واضح القسمات بهيَّ الطلعة، يُضيف إلى أصالته من الطبع والفطرة زاده العصري في إيقاع موسيقي مكثف صفيّ، وفي معانٍ وموضوعات، وطُرَف من الأفكار والإحساسات تَصلُه بعصره ويومه وشاعره، **وكل ذلك في إطار التقاليد المرعية للقصيدَة العربية؛ فالجمال عنده ليس كثافةً في الوشي**

والأصباغ، ولكنه تدفق الطبع، وفتنة الطبيعة العارية عن التحبير المتكلف.

وهذا الاتجاه الثاني الذي أسميناه: (اتجاه التعميق والإثراء الفني للجديد المحدث وللقديم الموروث) هو الذي وسمه ابن رشيق في كتابه العمدة: (**بالصنعة والتصنيع**) وتابعه في ذلك أستاذنا الدكتور شوقي ضيف، وهو الذي عناه الأستاذ الدكتور يوسف خليف بأنه «اتجاه الصراع بين القديم والجديد كما تَمَثَّل في زعيم الصنعة أبي تمام، وزعيم عمود الشعر البحتري.

ولكني آثرت التسمية التي انتهيت إليها آنفًا تحت اسم: (**اتجاه التعميق والإثراء الفني للجديد المحدث وللقديم الموروث**)؛ لأن دور شعراء هذا الاتجاه ومن سلك مسلكهم كان يتجه عمليًا إلى تعميق وإثراء الطبيعة الفنية بأصباغٍ وشياتٍ منها العقليُّ واللفظيُّ، ومنها التصويريُّ، ومنها صفاءُ الديباجة، وغزارةُ الطبع، وقد تميز كل شاعر منهم بسمات غلبت عليه وعُرف بها.

ثالثًا: اتجاه التأصيل للقيم الفنية في الشعر العربي حديثه وموروثه: ولعل الموهبة الفنية لشاعر العربية الأكبر الذي انتزع لنفسه التاج والصولجان في دنيا الشعر العربي أبي الطيب المتنبي تكمن في أنه أصَّل وأرْسَى مجموعةً من التقاليد الفنية لشعرنا العربي ، استخلصها بحسه الفني من الشعر العربي الموروث والمحدث معًا، وفي صيغته الفنية الخاصة به أرسَى دعائمَ الشعر العربي وثَبَّتَ تقاليدَه، وجعلها تفرض نفسها في الذوق الأدبي إلى يومنا هذا، حتى بعد تطور الشعر الحديث إلى مجالات وقيم فنية بعيدة الشُّقة عن شعر المتنبي.

* * *

فإذا ألقينا نظرات مقتضبة على شعراء هذه الاتجاهات الثلاثة،

وجدنا أنه عندما استقر العصر الجديد لبشار بن برد، وأبي نواس، وأبي العتاهية، ومن قرب منهم والتفّ حولهم من الشعراء **فإن الأمر اللافت للنظر في بشار أبي المحدثين** كما يقول القدماء، **وفي النواسي صاحب المنزع الفني** المتجه إلى الصدق مع الذات، مما هو مقبول أو خارج على العرف والعصر معًا – أننا وجدنا لهما استجابةً واسعةً في الساحة الفنية بما عُرِفا به من الجِدَّة والحداثة والابتكار، **ومع ذلك فإن كلاً منهما كان ذا براعة خاصة في النسج على منوال القدماء والدوران في معيّتهم الفنية، وبعبارة أخرى كانوا ينسجون كثيراً من أشعارهم، والتراثُ الشعريُّ قمةٌ يتطلعون إليها وقبلةٌ يهتدون بها. بل إنهم يدخلون المنافسة في التزام القديم إذا لزم الأمر**، كما حدث مع بشار في منافسته لعقبةَ بن رُؤْبَةَ بن العجاج في شعر الأراجيز في قصيدة بشار التي مطلعها «يا طَلَلَ الحَيِّ بذات الصَّمد» على أن مدائحه للقبائل العربية وللقادة العرب تنافسُ في بابها بما لا يستطيعه غيره كما في قصيدته التي يقول فيها[31]:

أخوكَ الذي إن رِبْتَهُ قال إنّما … أرَبتُ وإن لاينته لأنَ جانِبُهْ
يَخُونُك ذو القربى مراراً وربَّمَا … وَفَى لك عند الجهلِ مَنْ لا تُقَارِبُهْ

وكما حدث مع أبي نواس في إبداع المقدمات الطلليّة وهو الثائر عليها والداعي إلى التخلي عنها[32] كان بشار أسبق في إعطاء المقدمات الطللية جدّة وطرافة في المبنى والمعنى مثل قوله[33]:

كانت معايا من الأحباب فانقلبت … عن عهدها بهمُ الأيام فانقلبوا
أقولُ إذْ وَدَّعُوا نجداً وساكنَهُ … وخالفوا غربةً بالدار فاغتربوا
لا غروَ إلا حَمَامٌ في مساكنِهم … تدعُو هديلاً فيستْغري به الطّربُ

ومعروف من الناحية التاريخية في هذا السياق أن شيوخ الأدب

واللغة كانوا يمنحون الشعراء جواز المرور أو إجازة القول، وهؤلاء العلماءُ كانوا قد وضعوا المقاييس اللغوية في صورة واضحة، وظلُّوا يُثَبِّتُون في شعراء الحضر الإيمان بأن الشعر القديم هو المثل الأعلى والقدوة الرفيعة، وكانت المجموعات من الشعر القديم بأيدي الناس يقرءونها ويتتلمذون عليها أمثال: المفضليات والأصمعيات. وقصةُ مروان بن أبى حفصة مع يونس النحوي معروفة، فمروان لم يستطع الذهاب إلى بلاط المهدى إلا بعد أن أجازه يونس في قصيدته التي مطلعها: «طَرَقَتْكَ زائرةً فحيِّ خيالَها».

ونظرية اللغة في النقد العربي توفّر عليها باحث عميق النظر في كتاب يحمل هذا الاسم هو الأستاذ الدكتور عبدالحكيم راضي.

وإذن فذوق العصر كان يَعْرِف للقديم مكانته وتفوّقه، وكان يرتاح إلى الجديد على يد بشار وأبى نواس وأمثالهما، وكان كل ذلك يُمَثِّل الواقع الأدبي.

وأما أبو العتاهية، فقد استقر به المطاف ليكون شاعر الشعبية الشعرية، وكان أسلوبه الفني يتميز بقرب المعنى وسهولته، وغزارة الموسيقى إلى المدى الذي يقول معه: «لو أردت أن أجعل كلامي كله شعراً لفعلت»(34):

لكن الملاحظ - أيضًا - أن شعر المديح عند أبى العتاهية لم يجنح إلى احتذاء التراث الشعري، وهو أَوْلى الفنون وأقواها في الالتزام بالتقاليد الفنية كما في قصيدته التي مطلعها:

أتته الخلافةُ منقادةً ... إليه تُجَرْجِرُ أذيالها

وبشار عندما سمعها أنكر عليه سهولة شعره، ووسمها بالضعف، وأنكر عليه تشبيبه بجارية الخليفة، ومع ذلك رأى بشَّار أن أبا العتاهية أصابَ كبد الحقيقة في المعنى المطلوب للمدح، فقال

لجليسه: أترى الخليفة لم يَطِرْ عن فُرْشه طَرَبًا لما يأتي به هذا الكوفي؟[35].

وأبو العتاهية لم تكن في ذهنه فكرة الثورة على الموروث أو المقاومة له، ولكن أبا العتاهية كانت موهبتُه تنبع من عصريته، ولا غرابة إذن ألا يشيع أبو العتاهية شُيوع بشارٍ وأبى نواس لدى سدنة الأدب ورواته ودارسيه لتخلفه عن النمط التراثي في قوة النسج وفخامة الديباجة.

وإذن فطوابع التراث الشعري والتقاليد الفنية كانت واسعة السلطان راسخة الثّقل، وكأنَّ الجديد المستحسن كان يأخذ جواز مروره من تقاليد فنية مرعية في الوعي العام للجماعة.

لا غرابة إذن أن نجد اثنين من زعماء المحدثين يقول عنهما ابن رشيق في كتابه العمدة: «**وشَبَّهَ قومٌ أبا نواس بالنابغة**؛ لِمَا اجتمع له من الجزالة مع الرشاقة، وحسن الديباجة والمعرفة بمدح الملوك. وأما بشار فقد شبهوه بامرئ القيس؛ لتقدمه على المولدين وأخذهم عنه...»[36].

وفى اتجاه التعميق والإثراء:

كان أبو تمام يتميز بالعمق العقلي وتسخير الزخرف اللفظي ليصبح زخرفًا عقليًا، مع براعة التفنن والتوليد والاختراع في معانيه من مثل قوله في مدح خالد بن يزيد الشيباني[37]:

غدتْ تستجيرُ الدَّمْعَ خوفَ نَوَى غَدٍ　　وعَادَ قتَاداً عنْدَهَا كُلُّ مَرْقَدِ

وأنْقَذَهَا مِنْ غَمْرةِ الموتِ أنَّهُ　　صُدُودُ فِراقٍ لا صُدُودُ تَعَمُّدِ

فأجرى لها الإشْفاقُ دَمْعًا مُورّدًا　　من الدَّمِ يَجْري فَوْقَ خَدٍّ مُوَرَّدِ

هيَ البَدْرُ يغنيها تَوَدُّدُ وَجْهِهَا　　إلى كُلِّ مَنْ لاقَتْ وإن لم تَوَدَّدِ

وكان أبو تمام يقع أحيانًا في الغموض والإغراب، ومن الظواهر

الفنية لديه إحكام الصلة الموضوعية والفنية بين المقدمات الغزلة وموضوع القصيدة لاسيما في المدح بحيث يجعل المقدمة الغزلة جزءاً من فكرة المدح كما في قصيدته التي يمدح فيها محمداً بنَ حسن الزيات والتي مطلعها(38):

دَنِفٌ بكى آياتِ رَبْعٍ مُدنَفِ　　لَوْلا نَسيمُ تُرابها لم يُعْرَفِ

طابتْ لأقْدَامٍ وَطِئْنَ تُرَابَهَا　　فَنَفَحْنَ نَشْرَ لطيمةٍ مع قَرْقَفِ

أرجٌ أقامَ من الأحبَّةِ في الثَّرى　　وصَرًى أُريقتْ بالدموع الذُّرَّفِ

وهذه الظاهرة من تجديدات أبي تمام في بناء القصيدة، لا يَطعن عليه فيها أنني وجدت لها بعض نماذج في الشعر الجاهلي منها لذي الإصبع العدواني قصيدته التي مطلعها(39):

يا من لقلبٍ شديدِ الهمِّ محزونِ　　أمسى تَذكَّرَ ريا أمَّ هارون

لا عجب إذن أن يقول عنه ابن الأثير: «وأمّا أبو تمام فإنه ربُّ مَعَانٍ، وصَيْقَلُ أَلْبَابٍ وأذْهان، وقد شُهِدَ له بكل معنًى مبتكر، لم يَمْشِ فيه على أثر، فهو غيرُ مُدَافَعٍ عن مقام الإغراب الذي برز فيه على الأضراب»(40).

وبينما كان أبو تمام يقوم بهذا الدور، كان يقابله على الطرف الآخر من الدور ذاته أبو عبادة البحتري الذي اتجه إلى جماليات أخرى استخلصها وفجرها من داخل القيم الجمالية التي انتهت إليه في الشعر العربي - فكل التقاليد الفنية التي وعاها العرب شعراء ونقاداً، وأخلصوا لها وحضوا عليها انتهت إلى يد البحتري، فبسط لها مزيداً من العناية والصقل، وبذلك آلت إليه زعامة المذهب القديم، في الحفاظ على ما اصطلح على تسميته بعمود الشعر، وهو في الوقت ذاته أخذ آنَقَ ما توصل إليه الاتجاه المحدث التجديدي: من السهولة والعذوبة،

والموسيقية مع العمق والجزالة، ومع التصوير الجديد، والزخرف البعيد عن التصنيع والتكلف.

ولذا رأينا النقاد العرب القدامى يتوقفون عنده طويلاً، يقول ابن الأثير: «وأما أبو عبادة البحتري، فإنه أحسن في سبك اللفظ على المعنى، وأراد أن يَشْعُرَ فَغَنَّى، ولقد حاز طرفي الرقة والجزالة على الإطلاق... وأتى في شعره بالمعنى المقْدُود من الصخرة الصماء، في اللفظ المصبوغ من سلاسة الماء، فأدرك بذلك بُعْدَ المرام، مع قُربه إلى الأفهام. وما أقول إلا أنه أتى في معانيه بأخلاط الغالية، ورقى في ديباجة اللفظ إلى الدرجة العالية»[41].

وهكذا التفت النقاد العرب إلى أن أبا تمام والبحتري يمثلان وجهي العملة الفنية في القرن الثالث الهجري، **ويمكن القول بأن أحد وجهي العملة له حَظٌّ من المعمارية التاريخية، والوجه الآخر له حَظٌّ من اتساع الدلالة الإشارية في الفن.**

ويهمنا في هذا السياق أن نرصد ملامح خاصة من حركة النقد العربي حول هذين العَلَمين المتقابلين؛ فهي حركة لها محور تراثي تجديدي في النظر إليهما.

لقد بدأ عبدالله بن المعتز (ت 296هـ) الحديث النقدي عن أبي تمام ومساويه في رسالة نقلها أو نقل أهمها المَرزُباني (ت 384هـ) في كتابه «الموشح»، وكذلك ما جاء في كتاب «البديع» لابن المعتز عن موقف أبي تمام من استخدام البديع حيث يقول: «ثم إن حبيب بن أوس الطائي من بعدهم شُغف به حتى غَلَب عليه، وتفرّع فيه، وأكثر منه، فأحسن في بعض ذلك وأساء في بعض، وتلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف»[42].

وقد كانت كتابات ابن المعتز عن مساوئ أبي تمام هي الأصل الذي بنى عليه الآمدي في الموازنة بين أبي تمام والبحتري.

ولكن كتاب أخبار أبى تمام للصُّولي يهمنا بصفة أساسية في موقفه من الدفاع عن تجديدات أبى تمام، وهذا الكتاب وموازنة الآمدي يمثلان معًا قطبي الصراع الإيجابي حول قضية القديم والجديد.

أما الصولي (ت 335 أو 336هـ) - وهو أسبق من الآمدي (ت 370هـ) مولداً ووفاةً - فقد أوضح أن الناس قسمان في فهم أبى تمام: قسم يرفعه ويقدمه، وقسم يعيبه وينتقصه. **وهذا القسم الثاني عاجز تمامًا عن فهم شعره، بل عاجز حتى عن قراءته**، ويقول عن هؤلاء: «وكما قيل: الإنسان عدو ما جهل ...»(43).

والمهم تعليل الصولي لعيب العائبين لشعر أبي تمام بأنه قصور وعدم تطور في ثقافتهم الأدبية واللغوية. يقول: «**أمَّا ما حكي عن بعض العلماء في اجتناب شعره وعيبه، ولا أسمي منهم أحداً لصيانتي لأهل العلم جميعا.. لأن أشعار الأوائل قد ذُلِّلَتْ لهم، وكثرت لها روايتهم، ووجدوا أئمةً ماشوها لهم، وراضوا معانيَها، فهم يقرءونها سالكين سبيل غيرهم في تفاسيرها، واستجادة جيدها وعيب رديئها..**»(44).

ويعقب على ذلك في سياق آخر يقول: «**وما ضَرَّ أبا تمام قولُ هؤلاء كما أنه لا يضر البحر أن يُقْذَفَ فيه حجر، ولا يُنْقِصُ البدرَ أن ينبحه الكلب**».

ويحدد الصولي أيضا جانبًا مهمًّا في طبيعة التجديد والتطور لدى أبى تمام هو: **أن أبا تمام في تجديداته يُعْمِل النظر في الأخذ عن القدماء** حتى يكون أحق بالمعنى منهم. يقول الصولي: «وليس أحد من الشعراء - أعزك الله - يُعْمِل المعاني ويخترعها ويتكئ على نفسه فيها أكثر من أبي تمام، ومتى أخذ معنى زاد عليه ووشَّحَه ببديعه، وتمَّمَ معناه فكان أحق به، وكذلك الحكم في الأخذ عند العلماء بالشعر»(45).

ومعلومٌ أن أبا تمام أطال النظر في التراث الشعري لدى القدماء والمحدثين، والمؤلفات المنسوبة إليه خير دليل على ذلك[46].

فأبو تمام إذن فتح الطريق إلى الجديد الذي اشتهر به انطلاقا من التراث الشعري بشقيه القديم والمحدث.

أما جهد الآمدي في الموازنة، فهو متجه إلى تفصيل القول في عيوب أبي تمام ومتجه أيضًا إلى تفضيل البحتري عليه، من خلال منهج تحليلي فني ، يقوم على معانٍ إنسانية وذوق دقيق، وثقافة عميقة، منها ما يتصل بدقة فهمه وتذوقه لوسائل الأداء في اللغة، ومنها ما يتصل بموسيقى العروض في شعره. هكذا يرى الأمر الدكتور محمد مندور[47].

وعندي أن جهد الآمدي بين البحتري وأبي تمام كان مرجعه الاحتكام إلى التراث الفني في جمالياته وقيمه الفنية التي أضاف إليها وابتكر فيها أبو تمام فلم تقع الموقع المناسب عند الآمدي بسبب قيمه الفنية التراثية التي كان يتعاطاها بعنايةٍ وصَقْلٍ أبو عبادة البحتري.

وضخامة جهد الآمدي لم تَضَعْ نهاية للخوض في هذه القضية؛ فقد جاء ياقوت الحموي في القرن السابع ليقول في معجم الأدباء: «ولأبى قاسم تصانيف كثيرة جيدة مرغوب فيها، منها كتاب الموازنة... وإن كان قد عيب عليه في مواضع منه، ونُسبَ إلى الميل مع البحتري فيما أورده، والتعصب على أبى تمام فيما ذكره، والناس فيه على فريقين: فرقة مالت برأيه حسب رأيهم في البحتري، وغلبة حبهم لشعره. وطائفة أسرفت في التقبيح لتعصبه، فإنه جد واجتهد في طمس محاسن أبى تمام، وتزيين مرذول البحتري، ولعمري إن الأمر كذلك ، **وحسبك أنه بلغ في كتابه إلى قول أبى تمام: (أصَمَّ بِكَ النَّاعي وإنْ كانَ أسْمَعَا) وشرع في إقامة البراهين على تزييف هذا الجوهر الثمين، فتارة**

يقول: هو مسروق. وتارة يقول : هو مرذول. ولا يحتاج المُتَعَصِّبُ إلى أكثر من ذلك، إلى غير ذلك من تعصباته. ولو أنصف وقال في كل واحد بقدر فضائله لكان في محاسن البحتري كفاية عن التعصب بالوضع من أبي تمام» [48].

وهناك نقاد آخرون يَعِزُّ إحصاؤهم وقفوا وقفاتٍ تضيق وتتسع في مناقشاتٍ تطبيقية مع الآمدي في نقده لأبي تمام منهم الشريف المرتضى (355-436) في كتابه الشهاب في الشيب والشباب[49].

في ضوء هذه التحليلات يمكن القول بأن شعراء العربية حتى نهاية القرن الثالث الهجري كانوا يقبلون على التراث ويرتبطون به اقتداءً وتطويراً. وفي الوقت نفسه ارتبطوا بالجديد المحدث الذي قدّمه القرن الثاني الهجري، وجعلوه إضافة للتراث وتطويراً مقبولاً له، وعَمَّقُوا هذا المجرى بشقيه، وأقبلوا ينهضون بمرحلة الإثراء والتعميق للقديم الموروث وللجديد المحدث. وتجاوبَ المُتَلَقِّي العربي مع الطبيعة الفنية التي تملأ الساحة حوله، وجاءت حركة النقد حول هذا الأدب تؤكد هويته وتتعمق أبعاده.

ومن ثم يمكن تحديد الرؤية الفنية في أن هذا العصر بشعرائه الكبار لم يفهم الأصالة على أنها نقيض للمعاصرة، وقد يظن البعض أنها في اللغة تعني الجمود. مع أن المعجم العربي يقول: (الأصالة) في الرأي: جودته، وفي الأسلوب: ابتكاره، وفي النسب: عراقته. وتقول: (أَصُلَ الرأيُ، يأصُل: جادَ واستحكم)، (وأَصْلُ الشيء: أساسه الذي يقوم عليه).

ودارس الأدب الحديث حين يفهم مصطلح الأصالة: originality فإنه يفهم منه الجدّة والطرافة، مع كون الشيء أصيلاً في إبداعه؛ فأصل الكلمة في المعجم الإنجليزي وفي معاجم المصطلحات الأدبية تعني: كون الشيء أصليّاً/ جدة طرافة/ وأصالة إبداع. فهو يفهم منها الجدّة

مع كون الشيء أصيلاً في إبداعه، فيتعانق لديه المعنى الجذري مع الجدة والابتكار، حيث لا تناقض بينهما.

إنه يفهم أن الأديب الأصيل يصدر عن ذاته عن عالمه الصادق في رؤاه، ومن عالمه: تراثُه . فلا شيء بغير جذور، ومن عالمه: عصريتُه. وهو يَتَمَثَّلُ كُلَّ ذلك تَمَثُّلاً فيه طوابعه التي لا يَشْرَكُه غيرُه فيها.

والواضح في كلام النقاد القدامى ومن واقع فهم شعراء هذا العصر لمعنى **الأصالة والمعاصرة** معًا أنهما مصدرُ كيانٍ ونقطةُ انطلاق لكنها لا تبدأ من فراغ. وهذه نقطة تقدمٍ في الفهم لهذا العصر يتفوق بها على كثيرٍ مما يكتب في درس الأدب أحيانًا. على أن مصطلح الطبع في النقد العربي أقرب ما يكون إلى تفسير الأصالة(50).

حتى إذا وصل الشعر العربي إلى يد المتنبي، استطاع هذا العبقري أن يعتصر القيم الجمالية الموروثة والمحدثة معًا وأن يضيف إليها رحيق ذاته، وفي دوره الجديد أرسى دعائم الشعر العربي وثَبَّتَ تقاليده، وهذا الدور يصفه الأستاذ الدكتور يوسف خليف بقوله: «إنه أعاد للقصيدة العربية روحها البدوي في غير انفصال عن روح العصر الجديد بما يحمله من ثقافات عقلية»(51).

وليست المصالحة الفنية التي توصّل إليها المتنبي مصالحةً عَقْلِيَّةً تزن وتُقَدِّرُ وتستخلص، بل هي مصالحة أساسها الموهبة الفنية والطاقة المبدعة، التي تتمتع بالبصر والبصيرة في عالمها الفني.

وفي كتاب الوساطة لعلي بن عبدالعزيز الجرجاني (290-392هـ) ما يدل على أنه كان يدرك الفكرة التي تتعاطاها الدراسات الأدبية المعاصرة حول المتنبي من أنه صاحب الموهبة الفنية التي اهتدت إلى تقديم فن شعري يمزج في داخله القيم الجمالية الموروثة والمحدثة، وتتميز بطابع المتنبي وأصالته.

فهو يقول: إننا لا نستطيع أن نحكم على المتنبي إلا بأحد أمرين: «إما أن تَدَّعيَ له الصنعة المحضة فتلحقه بأبي تمام وتجعله من حزبه، أو تَدَّعيَ له فيه شركا وفى الطبع حظّاً. فإن ملت به نحو الصنعة فَضْلَ مَيْلٍ صَيَّرْتَهُ في جَنَبَة مسلم. وإن وفَّرْتَ قِسْطَه من الطبع عَدَلْتَ به قليلا نحو البحتري»[52].

وفى ضوء ذلك يمكن القول بأن أطوار التجديد والتحديث في مسيرة الشعر العربي حتى نهاية عصر المتنبي - وهو عصر يشمل بالضرورة الجهود النقدية التي قامت حوله - كانت مرتبطة أشد الارتباط بالتراث الشعري تأخذ منه وتضيف إليه، وحركة النقد لها بالمرصاد، تردُّها وتهديها، وتستحسن منها وتُنْكِرُ عليها.

ولكن جوهر الصناعة الفنية للشعر العربي هو ما استقر في التقاليد الفنية الرفيعة للمتنبي، تلك التي اعتصرها من التراث الشعري بشقيه القديم والمحدث معًا ووضع عليها خاتمه الفني الذي مَيَّزَها عن كُلِّ ما سواها.

مع الأدب في الأندلس:

من واجب هذا البحث أن يشير إلى الأصل العام الذي وجَّه حركة التراث الشعري بالأدب الأندلسي في كلمات تهدي وتدل على جوهر الفكرة ولا تستوعب القضية بالتحليل والتمثيل.

يعرف الدارس الأدبي: أن الشعر الأندلسي تأخر ظهوره عن الشعر المشرقي عشرات السنين، وطبيعي أن يتَّجِهَ الشاعر الأندلسي إلى الشعر المشرقي يستمع إليه ويأخذ عنه ثم يقرر هو بطبيعته الفنية ماذا يريد؟

وبالفعل كانت عين الأندلسيين شاخصة إلى المشارقة، وقد أدرك

الأندلسيون منذ البداية أن المشرق قد أعطاهم مذهبين أو طريقتين: طريقة تلتزم طوابع معينة تسمى بالشعر المحدث، وهي الخاصة بنتاج العصر العباسي، وطريقة أخرى تختلف عن الأولى في كثير من مظاهر الصنعة الفنية وطبيعتها، **وهي طريقة العرب الأوائل**، وهى التي كانت تراثًا أدبيًا لدى محدثي العصر العباسي أنفسهم على نحو ما بينا ذلك من قبل.

وهناك أسباب قوية جعلت الأندلسيين بحاجة إلى المشارقة في الحياة الأدبية خاصة - والفكرية عامة - رصدها المؤرخون وأفاضوا فيها.

ومن أهم هذه الأسباب:

* أن المشرق كان أرقى تقدُّمًا وحضارةً وأرسخَ قدمًا.
* أن الموروث الشعري عند المشارقة والأندلسيين هو الشعر العربي القديم ، وهو بالنسبة لهما معًا رحمٌ ماسّة، وكانت جهود الرواية والتدوين قد جَمَعَتْ هذا التراث في المشرق وأصَّلَتْهُ.
* كان الشعر المشرقي المحدث أقربَ إلى الأندلسيين ، وهو موصول الأعراق بالتراث قبله(53).
* «أن العرب كانوا ينتقلون إلى أي إقليم جديد وفي مخيلاتهم عالمٌ مثاليٌّ هو ذلك العالم الذي عاش فيه آباؤهم الأقدمون... وكان أبناءُ العرب يعتقدون أن خير أدبٍ هو ما كَتَبَ آباؤُهم في عالمهم ذاك المثالي الأسطوري... وشبيه بهذا ما فعله الأوربيون في العصر (الكلاسي) حين راحوا يستلهمون العالم المثالي اليوناني والروماني... »(54).

وقد أسرف الأندلسيون في تقليد المشارقة حتى اضطر ابن بسّام إلى تعنيفهم في مقدمة الذخيرة حيث يقول: «إلا أن أهل هذا الأفق أبَوْا

إلا متابعة أهل الشرق، يرجعون إلى أخبارهم المعتادة رجوعَ الحديث إلى قَتَادة، حتى لو نعق بتلك الآفاق غراب، أو طَنَّ بأقصى الشام والعراق ذباب، لجثوا على هذا صنمًا، وتلواْ ذلك كتابًا محكمًا »[55].

ولفت ابن بسّام في النص نفسه نظر الأندلسيين إلى شعر الطبيعة قائلاً: «رِبْقَةُ التقليد خانقةُ تُحَوِّلُ القابليات عن طريق الابتكار، وتقلل الأصالة ، والظن قوي أن الأندلسيين لو نظروا من خلال أنفسهم إلى شعر الطبيعة - مثلاً - لاستغنواْ عن مناظرات ابن الرومي، وتشبيهات ابن المعتز ... »[56].

هذا هو الخط التراثي البارز في الشعر الأندلسي.

أمّا الخط المقابل له وهو الذي يتمَيَّزُ به الشعر الأندلسي فهو التجديدات الأندلسية الثرية التي أضحت بدورها تراثًا أدبيّا للعصور بعدها، ولاسيما في عصرنا الحديث الذي تتطلع إليها وتعلق بها في حركة تجديد الشعر في العصر الحديث.

مع العصرين: المملوكي 648 - 923هـ/1250- 1516م والعثماني 923 - 1213هـ/1517- 1798م

المرحلة التاريخية في هذين العصرين مرحلة معقدة لم تأخذ حظَّها من الدرس الصحيح، بل لم تتوفر لها أسباب الدراسة التي توفرت لشتى العصور الأدبية والتاريخية لأسباب ربما كان في مقدمتها أننا دخلنا بعدها في العصر الاستعماري، فلما كان عصر النهضة الذي اتَّخذ زادَه من مقاومة الاستعمار خضعنا للقاعدة العامة التي خضعت لها الشعوب في الآداب العالمية، وهي الارتداد إلى العصور الذهبية في تاريخنا نستلهمها، ونتقدم من خلال رؤيتنا لها، ووعينا بها.

واليوم يشير العالم الفاضل الدكتور عمر موسى باشا إلى أنه

ظهر تطور تاريخي جديد لدى العرب والمستشرقين يتحسس طريقه نحو اكتشاف الظلم العِلْمِي الذي وقع لهذه العصور(57).

ولكن فيما يبدو – لي – ستظل هذه العصور الأدبية تحتاج إلى عشرات العقود وربما بضع قرون؛ حتى يكشفَ البحث العلمي عن حقيقتها التاريخية، والفنية والفكرية. وإذا تُرك الأمر للجهود الفردية للباحثين فسوف يكون البطءُ أشدَّ والتأخُّرُ أكبرَ؛ إذ لابُدَّ لتجاوز هذا الدور من القصور، من معاهدَ عليًا مُتَخَصِّصَةٍ ومراكزَ بحوثٍ مزوَّدَةٍ بقوة النشر والتوزيع؛ بحيثُ تستطيعُ فَتْحَ المخازنِ القديمة لدور الكتب، وإخراجَ ما فيها من مخطوطاتٍ لترى النور، ولاسيما المخطوطات التي في حوزة الدولة التركية. ومع هذا الأمل العصيّ فإني أتفق تماماً مع الدكتور بكري شيخ أمين في مقالة قالها، وفى صورة كاريكاتورية قدَّمَهَا، وهما معًا يكشفان عن وجه للحقيقة مؤلم(58):

يقول: «يُخَيَّلُ إلينا أنه ما من عصر من عصورنا الأدبية أصابه الظلم في الأحكام والإهمال في الدراسات، ما أصاب هذا العصر وناله. وأكثر من هذا اعتقادنا الجازم أن هناك عمليةً خفية تهدف إلى صرف الباحثين عن دراسة هذه الحقبة والاكتفاء بحكم سريع ظالم عليها، ولسنا ندرى لذلك سببًا، اللهم إلا أن يكون هذا العصر هو الذي قاومَ جحافل الغرب التي استحكمت حينًا من الدهر في هذه البلاد، ودفع الوثنية التي جاءت على سيوف التتار ورماحهم، وملأ المكتبة العربية التي خَوَتْ بمصيبة بغداد – وسواها – بالتراث العربي والإسلامي المُشْرِقَيْن، وأعاد إلى النفس العربية عزَّتَها وثقتَهَا. ويكْفي سببٌ واحد من هذه لِيَشْحَنَ قلوبَ الشعوبيين، والأعداء، والمبغضين، والمارقين، والمنحلِّين، حقْداً ضدَّ العصرِ، وآلِه، وكُلِّ ما كان فيه».

أما الصورة الساخرة التي قدَّمها وإنها لشديدة المفارقة، فقد بدأها على النحو التالي:

«قال أحد شعراء العصر المملوكي:

لقلبي، حبيبٌ، مليحٌ، ظريفُ بديعٌ، جميلٌ، رشيقٌ، لطيفُ

وبطريقة تبادل مفردات هذا البيت، وتقديمها، وتأخيرها، يمكن صنع أربعين ألفًا وثلاثمائة وعشرين بيتًا من هذا» (البيت) وقد شرح المؤلف طريقة التبادل في المتواليات العددية لهذا البيت شرحًا واضحًا للغاية[59] ثم قال: «ومثل ذلك كثير؛ حتى لنجدَ قصائدَ تُقْرَأُ أفقيًا فتكون مديحًا وتُقْرَأُ عموديًا فَتَكُون هجاءً، أو تُقْرأُ قراءةً عاديَّةً فتحمل لونًا من المعنى، فإذا قرئت معكوسةً من آخرها إلى أوَّلِها فإذا معناها مضادٌّ للشكل السابق»[60].

واعتبر المؤلف هذا وجهًا للصورة التي يريد إبرازَها لنا على أساس المفارقة الحادَّة.

ثم جاء بالوجه الثاني للصورة فوضح لنا أن «بابلوبيكاسو» زعيم الرّسامين المعاصرين «السرياليين» خطرت له يومًا فكرة عبثية ساخرة ونفذها على الوجه التالي:

جاء بحمار مربوط وصبغ ذيله بألوان مختلفات، وجاء بقطعة قماش بيضاء مختارة بعناية وأغرى الحمار بتحريك ذيله وسجل حركة الذنب على قطعة القماش فأصبحت ملطخة بخطوط وألوان طبقا لحركة ذيل الحمار.

«ثم بدا للرسام الساخر أن يكمل لعبته، فجعل لهذه القماشة إطاراً جميلاً وَوَقَّعَ الرسام في أحد طرفيها... ودارت في ذهنه تسميات كثيرة...: «الفارس المهزوم» و«أصيل البحر» و«عنكبوت الفكر» و«دمعة العاشق» و«أغنية الفراشة» لكنه رفضها جميعًا، واختار عنوان «طحالب الصبايا»؛ لأنه يعمد للإثارة ورأى أن هذا الاسم أدخلُ من غيره في الغموض.

وفى اليوم التالي عرض «بيكاسو» لوحة «طحالب الصبايا» في أحد المعارض «وتقدم نقاد الفن نحوها، يدرسونها، ويحللونها، ويستنبطون منها روائع الإبداع للفنان العظيم» فناقد يصفها ببديعة القرن العشرين، وآخر يقول عنها : إنها معجزة لا مثيل لها في التاريخ، وناقد عجز عن إيجاد الكلمات المناسبة، وكل واحد من هؤلاء وأولئك تحدَّثَ طويلاً عما تحويه اللوحة «الحمارِيَّة» من معانٍ وإيحاءات.

«وتناقلت الصحف والمجلات حديث النقاد، ونقلته من لغة إلى لغة، وأخيراً بيعت اللوحة **بثلاثمائة وخمسين ألف جنيه إسترليني** دفعها عاشق للفن الجميل».

ثم يعلق الباحث الفاضل فيقول: «هذان مثلان إن لم يكونا متطابقين فهما - على الأقل - متقاربان، **إذ الأول يحمل في طواياه صورة من صور العبث في طريقة تبادل مفردات البيت الشعري...**

أما الثاني، فهو عبث محض، وسخرية لا مراء فيها، واستهزاء بالناس ونُقَّادِ الفن... تشابه المثلان في المظهر، واختلفا في الحكم، وهذا هو الأمر العجب... ونتساءل نحن أبناءَ العربية عن الأسباب التي دفعت إلى هذين الحكمين المتناقضين... لماذا كان الشيء العربي انحطاطًا، والغربي ازدهاراً وإبداعًا؟...»(61).

وقبل أن أنهي الحديث عن هذا العصر أذكِّرُ بأمرين:

الأول: أحب أن ألفت النظر إلى أن ظاهرة الاستخدام البديعي الذي شاع في هذه العصور بكثافته وألوانه التي تكاد تَنِدُّ عن الحصر، له دلالة مُهِمّة: هي الكشف عن عبقرية الشاعر الذي يبتدع هذه الأشكال الهندسية العصيّة في صورة تعبيرية بما يدل على عبقرية جديرة بالإبحار في ألوان المعارف المعقدة ذات المقام والمقال لمن يرتفع إلى أسرارها.

ويدل من جهة أخرى على عبقرية اللغة التي استجابت لكل هذه الأشكال الهندسية المعقدة بحيث لو لم يقع ما وقع بالفعل منها، ما كان يُتصور أن طاقة اللغة التعبيرية تتسع له، بل كان تَصَوُّرُه أدخل ما يكون في باب الجنون والحمق.

أمَّا الأمر الثاني والأخير: فإني أرتدُّ إلى جوهر فكرة البحث؛ لأنَّ هذا العصر لم يكن منفصلاً عن التراث الشعري وتقاليده، ولكنه لم يستفد به، فَمَرَّةً قلَّدَه، ومرَّةً عبث به، إذ أدخل عليه وأحدث فيه ما لا يتقدم به إلى الأمام، ومع ذلك فسوف تكشف الدراسات المتأنية عن أن في سراديب المخطوطات لهذا العصر ما لا نتوقعه من الدرس الأدبي أيًّا كانت نتائجه؛ لأنه هو العصر الذي أثرى المكتبة العربية بالموسوعات التي لا غنى لنا عنها.

العصر الحديث:

في مطالع هذا العصر بدأت جرثومة التطور الصحيح بالبحث عن الكلمة العربية المفردة والجملة المركَّبة في سياق حركة الترجمة بين الطلاب والأساتذة في المدارس الفنية في عصر محمد على، ثم كان الدور الكبير والأصيل في حركة الترجمة التي تمَّت بقيادة رفاعة الطهطاوي، ثم كانت حركة إحياء التراث اللغوي والأدبي إلى جانب حركة الترجمة الحرة الواسعة.

ثم كانت نهضة الشعر العربي التي تمت على يد البارودي، وأبرز سماتها أنها اتجهت إلى الشعر العربي القديم في عصوره الذهبية تحاكيه وتنسج على منواله، مع وجود ميزتين للبارودي. الأولى: طابعه الشخصي، والأخرى: طابع العصرية[62]، ومن هنا كانت بواعثه في الصياغة وتفوقه في المعارضة، وقد رَدَّتْ محاولةُ البارودي على الشاعر العربي إيمانه بأنه بعد فوات كل هذه الحِقَبِ مايزال - إن أراد - قادراً

على محاكاة الشعر العربي في عصوره الذهبية منذ أنشأ الملك الضِّليل روائعه إلى أن أبدع المتنبي فرائدَه، ومن ثَمَّ يقول الأستاذ العقاد: «وربما كانت محاكاة البارودي للأقدمين هي أنفع ما في شعره للأدب المصري الحديث لأنه ردَّ إلى المعاصرين يقين القدرة على مجاراة العباسيين والمخضرمين والجاهليين في ميدان اللغة والتركيب بما أتقن من معارضتهم في المذاهب والأساليب»(63).

شوقي:

ثم جاء شوقي بموهبته الفريدة؛ ليصل بالاتجاه المحافظ البياني الذي بدأه البارودي إلى قمته، ومن حوله شعراء آخرون، ولكن أحمد شوقي يظل العَلَمَ البارزَ المتميزَ بينهم ، بطاقته الفنية المبهرة، التي يصفها أكبر ناقديه، وهو الأستاذ العقاد بقوله: «وآيَتُه فيما عرض له... تلك القدرةُ البارعةُ في تجويد الصناعة التي لا تفوقها قدرة في عصره، ونكاد نقول: في عصور الأقدمين والمحدثين»(64).

والواضح تمامًا أن الاتجاه المحافظ البياني (أو الكلاسيكية الجديدة) كانت وثيقة الصلة بالتراث الشعري في تقاليده وكثير من جوانب مادته الفنية حيث اتخذته مثلاً أعلى وبرعت في معارضته. وكان دورها أنها انتقلت بالشعر تماماً «من طور الجمود والمحاكاة الذي تقوقع فيه خلال عهود التخلف»(65).

ولكن **إذا كان ما فعله البارودي له ما يسوِّغه ويبرره**، فالذين جاءوا بعد البارودي عمَّقُوا تجربتَه وصقلوها، ولم ينتقلوا بالشعر إلى دور جديدٍ أو مرحلةٍ متقدمة(66) ومن ثَمَّ **كانت حركة النقد الجديدة تقاوم هذا الاتجاه**، وهناك محاورات ومعارك أدبية واسعة المدى في تاريخ أدبنا الحديث تُصَوِّرُ مقاومةَ الحركة الجديدة للاتجاه المحافظ

البياني[67]: **محافظ** لأنه يحافظ على تقاليد القصيدة العربية وطرائق بنائها فقد كان عمود الشعر العربي بحق دعامةَ المحافظين[68].
وبياني: لأنه يحاول الوصول إلى أسمى الدرجات من خلال الصياغة وروعة البيان.

وقد جَرَّ مفهومُهم للشعر إلى الوقوع في شعر المناسبات والتعبير المباشر وسمات الخطابة المرفوضة في الشعر، وجرّهم أيضًا الإفراط في الجانب البياني إلى إهمال الأفكار الدقيقة والتجارب النفسية العميقة وعدم اتضاح شخصية الشاعر ولون نظرته إلى الكون والحياة، ورسمه للطبيعة والناس[69].

جماعة الديوان:

فكانت الدعوة الجديدة لفهم الأدب والشعر بخاصة على يد الثلاثة الكبار: عبدالرحمن شكري، وإبراهيم عبدالقادر المازني، وعباس محمود العقاد.

فقد قَرَعَ هؤلاء الثلاثة بمقارعَ من حديد أبوابَ العقول والأذواق طلبا للجديد في فهم الشعر وإبداعه؛ فهم ينكرون شعر المناسبات وشعر النماذج[70] «ويهتمون بالعالم النفسي للشاعر، وما يتصل بهذا العالم من تأملات فكرية ونظرات فلسفية تهتم بحقائق الكون، وتفتش عن أسرار الوجود»[71].

وأخذت حركة هؤلاء الشبان تثير وتواجه معارك حادة ابتداء من عام 1913 مع الاتجاه المحافظ وأنصاره، ثم استمر العراك الأدبي مع هذا الاتجاه ومع غيره في الساحة الأدبية إلى آخر أيام الأستاذ العقاد[72].

والذي يهمنا الآن تحديد أبرز السمات والخصائص الفنية لهذا

الاتجاه الجديد الذي عُرِف فيما بعد «بجماعة الديوان» أو الاتجاه التجديدي الذهني.

أما من حيث الموضوعات: فقد اهتموا بالبعد عن شعر المناسبات والاهتمام بالعالم النفسي للشاعر وما يتصل به من تأملاتٍ فكريةٍ ونظراتٍ فلسفية وتفتيشٍ عن أسرار الوجود[73].

وأما من حيث الأسلوب[74]: فإن أصحابه ابتعدوا عن اتخاذ النماذج القديمة مثلاً أعلى في صياغة المعاني وطبيعة الخيال وارتبطوا بها في حدود استخدام اللغة العربية في تراكيب قويمة؛ للتعبير عن معانيهم، وابتكار صورهم مع محاولة جادة لتحقيق الوحدة العضوية في بناء القصيدة.

وفي مجال العاطفة[75]: يلاحظ على شعر هذا الاتجاه أن العاطفة عندهم تأتي أحيانا كثيرة وراء الذهن، وهي حين تتضح تكون من لون مفعم بأحاسيس الأسى.

ومع كل الخطوات التجديدية التي طرحها هذا الاتجاه فإن صلته بالروح الفنية للتراث الشعري لم تنقطع؛ ليس من محور سلامة اللغة والالتزام بها أداة تعبيرية وبنية تركيبية، بل نتذكر قصائد بعينها من نتاج هذا الاتجاه فنتذكر ريح الشعر العربي في عصوره السابقة نحو قصيدة العقاد «ليلةُ الوداع» حيث يقول[76]:

أشُمُّ شَذَى الأنفاس منكِ وفي غدٍ ... سيرمي بنا البين المشتُّ المراميا

كأنَّا نذود البينَ بالقرب بيننا ... فنشتدّ من خوف الفراق تدانيا

كأنّ فؤادي طائر عاد إلْفُه ... إليه فأمْسى آخر الليل شاديا

إذا ما تضَامَمْنا ليسكنَ خفقُه ... تنزّى فيزدادَ الخفوقُ تواليا

أوشِّج في كلتي يديه رواجبي ... وشيجًا يظلّ الدهرَ أخضر ناميا

فهذا النَّفَس الشعريّ رغم أنه يضاف إلى صاحبه فإنه يذكرنا على الفور بشعر الغزل في العصر العاطفي (في ظل بني أميّة).

وهناك نماذج أخرى لا يتسع المقام لتتبعها، وعلينا أن نتذكر في هذا السياق ما عِيب على المازني من سَطْوِه على ابن الرومي.

ويستطيع الدارس لشعر هذا الاتجاه أن يدرك مدى ارتباطه بالتراث الشعري وتقاليده الفنية العامة. **وواضح أن ثقافة هذا الاتجاه تُعنى بالقراءة والتمثّل وعمق الدراسة في الأدبين العربي والإنجليزي. فهم في تجديدهم لم ينفصلوا عن التقاليد الفنية الأصيلة في تراث الشعر العربي، خاصة أنهم كانوا يرون أن هذه التقاليد إنما هي أصول جمالية وفنية صحيحة في كلٍّ الآداب العالمية الرفيعة البعيدة عن أوضار التكلف والتعقيد والتقليد، وحتى عندما أجاز العقاد صحة الاتجاه إلى الشعر المرسل من القافية[77]: (Blank Verse) وأنكر ذلك ؛ لأنه رآه خارجا عن الطبيعة الفنية للغة العربية**[78].

والأستاذ العقاد في سياق شرحه لمعنى العصرية في الشعر الجديد يقرر أن وصف الصحراء والإبل لا يشطب من ديوان الشعر العصري؛ «لأن وصف الصحراء والإبل إنما يُحسب تقليداً لا ابتكار فيه إذا نظمه الناظم مجاراة للأقدمين واقتباسًا على الدواوين، **فالشاعر ينبغي ألاّ يتقيَّد إلا بمطلب واحد يطوي فيه جميع المطالب وهو: التعبير الجميل عن الشعور الصادق، وإن كان مديحا أو وصفاً للإبل والأطلال**. وكل ما خرج عن هذا فليس بشعر، وإن كان قصةً أو وصفَ طبيعة أو مُخْتَرع»[79].

والعقاد هو الذي رفض موقف الشعراء المهجرين عندما قدم لكتاب «الغربال» الذي كتبه مؤلفه لنصرة كتَّاب الديوان، حيث أنكر العقاد مبدأ إباحة الخطأ اللغوي للكاتب أوَ الشاعر، ويحدد العقاد موقفه في قوله: «متى وجدت القواعد والأصول فلماذا نهملها أو نخالفها إلا لضرورة قاسرة لا مناص منها»[80].

والخلاصة إذن: أنه مع العناية بالتجديد والتحرر لتأصيل الشعر العربي من قيد التبعية والتقليد، فإن شعراءَ هذا الاتجاه كانوا يحتفون بالتقاليد الفنية الأصيلة في شعر التراث حيث كانت مرعية الجانب في درب الأصالة الفنية وليس التبعية والتقليد للقصيدة العربية، ومعنى ذلك: أن شعر التراث كان حاضراً بأصالته وتقاليده الفنية في ضمير جماعة الديوان يهتدون به إلى جانب الاهتداء بالأدب الأوربي في مفهوم الأصالة الفنية التي تجمع كل المعاني الصحيحة في الآداب الصحيحة. يضاف إلى ذلك أن أدب هذا الاتجاه يقال باللغة الفصحى - بل إن كتاباتهم النثرية لتدل على رقي بالغ في أسلوبهم - ومن ثم فارتباطه بالعربية بنية وجمالاً كان الارتباط الأصيل، وارتباطه بالأدب الأوربي والنقد الأوربي كان ارتباط إفادة للوقوف على المفهوم الصحيح للأدب، وكان انتصاراً لكل ما هو أصيل في تراثنا الفني ، واستفادة بما جدّ من فهم فنّي في الفكر النقدي المعاصر.

فإذا صح القول بأن دور الاتجاه المحافظ البياني الذي راده البارودي وتربع على قمته أحمد شوقي يذكرنا - إلى حد ما - بدور الشعراء الأمويين الكبار وما صاحب حركتهم من التزام وتجديد وتطور داخل الموروث الشعري، فإن جماعة الديوان تذكر بدور الاتجاه المحدث في العصر العباسي الأول في تأصيله لمجموعة التقاليد الفنية التي مرجعها الصدق الفني والعصرية. وهذا وذاك مجرد شبه وارد لا يعني التطابق في النهج والنتائج، ولكننا نقيس بعض وجوه الشبه في أدوار التطور والحداثة، وهو قياس غير مقصود لذاته، وإنما هي مراجعة التاريخ تهدي إلى تذكر الأشباه والنظائر، وتُذكِّر بطبيعة القوانين الفعّالة التي تحكم حركات التطور.

المهجريون:

إلى جانب جماعة الديوان كان المهجريون يؤصلون دورهم،

ويدعون دعوتهم التحررية في الاستخدام اللغوي السهل المتحرر كما في قول نسيب عريضة في الأرواح الحائرة:

شــفــنــي الـتــذكــار   وعــصــانــي صــبــري
وفــؤادي غــار[81]   إثــر طــيــف يــســري
والــدجــى مــحــيــار[82]   لــيــس يــدري أمــري
أيــهــا الإقــمــار   أيــن ولــّى بــدري

وفي الثورة ضد صرامة البحر والقافية، يقول ميخائيل نعيمة: «وإننا في جدّنا وراء ناصية العروض قد أفلتت من يدنا ناصية الشعر»[83].

والأستاذ العقاد مع أنه يخالفهم في مستوى الحرية اللغوية فإنه يَشيد بخطواتهم الجديدة لاسيما في باب القافية والوزن. يقول: «على أننا نعود فنقول هبوا كتابنا وشعراءنا العرب في الأقطار الأمريكية قد ذهبوا بالحرية اللفظية إلى أبعد من مداها فهل ننسى لذلك مآثر هذه الحرية ومحاسنها، ونجهل الجهل الذي لا مسوغ له فنغلق أبوابنا كلها دونها؟ أليست هي التي فكت عن قرائحهم قيود التقليد، وأخرجتهم من مآزق الأوزان المعهودة والقافية العتيقة، وأفهمتهم حقيقة الأدب: فافتنوا في الشعر وابتدعوا في أوزان النظم، وساروا بالأدب على نهج الحياة والتقدم؟؟ أليس لهذه الحرية فضْلُها المحمود وأثرُها المرجوُّ في آدابنا العربية، ونتيجتُها التي تزداد مع الأيام انتشاراً ونفعًا؟؟ بلى:! ذلك حق لا ريب فيه...»[84].

وتكشف الدراسات الحديثة المعاصرة[85] عن أثر التقاليد المسيحية التي ظهرت في الشعر المهجري بالشمال الأمريكي (ص 124) ونجح هؤلاء الشعراء في التصدي لتقاليد الشاعر القديم

(ص 124) وألقى هؤلاء الشعراء قصورهم الفني على موسيقى الشعر العربي القائمة على وحدة الوزن والقافية (ص 125) ومن ثَمّ تحدَّوْا المنهج التقليدي في الشعر «بمحاولة احتذاء المنهج الغربي في موضوعات الشعر ونظام قافيته واستعاراته وتكنيكاته» (ص 126) بينما كان الجناح المهجري المسيحي بمصر في وضع آخر: «حيث كانت الموضوعات الأساسية في دراسة الأدب تتمثل في لغة القرآن وفي الأدب العربي والشعر العربي القديمين، فقد فرض التراث والمنهج القديم في التفكير والتعبير نَفْسَيْهما حتى على جيل الشباب الذي قاومهما وتمرد عليهما» (ص 126).

هكذا يحدِّد: س. موريه رؤيته في طبيعة الفرق بين المهجر الشمالي الأمريكي والمهجر العربي المصري. ومن هذه النقطة حلاً لجماعة أبولو أن تنقد العقاد وصحبه بأنهم مدرسة محافظة قديمة رغم دورها الهائل في الدعوة للجديد ، ولكنه جديد لم يكن مُنْبَتَّ الأعراق بكل ما هو صحيح وأصيل في الأدب العربي[86].

* لقد تأثر المهجريون بالأسلوب البسيط الذي تأثر هو الآخر بالترجمة العربية لكتابهم المقدس، وتأثروا كذلك بمعجم الشعر العربي الغنائي الموروث (ص 128).

وأسرفوا كذلك في استخدام الشكل المقطعي... وترديد الأفكار والرموز المسيحية (ص 131) وتبدُو أشعارهم «شديدَة الشبه بالتراتيل البروتستانتية» (ص 131) «فرمز الحمل الذي يحمل خطايا الإنسان» (ص 133) يستخدمه نعيمة في قصيدة يخاطب فيها محبوبته قائلاً:

أنا الحملُ الذي حَمَلا   ذنوبَكِ باسمك جَذِلا

(ص 133)

على أن الإحساس المفرط بالغربة في شعرهم «إنما هو جزء من التعاليم المسيحية» (145)[87].

«وتتمثل القيمة (الفنية) للشعراء المهجريين في أنهم استطاعوا أن يُكيِّفوا اللغة والشكل الشعري لموضوعاتهم وأفكارهم التي عبّروا عنها... لقد استخدموا أشكالاً كثيرة وأنظمةً للقافية متنوعة: فمن الوزن والقافية الموحدين، إلى القافية المزدوجة، والمقطوعات ذوات الأشكال المتعددة. مع تغيير في الوزن وفي نظام القافية، كذلك استخدموا مستويات متفاوتة في الأسلوب والمفردات: فمنها ما استمدوه من الأناشيد والأغاني الشعبية. ومنها ما أخذوه من الإنجيل، ومنها ما احتَذَوْا فيه الشعرَ العربي الكلاسيكي. ويبدو أنهم جميعًا كانوا يؤمنون بتلك الفكرة التي انطوت عليها ترجمة الترانيم البروتستانتية إلى العربية، وهي أنه ليس ثمّةَ أمورٌ محظورةٌ في الشعر يجب تجنُّبها. فضلاً عن أنهم وجدوا في الموشحة نموذجًا مشجعًا، بما توافر له من حرية في الشكل وفي نظام القافية ، بحيث يُمْكِنُ للشاعر أن يطورهما وفقًا لمواهبه وقدراته. واستطاع هؤلاء الشعراء... أن ينتقلوا بالموشحة إلى طور آخر، تَعدُّ فيه النموذج الأول لأشكالٍ أكثر تحرراً في الشعر العربي الحديث» (ص 152).

والمهجريون لم يتأثروا بالموشحة فقط بل أيضا بالأغاني السورية واللبنانية، وبالزجل، وبالإيقاع الموسيقي للتراتيل المسيحية وبمعجم ألفاظها وبالاستعارات والصور المجازية (ص 156).

«ومن الأهمية بمكان أن نعرف إلى أي مدى استغل الشعراء المهجريون الشكل المقطعي التقليدي الذي كان معروفًا في عصرهم، وطوروه، وكيف أدى ذلك إلى تعبيد الطريق أمام الشعر الحر في الأدب العربي الحديث» (159).

وإذن فالتراث الشعري كان مصدراً محاصراً من مصادرهم بما

يناسب فكرتَهم الجديدة، ونهجَهم الجديد، وكانت الحملةُ على التراث الشعري وتقاليده أساسَ دعوتهم الجديدة، وقد اعتمدوا بعض المصادر الأندلسية التي نزعت إلى أطوار من الحرية في الشكل واللفظ - أساسا لِمُنْطَلَقِهِم وطبقًا لثقافتهم وعقائدهم التي أهّلتهم للدور الجديد في تاريخ الشعر العربي الحديث.

ومع ذلك فلديهم نماذجُ كثيرة ترضي الذوق الفني المتطور لتقاليد الشعر العربي. ولديهم نماذجُ رديئةٌ بضعف لغتها وفكرتها، وتخاذل صياغتها الفنية.

جماعة أبولو (أو الاتجاه الابتداعي العاطفي):

لقد وَضَح هذا الاتجاه بظهوره الفعلي متمثلا في ديوان الشفق الباكي لأحمد زكي «أبو شادي» سنة 1927.

وكانت هناك عوامل قد هيأت لظهور هذا الاتجاه من أبرزها ذلك الصراع الأدبي بين الاتجاهين السابقين: المحافظ البياني، والتجديدي الذهني؛ إذ ظهر للاتجاه الشعري الجديد أن دور المحافظين قد تجمد ودور جماعة الديوان قد انحسر بتوقف الشاعرين الكبيرين عبدالرحمن شكري وإبراهيم عبدالقادر المازني، وبظهور ذوق أدبي جديد في جيل الشبان.

وأصبح هذا الاتجاه الجديد شديد التأثر بشعر الرومانتيكية الأوربية، والإنجليزية منها بصفة خاصة، وكذلك شديدَ التأثر بالشعر المهجري باتجاهاته المتطورة[88]. هذا بالإضافة إلى عوامل سياسية وثقافية واجتماعية جعلت العاطفة الحزينة والدمعة الجريحة والوهج العاطفي تسيطر كلها على شعراء هذا الاتجاه.

وهذا الاتجاه من حيث الموضوعات[89] وطبيعة التجارب الشعرية

يغلب عليه التوجه إلى الحب والمرأة، والطبيعة، والحنين إلى مواطن الذكريات، والهروب إليها في لهفة حزينة، فراراً من الحاضر المؤلم، وكان يسرف في الشكوى بتصوير الأحزان والآلام، وتصوير البؤس وإبراز الجوانب المظلمة في الحياة.

وأما خصائصه من حيث الأسلوب[90] وطريقة الأداء: فهي التوجه إلى الطلاقة البيانية والحرية التعبيرية، وتجسيم المعنويات، ومنح الحياة الإنسانية لما ليس بإنسان، وتجريد المحسوسات بتحويلها من المجال المادي إلى المعنوي، والتعاطف مع الأشياء... إلى حد الامتزاج أو الحلول، والتعبير بالصورة والميل إلى استخدام التعابير الرامزة، والتجديد في الوصف، واستخدام ما يسمى بتراسل الحواس والمدركات أو تراسل الفنون والميل إلى الألفاظ ذات الخفة على السمع وحسن الوقع، وكذلك استخدام بعض ألفاظ «الميثولوجيا» اليونانية أو التاريخ الفرعوني وعناصر من التراث الديني المسيحي.

وأما خصائصه الموسيقية[91]، فأهمها الاعتماد الكبير على القالب المقطعي إلى جانب الاعتماد على القالب الموحَّد، ولكنهم يكثرون من نظم القصائد المؤلفة من مقاطع تختلف قوافيها وقد تختلف أوزانها من جزء إلى آخر، وسوف نقف بعد قليل على جهود قادة هذا الاتجاه في الدعوة إلى الشعر الحر في المرحلة التي سبقت تألُّقَه عام 47.

ويهمنا أن نشير إلى أبرز محاور الخلاف بين اتجاه أبولو واتجاه الديوان:

ولعل فكرة العصرية وهي في الأساس فكرة سبقت بها جماعة الديوان أصبحت الآن تأخذ طوراً جديداً في نظر جماعة أبولو هو التحرر. فأبو شادي يرى أن أي نهضة شعرية تتنكر لمبدأ التحرر اللغوي هي نهضة منتكسة[92] ويَشيدُ بروح السهولة في التعبير، وليس البهرج اللفظي عنده عنوانَ الإتقانِ الفنّي، بل هو عنوان الفقر

والإفلاس، والبلاغة عنده في التعبير الرمزي الذي تقوم الإشارة البسيطة المضمرة فيه مقام البيان المطوّل.

ويتصل بجوهر هذه القضية أن الشاعر عندهم مُشْتَرِعٌ لغوي ويرى أبو شادي أن في ذلك صيانة للفصحى وحماية لها أمام العامية الزاحفة. والعصريةُ في بعض جوانبها تتصل بعناصر الديباجة والأسلوب[93] في صناعة الشعر. يقول أبو شادي: «نصرّح بأننا نحترم أصولَ اللغة وتراثها...، ونوصي باستيعاب روائعها، ولكننا نوصي في الوقت ذاته بأن يطلق الشاعر نفسه على سجيتها» ويقول: «والأولى بمن يأخذون علينا تطويع لغتنا للتعبير... أن ينظروا في الخطر الداهم على اللغة الفصحى من سيل العامية»[94].

لكننا إذا تقدّمنا إلى المجال الإبداعي لكبار شعراء هذا الاتجاه فسوف نجد نماذج جيدة لكبار شعرائهم أمثال إبراهيم ناجي ماتزال في جدتها وعصريتها تُعزَف على أذن المستمع العربي بما يرضي إحساسه الأصيل بالتقاليد الجمالية الموروثة للشعر العربي، ويتضح ذلك مثلاً في أجزاء مختلفة من قصيدته الأطلال الشهيرة التي مطلعها:

يا فؤادي رحم الله الهوى كان صرحًا من خيال فهوى
اسقني واشرب على أطلاله وارو عنّى طالما الدمعُ روى

فالناقد الأدبي حين يقرأ أشعارهم ويكون عميق الصلة بتقاليد الجمال الفني في الشعر العربي، فإنه يجد الإناء وإن تغير الشراب فيه - يُرضي ذوقَه لونًا وطعمًا ورائحةً حتى مع فعل المستحدثات الشهيّة المثيرة، بل لعلّها أخفُّ وقعًا عليه، وأنسبُ ذوقًا لديه.

ولعل السببَ في الثراء الفني لمجموعة كبيرة من شعراء هذا الاتجاه: تنوع نتاجهم وارتباط كثير منهم بثقافة تراثية؛ لأن المنتسبين إلى هذه الجماعة لا تجمعهم فلسفة واحدة، ولكنهم شعراء بينهم قدر

مشترك من السمات الغنائية الذاتية الطليقة بطوابعها من حرية التعبير وجمال التصوير والتغني بهواجسها وأحزانها.

ولكن الحركة النقدية بقيادة العقاد لم ترفع السوط عن فكر ونتاج هذه الجماعة ممثلة في أبي شادي والمقربين منه، بل إن طه حسين لم ينج من قبضته إبراهيم ناجي. وكان من آثار هذه الحملة إغلاق مجلة أبولو، ومع ذلك بقي الصوت الشعري لهذا الاتجاه ممتداً.

ولعل محمود حسن إسماعيل يُعَدُّ الخلاصةَ الفنية الراقية لكل الجهود الأدبية والنقدية قبله، ولا يتسع المجال للوقوف مع شعره الفني الرفيع، ولكن من المفيد للغاية أن نستمع إليه في وقت مبكر 1947، وهو يؤرخ لكل الحركات الأدبية قبله، حيث يدين أحمد شوقي، ويدين خليل مطران، ويدين أصحاب الدعوات التجديدية بقوله في مقدمة ديوانه «أين المفر»: «ظلَّ الشعر العربي... مشدود الوثاق على خشب المنابر... وحوله رهطٌ من السّدنة المتحفِّزين للذَّبِّ عن شعائره الموروثة...

وتَصَدَّرَ الِّلمَةَ الضخمةَ ممن أقاموا أنفسهم على الشعر سدنةً أبراراً وأوصياءَ، رَتَلٌ من الركبان المحافظين يتوسطهم شاعر عبْل البيان، قناصٌ لما يرضي مِزاج الحياة حوله، مُتماوج الصيْح مع خواطرِ جيله وهمومِ قومه، فجرفَ صيتُه البقاعَ وطنَّ بوقُه في شعاب الشرق، وتزلَّقت شهرتُه على رقاب العصر، فأمَّرُوه صاغرين على الشعر، وحفّوا خاشعين حول قبابه النَّاغمة بالجرْس، وفخامة الإيقاع، والترنيمِ اللفظي الساحر، وتأنُّقِ الزيّ البياني... وانتهى بعده رجاءُ الناس في أن تجود الحياةُ بمثله...

ثم ورَّثوا معه في هذا العرش الموطَّد بأيديهم شاعراً ممَّن ذرتْهم ريحُ شهرته... فأعادوا له السُّرادق، وألبسوه مسوحَ شيخه... وقالوا

له: سلامَ الفاتحين: لقد كنت حاملَ اللواء وأستاذَ الشعر والشعراء، ورائدَ المجددين: العاقلَ الحذِر، في تطعيم الشعر العربي الجامد بلقاح الفن الأوربي... وهكذا نسخوا على رأسه لواء الإمارة الموروثة: إمامةً أبطأها الأوان... وأخْفَتَ صليلُ أقدامه نبضَ المواهب الجديدة...».

* ثم يقول عن المجددين: «وبالغوا في التَّخفي وراء تلك السلائب المخطوفة، والفنُّ نَمَّامٌ على وطنه، فلم يُمْهِلْهم قليلا في الترويج لهذه البضاعة الذهنية الشائهة حتى هَتَك عنها الحجاب، وعصفَ بالطلاسم اللفظية، التي أعانهم غموضها على التدليس، في إيهام الشرق بأنهم أضافوا جديداً إلى أدبه الراكد العقيم!!

نزعاتٌ ومذاهبُ، ومدارسُ شعريةٌ، وتجديدٌ وثورةٌ على القديم، وكلُّها مباخرُ مَدْخُولَةُ الفَوْحِ على الشعر العربي، أفقدهم الإدمانُ على شميمها قوةَ احتماله كموجودٍ حُرِّ الطبيعة والكيانِ لا يُعْوِزه التلقين الخارجي ولا يُجدي شيئًا تَسَوُّلُ الحياة له طمعًا في تغيير طاقته...

وبين هؤلاء وهؤلاء ضُربت على الشعر أسداد خانقة من التَّشبث بالقديم، واحترافِ التجديد، فوقف عاثراً مظلوم الجراح يلفِّقُون له البواعث، ويصنعون له المثيرات... فأخذه الناس لغواً رخيمًا لفراغهم...

ونفد صبر الطبيعة في احتمال هذه الأغلال... فأطلقت نُذرَها بأصواتٍ جديدة، أفلتَ زمامُها من عقال العبودية،... وراحت تتموّج أوتارُها بحنين الأسرار الواغلة في ظلام النفس الإنسانية، وأنينِ قيدها وعذابها المصفّد العميق، ومالت إلى السّحر المحجَّبِ العاصي وراء أحزانِ الطبيعة وأفراحها... وشبَّ غناؤُها من نار الشقاء الإنساني الذي ترزح تحت نَيِّرِه جوانحُ الشرق المعذَّبِ المقهور...

فيا أيتها الأجنحة الضاريةُ في ضباب الشرق

شُقِّي حجاب السرّ المختَّم على جراح الوجود...

واجرفي بنارك الحرةِ الواثبةِ هشيمَ الواقفين بتوابيت الماضي في طريقك الطويل! وأيقظي الغاب والرعيان».

لكن: هذا الصوتَ الفنيَّ الجبار إبداعًا وإدراكًا لمفهوم الشعر قديما وحديثا زاحمته الرعيان من قوافل وقبائل الشعر الحر.

مع الحداثة والمعاصرة وحركة الشعر الحر Free Verse:

بعد أن عبَّد المهجريون وجماعة أبولو الطريق في دعواتهم التحررية استقام عود حركة الشعر الحر، وملأ الساحة لاسيما في دوره الثاني الذي بدأ عام 1947.

أما دوره الأول: فتعود بدايته إلى الخروج على بناء القصيدة العربية إلى «رزق الله حسونة» عام 1869 حيث سعى إلى العثور على أشكال أخرى للشعر، فكانت تجربته في الشعر المرسل « Blank Verse » ، ثم جاء جميل صدقي الزهاوي 1905 وأحيا التجربة، وفي نفس العام «زاول أمين الريحاني تجربتَه في الشعر المنثور بتشجيع من جرجي زيدان ... وكلما اشتد اتصال الشعراء العرب بالشعر الأوربي زاد تطلعهم للبحث عن الجديد من الوسائط والأغراض والتكنيكات، والمجازات والأشكال الفنية كما زاد تطلُّعهم لتحرير أنفسهم من كل ما يمتُّ إلى الشعر السائد»[95].

وأول محاولة جادة عبَّدت الطريق وقادت الخطى قام بها الشاعر أحمد زكي أبو شادي حيث حاول كتابة «الشعر الحر القائم على إيقاع شعري لا نثري في الأدب العربي الحديث» (ص 232).

وقد آثر أبو شادي الشعر الحر على الشعر المرسل؛ لأنه وجد في الشعر الحر وسيلة أفضل لصياغة الملاحم والدراما الشعرية... ولأنه

يُمَكِّنُ الشاعر من تنوّع الإيقاع... ومن استخدام التعبير المحكم لنقل مراده إلى المتلقي» (ص 234).

واعتقد أبو شادي «أن الشكل الشعري السائد يميل إلى استعباد الشاعر، فالوزن التقليدي يجرُّ الشاعر إلى استخدام أسلوب وإيقاع وتكنيكات تضرب بجذورها في أعماق عقله الباطن، وتملي عليه الإيقاع والمعجم والأسلوب... وحاول أبو شادي البرهنة على أن الشكل التقليدي لا يتّصف بالكمال...» (ص 235).

يقول أبو شادي على صفحات أدبي عام 1936: «ليست الصياغةُ الكلاسيكيةُ قويَّةً، ولا فخرَ لصاحبها بها؛ إذ لا أثر يذكر لابتداعه الشخصي فيها، بل هي قائمة على نماذجَ قديمةٍ في عقله الباطن، وإن هو لم يتعمد التقليد، ونحن نعدُّ الأسلوب الكلاسيكي من أهون الأساليب، وقد جرى به قلمنا مرات لم نفخر بواحدةٍ منها، وإن أعزّها النقاد، وتناقلها أصحاب الصحف؛ لأنهم جَرَوْا على احترام هذا الطراز من الصياغة... أما الصياغة القوية في رأينا فهي صياغة الابتداع القوي الشخصية، ولو جاء مخالفًا للمألوف وأنكره العرف» (ص 235-236)، [وانظر مجلة: أدبي مجلد 1 عدد7-9 سنة 1936 ص 353-354].

وكان أبو شادي قد نشر قصيدة من الشعر الحر عام 1926في ديوانه: «الشفق الباكي» (ص 238) «وقام تكنيك أبي شادي في شعره الحر على استخدام بحور عربية مختلفة تبعًا لما تتطلبه تجربته الشعرية» مع اختلاف عدد التفعيلات في السطر (ص 246).

واستجاب لتجربة الشعر الحر عدد من الشعراء كلٌّ حسب فهمه، وأعلن أبو شادي عن ذلك في بيانه الأول الذي نشره عن الشعر الحر بمجلة أدبي عام 1936 ص 247.

وتتابعت أدوار خليل شيبوب، ونقولا فياض (ص 262/260/252) ثم جاء دور مصطفى عبداللطيف السحرتي (ص 267).

وأبو شادي هو الذي وضع المصطلح الأساسي الذي ينتظم الأشكال المختلفة للشعر الحر، وهو الذي وضع له التسمية الإنجليزية Free Verse واستعمل تسميات مرادفة لهذه التسمية، منها: النظم الحر، الشعر المرسل الحر، واستخدم خليل شيبوب اسم: الشعر المنطلق، وأسماه د. محمد عوض محمد: «مجمع البحور وملتقى الأوزان» وكذلك انتقد د. محمد النويهي تغير البحور (ص 278-279).

وهاجم د. لويس عوض العربية الفصحى، وكتب في مقدمة أحد دواوينه يقول: «حطموا عمود الشعر العربي» وادَّعى أن الأدب العربي الفصيح ظل أجنبيّاً عن المصريين، ودافع عن الأدب باللغة العامية، وراح يتسول لنا أدبًا آخر يراه أنفع لنا (ص 283-284) وراح يصنع صنيعًا أسوأ من صنيع أبي شادي؛ فلم يهتم بالفصاحة والزخرفة والبلاغة، وكان شعارُه: خُذْ البلاغةَ والْوِ عُنقَها.

وفي عام 1947 تبدأ المرحلة الثانية للشعر الحر وهي مرحلة انتصاره ونموه الحقيقي في تاريخ الشعر العربي الحديث، وقد ظهرت بالعراق مواهب جديدة تتمثل في «بدر شاكر السياب» و«نازك الملائكة»، ثم كان «عبد الوهاب البياتي»، و«بلند الحيدري».

واعتبر أحمد زكي أبو شادي أن جهوده أثمرت هؤلاء وزملاءَهم (ص 292) وامتلأت الساحة في مصر والعراق ولبنان وسوريا، وفي جميع البلاد العربية على تفاوت في حظوظها، وظهر جيل من الشعراء وسط الساحة العربية يحتفي بالنمط الجديد ويصرُّ عليه، منهم: «صلاح عبد الصبور». ولقي هذا الجيل مقاومةً كبيرة من حركة النقد المضاد، ومن أبرز أعلامها: «عباس محمود العقاد» الذي كان يكتب على قصائد الشعر الحر: «تُحال إلى لجنة النثر»، ولكن الجيل الجديد تقدَّم على الطريق، ثم ظهر جيل ثانٍ بعد صلاح عبدالصبور ورفاقهِ يمثله الآن

في مصر شاعران كبيران هما: فاروق شوشة، ومحمد إبراهيم أبو سنة - ولفيف حولهما - وكلاهما جدير بدراسة فنية تليق به.

وبهذه الجهود الزاحفة وبنتاجها الشعري الواسع انفصل واقع الشعر العربي من حيث الشكل أولا عن القصيدة العربية، وقد تلَمَّس بعض الباحثين القول بأن شعر التفعيلة يمثل قدراً من الحرية يسمح بها الشعر العربي بزحافاته وعلله، وكتب «صالح حسن الجداوي» بحثًا مطولاً في ذلك في مقدمة الشفق الباكي لأبي شادي (ص 277).

ولكن المسألة تجاوزت حدود الدفاع والتسويغ إلى قيام حركة نقدية تؤصِّل لهذا الشعر وتضعه موضع الدراسة والتحليل مع الكشف عن قيمه الفنية وعناصره البنائية من حيث مفهوم القصيدة الحديثة، ولغتها، والقيمة الإيحائية للأصوات والألفاظ، وأسلوب الحذف والإضمار والتكرار، وإلغاء الروابط اللغوية وأدوات التوصيل، ودراسة الصورة قديمًا وحديثًا، والكشف عن تراسل الحواس والفنون، ومزج المتناقضات. وأسلوب الغموض والرمز ومفهومه، والدلالة المزدوجة، وتحليل استخدام الرمز التراثي وهو استخدام خصب واسع المدى، وكذلك المفارقة التصويرية بأنواعها. وموسيقى الشعر الحر بأسسها وأشكالها، وأخيراً البناءُ الدرامي والتكنيكات المسرحية والروائية والسينمائية في القصيدة الجديدة[96].

لكن ماذا بقي بين هذه الحركة الشعرية والشعر العربي بتاريخه الطويل؟

بقيت أولا التفعيلة العروضية بإيقاعاتها المفردة سمةً وذُماءَ حياةٍ بين والدٍ وما ولد، إنها فسيلة من جذرٍ، تدل عليه، وتشي بنوعه، وتحمل قبسًا من جيناته[97].

وعلينا أن نذكّر في هذا السياق بأن كل شعراء الشعر الحر تقريبًا ولاسيما الكبار منهم الذين ظهروا في جيل الستينات وما قبله، كانوا

شعراء يمارسون قول الشعر الموزون المقفّى، ولهم ثقافتهم الواسعة في الترتث الشعري قديمه وحديثه، ولديهم الاستخدام اللغوي الصحيح والفصيح مع تطور الأسلوب والمعجم وأدوات البناء الفني.

ولديهم سمات وظواهر فنية منها: ظاهرة توظيف التراث بأسلوب الرمز والإشارة، مع الحرية في تشكيل هذه العناصر التراثية ، حيث أصبح استدعاء الشخصيات[98] والأساطير يتخذ أشكالاً وأساليبَ فنيةً متعددة؛ بحيث أصبح الشاعر حفيّا بتعصير هذه الشخصية وتلوينها - إذا صح هذا التعبير - فهو يجعلها تراثيةً معاصرةً، حيث يمتد الماضي في الحاضر وينسرب الحاضر في أعماق الماضي بزاده ورؤاه[99]، وهو يختار من بين ملامح الشخصية التي يتناولها ما يتناسب وتجربته المعاصرة كما في شخصية الحلاج عند البياتي[100]، وصلاح عبدالصبور في مسرحية «مأساة الحلاج».

وهؤلاء الشعراء في جملتهم - أعني الكبار منهم - يرون أنهم أصّلوا للتراث الأدبي في دور جديد من أدواره وأنهم أفادوه ولم يقعدوا به .

ومع ذلك كله، مازالت ذاكرةُ المتلقي العربي لهذا الشعر - مهما كان محبًّا له حَفِيًّا به - عاجزة عن استحضاره واستدعائه كما هو الحال في تاريخ الشعرِ العربي، حيث يجد كبار الشعراء لديه من امرئ القيس إلى المتنبي إلى شوقي إذا كانت الدواعي تستدعي حضور الشاعر القديم، وهذا فرق يؤصل لشاعرية الشاعر القديم.

وهذا الجيل من الشعراء الذين نهضوا بالشعر الحر حتى عام 1970 أصبحوا شعراء تقليديين؛ حيث خلف من بعدهم خلف أضاعوا الثقافة العربية وتنكروا لها، وكانوا يقرؤون الشعر الحر بالكاد، ثم اعتبروا شعراء الشعر الحر قبل عام 1970 شعراء تقليديين حتى وإن قالوا بطريقة ومنهج الشعر الحر؛ لأن جوانب خصبة من ثقافة - هؤلاء

السابقين - ولغتهم تضرب بجذورها في الأدب العربي، مع اتصالهم الوثيق بالأدب الأوربي والنقد الحديث من أمثال صلاح عبد الصبور، وأحمد عبدالمعطي حجازي، وفاروق شوشة، ومحمد إبراهيم أبو سنة، وينسحب هذا الحكم على اللفيف الذي اقتدى بخبرتهم، وحاولَ تَمَثُّلَ مواهبهم من ثمار إبداعهم ومساهماتهم النقدية المتميزة، فأضحوا جميعًا عند جيل السبعينات جيلاً تقليديًا قديمًا، أو كلاسيكيّاً، كما يطلقون عليهم.

وأخذ هذا الرهط الجديد - جيل السبعينات أنصار الشعر الحر وحماته - يعكف على قراءة منشورات من أشعارهم أنفسهم يتبادلونها ولا يميزون صحّة الوزن في شعرهم الذي هو شعر التفعيلة، ولا يعرفون سلامة الاستخدام اللغوي ما دامت معرفتهم به غير قائمة، وطاقتهم عنه عاجزة .

وهذا الفريق في تاريخ الشعر يمثل خطراً حقيقيًا لكثافة الغموض وعصيانه على الفهم، وضعف البناء الفني، وانهيار مقدّسات اللغة، ورعف الجراح التي تتعرض لها موسيقى التفعيلة العروضية.

وقد منحت الشاعرة الناقدة الموهوبة الفذّة «نازك الملائكة» البحث الأدبي دراسة واسعة عميقة مفردة الوتر عن الشعر الحر في كتابها: «قضايا الشعر المعاصر»(101). وهي في هذا الكتاب أسست تأسيسًا واسع المدى لحركة الشعر الحر وقدمت تحديداً لموقفها الفني من الشعر ذي الشطرين - كما اختارت تسميته - ومن الحر معًا فقالت: ليس معنى حفاوتي ودفاعي وعنايتي بالشعر الحر «أننا نتخلى عن الشطرين ونرفضهما؛ فإن لهما مزايًا وعيوبًا كما أن للشعر الحر مزايًا وعيوبًا، وأنا حريصة عليهما محبة لهما كليهما، وكلُّ ما أدعو إليه أن نقيم أسلوب الشعر الحر توأمًا جميلاً لأسلوب الشطرين، فكلاهما طفلٌ يلثغُ بالأغاني الحلوة وليس لشاعر أن يرفض أيًّا منهما»(102).

ويبدو - لي - من خلال متابعتي ومعايشتي للواقع الشعري لقصيدة الشعر الحر ارتفاع ورقي بعض نماذجه لدى شعرائه الكبار من الجيل الذي وجّه إليه طاقته الفنية الإبداعية أمثال صلاح عبدالصبور، وأحمد عبدالمعطي حجازي، ثم فاروق شوشة ومحمد إبراهيم أبو سنة وغيرهم. بينما بعض نماذجه تفيض بالضعف والغثاثة لدى شعراء آخرين حولهم وبعدهم لاسيّما والساحة الآن تغصٌ بقبيلهم.

تقول المؤلفة: «وإنه ليخيل إلى من يراقب ما ينشر في الصحف الأدبية من هذا الشعر أن شعراءنا يتناولون الأوزان الحرة ويلعبون بها كما يلعب طفل غير مسئول بحزمة أوراقٍ ماليَّةٍ عالية القيمة غير منتبه إلى ما بين يديه من ثروة... »(103).

ولا مانع لمن يرصد طبيعة الفعل الأدبي - في هذا الدور - من القول بأن الصورة القائمة بحريتها وأخطائها إنما هي دور من أدوار التاريخ الأدبي وعلى الناقد ومؤرخ الأدب أن يرصد هذا الطور والعوامل الفعالة فيه، فهذا كله يصبح جزءاً من التاريخ الأدبي بما له وما عليه، كما يصبح مادة للمقارنة في الدرس المقارن في تطور الفنون والآداب عبر العصور والبيئات المختلفة.

ومن هذا المنطلق فإنه يبدو لي أن هذا الدور في تاريخ الشعر الحر يخالف جوهر التطور في فن الموشحة؛ حيث تعرّض هذا الفن هو الآخر لأنواع من حرية التصرّف والعجز أورثت أصوله في البناء الموسيقي بعض الأخطاء - بل الفساد - ولكن هذا كله أسقطته الموشحة من فنها وجوهر حقيقتها ، وتم رصد هذا الفساد الفني خبراً في تاريخ مسيرتها.

وبقي الخروج على ثوابت الموشحات خروجًا تحكمه قاعدة. أما الخروج في الشعر الحر كما تقرر الناقدة الشاعرة «نازك الملائكة» فإنه خروج العبث والعجز وفوضى التناول.

فهل يعود الشعر الحر إلى الأصل العام الذي أريد له وهو بناؤه على التفعيلة العروضية وليس عبثه بها وتنكره لها، ويصبح ما وقع فيه من فساد - رصدت معالمه نازك الملائكة - خبراً في تاريخه كان، ولم يعد مُتّبعًا، بل يكون الباقي له أن الخروج المسموح به هو ما تحكمه قاعدة مشروعة في موسيقى العروض العربي؟

إن الموهبة المرموقة التي تتمتع بها الشاعرة الناقدة «نازك الملائكة» في الإحاطة بأسرار العروض العربي وبتشكيلاته في القصيدة ذات الشطرين - على حد تسميتها - وفي ألوان الشعر الحر، هذه الموهبة لديها مكّنتها على نحو تنفرد به في تقديم دراسة واسعة المدى غزيرة التفاصيل في فهم الواقع النظري والتطبيقي في الشعر ذي الشطرين، والحر، بتشكيلاتهما المركبة والمفصّلة، ومكّنتها هذه المعرفة الواسعة التي تتميز بها فهمًا مستوعبا لأبعاده، وأذنًا سماعة لبنائه - كما تصف هي - وبراعة تحليلٍ كما يشهد بحثها ويؤكد. كل هذا مكَّنها من تقديم تفصيلات تدع الحليم حيرانا ؛ لأنها تبهر من يعرف العروض ومن لا يعرفه.

وقد مكنتها هذه المعرفة وتلك الإحاطة التشريحية نظريّاً وتطبيقيًّا من الدفاع عن الشعر الحر والتأصيل له في مؤلفها، ولكن هذه المعرفة والثمار المترتبة عليها يعود نفعها على الشاعرة الناقدة وحدها، وعلى نفر من أمثالها في ذلك - وهم قلة مميّزة - وبعض أعلامهم معروفون لنا في الساحة الأكاديمية كدارسين ومؤصلين وحماة لعلم العروض وفنونه - لاسيما في دار العلوم بالقاهرة - ولكن الجمهور العريض من شعراء الشعر الحر، وكذلك ممن درسوا العروض دراسة تعريف لا تمحيص، لا تثمر دراستها الواسعة في أن تأخذ بيدهم إلى دروب معرفة العروض، ولا تغير حالهم من قصور المعرفة به والخطأ

فيه؛ لأن العروض في جوهره موهبة خاصَّة وليس معرفة متاحة سهلة المنال بالدراسة والتحصيل كالنحو العربي مثلاً.

وقد اكتشفت الشاعرة الناقدة "نازك الملائكة" بنفسها وكشفت للقارئ المدى الواسع لجهل الشعراء - الذين يدّعون الشعر الحر - بالعروض العربي، وأسهبت في وصف ذلك، وشخّصت الآثار الفنية التي ترتبت على هذه الحقيقة.

ومن ثمّ فإن دراستها القيّمة ذات المعرفة العلمية والفنية لا تمد الدارسين أو المبدعين بدفعة تقود خطاهم إلى الغايات الفنية التي كشفت عنها ورصدت أبعادها في التقدم والدفاع عن الشعر الحر. والموقف كله لا يدل إلا على موهبتها وعبقريتها في المعرفة بالعروض. ولكنها معرفة لا تثمر إلا مع نظرائها من القلة النادرة، ويبقى جمهور المبدعين والدارسين يحوم حول النهر ويفزع منه عجزاً ورثوه، وليس بدعةً ابتدعوها.

وفي مواضع متعددة من كتابها توضيح وتأكيد لحقيقة عجز الكثرة الكاثرة - من شعراء التفعيلة - وجهلهم بأبعاد العروض العربي وطرائق استخدامهم له. وهذه حقيقة شديدة الوضوح لمن يستوعب قراءة كتابها جملةً وتفصيلاً[104]. فهل في ذلك موضع فخر لمبدعيهم، أو عرفان بحق لمواهبهم التي تحطم ولا تبني، والتي تزوِّر ولا تقوِّم، والتي تنوء بحمْلها ولا تنهض بحقه؟

ومن اللافت للنظر أنه صدر عن نادي أبها الأدبي كتاب «جناية الشعر الحر» لمؤلفه: «أحمد فرج عِقيلان» 1982[105] وهذا الكتاب ثورة من أجل الشعر العربي واللغة العربية وتراثها المجيد، وحشد لكل ما قام به دعاة الشعر الحر وقصيدة النثر أيضًا من جناية على العربية لغة، وتراثها الأدبي شعراً.

ويورد نصًا للأستاذ «أحمد حسن الزَّيَّات» ضمن سياق طويلٍ في النقل عنه فيقول: «نحن في الشرق لا تنقص شعرنا الموسيقى فهو ناضجٌ موسيقيّا، ولكن تنقصه الأفكار الباعثة نحو الكرامة والتجارب الثقافية الواسعة. فلماذا نجعل كل تجديدنا منصَبًا على هدم الموسيقى الشعرية وإفراز الغموض وصيحات الانحلال؟ إن هذا لا يمكن أن يسمَّى تجديداً مبصراً، وأولى أن يسمّى تقليداً أعمى»(106).

ولكن الأدهى من هؤلاء **رهط قصيدة النثر**، أو الشعر المنثور، الذي يعرف في الفرنسية باسم: «Vers Libre» وفي الإنجليزية باسم: «Free Verse» وتبدأ مسيرتهم منذ مطالع القرن العشرين، وبعض الشعراء العرب - والمسيحيون منهم في المقام الأول - يكتبون الشعر بطريقة النثر(107)، والشعر المنثور في الأدب الغربي مستلهمين في كتاباتهم الإنجيلَ وترجماتِ الشعر الكلاسيكي والحديث (ص 425).

واتجاه الكتاب المسيحيين إلى هذا النوع من الكتابة ليس لأنهم «اطلعوا على الشعر المنثور في ترجمات الإنجيل .. فحسب، بل أيضًا لأنه وجد في طقوسهم الدينية المكتوبة بالعربية محاولةٌ **مقصودةٌ** لأن تكون غنائية بأسلوب نثري .. وكانت هذه الصلوات والطقوس الكنسيّة... مبنية على تكنيكات النثر الشعري» (ص 425).

ومن أقدم النصوص في ذلك ما كتبه نقولا فياض عام 1890بعنوان: «تقوى» ثم ضمّنها ديوانه: «رفيفُ الأقحوان» عام 1950 (ص 427).

وفي أكتوبر سنة 1905 نشر «أمين الريحاني» في مجلة: «الهلال» قصيدةً نثريةً سمَّاها رئيس التحرير «جرجي زيدان» في تقديمه لها: «الشعر المنثور» (ص 428).

وقد لعب الشعراء اليهود في العراق دوراً مهمًا في تطور الشعر المنثور كأداة للرومانتيكية والرمزية، ونزعوا في الأسلوب والشكل والأفكار إلى احتذاء الشعر المنثور لدى المهجرين الشماليين ونشروا...

شعراً منثوراً في الدوريات العراقية، وقد دافع «معروف الرّصافي» عن هذا الجنس الأدبي الجديد على الرغم من افتقاده موسيقى الوزن» (ص 437).

وكانت كتابات «خليل مطران»، و«مي زيادة» ابتداءً من عام 1908، ثم نشرت «مي زيادة» بعد ذلك كِتَابَيْهَا: «كتابات وأشعة» و«كتابات وإشراقات» في عامي: 1922، 1923 ص (439-440).

وعندما ظهر ديوان «مناجاة» لحسين عفيف في القاهرة عام 1933 وهو من الشعر المنثور، رحّبت به مجلة أبولّو، وشجّعه أبو شادي (ص 440)[108] وأثنى على هذا النوع الجديد بمصر.

«وفي نهاية الأربعينات أصبحت دعوى – أن الشعر لا يعتمد بالضرورة على الوزن – أكثرَ قبولاً بعامة» (ص 443).

وفي حماية مجموعة من المجلات الأدبية: «استطاع عدد من الكتاب أمثال: إلياس خليل زخاريا، وهنري حماتي، ونقولا قربان، وإلياس ماسوح، وجورج ضَوّ، وفؤاد سليمان، وفؤاد حداد، وأورخان، وميّ ميسر، وإبراهيم شكر الله، وثريّا ملحس استطاعوا – مع آخرين – أن يمنحوا الشعر المنثور في العربية دفعةً كبيرةً» (ص 443).

ثمّ جاء (أدونيس) ليفاخر بأنه أول من كتب قصيدة النثر عام 1958 ص 446 «ثم تلقت قصيدة النثر دفعةً جديدةً من شعراء آخرين أمثال: أنسي الحاج، ونقولا قربان، وشوقي أبو شقرا» (ص 448).

وقد شنَّت الشاعرة نازك الملائكة في كتابها: «قضايا الشعر المعاصر»[109] حملة على هذا اللون من الشعر، سوف نعرض لها بعد قليل (ص 451-455)، وهي من وجهة نظري مناقشة موضوعية، تقوم على الفهم الدقيق، والرّصد الأمين، والوعي الفني الرّفيع[110].

وجوهر المفهوم الفني لهذا النوع من الكتابة الأدبية: «التحرر من الوزن والقافية» والاعتماد على التجانس الصوتي، والصّور الشعرية، والموسيقى الداخلية (ص 452).

وفي السنوات الأخيرة تجمعت طلائع من الشبيبة لم تجد لها حظًّا من الكتابة الأدبية إلا هذا النوع من الأسلوب النثري وهي تصرُّ على أن تدخل بكتاباتها هذه عالم الشعر والشعراء.

ويبدو – لي – أن أخطر ما يواجه التطور الأدبي اليوم هو ما يسمى بقصيدة النثر، وقد كشفت دراسة س.موريه عن نسبها وقبيلها. كما فعل س. موريه (في مؤلفه القيم: الشعر العربي الحديث).

فكيف تكون قطعةُ النثر شعراً وقد تخلّفت عن الإيقاع الموسيقي للشعر، حتى في أدنى صورة من الاحتفاظ بالتفعيلة العروضية؟

ومن قال: إن النثر يخلو من الفن الأدبي العالي، ومن رُوحٍ شاعريَّة المنزعِ؟!! ومن ثم فهو في كل الأحوال نثرٌ فني. نعم للنثر أحيانًا إيقاع داخلي وخارجي، ولكنَّ ذلك كلَّه ليس من موسيقى الشعر(111).

إن الخلط بين النثر والشعر على هذا النحو لا يقف عند حد تقارض السمات والوسائل الفنية بين الأنواع الأدبية التي تطور إليها المفهوم النقدي المعاصر، وإنما هو استئصال لنوعٍ تزييفًا لإحلال آخر بغير مسوغ يحله، ولو قبلنا هذا التزييف في قوانين وثوابت الحياة البيولوجية لانتقض الوجود كله على رؤوسنا حيث يختلط الذكر بالأنثى في طبيعة النوع ووظيفته(112) فأيُّ خرابٍ حَلَّ بالرؤى في تمييزِ الحَقائق؟!

إن الدكتور طه حسين في مطالع هذا القرن منذ أكثر من ثمانين عامًا أدركَ – وهو لمايزل ناشئًا – أن الطبيعة تعلمنا قانون النقد

الصّحيح، حيث أخذ يشرح في رؤية فلسفية محببة - على صفحات البيان عام 1911 - مقدار الجهل بالمشابهة الشديدة بين المحسوسات والمعنويات في وحدة القانون النقدي الذي يشملها قائلاً: «... **بينما عمل الطبيعة في تحليل المادة وتركيبها وتحويلها من صورة إلى أخرى ليس إلا نوعًا من النقد الحقيقي، بل هو أصح أنواع الانتقاد؛ لأن أقرب نتائجه إبقاءُ النافع المفيد وإفْنَاءُ الفاسد المضرّ... وليس النقد في الأشياء العقلية والمعنوية إلا نوعًا من هذا النقد الفطري.. نعم إن النقد في المعنويات ليس إلا إعانةً للطبيعة على عملها** »[113].

تقول الشاعرة الناقدة «نازك الملائكة» في سياق حديثها عن قصيدة النثر وإنكارها لها وسخريتها منها: «إن المضمون الواضح لهذه الحماسة من أصحاب الدعوة هو أن النثر سائر في رأيهم إلى أن يَقْتل الشعر، وأن دولة الوزن ستدول... وهكذا يذهب هؤلاء المتحمسون الخياليون إلى أن الشعر شيء عتيق ينبغي أن يزول ويحل محله النثر» ثم تسخر قائلة انتبه أيها القارئ الكريم «فإنهم يشترطون شروطًا (هي) أن يحتفظوا بالكلمات: (شعر) و(شاعر) و(وزن) لأنهم يريدونها لتسمية النثر والناثر وما يكتب. وهذا يبدو لنا من أعجب المفارقات والحق يقال».

«والأساس النفسي في هذه الدعوة أن هؤلاء الكتاب الأفاضل الذين يحسنون إبداع نثر جميل، أحيانًا يزدرون ما يمتلكون من موهبة ويتطلعون إلى ما لا يملكون. إنهم باختصار لا يحترمون النثر وذلك هو أساس الإشكال الذي وقعوا فيه. إنهم مهما أبدعوا من صور وأفكار في قالب نثري يحسون أنهم مازالوا أقل إبداعًا من شاعر يخلق هذا الجمال نفسه، ولكن بكلام موزون، ولذلك تراهم يعبرون عن ازدرائهم بموهبتهم بإطلاق كلمة (شعر) على ما يكتبون، وكانوا في السنين الخالية يقولون: (شعر منثور) مشيرين بكلمة (منثور) على الأقل إلى

أنه (نثر) فأصبحوا اليوم من الاستهانة بالمقاييس الموضوعية بحيث يجرؤون على أن يسموه شعراً على الإطلاق، لا بل إنهم أصبحوا يحتقرون الشعر ويسمونه: (تقليديا)؛ لكي يجعلوا الإبداع والتجديد قاصراً على نثرهم المبتكر فهو الشعر الأوحد برغم المقاييس كلها، ولعله واضح أن دواء هذا الإشكال أن يمتلك هؤلاء الكتاب الثقة بالنفس. فمن قال لهم: إن النثر وضيع، أو إنه لا يمنح قائله صفة الإبداع؟ ولماذا يحسبون أن نثرهم لا يكتسب الإعجاب إلا إذا هو نسخ ذاته وسمى نفسه شعراً؟»[114].

ويحسن بنا هنا أن نشير إلى أن النقد العربي القديم أعلى مقام النثر فوق الشعر؛ يقول القلقشندي: «اعلم أن الشعر وإن كان له فضيلة تخصه ومزية لا يشاركه فيها غيره... فإن النثر أرفع منه درجة وأعلى رتبة وأشرف مقامًا وأحسن نظامًا، إذ الشعر محصورٌ في وزن وقافية يحتاج الشاعر معها إلى زيادة الألفاظ والتقديم والتأخير... وغير ذلك مما تُلْجِئُ إليه ضرورة الشعر فتكون معانيه تابعة لألفاظه. والكلام المنثور لا يَحتاج فيه إلى شيء من ذلك...»[115].

وبعد: فإن كل أدب ينم عن وطنه، وليس قبول قصيدة النثر في الآداب الأوربية بمسوِّغٍ مشروعيَّتَها في ديوان الشعر العربي.

وفي جميع الأحوال فلا أحد يحجر على تأدب المتأدبين بالنثر الأدبي العالي الرفيع، ولكننا نرفض التربص بالقضاء على الشعر العربي بقبول هذه الموجة الإعلامية المدخولة في التسويغ للمولود غير الشرعي المسمى بقصيدة النثر.

وليس من الحجج المقبولة في مشروعية قصيدة النثر «هذا التمحك بالشعر الأجنبي، فالثقافات والفنون تختلف وتتباين، ولها أوطانها على عكس الحقائق العلمية التي لا وطن لها»[116].

وإن الدراسة الواسعة القيمة التي قدمتها الكاتبة الفرنسية «سوزان برنار» في كتابها «قصيدة النثر» باللغة الفرنسية (ط 1 1958) والتي تمت ترجمتها في جزءين (ج 1 1988 ج 2 2000)(117). تُعَدُّ أقوى وأوسع دراسة نقدية تأصيلية لقصيدة النثر في الأدب الفرنسي، وقد اعتمد عليها قادة الحداثة في الوطن العربي وفي مقدمتهم الشاعر والناقد علي أحمد سعيد - أدونيس - حيث كشف الناقد رفعت سلام في تقديمه لترجمة «راوية صادق» لكتاب قصيدة النثر في دراسة واسعة - عن علاقة أدونيس وغيره في الأخذ الواسع من هذا المؤلَّف دون أن ينال حظَّه من التعريف به والدلالة عليه.

وهذه الدراسة لها مقامها ومكانها في سياق الأدب الفرنسي والآداب الأوربية، وينبغي الإفادة منها - ومن كل دراسة جادّة - في التأصيل لأدب نثري رفيع ورؤًى نقدية بناءة، أمَّا أن يؤتى بها - مع سبق الإصرار والترصُّد - لتنسخ تراثنا الأدبي، وتقتل تراثنا الشعري الذي ترجع جذوره إلى أكثر من ألف وستمائة عام ، والذي يتميز خصائص لغوية وفنية تشهد بخصوصيته بين سائر الآداب ويتم هذا الوأد تأسيسًا لقصيدة النثر في الأدب العربي - فحسبنا في الرد على ذلك ما سبق أن عرَّفنا به عند الحديث عن إنكار نازك الملائكة لقصيدة النثر.

الهوامش

1) الذوق الأدبي - ترجمة د.على الجندي ط 1957.

2) الشعر الجاهلي د. سيد حنفي ص 31 وما بعدها.

3) من الباحثين من ينكر قوله الشعر في الإسلام: الشعر والشعراء لابن قتيبة 274/1 تحقيق أحمد محمد شاكر. تاريخ الأدب العربي د.عمر فروخ 1/231ط بيروت.

4) تاريخ الشعر العربي د.نجيب البهبيتي ص 60 وما بعدها ط الدار البيضاء.

5) راجع على سبيل المثال مقدمة ديوان وحي الأربعين للعقاد، وراجع مقدمات الدواوين السابقة سنة 1913 التي كتبها العقاد لشكري، والمازني، وراجع كتاب الديوان، وراجع

الغربال لميخائيل نعيمة، وراجع في التطبيقات الأدبية للموضوع ص 145من تطور الأدب الحديث د.أحمد هيكل ط أولى دار المعارف.

6) راجع في تميز الغزل الحجازي «التطور والتجديد في الشعر الأموي» د.شوقي ضيف ص 219-243 ط 6 دار المعارف.

7) الأغاني 1/ 114 ط دار الفكر شرح وهوامش أ. عبد أعلى مهنا، أ. سمير جابر.

8) الأغاني 114/1 ط دار الفكر شرح وهوامش أ. عبد أعلى مهنا، أ.سمير جابر.

9) الأغاني 85/20 وجاء في الطبعة نفسها من الأغاني بصيغة أخرى 126/20.

10) السابق 85/20.

11) السابق 117/20.

12) الأغاني 129/20-130.

13) تاريخ الشعر العربي د. نجيب البهبيتي ص 60.

14) السابق ص 162 وانظر عنه الشعر والشعراء لابن قتيبة ص 68 تحقيق أحمد شاكر دار المعارف.

15) تاريخ الشعر العربي ص 177.

16) الأمالي لأبي علي القالي 314/2 ط 2 دار الحديث 1404هـ/1984م.

17) اتجاهات الشعر في العصر الأموي د. صلاح الدين الهادي ص 339 ط 1 الخانجي القاهرة.

18) الأغاني 5/8 ط الثقافة بيروت، الشعر والشعراء: 465/1 عن جرير، 476/1 عن الفرزدق، 483/1 عن الأخطل.

19) تاريخ الشعر العربي د. نجيب البهبيتي ص 189 وانظر: اتجاهات الشعر في العصر الأموي د.صلاح الهادي في مباحثه المختلفة والشعر الأموي د. محمد فتوح ص 46 دار المعارف القاهرة.

20) راجع في ثقافة هذا العصر ومصادرها: العصر الإسلامي د.شوقي ضيف ص 199.

21) راجع القصيدة في ديوان جرير ص 115 ضبط وشرح إليا حاوي ط 1 لبنان سنة 1982م.

22) الشعر والشعراء لابن قتيبة 1/ 467 ط السلفية.

23) السابق.

24) العصر الإسلامي د. شوقي ضيف ص 262، 275-276.

25) السابق.

26) السابق.

27) تاريخ الشعر العربي ص 190.

28) انظر ذو الرّمّة ص 320 وفي البيت ص 333.

29) ذو الرّمة ص 147.

30) انظر في مباحث تقسيم العصر العباسي سياسيًا وأدبيًا كتابي: الشعر العباسي ص 17 وما بعدها، ص 109 وما بعدها ط دار المعارف بالقاهرة 1987.

31) راجع في ذلك نسخة الديوان جمع السيد محمد بدر الدين العلوي فهي تختلف عن نسخة الطاهر بن عاشور في نص القصيدة.

32) راجع في كتابي الشعر العباسي مبحث «ثورته على الأطلال» ص 181-194 فهو يقدم رؤًى ومباحث جديرة بالمراجعة. ط دار المعارف - القاهرة.

33) انظر المعجم الوسيط في (المعَى) 914/2 (والمعنى: كان أحبابي في قربهم لي كأحشائي، بهم حياتي تبقى وتنهضَ) وبمراجعة المعنى الذي جاء في ديوان بشار بتحقيق أ. محمد رفعت، وأ. محمد شوقي أمين بأن المقصود معنى التعب والإعياء فإن السياق في النص يرفضه. انظر الديوان 229/1 هامش (1).

34) الأغاني 15/4 ثقافة.

35) الأغاني 35/4-36 ثقافة.

36) العمدة لابن رشيق ص 212 بتحقيق العلامة د. النبوي عبد الواحد شعلان ط الخانجي بالقاهرة سنة 2000م.

37) ديوان أبي تمام ص 100 طبع نظارة المعارف. عمل محيي الدين الخياط.

38) ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي 394/2 تحقيق د. عبده عزام ط دار المعارف وانظر في دراسة النص كتابي: الشعر العباسي ط دار المعارف.

39) انظر في نص القصيدة ودراستها وتحديد السمات الفنية لهذه المقدمة كتابي: «الشعر الجاهلي مادته الفكرية وطبيعته الفنية» الصفحات:81-84...، 113-114، 345-370 (وعلى الأخص ص 369-370) الناشر مكتبة الشباب القاهرة. وانظر من الكتاب نفسه ص 273-309 قصيدة المسيب بن عَلَس «وعلى الأخص صفحات: 295-309.

40) المثل السائر 227/3 تقديم د. أحمد الحوفي، د. بدوى طبانة ط نهضة مصر الفجالة.

41) راجع المثل السائر 227/3 وانظر جملة النصوص في ديوان البحتري تحقيق حسن كامل الصيرفي 2779/5 دار المعارف وراجع عنه في التقويم الفني لأدبه: رسائل الانتقاد لابن شرف القيرواني. وراجع عنه كتابي: الشعر العباسي ص 329-391 دار المعارف بالقاهرة.

42) راجع ص 16 بتحقيق د. عبدالمنعم خفاجي ط الحلبي 1945.

43) ص 14-15 تحقيق د. خليل عساكر وآخرين ط بيروت المكتب التجاري.

44) السابق.

45) أخبار أبي تمام للصولي ص 53.

46) راجع: النقد المنهجي عند العرب ص 88 وما بعدها د. محمد مندور.

47) النقد المنهجي عند العرب ص 88..، 101، 104، 115.

48) معجم الأدباء 8/87-88 دار الفكر بيروت.

49) قام الباحث د. محمد عبدالسلام بتقديم هذا الكتاب مُحَقَّقًا ضمن رسالته للدكتوراه. مكتبة كلية دار العلوم القاهرة.

50) راجع فيما سبق: المعجم الوسيط مجمع اللغة العربية، المورد، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ص 46-45 د. مجدي وهبة ط 1984 وهو غير كاف في تناول هذه المادة، وأفضل منه في شرح المصطلح: originality المعجم الأدبي جبور عبدالنور ص 25-26 ط 1979، وراجع المصطلح النقدي إدريس الناقوري ص 289 ط طرابلس.

51) تاريخ الشعر في العصر العباسي ص 8.

52) الوساطة بين المتنبي وخصومة للقاضي الجرجاني ص 50، طبعة عيسى البابي الحلبي سنة 1966، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي. ويلاحظ أن الدكتور محمد مندور تصرَّف في صيغة النص في كتابه: النقد المنهجي عند العرب ص 278 دار نهضة مصر الفجالة.

53) تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة د. إحسان عباس ص 124-128 ط 7، دار الثقافة بيروت سنة 1985.

54) الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة د. أحمد هيكل ص 85 ط 7 دار المعارف القاهرة، وانظر في تفاصيل الفكر النقدي بين المشارقة والمغاربة: «تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس الهجري» د. مصطفى عليان عبدالرحيم ط مؤسسة الرسالة بيروت 1984.

55) الذخيرة لابن بسام 1/1-2 نقلاً عن د. إحسان عباس «تاريخ الأدب الأندلسي» ط7.

56) المرجع السابق.

57) أ - تاريخ الأدب العربي: العصر المملوكي ص 5-21 ط دمشق 1409هـ - 1989م.

ب - تاريخ الأدب العربي: العصر العثماني ط دمشق 1409هـ- 1989م.

58) مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني «المقدمة» ط دار العلم للملايين بيروت ط 4 سنة 1986.

59) السابق ص 204.

60) السابق: المقدمة.

61) السابق.

62) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي عباس محمود العقاد ص 147-148 ط 3 سنة 1965.

63) السابق ص 147-148.

64) مهرجان شوقي 1958 طبع المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب. القاهرة.

65) تطور الأدب الحديث في مصر د. أحمد هيكل ص 139 ط 1 سنة 1968.

66) السابق ص 146.

67) راجع «الحوار الأدبي حول الشعر» للمؤلف - دار المعارف القاهرة.

68) تطور الأدب الحديث في مصر ص 139.

69) السابق ص 148 وما بعدها.

70) شعراء مصر وبيئاتهم للعقاد ص 156 وما بعدها.

71) تطور الأدب الحديث د/ أحمد هيكل ص 164.

72) انظر كتابي الحوار الأدبي حول الشعر ط دار المعارف سنة 1987.

73) تطور الأدب الحديث د/ أحمد هيكل ص 164-169.

74) السابق.

75) السابق ص 170.

76) انظر ديوان العقاد. وانظر كتابي قراءة في الشعر العربي الحديث ص 225، مكتبة الشباب - القاهرة سنة 1976.

77) انظر كتابي: الحوار الأدبي ص 490 -511، وانظر عن الشعر المرسل: الشعر العربي الحديث س. موريه ترجمة د. شفيع السيد، د. سعد مصلوح ص 185 وما بعدها.

78) يسألونك: العقاد ص 67 وانظر فصول من النقد محمد خليفة التونسي ص 308-310 وانظر التيارات المعاصرة في النقد الأدبي د. بدوي طبانة ص 293-299.

79) مقدمة ديوان: وحي الأربعين العقاد ص 3-6.

80) الغربال ص 7 ط المعارف.

81) غار: مضى وتغلغل.

82) محيار: متحير وعاجز.

83) الغربال ص 88-103 (مقال الزحافات والعلل).

84) الغربال ص 98. وانظر كتابي الحوار الأدبي حول الشعر ص 498.

85) انظر في جملة الأفكار الآتية بعد عن المهجريين كتاب: «الشعر العربي الحديث» س. موريه ترجمة وتعليق د. شفيع السيد، د. سعد مصلوح، ط دار الفكر العربي القاهرة. وسوف أضع وسط السطور أرقام الصفحات الخاصة بالنصوص والأفكار المقتبسة تسهيلاً؛ للتخفيف من الهوامش في مرجع واحد.

86) راجع كتابي الحوار الأدبي ص 297-362.

87) ويرفض س. موريه في كتابه «الشعر العربي الحديث» الفكرة التي خلاصتها أن

الشعراء المهجرين تأثروا في بعض أفكارهم الفلسفية بابن سينا، ويرى أنها دعوى لا أساس لها من الصحة وهو يردها على كل من أ. د. شوقي ضيف و د. إحسان عباس، ويوسف نجم، ونادرة السراج. راجع ص 146 من الكتاب المذكور.

88) تطور الأدب الحديث د.أحمد هيكل ص 289-325 ط أولى.

89) السابق ص 343 -363 -263 -381.

90) السابق.

91) السابق ص 381-390.

92) راجع كتابي: الحوار الأدبي حول الشعر ص 520.

93) السابق ص 436، 437، 439، 441، 442.

94) السابق.

95) الشعر العربي الحديث س. موريه ص 229، وسوف نكتفي بإثبات أرقام الصفحات داخل السطور دون إحالة عليه بالهوامش.

96) انظر كتاب «عن بناء القصيدة العربية الحديثة» د. علي عشري زايد ط 1978، مكتبة دار العلوم القاهرة، وانظر «مع الشعراء» د.زكي نجيب محمود ص 81-82 دار الشروق.

97) وبالنظر في فلسفة النظائر في الوجود ودلالاتها الإيمانية المبهرة فإن «الإعجاز هو خلق الحياة الأولى وهي الخلية الحية التي تمثل وحدة بناء الكائنات، فالخلايا تتكون منها الأنسجة، ومن الأنسجة تتكون الأعضاء، ومن مجمل الأعضاء يتكون الكائن الحي» والأساس في تكوّن وتوالد الخلائق يكون «من خلال تقنيات التكاثر الحيواني وليس من خلال تقنيات الهندسة الوراثية. [الاستنساخ بين العلم والدين ، سلسلة دراسات إسلامية، العدد «89» المجلس الأعلى للشئون الإسلامية وزارة الأوقاف بمصر 1423هـ 2003م ص 36-37 المبحث بقلم أ.د محمود إمام نصر تحت عنوان: «وحدة بناء المادة الوراثية في الكائنات دليل على وحدانية الله] ».

98) استدعاء الشخصيات التراثية د. علي عشري زايد ص 77 ط 1 طرابلس.

99) عن بناء القصيدة العربية الحديثة د.علي عشري زايد ص 127 وما بعدها.

100) السابق ص 131.

101)راجع الجزء الأول من الطبعة الرابعة للأعمال النثرية الكاملة لها إصدار المجلس الأعلى للثقافة بمصر برعاية الأمين العام أ. د. جابر عصفور وتقديم الشاعر والناقد أ. د. عبده بدوي 2002م.

102) السابق ص 29.

103) السابق ص 77.

104) راجع على سبيل المثال - لا الحصر - الصفحات 77-179، تحت عنوان: «العروض العام للشعر الحر» وراجع ضمن هذه الصفحات ص 147 تحت عنوان: «إهمال الشعراء». المجلد الأول من الأعمال النثرية الكاملة لنازك الملائكة (قضايا الشعر المعاصر) ط المجلس الأعلى للثقافة بمصر 2002.

105) الكتاب مطبوع بدار المعارف بالقاهرة.

106) السابق ص 35.

107) الشعر العربي الحديث س. موريه ص 423، وهذا البحث من أوثق وأدق المراجع في التاريخ الأدبي، وسوف نكتب أرقام الصفحات داخل السطور لنتخفف من الهوامش.

108) تفضل المجلس الأعلى للثقافة بمصر وأخرج الأعمال الكاملة للشاعر حسين عفيف في ثلاثة أجزاء كبار من إعداد وتقديم الأستاذ عبدالعزيز موافي برعاية أمين عام المجلس أ. د. جابر عصفور، وجاء في ص 9، ص 13 أن ديوان مناجاة لحسين عفيف صدر عام 1934.

109) راجع ص 189-199 من الأعمال النثرية الكاملة.

110) السابق.

111) انظر: البيان في روائع القرآن ص 257 وما بعدها د. تمام حسَّان طبع ونشر عالم الكتب بالقاهرة سنة 1993م.

112) ومع ذلك لم تستح بيئات غربية من الدفاع عن الزَّواج المثلي واعتباره حقًّا مشروعًا للشواذ باسم الحريَّة، وما أحَطَّها من حرِّيَّةٍ!!

113) كتابي: الحوار الأدبي حول الشعر ص 107.

114) قضايا الشعر المعاصر. انظر الطبعة الرابعة منه ضمن الأعمال النثرية الكاملة للمؤلفة ، الجزء الأول مبحث قصيدة النثر ص 191-192.

115) صبح الأعشى لأحمد بن علي القلقشندي. تحقيق محمد حسين شمس الدين 89/1 ط دار الفكر العربي بيروت 1987.

116) الأهرام 1193/11/19 ص 14 مقال بقلم الشاعر المصري محمد التهامي.

117) قصيدة النثر سوزان برنار - ترجمة راوية صادق مراجعة وتقديم رفعت سلام دار شرقيات ط 1 ج 1، ج 2 2000 القاهرة.



عبدالقاهر من علماء القرن الخامس الهجري، وقد قدم رؤى رائدة في الدرس البلاغي والنقدي، ظهرت في كتابيه، أسرار البلاغة، ودلائل الإعجاز، وكان مما اهتم به عبدالقاهر دراسة الاستعارة، وقد أفاض في تقسيمها ودرسها، ورأى أنها من المعاني اللطيفة التي لا يتأتى التعبير عنها طيعاً سهلاً في كل حين.

وفي بحثنا عن علاقات الاستعارة عند عبدالقاهر، نرى أن عبدالقاهر يعني اتساقاً مع مذهبه في النظم، بالعلاقة الكلية، فيرى أن مزية الاستعارة على ما يقابلها تكمن في الإثبات لا المثبت، ورأى أن فكرة الاستعارة تقوم على الادعاء لا النقل، وحدد درجات قوة الاستعارة.

ومع أن بعض الباحثين المحدثين حملوا على عبدالقاهر، وقاسوه إلى المنجز الإنساني في دراسة الاستعارة الذي ظهر في عصرنا هذا، فإن عبدالقاهر قد حقق إنجازات لافتة في درس الاستعارة...، وقد تهيأ له ذلك بسبب من إجراءاته في الدرس والبحث التي تظهر فيما يلي:

- محاورة الفكر السائد قبله وعدم الاستنامة إلى التقليد.
- تقليب الفكرة على وجوهها المختلفة، مما يجعله يظهر الحوار بين الأفكار.
- تحكيم النصوص، وما يتطلبه ثراؤها في بناء المقولات النقدية.

ويتجلى إنجاز عبدالقاهر في مبحث الاستعارة في الكشف عن العلاقة بين المعار له والمستعار، والكشف عن كلية معنى الاستعارة، والعلاقة بين لفظ الاستعارة وحركة معناها.

ولقد شُغل عبدالقاهر بالتأكيد على ما تمنحه حركة الاستعارة وعلاقاتها للمعنى، فلم يشأ أن يجعل الضوء في الاستعارة مركزاً على الكلمة المستعارة، بل أراد أن يكشف ذلك من خلال حركة هذا الوجود الاستعاري في الجملة، والتركيب الذي يحمل تلك الاستعارة، ولذلك ردّ ما جرى عليه البحث قبله في الاستعارة، حين كان يقوم النظر فيها على فكرة النقل، أي أن الكلمة تنقل فيها من معنى مستقر في الذهن، وفي الوضع إلى معنى آخر، فكأن الكلمة المستعارة تحلُّ محلَّ كلمة أخرى، وتشير إليها، يقول عبدالقاهر (واعلم أنك ترى الناس، وكأنهم يرون أنك إذا قلت «رأيت أسداً»، وأنت تريد التشبيه، كنت نقلت لفظ «أسد» عما وضع له في اللغة، واستعملته في غير معناه، حتى كأن ليس «الاستعارة» إلا أن تعمد إلى اسم الشيء فتجعله اسماً لشبيهه، وحتى كأن لا فصل بين الاستعارة وبين تسمية المطر سماء، والنبت غيثاً، والمزادة راوية وأشباه ذلك، مما يوقع فيه اسم الشيء على ما هو منه بسبب، ويذهبون عما هو مركوز في الطباع من أن المعنى فيه المبالغة، وأن يدَّعى في الرجل أنه ليس برجل، ولكنه أسد بالحقيقة، وأنه إنما يعار اللفظ من بعد أن يعار المعنى، وأنه لا يَشْرَك في اسم «الأسد» إلا من بعد أن يدخل في جنس الأسد، لا ترى أحداً يعقل إلا وهو يعرف ذلك إذا رجع إلى نفسه أدنى رجوع[1].

فعبد القاهر يرفض هنا فكرة النقل، ذلك لأن هذه الفكرة تعفي على فاعلية الاستعارة، تلك الفاعلية التي استثمرت طاقة اللغة حينما تحمل هذا اللفظ دلالته، وشع بها في حركة كل جملة يستخدم فيها، فأصبح لفظ الأسد في حال الاستعارة مصطحباً ظلاله، ومؤكداً على

صدق لغوي تؤديه هذه الجملة، على الرغم من وسم ذلك بالادعاء، ذلك الادعاء الذي جاء من إطلاق التسمية على المستعار له، فالرجل المستعار له أسد كما يقول عبدالقاهر «ليس برجل، ولكنه أسد بالحقيقة».

ويشعر عبدالقاهر بثقل المواجهة مع هؤلاء الذين يتبنون فكرة النقل، وصعوبة انتزاع ذلك التفكير منهم، ولكنه يمضي في بيان ذلك، مؤكداً على ضرورة اصطحاب وعي بالكلام، ومقتضاه، وسفر إلى الكشف عن هذه اللطائف التي تتجلى فيه، فيبين أن اللجوء إلى بعض الأفكار في التعبير عن هذه الدقائق يوجب الخطأ، ولذلك أحاط هذه النقلة التي أحدثها لحركة الاستعارة بهذا الحوار المستفيض، وبهذه المتابعة، فهو يقول (واعلم أنه قد كثر في كلام الناس استعمال لفظ «النقل» في «الاستعارة»، ومن شأن ما غرض من المعاني ولطف، أن يصعب تصويره على الوجه الذي هو عليه لعامة الناس، فيقع لذلك في العبارات التي يعبر عنها ما يوهم الخطأ)[2].

وهنا يدرك عبدالقاهر صعوبة التعبير الدقيق عما يحسه الإنسان من المعاني الذهنية، حين يريد أن يعبر عن ذلك، ويجعل من ذلك فهمهم للاستعارة، حيث يرى أن (إطلاقهم في «الاستعارة» أنها «نقل للعبارة عما وصفت له» من ذلك»[3]، ويبني دحضه لفكرة النقل على أساس (أنك إنما تكون ناقلاً، إذا أنت أخرجت معناه الأصلي من أن يكون مقصودك، ونفضت به يدك، فأما أن تكون ناقلاً له عن معناه مع إرادة معناه، فمحال متناقض)[4].

ويترقى عبدالقاهر من هذه الأمثلة التي قد يتوقعون فيها النقل، ويدفع ذلك بما يراه في ذلك الاعتقاد من إحالة وتناقض، إلى أمثلة أخرى لا يتصور فيها تقدير النقل البتة، فيأتي ببيت لبيد:

وغداة ريح قد كشفت وقرة إذ أصبحت بيد الشمال زمامها

ويبين عدم صلاحية رغم ذلك فيه حيث يذكر (أن ليس المعنى على أنه شبه شيئاً باليد، فيمكنك أن تزعم أنه نقل لفظ «اليد» إليه، وإنما على أنه أراد أن يثبت للشمال في تصريفها «الغداة» على طبيعتها شَبَه الإنسان قد أخذ الشيء بيده يقلبه ويصرفه كيف يريد)(5) ثم يورد أمثلة أخرى من مثل هذا النمط، ويبين استحالة أن يكون به شيء يشبه بما أضيف إليه؛ ففي بيت القائل:

إذا هزه في عظم قرن تهللت نواجذ أفواه المنايا الضواحك

يرى عبدالقاهر أنك (لا تستطيع أن تزعم... أنه استعار لفظ «النواجذ» ولفظ «الأفواه». لأن ذلك يوجب المحال، وهو أن يكون من المنايا شيء قد شبهه بالنواجذ، وشيء قد شبهه بالأفواه، فليس إلا أن نقول: إنه ادعى أن المنايا تسر وتستبشر، إذا هو هز السيف، وجعلها لسرورها بذلك تضحك أراد أن يبالغ في الأمر، فجعلها في صورة من يضحك حتي تبدو نواجذه من شدة السرور)(6).

وبهذا يصل عبدالقاهر إلى إلغاء فكرة النقل في الاستعارة، ليضع مكانها فكرة الادعاء، ويرى أن قولهم عن الاستعارة إنها تعليق للعبارة على غير ما وضعت له في اللغة، ونقل عما وضعت له.. كلام قد تسامحوا فيه(7) لأنه قد تبين له من غير وجه أن الاستعارة (إنما هي ادعاء معنى الاسم للشيء، لا نقل الاسم عن الشيء)(8).

ولم يكن عبدالقاهر بانقلابه على هذا التصور في الاستعارة، منقلباً على أصحاب هذا القول فحسب، بل منقلباً على ذاته، وعلى أفكار له سابقة في هذا الأمر، فقد كان يقول بفكرة النقل في الاستعارة، حيث كان يقول (اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على أنه اختص به

حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله نقلاً غير لازم، فيكون هناك كالعارية)[9]، وأما غرض النقل فيجعله التشبيه. لكنه يظل يتدبر ذلك النقل، فينظر إلى حضور طرفي الاستعارة فيحاول أن يبرر مسألة النقل مع بقاء تصور الطرفين، حيث يلامس ذلك من كون الاستعارة تتم عن طريق المعنى، وهذا الأمر هو الذي يجعل التفكير في الاستعارة حركة بين الطرفين (أعني المعنى). يقول عبدالقاهر في تبرير النقل وبقاء الإعارة - الذي عده محالاً لاحقاً (كما أوضحنا) -: (بيان ذلك: أن مُلك المعير لا يزول عن المستعار، واستحقاقه إياه لا يرتفع، فالعارية إنما كانت عارية، لأن يد المستعير يد عليها، مادامت يد المعير باقية، ومُلكه غير زائل، فلا يتصور أن يكون للمستعير تصرف لم يستفده من المالك الذي أعاره، ولا أن تستقر يده مع زوال اليد المنقول عنها، وهذه جملة لا تراها إلا في المنقول نقل التشبيه، لأنك لا تستطيع أن نتصور جَرْيَ الاسم على الفرع من غير أن تحوجه إلى الأصل)[10].

ولقد كان هذا الانقلاب متحركاً بسبب حركة عبدالقاهر مع التأمل، والتبصر في أسلوب الاستعارة، فحينما رأى الأفق الجديد الذي تحدثه الاستعارة، أخذ يفكر في الهيئة الجديدة الحادثة محاولاً أن يؤكد على فاعليتها، فأخذ يقرن ذلك بالادعاء ليشير إلى هذه الحركة التي تحدثها الاستعارة بعلاقاتها الجديدة، التي تحدثها في المعروفات التي تشير إليها الكلمات، فتحدث بها معروفاً متجدداً، فالاستعارة كما يرى (هربرت ريد) (مركبة من وحدات من الملاحظة تؤلف صورة أخاذة، بمعنى أنها تعبر عن فكرة مركبة، لا بطريق التحليل أو التجريد، بل بطريق الإحساس المباشر بالعلاقات الموضوعية بين الأشياء)[11].

وعلى الرغم من أن عبدالقاهر يلح على فكرة المشابهة في الاستعارة، حين يقول (أما الاستعارة فهي ضرب من التشبيه، ونمط من

التمثيل...)[12]. وأنها تفيد قوة الشبه والمبالغة فيه، حيث يقول: (إن الاستعارة لعمري تقتضي قوة الشبه، وكونه بحيث لا يتميز المشبه عن المشبه به..)[13] إلا أنه حين ينظر فيما تحدثه الاستعارة بعلاقاتها في النص، يكاد ينصرف عن ذلك الشبه، الذي لا يعتبره سبب المزية فيها. كما نرى ذلك في تعليقه على قول:

سقته كفُّ الليل أكواس الكرى

حين قال (وذلك أنه ليس يخفى على عاقل أنه لم يرد أن يشبه شيئاً بالكف، ولا أراد ذلك في «الأكواس»، ولكن لما كان يقال «سُكْر الكرى» و«سكر النوم» استعار للكرى الأكواس، كما استعار الآخر الكأس في قوله:

وقد سقى القومَ كأسَ النعسة السهرُ

ثم إنه لما كان الكرى يكون في الليل، جعل الليل ساقياً، ولما جعله ساقياً جعله له كفاً إذ كان الساقي يناول الكأس بالكف...)[14].

وتجد عبدالقاهر هنا يحيل إلى فعل العرف اللغوي، وكأنه بهذه الإحالة، يجنح عن الأقيسة المنطقية، وعن الاحتكام لصرامة الواقع فيقبل بما جرت به الدلالة اللغوية، وما ساقته إشارتها، التي قنع بها الناس، وعرفوا منها المراد.

ولعل هذه المتابعة لعبدالقاهر في مسألة الادعاء في الاستعارة ترينا وجهاً مضيئاً في هذا الادعاء، إذ إنه انقلاب على تصور النقل في الاستعارة أي إحلال لفظ محل لفظ، وأخذ بما تنشره الاستعارة من حركة في المعنى، جعلت عبدالقاهر في ضوء ذلك يجعل المزية الحادثة للاستعارة ليست بسبب أمر محدد معين تشير إليه الاستعارة، وإنما جعل ذلك بسبب الإثبات، يقول عبدالقاهر «وإذ قد بان سقوط ما

اعترض به القوم، وفُحْشُ غلطهم، فينبغي أن تعلم أن ليست المزايا التي تجدها لهذه الأجناس على الكلام المتروك على ظاهره والمبالغة التي يحسُّها في أنفس المعاني التي يقصد المتكلم بخبره إليها، ولكنها في طريق إثباته لها، وتقريره إياها، وأنك إذا سمعتهم يقولون: «إن من شأن هذه الأجناس أن تكسب المعاني مزية وفضلاً، وتوجب لها شرفاً ونبلاً، وأن تفخمها في نفوس السامعين، فإنهم لا يعنون أنفسَ المعاني، كالتي يقصد المتكلم بخبره إليها، كالقرى والشجاعة والتردد في الرأي، وإنما يعنون إثباتها لما تثبت له، ويخبر بها عنه»(15).

وهذا هو الذي يجعل استعمال الاستعارة لا يكون بديلاً مساوياً للتعبير النثري عنها، مما يشي بأن لفظ الاستعارة وعلاقاتها، وطريقة الإثبات تجعل لألفاظها بعينها تميزاً وفخامة لا تظهر فيما يمكن أن نعبر عنه حين نزعم أننا نتصور معناها، وهذا الذي أكد عليه عبدالقاهر حين نفى أن تكون قوة الشبه في الاستعارة هي سبب المزية حيث يقول «ولكن ليس ذاك سبب المزية، وذلك لأنه لو كان ذاك سبب المزية لكان ينبغي إذا جئت به صريحاً فقلت: رأيت رجلاً مساوياً للأسد في الشجاعة، وبحيث لولا صورته لظننت أنك رأيت أسداً» وما شاكل ذلك من ضروب المبالغة، أن تجد لكلامك المزية التي تجدها لقولك «رأيت أسداً»، وليس يخفى على عاقل أن ذلك لا يكون)(16).

وإذا كان جابر عصفور يرى أن الاستعارة تقوم على حركة تفاعل بين الطرفين، وأننا في الاستعارة لسنا إزاء معنى حقيقي ومعنى مجازي هو ترجمة للأول بل نحن في الحقيقة إزاء معنى جديد نابع من تفاعل السياقات القديمة لكل طرف من طرفي الاستعارة داخل السياق الجديد الذي وضعت فيه(17)، فإن هذا الأمر الذي يؤكد عليه جابر عصفور هو الذي تقود إليه مسألة الادعاء في الاستعارة، وكون مزيتها عن طريق الإثبات على النحو الذي أشار إليه البحث.

ولعل هذا هو الذي يدفع عن عبدالقاهر ما وضعه فيه جابر عصفور حين يذكر أن عبدالقاهر يتحرك في بحثه للاستعارة على أساس من الأصول القديمة التي يسلم بها الجميع التي تجعل الاستعارة من قبيل المعرض الحسن لمعنى نثري يمكن أن يقوم دونها.. وتجعل العلاقة بين طرفي الاستعارة محصورة في علاقة مقارنة أو استبدال ضيقة تقوم على المشابهة، دون أن تنظر إلى الطرفين من خلال مبدأ يسلم بالتفاعل بين الدلالات، وتجعل حركة الشاعر أشبه بالحركة المنطقية والمحددة سلفاً[18].

ولذلك لا يكون عبدالقاهر بتبنيه لمسألة الادعاء في الاستعارة، التي رأينا أبعادها مسؤولاً عن التصورات الضارة التي صاحبت التفكير في الاستعارة عند المتأخرين، كما يرى جابر عصفور.

ويظهر اعتداد عبدالقاهر بحركة المعنى النابع من الاستعارة وتفاعل أطرافها في تطبيقاته من ذلك نظره في قوله تعالى ﴿**واشتعل الرأس شيباً**﴾، حيث يقف وقفات على تأمل ذلك، من تلك الوقفات قوله: «فإن قلت: فما السبب في أن كان «اشتعل» إذا استعير للشيب على هذا الوجه، كان له الفضل؟ ولم بان بالمزية من الوجه الآخر هذه البينونة؟ = فإن السبب أنه يفيد مع لمعان الشيب في الرأس الذي هو أصل المعنى الشمولي، وأنه قد شاع فيه، وأخذه من نواحيه، وأنه قد استغرقه وعمّ جملته، حتى لم يبق من السواد شيء، أو لم يبق منه إلاما لا يعتد به. وهذا ما لا يكون إذا قيل (اشتعل شيب الرأس، أو الشيب في الرأس). بل لا يوجب اللفظ حينئذ أكثر من ظهوره فيه على الجملة[20]. وقد صرح بهذه الحركة للاستعارة من موقع آخر حين قال (فلا يتصور أن يكون ههنا فعل أو اسم قد دخلته الاستعارة، من دون أن يكون قد ألف مع غيره. أفلا ترى أنه إن قدر في (اشتعل) من قوله

تعالى ﴿**واشتعل الرأس شيباً**﴾ أن لا يكون (الرأس) فاعلاً له، ويكون شيباً منصوباً عنه على التمييز، لم يتصور أن يكون مستعارا؟)[21].

* * *

وحين يتابع عبدالقاهر النصوص الشعرية، يجد أحياناً أن الصور الحادثة في تلك النصوص، تكاد تنصرف عن التشبيه، وتتناساه، وتنشئ وجوداً شعرياً لها، فمن ذلك تعليقه على قول لابن العميد:

قامت تظللني من الشمس نفس أعز عليّ من نفسي
قامت تظللني ومن عجب شمس تظللني من الشمس

حيث يقول «فلولا أنه أنس نفسه أن ههنا استعارة، ومجازاً من القول، وعمل على دعوى شمس على الحقيقة، لما كان لهذا التعجب معنى، فليس ببدع ولا منكر أن يظل إنسان حسن الوجه إنساناً يقيه وهجاً بشخصه)[22].

وأحياناً يجد عبدالقاهر الأمر مستسلماً لطبيعة تركيب اللغة، حيث يكون الاستعمال اللغوي مهيأ لتكوُّن تشخيصي، لا يعود فيه الأمر بعد ذلك إلي التماس الاستعارة، وإنما يجري الشأن فيه على هذا السنن اللغوي، الذي أدى بعبدالقاهر حين لحظه في الكلام أن جاوز في ذلك تحكيم الكلام إلى علاقات الاستعارة، ومن ذلك نظره إلى قول الحكم بن قنبر:

ولولا اعتصامي بالمنى كلما بدا لي اليأس منها لم يقم بالهوى صبري
ولولا انتظاري كلّ يوم جدى غد لراح بنعشي الدافنون إلى قبري
وقدرابني وَهْنُ المنى وانقباضُها وبسط جديد اليأس كفيه في صدري

حيث يقول عبدالقاهر «ليس المعنى على أنه استعار لفظ

«الكفين لشيء»[23] وهنا ينفي عبدالقاهر علاقة الاستعارة لكي لا يؤول التفكير في هذا المعنى إلي البحث عن العلاقة بين الكفين واليأس، ثم يخلص الباحث من ذلك إلى تشبيه اليأس بمن يملك كفين، فيدور الأمر بعد ذلك على هذه العلاقة، ويتناسى إيحاء الكفين بالسطوة والبسط وتملك الشيء.. ذلك الأمر الذي فضل عبدالقاهر الخوض فيه والخروج من أسر علاقة الاستعارة، فهو يقول بعد أن نفى استعارة الكفين لشيء «ولكن على أنه أراد أن يصف اليأس بأنه قد غلب على نفسه، وتمكن في صدره»، وكان طريقه إلى ذلك سنن اللغة، وطريقة العرب في كلامها. حيث يقول «ولما أراد ذلك وصفه بما يصفون فيه الرجل بفضل القدرة على الشيء، وبأنه متمكن منه، وأن يفعل فيه كل ما يريد، كقولهم: «قد بسط يديه في المال ينفقه، ويصنع فيه ما يشاء» و«قد بسط العامل يده في الناحية وفي ظلم الناس» فليس لك إلا أن تقول: إنه لما أراد ذلك جعل لليأس «كفين»، واستعارهما له، فأما أن توقع الاستعارة فيه على «اللفظ» فما لا تخفى استحالته على عاقل»[24].

فعبدالقاهر يلتفت هنا إلى هذا التكوين الجديد الذي تحدثه اللغة حين تنسب الكفين لليأس، فيصبح البحث حينئذ في النظر إلى هذه الهيئة، وليس في البحث عن التشكيل المجرد الذي نبحث فيه عن استدعاء علاقة الكفين باليأس، لأن الكفين مع اليأس أصبحت متعلقة بما تشير إليه، وبما تثيره في الذهن، وبما تستدعيه من مقولات.

الهوامش

1) الجرجاني (عبدالقاهر): دلائل الإعجاز: 432 قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، الخانجي، القاهرة (د.ت).

2) السابق: 434، 435.

3) السابق: 435.

4) السابق: 435.

5) السابق: 435، 436.

6) السابق: 437.

7) السابق: 437.

8) السابق: 437.

9) الجرجاني (عبدالقاهر): أسرار البلاغة: 20قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، الطبعة الأولى 1412هـ - 1991م.

10) السابق: 403.

11) الصاوي (أحمد عبدالسيد): فن الاستعارة: 162، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، 1979م.

12) الجرجاني (عبدالقاهر): أسرار البلاغة: 20.

13) الجرجاني (عبدالقاهر): دلائل الإعجاز: 448.

14) السابق: 261.

15) السابق: 446، 447.

16) السابق: 448، 449.

17) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: 272، دار الثقافة، القاهرة، 1974م.

18) السابق: 298، 299.

19) السابق: 300.

20) الجرجاني (عبدالقاهر): كتابه السابق: 101.

21) السابق: 393.

22) الجرجاني (عبدالقاهر): أسرار البلاغة: 303.

23) الجرجاني (عبدالقاهر): دلائل الإعجاز: 462.

24) السابق: 462.



- 1 -

الجلسة الأولى:

صلى أبو بكر القُومسّي صلاة الفجر خلف الإمام الراتب، حتى إذا انقضت الصلاة، وتفرّق أكثر القوم رفع يده بالدعاء مبتهلاً، وفي صوته خشوع وحنين فقال: (اللهم إننا نسألك ما يسأل لاعن ثقة ببياض وجوهنا عندك، وأفعالنا معك، وسوالف إحساننا قِبَلك، ولكن عن ثقة بكرمك الفائض، وطمعاً في رحتمك الواسعة، وعن توحيد لا يشوبه إشراك، ومعرفة لا يخالطها إنكار، ونسألك ألا ترد علينا هذه الثقة بك، فتُشمِّت بنا مَن لم يكن له هذه الوسيلة إليك يا حافظ الأسرار، يا مُولج الليل في النهار.

حرامٌ على قلب استنار بنورك أن يفكر في غير عظمتك، وحرامٌ على لسان تعوّد ذكرك أن يتذكر غيرك، وحرامٌ على عين نظرت إلى مملكة الله أن تنظر في أمرها لغير الله، وحرامٌ على من وقع في فقه الله أن يعبد غير الله، يا واهب الأعمار، ويا مُسبل الأستار، ويا حافظ الأسرار، عُد علينا بصفحك عن زلاتنا وكن لنا وإن لم نكن لأنفسنا لأنك أولى بنا منا، وإذا خفنا منك فأبْرِح خوفنا برجائنا فيك، وإذا غلب علينا يأسنا منك، فتلقه بأملٍ فيك، يا أرحم الراحمين).

ثم نهض من مكانه، فوجد القاضي أبا سهل علي بن محمد البغدادي يمسك بيده، ويصيح به: يا أبا بكر، أدهشتني بابتهالك الحار، والله لقد قرأت صحائف المبتهلين، وأنصتُّ إلى دعاء الخاشعين، من ذوي اللسن والبيان، والخشية والحرمان، فما نقع غليلي، كما سمعت منك الآن! من أين حفظت هذه اللآلئ إن لم تكن أنشأتها من فيض خاطرك، وغامر طوفانك، إليَّ أيها الرجل، إلى منزلي لأكتب ما سمعت وأدعو به فلن يخيب الله عبداً، هتف صادقاً بهذه النفثات! هيا يا رجل، هيا!

وانطلق أبو بكر مع صاحبه، وكان للقاضي منزلة في بلده، فما مرّ في الطريق على إنسان أو جماعة، إلا نهضوا يسألونه أن يلمّ بمنازلهم متفضلاً، ليسمع القرآن كالعادة عند البغداديين، إذ كانوا يرجعون من صلاة الفجر إلى بيوتهم ليستمعوا كتاب الله من قارئ أعد لهذا الموقف، ثم يأتي طعام الإفطار قبل أن تبزغ الشمس فيأكلون، وإلى عملهم ينهضون، ولكن القاضي لم يستجب إلى دعوة أحد، حتى ذهب إلى منزله مع صديقه، وتقدم قارئ الكتاب المبين، فتلا ما تيسر من الذكر الحكيم.

ثم نظر القاضي إلى صاحبه وقال: لم تجب يا أبا بكر عن سؤالي، مَن ألف هذا الابتهال؟ وهل لديك سواه؟ قال أبو بكر: لو فكرت أعزّك الله فعرفت مَنْ ألَّف! ولكني أقول آسفاً: إن الذي ألَّف هذا الابتهال أكبر أديب في عصره، وقد أحرق جميع مؤلفاته منذ أيام! إنه أبو حيان التوحيدي يا أبا سهل، وهو منا قريب في منزل كالقبر، إن دخله الهواء، فقد افتقر إلى الزاد والماء!

صاح أبو سهل! حسرتاه على أبي حيان، يكون بهذه الحالة من الضيق، ثم لا أعلم شيئاً عن بلواه، قم يا أبا سهل، قم أنت بنفسك

معي لنحضره الساعة إلى مجلسنا، فاليوم يوم الجمعة، وأنا مستريح فيه من مجالس القضاء، ولكن شاء القدر أن أنظر في قضية هذا المسكين.

ورأى أبو بكر القومسي دلائل الجد في حديث القاضي، وما كان يملك أن يخالف له أمراً، فقال له: لو انتظر القاضي قريزاً بمنزله، وذهبت أنا إلى أبي حيان! فصاح أبو سهل: لعلك تريد أن تحرمني مثوبةً أرجو أن أدّخرها عند الله، فأنا أعبر قومي ساعياً للرجل، عسى أن يقبل المجيء، إذ أعرفه نكداً يظن الشر حتى لدى أصحاب الخير، وقد يفزع حين يجدني، ولكني أقترح أن تتقدم إليه فتوقظه إن كان نائماً وتجامله ببعض ما تحسن من الحديث، حتى إذا اطمأن وهدأ، ذكرت له شوقي إلى رؤيته وإلحاحي في دعوته، ثم إذا أبطأ معتلاً أو تملص معتذراً فلا مناص من إخباره بأنني منتظر أمام الباب وسيسرع حينئذٍ دون إبطاء.

وكان ما أحرز أبو سهل أن يكون، فقد تلكأ أبو حيان، وكان في مرأى من الفاقة والضيق، ظهر أثره في انحباس صوته، وشحوب محيّاه، ومازال به أبو بكر حتى أعلمه بانتظار أبي سهل من وراء الباب، فقلّب كفاً على كفٍ وقال: لم يسع إلى منزلي أحد منذ أتيت بغداد، وما كنت أطمع في زيارة حجّام أو كنّاس، ثم أفاجأ بقاضي المدينة، وشيخ الفقهاء! قد تكون هذه ابتسامة وضيئة في وجه كوجهي تعوّد العبوس الجاهم فلا طلاقة ولا استبشار.

وكأن القاضي كان يعلم تردد أبي حيان ويدرك مدى حيرته، فأراد أن يؤنس وحشته، فعانقه مشوقاً، وسلم عليه سلام الخِل الحميم، وصاح به: تكون في بغداد يا أبا حيان ولا تزورني، هائنذا جئت لأصحبك، وأسعد بحديثك، فسُرَّ أبو حيان سروراً بدا على صفحة وجهه وقال: حيّا الله القاضي، أفتأذن لي أن أنشد بيتاً من الشعر!

فقال أبو سهل: وهل يحتاج أبو حيان إلى الاستئذان؟ إننا نستأذن أن يروي وأن يتحدث وأن يؤرِّخ، أنشد يا رجل فكلنا آذان.

نظر أبو حيان إلى صاحبه ثم قال:

أنت وحِياضُ الموت بيْني وبينها وجَادت بوصلٍ حينَ لا ينفعُ الوصلُ

فقال أبو بكر القومسي كمن يحتج: يقول لك القاضي إنه لم يعلم بنزولك بغداد! ثم يسعى إليك موجباً، فيسمع منك ما يدل على أن لقاءه لا يفيد.

ولكن القاضي قال لأبي بكر: ما هكذا يتجه القول يا أبا بكر، الشعر لا يُفهم بلفظه العام، ولكن يُفهم بجوّه الخاص. وأبو حيان يظن أن الوصل لا يُجدي، وسأعلمه أن الله يجعل بعد عسر يسراً، وأن الله قد دبّر هذا اللقاء، لما نأمل أن يعقبه من الثقة والاطمئنان إن شاء الله! ثم اتجه بالحديث إلى أبي حيان فقال: كنت أصلي فجر اليوم، وأتاح الله لي أن أسمع من أبي بكر دعاءً حاراً ملأ شعاب نفسي، دعاءً رجوت الله أن يجزيك عليه في اخرتك عوضاً كريماً عما فاتك في دنياك، ومثلك يدري أن ذكاء المرء محسوب عليه في الدنيا فحسب، ولله ميزان غير موازين الناس، فقد يُبتلى بشيء من الخوف والجوع ونقصٍ من الأموال والأنفس والثمرات، لتعظم المثوبة لديه، في مقعد صدقٍ عنده، ليس لنا أن نأسف، ولكن علينا أن نأمل!

ودنت الدار، فدخل أبو سهل ومن خلفه صاحباه أبو بكر وأبو حيان!

كانت الشمس قد أخذت ترسل بوارق من أشعتها، فاستكثر أبو سهل أن تضيء الشمس دون أن يعد طعام الإفطار، فأمر فتهيأ للقوم أنفس ما بالمنزل من غذاء، وكان لا ينقطع عن التودد لأبي حيان تأثراً بما شاهده من فاقته، وانحدار صحته إلى مستوى يشفق منه عليه، حتى إذا رفعت المائدة، وجلسوا للسمر الخالص، قال أبو سهل:

يا أبا حيان، لقد أجمع أهل الأدب ببغداد، ولا أخال أدباء الحواضر العربية على غير ما يجمعون، أجمع هؤلاء على أنك الجاحظ الثاني، وذلك في عصر امتلأ بأفذاذ الأدباء كالخوارزمي والهمذاني وابن العميد وأبي إسحاق الصابي والصاحب بن عباد، وما تحقق هذا الإجماع إلا بما تركت من آثار رائعة سارت مسير الشمس، وقد بلغني أنك أحرقت هذه الآثار! فكيف اجترأت على هذا الأمر الشنيع؟

فقال أبو بكر: وإذا كانت هذه الآثار سارت مسير الشمس، فلابد أن كثيراً منها قد بعد عن يد أبي حيان ولم يصبح في طوقه أن يقضي عليه بالحريق.

فقال أبو سهل: أعلم أن كثيراً من آثار أبي حيان أصبح ملكاً لأبناء العربية جميعاً، وليس بمقدور أحد أن يسطو عليه، والصاحب في عظيم جاهه، وكبير سلطانه، قد حاول أن يطمس لألاء أبي حيان فما استطاع ولكني أعلم أن كثيراً من آثار أبي حيان لم يخرج من منزله، إذ كتمه الناس لحاجة في نفسه، وأسفي يعظم حين أتذكّر أن النار قد أتت على هذه الذخائر، ولابد أن نسمع من أبي حيان ما يُصوِّر الواقع كما كان.

قال أبو حيان: أعز الله القاضي، أنا فوق الثمانين، وكل شيء هالك إلا وجه الله، فإذا هلكت آثاري فهذا هو المآل!

قال القاضي منكراً: سبحان الله يا أبا حيان، إن العلم يبقى بعد صاحبه دهوراً خلف دهور، حتى يأذن الله بفناء كل شيء فلم تجانب الصواب؟

فرد أبو حيان يقول: لقد فكرت كثيراً فرأيت وقد أصبحت على أعراف الحياة القادمة، أني سأحاسب على كل حرف كتبته، وقد يكون في هذه الصحائف ما يوجب المؤاخذة، فآثرت السلامة، والأمد قريب والقبر على خطوات.

فتأفف أبو سهل، وظهر على وجهه أنه يسمع ما ينكر، فقال في تجهم: لو فكر كل كاتب تفكيرك هذا ما بقي بين أيدي الناس كتابٌ واحد، فقل غير هذا القول يا أبا حيان.

فتدارك أبو بكر القومسي يقول: وماذا جنى أبو حيان من كتبه غير الشقاء لقد أجّجت نيران الحسد لدي الكبراء، فأقلقوا مضجعه، وطاردوا مراحه ومغداه، فأخذ يفر من مكان إلى مكان، حتى أدركه العجز، فاستتر واستراح، ولو شاهد الناقر المعين، ورأى الاستقرار الهادئ، لجاء الأمر على غير ما كان.

فنظر أبو حيان إلى صاحبيه، وحرّك شفتيه كمن يريد أن يتكلم، فقال أبو سهل: قل ما لديك يا رجل وأفِضْ في القول، فمثلك يقول فيُفيد، وكلنا إصغاء.

فرد أبو حيان: أما إذا طلبتم الإفاضة فإليكم بعض ما لدي.

فصاح أبو سهل: الدواة والقلم، وصفّق بيده، فحضر كاتبه داؤد بن راشد فقال له: هيا سجِّل كل ما سيقول أبو حيان، فإن الذاكرة تند، والحديث يتبدد، ومثل كلام أبي حيان مما يُحرص عليه، ولا تترك حرفاً واحداً مما يقال.

فسكت أبو حيان ملياً ثم قال: إن القاضي أعزه الله يعرف أن القلم يراد للعمل الصالح، كما أن العمل الصالح سبيل النجاة، وقد رأيت عملي قد قصر كثيراً عما أعلم، فخفت أن آتي بين يدي الله يوم القيامة ويعرض ما ألّفت من الكتب ذات العلم الواسع، ثم أطالَب مسؤولاً بين يدي الله عما قصّرت في عمل لم يبلغ مبلغ العلم، فقلت تباً لهذه الكتب من شهود تضاف إلى أخوات لها يوم تشهد الألسنة والأيدي والأجل بما نقول ونعمل.

قال أبو سهل: ثم ماذا يا أبا حيان، دع هذه النقطة، فليست موضع نقاش وانتقل إلى غيرها.

فقال أبو حيان: تريد يا سيدي أن أكون واقعياً لا ألفُّ ولا أدور، وما غاب عني مقصدك، ولكني أعرض كل ما جال بذهنيَ حين أحرقت آثاري، ومن بين ما جال به خوف الحساب على رؤوس الأشهاد.

قال القومسي: نعم، وقد بقيت أشياء أخرى، فاستطرد.

قال أبو حيان: إني جمعت هذه الكتب بطلب الحظوة بين الناس، والتقدم علي الأقران، ورأيت من يكتب سطراً، أو ينشد بيتاً، يأخذ مكانه المطمئن بين الخاصة والعامة، فطمعت أن يرتفع بي أدبي إلى حيث أنال الرزق الموفور، والعيش الهادئ، والإقامة المطمئنة، فوجدت أن الحسد المحرق قد أكل الأكباد، وأضرم القلوب، وقعد لي الرؤساء من أئمة البيان كل مرصد ونحلوني ما لم أقل لأوسَم بالكفرو وأُرمى بالحجارة، وأنا بريءٌ بريء!

قال أبو سهل: أعلم هذا، وأدري أسبابه الواقعية، ولكن الحساد كثيرون لكل نابه، ولم نجد بين النابهين من أحرق كتبه لأنه مرموق محسود!

فعجّل أبو حيان يقول: وُجد من أحرق كتبه للحسد أو لغيره، فأنا أعرف طائفة من كبار القوم لم يرضوا في نهايات حيواتهم عن آثارهم فعاجلوها بالفناء.

فرد أبو سهل: وهذه صفحة تاريخية جديدة لا أعلم عنها شيئاً، وأشار إلى كاتبه داؤد صائحاً: سجل يا بني فالمنهل عذب، والماء كثير.

قال أبو حيان: إن لي في إحراق هذه الكتب أسوةً بأئمةٍ يُقتدى بهم، ويُؤخذ بهديهم، هذا أبو عمرو بن العلاء، كبير أهل اللغة والنحو والقراءات، دفن كتبه في الأرض فلم يعثر عليها أحد، ولولا أن

تلاميذه - وأظهرهم الخليل بن أحمد - قد نشروا علمه ورددوا أقواله، ما سمع عنه سامع اليوم، وهذا داؤد الطائي، وكان من أعلام الزاهدين ورؤساء العلماء فقهاً وعبادة وتحرزاً، قد طرح كتبه جميعها في البحر، وقال يناجيها: نعم الدليل كُنْتِ، ولكن الوقوف عند الدليل بعد بَعْدَ الوصول عناءٌ وذُهول.

قال أبو بكر: هذا كلام عميق بعيد الغور، ولكنه بقوله هذا قد أضاع على الناس خيراً كثيراً بما رمى في البحر من درر لوامع، رحمه الله.

قال أبو سهل: مهلاً يا أبا بكر، فالحديث لأبي حيان، هيَّا يا صاحبي.

فاسترسل التوحيدي يقول: هذا يوسف بن أسباط، حمل كتبه إلى غارٍ في جبل وطرحها فيه وسد بابه فلما عوتب، قال: دلّنا العلم في الأول، وكاد يضلّلنا في الثاني، فهجرناه لوجه من وصلناه، وكرهناه لأجل من أردناه، وهذا أبو سليمان الداراني، جمع كتبه في تنّور وسجّرها بالنار، ثم قال: والله ما أحرقتك حتى كدت أحترق بك، وهذا سفيان الثوري، مزّق ألف جزء وطيّرها في الريح وقال: ليت يدي قُطعت من هنا وهنا ولم أكتب حرفاً، وهذا شيخنا أبو سعيد السيرافي سيد العلماء، قال لولده محمد: قد تركت هذه الكتب تكتسب بها خيراً، فإذا رأيتها تخونك فاجعلها طعمة للنار. ثم أجهش أبو حيان بالبكاء، فتأثر صاحباه، وران صمت حزين قطعه أبو حيان بقوله: على أني لو علمتم في أي حال غلب على ما فعلته، وعند أي مرض وعلى أي عُسرة وفاقة لعرفتم من عذري أضعاف ما أبديته، واحتججتم لي بأكثر مما نشرته وطويته، فقد كلّ البصر، وانعقد اللسان وجمد الخاطر، وذهب البيان، وإن زماناً أحوج مثلي إلى التكفف لزمان تدمع له العين حزناً وأسىً، ويتقطع عليه القلب غيظاً وجوى، لقد قدمت للأدباء والعلماء

ما قدمت، ولم أقدر على سد جوعتي، واضطررت إلى أكل الخضر في الصحراء، وإلى بيع الدين والمروءة وإلى تعاطي الرياء بالسمعة والنفاق، ثم إني فقدت الأهل، فلا ولد ولا زوج ولا صاحب، أفأدع كتبي غير المشتهرة لقوم يتلاعبون بها بعد وفاتي، ويدنسون عرضي بما يدسّون عليّ، ويشمتون بسهوي وغلطي، وقد كابدت في الحياة من هؤلاء ما لم أستطع دفعه، فما الذي يدفع عني بعد الممات؟

قال أبو سهل متأثراً: يدفع عنك المخلصون من العلماء، والفاقهون من الأدباء، فحرّك التوحيدي رأسه متحيراً وقال في همس: يدفع عني المخلصون من العلماء والفاقهون من الأدباء؟ أين هؤلاء وقد كثرت الافتراءات عليّ فما تقدم أحدهم بدفاع!

إن أبا الحسين أحمد بن فارس العالم اللغوي المتبحر، وذا العدد الجم من التلاميذ والأشياع أراد أن ينافق الصاحب بن عباد، وأن يتقرب إلى حضرته بما يؤكد مكانته ويثبت قدمه، فلم يجد طريقاً غير اتهامي بالكفر، فسطّر في بعض كتبه المشؤومة قوله: (كان أبو حيان قليل الدين والورع عن القذف والمجاهرة بالبهتان، تعرّض لأمور جسام من القدح في الشريعة والقول بالتعطيل ولقد وقف سيدنا الصاحب كافي الكفاة عل بعض ما كان يُداخله ويخفيه من سوء الاعتقاد، فطلبه ليقتله، فهرب، والتجأ إلى أعدائه، ونفق عندهم بزُخرفه وإفكه، ثم عثروا منه على قبيح دخلته وسوء عقيدته وما يُبطنه من الإلحاد ويرومه في الإسلام من الفساد، فطردوه ونبذوه).

فهذا عالم جهير يظهر الورع والتقوى، ولكنه يتهمني بالإلحاد والكفر ليضمن رضا الصاحب عنه، فهل قرأ سطراً واحداً في مؤلفاتي الذائعة يشير إلى ما اتهمني مفترياً عليّ به وإذا كان هذا شأن من اتصف بين القوم بالورع، ورُزق الحظوة والجاه لدى الخاصة والعامة، فما

شأن من لم يقرأ حرفاً، وسمع ما تناقل الناس عن ابن فارس من الإفك المكذوب فصدّق وآمن!!

قال أبو سهل: جزى الله ابن فارس على ما صنع، وإخالك تعرضت له بالمذمّة ذات مرة، فحاول أن يأخذ بثأره، إن عيبتك يا أبا حيان هو أنك سلطت قلمك ولسانك على العلماء والأدباء، فمنهم من تحاشى أن ينطق عنك بخير أو شر ومنهم من تحرش بك قبل أن تجرحه بمنصلك الحاد، وكأنك لا تعرف أن من غربل الناس نخلوه!

صاح أبو حيان: لا حول ولا قوة إلا بالله، أوتصدق يا أبا سهل ما يقوله الموتورون عني، إني أُشهد الله لم أُسلط لساني أو قلمي على أحد، كما أذاع عني من يحاول أن يبغضني إلى الملأ من الناس أنا لم أنتقص غير من حاول أن يقتلني كالصاحب، أو تعمد أن يُحقّرني كأبي الفضل بن العميد ومن نالني بالسوء في مجلس فرددت عليه، أما أصحاب القلم من ذوي الحيدة فقد حفظت لهم مكانتهم إلا ذرْواً لا يُسيء إلى سيرهم، لأنه يتعلق بالنتاج الفكري، وهذا لا يُشعل حفيظة ولا يوجب ضغينة ما، وأعلام الفقه ورؤساء المتكلمين، يتناقشون ويختلفون، وقد يتباغضون إلى حد العداء، ولا أعرف أن أحدهم قد سعى في قطع معاش خصمه، أو حاول أن يغتاله فألصق به فرية الكفر والإلحاد.

فرد أبو بكر القومسّي يقول: الحق مع أبي حيان، أعزّ الله القاضي، فقد قرأت له كتاب الإمتاع والمؤانسة وهو مجالس أدبية تصور ما يسمر به في مجلس الوزير بن سعدان، وأحاديث المجالس تتّسع وتمتد، وتشمل القريب والبعيد، والصديق والعدو، والملحد والمؤمن والفيلسوف والفقيه والشاعر والمؤرخ والكاتب والمصنف، والنحوي والمحدّث، وكل من يمت إلى الوجاهة العلمية أو السياسية بسبب، قرأت ما دوّنه التوحيدي عن هؤلاء، فوجدت ثناءً على

الكثيرين، ونقداً للقلة القليلة، ولو كان أبو حيان ذا لسانٍ عائب لانعكس الوضع على الأقل، فأصبح جانب الذم في كتاب الإمتاع أوسع من جانب المدح، فماذا يقول مولانا أبو سهل؟

قال القاضي: لقد فاجأتماني بغير ما أتوقع، فهل لأبي حيان أن يذكر بعض ما سطر من الأمداح لمن يستحق في رأيه المدح.

قال أبو حيان: ما رأيك في أبي إسحاق الصابي، ليست لي به آصرة، ولا تجمعني به قربى، من دينٍ أو نسب، ولكني سئلت عنه، فقلت ما أعتقد!

قال أبو سهل: ماذا قلت في أبي إسحاق؟

قال أبو حيان: قلت إنه أحب الناس للطريقة المستقيمة، وأمضاهم على المحجة الوسطى، معانيه فلسفية، وطباعه عراقية، وعادتَه محمودة، لا يرسب ولا يثب، ولا يلتفت وهو متجه ولا يتوجّه وهو ملتفت، وقد كان يقول إنه يقتدي بابن عبد كان ولكن فنونه أكثر من فنونه ومأخذه أخفى، وناظره أنفذ، وروضه أنضر وسراجه أزهر، هذا ونظمه منثوره، ومنثوره منظومه، إنما هو الذهب الإبريز كيفما سُبك فهو واحد، هذا مع الظرف الناصع، والتواضع الحسن، والخُلق الدمث، والمعرفة بالزمان، والخبرة بالمكان، وله فنون من الكلام ما سبقه إليها أحد، ولا نازعه إنسان!

فردّ القاضي: أحسن الله إليك، إن من أنصف الصّابي على غير مودة عالقة، أو رابطةٍ شابكة، لا جرم ينصف الناس جميعاً، لقد قلت في الرجل مثل ما قلته في أستاذك ودليلك أبي سليمان المنطقي، لكن قديحك لأستاذك ليس بغريب، فأنت منه وهو منك، أما الغريب فإنصاف البعيد الجنيب.

فابتسم أبو بكر، ولحظ القاضي ابتسامة، فقال له، ماذا تريد أن

تقول؟

قال أبو بكر: إن الكلام يجرهُ الكلام، وأنا مولع دائماً بملاحاة أبي حيان، لذلك أقول له بصدد حديثه عن أبي إسحاق الصابي، إنه لا ينازعه في مجالٍ ولا عملٍ وهو متشرق، والتوحيدي مغرّب، لذلك كان الإنصاف جائزاً ومعقولاً!

فعاجل أبو سهل يقول: كيف تقول إنه لا ينازعه في مجال، لئن ابتعد الرجلان في محيط العمل الرسمي، فقد تقاربا جداً في محيط الموهبة الأدبية، كلا الرجلين كاتبٌ يصدر الرسائل، ويدبج الصحف والناس يقرؤون لهما معاً فيوازنون ويقارنون، أهناك تلاحمٌ وتشابك أقوى من تلام أديبين يتسابقان في ميدان!

قال أبو حيان: هو ما قلت أعز الله القاضي! على أني سئلت عن جماعة من النصارى مثل ابن زرعة الفيلسوف، وابن الخمار الطيب، ونظيف الرومي، ويحيى بن عدي، وكلهم ذو فكرٍ فسفي، ونظر حكمي فقلت ما أعتقد، وكانت المحاسن أبرز في رأيي من المآخذ، فماذا بعد هذا؟

قال أبو سهل: مادمت قد سئلت عن الفلاسفة، ألم تُسأل عن أبي بكر القومسّي صاحبك هذا؟

قال أبو بكر: بالله خلّ عنك، فقد سئل وأجاب، ووصفني بالحسد وحب الدنيا، وأنا، علم الله، قد غفرت له كل ما قال.

فأطرق أبو حيان كمن استحيا من أبي بكر، وقال: عفا الله عنك إذا عفوت عني يا رجل، ما كنت أعلم أن حديثي عنك قد اتصل بك! اللهم غفرانك.

وأراد أبو سهل أن ينتقل من هذا المأزق الذي برز فجأة على غير انتظار، فقال: لديَّ سؤال يتلجلج في صدري، لقد كنت يا أبا حيان

سعيداً بمجلس الوزير ابن سعدان، وكان يصطفيك ويجتبيك، ولا شك أنه عمرك بنواله، وبهَرك بعطائه، فأين ذهب ما وهب لك، أسطا على بيتك سارق، أو هاجمك قاطع فسلب ما ادخرت!

قال أبو حيان: كل الناس يروون صلتي بالوزير، وحرصه على مجالستي، فيظنو ما ظننت، والله عليم بما كان، فإليه وحده المشتكي!

فصاح القاضي: أفصح يا رجل، فقد حيّرتني!

فقال التوحيدي في لوعة مكتومة: لو كنت أخذت قليلاً من نوال الوزير، لكان لي بيت يزار، وزيٌّ يتبدل، وخادمٌ يطيع، وزوّارٌ يتسامرون! إنه كان ينفُحني ما يكفي قوت اليوم والأسبوع، وكنت أنتظر على غيظ، وأقول في نفسي: لعله يدّخر لي ضيعة، أو يثمّر لي بستاناً، أو يهيئ لي عملاً من أعمال الديوان، ومضت الأيام دون جدوى، فلما أقلقني الانتظار، وأزعجني الترقب أرسلت له خطاباً كتبته بالدم لا بالمداد، وبلغ من احتفالي بتسجيله، واختياري لمعانيه، ودقّتي في ألفاظه، أن راجعته أكثر من عشرين مرة حتى حفظته حفظاً ولاَأزال أحفظه إلى اليوم، ومضى الخطاب إلى دَوْرِيّه فما عاد عليّ بطائل، وكأني كنت أنفخ في رماد، ولا حول ولا قوة إلا بالله.

قال أبو سهل: ذكرت أنك لازلت تحفظ ما كتبت لابن سعدان، فماذا قلت؟

فقال أبو حيان: والله لا أقدر على أن أنطق بما يخجلني ويكشفني حين ألحفت وجفّ المعين، على أني أذكر رسالة مماثلة وجهتها إلى صديق الوزير، وقلت لعله يقول عني كلمة طيبة لديه، وهي أهون من صاحبتها، وإن اتفقتا في ذل الضراعة وقرارة التوسل وبشاعة الاستجداء، لقد قلت في ألم وجيع:

(خلصني أيها الرجل من التكفف، اشترني بالإحسان، إلى متى

الكِسْرة اليابسة، والبقيلة الذاوية، والقميص المرقع، إلى متى التأدم بالخبز والزيتون، قد أذلَّني السفر من بلد إلى بلد، وخذلني الوقوف على باب وباب، ونكرني العارف بي، وتباعد عني القريب مني، والله ما يكفيني ما يصل إليّ كل شهر، حين أرجع بأربعين درهماً مع الوجوه المقطبة، والأبواب المحجبة، والنفوس الضيقة والأخلاق الدنيئة، ذكِّر الوزير أمري، وكرر على أُذُنِه ذكري، فعهدي به يزرع الخير، ويحصد الأجر، وأنا الجار القديم، والعبد الشاكر، أجرني فليس والله منك بد، ولا عنك غنى).

ثم احتبس اللفظ في فم أبي حيان، وأجهش بالبكاء.

فقال أبو سهل: صوابك يا رجل، فأنت معنا منذ اليوم، ولن تضيع.. إن مجلسك لمغدق مثمر، وسنسمر، جميعاً بعد العشاء، إذ نزلت ضيفاً عليّ، ولن تريم!

الجلسة الختامية

أدّى أبو سهل صلاة العشاء مع صديقه وضيفه أبو حيان، حتى إذا أتما دعاءهما الخاتم، تلفَّت القاضي إلى صاحبه فقال: يا أبا حيان، الليلة ليلة الإمتاع والمؤانسة، وقد كان مجلس الصباح حزيناً كَدِراً، بما تخلله من ذكريات أسالت الدمع، فليكن مجلس المساء فرحاً بهيجاً بما تسوقه من نوادر وألطاف، والدنيا لا تستقيم على حال واحد، فبعد الغيم صفاء!

قال أبو حيان: إن غَيْمي لن ينقشع، وأنا أعرف ذلك وأعتقده!

فعاجل أبو سهل يقول: سبحان الله يا رجل، ستكون ضيفي ما امتد بي العمر، وإذا كان منزلي يطرقه الخامل الجاهل فيعيش معي إلى

ما شاء الله، فيالحظي السعيد إذا نعمت بجوار التوحيدي ومؤانسته، وما بقيت من اللذات إلا أحاديث أبي حيان.

واستطرد القاضي يقول: سيأتي الآن حبنا أبو بكر القومسي، وأبو زيد المروزي، وابن مسكويه وكلهم ممن تعرف وتألف، وسنتحدث في أي مجال تستريح له.

فقال أبو حيان: لن أستريح إلا للحديث عن الصاحب، فالناس يرمونني بسبّه ظلماً وبغياً، وعلم الله ما قلت إلا بعد أن فاض الإناء وطمّ السيل واتّسع الخرق على الراقع.

فضحك أبو سهل وقال: كلّنا يعرف بدوات الصاحب، ولكن أبا زيد المروزي هواه معه، وسيحاول أن يرد عليك قال أبو حيان: أبو زيد يرد عليّ في أمر الصاحب! كأنه لم يحضر مجلسه بالري، ولم يسمع منه أمامي قارض الهجاء، ومؤلم التقريع!

فقال أبو سهل: سَمِع ما سَمع ونسي ففي النسيان شفاء، والذكريات عذابٌ مرهق، وهَمٌّ موبق. ثم دخل الخادم فاستأذن للقادمين، ونهض أبو سهل يستقبل سمّاره، فعانق المروزي وابن مسكويه، وأبا بكر وقد أحاطوا جميعاً بأبي حيان مرحبين، وصاح المروزي: هذه ليلة الليلات، هذه ليلة أبي حيان! فقال أبو حيان: ظننت يا أبا زيد أن اليوم كالأمس، وأن اللسان بليل الريق وأن الخاطر جياش الموج كما كنت لدى ابن العميد والصاحب، ولكن الشيخوخة قد ناءت بكلكلها فانعقد اللسان، وارتعشت اليد، وتشتّت البال، فماذا أقول؟

فردّ ابن مسكويه: كنت يا أبا حيان في أوقات مرضك، وقد غلبك الصداع وهاجت بك الأخلاط، لا تدع تدفق الحديث، ولا تترك قولاً دون تعقيب، وما أظن الشيخوخة تحول دون سبْح الفكر، وائتلاق الذهن وأيّ فكر أعني إنه فكر أبي حيان!

فقال أبو بكر القومسي: ليست الليلة للفكر الدقيق والمعنى العميق، لقد كان ذلك حين أراد أبو حيان المثالة والجاه عند ابن العميد والصاحب، فأخذ يغوص ويعمق ويتّسع ويُشقق ويشرّق ويغرّب وما درى أن الصاحب لا يريد أن يرى في مجلسه من يفوقه رأياً، وأن الخير كل الخير لديه أن يكون الجلساء تلاميذ يتعلمون، لا أساتذة يُعلّمون!

قال أبو حيان: لا تحرك ما كمن، ولا تهيّج ما سكن، فلو شئت لسطّرت عدة كتب في أعاجيبه، لا أن ما ذكرته في كتاب (مثالب الوزيرين) قطراتٌ من سحاب.

فقال القومسي: لقد تضاءلت مثالب ابن العميد جوار ما ذكرت عن مثالب الصاحب، فإذا لم يكن ابن العميد موغلاً في تعاليه فلماذا تركته وجنحت إلى هذا الجبار المنتقم!

فضحك أبو حيان وقال متجهاً لابن مسكويه: نسي صاحبك أن الطمع دائماً يغلب ويقهر، لقد كان أبو الفضل ابن العميد رزيناً وقوراً، لا يهم بنقيصة تؤخذ عليه في مجلسه، وقد وصفته يا بن مسكويه أحسن وصف حين قلت: إنه كان يعرف أسرار النفوس، ويعلم أن الحسد كامن في الطبائع فلم يأخذ من أسباب الزينة وأبهة الوزارة ما يحفظ مكانه، ولا يجاوز ذلك إلى ما يُحسد عليه ويناقش وهو جد عارف بمسائل الحكمة والفقه والمحكم والمتشابه، ولكني كنت أنتظر منه الكثير، فلم يصل إليّ ما توهمت، فقلت لعلّ الصاحب أجدى وأنفع فانتقلت إليه، وما علمت أني تركت الواحة إلى المهمة القفر، لقد كنت عند ابن العميد طامعاً غير قانع، فرأيت عند الصاحب عاقبة الطمع!

قال أبو بكر القومسي: أصدقك الحديث يا أبا حيان، أنت لم تأت البيوت من أبوابها عند الصاحب، إن مثلك في ذكاء عقله، ووفوَر تجربته وبُعد غوره يعلم أن مثل الصاحب محتاج إلى التزلّف والمحاباة، وكان من الهيّن أن تأتيه من هذا الباب.

صاح التوحيدي: واحر قلباه منك يا أبا بكر، لقد بالغت في التزلّف لديه حتى هانت عليّ نفسي، ولي فيه أقوالٌ لو وُضعت على الحجر لأورق، ولو سطعت في الظلام لأضاءت، وقد سمعت بعضها دون شك، فلماذا تسوق هذا الاعتراف؟ فرد أبو بكر: غفلت عما أعني، وما أنت بالغافل، أنا أريد أن أقول إنك لم تسر مع ما تقتضيه خبرتك النفسية لباطن الرجل، فهو يحب أن يكون رأساً في العلم والأدب، وكل من حوله يتجاهلون ولا يجهلون، إذ يحاولون أن يشعروا أنه أستاذ في العلم كما هو رئيس في الوزارة، ولكنك كنت ترد عليه، وتأتيه بما يجهل، فيستطير شره، ولولا التئام المجلس، لصاح بك: اسكت فأنت تُنقص قدري حين تتكلم.

قال ابن مسكويه: أبو حيان يعرف هذه الناحية، من طباع الصاحب، ولكن المعرفة شيء، والعمل شيء آخر فالصفات النفسية لدى الإنسان إذا تأكدت وترسّخت وعمّقت، فمن الصعب أن تحول إلى ضدها. وقد قيل: (شديدٌ على الطبع أن ينتقل) ومما جُبل عليه أبو حيان أن يناقش وأن يصحّح وأن يتباهى بما لديه، والصاحب يتقدم بالسؤال لجلسائه راغباً أن تجهلوا الإجابة ليفيض في الرد متعالياً ولكنه يفاجأ بمن يجيب، لا بما يعلم فحسب، بل بما يزيد ويربو، حتى يجفّ ريق الصاحب ويأكله الغيظ.

وهنا قال أبو زيد المروزي: حنانكم يا قوم، فالرجل مع ما وصفتم ذو جانب قوي في الخير والمعروف، فهو جوادٌ محسن ومفْضل معطاء! وأتأكد أن أبا حيان لجفوةٍ في طبعه لم يستطع أن يُدرّ نواله، كما استطاع من الأقزام أناس ليسوا من الفضل في كثير أو قليل! لقد مكث أبو حيان في حضرة الصاحب ثلاث سنوات فما أدرك منحاه في التعاظم والتكبر في مدى شهرٍ أو شهرين من ملابسته، فيعدّل سلوكه معه، لينقم بما أراد!

قال أبو حيان: أعلم أبا زيد، لقد حاولت ثم حاولت ولكني لم أستطع لأن ما كان يقابلني به الصاحب من البوادر الصاعقة مما يفوق الاحتمال! والله إن نفسي لتجيش بالخواطر المرهقة، وأحس بها تغلي في صدري كما يغلي الماء في القدر وإن بدأت الحديث عن هذا الصاحب فما أظنني سأنقطع حتى مطلع الفجر، ولكن الأذان تكل والصدور تضيق.

قال أبو سهل: قل يا أبا حيان ما شئت أن تقول، فلابد للمحزون أن ينفث، وما جئنا الليلة إلا لتقول ونسمع!

قال أبو حيان: أنت يا أبا زيد كنت مُجاوري لديه، وأعلم أنك تستطيع أن تجابهني إذا افتريت، والله لن أضيق بقول الحق، ولكني أضيق بالمراء، إن الرجل أحيط بجماعة عرفوا مكمن الضعف من نفسه، فاستدرجوه بالثناء الكاذب حتى ملكوه، وفي ظنه أنهم يصدقون، ولقد شاع عنه ما يبهجه من الثناء لدى العامة والخاصة، فصار المأتى إليه سهلاً من الأغبياء، فضلاً عن النبهاء، ما على القادم إليه إلا أن ينحني أمام الناس ويقول في ضراعة: إذا سمح مولانا أن أُعار شيئاً من منظومه ومنثوره، فإني ما جبت الأرض من فراغانة وتفليس إلاَّ لأستفيد من بيانه، فلكأن رسائل مولانا سور قرآن وفِقَرة آيات فرقان، فسبحان من جمع العالم في شخص، وأبرز قدرته في إنسان واحد، فإذا سمع الصاحب ذلك يهنس واختال، ونظر إلى جلسائه ذات اليمين والشمال، ونادى خازن الكتب فأمره أن يخرج إليه رسائله ويسهل له طريق الإذن عليه، والتمكن من مجلسه، لأنه ذكي نبيه، ثم ينادي صاحب الدار لينفحه بما يستعين به على الحياة، فإذا انتهى المال إلى هذا المحتال، أخفاه في جبٍّ، وأكبّ على النسخ، وقد يتظاهر بأنه لا يفقه سر البلاغة في جملة، فيصيح: أعجز عن فهم بيان الصاحب، ويتقدم بالسؤال في المجلس الحاشد، والصاحب يتمايل إذ يجيب،

ويقول: لا أضن عليك بما تريد، إن مجالسنا تُخرِّج الشعراء، وتلد قرائح الأدباء، وما أراك إلا أن أخذت منها بحبل موصول وسيصعد نجمك بما علمت.

فضحك أبو بكر القومسي، وكان أبو حيان ظن أنه يريد أن يعارضه، فغلبه تسرّعه، وصاح به: فيم الضحك يا أبا بكر، أفصح عما تريد؟

فأسرع القومسي يقول: أنا معك في طريق واحد. ولكني تذكرت بحديثك أبا طالب العلوي وهزله الماجن في حضرة الصاحب، فغلبني الضحك.

فهدأ أبو حيان وقال: عليك أنت أن تذكر بعض مواقف هذا المنتسب إلى العلويين. لتسمعوا ما لم يخطر على بال، قل يا أبا بكر، فأنت شاهدٌ يؤيدني، وبرهان يشد أزري فيما أبديه وأخفيه من أمر هذا الدعيّ، وإنه لكثير!

قال أبو بكر: ما ظننت عاقلاً ينخدع بهزل أبي طالب، كما انخدع الصاحب رجل الدولة، ومدبر شؤون السياسة والإدارة والمال والحرب والمعمار، وله في كل مجالٍ نظرٌ ثاقب، وبصرٌ نافذ!

الصاحب رجل الدولة يخدعه أبو طالب، إذ يصطنع الانتباه الجاد إذا قرأ الصاحب بعض رسائله في مجلسه فهو يشخُص ببصره ويحرك رأسه، ويبتسم مبتهجاً، ثم يصطنع الإغماء، فينهض الحذم إلى ماء الورد يرشونه على وجهه كي يفيق، والخادع المحنك يصطنع الذهول بعض الوقت، حتى إذا أفاق، سأله الصاحب: ما أصابك وما اعتراك؟ وما الذي نالك وتغشّاك؟ فيقول كالمنبهر المأخوذ مازال كلامك يروقني ويؤنّفني حتى فارقني لبي وزايلني عقلي، وتراخت مفاصلي وتخاذلت عرى قلبي وذُهل ذهني، وحيل بيني وبين رشدي فأغمي عليّ!! فيتهلل

وجه الصاحب وينتفش غروراً، ثم يأمر له بالحباء والتكرمة، ويقدمه على جميع الحاضرين حتى على بني أبيه وعمه! والمستمعون يعجبون، ولا يدرون كيف ينخدع بهذا الملق الكذوب وزير خطير!

قال أبو سهل: عجباً، أرأيت أبا طالب يفعل هكذا يا أبا حيان كما رآه أبو بكر؟ فيقول: بل رأيته ورأيت ما هو أغرب وأعجب!

لقد علم الصاحب أن رأس الجالوت بمدينة الري، وهو شيخ اليهود وصاحب أمرهم يتعاطى النظر في البيان العربي، وينكر إعجاز القرآن، فصمم على أن يجادله ويقمعه بمشهدٍ من الناس، فدعاه إلى الحضرة وأدرك رأس الجالوت ما يراد به، وهو ذو خبرة دقيقة بطبيعة الصاحب، وتهالكه على الثناء، فلما بدأ الصاحب يعلن رأيه في إعجاز القرآن لجأ رأس الجالوت إلى الخديعة المكشوفة فقال: أيها الصاحب صدقني إذا قلت لك إني قرأت في بعض رسائلك ما يبلغ مبلغ القرآن فكيف يكون معجزاً؟ وكان الظن بالصاحب أن يصرخ في وجهه، وأن يطرده مدحوراً من مجلسه، ولكنه همد وسكن، ثم قال في فتور: لا يا شيخ، كلامنا حسن بليغ وقد أخذ من الجزالة حظاً وافراً من البيان ونصيباً ظاهراً منه، ولكن القرآن له المزية التي لا تجهل، والشرف الذي لا يخمل، يقول ذلك مع إعجاب شديد قد شاع في أعطافه، وفرح غالب، بداً في أسارير وجهه، وينتهي المجلس وقد خرج رأس الجالوت مبجلاً محترماً وهو لم يعترف بإعجاز القرآن! قال أبو سهل: الثانية أغرب من الأولى لأن خديعة أبي طالب يُتساهل معها، إذ لا يعقبها خطر، ولا يتبعها لبس وإبهام، أما خديعة رأس الجالوت فبلاء ماحق وخطر صاعق، ولو كان الرجل في مجلس الوزير المهبلي أو أبي الفضل بن العميد، لهبَّ عليه الإعصار المكتسح فما درى أين يتجه! أما الصاحب فقد شغله الثناء عن معتقده الديني، فتراخى وتخاذل!

قال أبو حيان: وثالثة تروى، لقد اجتهد الصاحب في أن ينشر

مذهب الاعتزال بالري، وتصدى بالتسفيه والمجابهة مع الإذلال المهين، والقهر المشين لكل من اتجه إلى غير الاعتزال، وكان الحسين الكلابي سُنياً يذهب وجهة السلف في مسائل علم الكلام، ويصرّح بمخالفة الصاحب في مجالسه الخاصة، فاغتاظ ابن عباد، ورأى أن يجبّهه بالتسفيه في المجلس العام، ولن يملك دفعاً له، فأرسل من يدعوه، وأحس الحسين بما سيكون فعمد إلى الاحتيال، وتقدم في هدوء إلى الصاحب ليرد على رفضه الاعتزال فقال الحسين: لقد تعمدت أن أخالف مولاي الصاحب في مذهبه ليجد من يعارضه من العلماء في مجلسه، وهبْني ذهبت مذهب الاعتزال فكيف يشهد الناس منطق مولاي المفحم في قوة الدفع، وسطوته في شدة الرد، إني أصرُّ على رفض الاعتزال ليرى الناس ما يبرهم من حجج مولاي!

هنا تبسم الصاحب، وقال: ابق حيث أنت، فما أبخل عليك بنار جهنم، تصلى بها كيف شئت، وحين انتهى المجلس وخلوت إلى الحسين قال لي متضايقاً: أتراني أصلى نار جهنم ويتبوأ هو الجنة مع قتل النفس المحرمة، وركوب المحظور فيما يقترف من المظالم! أخزى الله كل متكبر وقاح!

هنا قال أبو زيدك لقد سردتم ما تعلمون من المساوئ؟ أولم يكن للصاحب حسنات تذكر. نحن في مجلس القاضي، ولابد من أن نسمع النظر المقابل، فهل تأذنون؟! قال أبو سهل: الحديث مناقلة، فهيّا.

فقال أبو زيد: يعرف أبو حيان قصة الصاحب مع من اتُّهم بوضع السم له في الشراب، فقد طلب يوماً قدحاً من شراب السكر فقدمه خادماً إليه، وقبل أن يضعه على فمه صاح به صائح يحذره بأن الشراب مسموم، فنظر الصاحب إلى الصائح متسائلاً: ما دليلك؟ قال: مُرِ الخادم أن يشربه، وسترى، فقال الصاحب: لا أستجيز هذا ولا أستحله،

قال: فجربه في حيوان قال الصاحب: ولا هذا فالمثلة بالحيوان لا تجوز، ثم أمر الصاحب خادمه بأن يصب القدح على الأرض، وقال له: لا تدخل داري بعدها، ولك مع ذلك رزقك، لأن العقوبة بقطع الرزق نذالة!

قال أبو حيان: سمعت هذه القصة، ولم أر أحداثها بعيني!

فصاح أبو زيد: لقد صحبت الرجل ثلاث سنوات فحسب! أفيكون كل ما أتاه من جلائل الأعمال وتوافهها محصوراً في هذا الأمد القصير!

فتراجع التوحيدي يقول: لا أستبعد أن تحدث هذه الواقعة، لأن الله لم يخلق إنساناً مجرداً من الخير، وللآثِم المحترف ساعات ندم تؤرق جفنه، وللماجن من الشعراء أبياتٌ من الزهد الورع، وقد قلت في كتابي عن الصاحب ما يشير إلى محاسنه، مع ما دونته من المثالب.

قال ابن مسكويه: وماذا قلت يا أبا حيان؟

فعجّل يقول: ذكرت عن أبي الفضل بن العميد والصاحب بن عباد أنهما كانا كبيري زمانهما، وإليهما انتهت الأمور وعليهما طلعت شمس الفضل، وبهما ازدانت الدنيا، وكانا بحيث ينشر الحُسن منهما نشراً، ولو أردت أن أجد لهما ثالثاً في جميع من كتب للجبل والدّيلم إلى يومنا هذا، ما وجدت.

قال أبو بكر: شهادة خصم عنيد، الحرف فيها بكلمة، والكلمة بسطر والسطر بكتاب!

فانبرى أبو زيد يقول: لقد شاهدت من أخلاق الصاحب شيئاً عجيباً في الوزراء، هو أنه كان لا يتواضع مع مَن فوقه من ملوك بني بويه، بل كان يعاملهم معاملة النظير للنظير، ولكنه تواضع كثيراً مع العلماء، فمدح القاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني صاحب الوساطة، وطارح أبا حمد العسكري بالشعر، ونهض قائماً من مجلسه للقاضي

عبدالجبار الأسد ابادي، ومرَّ به القاضي راكباً ولم يترجّل، وقال له: إن كرامة العلم تعفيه من ذلك، فتبسّم الصاحب وما أنكر! هذه بعض مزايا الرجل، ولو كان أبو حيان قد أحسن سياسته معه لرأى غير ما رأى من التوقير والاحتفاء!

قال أبو سهل كالمازح: تكلم يا أبا حيان!

نظر أبو حيان إلى وجوه جلسائه، وقال: فيكم من يُعُدُّني نزفاً طائشاً، أجعل رأسي برأس الصاحب، فأكلمه كلام النظراء، وعلم الله لقد تواضعت وتواضعت حتى كدت أقبّل الحذاء، فما وجدت منه بارقة عطف، لقد قدمت عليه في أول لقاء فسألني: أبو مَنْ؟ قلت: أبو حيان، فقال: بلغني أنك تتأدب. فقلت: تأدّب أهل الزمان، فقال: أبو حيان ينصرف أو لا ينصرف، فقلت: إذا قبلَه مولانا لا ينصرف بإذن الله، أما إذا لم يقبل فلابد أن ينصرف! وكنت أنتظر منه قبولاً وترحيباً، ولكنه تجهم ونظر إلى جارٍ له فحدثه بالفارسية حديثاً عرفت فيما بعد أنه ثلبٌ وتجريح، ثم قال: الزم دارنا وانسخ هذا الكتاب، فقلت أنا سامع مطيع، وفاضت أشجاني، فقلت لمن حولي: والله ما تركت العراق إلا هروباً من الوراقة، وقلت: سأجد في حمى الصاحب راحة من النسخ الممل وخلاصاً من حرفة الشؤم، ولم تكن الوراقة كاسدة ببغداد ولكني تركتها لأملٍ يعتلج في نفسي، فأعود إليها، وطار الخبر إليه، فكأنما وقعت السماء على الأرض مع أني لم أقل شيئاً أؤاخذ به.

ثم جاءني نجاح الخادم ومعه ثلاثون مجلدةً من رسائله، فقال لي: إن مولانا يقول لك انسخ هذا كله، إذ طُلِبَ منه بخرسان، فقلت وقد ارتعت لضخامة ما أمامي من المجلدات: هذا طويل، ولو أذن الصاحب أكرمه الله، لأخرجت من هذه الرسائل فقراً كالغُرر، وشذوراً كالدرر، تدور في المجالس كالرياحين، فلوْ رقي بها مجنون لأفاق أو نفثت على مريض لبرئ فنقل نجاح إليه ما قلت، فقال: طعن في رسائلي وعابها،

ورغب عن نسخها وأزرى بها، والله لينكرنّ مني ما يعرف، فما ذنبي إذا لم أستطع أن أنسخ ثلاثين مجلداً، أينسح إنسان هذا القدر، ويرجو أن يُمتع ببصر أو عافية. يا قوم، لقد كنت أتصاغر وأتصاغر لأنال ذرْواً من رضاه، فكنت أجد الغضب الساخط، والكراهة المقيتة دون ما سبب. رفعت إليه تهنئة تحمل أرق العواطف، وأنبل الأحاسيس، فقال لي: من أين لك هذا الكلام المفوّف، فأردت أن أستميله، فقلت: وكيف لا يحسن بياني، وأنا أقطف من ثمار رسائلك، وأستقي من قليب علمك، وأشم بارق أدبك، فرفع صوته في المجلس الحاشد، يقول: كذبت وفجرت، لا أم لك، من أين في كلامي الكُدية والملحفة والتضرع والاسترحام؟ كلامي في السماء، وكلامك في السماد.. ما ذنبي إذا سألني عن ابن العميد فمدحت في تحفظ، فغضب وهاج، وجاءني من يقول: تمدح عدوه في حضرته، ولو، كنت ذممت لغضب وهاج، وقال تذم من أكلت عيشه، وشربت ماءه، وارتديت كساءه، إن الحسود لا يستقر على حال! وقد حسدني فماذا أصنع؟

ما ذنبي إذا رأيته قادماً عليّ بدار النسخ، فنهضت واقفاً، فصاح اجلس: الوراقون أخسّ من أن يقفوا لي، من أنت حتى يكون تعظيمك إياي موضع تقدير، فترك جلسائي يسخرون مني تقرباً إليه ورأيت فاضلاً آلمه هذا الاستعلاء المتجبر، فانتظر حتى تفرق الجمع، ووسوس إليّ في أذني مواسياً بقوله: لا تهتم، فالرجل رقيع وضيع!

ما ذنبي إذا قال لي: من سماك أبا حيان، فقلت: أشرف الناس وأعظم الناس، قال: مَن ويلك؟ قلت سيدي الصاحب أعزه الله حين قال لي: يا أبا حيان، فعبس في وجهي، واحمر أنفه غيظاً، وكأني كنت أذم ولا أحمد!

وسألني صبيحة يوم، وهو جالس في صحن داره، والجماعة حوله، فقال: هل تعرف فيمن تقدم مَن له كنية أبو حيان، فقلت: أجل،

فلان وفلان وفلان، وأخذت أتحدث عن كل واحد من هؤلاء، وأستشهد بالمأثور من قوله نظماً ونثراً، فلما وفّيت الشعر، ورويت الإسناد، وريقي بليل، ولساني طليق، ووجهي متهلل، نظر إليّ غاضباً وانتقل بالحديث إلى سواي دون أن يعقب بكلمة واحدة.

وأقول أيضاً مما يدهش: لقد سألنا عن صدر هذا البيت: «ولابد من شيء يعين على الدهر».

ثم قال: لقد سألت جماعة من الأدباء عنه فما عرفوه، فتسرعت وقلت: أنا أحفظ صدر البيت، فنظر إليّ عابساً مكفهراً، وقالك ما هو؟ فقلت: نسيت، قال: ما أسرع ذكرك من نسيانك! قلت: ذكرته والحال سليمة، فلما استحالت عن السلامة نسيت، قال متبرماً: وما حيلولتها؟ قلت: نظر الصاحب بغضب فوجب في حسن الأدب ألاّ أقول شيئاً! فقال: ومن تكون حتى نغضب عليك!؟..... ثم اختنق صوت أبي حيان، فقال أبو سهل: أتعبنا الرجل بأسئلتنا هذه وكنا نظن أنه سيروّح عن نفسه بأجوبتها! فكان ما لا نتوقع.

فرد أبو بكر القومسي يقول: إن عناية الله قد أدركت أبا حيان، لأنه الوحيد الذي هجا الصاحب بكتابٍ سار في الآفاق، ونجا من شره فما استطاع الوصول إليه، لقد بخس الصاحب أبا حيان في مجلسه، ودار حكمه، وعرف العقلاء أسباب هذا البخس، فزاد أبو حيان مقداراً ورفعه على حين كشفه أمام الناس جميعاً حين ألّف رسالته عنه وعن ابن العميد، فطارت من الشرق إلى الغرب، وانتقم لنفسه بما هو أشد من القتل، وصريع القلم أشد نكالاً، وأسوأ عُقبى من صريع السيف!

لقد انتصرت يا أبا حيان.

قال أبو زيد: هذه جملة يصح أن نختم بها هذا اللقاء.

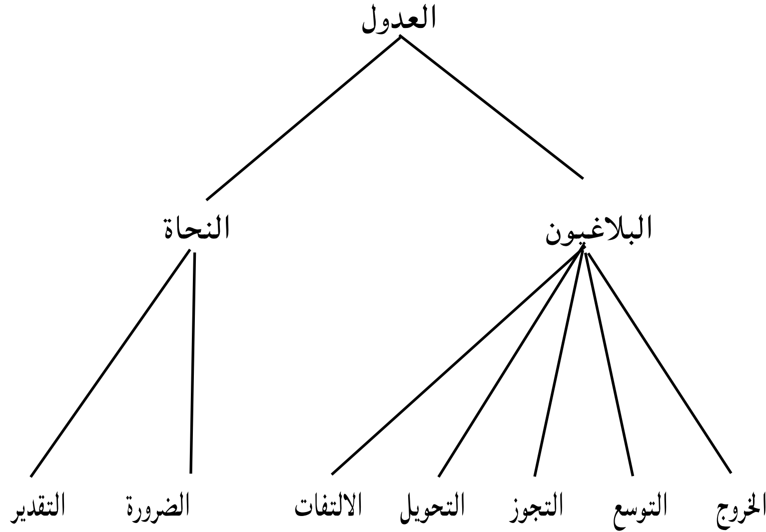
فاستأذن القوم منصرفين.

I - مفهوم العدول:

ماهو مسلم به في منظور الوعي التواصلي والكلامي، هو وجود تنوع لغوي وأدائي ارتبط في التصور البلاغي بمصطلحات «الحقيقة والمجاز»، «الأصل والفرع»، «المثالي والمنحرف» وغيرها من الصفات التي ألحقت بأنماط الكلام وضروبه، وأفضت إلى تمييز أنواع الخطابات وخصائصها وأساليبها، وتراكيبها مع ضمان أداء اللغة الشعرية لوظيفة استثنائية تكتسب بموجبها رخص التجوز، والضرورة، والعدول لتحقيق فعل التأثير والأريحية للسامع والمتلقي، وذلك بموازاة استجابة تقبلية يفرضها الانتظام البنيوي المغاير لهذه اللغة.

والتعرف إلى مستوى الصنف الأول (المألوف) من الكلام، هو ذلك الخاص بالنظام القواعدي الذي استنه النحو، وهو نظام افتراضي أوجدته الضرورة الحضارية لإنشاء مجتمع لغوي، أما الصنف الثاني (المنزاح) فهو ذلك التنوع من الاستعمالات غير العادية في ارتباطها بمفهوم العدول عن المستوى المألوف. وكل خروج عنه هو انتهاك وانحراف «وإذا كان النحاة واللغويون قد أقاموا مباحثهم على رعاية الأداء المثالي فإن البلاغيين ساروا في اتجاه آخر، حيث أقاموا مباحثهم على أساس انتهاك هذه المثالية والعدول عنها في الأداء الفني، وليس معنى هذا إنكار البلاغيين للمستوى المثالي الذي أقامه النحاة واللغويون، بل إن ذلك يؤكد إدراكهم لتحققه، بحيث جعلوه الخلفية

الوهمية وراء الصياغة الفنية التي يمكن أن يقيسوا إليها عملية العدول في هذه الصياغة»[1].



يرتبط العدول في مفهومه الجوهري - في التراث البلاغي والنقدي - بنظرية الوضع. فقد تم التمييز بين أنماط من الكلام وأشكال من التعابير. كما عرف هذا المفهوم بمترادفات عديدة أهمها: الخروج والتوسع، والتجوز، والتحويل والالتفات... وكلها مترادفات تدل في آن واحد على قوة الكلام المنزاح، وإقرار منزلته التي خصت بميزات وتجوزات لم يسمح لأي أداء كلامي أن يحظى بها. وتتفق هذه المترادفات على أن العدول هو خروج على غير مقتضى الظاهر.

وإذا تفحصنا المدلول اللغوي والمعجمي لكلمة (العدول) في المعاجم العربية نجدها قد اتخذت المسلك الدلالي نفسه لاتصافها بمعاني الميل والخروج...

وقد جاء في القاموس المحيط:

«وعدل عنه يعدل عدلاً وعُدولاً حاد واليه عدولاً رجع، والطريق

مال، والفحلُ ترك الضراب، والجمالُ الفحل نحاه، وفلاناً بفلان سوى بينهما، وماله معدل ولا معدول مصرف، وانعدل عنه، وعادل أعوَجَّ/ والعدال ككتاب أن يعرض أمران فلا تدري لأيهما تصر فأنت تروي في ذلك»[2].

وفي لسان العرب:

«وعدل عن الشيء يعدل عدلاً وعدولاً: حاد وعن الطريق: جار، وعدل إليه عدولاً: رجع، ولا معدول أي مصرف، وعدل الطريق: مال. والعدل أن تعدل الشيء عن وجهه، تقول عدلت فلاناً عن طريقه وعدلت الدابة إلى موضع كذا، فإذا أراد الاعوجاج نفسه قيل: هو ينعدل أي يعوج وانعدل عنه وعادل: اعوج.

والعدول: من قولهم: عدل عنه يعدل عدولاً إذا مال كأنه يميل من الواحد إلى الآخر، وقال المرّار:

فلما إن صرمت، وكان أمري قويماً لا يميل به العدول»[3]

إن هذه التعريفات المعجمية تشير في مجملها إلى دلالة الميل والانحراف. وهذا دليل آخر على أن المستوى العادي لإدراك علاقة الأشياء بالكلمات لا يضمر أكثر من دلالة مطابقة الشيء لصورته الذهنية على اعتبار أنها علامة دالة عليه. ولو أن التفكير العلامي اقتصر على هذا التطابق لافتقدت المفاهيم لكثير من التغيرات والتطورات التي تسمها على الدوام.

أما العدول في صورته البلاغية والجمالية فهو من وحي الوجدان الشعري في تعلقه بالمغاير والمستحدث، وتبرمه من السائد والمألوف. وربما أفرزت هذه المسائل حلولاً افتراضية تكون بمثابة الفاصل الممكن بين أشكال تعبيرية وبلاغية شتى. وقد نالت مسألة العدول اهتماماً

ليس بالهين من طرف اللغويين، والبلاغيين، والنحاة على اعتبار أنه ظاهرة لغوية وليس كلامية. وإذا ما فهمنا الفرق بين المصطلحين، أدركنا أن مسألة العدول اعتبرت ظاهرة لغوية تجيزها الضرورة والتقدير، وليست مسألة فنية يفرضها نظام اللغة الشعرية وأسلوبها المتميز.

وإذا ما تبينا الإشكالية، أدركنا أن المجاز الذي هو إحدى التجليات الجوهرية للعدول لا يمكن له أن يتمظهر إلا بالقياس إلى حقيقة تثبته أو تنفيه، وهي الحقيقة التي أقرها التراث البلاغي: «الحقيقة: ما أقر في الاستعمال على أصل وضعه في اللغة. والمجاز ما كان بضد ذلك. وإنما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة: وهي: الاتساع، والتوكيد، والتشبيه فإن عدم هذه الأوصاف كانت الحقيقة البتة»(4) وفحوى هذا القول بحسب ابن جني أن الحقيقة هي الأصل وما كان بضدها، المنزاح عنها هو المجاز (الفرع) «فلقد ذكر فيه مصطلحي «اللغة» و«الاستعمال» معاً وعلق بالأول مفهوم المواضعة وبالثاني «فعل الإقرار» فجاء «الاستعمال» عنده إقرار بمواضعة لغوية ينتج عنه أن الحقيقة ممارسة لغوية تقر القوانين التواضعية وبذلك تخرج المقابلة بين اللغة والاستعمال إلى كونها مقابلة بين استعمالين، فكأن اللغة، من هذا الوجه، متصور وهمي لا وجود له البتة.. فالجذر المستعمل وصيغته الزمنية «يقع» يدلان إذا قوبل ذلك بالإقرار، على أن المجاز احتمال في اللغة وحدث طارئ على الحقيقة مرتبط بها في ثنائية لا تنفصم يطلق عليها ابن جني في نفس السياق مصطلح العدول»(5) وفي هذا التمييز ما يحقق التأكد الراسخ لمثالية اللغة. وسوف نرى أن تاريخ البلاغة العربية لا يخلو من هذه الفروق.

وينبغي الإشارة إلى أن هذه الفروق، لم تفض إلى تنوعات كلامية مرتقبة، ولكنها ظلت تحوم في دائرة من المترادفات كالنقل،

والتحويل، والتجوز، والاتساع... لتشمل دلالة واحدة: (العدول) «ولم تكن فكرة التحويل غائبة عن تفكير اللغوي العربي، سواء بمفهومها أو حتى بلفظها التمييز فيه تراكيب محولة عن تراكيب أخرى. يقول سيبويه: (امتلأت ماء) و(تفقأت شحماً) محولة عن (امتلأت من الماء) و(تفقأت من الشحم) فحذف لهذا استخفافاً. وعن الفكرة نفسها تحدث (الصميري) وهو يعني بالتحويل أو النقل حيث يقول: التمييز على ضربين: أحدهما منقول عن أصله والآخر غير منقول، كما في جملة (تصبب عرقاً) و(حسن وجهاً) كان الأصل تصبب عرقه وحسن وجهه ثم نقل الفعل عن فاعله وجعل لما هو من سببه للتصرف في الكلام، والاتساع فيه»[6] وقد أدرج عبدالقاهر الجرجاني هذا النمط من العدول في منزلة النظم العليا مستشهداً بمثال من القرآن الكريم ﴿**واشتعل الرأس شيباً**﴾ مؤكداً أن أهمية هذا الأسلوب لا يكمن في مجرد مخالفة التركيب اللغوي، وإنما في قدرة الجملة على تحويل صياغة بنائه الخاص: «وإذا كان النحاة واللغويون قد حرصوا على مثالية اللغة في مستواها العادي فإن البلاغيين وهم المعنيون باللغة الفنية - قد حرصوا - على تأكيد صفة مخالفة لابد من تحققها في الاستخدام الفني للغة هذه الصفة هي المغايرة أو الانحراف على نحو معين عن القواعد والمعايير المثالية التي تحكم اللغة العادية»[7].

وتتسع دائرة المفاهيم والرؤى حول معاني العدول مما جعله يكتسب تنوعاً معجمياً ودلالياً يمنحه خصوصية التميز باختراق قوانين اللغة في إطار ما يقره الاستعمال اللغوي وتجاوز حدود المألوف بحسب ما تؤديه وظيفة الكلمة المستمدة من ردود فعل الأحاسيس والمشاعر. وفي هذا الشأن يكون للغة مظهران «نقل حقيقة وتوكيد عاطفة»، وهو ما يتجسد في إبداعية الشعر. وقد ركز الجرجاني على هذه الخاصية، بوصفها أسلوباً جمالياً وتقنياً أساسها الطريقة أو الاحتذاء (النظم)

لأنها تعد - في نظره - ظاهرة فنية، تقنية تجتلب إليها إدراك المتلقي في الاستيعاب والفهم، فيصبح العدول عنده يعني التحويل من أسلوب إلى أسلوب يقصد زيادة المعنى والتحسين. ففي معرض حديثه عن الإظهار والإضمار يتبين أن الإظهار يكون أبلغ في بعض الحالات من الإضمار ويطبق ذلك على قول الشاعر:

ولو شئت أن أبكي دماً لبكيته   عليه ولكن ساحة الصبر أوسع

مبيناً أن الشاعر أظهر مفعول المشيئة (أن أبكي) ولم يخرجه على قياس الآية« ﴿**ولو شاء الله لجمعهم على الهدى**﴾ حيث وقع إضمار مفعول المشيئة ولكنه كان ترك الطريقة وعدل إلى هذه لأنها أحسن وسبب حسنه أنه كأنه بدع عجيب أن يشاء الإنسان أن يبكي دماً فلما كان كذلك كان الأولى أن يصرح بذكره ليقدره في نفس السامع ويؤنسه به وإذا استقريت وجدت الأمر كذلك أبداً متى كان مفعول المشيئة أمراً عظيماً أو بديعاً غريباً كان الأحسن أن يذكر ولا يضمر[8].

لقد تحدث قدامة في (نقد الشعر) عما أسماه (الإرداف) وجعله مرادفاً للعدول «فقال: هو أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى، بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له، فإذا دل على التابع أبان عن المتبوع بمنزلة قول الشاعر:

بعيدة مهوى القرط أما لنوفل   أبوها وأما عبد شمس فهاشم

وإنما أراد الشاعر أن يصف طول الجيد فلم يذكره بلفظه الخاص به، بل أتى بمعنى هو تابع لطول الجيد، وهو بعد مهوى القرط»[9].

ويقترب هذا المنظور من تصور الجرجاني للمعنى الدال بصيغ مغايرة أو تحاول أن تقول دلالتها بشكل مختلف « ... وهي أن تقول المعنى ومعنى المعنى تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل

إليه بغير واسطة وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلي معنى آخر»[10].

وقد استقطبت اللغة أفهام اللغويين والنحاة والفلاسفة، ولعل في الإجراء الذي تقوم عليه بوصفها وسيلة تخاطب وبين وظيفتها الشعرية ما يبرز الأساس المبدئي لعملية العدول من خلال نص الفارابي: «فإذا استقرت الألفاظ على المعاني التي جعلت علامات لها فصار واحد واحد لواحد واحد وكثير لواحد أو واحد لكثير وصارت راتبة على التي جعلت دالة على ذواتها صار الناس بعد ذلك إلى النسخ والتجوز في العبارة بالألفاظ فعبر بالمعنى تعبير اسمه الذي جعل له أولاً وجعل الاسم الذي كان لمعنى ما راتباً له دالاً على ذاته عبارة عن شيء آخر متى كان له به تعلق ولو كان يسيراً إما لشبه بعيد وإما لغير ذلك من غير أن يجعل ذلك راتباً للثاني دالاً على ذاته فيحدث حينئذ الاستعارات والمجازات والتجرد بلفظ معنى ما وبألفاظ معان كثيرة يصرح بألفاظها عن التصريح بألفاظ معان أخر إذا كان سبيلها أن تقرن بالمعاني الأول متى كانت تفهم الأخيرة مع فهم الأولى والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ وتبديل بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطبية أولاً ثم الشعرية قليلاً قليلاً»[11] فالنص إحالة إلى مستويين: مستوى الخطاب العادي ومستوى الخطاب الشعري ومتى تضمن الأول تطابق الدال/ المدلول اشتمل الثاني - بالضرورة - على خرق هذا التطابق بوصفه يوفر إمكانيات تضم بالإضافة إلى الاستعارة والرمز والتخييل... نظاماً من العلاقات التركيبية المشتقة أساساً من الفعالية الشعرية التي هي أقرب إلى دلالة الإيحاء، وكأن نص الفارابي أراد الإفصاح عن تحول الخطاب أو اللغة من (الخطبية) إلى (الشعرية) وفق ما تشتمل عليه هذه (الشعرية) من عناصر إيحائية هي أساس قوتها، غير أننا في تحديد مفهوم العدول لا نكتفي بوصف مستويي اللغة،

فنقول هذا أولي أصلي مثالي وذلك بعدي، فرعي، منحرف، وإلا اعتبرنا الأمر سمة في الفرق لا سمة في الدلالة، وفي هذا الشأن اشترطت البلاغة شروطاً يكون العدول بموجبها شعرياً وهي كما ذكرها الجرجاني الجمال والحسن.

إذا ما حاولنا تحديد هذه المسألة أدركنا أنها ببساطة ظاهرة انتماء. انتماء إلى حالة من الرفض واللاتطابق. وربما تساءلنا بدورنا عن مقتضى الحال التي يكون العدول فيها شعرياً؟ وكيف ينسحب هذا المدلول إلى الشعر بوصفه اللغة الأولى والوحيدة التي اهتدى بها الوجدان إلى حقيقته الوجودية؟ وليس هذا بغريب، فقد نبدأ من حيث انتهى السلف على الرغم من تضارب الحجج واختلاف وجهات النظر. ومتى كان الشعر شاهداً على غيره، امتلك قوة حقيقته في ذاته ولعله الرأي الذي أراد ابن نباته توضيحه وإيصاله: «من فضل النظم أن الشواهد لا توجد إلا فيه، والحجج لا تؤخذ إلا منه، أعني (أن) العلماء والفقهاء والنحويين واللغويين يقولون: قال «الشاعر» و«هذا كثير في الشعر»، و«الشعر قد أتى به» فعلى هذا، الشاعر هو صاحب الحجة والشعر هو الحجة»[12]، وفي هذا دليل على أن الشعر هو الحقيقة والمنبع والأصل. وربما كان انتساب النثر إلى الأصل، وانتساب الشعر إلى الفرع، ليس من قبيل الفرق بين الحقيقة والمجاز - فإن ذلك محض افتراض وإقرار بالمواضعة - ولكنه من باب النثر بالعقل، وبالقرآن الكريم - فيما بعد - بينما الشعر هو في أساسه الجوهري قيمة نفسية وكفاءة حدسية «والكلام ينبعث في أول مبادئه إما من عفو البديهة، وإما من كدّ الروية، وإما (أن يكون) مركباً منهما، وفيه قواهما بالأكثر والأقل، ففضيلة عفو البديهة أنه يكون أصفى، وفضيلة كدّ الروية أن يكون أشفى، وفضيلة المركب منهما أن يكون أوفى، وعيب عفو البديهة أن تكون صورة العقل فيه أقل، وعيب كد الروية أن تكون

صورة الحس فيه أقل، وعيب المركب منهما بقدر قسطه منهما وقد يجوز أن تكون صورة العقل في (البديهة أوضح، وأن تكون صورة الحس في الروية) ألوح إلا أن ذلك من غرائب آثار النفس ونوادر أفعال الطبيعة»[13].

يزخر التراث البلاغي بتنوع رؤيوي، وفلسفي وتأملي كبير، فكل مجال يضمر مرجعية تأملية يستند إليها، ويطلعك على حججه وشواهده ودلائله. ومن الطبيعي أن يكون هذا المركب من نتاج تلاحم الفكر بالحس الجمالي، مع تضافر سبل التأمل اللغوي في ميدان الفلسفة والطبيعة والفن. وهذا ما يعكس بصورة متكاملة - من خلال نص التوحيدي - وعي المتأمل، المدرك لفنون الشعر والنثر وما بينها، تلك الفجوة الغامضة التي تؤسس لكتابة جديدة لعصر ما بعد الحداثة.

بالإضافة إلى أننا لا نجد - في هذا النص - فرقاً بين الشعر والنثر، لأن التوحيدي لا يفصلهما إلا ليوحدهما في وحدة من تكامل حلم الكتابة الذي هو (من غرائب آثار النفس) بحيث ينطمس فعل الخروج أو العدول ولا يبقى غير الشعر. «والواقع أن ما يمكن أن يوصف بالانحراف ليس هو لغة الشعر بالذات بل لغة النثر والخطابة إذ تعتمد على الكلمات المتفرقة وتعزل بين الدال والمدلول وتميت حيوية الألفاظ وتجمد مسمياتها ويصبح الشعر عندئذ هو «**ماضي النثر**» حقيقة ولكن بمعنى آخر يصير حصراً للانحراف وعودة إلى نبع اللغة الخلاق ورفضاً ونسياناً لهذا النوع الآخر من التجميد المنحرف للغة النثرية. فالشعر هو وهم اللغة الضروري وحلمها المبدع ومصدر فعاليتها المستمر»[14].
وربما كان احتضان الشعر لهذه الفعالية والاستمرارية، وما امتاز به من خصائص الصناعة والتأليف، ومن ابتكار جمال خلاق، هو ما جعل البلاغيين والنحاة والنقاد يخرجونه مخارج شتى، فحُمل على التأويل، وخص باستثناءات وتجوزات منها الضرورة والتقدير، والاتساع

والتحويل... وعرف بالعدول، ونعت بالخروج، ورمي بوصفه آفة «وليس كذلك المنظوم، لأنه صناعي، ألا ترى أنه داخل في حصار العروض وأسر الوزن وقيد التأليف، مع توقي الكسر، واحتمال أصناف الزحاف، لأنه لما هبطت درجته عن تلك الربوة العالية دخلته الآفة من كل ناحية»[15].

إن التوجه الجمالي في فصله بين الجوهري الذي عدّ من أصل وبين العرضي الذي وصف بالطارئ والعابر والمنحرف، هو الذي أوجد صراعاً بين النحاة والبلاغيين. إذ غالباً ما يخالف البيان القاعدة النحوية في بعض الاستعمالات الاستثنائية. وينم اقتناع الشعراء عن حداثة مبكرة لقراءة محايثة تفسر ذاتها بذاتها، وهذا ما يبرر إنكار بشار بن برد عن بعض اللغويين معرفتهم بأسرار الشعر أو أن يكون بمقدور اللغويين أمثال يونس أو أبي عبيدة الحكم بين جرير والفرزدق، وتصريحه بأن هذا الحكم (ليس من عمل أولئك القوم، إنما يعرف الشعر من يضطر إلى أن يقول مثله) هذا الإلزام هو أشبه بإجراء تأملي يحتكم إلى أصول الشعرية في معرفة خصائص الشعر ويقترب أيضاً من موقف البحتري الذي يقول إنما يعلم ذلك من دفع طريق الشعر إلى مضايقه وانتهى إلى ضروراته[16] وربما لم يتحمل الشعراء تلك المعايير الصارمة التي أنجزها النحاة مراعاة لنظام النحو وقواعده، فكان دافعاً إلى رفض أحكامهم، وانتهوا إلى الإتيان بما ينم عن قدراتهم الإبداعية، ويعد الجاحظ من الذين أيدوا موقف الشعراء المتضمن فهم مكنونات الشعر وأسراره، وأكد بأن «البصر بهذا الجوهر من الكلام (يعني جيد الشعر وفاخره) في رواة الكتاب أعم، وعلى ألسنة حذاق الشعر أظهر»[17]. ولم يحظ الشعر في التراث البلاغي بتصور نقدي عميق وشامل، وإجرائي وربما كانت الدراسات القرآنية هي الدافع الأساس للبحث في معرفة النص وإعجازه وخصائص هذا الإعجاز، وهل هي خصائص

مشتركة لتتحول بعد ذلك موازين القوى إلى النص القرآني الذي صارت تقاس إليه بلاغة الخطاب الشعري، وربما اشتملت نظرية النظم على بعد نقدي يوجه طاقته الفاعلة إلى النظم الشعري، وفي هذا دلالة على تعامل مبكر مع الشعرية «إذ النظم ليس إلا حركة واعية داخل الصياغة الأدبية بالاعتماد على خط المعجم العمودي وخط النحو الأفقي ويكون من وراء ذلك ناتج دلالي ينتمي إلى الأدبية في عمومها. وإن كان الملاحظ وجود فارق وهمي جعله عبدالقاهر بين منطقة النظم ومنطقة النثر، ومن ثمة يكون الوجود الحقيقي (للشعرية) في المنطقة الأولى، حيث يتم التوافق بين الدال ومنطقة الدلالة»[18]. فهل معنى هذا أن مقاربة العدول هي مسألة أسلوبية تهتم بالانتظام البنيوي للغة الشعرية في تلاحم الدلالي بالتركيبي، وتعنى بتكويناتها الداخلية بعيداً عن مقارنتها بمستويات لغوية أخرى؟ معنى هذا أن الشعر لا يعدل عن (مقول) يخالفه، ولا يمكن تحديد قاعدة معنية ينزاح عنها؟ والواقع أن الحداثة نفسها لم تسلم من مأزق الثنائية الذي سلكته في فهم مسألة الانزياح، فقد فرق كوهن بين «الشعر» و«النثر»، وهو نفس التمييز الذي يطلق عليه موكاروفسكي «التوجه الجمالياتي نحو التعبير» و«التوجه المنطقي نحو التعبير» وهو أيضاً ما يمكن أن يوصف في التراث البلاغي بـ «عدول المجاز».

II - أنماط العدول

مهما كانت الانطباعات والتصورات المصاغة بشأن دلالة العدول وأنماطه، ومميزاته ومرجعياته، فإنها تنم عن المخزون الدلالي لكيفيات الأداء الأسلوبي المتميز، والقدرة الكامنة لمستوياته التي تعجز بنى الألفاظ المألوفة عن تحقيقها، وهو ما يستدعي وجود بنيات خارقة ومنزاحة يكون بناؤها الكلي في أساسه انزياحاً مطلقاً يتقدم باتجاه خلق

نظام رمزي تنتجه العلاقات الغيابية والحضورية، وحين يصبح العدول في هذا المستوى التجاوزي، فإن الأمر يدعو إلى تضافر إلزامي لتلاحم الدلالي والتركيبي في تشكيل إبداعي جديد يتضمن امتحان القوى القارئة بكل استراتيجياتها التأويلية والتقبلية الواردة والمحتملة.

فما هي أنماط العدول؟ وكيف انبثقت جمالياً ودلالياً؟ وبأي معنى ووفق أية منهجية يتم ضبطها أو الاصطلاح عليها؟ يمكننا فقط تصور الخيبات التي سترافق هذا التصنيف، غير أن ذلك لا يدعو إلى الإخفاق أو الفشل. إذ طالما تبين لنا حرص التراث على التنوع والاختلاف، ولعله الدافع الأصيل لإمكانية تصور رؤية شاملة لأنظمة الخطاب وأسرار النص. وإن افتقدت تلك الرؤى - في العموم - إلى التوجه، فإنها لم تخل من التأمل ومحاولة فهم أسرار اللغة وانكتابها وظل الشعر (منذ) وقبل:

هل غادر الشعراء من متردم   أم هل عرفت الدار بعد توهم

مدار جدل، فحظي بعناية مبكرة وأحيط بالنقد القائم على أعمال النظر والحكمة ورقي الذوق والحس، وحسن الإصغاء إلى أن تأسست البلاغة على هذه الأحكام وظلت تواصل تمسكها بمختلف المعايير الجاهزة وأخضعت إليها الشعر. فلم يكن للشاعر إلا أن يثور ضد هذه المعايير ويكسب إبداعاته ألواناً وصوراً وتراكيب مبتكرة وصفت بكونها خارجة عن المألوف والسائد واعتبرت من المظاهر العدولية، التي عدلت عن النسق وانزاحت إلى أفق نظامها الخاص. ونجم عن هذا الخروج أنماط ومظاهر عدولية متنوعة ومتميزة.

أ - عدول المجاز

لا شك في أن أهم أنماط العدول هي تلك التي تتمظهر من خلال أسلوب «المجاز» لتميزه الخاص، ولقدرته على إحداث الأثر في النفس

عن طريق التخييل والتصوير، وهي مسافة تفرض على المتلقي والسامع أشكالاً من التأويل والتأمل. وطبيعي أن يكون المجاز - في هذه الحال - قرين الفصاحة والبلاغة، ومن ثمة كان له فضل السبق في احتضان لغة الشعر التي تتولد من حاجة المبدع إلى الابتكار، والصنعة، والتأليف. وهذه الأنماط هي بمثابة الأساليب التعبيرية التي تعجز اللغة العادية عن أدائها.

وفي هذا الشأن أجمع معظم اللغويين والنحاة على التأكيد على ازدواجية اللغة، ولاحظوا أن نظام اللغة الشعرية إنما يكمن في وظيفتها التحويلية لما تضمره من مبادئ الخروج، والتجوز والاتساع. إلا أن حدود انتهاك قوانين «اللغة/ الأصل» يتضمن شروطاً وإمكانات أوجزوها في «الضرورة» التي تتيح للشاعر ما لم تسمح به لغيره من أساليب وتراكيب.

يمكن اعتبار ما هو ثابت ومتحقق في الوعي البلاغي - ولا خلاف فيه - وجود قطبين من التداول والتواصل أحدهما يمثل صورة المطلق والمثالي «الحقيقة» بينما يشتمل الثاني صورة المنحرف «المجاز» وما وصفت الحقيقة بالأصل، إلا تدليلاً على طبيعة المجاز الذي ألحق بالفرع ويدرك بمدى خروجه عن الأصل. وهذه مسلمة واردة في الذهن العربي وأساس بلاغته التي ظلت تفصل بين المحتوى والتعبير. وهي تشكل مجرد تفريقات مست المظاهر الجزئية للألفاظ والمعاني من حيث تصورها لأيهما أحق بالبلاغة والفصاحة وأيهما أدل على المضمون. فابتعدت كثيراً عن تصور معنى الخطاب أو النص وإمكانية تحققه.

وعلى الرغم من ذلك فقد اشتغلت البلاغة العربية على أهم قضية من قضايا الشعرية الحديثة، وهي مسألة الانزياح بوصفه ضرورة وباعتباره أيضاً إمكانية إبداعية وتقنية وجمالية، وخاصية شعرية تمتزج فيها خصائص النص بجماليات القراءة.

وقد شكلت قضية الحقيقة والمجاز أزمة أفق التفكير اللغوي عند العرب. فقد كان تأمل ابن جني في اللغة يدور حول اعتبار أكثرها مجازاً الأمر الذي زعزع مبدأ الحقيقة باعتبارها «الأصل» ومن ثمة إثارة السؤال حول أفق الحقيقة وحدود المجاز؟ وكيف يستدل على الفرق بينهما؟ فإذا كان النقل والمواضعة تجب لكليهما، فإن أهل اللغة لا يجدون مسلكاً للحسم غير الاستعمال (وهو السياق نفسه الذي لجأت إليه الحداثة في تحديث مسافة الانزياح ودرجاته). غير أن الاستعمال صورة من صور الألفة التي تستند إلى مطابقة مقتضى الحال وعليه أمكن التعرف على الحقيقة دون إحالة كالذي قاله الرازي في علامة الحقيقة من أنها تبادر الذهن إلى فهم المعنى والعراء على القرنية وهذا دليل على أن عدول المجاز مرتبط في أساسه بسياق الألفة التقبلي الذي تنبه إليه الجرجاني حين جعل الكلام على ضربين ثم جعل له سبيلين: سبيل المعنى وسبيل التصوير، ولم يمنعه ذلك من تصور حد افتراضي لكل من الحقيقة والمجاز فـ «كل كلمة أريد بها ما وقعت له في وضع واضع - وإن شئت قلت: في مواضعة - وقوعاً لا يستند فيه إلى غيره فهي حقيقة. وأما المجاز فكل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول فهي مجاز. وإن شئت قلت: كل كلمة جزت بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم توضع له من غير أن تستأنف فيها وضعاً لملاحظة بين ما تجوز بها إليه وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها فهي مجاز»(19). وسواء قام هذا التقسيم على المواضعة أم الإبداعية، تبقى كل من الحقيقة والمجاز «حقيقتان عرفيتان» وإن وقع في ذهن الجرجاني - وغيره ممن سبقوه - التمييز بينهما فإن ذلك من جهة اللغة التي حملت على القياس، والتأويل، والمواضعة فقيل المجاز بخلاف الحقيقة أو هو كالفرع للأصل، ومثل هذه العبارات تحتمل النفي والإثبات أي نفي كون المجاز بخلاف الحقيقة ونفي كونه كالفرع منها أو إثباتهما.

لقد أكد ابن جني أن التوسع بالمجاز مظهر من مظاهر العدول خص به الكلام لمعان ثلاثة: الاتساع والتشبيه والتوكيد فإذا انتفت هذه المعاني بطلت معها إمكانية العدول وتحققه. وتمس عملية العدول في تصوره الأسماء والأفعال، وفي هذا دلالة على أن اللغة هي المتصور الذهني للإنسان الذي لم يف بكل ما انتظر منه. وهذا معناه أيضاً أن الصورة الحقيقية لأي لغة أو خطاب هي قائمة في النفس، وحين تأخذ هيأتها الظاهرة في الواقع فإنها لا تقوم بأكثر من أداء لفظي لا يجسد - تماماً - ذلك المتصور الذهني.

والمجاز في منظور ابن جني من باب الشجاعة في اللغة العربية «أعلم أن أكثر اللغة مع تأمله مجاز لا حقيقة. وذلك عامة الأفعال، نحو قام زيد، وقعد عمرو، وانطلق بشر، وجاء الصيف، وانهزم الشتاء. ألا ترى أن الفعل يفاد منه معنى الجنسية، فقولك: قام زيد معناه: كان منه... القيام، وكيف يكون ذلك وهو جنس والجنس يطبق جميع الماضي وجميع الحاضر وجميع الآتي الكائنات من كل من وجد منه القيام. ومعلوم أنه لا يجتمع لإنسان واحد (في وقت واحد) ولا في مائة ألف سنة مضاعفة القيام كله الداخل تحت الوهم... فإذا كان كذلك علمت أن (قام زيد) مجاز لا حقيقة وإنما هو على وضع الكل موضع البعض للاتساع والمبالغة وتشبيه القليل بالكثير ومثله قول الشاعر[20]:

لعمري لقد أحببتك الحب كله وزدك حباً لم يكن قبل يعرف

لقد تجاوزت تصورات ابن جني كل التوقعات والمفاهيم المعتمدة في إسناد مبدأ الحقيقة والمجاز إلى دلالتي المطابقة والإيحاء. وهو التأمل الذي هز صلابة الموقف من ذلك المبدأ الثابت، وكأنه يلغي مسافة وهمية بين ما يمكن أن نسميه (حقيقة ومجاز) وحين يدخل العدول حيِّز الدلالة المتعلق بإنتاج المعنى فإنه يأخذ هيئة الخروج من المدرك إلى المتصور، أو من المعقول إلى المجهول وذلك باحتضانه مبدأ

الخروج الذي يعزى به إلي التمثيل وهو «أن يريد الشاعر إشارة إلى معنى فيضع كلاماً يدل على معنى آخر وذلك المعنى الآخر والكلام ينبئان ما أراد أن يشير إليه ومثال ذلك قول الرماح بن ميادة:

ألم تكن في يمنى يديك جعلتني   فلا تجعلني بعدها في شمالكا

ولو أنني أذنبت ما كنت هالكاً   على خصلة من صالحات مهالكا

فعدل أن يقول في البيت الأول إنه كان عنده مقدماً فلا يؤخره أو مقرباً فلا يبعده، أو مجتبي فلا يجتنبه، إلى أنه قال: إنه كان في يمنى يديه فلا يجعله في اليسرى، ذهاباً نحو الأمر الذي قصد الإشارة إليه بلفظ ومعنى يجريان مجرى المثل له»[(21)]، وهذا ما يعطينا الإحساس بوجود فرق يوحي بتمييز الجانب الأدبي بما يمتلكه من مواصفات العدول عن المعنى الواضح والصريح إلى نوع من الإيحائية بقصد تحقيق عنصر الشعرية من حيث تعامل التعبير مع تمثيل المعنى الغائب باستدعائه في وعي المتلقى عن طريق اجتناب إيصال المعنى على التصريح وتضمينه أبعاداً دلالية محمولة على الإشارة والتلميح.

ولكن، حتى نلمس هذا الفرق فإن الأمر لا يكاد يتعدى حدود التمييز بين دلالتين تؤدي إحداهما وظيفة الأخرى، وكأن المعلم الدالي واحد والانقسام إنما يتم فيما يحيل إليه. وربما عكس ذلك ضيق الرؤية النقدية - آنذاك - وانسدادها في دائرة المقارنات السطحية بين أساليب الكلام وأنواع القول وذلك بأن جعلت أساسها الجوهري إنما يقوم على تتبع المنظور السابق للسلف في ابتعاده عن المظاهر العدولية بأنواعها وقبول ما يستجيب منها لسنن عمود الشعر، وعلى الرغم من امتلاء الحس المبدع والمتلقي بروعة المجازات، إلا أنه بقي مجرد أثر مألوف حبب إلى النفوس فشغفت به وجبلت عليه فألفته. ويرجح أن يكون ذلك سبباً من أسباب تقديم الحقيقة لكونها تعلن المقول في غياب القرنية.

فكان أن ميزت البلاغة بين المجاز المباعد للحقيقة والمجاز المقارب للحقيقة. فقد جاء في الموشح[22]: ومن الحكايات الغلقة والإشارات البعيدة قول المثقب في صفة ناقته:

تقول وقد درأت لها وضيني ... أهذا دينه أبداً وديني

أكل الدهر حل وترحال ... أما يبقي علي ولا يقيني

فهذه الحكاية عن ناقته من المجاز المباعد للحقيقة. وإنما أراد الشاعر أن الناقة لو تكلمت لأعربت عن شكواها بمثل هذا القول. والذي يقارب الحقيقة قول عنترة في وصف فرسه:

فازور عن وقع القنا بلبانه ... وشكا إلي بعبرة وتحمحم

لو كان يدري ما المحاورة اشتكى ... ولكان لو عرف الكلام مكلمي

وبذلك تكشف مثل هذه التأملات عن إغفال أهمية العملية الإبداعية، الذي سلب الكلمة قوتها الإيحائية وحصرها في حيِّز من الترابط المنطقي. وبنفس الطريقة نلاحظ طغيان قيم (المطابقة) الذي كرسه «عمود الشعر» بإهمال كثير من مبادئ الابتكار الجمالية بل لقد عدّ كل خروج عن تلك القيم والمعايير ضرباً من التجاوز والالتباس، والغموض.

ومعلوم أن الكلمات علامات للأشياء، ودلالات عليها، وليس صفات جوهرية وثابتة لها. وقد جرى وفقاً لهذا التصور قياس المعنى على اللفظ، وقياس المجاز على الحقيقة بوصفه معدولاً عنها. فكذلك يرى صاحب المثل السائر (ابن الأثير) بأن «في اللغة حقيقة ومجاز، والحقيقة اللغوية هي حقيقة الألفاظ في دلالتها على المعاني، وليست بالحقيقة التي هي ذات الشيء أي نفسه وعينه، فالحقيقة اللفظية إذاً هي دلالة اللفظ على المعنى الموضوع له في أصل اللغة، والمجاز هو نقل

المعنى عن اللفظ الموضوع له إلى لفظ آخر غيره »[23]. لكن ألا يبدو بأننا كثيراً ما نخطئ إذا ما توهمنا وجود فرق في الكلام؟ وإذا كان لابد من هذا الوهم، فالأولى اعتقادنا بأن المجاز هو الجوهر، لأننا عن طريقه نعود إلى ابتكاراتنا. والفن هو في الأصل تعبير عن بكارة الأشياء، وإذا كانت البلاغة العربية قد نشأت على افتراض وجود نمط لغوي سابق تنزاح عنه، أو تخرج عنه المجازات في أشكال تعبيرية وفنية شتى، فإن الوعي النقدي ما بعد الحداثي يكاد ينسف هذه المسلمة التي يزعم «فوكو» أنها يجب أن تصدر عن احتمالية كون المجازات هي الأصول ولعل ذلك يعود إلى اكتشاف نظام الأشياء الذي لا يمكن للكلمات أن تحتويه، فهي في الغالب تضع اسماً واحداً لأشياء عدة، أو تسمي شيئاً واحداً بمسميات مختلفة «وبما أن الكلمات في رأي فوكو عود أصولها إلى «الفضاء المجازي» الذي يتمتع فيه الرمز «بالحرية... لأن يحط» على أي ناحية من نواحي الشيء الذي سوف يرمز إليه فإن التمايز بين المعاني الحرفية والمجازية يختفي اللهم إلا بوصفه دليلاً على قدرة الخطاب على إبداع «المستوى الحرفي» من خلال تطبيق قاعدة متسقة للدلالة، وهذا يعني أن كل التراكيب اللغوية هي - في أساسها - مجازات تضع الكلم في غير مواضعه من حيث إنه ليس هناك من اتحاد «طبيعي» أو «ضروري» بين أي دال وأي مدلول»[24] ولكن، حتى في حال اعتباطية القاعدة المتسقة للدلالة، فقد أولت البلاغة العربية عناية ملمة بالتراكيب اللغوية في مستوياتها النحوية والصرفية وفضلت أن تظل على وضعها الذي أوجدت عليه. أما ما أضافه الإبداع فقد تركوا له فسحة في تلك القاعدة ضمن ما أسموه «الضرورة الشعرية». وسمح للشاعر ببعض التجوزات في الرؤية والتشكيل قياساً على ما جاء في القرآن الكريم. لكن لم تتح له كامل الحرية لكي يحط على مختلف الأشكال التعبيرية ويحيط بجميع التصورات ومظاهرها العدولية، وبقي المجاز أحد أهم تلك المظاهر

العدولية التي لم تعترضها القياسات، ولكن حاولت أن تجد لها معايير.

لم يكن المجاز عدول باللفظ - كما يمكن أن يفهم - فهو «طريق إلى تصور معناه» ولا يمكن إدراك سبيله إلا بالبناء على التأويل، واحتمال التأمل والتدبر. «قال أبو عبيدة وقد سئل في مجلس الفضل بن الربيع عن قوله تعالى: ﴿**إنها شجرة تخرج من أصل الجحيم، طلعها كأنه رؤوس الشياطين**﴾ وإنما يقع الوعد والإيعاد بما عرف مثله وهذا لم يعرف فقلت: إنما كلّم الله تعالى العرب على قدر كلامهم، أما سمعت قول امرئ القيس:

أيقتلني والمشرفي مضاجعي ومسنونة زرق كأنياب أغوال

وهم لم يروا الغول قط، ولكنهم لما كان أمر الغول يهولهم أوعدوا به فاستحسن الفضل ذلك واستحسن السائل»[25] فمفارقة اللغة للوعي لم تستثن أسطورة المجاز بل لقد شكلت سياقها المرجعي في أساس فهم الواقع اللغوي الجديد والمغاير الذي أحدثه نزول القرآن الكريم «واللغة إنما كانت سبيل المعرفة لأن الوعي بالأشياء مبناه عليها، فالأسماء تكسب المسميات الوجود سواء كانت موجودة في أنفسها أم معدومة كعنقاء مغرب وأنياب أغوال وفي التنزيل ﴿**طلعها كأنه رؤوس الشياطين**﴾ لأن الاسم يحضر المسمى في الخيال ويقيمه في الوجود»[26].

إن ما يفلت من البلاغة القديمة هو ما تحاول الشعرية المعاصرة أن تستدركه، وتستثمره في أفق معرفتها بالأشياء والكلمات، وهكذا فإن فكرة المجاز هي تجاوز للمعرفي - اللغوي والمعرفي - العقلي. «ويبقى الفضاء المجازي مجالاً لا لون له في اللغة، والذي يكشف في دخيلة ذاتها فراغه الخفي، كذلك يرى فوكو هذا الفراغ على أنه فجوة يجب

مدها إلى آخر حد ممكن، ويجب قياسها بدقة. وهذا الغياب في قلب اللغة يعتبره فوكو دليلاً على فراغ الوجود المطلق وهو فراغ لابد من استثماره والسيطرة عليه وملئه بالاختلاف الخالص»[27]. وطالما أن الشعرية لم تستثمر هذا الفراغ، ولم تستحضر هذا الغياب. فسوف لن تتخطى الحد الذي توقفت عنده البلاغة التي لم تتمكن من اكتشاف طاقة القوى الحية الفاعلة في قلب اللغة. لقد أدى تمزيق اللغة إلى لغة ومعنى إلى انفصام مرهق وكان الأولى أن يكرس سعيه لمعرفة نظام هذه المجازات وأشكال تواجدها، وانتظامها الكلي، وإخراجها من حيز المشار والمشار إليه إلى وحدة الرمز والمرموز ضمن غرابة الفعل اللغوي المرتبط بجوهر الفن.

كان التحقق الافتراضي لمثالية اللغة محصناً بحمل الخروج عليها بالضرورة والتقدير، أما «نحو الشعر» فقد خص بمزيات التجوز والاتساع لأن الرمز في المجاز متروك لحرية التعبير (فالاستعارة تفارق الكذب بالبناء على التأويل وبنصب القرنية على إرادة خلاف الظاهر) والتمثيل أريد به معنى غير المعنى الحرفي، والكناية تجوز باحتجاب المعنى المراد... ومنبع هذه المجازات الخيال والتصوير لكونها أقوى على إدماج الرمزي بالواقعي، وإخراجه في صورة تخييلية لغرض المبالغة، وبذلك كانت الحقيقة هي طريق المعقول والمجاز هو طريق المجهول بوصفه خروجاً عن هذه المعقولية وعدولاً عنها ومن «عدل عن الطريقة في الخفى أفضى به الأمر إلى أن ينكر الجلي، وصار من دقيق الخطأ إلى الجليل، ومن بعض الانحراف إلى ترك السبيل»[28].

ومن الواضح أن أسباب الخطأ والانحراف مرتبطة بالعدول من حيث كونه أسلوباً يتصرف في علاقات المشابهة من منظور الفصل في حدي الحقيقة والمجاز الذي يحرص على تعميق حدودهما التقابلية.

وإذا كان قد تعين على البلاغة العربية وضع حدود واضحة لكل

من الحقيقة والمجاز - بواسطة مدركات ذهنية -(*)، فإن اللغة في حد ذاتها تنتفي بالوضع، وتتحول إلى مجرد مسميات تفتقد إلى حرارة انبثاقها وما تنطوي عليه الكلمة من نبض حي وقوى خفية، ونحن لا نعتقد بأن المجاز يحرر اللغة وحسب، بل هو يعيدها إلى جوهر انعتاقها التام وبذلك فإن «عدول المجاز» يعد شكلاً من أشكال العودة إلى الرمز والانتقال بالكلمة إلى حيويتها الأصيلة «وقد اعتبر (وليم كارلوس وليمز) الصورة المجازية الدقيقة نقطة اختراق لا يستغنى عنها لتحرير الكلمات والشعر من عبء المصدر واعتبر صورة التشبيه المجازية الاعتيادية عائقاً في سبيل فهم حقيقي للواقع، لاسيما عندما تخضع لروابط تقليدية. فقد كان هدف الصورة المجازية بالنسبة إليه، العزل الحاد لما هو فريد في التجربة من خلال تلك القوة التي تكشف في الأشياء التي هي كمال الشيء المعني، وهذه الخاصية يجب أن تكون قريبة لما اعتبره (هوبكنز) بالأسلوب المميز والصورة المجازية التي تلتقطها تمكن اللغة من نقل الحدس الخاص الذي أكد عليه (هولم) والخاصية الملموسة لـ (باوند)، ولإنشاء «الجو الأجنبي» لأرسطو»[29].

إن الشعر وحده، قادر على شم أريج الكلمات، ولذلك كانت طبيعة المجازات اختراقية، لقدرتها على مس النواة الباطنية للشيء وفهم طبيعة الصور التركيبية لكمال الأشياء، ولم تستطع أبداً القواعد النحوية (ولن تستطيع) أن تمتلك هذا الإحساس لفقدانها «الجو الأجنبي» و«الخاصية الملموسة» و«الحدس الخاص» والشعر وحده هو الذي يعوض فظاعة هذا الفقدان لأنه من أكثر المشاغل براءة - على حد تعبير هلدرلن - ومن حسن حظ اللغة أنها تزخر بالمجاز ليس بوصفه نقل الشيء عن موضعه الذي وضع له، ولكنه من حيث كونه استثناء يستلهم لغته من براءة الأشياء والكلمات وحين عجز النحو التقعيدي بإزاء هذه المجازات رخص للشعر بالضرورة والتقدير.

ب – عدول الضرورة

إن العودة إلى تاريخية البلاغة العربية هو عودة إلى اشتغال آلياتها من خلال نموذجها الذي كرس للحفاظ على شكله المتداول في ترسيخ معالمه المعيارية، بخاصة تلك التي تضمنت التأكيد على ضرورة التمييز بين الحقيقة والمجاز، واعتبار كل ما هو في باب الحقيقة من الأصول الثابتة والمثالية، وكل ما يخالفها كالفروع منها. وعلى افتراض هذا التمييز، أنشأ الفعل البلاغي أساليبه الأدائية والأدبية على أساس اختلاف كل منهما من حيث الأساليب والتراكيب. فالمسألة في جوهرها، هي، في كيفية تعامل كل منهما مع عناصر اللغة.

إذا كانت البلاغة لم تهمل التراكيب، إذ خصتها بجانب كبير الأهمية، فإن مختلف الدراسات المحاثية التي تنبهت إلى كيفيات طرائق التعبير في تفجير الدلالات لم تميِّز «الشعري» إلا في ضوء مقارنته «بالنثري، غير أن الشعري يبقى حالة متفردة، ولغته قائمة فيه، وميزته منبثقة منه، وليس بالنظر إلى نقيضه «وليس معنى هذا أن الشعر إعادة صياغة للأفكار النثرية، فطريقة التعبير الشعري تحمل أفكار الشعر الخاصة، بحيث تصبح الفكرة نفسها فكرة شعرية، ويصبح تجريدها من صياغتها الشعرية تدميراً لها إن الشاعر هو الذي يفكر بطريقة شعرية من أول وهلة تتلبس الشعر»(30). ولأن لحظة القبض على الشعري هي من أقصى لحظات المستحيل، أبيح للشاعر أن يمارس أقصاه اللغوي. ولم يعترض النحاة على الضرورة واعتبروها مما يدخل في أساليب الشاعر التركيبية لغرض إبراز أهمية الكلمات بإزاء بعضها في تناسبها وتشاكلها، وتقابلها، وتوازيها، ومن ثمة أجازوا للشعراء كثيراً من التصرفات في خرق النظم التراكبية والصيغ الصرفية والنحوية على اختلافها، كتأنيث المذكر، وتذكير المؤنث والحمل على المعنى، والتقديم والتأخير، والحذف والإضمار والزيادة والتكرار...

وغيرها من التجوزات التي لا يسمح السياق برصدها جميعاً وإنما نترك ذلك لذوي الاختصاص.

وكلما ضاقت قواعد النحو، كلما تطلع الشعر إلى آفاق أرحب تضمن له ضروباً من الاستعمالات غير المألوفة لمقدرة الأساليب المنزاحة على إحداث التأثير، وجلب التأمل والإنصات، مما نجم عنه تنوع في الابتكار يرجع إلى قدرة اللغة الشعرية على استحداث الصيغ وإخراجها على غير ما وضع لها من أحكام. وعلى الرغم من ذلك فإن البلاغة لم تكف عن اعتبار النظام الشعري جزءاً من النظام اللغوي العام:

النظام اللغوي العام

النظام اللغوي
الخاص

ولما لم يكتف النحو التقعيدي بظاهر العبارة التي حملها النحاة على التقدير، فإن إرادة الشعر بدورها حاولت أن تتلمس لغتها الخاصة بابتكار نظام متميز يتجاوز الأنماط المألوفة ويخترق استعمالاتها العادية.

إن تجربة الشعر مع اللغة هي تجربة انتهاك مستمر. ولئن كانت علاقة المخاطب بنظام اللغة الخاص (الشعري) هي علاقة مرجعية يحددها التلقي والاستقبال، وليست علاقة إنتاج واستعمال. فإن ذلك يعود - دون شك - إلى السياق التقبلي الذي وضع فيه المتلقي والشاعر. ولا يمكن اعتبار الضرورة الشعرية التي استنها النحاة ميزة

جوهرية حتى وإن كانت خاصية تلازم اللغة الشعرية، ولكنها لا تدخل في مكوناتها الشعرية. فارتباطها بالتركيبي لا يمنحها صفة الجوهرية إلا في المستوى الذي يخرج فيه الكلام عن الأفق التصوري للمرجعية اللغوية المؤسسة.

إن إلحاق الضرورة بالشعر هو من باب التحامل عليه أكثر من كونه صورة من صور العدول الجمالي الذي يوفر إمكانات تركيبية تسهم في إثراء أدبية النص وتستقطب ما تحت اللغة (الاستثناء الغامض) ولكن هذه الجمالية سرعان ما تنتفي بحتمية «الاضطرار» فقد أسند إليها النحاة العدول من باب اضطرار الشاعر فجوزوا له ذلك بما أطلقوا عليه «الضرورة الشعرية» وهي «أن يجوز للشاعر ما لا يجوز له في الكلام بشرط أن يضطر إلى ذلك، ولا يجد منه بداً، وأن يكون في ذلك رد فعل إلى أصل أو تشبيه غير جائز بجائز»(31) بينما أكد ابن جني على دافع الرغبة الحر في اختيار البناء التعبيري الذي يرتضيه الشاعر وفق مبدأ الخروج عن النظام اللغوي العادي لتحقيق أسلوبية غير مطابقة لدلالة التطابق التي يقتضيها نظام الأصول. يقول ابن جني: «فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها، وانخراق الأصول بها، فاعلم أن ذلك ما جشمه منه وإن دلّ من وجه على جوره وتعسفه، فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخمطه، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته، ولا قصوره عن اختياره الوجه الناطق بفصاحته»(32).

فخصوصية الضرورة تبقى إمكانية اضطرارية حتى وإن اعتبرها ابن جني بأنها ما وقع في الشعر سواء كان للشاعر عنه فسحة أم لا. غير أن ذلك لا يعدمها مميزاتها الشعرية حين تتعلق بحرية اختيار الشاعر ورغبته في انتقاء التركيب الذي يناسب سياقاته التعبيرية المنشودة.

وقد نظر إلى الضرورة في اللسان العربي على أنها اضطرار واختيار فذكر ابن عصفور مثلاً بأن «الشعر نفسه ضرورة وإن كان يمكنه الخلاص بعبارة أخرى اضطر لذلك أم لم يضطر»(33) فهل معنى ذلك أن طبيعة الشعر هي في جوهرها لغة انزياحية بما تتضمنه من تدفق رموزها وغموض تراكيبها؟.

إن حقيقة التجربة الشعرية كامنة في قوة استحداث المبهم الذي ينم عن رغبة ملحة في ابتكار الجديد، ولذلك فإن الشعري يتضمن قوة ابتكاره في ذاته. ونحن في هذا السياق لا نفرق بين لغة شعرية معطاة ولغة نثرية معطاة بطريقة أو بشكل أقل محدودية وإنما الفرق يكمن بالأساس في كون الأولى مستوحاة من انفتاح بنائها على العدول المطلق في الوقت الذي ينبغي للثانية أن تبقى في حيِّز المتعارف، لارتباط الشعري بالحدسي والتخييلي والوجداني أكثر من ارتباطه بالعقلي والمنطقي. ولذلك أطلق له العنان وعد ذلك من باب شجاعة العربية وجعل الخليل الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنى شاءوا. ولا شك أن مثل هذا الاعتراف أو الإقرار هو نتاج واقعي تواصلي معين يخضع لشفرة موحدة بين الشاعر والمتلقي ولكن أتيح للشاعر وحده التصرف في أنواع التراكيب وأشكالها. وهذا دليل على أن الضرورة من ابتكار النحاة. أضف إلى ذلك أن النحو - أحياناً - يقاس على الشعر وليس العكس.

ويحدث العدول عادة بنقل الدلالات من سياقاتها المألوفة إلى سياقات أخرى مغايرة بحيث تشتبك هذه الانحرافات في سلسلة من العلاقات الانزياحية، تنشأ عن التصادمات النحوية بإخراج الكلمات من مجال تصنيفها المعهود إلى نوع من الهندسة الاستبطانية تعيد رسم الحروف، وتركيب الجمل، وبناء الصور وانتظامها في تكامل بيوطيقي متمير، وتلك هي استاطيقا الكلمة، أن تجعل الشكل منظوراً إليه في

ذاته، في قدرته على اكتساب تميز آخر. وهذا (التميز الآخر) هو ما تبحث عنه الشعرية المعاصرة في «مستحيل» اللغة أو في «خارج» اللغة غير أنه من سوء حظ البشرية - كما قال بارت - أن اللغة لا خارج لها.

وإن لم تحدد البلاغة هذا «الشكل الآخر» أو «الخارج» فإنها تحسست بكثير من التأمل وبشيء من التمرس الحدسي والذوقي ملامح هذا الشكل وتنوعاته بامتلاكه سلطة التصرف في الصيغ، والتعابير والتراكيب، وإعادة تفكيكها بحثاً عن الوجه الغائب للغة. وبين مساعي الحضور والغياب ظلت شعرية البلاغة تنهل من معين مخزونها التشاكلي ليبرز عدول الضرورة كإمكانية جمالية لتحقيق غاية فنية، وهي الغاية التي تقرها الكفاءة الإبداعية لمقدرة الشاعر على توليد الصور وابتكار العلاقات. وهو ما دلت عليه توضيحات النحاة واللغويين حين «ربطوا بين هذه اللغة الخاصة وبين الكفاءة المميزة لدى الشعراء، وأن هذه اللغة المتحققة في الخطاب الشعري ليست إلا اختياراً من بين ممكنات تتنوع عن اللغة المثالية. والشاعر - بدوره - يعمل على إشهاد تلك البنيات التي تحقق مراميه الدلالية»[34] ولا يمكن لتلك الكفاءات أن تكون نتيجة إمكانيات اضطرارية وإنما هي - في الأصل - نتاج حرية التصرف في اللغة بغية إحداث تنوع كلامي وأسلوبي يفجر المستوى الشعري المرتقب والمأمول.

ولعله، الأمر الذي جعل الشاعر ينصرف إلى العدول في جميع أشكاله وصيغه النحوية والصرفية والتركيبية باللجوء إلى انتهاك معايير التقعيد الصارمة، وأغلب تلك الانتهاكات تنجم عن رغبة الشاعر في اختياره الحر استجابة لتوترات النفس وإيقاعاتها، تتبعاً للتناغم المنسجم وليس وفقاً لحركات الإعراب. ومثال ذلك ما يراه ابن جني «من أن العرب تلزم الضرورة في الشعر في حالة السعة، أنساً بها

(واعتياداً لها)، وإعداداً لها لذلك عند وقت الحاجة إليها، ألا ترى إلى قوله:

قد أصبحت أم الخيار تدعي   على ذنباً كلّه لم أصنع

فرفع للضرورة، ولو نصب لما كسر الوزن»(35).

1 - سياق الحذف (اللطف)

يعد سياق الحذف من الأنساق الشعرية التي يتم فيها العدول بالكلام إلى غير ما كان عليه. وقد عده الجرجاني من اللطائف التي تأنس لها النفس. واللغة في «الانزياح» أو «الخروج» تبحث عن إيقاع مفقود تستأنس وجوده في سلسلة الاختراقات لتطابق الدال/ المدلول. ويعزى ذلك إلى شعرية النحو حيث يجري التجوز في الحكم (النحوي) على اعتبار أن المفردات في أنفسها لا تؤدي إلى ناتج دلالي، وإنما وضعها في سياق معين هو الذي يسند إليها وظيفتها استناداً إلى الاهتزاز الذي ينصب علي العلاقات الكائنة بين الدوال ذاتها. وإذا كان هذا الاهتزاز هو أحد تنوعات العلامة الشعرية في مستواها الدلالي، فإنها لا تكاد تخلو من التعدد في مستواها التركيبي. وقد يكون «الحذف» هو أهم هذه الإمكانات التي شغلت البلاغيين واللغويين والنحاة.

والواقع أن سياق الحذف الذي أورده أبو هلال العسكري وابن رشيق، والمرزباني هو الذي تحدث عنه الجرجاني، ليس من حيث اعتباره من الضرورات، ولكن من زاوية الرؤية التي يحددها كل منهم في فهم هذا السياق وتأويله. إذ لم يرد منظوراً إليه كامتداد لمقدرة الشاعر الإبداعية، بينما اعتبره الجرجاني - بحق - من الجماليات الفنية التي

لا تقوم إلا بواسطة تذوق حدسي يصل تخوم السحر والعجب: «فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبن»(36) فالمغزى العام لسياق الحذف هو الغياب، أي غياب الدوال في اللحظة التي تقتضيها الحاجة الفنية للمبدع:

اعتاد قلبك من ليلى عوائده وهاج أهواءك المكنونة الطلل
ربع قواء أذاع المعصرات به وكل حيران سار ماؤه خضل

قال: أراد ذاك ربع قواء أو هو ربع وفيه افتراض حذف مبتدأ على إضمار. وكما يضمرون المبتدأ فيرفعون فقد يضمرون الفعل فينصبون:

ديار مية إذ مي تساعفنا ولا يرى مثلها عجم ولا عرب

أنشد بنصب ديار على إضمار فعل كأنه قال: اذكر ديار ميه(37) وتعود شعرية الحذف بالإضمار إلى طبيعة الألفة التي يستسيغها المتلقي، من شدة ما تلقيه في نفسه من لذة ومتعة. وقد كان من أكبر مساعي أدبية النص الشعري إدماج عنصر اللذة بوصفه عامل انسجام وألفة يلتقي فيها القارئ والنص على إشباع الرغبة، وتحقيق المتعة، ولذلك فإن منشأ الدهشة والعجب الناتجين عن الحذف هو فعل الاقتصاد البلاغي الذي يحيد عن بلاغة الإفصاح ويفضي بها إلى بلاغة الغياب في استحضار الغائب الدلالي.

وتؤكد نظرية الجرجاني على أن خاصية اللطف هي من اختصاص القارئ المتأمل الذي يستقرئ تفاصيل الكلام، ويندمج في كلياته ويحمل نفسه على أعمال النظر بالحس والوجدان فـ «انظر إلى ما تجده من اللطف والظرف إذا أنت مررت بموضع الحذف ثم قلبت النفس على

ما تجد وألطفت النظر فيما تحس به ثم تكلف أن ترد ما حذف الشاعر، وأن تخرجه إلى لفظك وتوقعه في سمعك فإنك تعلم أن الذي قلت كما قلت وأن ربِّ حذف هو قلادة الجيد وقاعدة التجويد»[38].

فالقراءة فعل استمتاع وإحساس وتذوق وعليه فإن الحذف الذي تحدث عنه الجرجاني يدرك بحدس خاص، فلا يكفي أن ننظر في كيفية تفادي إظهار المحذوف بل ينبغي تأمله بقصد استشعار اللذة، واستكمال الروعة التي تثيرها العلاقات التبادلية بين حضور وغياب. ذلك أن الحذف حركية تحولية تبرر المعنى المحتمل الذي لا يحتويه النص مباشرة وإنما سوف يتم استحضاره عبر التلقي. فجمالية الحذف، إذن، تكمن في البناء على الإضمار، ومثال ذلك قول البحتري:

إذا بعدت أبلت وإذا قربت شفت فهجرانها يبلي ولقيانها يشفي

«فجبر البنية يؤدي إلى أن يكون المعنى إذا بعدت عني أبلتني وإذا قربت مني شفتني، لكن الشعرية تأبى ذلك وترفضه لأن التعامل مع صنعة الحذف هو الذي فجر الطاقة الشعرية حيث جعل (البلى) واجباً في (البعاد) وكأنه الطبيعة فيه وكذلك حال الشفاء مع القرب»[39].

إن انطباعات النحاة واللغويين بشأن الضرورة لم يمنحها خصوصية التميز الوظيفي، لذلك اكتفى الإجماع بأن يستلزم إدماجها ضمن التجوزات والرخص المباحة للشاعر «اضطراراً وليس اختياراً» على حد ما جاء لدى ابن رشيق الذي يقول «واذكر هنا ما يجوز للشاعر استعماله إذا اضطر إليه، على أنه لا خير في الضرورة، على أن بعضها أسهل من بعض، ومنها ما يسمع عن العرب ولا يعمل به، لأنهم أتوا به على جبلتهم، والمولد المحدث قد عرف أنه عيب، ودخوله في العيب ألزمه إياه»[40] وبالمقابل كان الشعراء أكثر ولوعاً بالاختلاف، فلم تمثل

الضرورة في تصورهم جزءاً من الأداء المتميز وحسب وإنما اعتبروها استثناء جوهرياً في المسألة الشعرية بعيداً عن أي معيار قد يزيل عنها هذه المزية، وسنحاول اعتبارها من صور الانزياح أو العدول المتصل بالعلاقات التركيبية دون أن نختزلها في تعريف كالذي جاء به صاحب الصناعتين في سخطه على ارتكاب الضرورات ودعوته إلى رفضها تجنباً للالتباس والتعقيد، وجعلها «مما يكسب الكلام تعمية» ولذلك فضل الترتيب الصحيح الذي لا يكلف صاحبه ولا يشكل عليه[41] ولعل ما يمنحها هذه الصفة هو اعتمادها على فطنة القارئ من حيث كونها تبنى على الإضمار والحذف، والتقديم والتأخير، وغيرها من الاستعمالات (اللعبية) التي تستدعي إشراك القارئ. وقد أطلق الجرجاني على إحدى تنوعات الحذف: (الإضمار على شريطة التفسير) فمن لطيف ذلك قول البحتري:

لو شئت لم تفسد سماحة حاتم كرماً ولم تهدم مآثر خالد

الأصل لا محالة: لو شئت أن لا تفسد سماحة حاتم لم تفسدها، ثم حذف ذلك من الأول استغناء بدلالته في الثاني عليه، ثم هو على ما تراه وتعلمه من الحسن والغرابة وهو على ما ذكرت لك من أن الواجب في حكم البلاغة أن لا ينطق بالمحذوف ولا يظهر على اللفظ[42] فالشاهد في البلاغة العربية هو بناء النص على الغياب، وهو ما تحفل به الشعرية الحديثة من خلال مقولات «العلاقات الحضورية والعلاقات الغيابية» و«الخفاء والتجلي» و«الوارد والمحتمل» وغيرها من التأملات النظرية في حقل القراءة والفهم. وما نقصده بالبناء على الإضمار أو الغياب هو ذلك المتعلق بشعرية الحذف (اللطف). فبناء العبارة على تغييب إحدى الدوال يتطلب استحضارها بمعية القارئ. وقد يكون الحذف بإضمار غير مذكور كقوله تعالى ﴿**حتى توارت بالحجاب**﴾ يعني الشمس بدأت في المغيب.

وقول لبيب[43]:

حتى إذا ألقت يداً في كافر   وأجنّ عورات الثغور ظلامها

وأنواع الحذوف كثيرة منها المستحسنة ومنها المستكرهة وأغلبها ما حملت على قرينة» دلالة عليها كحذف الفعل المتصل بحرف الجر والاقتصار على الجر كقول الشاعر: ومؤمن بما على محمد أي «أنزل» على محمد فحذف أنزل لدلالة (على) عليه[44].

ولعل التأمل في تلك الانزياحات التركيبية بقي منظوراً إليه - في سياق الحذف مثلاً - من زاوية النقل والاستبدال، فكما عد المجاز عدولاً باللغة إلى غير ما وضعت له (دلالياً) فإن الضرورة في مظاهرها العدولية اعتبرت ذلك النمط من العدول الذي يمس الأحكام التركيبية. وحيث إننا لا نريد أن نعقد مقارنة بين «عدول المجاز» و«عدول الضرورة» إلا أن حقيقة اللغة هي الاستثناء الدائم الذي يعيدك في كل مرة إلى إثارة السؤال حولهما. وليس في تصورنا أيضاً أي فرق بين «الشعري» و«النثري» ذلك أنه من العسير القبض علي التحقق الفعلي لهذه الكينونة (اللغة) المنفلتة على الدوام. ولكننا بإزاء زخم هائل ظل - هو الآخر - مندهشاً أمام هذا الانفلات وهذا الانسياب الكبير، وهو ما يعني أن الانزياح في جوهره هو لحظة من توتر اللغة وطغيانها، ولأنه جوهري وسري في أن لا يمكننا إلا أن نحوم حوله ونخمن، ونؤول، تارة بالتأمل وأخرى بالتأويل، وقد كان من شأن الجرجاني التأكيد بـ «أن الكلمة كما توصف بالمجاز لنقلك لها عن معناها، فقد توصف به لنقلها عن حكم كان لها إلى حكم ليس هو بحقيقة فيها، ومثال ذلك أن المضاف إليه يكتسي إعراب المضاف في نحو (واسأل القرية) والأصل - واسأل أهل القرية. فالحكم الذي يجب للقرية في الأصل وعلى الحقيقة هو الجر، والنصب فيها مجاز، ولا ينبغي أن يقال أن وجه المجاز في هذا الحذف، فإن الحذف إذا تجرد عن

تغيير حكم من أحكام ما بقي بعد الحذف، لم يسم مجازاً ألا ترى أنك تقول: زيد منطلق وعمرو. فتحذف الخبر ثم لا توصف جملة الكلام من أجل ذلك بأنه مجاز، وذلك لأنه لم يؤد إلي تغير حكم فيما بقي من الكلام»(45) فالحذف الجمالي - بحسب الجرجاني - يتعلق بالأثر الذي يحدثه انتقال العبارة من حكم كانت عليه، إلى حكم استجد عليها، وهذا الانتقال محكوم بآلية الإعراب بحيث لا يتم التحول في العبارة ذاتها وإنما بانتقال الحكم إليها، وهذا في حد ذاته نوع من إفراط سلطة الأصول في بسط قيمها أمام شعرية الحذف، في تطلعها إلى فضاء من التوسع الشامل لفرادة أسلوب، يضمن لها إمكانية الالتحاق بحقل الابتكار عبر جدلية الإظهار والإضمار وهو ما سوغ لخاصية اللطف أن تتجاوز كل هذا «إلى بناء تشكيل تعبيري مواز للنص الشعري المنطوق، أو بمعنى آخر تساعد في خلق فضاء يحيط بالنص ثم تساعد في إنشاء علاقة جدلية بينهما، تقوم على إضافة كثير من عناصر التعبير الغائبة بالفعل أو بالقوة إلى الفضاء ثم ترد إلي النص المنطوق كثيراً من الدلالات الفضائية وبهذا نصبح أمام ثنائية نصية: طرفها الأول: ما يقوله النص بالفعل وطرفها الثاني: ما يقوله النص بالقوة»(46).

تعمل شعرية الحذف على مستويين: مستوى الإحالة على المتلقي ومستوى (إشاري) يحضر فيه المشار بوصفه علامة على مشار إليه غائب، ويوحي بهذه العلامة باعتبارها تعمل في الغياب فلا سبيل إليها إلا من خلال التعامل الإشاري نفسه الذي يوحي بالمدلول ويخفي الدال تماشياً مع جمالية المحذوف الذي نكتفي بالإحالة إليه لوجود قرينة ذهنية تدل عليه. وفي هذا تأكيد لبعد آخر لشعرية الحذف التي تشتغل في الكمون الدلالي، فليس الأمر بالنسة للشاعر مجرد ترتيب كلمات في رتب محفوظة أو إعادة بلبلتها. إن طريق الشعر والشعرية هو

الإضمار، الذي تتجلى من خلاله اللغة موحى بها «والتعامل مع فضاء النص قد يكون من حتمية اللغة، على معنى أن الغائب في الفضاء يلعب دوراً أساسياً في إنتاج الصياغة وإن كان غير مباح له أن يظهر بشكل مباشر بأي حال من الأحوال، ففي قول الشاعر:

يشكو إلى جملي طول السرى   صبر جميل فكلانا مبتلى

تقتضي البنية وجود دال غائب ضرورة، إذ نجد الخط النحوي مهتزاً في صدر الشطر الثاني، وذلك أن الصفة والموصوف «صبر جميل» يكونان دالاً واحداً في الحقيقة، أو هما في حكم الاسم الواحد، ومن ثمة تضيع الإفادة عند إهمال الخلفية التقديرية من وجود «مبتدأ» يحلق في فضاء الصياغة»[47] فلا يكون الحذف لضرورة تساير مقتضى الحال الشعري، وإنما تصبح بعداً شعرياً في تحول مستمر صوب الدال الغائب.

ويكفي نظرة تأملية في «الموشح» و«العمدة» و«المثل السائر» و«كتاب الصناعتين» وغيرها من أمهات مصادر النقد التراثي، لندرك مدى اهتمام نقادنا القدامى بما كان يثار من قضايا اللغة والإبداع والتي تتداخل بشكل واضح مع كثير من مسائل حداثية في الشعرية المعاصرة، على الرغم من كونها تفتقد لانتظام منهجي كونها ترد في معظمها متفرقة وغير مصطلح عليها، بالإضافة إلى التباسها بالشعر، والنحو والمنطق...

ومع ذلك يبقى تنوع هذه المظاهر من نحوية وتركيبية كثيراً في تراثنا البلاغي، ومن المستحيل رصدها كاملة، أو الوقوف عليها، وإنما نكتفي بتأمل أكثر ملامحها حداثة، وإذا كان كل تصرف في النحو التقعيدي يدخل في عداد الضرورات، فلا يمكن لكل ضرورة أن تشكل عدولاً جمالياً، ولا يجوز للشاعر الإتيان بها، ليس لحلولها في

استعمال مبهم ومختلف وإنما لوقوعها في النفس موقع القبح والشذوذ، ومثاله أن يحذف الألف من ضمير المؤنث في قول الشاعر:

أما تقول به شاة فيأكلها   أو أن تبيعه في بعض الأراكيب

وله أن يحذف اسم ليت إذا كان مضطراً:

فليت دفعت الهم عني ساعة   فبتنا على ما خيلت ناعمي بال

يريد (ليتك)(48).

وهكذا ترى أن الجملة في التراث البلاغي تحظى بعناية شاملة وربما ازداد إحساس النحاة واللغويين بسلطة الكلام فقدروا، وأجازوا ورخصوا، وأباحوا فازداد اتساع (الاستعمال اللعبي) للألفاظ والتراكيب بوصفه خاصية فنية لا يعد معها عدول الضرورة سمة دلالة وحسب وإنما أيضاً سمة فرق فإن دل على لاتطابقية واقع الجمل النحوية فقد عدل عنها إلى انبثاق وجوده هو. وهذا هو الفرق: أن تصبح اللغة فضاء للعب والابتكار وليس مجالاً للكبت والتقعيد والمسألة إذن ليست مجرد إبدال حكم بحكم كما قال بذلك الجرجاني بل هي مسألة حضور وتفاعل، فإذا فهم الحذف على أساس إبدالي فحسب، يمكن رفض هذا التصور ورده إلى (سياق التلاؤم) بحيث يمكن لأشكال الحذوف أن تتلاءم مع سياقات تركيبية دون أخرى.

كما تختلف أنواع الحذوف باختلاف سياقاتها. فقد تحذف الكلمة أو الكلمتان، وقد يحذف الحرف من الكلمة، أو أداة، أو اسم موصول أو اسم أو خبر... وقد شهد هذا التنوع قراءات وتأويلات ابتعد بفضلها الحذف عن المفهوم اللغوي ليكتسب مفهوماً فنياً.

فهل حظيت الزيادة بنفس الاهتمام؟ أم بقيت على المشهد اللغوي في باب الرخص وحسب؟

يقول ابن رشيق: والذي يجوز له من الزيادات: صرف ما لا ينصرف، وإجراء المعتل مجرى الصحيح، فيعرب في حال الرفع والخفض، تقول هذا القاضي، وزيد يقضي ويغزو، ولا يجوز في المنثور من الكلام وعلى هذا قول قيس بن زهير:

ألم يأتيك والأنباء تنمي ... بما لاقت لبون بني زياد

كأنه يقول في الرفع يأتيك بضم الياء فلما جزمها أسكنها.

وتثقيل المخفف في وصف الكلام على نية من يقف على التثقيل وأنشدوا:

ببازل وجناء أو عيهلّ ... كان مهواها على الكلكلّ

فثقل «العيهل» وهي السريعة، و«الكلكل» في صلة الشعر، وهما مخففتان[49].

كأن النص - في هذه الأمثلة - لا يبنى على استحضار الدال الغائب كما في شعرية الحذف، ولكنها تعكس تصور الشاعر في استحداث (السياق الملائم) وإشراك القارئ في ذلك. وعندئذ نستخلص مضمون الصلة التلقائية بين الحذف والزيادة من خلال استدعاء مسافة الغياب الحاصل في الحذف باتجاه الزيادة نحو تأكيد غياب من نوع آخر نسميه (البناء على عودة المعنى إلى الصياغة الأصلية) كأخذهم على أبي نواس في قوله:

نبه نديمك قد نعس ... يسقيك كأساً في الفلس

قالوا: كان الوجه «يسقك» لأنه جواب الأمر وهو جزم تسقط له الياء من «يسقيك» كما تقول في مثله: ارم زيداً يرمك فتحذف الياء للجزم وهنا ما أصل في الكتب المختصرات على ما قيل غير أن بجوازه

وجهاً في العربية وهو أن الشاعر له أن يجري المعتل مجرى المسالم[50] لكن الزيادة عند الجرجاني تأخذ منحى تحليلياً يرتبط ببنية الكلام وليس بالكلمة المفردة. «واعلم أن من أصول هذا الباب أن من حق المحذوف أو المزيد أن ينسب إلى جملة الكلام لا إلى الكلمة المجاورة له، فأنت تقول إذا سئلت عن القرية: في الكلام حذف والأصل أهل القرية ثم حذف الأهل، يعني حذف من بين الكلام، وكذلك تقول: الكاف زائدة في الكلام والأصل ليس مثله شيء ولا تقل هي زائدة في مثل والأصح في العبارة أن يقال الكاف في (مثل) مزيدة»[51] وهكذا، فإن شعرية الجرجاني تصوغ معالمها النظرية من مسوغات الفعل التأملي، وليس بإطلاق النظرة التلقائية، فهو لم يشر إلى شعرية الحذف بمعزل عن سياق الجملة أو العبارة، نظراً لعمق التلاحم بين المعنى والتركيب. وكل تحقق لحذف أو زيادة إنما هو في صلب البناء الأسلوبي لعلاقة المعاني والدلالات في تداخلها مع مختلف التراكيب.

وما من شك، في أن الضرورة التي عابها بعض النقاد القدامى على الشعراء، وقبّحوها لشذوذها، ولبنائها على التعقيد، والتباسها بالفهم. قد خصت لدى بعض النحاة بكونها ظاهرة جمالية تستجيب لرؤية الشاعر. وقد أدرك سيبويه أن تلك المخالفات هي من قبيل الغاية الفنية التي ينشدها الشعراء ولذلك قال «وليس شيئاً يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجهاً والوجه الذي يحاولونه قد يكون وجهاً من وجوه العربية، وقد يكون وجهاً من وجوه الدلالة وعبارة سيبويه تحتمل الوجهين معاً»[52].

إن البحث لا يسعى إلى رصد جميع مظاهر الضرورات وأنواعها ولا يدعي تحليل أسبابها وكيفياتها، وإنما يحاول استنباط أهم مميزات الكلام وتجلياته الأكثر انسجاماً مع مكونات وخصائص الشعرية الحديثة، فإذا كانت هذه الشعرية تؤسس كيانها على الأبنية الكبرى

للنص حتى لا يبقى منه إلا التصور الشامل الذي يدركه القارئ، فإن شعرية العدول الجمالي كانت قد تأسست فيها بقرون، على استجابة المتلقي على الرغم من أحاديث العلاقة:

نص ——————— متلق

ولم تتظافر فيه عناصر التفاعل إلا مع حداثة أبي تمام والمتنبي وغيرهما، التي تبلورت - فيما بعد - لتعطي انطباعاً لدى المتلقين بوجود فجوة أو «مسافة توتر» لتصبح العلاقة بعد ذلك:

متلق ——————— نص

ولكن العلاقة بقيت واحدة أو ثابتة، فالنص إما فاعلاً أو مفعولاً به ظل مركز الدلالة والإيحاء.

غير أن ذلك لا يخفي تجوبة التأمل الذوقي في التنبه إلى مختلف التراكيب التي شملت تنوعاً هائلاً، واعتبرت بمثابة المؤشرات الفنية، ودليلاً على تحرر أسلوب الشاعر، ونشاطه الفاعل، ومصدراً لابتكار شعريته الخاصة من خلال المظاهر العدولية - بخاصة المظاهر التركيبية - وأهمها ظاهرة التقديم والتأخير.

2 - سياق التقديم والتأخير

وجلي أن تكشف شعرية التقديم والتأخير عن العناية المبكرة بفن التشكيل الشعري واعتباره في صلب جماليته التي تتجاوز مجرد «انحراف الأصول» إلى ابتداع مستويات من التراكيب تجدد تجربة المتلقي بالنص ونسيجه المستحدث، وتنشئ بين الكلمات ألفة جديدة تنقلها من سياقها التركيبي المألوف إلى سياق مغاير يتم فيه إعادة انتظام الجمل بشكل يلفت القارئ. وربما اعتبرت قضية التقديم

والتأخير قضية أسلوبية وتقبلية في آن. فهي بقدر ما توحي بذكاء الشاعر المبدع في تغيير مواقع الكلمات، وإخراجها في سلسلة من العلاقات المبتكرة بقصد إنعاش مكونها الدلالي، إلا أنها - وبنفس القوة - تحيل المتلقي (السامع) إلى تنشيط حسه الجمالي في إدراك الصورة المتغيرة واستيعاب فارق التغيير.

واللافت للنظر أن العدول مبني في جميع تنوعاته على اهتزاز علاقة التطابق. وعدّ ذلك من قبيل «الآفة» و«التحريف» و«الفساد» وغيرها من دلالات الانتهاك التي تحقق للشاعر ضمان أسلوب شعري حر ومبتكر، وغير مشروط. كما كان حافز الضرورة دافعاً إلى ارتكابها لتضمنها شروط تحققها. وفي هذا الشأن يذكر سيبويه أنه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام. فالشعري - في منظور النحاة - يستعين بالمحتمل لاتصافه بالاختلاف، وصدم المألوف التركيبي وقد ينسحب محتوى هذا التأمل - إلى حد كبير - على بيت الفرزدق:

وما مثله في الناس إلا مملكاً   أبو أمه حي أبوه يقاربه

الذي يقول عنه أبو علي الفارسي بأن تقديره: وما مثله في الناس حتى يقاربه إلا مملك أبو أمه أبوه. ففصل بين المبتدأ والخبر اللذين هما أبو أمه أبوه بـ (حي) وهو أجنبي منهما وفصل بين الصفة والموصوف اللذين هما «حي يقاربه» بقوله: أبوه وهو أجنبي منهما[53] فنثر البيت لا يكاد يختلف عن نظمه إلا من بلبلة الترتيب الذي يعتمد على ملازمة المبتدأ للخبر والصفة للموصوف. وقد يحدث أن يخلخل الشاعر هذا الترتيب بكسره أو معارضته لإثارة جو أجنبي يضاف إلى العبارة، ويلفت السامع وربما لجأ الفرزدق إلى هذا الكسر لخلو (البيت) من الصور المجازية فأراد تعويضها بمخالفة النظام التركيبي «والتقديم الذي قدمه أبو علي الفارسي لبيت الفرزدق صياغة مستوية مطمئنة

ليس فيها ما يصدم عرفاً نحوياً أو مألوفاً لغوياً، وقد خلا البيت من التصوير الشعري، ولذلك لجأ الفرزدق إلى ما لجأ إليه بحسه الشعري الذي ينزع إلى المخالفة بكسر هذا النظام، وليس في البيت تصادم بين الوظائف النحوية في علاقاتها مع دلالة المفردات التي شغلتها، غير أن بعض هذه العناصر قد فصلت عن بعضها الآخر، فلم توضع الموضع المألوف الذي يحدده لها نظام اللغة فجاءت الصور المنطوقة، وقد اختل بها شرط الورود النحوي فجاء التركيب غير مسموح به في نظام العربية، ولكنه لا يؤدي إلى خلل معنوي في صحة العلاقات بين أجزاء الجملة، بدليل أن الشراح فهموا هذا البيت واستطاعوا تقديره. لقد أثار الفرزدق أذهان متلقيه عن طريق كسر التتابع المألوف في النظام النحوي وكان أكثر الشعراء استعمالاً لهذا الفن حتى كأنه يعتمده ويقصده ويعتقد حسنه»(54).

إن الأنظمة التي تتيحها قواعد اللغة، لا تسعف الشاعر على تفجير جميع إمكاناته الإبداعية، وتوظيف طاقاته الإيحائية، ولذلك لجأ النحاة إلى تمكينه بالضرورة والتوسع، ومرد ذلك - دون شك - هو احتواء اللغة الشعرية على سمات انزياحية تبيح لها خلق نظامها الأسلوبي الخاص، يبرز من خلاله الشاعر صياغة مغايرة ذات فنيات أصيلة. ولذلك نلمس نفوراً من التراكيب العادية لأنواع الخطابات السائدة والخروج عنها بغية احتضان أنساق جمالية مستحدثة «ذلك أن علوم اللغة اهتمت في جل مباحثها بما يقال في حين انصبت بحوث البلاغيين في دراسة الأسلوب عن كيفية ما يقال»(55).

ولما كانت العبارة الشعرية أكثر تطرفاً احتج إلى انحراف العلامة الشعرية وبنائها على الحذف والإضمار، والقلب، والتقديم والتأخير... وتكمن شعرية التقديم والتأخير في تحولات الدلالة التي تتولد بالصوغ الإبداعي الذي أنتجها، في حين يبقى حيز المعنى ثابتاً. وبالتالي فهي

تهتم بالصياغة والمتكلم (المبدع) وبـ (المتلقي) فمن حيث الصياغة تبرز الشعرية فنيات تشكيلية يحدثها اهتزاز العلاقات التراكبية وتدخل في اختيارات المتكلم المنبثقة عن تذوقه الفردي والتذاذه بسياقات تركيبية دون أخرى. وهو الموقف الذي لا يحيد عنه السامع (المتقبل) لتعلقه بالغامض وتشوقه إليه (إفادة تنبيه السامع).

فالعلاقة التي تؤسس لشعرية التقديم والتأخير لا تكمن في مجرد خرق الرتب، بل يمكن رد ذلك إلى دخول الدلالة - وهي في مستوى معين من التركيب - في حيز التحول والوصول باللغة إلى قمة الشعرية ذلك أنه إذا جاء التركيب «بينا فيه أنه لا يحتمل إلا الوجه الذي هو عليه، حتى لا يشكل، وحتى لا يحتاج في العلم بأن ذلك حقه، وأنه الصواب إلى فكر وروية، فلا مزية، وإنما تكون المزية، ويجب الفضل إذا احتمل في ظاهر الحال غير الوجه الذي جاء عليه وجهاً آخر، ثم رأيت النفس تنبو عن ذلك الوجه الآخر، ورأيت للذي جاء عليه حسناً وقبولاً لا يعدمهما إذا أنت تركته إلى الثاني»[56] وقد فهم بعض النقاد المعاصرين مدلول (الفكر والروية) برد الصياغة - في جوهرها - إلى روح المبدع، كما يشكل هذا المدلول - بنظرهم - بعداً إدراكياً لوعي هذا المبدع بالمكونات المتشابكة لجزئيات صياغته وهو ليس إدراكاً آلياً وذهنياً، وإنما هو إدراك خلاق يكشف المستوى الجمالي للتعبير عن طريق تأسيس بنية تتداخل فيها العلاقات بفنية تستمد قيمها من النحو الإبداعي[57] فالتغيرات التي تطرأ على الدلالات التي اختلف النحاة والبلاغيون بشأنها، ومنها ظاهرة التقديم والتأخير. فقد احتل قانون الرتبة الفكر اللغوي، ليصبح المقياس الذي في ضوئه تتحدد هذه الظواهر. ولا يعقل أن يظل في عرف الشعراء أو ينصرف إلى هاجسهم الانقياد المطلق لهذه المعايير والسنن. إذ لم يفسر النحو اهتمامه وعنايته (بالمقدم) بل يركز على اكتمال القاعدة حتى لا تفقد

مثاليتها، كما جرى على هذا السبيل ترتيب الكلمات وفق القاعدة التي تؤيد الرتب المحفوظة التي يكون التقديم فيها هو الأرجح «وقد وقع في ظنون الناس أنه يكفي أن يقال إنه قدم للعناية ولأن ذكره أهم، من غير أن يذكر من أين كانت تلك العناية ولم كان أهم»(58).

فشعرية الجرجاني هي الشعرية التي انتبهت لشتى ضروب الاختلاف التي تتفاوت بها الأساليب وترقى، وتتبدل، وتتكثف، كونها تبحث في أسباب انبثاق النصوص وكيفياته، ولا تكتفي بمجرد التسلسل اللفظي للخطاب العادي والذي لا يضمر أكثر من مجرد التواصل الكلامي وهذا ما ينسحب إلى حرية تأليف الكلام والقيود التي يدمرها ثم لا يلبث أن يفجر حدوداً جديدة. وقد كان جون كوهن حريصاً على مبدأ الحرية لضمان حرية المتكلم في إبداع وابتكار الأساليب والصور والتراكيب. وفي سياق تحديده لهذه المسألة قال كوهن: «لو أنه كان يجب علينا أن نخترع الكلمات في كل مرة نتكلم فيها لكانت «اللغة المتميزة» ولو كان الكلام معناه أن نحدد أنفسنا في ترديد جمل قيلت من قبل لكانت «اللغة المميزة» لا فائدة لها، فكل فرد يستخدم هذه اللغة ليعبر عن فكره الخاص في لحظة ما. وهذا يتضمن حرية الكلام، وكما يقول سوسير «خاصية الكلام هي حرية التأليف» فحرية تأليف الكلمة بدءاً من الأصوات محصورة، وهي محدودة في المواقف الهامشية التي تخلق فيها الكلمات، وحرية تأليف العبارة بدءاً من العبارات تخضع لقيود أقل وفي النهاية فعند حرية تأليف المقال بدءاً من العبارات، ينتهي دور قيود قواعد التركيب وتبدأ حرية المتكلم في النمو الجوهري، بدرجة لا يمكن معها تقدير عدد الأنماط الممكن تواجدها»(59) معنى ذلك أن عملية الإبداع تتطلب حرية أكثر من تلك التي تتطلبها الألفاظ، وانتهاك قواعد التركيب تصبح الهدف لكل عملية إبداع لأنها تحتاج إلى «السبك» و«التصوير» حيث تبدأ

حرية المبدع في تشكيل وابتكار أنماط لامتناهية تنتهي معها كل حدود قواعد التركيب.

ومن الخطأ، اعتبار التقديم والتأخير مجرد تصرف اعتباطي في هذه القواعد، وإنما ينبغي اعتباره حركية فاعلة تفيد انتقال وتحول الكلام مما كان عليه في مألوف تصور السامع إلى انتظام جديد غايته الجذب، بقصد تنبيه إدراك المتلقي وتهيئة حواسه بخرق قيمه التقبلية نحو توقعات غير منتظرة، مما يدل على أن شعرية العدول هي إحالة متواصلة على بنيات غائبة لا تدرك من ظاهر الخطاب، ولكنها تستنبط بالمفارقة حين تجد اللغة نفسها في المفترق الذي يكفل للصياغة إمكانات تشكيلية لا يمكن تقديرها، وكان النقد البلاغي - في تصور بعض نقاده المعاصرين - قائماً على نظرة عميقة إلى عنصرين قائمين في الصياغة، هما الثابت والمتغير، ويتمثل الثابت في تواجد أطراف الإسناد وما يتصل بها من متعلقات، أما المتغير فيتمثل في تحريك بعض هذه الأطراف من أماكنها الأصلية التي اكتسبها من نظام اللغة إلى أماكن جديدة ليست لها في الأصل(60).

جـ - عدول الالتفات/ شعرية الحضور: شعرية الغياب

تكمن شعرية الالتفات في المهارة الاختلاسية التي يمارسها الأسلوب، وتلتبس بالضمائر والأزمنة، وبذلك فإن الالتفات يصبح أسلوباً يرتبط بدلالة المعنى والصياغة من جهة، وبدلالة القراءة والتقبل من جهة أخرى. فكما تبتدع الكتابة أفق شعريتها، فإن القراءة - أيضاً - تتحول إلى فاعلية إنتاجية في تصورها للحالة التي يكون عليها الخطاب، عبر انتقاليته من صيغة إلى صيغة غير مشابهة، ومن سياق تعبيري يعكسه الشكل التركيبي إلى سياق مغاير. وهكذا فإن متابعة الالتفات من زوايا عديدة بإمكانه أن يفرز تصوراً جديداً بخصوص هذا المدخل التأملي، ولعله يشكل إجراء نظرياً في قراءة النص وتأويله.

وبالإضافة إلى ذلك فإن إبداعية الالتفات تتجلى في كونها أسلوباً دلالياً وانتقالياً، يتم فيه تحويل الخطاب من صيغ معينة إلى صيغ أخرى مختلفة عنها، وفي ذلك انتقال من سياق كلامي إلى سياق كلامي آخر، وبطرائق متعددة. وقد حصرها «ضياء الدين ابن الأثير» صاحب المثل السائر في أنماط محددة يتم من خلالها تسامي الدلالة في القرآن الكريم، كما أشار الزمخشري إلى قوة أسلوب الالتفات في جلب اهتمام القارئ وجعله يتمعن في الخطاب، وينتبه إلى بنائه القائم على أعمال التبصر واجتهاد التأويل، ليس بواسطة حصر هذه التنوعات الأسلوبية فحسب ولكن أيضاً، بغية تحليلها، ومعرفة جمالية الصياغة اللغوية التي ينفرد بها، إلى جانب إيقاظ حس السامع وإشراكه في تنوع الفهم، وتعدد الدلالات، واختلاف القراءات.

جاء في لسان العرب(61): لفت: لفت وجهه عن القوم: صرفه والتفت التفاتاً، والتلفت أكثر منه، وتلفت إلى الشيء والتفت إليه: صرف وجهه إليه، قال:

فما أعادت من بعيد بنظرة إلى التفاتا، أسلمتها المحاجر

واللفت: ليّ الشيء عن جهته، كما تقبض على عنق إنسان وأصل اللفت لي الشيء عن الطريقة المستقيمة. ولفت فلاناً عن رأيه أي صرفته عنه، ومنه الالتفات.

ويقال: فلان يلفت الكلام لفتاً أي يرسله ولا يبالي كيف جاء.

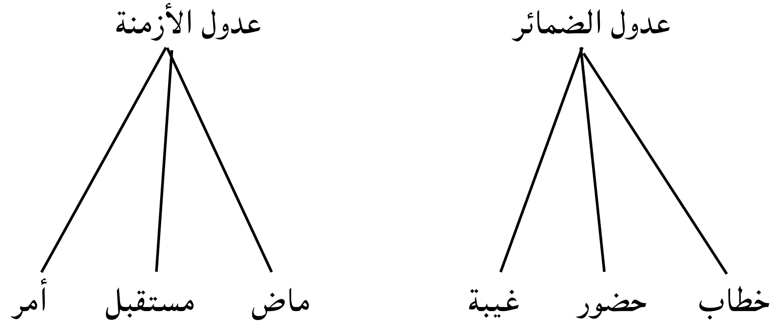
إن الدلالة المعجمية للالتفات تحيل إلى انصراف الشيء عن حده أو خروجه عن صفته، وهي تتضمن معاني الانتقال والتحويل، ولعل الدلالة المفهومية لا تبتعد كثيراً عن هذا الاصطلاح بل تكاد تجزم بهذا المعنى. غير أنها لا تستقر على مدلوله بحيث تجتهد في إيجاد تنويعات له في سجلات الكلام وتبدلاته، وحقيقته مأخوذة في التفات

الإنسان عن يمينه وشماله، فهو يقبل بوجهه تارة كذا، وتارة كذا، وكذلك يكون هذا النوع من الكلام خاصة، لأنه ينتقل فيه عن صيغة إلى صيغة، كالانتقال من خطاب حاضر إلى غائب، أو من خطاب غائب إلى حاضر، أو من فعل ماضي إلى مستقبل، أو من مستقبل إلى ماضي، أو غير ذلك، ويسمى أيضاً «شجاعة العربية» وإنما سمي بذلك لأن الشجاعة هي الإقدام، وذاك أن الرجل الشجاع يركب ما لا يستطيعه غيره، ويتورد مالا يتورده سواه، وكذلك هذا الالتفات في الكلام، فإن اللغة العربية تختص به دون غيرها من اللغات»[62] ولعل في أفق هذا التصور لضياء الدين، ما يحيل إلى التباس الالتفات بصيغ الكلام التركيبية والتعبيرية بوصفه ظاهرة نصية تشتبك بالمعنى والتشكيل، والقراءة والتأويل. فإذا كان الواقع اللغوي يفرض انزياحاته على الناص، فعلى القارئ في رؤيته التقبلية تصويب الملكة التأملية في اكتشاف الصور الالتفاتية. وقد أكد الزمخشري على هذه الرؤية حين قال: «إن الرجوع من الغيبة إلى الخطاب إنما يستعمل للتفنن في الكلام، والانتقال من أسلوب إلى أسلوب، تطرية لنشاط السامع، وإيقاظاً للإصغاء إليه»[63]. من الواضح أن أهمية الالتفات لا تكمن في أنماطه، وإنما في التباسه بالمعنى والتأويل، والاستعمالات المتشعبة والمتنوعة للأساليب، ولعل الدافع وراء تنوعات التأويلات، واختلاف وجهات النظر المنبثقة عن تصورات متعددة، مرتبطة أساساً بالقيم الجمالية والتقبلية للصورة البلاغية في شتى تنوعاتها بخاصة تلك المتصلة بخطاب القرآن الكريم. وبذلك نستطيع القول بأن موضوع الالتفات – وإن كان لا يتحدد إلا ضمن أبعاد شتى – يظل رهين شعريتي: التقبل والتأويل. وهي ترجمة أخرى لمحاولة ضياء الدين الذي جعله من «شجاعة العربية» بمعنى أنه يحتمل أفقاً تجريبياً ثرياً للممارسة والترميز «والذي عندي في ذلك أن الانتقال من الخطاب إلى الغيبة، أو من الغيبة إلى الخطاب، لا يكون إلا لفائدة اقتضته، وتلك

لفائدة أمر وراء الانتقال من أسلوب إلى أسلوب، غير أنها لا تحد بحد، ولا تضبط بضابط، لكي يشار إلى مواضع منها ليقاس عليها غيرها، فإن قد رأينا الانتقال من الغيبة إلى الخطاب قد استعمل لتعظيم شأن المخاطب، ثم رأينا ذلك بعينه وهو ضد الأول قد استعمل في الانتقال من الخطاب إلى الغيبة، فعلمنا حينئذ أن الغرض الموجب لاستعمال هذا النوع من الكلام لا يجري على وتيرة واحدة وإنما هو مقصور على العناية بالمعنى المقصود، وذلك المعنى ينشعب شعباً كثيرة لا تنحصر، وإنما يؤتى بها على حسب الموضع الذي ترد فيه»[64] فليس غريباً - إذن - بعد هذا الذي أورده صاحب المثل السائر بخصوص تنوع أساليب الالتفات وتعقيداته، وتشعباته، والتباسه بالمعنى الوارد، والسياق المتضمن لتنوعات كلامية غير متشابهة «ولا يجري على وتيرة واحدة» - ليس غريباً - أن يعتبره أبو عبيدة «من مجاز ما جاءت مخاطبته مخاطبة الغائب ومعناها الشاهد والعكس أي مخاطبة الشاهد، ثم حوّلت إلى مخاطبة الغائب. قال تعالى ﴿**حتى إذا كنتم في الفلك وجرين بهم**﴾ أي بكم»[65]. هذه هي الصورة العامة «للالتفات» لكن أبا عبيدة لم يعطها الاسم الاصطلاحي، ولعله نبه إليها، فأخذها الأصمعي، واقترح اسمها «الالفتات» وقد جعله ابن المعتز على ضربين: الأول انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك. وأورد ابن المعتز مثالاً الآية التي ذكرها أبو عبيدة. أما النوع الثاني من الالتفات فينصرف فيه المتكلم عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر[66].

تكشف مختلف هذه المعطيات على أن بنية الأسلوب الالتفاتي هي بنية ثنائية تقابلية، تشتغل في حيز المفارقة على مستوى الضمائر والأزمنة، وربما استطاعت أدبية التأويل أن تدرك مسالك أخرى لالتباسات الصور الالتفاتية في استجابتها للانسياب الجمالي الذي تحدثه بانتقالها من سياق يكون فيه البناء على صورة معينة

إلى ما ينبغي أن تكون عليه هذه الصورة في سياق آخر. وبانتقال الصور يتم تحويل الخطاب وإعادة انبثاق صيغة «اللعبية» بكل ما يمكن أن تمد به شعرية الالتفات في عدولها المطلق.



وعلى هذا جاء تقسيم صاحب المثل لأنماط الالتفات فجعلها ثلاثة أقسام(67):

الأول: في الرجوع من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلي الغيبة ومثاله قوله تعالى ﴿**صراط الذين أنعمت عليهم**﴾ فأصرح الخطاب لما ذكر النعمة، ثم قال ﴿**غير المغضوب عليهم**﴾ عطفاً على الأول، لأن الأول موضع التقرب من الله بذكر نعمه، فلما صار إلى ذكر الغضب جاء باللفظ منحرفاً عن ذكر الغاضب، فأسند النعمة إليه لفظاً، وزوى عنه لفظ الغضب تحنناً ولطفاً.

الثاني: في الرجوع عن الفعل المستقبل إلى الفعل الماضي إلى فعل الأمر وهذا القسم كالذي قبله في أنه ليس الانتقال فيه من صيغة إلى صيغة طلباً للتوسع في أساليب الكلام فقط، بل لأمر وراء ذلك، وإنما يقصد إليه تعظيماً لحال من أجري عليه الفعل، وبالضد من ذلك فيمن أجري عليه فعل الأمر.

الثالث: في الإخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل، وعن المستقبل بالماضي. فالمستقبل أوكد وأشد تخيلاً، لأنه يستحضر صورة الفعل

حتى كأن السامع ينظر إلى فاعلها في حال وجود الفعل منه. وأما الإخبار بالفعل الماضي عن المستقبل فهو عكس ما تقدم ذكره. وفائدته أن الفعل الماضي إذا أخبر به عن الفعل المستقبل الذي لم يوجد بعد كان ذلك أبلغ وأوكد في تحقيق الفعل وإيجاده، لأن الفعل الماضي يعطي من المعنى أنه قد كان ووجد، وإنما يفعل ذلك إذا كان الفعل المستقبل من الأشياء العظيمة التي يستعظم وجودها.

يعبِّر عدول الالتفات في جوهره عن طبيعة الخطاب البلاغي الذي أسندت إليه بلاغة «اللعب» وشعريته. فهو خاصية تعبيرية وظاهرة أسلوبية تمتلك قدرة التوجه إلى لفت انتباه القارئ ومداعبة حسه التأملي بانتقال الخطاب من نظام أو نسق كلامي إلى نظام آخر مغاير.

وهو بذلك يعتبر صورة لقوانين الخطاب البلاغية والجمالية. وهذا الانتقال الذي تمارسه فعالية الالتفات، يتجاوز مسعاها تحقيق الفائدة (كتعظيم المخاطب) إلى نمو الرغبة في إيقاظ حس السامع وجلب انتباهه كما ذكر الزمخشري، كما ينسحب أيضاً إلى دلالات المعاني الناتجة وتأثيرها خارج الزمان والمكان وقد جعله صاحب الصناعتين(68) على ضربين فواحد أن يفرغ المتكلم من المعنى، فإذا ظننت أنه يريد تجاوزه يلتفت إليه فيذكره بغير ما تقدم ذكره به.

قال الأصمعي: أتعرف التفاتات جرير؟ قلت: لا، فما هي؟

قال:

أتنسى أن تودعنا سليمى بعود بشامة سقى البشام

ألا تراه مقبلاً على شعره، ثم التفت إلى البشام فدعا له.

والضرب الآخر أن يكون الشاعر آخذاً في معنى وكأنه يعترضه شك أو ظن أن راداً يرد عليه قوله، أو سائلاً يسأله عن سبب فيعود

راجعاً إلى ما قدمه، فإما أن يؤكده، أو يذكر سببه، أو يزيل الشك عنه، ومثاله قول المعطل الهذيلي:

تبين صلاة الحرب منا ومنهم إذا ما التقينا والمسالم بادن

فقوله: (والمسالم بادن) رجوع من المعنى الذي قدمه، حتى بين أن علامة صلاة الحرب من غيرهم أن المسالم بادن والمحارب ضامر. وكأن شعرية العدول الالتفاتي تضمر مسبقاً في (اللامعلن عنه) النية في التوجه إلى القارئ الضمني بتوسلها الصيغ اللعبية بين ظهور وكمون ليتجلى المدلول المضمر عن طريق استحضاره بواسطة «الدال الحاضر». وبنفس الغرض الجمالي يقفز الخطاب من الغيبة إلى الحضور، ومن الشاهد إلى الغائب؛ ومن الماضي إلى المستقبل تاركاً للمعنى الحاضر غياباً مستمراً «يؤكد أن المنحى الأسلوبي في ذاته لا يرتبط بقيمة ثابتة، أو بدلالة تعبيرية حاسمة ونهائية، تكون هي وحدها الصادقة، وأن المعول في استخدام منحى أسلوب بعينه في سياق بعينه على المعنى أو الهدف الذي يتجه إلى منشئ الخطاب، فإذا كان تعظيم شأن المخاطب هدفاً من أهداف منشئ الخطاب، فإن تحقيق هذا الهدف هو الذي دعاه إلى العدول مرة عن خطاب الغائب إلى خطاب الحاضر، ومرة عن خطاب الحاضر إلى خطاب الغائب»(69) بدعوى تعميق النظرة الجمالية للصور الالتفاتية.

لقد ألفينا الالتفات يتنوع بمستوى تنوع أنماطه واستخداماته اللغوية، بخاصة ما يرتبط منها بالضمير بوصفه دليل النفس إلى الكمون ودليل على تحولاتها والمعبر عن مفارقاتها وحالاتها. ولعل الغرض من ذلك كله تهيئة النفس للتلقي والانسجام مع توقعات الصورة الالتفاتية الملتبسة بالغيبة والحضور، والخفاء والظهور «وقد بيّن الزمخشري أن العرب يستكثرون منه، ويرون الكلام إذا انتقل من

أسلوب إلى أسلوب أدخل في القبول عند السامع وأحسن تطرية لنشاطه وأملأ باستدرار إصغائه»[70] وهذا التنوع هو غالباً ما كان السبب في نضج الوعي النقدي لتراثنا البلاغي واستثمار ذلك التنوع في إيجاد الأداة الكشفية لجعل تلك التصورات قائمة على الاستقراء والملاحظة.

إذ ليس غريباً أن يرفض ابن الأثير تصور الزمخشري بخصوص انتقال الأسلوب من صيغة إلى أخرى مخالفة من أنه ترتبط بردود فعل واستجابة السامع، فكان رد ابن الأثير: «إذا لم يكن إلا تطرية لنشاط السامع وإيقاظاً للإصغاء إليه، فإن ذلك دليل على أن السامع يمل من أسلوب واحد فينتقل إلى غيره ليجد نشاطاً للاستماع، وهذا قدح في الكلام لا وصف له، لأنه لو كان حسناً لما مل، ولو سلمنا إلى الزمخشري ما ذهب إليه لكان إنما يوجد ذلك في الكلام المطول، ونحن نرى الأمر بخلاف ذلك، لأنه قد ورد الانتقال من الغيبة إلى الخطاب ومن الخطاب إلى الغيبة في مواضع كثيرة من القرآن الكريم. ومفهوم قول الزمخشري في الانتقال من أسلوب إلى أسلوب إنما يستعمل قصداً للمخالفة بين المنتقل عنه والمنتقل إليه، لا قصد الاستعمال الأحسن»[71] ويبدو من هذا الاختلاف بين الرؤيتين أن نظرة ابن الأثير أسلوبية، تركز على بنية الأسلوب من أصغر وحدة دلالية (الجملة) إلى أكبر وحدة (الخطاب ككل)، بينما تبدو نظرة الزمخشري تقبلية تخضع السامع أو القارئ أن يحوّل إليه عملية الالتفات، ونعتقد أنه استطاع أن يضيف إلى شعرية العدول فسحة جديدة لتوقعات القارئ، وضمها إليه، بقصد تكوين أفق استجابة منسجم تكتمل فيه شعرية التقبل بشعرية التأويل على اعتبار أن «الصورة الالتفاتية، ليست الصورة المطابقة لواقع الأصل المادي، وإنما هي الحالة التي يتشكل على أساسها

ذلك الواقع، فيتجاوز واقعه المادي أو المعنوي إلى واقع جديد ذهني أو مادي، أي لا تكون العلاقة على ما كانت عليه، بل تنتقل إلى واقع جديد مغاير، وبمعنى آخر، فالصورة الالتفاتية، بما هي كسر لقيود الزمن ومغايرة لحقائق الأشخاص، فإنها توجد حالة جديدة وهو ما تسعى إليه من وراء هذه الإشارة التي تولدها في الذهن»[72].

ولعل في هذا التنوع ما يكشف عن إحساس العربي بقوة تنامي الرغبة لديه في امتلاك وجوده اللغوي والكلامي، بشتى الطرق التعبيرية وبكل ما تتمتع به هذه اللغة من تراكيب تسمح بنياتها بالقلب، والإبدال، والتوزيع، والتحويل... فالعرب كما قال المبرد تترك مخاطبة الغائب إلى مخاطبة الشاهد، ومخاطبة الشاهد إلى مخاطبة الغائب وذلك لما تتمتع به هذه اللغة من طاقات تعبيرية، وما تتوافر عليه من إمكانات «لعبية».

يشتغل الالتفات في حيّز إشاري - لعبي يستدعي من خلال داله الحاضر، تأويل داله الغائب وتشترط هذه العلاقة الإشارية بأن «يكون التعبير الثاني على خلاف مقتضى الظاهر، ويكون مقتضى ظاهر سوق الكلام أن يعبر عنه بغير هذا الطريق... فلو لم يعتبر هذا القيد لدخل في التفسير أشياء ليست من الالتفات»[73] وهكذا فإن منشئ الخطاب يتخذ من أسلوب الالتفات كيفية ترميزية لتمويه الأداء الأدبي، وأول ما تنبهت البلاغة العربية إلى بيان القرآن، ومجازاته، وتراكيبه المستحدثة وحسن تعابيره، وأدركت اكتناه هذه المجازات للغة مغايرة، تحتمل قيماً جمالية لامتناهية، - أول ما تنبهت البلاغة إلى ذلك - بدأ السعي إلى مقاربة هذا الخطاب في تشكيلاته الجديدة. ولم يكتفوا بذلك بل جعلوه مدخلاً لمقاربة الخطاب الشعري بحيث صار كل ما هو أدبي يقاس بمستوى (خطاب القرآن الكريم). ويعتبر الالتفات ظاهرة لغوية وأسلوبية امتدت التفاسير والتأويلات إلى ممكناتها المتحققة في

كنف صيرورة الاتساع، وتفرعت عن هذه الصيرورة مفاهيم وانطباعات تنوعت بين شعريتي التقبل والتأويل.

فمن جهة التقبل اعتبر الخطاب موجهاً إلى سامع أو قارئ وعلى القراءة أن تضيف بعض المعاني المنفلتة، والدلالات الغائبة باعتباره أسلوباً يلتبس بمعنى حاضر ومعنى غائب، ولابد أن يكتمل حضوره في أثناء التلقي. ومن جهة التأويل، ركز البعض على منشئ الخطاب (القصدية) واستبعدوا تماماً وجود القارئ استناداً منهم إلى كون عملية الالتفات مرتبطة أساساً بالناص وهو الذي تعود إليه لكونها تتضمن - مسبقاً - مضمون القصد، فمنشئ الخطاب في مدركاته هذا اللبس «وسبيله أن يكون الشاعر آخذاً في معنى، ثم يعرض له غيره فيعدل عن الأول إلى الثاني فيأتي به، ثم يعود إلى الأول من غير أن يخل في شيء مما يشد الأول»(74) ويكاد الرأي الثاني ينسف كل محاولة للتساؤل خارج مقصدية الشاعر الذي بإمكانه تحويل الكلام وتضليله بقدر ما يتيح له الالتفات من لبس وإبهام هذا صحيح، بخاصة ونحن نتصفح تاريخاً من السلطة الكلامية يغيب فيها النص والمتلقي ويحضر فيها «الناص المتكلم أو المبدع» متبوئاً قرص الشمس، وليس من الغريب أن نجد مفهوم أو مصطلح الالتفات - في جميع تطوراته - يركز على منشئ الخطاب ذلك أن تاريخ البلاغة العربية ظل تاريخاً للنص القائل وليس تاريخاً للنص المنتج/ المقول.

وإذا أرجأنا استجابة القارئ في تحليلها لمضامين الصور الالتفاتية وعدنا إلى تركيز التأمل والوعي في ضبط مفهوم الالتفات كما جاء في ملاحظات بعض البلاغيين من أنه «التعبير عن معنى بطريق من الطرق الثلاثة - أي التكلم أو الخطاب أو الغيبة - بعد التعبير عنه بطريق آخر منها بحيث يكون المسند إليه واحداً في المنقول إليه والمنقول عنه»(75) إذا أرجأنا هذه الاستجابة تبين لنا أن الالتفات

أسلوب إجرائي يتحكم بمعايير الكلام فيبتدع فيها ويبتكر باهتزاز واختراق المدلولات عن طريق تغيير، وتبديل مواقع الدوال. غير أن هذه العملية محكومة بشروط، بحسب بعض البلاغيين «كأن جمهور البلاغيين لاحظوا جزءاً من المعنى اللغوي وهو مطلق التحول والانتقال عند الاستعمال الاصطلاحي للالتفات لأنهم وإن اشترطا في أسلوب الالتفات أن يكون التعبير الثاني على خلاف ما يقتضيه ظاهر الكلام وعلى خلاف ما تتوقعه حركة النفس المتتبعة لحركة الأسلوب بحيث يتحقق المعنى الأساسي في التحول والانتقال وهو المغايرة، فإنهم اشترطوا في الوقت ذاته أن يكون الضمير في المنتقل إليه عائداً في نفس الأمر إلى المنتقل عنه نحو قوله تعالى ﴿**والذين كفروا بآيات الله ولقائه أولئك يئسوا من رحمتي**﴾ فقد التفت الأسلوب عن الغيبة إلى التكلم لكن مرجع الضميرين واحد وهو الذات العلية»[76] فلا يمكن إذن تصور الالتفات مجرد قلب للضمائر وتبديلها من سياق كلامي إلى آخر اعتباطياً، ولا بمجرد تحول: الخطاب من الشاهد إلى الغائب ومن الغائب إلى الشاهد. فالتجربة اللغوية لم تكتف بإسداء الفضل إلى بلاغة التركيب وشعريته بما تضمنته جمالية الالتفات من صور قابلة لتوليد ما لا نهاية من الطاقة الإيحائية وفي مقابل ذلك سارعت البلاغة إلى محاصرة هذا الإجراء الأسلوبي بضبط إمكانياته التحويلية في حدود مشروطة بالمقاييس التالية[77]:

- أن يكون المسند إليه واحداً في المنقول إليه والمنقول عنه ومثاله قوله تعالى: ﴿**والذين كفروا بآيات الله ولقائه أولئك يئسوا من رحمتي**﴾.
- أن يكون المنقول إليه الذي خالف مقتضى الظاهر قد تقدمه في اللفظ منقول عنه.
- أن يؤولا إلى أمر واحد وأن يكون مرجعهما أو مرجع الضميرين واحداً.

- أن يكون الانتقال من شيء موجود في اللفظ فلا يكفي أن يكون المنقول عنه موجوداً في الذهن.

ويبقى جانب من الالتفات منسجماً ما يجعل منه حركية دائمة الحضور تميزها فاعلية التحليل ومعطياته. ضمن هذا الفهم، استطاعت آراء السكاكي - تجاوزاً لجمهور البلاغيين - التلاؤم مع وحدة الخطاب في أكثر تجلياته الالتفاتية الملتبسة بجدلية الـ «هنا» والـ «هناك» حيث يكون الزمن عابراً لماضيه في اللحظة التي ينتقل فيها الخطاب إلى مستقبله، وحيث يلتحم المادي بالتجريدي في شاعرية مطلقة ولعل هذا ما يوافق رأي السكاكي الذي لا يشترط «أن يكون المنقول عنه موجوداً في اللفظ، فيكفي أن يكون أحد الأمرين موجوداً في الذهن، والآخر في اللفظ»(78) من ذلك قول امرئ القيس:

تطاول ليلك بالأثمد ... ونام الخلي ولم ترقد
وبات وباتت له ليلة ... كليلة ذي العائد الأرمد
وذلك من نبأ جاءني ... وخبرته عن أبي الأسود

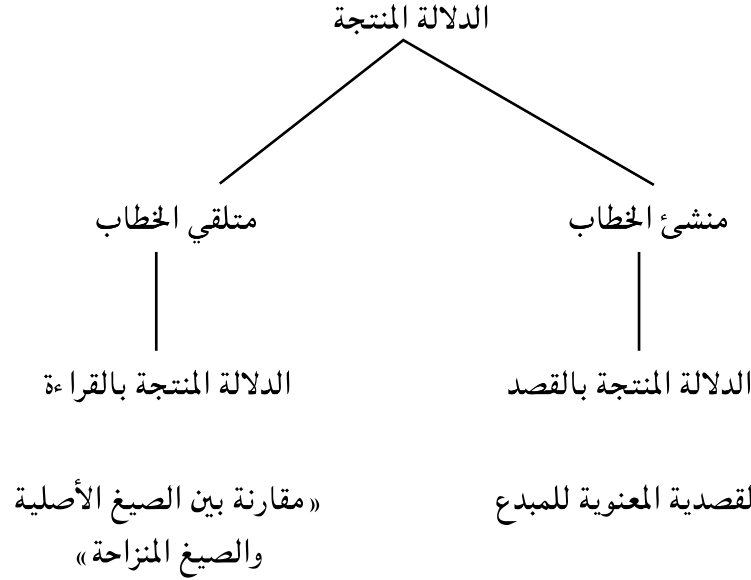
«فظاهر الحديث كان يقتضي البدء بلسان المتكلم، فالعدول هنا ليس لكلام سابق، وإنما بالنسبة للأصل الذي يجب أن يكون عليه الكلام، وبهذا يدخل التجريد في مجال الالتفات»(79) على اعتبار وجود المنقول عنه ذهنياً، ومن حيث كون المخاطب هو نفسه المخاطب، والخطاب موجه إلى الداخل لأن الضمير كما قلنا دليل النفس إلي الكمون. وامرئ القيس - في هذه الأبيات - لا يخاطب غيره، وإنما يخاطب نفسه ولذلك جاء الضمير على غير مقتضى الظاهر، إذا تصورنا بأن الصيغة الأصلية:

تطاول ليلي بالأثمد ... ونام الخلي ولم أرقد

إن ما يمكن استنباطه من خلال ما انتقيناه من الأمثلة والآراء، على الرغم من اختلاف وجهات النظر، وتعارضها بخصوص ظاهرة الالتفات هو النظر إليها - في ضوء معظم تلك التصورات - على أنها ظاهرة أسلوبية تشتبك فيها العلاقات الغيابية والعلاقات الحضورية مع تغير استعمالاتها وتحول الأسلوب في النص الواحد بعد غيبة وحضور، ومفرد وجمع، وماضي ومستقبل...

إن عدم ثبوت الصيغة التي هي على الصفة الواردة، وتغير الصيغة المنحرفة إلى ما يقودها إليه الالتفات، لا يخضع لسلم قيمي أو تراتبي يميز درجة انحرافه أو بلاغته، وهنا يثير عز الدين إسماعيل سؤالاً جوهرياً: «إذا لم يكن هناك تراتب مطلق من حيث القيمة بين الصيغ المختلفة، فعلى أي أساس ينتقل منشئ الخطاب في صلب خطابه من صيغة إلى أخرى، ولاسيما أن هذا الانتقال يمثل دائماً انحرافاً عن النسق الذي يتمثل في مستهل الخطاب؟ ويفضي هذا السؤال بالضرورة إلى السؤال التالي: إذا لم تكن تلك الصيغ تتراتب قيمياً تراتباً ثابتاً فما الأداة التحليلية التي تمكن متلقي الخطاب من الحكم على أن الانحراف عن النسق، أو الانتقال من صورة إلى أخرى، كان ضرورة معنوية ولم يكن عملاً عشوائياً لمجرد رغبة في الانحراف؟»(80) ولعل ما يثيره عز الدين إسماعيل ما هو إلا ترجمة أخرى لسؤال ابن الأثير عن السبب الذي قصدت العرب ذلك من أجله!.

يتضح مما سبق، أن الدلالة المنتجة تتحقق بعمق درجة العدول التي يحدثها الأسلوب الالتفاتي بانتقاله بين الصيغ (الغيبة، الحضور، الخطاب) ولكن كيف تتحقق هذه الإنتاجية؟.



فكما أن النص لا يمارس استجابة دقيقة ومباشرة، كذلك بوسع القراءة أن تمكن السامع (المتلقي) من توجيه الرؤية نحو استنباط ما وراء النص (الدلالات المضمرة). إذ لا يكفي أن ينتبه المتلقي إلى الانزياحات التي يفرضها عليه الالتفات، وإنما عليه أن يتطلع إلى الصور الالتفاتية التي يضعه أمامها منشئ الخطاب، لأنه في الوقت الذي يعمد فيه منشئ الخطاب إلى تعيين مقصده المعنوي (الدلالة المنتجة بالقصد) تبدأ مخيلة القارئ في إنتاج دلالة مماثلة بأعمال تجربة الفهم التأويلي من خلال مقارنته بين الصيغ الأصلية والصيغ المنزاحة، ولعل آراء ابن الأثير تعد شاهداً على هذه التجربة التأملية في أسلوب الالتفات من خلال الفرق بين الإخبار بالماضي عن المستقبل والعكس.

«وعلى هذا ورد قول تأبط شراً:

بأبي قد لقيت الغول تهوي ... بسهب كالصحيفة صحصحان
فأضربها بلا دهش فخرت ... صريعاً لليدين وللجران

فإنه قصد أن يصور لقومه الحال التي تشع فيها على ضرب الغول، كأن يبصرهم إياها مشاهدة، للتعجب من جراءته على ذلك الهول ولو قال فضربتها عطفاً على الأول لزالت هذه الفائدة المذكورة، فإن قيل: إن الفعل الماضي أيضاً يتخيل منه السامع ما يتخيله من المستقبل، قلت في الجواب: إن التخيل يقع في الفعلين معاً، لكنه في أحدهما - وهو في المستقبل - أوكد وأشد تخيلاً، لأنه يستحضر صورة الفعل حتى كأن السامع ينظر إلى فاعلها في حال وجود الفعل منه، ألا ترى أنه لما قال تأبط شراً «فاضربها» تخيل السامع أنه مباشر للفعل. وأنه قائم بإزاء الغول، وقد رفع سيفه ليضربها، وهذا لا يوجد في الفعل الماضي، لأنه يتخيل السامع منه فعلاً قد مضى من غير إحضار للصورة في حالة سماع الكلام الدال عليه»(81).

وهكذا، ومع تطور الحس التقبلي، بدأت الرؤية البلاغية في التوسع سالكة مبادئ الاستقرار والتأمل، بغية التأسيس لضمان اكتمال هذه المبادئ في فضاء من حرية الكشف والتساؤل وقد حاولت العقود الأخيرة، استنباط سؤالها المعرفي من مخزون إشعاعها الدلالي. وقد رأينا كيف تضمنت كثيراً من الرؤى الحداثية بخاصة تلك المتعلقة بأدبية النص مروراً بشعرية الجرجاني التي تعتبر شاهد العصر على حداثة متقدمة شملت جيلاً من الوعي المختلف، إلى التأملات المنتشرة على مدى قرون من البحث والإضافة، تجسد في معظمها محاولة لمقاربة المعنى الضال والدال الغريب في شعرية الكلام الذي ظل ملتفتاً إلى مدلوله الغائب.

وفي ظل تنوع التراكيب، والتباسها بالدلالات، حظي «الشعري» برخصة التجول الحر في مجهول الكلام، وأفتك قيادته إلى منفاه وحيرته رافضاً أنساق الرتب والنظم وخرزات الخضوع لقانون يقيس وجوده طبق أصل مفترض، فراح الشعر ينسل من كل قيد، ويخرج عن

كل نظام، وينزاح عن كل قاعدة، وتتسلل خلفه الأسئلة تلاحقه في منعرجات الانزلاق، وتثير حوله الزوابع، لكن دون أن تقع له على أثر.

د - العدول الغامض/ شعرية العمى

هل أغفل النقد التراثي أو النقد العربي القديم ظاهرة التقبل؟ وما مدى حضور السامع أو المخاطب في التراث النقدي؟ وكيف يبرر النقاد هذا الحضور؟.

رأينا في «عدول الضرورة» كيف يصبح النص منتجاً في سياق شعرية الحذف، بجبر البنية على الغياب الدلالي الذي يعتبر في نفس الوقت استحضاراً لمدلول غائب. ورأينا أيضاً كيف تأسس الجانب الجوهري في «عدول الالتفات» على شريعتي التقبل والتأويل ومدى حضور (السامع) بإسهامه بدرجة عميقة في استدعاء المعنى المنفلت.

وسوف نرى كيف تم العدول عن عمود الشعر مع بعض الشعراء المحدثين، وكيف ارتبط هذا العدول بكينونة القصيدة في إرادتها المزدوجة: سواء من حيث ضرورة اتساع الأفق التقبلي للمخاطب أو «المقول له» بدافع من استغلاق النص وإبهامه، أو من حيث انصرافها إلى مداعبة رغباته بشرط إشباعها ومباراتها.

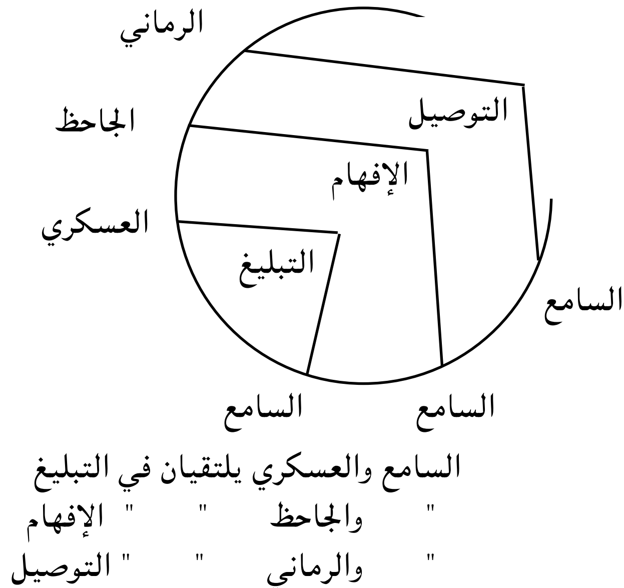
لقد كان حضور المخاطب في التراث النقدي حضوراً مشروطاً بالتزام المخاطب للمعايير التي تحقق القدر الكافي والوافي من الإفهام والإيضاح تجنباً للبس والغموض، ومادامت القصدية هي التي تحدد معيار الاستجابة النصية، فإن المدى التواصلي بين منشئ الخطاب ومتلقيه ظل محكوماً بالرضوخ لهذا النظام الذي عرف بـ «عمود الشعر» وكل خروج عنه، وعن ضوابطه يعد من باب «مخالفة العرب والإتيان بما ليس في العادة». وقد تشكل في وعي القارئ النمطي - فيما يقدر بعض النقاد - مفهوماً معيارياً التزم به عمود الشعر واعتبر «نظاماً من السنن في الكتابة تتعدى النص المخصوص لتؤسس نصاً

مجرداً جامعاً لما أنجز وما سينجز، فهو بمثابة «أفق انتظار» يضبط العلامات والأمارات التي يغرسها الكاتب في النص ليوجه بها فهم القارئ ويمكنه من تذوق القول الأدبي»[82] على اعتبار أن التقبل في مرحلة أولى استلهم بلاغة الإفهام والإيضاح، ولم تراع أبداً بلاغة الغموض والإبهام، بل استبعدت كل المسالك التي تفضي إليها وبذلك تدرج التقبل من التبليغ إلى الإفهام إلى التوصيل... وظل مستوى الوضوح ثابتاً في أدبيات البلاغة العربية، ومما يدل على ثبوت هذا المستوى اتفاق معظم الآراء على أحادية الرؤية بشأنه من خلال ما استخلصناه من الأمثلة:

البلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسك[83].

مدار الأمر على إفهام كل قوم بمقدار طاقتهم والحمل عليه على أقدار منازلهم[84].

إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ[85].



السامع والعسكري يلتقيان في التبليغ
" والجاحظ " " الإفهام
" والرماني " " التوصيل

هناك إذن بناء مسبقاً قائماً في ذهن المبدع (منشئ الخطاب) وهذا البناء مكيَّف - بحسب آراء النقاد والبلاغيين - بما يجب أن تكون عليه العلاقات بين النص والمتلقي (السامع) ولكنها في الواقع تبدو علاقة بين الناص والمخاطب لغياب فاعلية التقبل في حد ذاتها فالسامع لا يملك أكثر من مجرد التلقي المحكوم أو الملزم بدائرة بلاغية، مهما اتسعت فلن تخرج من حيز الإفهام، والإيضاح والتبليغ.

إن التحول الدلالي الذي بلغته شعرية الحداثة بانتقالها من كلمة «معنى meaning» لتصبح كينونة «being»(86) لهو من صميم تحول مغزى الخطاب الفني من المقول الذي يتعاطى الحيز المدرك بالتعيين إلى المقول الذي يتوسل انتشار إشارياته في ضوضاء القراءة، وتشمل المعيش الخفي لرموز الصورة منظوراً إليها من الخارج. من حيث كون «الصورة تعيش فقط من خلال الإنسان الذي ينظر إليها»(87) فهذا الحضور المكثف والمطلق للآخر ما هو إلا نوع من السبي المنظم لقارئ الصورة وما ترمز إليه حين لا تقع القصيدة في شرك المعنى بل في فضاء الكينونة.

فهل أدرك التراث العربي على ما تجشمه من الشجاعة والجرأة أهمية التلقي في إثراء الصورة من الخارج المتعدد؟.

ربما كانت الموازنة سابقة هامة في تصور قراءة للشعر المحدث، لو أنه لم تهمل متعة التأمل التي تفتح للقارئ شهية الدخول في تخوم النص. ولعل أولى تجليات القراءة الشفاهية - تلك الصادرة عن حكومة أم جندب(*) - كانت جديرة بإدراك لذة النص. فحتى وإن كانت ارتجالية إلا أنها فازت بمتعة الذوق المنسجم بتلذذ حرارة النص في لحظة المعيش التي قال بها بيكاسو فيما بعد أن ردّ الشعر إلى وظيفته الجمالية هو من واقع النفس التواقة إلى المجهول. لما تستلطفه - في الحالات الشعرية الأكثر رقياً - من شاعرية وحضور، ونحن أمة شعر،

وليس غريباً أن نفتتن بغوايته «إن من البيان لسحراً» ونلتذ بمجاهيل اللغة والمجاز، وخفايا الرمز، والتباس ذلك بلحظة التعجيب الذي «يكون باستدعاء ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقل التهدي إليها»[88] لكن حتى التعجيب لم ينل من تغيير النمط الذي سلكه الشعراء احتذاء بنمطية التلقي ذاتها.

ومن المهم أن نؤكد بأن التراث النقدي، في عنايته بألفة التلقي، لم يراع تجربة القراءة، في حين حرص على تقديم التجربة الشعرية في أحسن صورها المألوفة، وأدق إيقاعاتها المتداولة وصيغها المعروفة التي تستجيب لمتطلبات التلقي الذوقية والجمالية المهيمنة، ومن ثمة أهمل تجربة القارئ في احتضان مسالك الغموض، وأنواع الالتباس التي تصطدم بها الأفهام ويلتبس بها الفكر. وبذلك ظل الشعر في أدق مميزاته الفنية مجرد صورة تطابقية لمقتضى الظاهر و«كل كلام قيل فيه: (لو كان موضع هذه الكلمة غيرها، أو لو تقدم هذا المتأخر، وتأخر هذا المتقدم، أو لو تم هذا النقص بكذا، أو لو حذفت هذه اللفظة، أو لو اتضح هذا المقصد، وتسهل هذا المطلب لكان الكلام أحسن، والمعنى أبين) كان ذلك الكلام غير منتظم في سلك نوع التهذيب والتأديب»[89] ويتضح من هذا المنظور، أن الفن الشعري كانت تختار له القوالب والمواضع، واللغة والأسلوب، والمعنى والدلالة، والتراكيب والصيغ... وكل يدلي بما يراه قاطعاً، ونافذاً، وحاسماً وليس متعدداً ومحتملاً في عالم إشاري يكتظ بالمساحات والفراغات ويمتزج بحالات متغيرة وبكيفيات مختلفة الإحالات، ويستند إلى مرجعيات غير ثابتة، ويصعب فك مغاليقه بسهولة ويسر، كما يصعب أيضاً إخضاعه إلي تجربة تفسيرية أحادية، بل هو ينفلت من أن تستوعبه أية قراءة لأنه مهما كانت استنتاجاتها التأملية ثرية، فإنها تظل مؤقتة، ولعلنا

لا نجانب الصواب إذا قلنا بأن «غاية الفن أن ينقل الإحساس بالأشياء عندما تدرك وليس عندما تعرف، وتقنية الفن هي جعل الأشياء «غريبة» جعل الأشكال صعبة، مضاعفة صعوبة الإدراك وطوله لأن عملية الإدراك غاية جمالية بنفسها وينبغي أن يطال أمدها»[90] وينبغي لأجل ذلك أيضاً أن يمتد الشعر في تفاصيل العالم والأشياء بأكثر الطرائق غرابة لأن مسالك العلامة الشعرية هي التعمية والقتامة والغموض.

أما التراث البلاغي فقد استن لنفسه سنناً تعتبر من ابتكاراته الذوقية الخاصة التي يلتحم فيها النص بمتلقيه، أو يتناص فيها المتصور الذهني للسامع بالمتخيل النصي لمنشئ الخطاب. ولذلك فقد شملت تلك التنظيرات كل صور الفهم والإفهام، والإطراب، والتوصيل والتبليغ وغيرها من القيم القريبة من الوضوح والخالية من مظاهر اللبس والتعقيد، حتى لتكاد تكتمل معالم هذه السنن، في إطار ما أطلقوا عليه «عمود الشعر» الذي لم يختلف فيه المتأخرون من البلاغيين عن المتقدمين منهم إلا في بعض الجزئيات.

وفضلاً عن ذلك، فإن تحديد هذه السنن لم يكن بدافع تمكين الرغبة أو الإرادة في صنع الممكن، بقدر ما كان دافعاً لحصول الإمكان، ولعل «التقبل» هو الممكن الوحيد الذي ظل غائباً في تاريخ البلاغة العربية لكونه ارتد إلى مظاهر قسرية تنشئ قوالبها مسبقاً لتمليها على منشئ الخطاب كالذي يصف الدواء قبل معرفة الداء.

وعلى هذا يمكننا رصد تلك السنن[*] التي أقامها التراث النقدي، وأوجبها لتكون بمثابة نسق محدد (بكسر الدال) لكل نظام شعري أنجز وسينجز:

	ثبوت	
- شرف المعنى وصحته	الدلالة	- حصول صفات الكمال
- جزالة اللفظ واستقامته	الشكل	- حصول صفات القوة والجودة
- الإصابة في الوصف	الصياغة	- مطابقة الصفة للموصوف
- المقاربة في التشبيه	اللغة	- قوة المشابهة بين وجهي الشبه
- مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما	الأسلوب	- مطابقة الدوال لمدلولاتها وعدم افتراق الصوت/ المعنى
- التحام أجزاء النظم على تخير لذيذ الوزن	الإيقاع	- الملائمة

وفي المقابل جعل المرزوقي لكل من هذه السنن عياراً يضبطها وقيداً يحفظها بما يهجع في قلب السامع ليبين وجه الشبه بلا كلفة إلا أن يكون المطلوب من التشبيه أشهر صفات المشبه به وأملكها له لأنه حينئذ يدل على نفسه ويحميه من الغموض والالتباس[91] وألفة الإيقاع «كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظومه»[92] وألفة اللغة والأسلوب «الطبع والرواية والاستعمال»[93].

لم يكن المعنى مستقلاً، فقد كان الناص مرجعيته الوحيدة. ومن المستبعد أن يكون التراث النقدي قد أثار سؤال التقبل إلا في إطار السياق التواصلي: (منشئ الخطاب - السامع) الذي استنته قوانين عمود الشعر، ومع ذلك فإن هناك ملامح أخرى لمحاولة توجيه قراءة تأويلية بعيداً عن القصدية المعنوية للناص، وهي قراءة المحدثين «وذلك أن يقول الشاعر بيتاً يتسع فيه التأويل، فيأتي كل واحد بمعنى وإنما

يقع ذلك لاحتمال اللفظ، وقوته، واتساع المعنى»[94] ومثاله قول امرئ القيس:

مكر مفر مقبل مدبر معاً كجلمود صخر حطه السيل من عل

فبعد أن يعرض ابن رشيق قراءة حرفية تفسيرية لمعنى قول الشاعر - وهي قراءة تعتمد على تتبع الصور ورصد المعنى القصدي أو اللفظي - يشير إلى تفسير أحد المحدثين الذي ظن بأن الشاعر «إنما أراد الإفراط، فزعم أنه يرى مقبلاً ومدبراً في حال واحدة عند الفر والكر لشدة سرعته واحتج بما يوجد عياناً فمثله بالجلمود المنحدر»[95] إذ تحاول هذه القراءة إخراج النص من حيز المقول بالتعيين إلى الحيز المجرد. بعد أن يتم نقل الدلالات من سياقها المادي إلى سياقها المدرك. لكن حتى وإن فازت هذه القراءة بحضور مغاير - نسبياً - فإنها تظل وفية لعيار الشعر.

وعلى الرغم من المرونة والشاعرية، وسرية التناغم الخفي الذي تتمتع به شعرية القرطاجني من حيث تعاملها مع «الحيل الشعرية» لتوصيل الدلالة المبتغاة إلى «المقول له» بواسطة استثارة انفعالاته «بأن يحتال في انفعال السامع لمقتضى القول باستلطافه وتقريضه بالصفة التي من شأنها أن يكون عنها الانفعال لذلك الشيء المقصود بالكلام»[96] وعلى الرغم من ذلك فقد فاتها أن تراعي تجربة التقبل بعيداً عن لحظة الانفعال التي قد لا تكون أكثر من مجرد انطباعات حسية يشترك فيها المخاطب مع غيره لارتباطها في الأساس، بأيقونات إيقاعية ودلالية، وجمالية تحدد الصياغة التي يجب أن يكون عليها النص، عوض أن تحتضن التوقعات التي ينبغي أن يصل إليها، ومهما كانت طبيعة هذا التصور، فغالباً ما نجد استنفار أغلب البلاغيين من مظاهر التعقيد والغموض والالتباس، مراعاة لضمان «تبليغية» ثابتة يمر عبرها كل من «القائل» و«المقول له» و«المقول فيه».

على أية حال، فقد حرص «عمود الشعر» حرصاً شديداً على أن يرد الخطاب الشعري «مغسولاً» واضحاً، غير مموه، «محلولاً» غير معقود ولا مستغلق، لا غموض فيه ولا إبهام، إذ لم يكن «يحمد من القائل يعمي معرفة مغزاه على السامع لكلامه في أول ابتدائه، حتى ينتهي إلى آخره، بل الأحسن أن يكون في صدر كلامه دليل على حاجته، ومبيّن لمغزاه ومقصده كما أن خير أبيات الشعر ما إذا سمعت صدره عرفت قافيته»(97) وقد يرجع هذا التصور إلى الأفق التقبلي الذي اعتاد على سياق مرجعي - تواصلي معيّن، وثابت ومحدد، بحيث يتصل بكل دلالات الوضوح، والإبانة عن الغرض أو المغزى، وينفر من كل ما ينقضها من دلالات اللبس والغموض الذي ينجم عنه اهتزاز في تطابق الدال/ المدلول. وقد تبين الجرجاني أسباب ذلك النفور من التعقيد حين قال: «أما التعقيد فإنما كان مذموماً لأجل أن اللفظ لم يرتب الترتيب الذي يمثله تحصل الدلالة على الغرض، حتى احتاج السامع أن يطلب المعنى بالحيلة ويسعى إليها»(98) وبذلك يكتسب التعقيد شعرية خاصة تضاف إلى القيم الجمالية التي يتضمنها النص وتمنح المعنى شرفاً وفضلاً «فإن قلت فيجب على هذا أن يكون التعقيد والتعمية وتعمد ما يكسب المعنى غموضاً»(99).

وقد ذهب الجرجاني إلى أبعد من ذلك حين نظر إلى التقبل بوصفه فضاء للتوقع غير المسبق، وبجعله يتحول إلى القوة الكامنة في مخيلة القارئ التي تستحوذ على النص في مستوى من التلقي المجهد «وهو أن المعنى إذا أتاك ممثلاً فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة، وتحريك الخاطر له والهمة في طلبه، وما كان منه ألطف كان امتناعه عليك أكثر وإباؤه أظهر، واحتجاجه أشد»(100) فالقراءة بهذا المستوى هي معاناة مستمرة من أجل القبض على المعنى أو ملاحقته.

ولما كان الأمر كذلك، كان جواب أبي تمام حين سئل: لم لا تقولون ما نفهم؟ بسؤال آخر: لم لا تفهون ما نقول؟ تجاوباً مع جماليات الخفاء، - كان - تجربة جديدة لأثر المتقبل في النص، إثراء لشعرية العمى.

وقد حمل هذا السؤال تطلع المحدثين إلى محاولة ابتكار فضاءات جديدة، وذلك بصرف النظر، أو رفض كل علامات الوضوح، والإبانة والمطابقة، والسهولة، والملاءمة التي هي من قبيل (حصول الكمال) أو اكتمال الصور والمعاني في سياق ثابت ومنتظم بحسب معايير التلقي المألوفة.

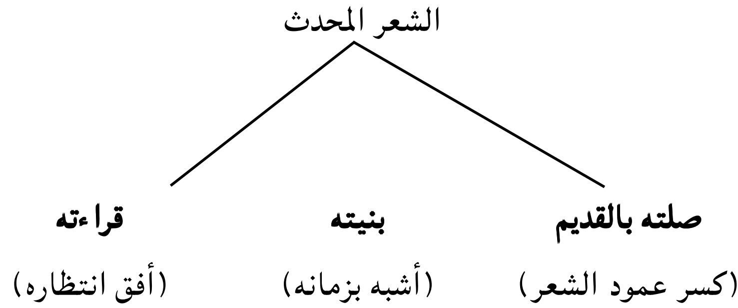
- إن التراث البلاغي - باستثناء بعض المواقف - لم يراع تجربة المتلقي في خوض معرفة النص، أو التعرف إلى مستوياته وإيقاعاته المبهمة والخفية، إذ ظلت تلك العملية مجرد استهلاك لصور المعاني والدلالات. واكتفت في مجملها بامتحان الذوق الانطباعي، ولم تسمح بأكثر من تطلع ساذج إلي أنماط المجازات المألوفة في جميع أشكالها من مقاربة التشبيه، وجزالة اللفظ... ولذلك، فقد عدّ أي انحراف أو عدول عن عمود الشعر، خروجاً عن تلك النواميس والقوانين التي استنها أفق التقبل المغلق، حين انطمس في حدود المفهومات والمعايير الجاهزة والتي ورد فيها، ومن ثمة اعتبرت ثورة أبي تمام تجربة جديدة زعزعت تلك المعايير، وارتبطت في معظم تجلياتها بالعدول الغامض أو شعرية العمى،

فما مظاهر هذا العدول؟ وهل كانت تحولاً نوعياً وجوهرياً أو كانت مجرد تغيير سطحي؟ ولماذا كان أبو تمام مثال هذا العدول؟

مما لا ريب فيه هو أنه لا توجد رقابة للفنان على وعيه لحظة الإبداع، فحين ينهمر السكون الداخلي للمبدع، لا يمكن له أن توجه إليه القالب الذي يصب فيه، إنه لا يتشكل إلا بمقدار سعة ذلك الانسياب

من التداعي. والحقيقة، أن ما يكشف حدود ذلك التشكل وملامحه، وأبعاده، ليس سلطة الناص ولا سلطة النص أيضاً وإنما هي العين الثالثة للمتقبل الرائي. ولا نعتقد أن الصورة المنتجة والصورة المحتملة هما على نحو متساو على الرغم مما يبدو عليهما من التشابه. إذ ما ينطبق في رؤية الناص يختلف تماماً عما يهجع في ذهن القارئ. وهذه اللارقابة (اللاوعي) هي الفسحة التي يتسلل منها المتلقي لاستحضار الغائب الدلالي بما تمنحه إياه قدراته التخييلية والجمالية من مقاربة الأشياء، والأسماء والأفعال، والعلامات... في سياق منتظم من القراءة المشروطة.

ومثلما تأسس عمود الشعر كقاعدة نصية يترسخ بها، ويتقوم بتعميم استعمالاتها، فقد انثبق ما يناقض هذا الاستعمال - وتلك سنة التحول الشعري - بجميع مقتضياته، ويمكن رصد هذا التحول من خلال الرسمة التالية:



ويمكن اعتبار الشعر المحدث بمثابة المناقض التام لعمود الشعر الذي يصف الدلالات بسمات الوضوح، وثبات العلاقات بين الدوال والمدلولات، ولما كانت الاستعارة هي إحدى أهم هذه العلاقات في تفجير مستويات الدال والمدلول في تعالقهما وتلاحمهما، فقد اشترط فيها دقة الوضوح وعدم الإفراط في الغموض «ومن مراعاة المناسبة بين

المستعار له والمستعار منه كان حقاً أن لا يغفل الشاعر عن استعارته فينقضها كقول أبي تمام:

تحملت ما لو حمّل الدهر شطره لفكر دهراً أي عبيئة أثقل

فإنه لما جعل الدهر بمنزلة الإنسان المفكر كان عليه ألا ينقض ذلك بأن يجعل لتفكيره مدة يسميها دهراً فتصير مدته هي عينه»(101).

فما كان شائعاً، لم يتعد حدود مطابقة المشار للمشار إليه لانتماء العلامة الشعرية وانقيادها إلى حيز الوضوح، وابتعادها ما أمكن عن القيم المتفجرة بجماليات غامضة ومستوحاة. ولعل الأمر الذي جعل الآمدي يظل وفياً - في موازناته - لعمود الشعر ومألوف البيان، غير أن أبا تمام كان خارق الوعي بإدراك خفايا المسميات، فلم تبق الاستعارة في أفقه مجرد نقل مدلول شيء إلى مدلول شيء آخر، وإنما تجاوزته إلى ابتكار مدلولات أخرى ذات انزياحات عميقة «فحاول التخلص من سيطرة القديم وأشكاله، وكسر أطواقاً كثيرة، وفتح بانزياحاته الشعرية أمام الإنسان أبعاداً شعرية مجهولة، لقد تمرد على الذهنية التقليدية وتخطى ما في المفهوم القديم للشعر من قيم الثبات والانسجام والتآلف وأشكالها، وتخطى اللغة الشعرية القديمة باعتبارها لغة ذوق عام وقواعد نحوية وبيانية، وانحرف بها، أو انزاح عنها إلى أن تكون تجربة متميزة وجدة في الرؤيا تتطلب وعياً شعرياً كبيراً وبكلام آخر لقد تخطى أبو تمام اللغة الشعرية المألوفة، وانزاح عنها باعتبارها مسألة نحو وقواعد إلى لغة هي جزء من الحالات النفسية والشعورية ومن هنا كانت لغة الانزياح الشعري لغة إيحاءات تفرغ الكلمة من شحنتها الموروثة التقليدية وتملؤها بشحنة جديدة»(102).

وإذا كان إنجاز أبي تمام على هذا المستوى من الانزياح، فإن ذلك - ولا شك - من متطلبات النظام الجديد الذي انتقلت إليه القصيدة

المحدثة. ولم تكن المسألة مجرد انتقال يعطي للقصيدة وجوداً خاصاً وحسب، وإنما هي نقلة جوهرية تعيد تنظيم العلاقة التقبلية، وتضع القارئ والنص في فضاء من الحرية الممكنة، تسمح بكثير من التأملات والابتكارات تجاوزاً لقيم الثبات التي رافقت الصيغ والأساليب، والتراكيب، والمفردات في القصيدة العربية.

لقد تورط النقد التراثي في مأزق «التقييم» الذي أدى إلى تقييد النص بمعايير مرشدة وموجهة، وكل ما تضمن غير ذلك أدرج في «المحال» و«الغريب» و«المفسد»(*).

وكان يمكن لتلك التحولات - لو أنها نالت حظها من الاهتمام المبكر والعناية الواعية - أن يتسع مجالها لتشمل إشكالية القراءة من حيث هي تأمل في النص وإعادة بناء مستمر لانتظامه المزعوم.

وسواء اعتبر أبو تمام غامضاً أو مخطئاً، فإن استحالة المغامرة لم تكن واردة لديه، وظل حضور القصيدة مرهوناً بغياب دلالتها وهي الحقيقة التي أملاها الإحساس بوجود فراغ في اللغة لا يكتفي بالمعمول به، ويتطلع إلى انسجام حر، يدفع بالمرء إلى الاتجاه الذي لا يجد فيه بداً من تجديد علاقته بالعالم، سعياً منه إلى استخلاص لغته الحية.

ويمكن استخلاص أهم مظاهر العدول الغامض مع إمكانية وصفها بشعرية التنافر:

خرق التسلسل المنطقي

تداخل الرموز والصور والمشاعر

حمل الكلمات معاني لم تتحملها

ولم يكن في هذا الاختراق ما يسيء إلى الشعر العربي، بل إن فيه كثيراً مما يكشف عن قوته وسحره. من حيث كون اللغة العربية تمتلك أدوات وأساليب لا حصر لها، يمكن للشاعر أن يتصرف فيها وفي

استعمالاتها بما يمنح النص شعريته وقوة حضوره وعلى هذا جاءت أهم انزياحات أبي تمام بهذه الصورة:

عدول عن المعنى المألوف إلى المستحدث

عدول عن الرؤيا الواضحة إلى الرؤيا الغامضة

عدول عن الصورة الشعرية المألوفة إلى الغريبة

عدول عن الاستعمال اللفظي المتداول إلى المبتكر

عدول عن الأساليب المعهودة إلى المبتدعة

«ولا شك في أن هذا الانزياح مخالف للطريقة التقليدية المألوفة في كتابة الشعر آنذاك، لكنه إذا كان انزياحاً عن هذه الطريقة فهو ليس انزياحاً عن الشعر، بل إنه أفق شعري آخر»(103) ومن اللافت للنظر، أن العدول الغامض هو وجه آخر ينم عن طموح مبكر لإثارة الكفاءة الشعرية للمتلقي. وأمكننا القول - بالتالي - أن شعرية العمى هي بداية انفتاح القارئ على مستويات غير واردة في سياقهم التقبلي المألوف «فبقدر ما يتضمن الشعري من أبنية لغوية فإن كان متحدث أصلي باللغة يستطيع أن يفهمها إلا أنه بقدر ما يتضمن النص الشعري ذاته من أبنية شعرية ذات شفرات جمالية متعددة فإنها لن تكشف عن دلالتها إلا لمن يمتلك المعرفة بنظمها الشعرية»(104).

بدأت إشكالية التقبل تعرف نوعاً من النضج المبكر بداية مع إشكالية الشعر المحدث، سواء من حيث الوظيفة الشعرية الملتبسة بالغموض والتعمية، أم من حيث صلته بالمتقبل الذي ألف نظاماً جاهزاً من مستويات التلقي (إيضاح، تبليغ، إفهام...) وإذا كانت المسألة في ظاهرها تنم عن ثنائية الذوق الشعري الجديد والذوق الشعري القديم، إلا أن حقيقة الأمر هي في «صراع السنة والعدول في مستوى الكتابة وصراع أفق الانتظار الموجود وأفق الانتظار الذي يعد به الأثر المتفرد

الطارح أسئلة جديدة على وعي المتقبل. وبذلك تكون قضية الشعر المحدث قضية قراءة بامتياز: كيف قرئ فرفض؟ وكيف ينبغي أن يقرأ حتى تتبيّن شعريته؟»[105] فحتى وإن كان حاصل الإجابات هو ناتج الوعي الكلي لحلم كتابة شعرية متفوقة تبحث عن متعالياتها في مجهول الكلام والبيان، فإن الحرية – ضمن هذا التفوق – تظل أساساً جوهرياً لكل ابتكار أصيل. ويظل العدول عالماً شمولياً ولانهائياً، وغير محصور، ورؤية خارقة تتجدد بتجدد الإنسان، وتتفجر بعمقه المعرفي، وتكتمل في أفقه الحر والكلي على الإطلاق.

فإذا كان عمود الشعر قد أسس لقراءة مغلقة وسن لها قواعد فإنه كان على الشعر المحدث أن يخترقها ويتجاوزها لتخلف بذلك شعرية العدول الجمالي في لحظة انبثاقها ولحظة تقبلها.

الهوامش والمصادر

1) محمد عبدالمطلب: البلاغة والأسلوبية/ الشركة المصرية العالمية للنشر ط 1، 1994 ص 229.

2) الفيرز آبادي (محمد الدين محمد بن يعقوب) القاموس المحيط ج 3، 4 مطبعة مصطفى البابي الحلبي مصر 1952.

3) ابن منظور: لسان العرب ج 11 مادة عدل، ص 434 وما بعدها.

4) ابن جني: الخصائص/ ج 2 دار الكتاب العربي، ص 442.

5) مصطفى السعدني: العدول أسلوب تراثي في نقد الشعر، منشأة المعارف/ مصر، 1990، ص 12.

6) نفسه، ص 14.

7) ينظر: عبدالحكيم راضي: نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي 1980، ص 206.

8) ينظر: مصطفى السعدني: العدول، ص 14.

9) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، دار الكتب العلمية، ص 157.

10) عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، دار المعرفة، بيروت 1978، ص 203.

11) ينظر: مصطفى السعدني: العدول، ص 18.

12) ينظر: أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة/ دار مكتبة الحياة، ج 2، ص 136.

13) ينظر: أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ج 2، ص 132.

14) ينظر: صلاح فضل: البنائية في النقد الأدبي مكتبة الأنجلو مصرية 1980، ص 277.

15) ينظر: الإمتاع والمؤانسة، ج 2، ص 133 القول لأبي عائذ الكرخي صالح بن علي.

16) ينظر: عبدالحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، ص 10.

17) نفسه، ص 12.

18) ينظر: محمد عبدالمطلب: قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني، دار الشرق العربي 1990، ص 83.

19) عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 303، 304.

20) ينظر: ابن جني: الخصائص، ج 2، 447-448.

21) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 160.

22) ينظر: المرزباني: الموشح، دار النهضة/ مصر، تحقيق محمد علي البجاوي 1965، ص 143.

23) ابن الأثير (ضياء الدين) المثل السائر ج 2، المكتبة المصرية، بيروت 1990، ص 75.

24) ينظر: هيدن وايت: ميشيل فوكو مقال في دورية عالم المعرفة/ عدد خاص بالبنيوية وما بعدها ع 206/ 1996 الكويت، ص 129.

25) ينظر: مصطفى السعدني، العدول أسلوب تراثي في نقد الشعر، ص 17.

26) لطفي عبدالبديع: فلسفة المجاز ط II 1986 النادي الأدبي الثقافي بجدة، ص 257.

27) هيدن وايت، ميشيل فوكو، ص 121.

28) عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، دار المعرفة 1981، ص 314.

*) - وقد سوغ ذلك أن الوجود اللغوي عندهم متأخر عن الوجود الذهني ووجود الأعيان بحيث كانت اللغة تابعة لغيرها وسمة له وعلامة لا تثبت إلا الثابت ولا تنفي إلا المنفي وكان صدق المجاز وكذبه من هذا الباب لأنه نسبة خبرية، ومعلومية النسب الخبرية إنما تستفاد من خارج اللفظ. ينظر: لطفي عبدالبديع: فلسفة المجاز، ص 234.

29) ينظر: جاكوب كورك: اللغة في الأدب الحديث الحداثة والتجريب، تر/ ليون يوسف وعزيز إيمانويل، دار المأمون 1989، ص 242.

30) ينظر: محمد حماسة عبداللطيف: ظواهر نحوية في الشعر الحر/ الخانجي القاهرة ط 1 1990، ص 14.

31) ينظر: مصطفى السعدني، العدول منشأة المعارف، ص 39.

32) ابن جني: الخصائص، ج 2، ص 392.

33) ينظر: مصطفى السعدني: العدول، ص 42.

34) مصطفى السعدني: العدول، ص 70.

35) ابن جني: الخصائص، ج 3، ص 303-403.

36) الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 112.

37) الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 113.

38) نفسه، ص 116.

39) محمد عبدالمطلب قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني، ص 121.

40) ابن رشيق، العمدة، دار الجيل، ج 2، ص 269.

41) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص 159.

42) الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 126.

43) ينظر: أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص 191.

44) ينظر: القزاز ما يجوز للشاعر في الضرورة، الدار التونسية للنشر، 1971، ص 81.

45) الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 362.

46) ينظر: محمد عبدالمطلب، قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني: ص 106.

47) محمد عبدالمطلب، قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني: ص 109.

48) ابن رشيق (العمدة) ج II ص 270-271.

49) العمدة، ج II ص 275.

50) القزاز: ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 24.

51) الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 366.

52) ينظر: محمد حماسة عبداللطيف: ظواهر نحوية في الشعر الحر، ص 25.

53) ينظر: محمد حماسة عبداللطيف: الجملة في الشعر العربي/ الخانجي، القاهرة، ط 1 1990، ص 57.

54) المرجع السابق، ص 57.

55) محمد عبداللطيف: البلاغة والأسلوبية، ص 338.

56) الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 221.

57) ينظر: محمد عبدالمطلب: البلاغة والأسلوبية، ص 329.

58) دلائل الإعجاز، ص 85.

59) ينظر: جون كوهن: بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، دار المعارف، ط 3، 1993، ص 127.

60) ينظر: محمد عبداللطيف: البلاغة والأسلوبية، ص 333.

61) ابن منظور: لسان العرب، ج 2، ص 84 مادة «لفت».

62) ابن الأثير ضياء الدين: المثل السائر، المكتبة العصرية، بيروت ج II ص 3.

63) نفسه، ص 3.

64) ابن الأثير: المثل السائر، ج 2، ص 4.

65) ينظر: حسن عباس نصر الله، مجاز القرآن ولادة علوم البلاغة، مجلة الفكر العربي، ص 142.

66) ينظر نفسه، ص 142.

67) ينظر: المثل السائر، ج 2، ص 3 وما بعدها.

68) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص 407-408.

69) حسين خريوش: الالتفات وأثره في شاعرية ابن زيدون (دراسة نصية) دورية أبحاث اليرموك، م 13، ع 2 1995، ص 118.

70) أنعام فوال مكاوي: المعجم المفصل في علوم البلاغة/ دار الكتب العلمية، ط 1 1992، ص 209.

71) المثل السائر: ص 4.

72) حسين خريوش: الالتفات وأثره في شاعرية ابن زيدون، ص 134.

73) ينظر: عز الدين إسماعيل: جمالية الالتفات، مقال في سلسلة كتب النادي الأدبي الثقافي بجدة ع 59/ 1990، ص 905.

74) ابن رشيق: العمدة ج II، ص 45.

75) ينظر: محمد إبراهيم عبدالعزيز شادي: مدخل القراءات القرآنية في الإعجاز البلاغي/ القاهرة 1987، ص 59.

76) ينظر: نفسه، ص 60.

77) ينظر: المرجع السابق، ص 60-61.

78) ينظر: محمد إبراهيم عبدالعزيز شادي، مدخل القراءات القرآنية في الإعجاز البلاغي، ص 61.

79) محمد عبدالمطلب: البلاغة والأسلوبية، ص 278.

80) عز الدين إسماعيل، جماليات الالتفات، ص 906.

81) ابن الأثير: المثل السائر، ج II، ص 14 وما بعدها.

82) شكري المبخوت: جمالية الألفة، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، ط 1، 1993، ص 29.

83) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص 16.

84) الجاحظ: البيان والتبيين، ج I، ص 67.

85) ينظر: شكري المبخوت: جمالية الألفة، ص 18.

86) ينظر: فرانكلين روجرز: الشعر والرسم، ترمي مظفر دار المأمون، 1990، ص 227.

87) ينظر: نفسه، ص 227 (النص لبيكاسو).

*) - تنازع امرئ القيس بن حجر وعلقمة الفحل في الشعر: أيهما أشعر؟ فقال كل واحد منهما: أنا أشعر منك. فقال علقمة: قد رضيت بامرأتك أم جندب حكماً بيني وبينك. فحكماها، فقالت أم جندب لهما قولاً شعراً تصفان فيه فرسيكما على قافية واحدة وروي واحد. فأنشداها جميعاً القصيدتين، فقالت لامرئ القيس: علقمة أشعر منك. قال: وكيف؟ قالت: لأنك قلت:

فللسوط ألهوب وللساق درة ... وللزجر منه وقع أخرج مهذب

فجهدت فرسك بسوطك في زجرك فأتعبته بساقك. وقال علقمة:

فأدركهن ثانياً من عنانه ... يمر كمر الرائح المتحلب

فأدرك فرسه ثانياً من عنانه، ولم يضربه ولم يتعبه.

فقال: ما هو بأشعر مني ولكنه له عاشقه. ينظر: الموشح للمرزباني، ص 28، و29.

88) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 90.

89) شمس الدين محمد بن حسن النواجي: مقدمة في صناعة النظم والنثر/ مكتبة الحياة، بيروت، ص 32.

90) ينظر: ك.م. نيوتن: نظرية الأدبية في القرن العشرين/ تر: عيسى علي العاكوب، عين للدراسات والبحوث، ط II 1996، ص 22.

*) ينظر: محمد الطاهر بن عاشور: شرح المقدمة الأدبية لشرح الإمام المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، ص 61 وما بعدها.

91) المرجع السابق، ص 92.

92) نفسه، ص 97.

93) نفسه، ص 86.

94) ابن رشيق: العمدة، ج II، ص 93.

95) ينظر: المرجع السابق، ص 93.

96) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 347.

97) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص 463.

98) الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 120.

99) نفسه، ص 118.

100) الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 118.

101) شرح المقدمة الأدبية، ص 78.

102) تامر سلوم: الانزياح الدلالي الشعري، مقال في مجلة علامات في النقد ج 9، م 5، 1996، ص 109.

*) - فقالوا بأن أبا تمام يريد البديع فيخرج إلى المحال. وقالوا أيضاً أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد وأن أبا تمام تبعه حتى صار كثير مما أتى به من المعاني لا يعرف ولا يعلم غرضه فيها إلا مع الكد والفكر وطول التأمل، ومنه ما لا يعرف معناه إلا بالظن والحدس.

ينظر في هذا الشأن: الآمدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري بتحقيق محيي الدين عبدالحميد، دار المسيرة، ص 125.

103) ينظر: تامر سلوم، الانزياح الدلالي الشعري، ص 104.

104) صلاح فضل: نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر، مقال بـ مجلة عالم الفكر ع 3-4 م 22 سنة 1994، ص 72.

105) شكري المبخوت: جمالية الألفة، ص 99.



إن **الخوارزمي** الذي نعرض له هنا هو أبو عبدالله محمد بن أحمد بن يوسف الكاتب الخوارزمي، **وهو باحث من أهل خراسان، وقد قال عنه ابن خلكان في «وفيات الأعيان» والمقريزي في «خططه أنه محمد بن أحمد بن يوسف، وانفرد المقريزي بإضافة لقب «البلخي» بدلاً من الخوارزمي. وهو عالم آخر غير أبي عبدالله محمد بن موسى الخوارزمي، الرياضي المعروف، والذي عاش في النصف الأول من القرن الثالث الهجري، ويعتبر مؤسس عربي لعلم الجبر**، بل إن اسم الجبر قد أخذ من اسمه[1].

أما عالمنا هذا فقد عاش في القرن الرابع الهجري بنيسابور في خراسان إبان عهد الدولة السامانية التي حكمت من عام 261هـ إلى عام 389هـ، وقد اشتهرت هذه الدولة بالعدل والصلاح وتشجيع العلم، وكان من أهم مظاهر هذا الازدهار الثقافي أن نبغ كثير من رجال العلم فيها، فقد أخرجت هذه البلاد من رجال الحديث والفقه والأصول مثل الإمام البخاري (256هـ) والإمام مسلم (261هـ) والإمام ابن حيان السمرقندي (354هـ) والنيسابوري (316هـ) والقفال، وأبو منصور الماتريدي، وسهل البلخي تلميذ الكندي الفيلسوف وأبو القاسم الكعبي المتكلم، وغيرهم من الأئمة الأجلاء وبفضل هذين الأخيرين انتشرت حركة فلسفية وعقلية كبيرة توجت بالفيلسوف الكبير ابن سينا، درة الدولة السامانية.

وبقدر ما ذخرت المراجع العامة بأخبار محمد بن موسى الخوارزمي، وأفاضت في ذكر أخباره وكتبه، فقد ضنت على محمد بن أحمد بن يوسف الخوارزمي، فلم يذكر أغلبها عنه شيئاً، كما لم تذكر المراجع تاريخ مولده، واتفق أغلبها على ذكر تاريخ وفاته، فقد ذكر المستشرق فيدمان E. Wiedemann في «دائرة المعارف الإسلامية» وحاجي خليفة في «كشف الظنون» وفان لفو G. Van Vloten في مقدمته لمفاتيح العلوم وبروكلمان في «تاريخ الآداب العربية وسارتون في «المدخل إلى تاريخ العلم» أن الخوارزمي توفي عام 387هـ، ويعتبر كتابه «مفاتيح العلوم» هذا أقدم موسوعة جامعة في التعريف بالعلوم التي كانت متداولة في عصره، وتحديد مصطلحات هذه العلوم.

وقد أهداه الخوارزمي إلى الشيخ الجليل السيد أبي الحسن العتبي، الذي كان وزيراً من وزراء نوح الثاني الساماني (366-387هـ) وكان يعيش في بلاطه بنيسابور، ولعل الخوارزمي ولد في بلخ دون أن نعرف بالتحديد تاريخ ولادته. ولهذا جرى المقريزي على تلقيبه بالبلخي في كتابه الخطط[2].

والخوارزمي بكتابه «**مفاتيح العلوم**» يعد من المؤسسين لعلم المصطلح العلمي بمعناه الحديث والدقيق، حيث إن السياق العام الذي يندرج من ضمنه كتابه هذا يتمثل باتجاهين:

أولاً: الكشف عن كيفية تطور دلالات المعاني والمصطلحات الدالة عليها في مختلف الأنشطة المعرفية المتداولة آنذاك من فقه وعلم كلام وطب وتنجيم وفلك وغيرها..

ثانياً: الكشف عن كيفية استواء هذه الدلالات والمصطلحات في مفاهيم ثابتة، ذلك أن الحقبة الزمانية التي يتمثلها كاتبنا تشكل مرحلة استواء وتحدد ونضج للكثير من المصطلحات والمفاهيم في مختلف مجالات المعرفة، وبالتالي إمكانية صوغها في مفاهيم ثابتة

وليست منغلقة. فالمفهوم بحد ذاته يحمل في طياته إمكانات متعددة، أقلها بنائية متعارضة أو متلازمة بين تأسيساته المعرفية (المحتوى)، وبين مساره العملي الذي تتداخل فيه عوامل متعددة، قد تؤدي إلى تطويرات ومنزلقات تحيد بالمفهوم عن التأسيسات التي انطلق منها.

إن مرحلة تثبيت أو إنتاج مفاهيم، ليست محددة بالإطلاق بفترات تاريخية معينة، دون أن يعني ذلك أننا لا نأخذ بعين الاعتبار علاقة المفهوم بالمسار الذي اتخذه في حقبة زمنية معينة.

ومن هنا يؤكد د. سميح دغيم[3] في تقديمه للكتاب على أن الشروط التاريخية التي عمل من ضمنها كاتبنا هي التي أملت علينا إضفاء أهمية كبيرة على كتاب «مفاتيح العلوم»، ذلك أن من تقدمه في هذا المجال، مثل جابر بن حيان، والكندي الفيلسوف، والفارابي المعلم الثاني وابن سينا الشيخ الرئيس قد وضعوا رسائل في تصنيفات المصطلحات والحدود وإحصاء العلوم وغيرها، إلا أن كتاب «مفاتيح العلوم» عبّر عن حاجة جديدة برزت في تلك المرحلة. هذه المرحلة لها خصوصيتها الثقافية والتاريخية.

فمن الناحية الثقافية: تطورت كثيراً دلالات المعاني، وتصالح الناس على ألفاظ أخذوا بها، لكن لا يبدو أن الاصطلاحات والمصطلحات تستطيع أن تتخطى الإطار اللفظي مُستخدماً في ذلك دلالات المعاني، ذلك أننا نبغي الانتقال من المجرد الذهني المُعبر عنه بالمصطلح إلى جملة مفاهيم هي في الوقت نفسه «مفاتيح».

أما من الناحية التاريخية: فيبدو أن الحاجة إلى تصنيف عروض مختصرة لجميع العلوم في القرن الرابع الهجري أصبح أمراً مطلوباً من الخاصة والعامة، لذلك أخذ كتاب «مفاتيح العلوم» الطابع الموسوعي.

ومن الملاحظ أن للخوارزمي هنا تركيزاً على العناية بالألفاظ من

الناحية اللغوية (المبنى) وهو كثيراً ما شرح في الحواشي بعض معاني المصطلحات وأصولها اللغوية[4]. كل ذلك من أجل المثقفين والمتضلعين في اللغة دون العلوم الباقية، يقول: «إن اللغوي المبرز في الأدب، إذا تأمل الكتب التي صنفت في أبواب العلوم والحكمة، ولم يكن ملأ صدراً من تلك الصناعة، لم يفهم شيئاً منه، وكان كالأمي الأعتم الذي لا نظر فيه»[5].

1 - الغاية من تصنيف الكتاب:

إذن للألفاظ أوجه كثيرة من الاستعمالات الاصطلاحية واللغوية، وعلينا فإن ما يجب أن نتبينه هو كيف تحددت هذه الاصطلاحات اللغوية مفاتيح أساسية للعلوم المنتشرة آنذاك، ويجب أن نتذكر كيف بدأت تنتشر المعرفة بالعلوم الطبيعية والرياضية والفلسفية في القرن الرابع الهجري وتتواكب مع الحاجات الحضارية للأمة الإسلامية وحاجتها الشديدة إلى هذه العلوم والتي تشكل أساس فكري ونظري لا غناء عنه في تشكيل الحضارة وبناء المدنية.

إضافة إلى أن معرفة مصطلحات هذه العلوم ضرورية حتى لغير المتخصصين والمتعمقين في هذه العلوم، يقول الخوارزمي في مقدمة كتابه: «وسميت هذا الكتاب مفاتيح العلوم إذ كان مدخلاً إليها ومفتاحاً لأكثرها، فمن قرأه وحفظ ما فيه ثم نظر في كتب الحكمة هدها هداً وأحاط بها علماً، وإن لم يكن زاولها ولا جالس أهلها»[6].

وكان الخوارزمي قد حدد الغرض من كتابه جاعلاً منه كشافاً لكل العلوم وليس للمتعارف فقط، وبالتالي تأسيساً لمفاهيم هذه العلوم. ويجب أن ننتبه قبل تحليل الكتاب إلى أن عملاً مجيداً كمفاتيح العلوم تقتضي اهتماماً خاصاً من ناحيتين:

1 - من ناحية كونه عملاً معجمياً متقدماً في مختلف أصناف العلوم.

2 - من ناحية كونه موروثاً معرفياً يسعى إلى تأسيس مناخ فكري معين، بحيث يقدم هذه المفاتيح العلمية للناس جميعاً، فيقتحمون بها كتب الفلاسفة والعلماء جميعاً.، وهذا يساعد على ما يمكن تسميته «بديموقراطية العلم» - إن صح التعبير - حيث حاول العلماء والمفكرين المسلمين إشاعة العلم والمساعدة على انتشاره بين كل طبقات الأمة، بدل أن يكون محصوراً في طبقة من العلماء والمختصين ضيقة الاتساع، وارستقراطية التوجه.

ولكتاب الخوارزمي الذي وضعه نحو عام 976م من الأهمية على الأقل ما لفهرست ابن النديم، إن أردنا معرفة الحال التي كانت العلوم عليها في بغداد في القرن العاشر الميلادي الرابع الهجري، وقد امتاز على كثير من الكتب التي على شاكلته، بأن الخوارزمي فيه كان يجمع في طياته، بدقة وبلاغة، أهم المعارف المتداولة في عصره «متحرياً الإيجاز والاختصار، ومتوقياً التطوير والإكثار «ملغيا» ذكر المشهور والمتعارف بين الجمهور وما هو غامض غريب «معتنياً» بتحصيل الواسطة بين هذين الطرفين إذا كان هو الذي يحتاج إليه دون غيره»(7). كما يقول لنا في مقدمته.

2 - أهمية المصطلح العلمي:

وقبل الخوض في تحليل الكتاب وعرضه لابد من معرفة أهمية المصطلح بالنسبة لمختلف العلوم الطبعية والرياضية والإنسانية، وأهمية علم المصطلح الفلسفي Philosophical Terminology ونشره. وهذا لا يكون إلا بالرجوع إلى تراثنا العلمي والفلسفي الذي تركه علماء

وفلاسفة صنفوا كتب ورسائل تعالج موضوع المصطلحات معالجة علمية دقيقة، وعلى رأس هؤلاء العلماء والفلاسفة، جابر بن حيان والكندي والفارابي وابن سينا والخوارزمي والتوحيدي والآمدي فضلاً عن الجرجاني[8].

خاصة وأن المصطلح في العلوم الإنسانية وفي العلوم الطبعية والتجريبية، بما أنه هو المعبّر الأول عن هوية الأمة وذاتها وأصالتها، فهو أيضاً المدخل الأول إلى استلحاقها واستتباعها وتجريدها عن مقومات الهوية والذات[9].

فالمصطلح Term هو اللفظ الذي يتفق عليه العلماء ليدلوا به على شيء محدود، ويميزوا به معاني الأشياء بعضها عن بعض، وهو جزء أساسي من المنهج العلمي، وسمة بارز في لغة الفلسفة، حيث يعتبر لغة التفاهم بين المفكرين، وهو الذي يُعين على حُسن الأداء ويدور عليه تبادل الآراء والأفكار.

والمصطلح العلمي يتبع بالضرورة تقدم العلوم وازدهارها، بما يصاحبه من اكتشافات واختراعات. فليس من شك في أن التقدم والتطور في مجال العلوم، ينتج عنه أشياء جديدة تقتضي مسميات، فيضطلع العلماء على تسميتها تسمية توائم بين المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي الذي يختارونه.

وقد تكونت بفضل الترجمة في القرن العاشر مصطلحات علمية غزيرة في الطب والكيمياء والرياضيات والفلسفة والمنطق وجميع العلوم التي ترجمت فضلاً عن علوم العربية والعلوم المتصلة بالدين الإسلامي مثل الفقه وأصوله والحديث والتفسير والتاريخ. وقد اعتمد المترجمون في هذا المجال على اللغة العربية أولاً، فاستعملوا المجاز باستعارة ألفاظ ذات دلالات لغوية معروفة، وشاءوا لها تأدية معاني

جديدة، ولجأوا في بعض الأحيان إلى العلوم مستعملين بعض المصطلحات للتعبير عن المعاني الجديدة. وبذا ظهرت بعض المصطلحات المشتركة بين العلوم المختلفة عند المسلمين[10].

وقد أدرك البيروني، ذلك العالم الموسوعي العظيم منذ صباه أهمية المصطلح العلمي ووظيفته الهامة والدقيقة في بناء المعرفة، فساهم بدوره في إثراء العربية التي كانت من منتصف القرن الثامن حتى نهاية القرن الحادي عشر لغة العلم الارتقائية للجنس البشري، كما يقول «جورج سارتون»[11] حتى لقد كان ينبغي لأي كان، إذا أراد أن يلم بثقافة عصره وبأحدث صورها أن يتعلم اللغة العربية. ومن هنا كان تأليفه لكتابه الهام «**التفهيم لأوائل التنجيم**»، وهو كتاب ضخم يحوي آلاف المصطلحات الفنية والرياضية والجغرافية والفلكية، استحق به البيروني أن يكون رائداً من رواد منهج البحث العلمي، حيث كان سابقاً للعلماء المحدثين في تحديدهم للمصطلحات العلمية بعشرة قرون، وقد أدرك البيروني في كتابه هذا وظيفة اللغة وعلاقتها بالفكر وأهمية تحديد كل لغة لمفاهيمها وتحديد كل علم لمصطلحاته، وإلا اختلطت الأفكار وتداخلت المعاني[12].

وهكذا فقضية المصطلح تكاد تكون من أدق القضايا العلمية في عصرنا، فالمصطلح، كما هو معروف، هو مفتاح العلم ومدخل الثقافة.. وبدون القدرة على استيعاب المصطلحات وتوليدها وفهمها لا يمكن استقرار علم ولا تحقيق فهم، ومن هنا فالحاجة ماسة اليوم لأن يساير إبداع المصطلح عملية النمو والازدهار لكل الأمة.

3 - مضمون الكتاب:

وقد قسم الخوارزمي «مفاتيح العلوم» في مقالتين: تحتوي المقالة

الأولى على ستة أبواب، فيها اثنان وخمسون فصلاً، وتحتوي المقالة الثانية على تسعة أبواب، فيها واحد وأربعون فصلاً، وبذلك يكون الكتاب كله يحتوي على خمسة عشر باباً، فيها ثلاثة وتسعون فصلاً.

وقد خص المقالة الأولى: بالعلوم الأدبية أو ما يغلب عليها روح الأدب من فقه وعلم كلام ونحو وكتابة دواوين وشعر وعروض وأخبار. وخص المقالة الثانية: بالعلوم التي تغلب عليها روح العلم من فلسفة ومنطق وطب وحساب وهندسة وعلم النجوم وموسيقى وحيل وكيمياء.

ويبدأ الخوارزمي كتابه بالحديث عن الفقه في الباب الأول من المقالة الأولى، فيتكلم في أصول الفقه والطهارة والصلاة والصوم والزكاة والحج.. إلخ فهو في أصول الفقه يذكر أنها ستة أصول: ثلاثة متفق عليها وهي الكتاب والسنة والإجماع، وثلاثة مختلف فيها وهي القياس والاستحسان والاستصلاح، وهو في كل ذلك يضع شروحاً وتعريفات توضح السبيل لمن يشتغل بعلم الأصول.

وعندما يتكلم عن الحج مثلاً يعرف القران، والتمتع، والإفراد، والاستلام، والهدي.. إلخ وهكذا يسير الخوارزمي فيما يتعلق ببقية أبواب وفصول المقالة الأولى من كتابه. فيعرف المصطلحات التي ترد في علوم اللغة والكلام والنحو والشعر والعروض والأخبار.

أما المقالة الثانية من «مفاتيح العلوم» فهي تتناول الفلسفة والمنطق والطب وعلم الأعداد والهندسة وعلم النجوم والموسيقى والحيل والكيمياء. ويبدأ الخوارزمي مقالته هذه بالكلام في الفلسفة، وقد اعتبرها من علوم العجم وهي العلوم التي وقف عليها هذا الجزء من كتابه. وقد قسم الباب الخاص بها إلى ثلاثة فصول: تكلم في الأول عن أقسام الفلسفة وأصنافها، وفي الثاني عن «جمل ونكت عن العلم وما يتصل به». وفي الثالث عن «ألفاظ ومواضعات يكثر جريها في

كتب الفلسفة». وهو يتابع في كل ذلك أقسام الفلسفة ومجالاتها المختلفة ويعرض فيها للنظري والعملي بأقسامه المختلفة والمتعددة.

وهو يعرض في أثناء كل ذلك لمختلف المصطلحات الفلسفية مثل الهيولى والصورة، والخلاء، والزمان، والجسم الطبيعي، والتعليمي، والروح النباتي، والحيواني، والنفساني. كما يشرح في الباب الثاني المنطق بأقسامه ومصطلحاته التي ترجم كثير من ألفاظها وعبر عن كثير منها أيضاً.

ونلاحظ أن الخوارزمي في معالجته لمختلف المصطلحات التي يتناولها، خاصة منها المتصلة بعلوم الأوائل التي نقلت إلى اللغة العربية يرى أنه «كان أكثر هذه الأوضاع أسامي وألقاباً اخترعت، وألفاظاً من كلام العجم أعربت»[13] فهي مصطلحات تقع، بحسب هذا المعنى على نوعين:

1 - **ألفاظ مخترعة**؛ وهذه مصطلحات اخترعها المختصون في علم المنطق والفلسفة عن جملة الفلاسفة القدماء، فتطورت استعمالاتها عند المتأخرين، على نحو يقربها إلى أن تكون ألفاظاً فلسفية، بدلالات فلسفية، ولا تخرج عن معاني الفلسفة.

2 - **ألفاظاً معربة**؛ وهذه مصطلحات يصدق عليها أنها غير مخترعة، لأنها لم تترجم، أو توضع العربية أصلاً؛ بل عُربت ونقلت إلى العربية عن اللغات الأعجمية، وبوجه خاص اللغة اليونانية. فهذه اصطلاحات شاع استعمالها معربة بمعانيها المقصودة في أصولها.
إن هذا التقسيم يساعدنا - كما يقول الدكتور عبدالأمير الأعسم[14] - اليوم على إدراك سر هذا الحشد من المصطلحات الفلسفية بألفاظ عربية أصلاً، أو تلك الألفاظ غير العربية أصلاً وعُربت بالاستعمال. فمثال الأولى: المنطق؛ ومثال الثانية: الفلسفة.

فالمنطق مصطلح مترجم، موضوع أصلاً للدلالة بإزائه في غير العربية، فهو يسمى باليوناني «لوغيا»، فكما أن Logia لفظة يونانية تدل على هذا العلم الذي يضمه الكلام على العملية الفكرية أصلاً وتفريعاً في أورغانون Organon أرسطو، فهي من اختراعات الشراح اليونانيين المتأخرين؛ فاستفاد العرب من ذلك، باختراع لفظ (المنطق) للدلالة نفسها.

أما الفلسفة فهي مصطلح معرب مستمد من النوع الثاني، لأنه بشكله ومعناه انحدر إلى العربية بالاستعمال؛ لأن «الفلسفة» مشتقة من كلمة يونانية، وهي فيلاسوفيا؛ وتفسيرها: محبة الحكمة، فلما عربت قيل: فيلسوف، ثم اشتقت الفلسفة(15). وهذا الذي يقوله الخوارزمي له دلالته في تعريب اللفظ وتحويره بما يتفق والذوق العربي.

وهذا ما نجده في فيلسوف Filosofos وفلاسفة Filosofoi؛ فلم يرغب العربي بترجمة الأصل اليوناني (محبة الحكمة، محب الحكمة، محبو الحكمة)، لعدم ميله إلى التركيب بين Filos، Sofia، بينما نجد على العكس من ذلك، في موضع آخر أن «علم الأمور الإلهية» ويسمى باليونانية ثاولوجياً؛ فقوله «علم الأمور الإلهية» وأحياناً «العلم الإلهي الأعلى» هو ترجمة ثلاثية مركبة لأصل المصطلح اليوناني Theologia المركب من مقطعين Theos وLogia.

وقد تناول الخوارزمي في الباب الثالث من المقالة الثانية موضوعات الطب في سبعة فصول، فتكلم عن التشريح كما عالج الأمراض والأدوية والأغذية ثم الأدوية المفردة والمركبة، وأوزان الأطباء ومكاييلهم في بقية الفصول. وقد عرف الشرايين والعروق والعضلات والأعصاب والمشيمة والشبكية والقرنية والاثنى عشر وغيرها من الأعضاء. كما عرّف كثيراً من مصطلحات الأمراض وكثيراً من مصطلحات الأدوية المفردة والمركبة.

وفي الباب الرابع تعرض لموضوعات الأريثماطيقي، وخص الثامن بالحيل وعلم الميكانيكا وما يسمى الآن بالتكنولوجيا. وختم الخوارزمي كتابه بالباب التاسع من المقالة الثانية بالكيمياء وقسمه إلى فصول ثلاثة: فصل في آلات الصناعة، وآخر في العقاقير والأدوية من الجواهر والأحجار، وثالث في تدبيرات هذه الأشياء ومعالجتها[16].

ونلاحظ ومن خلال تقديم البابين الرابع والخامس والخاصين بالرياضيات أن الخوارزمي قد قدم لنا أصدق صورة عن تقدم هذا العلم عند العرب، خاصة بفضل الرياضيين العرب العظام من أمثال ابن الهيثم والخوارزمي والبوزجاني الذين اشتغلوا كثيراً بالحساب والجبر والمقابلة بعد أن نقلوا عن اليونانية بعض كتبها، ككتب إقليدس مثلاً الذي يستشهد به الخوارزمي أكثر من مرة.

كما نلاحظ أن الخوارزمي يتناول علم الموسيقى في فصول الرياضيات بوصفه علماً من العلوم المجردة، والقائم على التناسب العددي الدقيق بين النغمات والألحان، وقد كان الفلك أيضاً علماً رياضياً.

والجدير بالذكر أن ما يتناوله الخوارزمي في الباب الثامن من المقالة الثانية على أنه علم الحيل أو الميكانيكا نجد هذا العلم يتناول ما نطلق عليه الآن التكنولوجيا. أو الجوانب التطبيقية من اختراعات العلماء للآلات التي قد يستخرج بها الماء من جوف الأرض مثلاً أو آلات الحرب وأدوات الصناعة، وأجهزة التبخير والرصد وأنابيب الإذابة والصهر. وقد كان العلماء المسلمين هم الذين يقومون بصناعة هذه الأجهزة والآلات كل في تخصصه، ويبدعون ويتفننون في هذه الصناعة، بل يتحرون الدقة البالغة، خاصة حين تكون هذه الأجهزة أدوات للقياس وأجهزة للوزن أو التجريب.

والخوارزمي في جميع فصول كتابه يعرف المصطلحات تعريفات

مختصرة أحياناً، أو تعريفات تقرب من الشروح أحياناً أخرى، وإن كان إلى المنهج الأول أميل، وهو في تعريفاته على العلوم يراعي الدقة والإيجاز ويضع اللفظ في مكانه المناسب، ويستخدم التعبيرات العلمية بدقة بالغة.

ومما لا شك فيه أن الخوارزمي في كتابه «مفاتيح العلوم» يعد من العلماء المستقرئين ذوي الاطلاع الواسع والقراءة الشاملة، فقد اطلع على ما كتبه غيره من علماء وفقهاء وفلاسفة ومتكلمين، واستخلص تعريفاته من مجالات استعمالهم لها، وهذا شأن من يريد أن يبرز المصطلح العلمي، في الحقل الثقافي، فهو يهتم أساساً بما تواضع عليه علماء كل علم وبما اصطلحوا عليه، وباللفظ الذي نال حياة ووجوداً في كتاباتهم. ثم يسجل هذا كله في قاموس مصطلحاته.

فالمهمة الأساسية لواضع القاموس الاصطلاحي هي التسجيل بالإضافة إلى الثقافة الواسعة والعميقة، والتزام المنهج العلمي في التبويب والتصنيف، والدقة البالغة في التجديد والتحقيق، وهو ما نلحظه في كتاب مفاتيح العلوم وما يبدو واضحاً في فصوله وأبوابه المختلفة.

فإنه يذكر المصطلح الواحد في أماكن متفرقة في كتابه حسب التبويب الذي سار عليه، ويفرق - بالطبع - بين استعماله عند طائفة من أهل العلم وبين طائفة أخرى غيرهم. فهو يذكر تعريف «الشيء» عند المتكلمين بأنه «ما يجوز أن يخبر عنه وتصح الدلالة عليه «وفي مكان آخر يذكر أن «الشيء في كلام أهل الجبر والمقابلة هو الجذر المجهول». ويعرف «المعدوم» عند المتكلمين بأنه «ما يصح أن يقال فيه هل يوجد، والمعدوم هو المنتفي الذي ليس بكائن ولا ثابت». ويقول بصدده - في مجال الكيمياء - «إن الخارصين جوهر غريب شبيه بالعدوم».

ويعرف «الجوهر» – عند المتكلمين – بأنه «المحتمل للأحوال والكيفيات المتضادات» ويعرفه – عند الفلاسفة – بأنه «كل ما يقوم بذاته كالسماء والكواكب والأرض وأجزائها والماء والنار وأصناف النبات والحيوان وأعضاء كل واحد منها». ويذكر معنى «الاسم» – عند النحويين – بأنه أحد أجزاء الكلام الثلاثة. ثم يذكره – عند المنطقيين – بأنه «كل لفظ مفرد يدل على معنى ولا يدل على زمانه المحدود، كزيد وخالد».

ويعرف «الضرب» – في علم العروض – بأنه «الجزء الأخير من البيت». ويعرفه – في الأرثماطيقي – بأنه «تضعيف أحد العددين بآحاد الآخر». ويعرف «العروض» – في الفلسفة – بأنه «ما يتميز به الشيء عن الشيء لا في ذاته، كالبياض والسواد والحرارة والبرودة ونحو ذلك»، ويعرفه – في علم الكلام – بأنه «أحوال الجوهر»، كالحركة في المتحرك والبياض في الأبيض – والسواد في الأسود». ويعرف «القلس» بأنه «هو ما خرج من الحلق ملء الفم أو دونه»، ويعرفه – في علم الحيل – بأنه «الحبل الغليظ الذي يشد به السفن وغيرها».

هذه بعض المصطلحات التي وردت في كتاب «مفاتيح العلوم» والتي تستعمل في علوم مختلفة، بدلالات مختلفة، متقاربة أحياناً ومتباعدة أحياناً أخرى، سقناها للدلالة على مدى الدقة التي وصل إليه المصطلح العلمي عند العلماء المسلمين، خاصة الخوارزمي العالم الموسوعي، وتبين لنا مدى وضع المعنى الاصطلاحي في تعبير موجز دال، ومدى أهمية كتاب الخوارزمي في محاولته تقديم دراسة شاملة للمصطلحات العلمية عند العرب والمسلمين، ويمكننا من خلاله أن ندرك مدى التقدم العلمي الكبير الذي أحرزه هؤلاء العلماء، سواء في الجوانب النظرية والفكرية لهذه العلوم أو الجوانب التطبيقية

والتكنولوجية التي أحرزوها، فضلاً عن الجوانب المنطقية والاصطلاحية التي برعوا فيها. وإن المتأمل فيها ليروعه تلك العقلية الفذة التي كان لها أثر واضح في كل مجالات العلم الموضوعية وكيف امتد هذا الأثر إلى المجال الاصطلاحي.

ومن تصفح فصول الكتاب وأبوابه يمكنه أن يتبين ذلك المستوى العميق من الثقافة الموسوعية والاستطلاع الشامل الذي وصل إليه الخوارزمي، والذي قل من جاراه فيه من أبناء عصره، فهو لم يترك علماً أو فناً إلا وتعرض له، وبحث فيه، وتعمق في مفاهيمه، وذكر جميع مصطلحاته ومعانيه، وحدد، ودقق فيه، فكانت ثقافته خير دليل على شخصيته الفذة.

الهوامش

1) ولقد عُرف عمل الخوارزمي عند أوروبا عندما ارتبط اسمه باسم حساب «اللوغاريتمات Algorism»، كما أن عمله في علم الجبر لم يعط اسماً لهذا الفرع العام من فروع الرياضات لأوروبا فحسب، وإنما أضاف إليه الحلول التحليلية والهندسية للمعادلات ذات الدرجة الأولى والثانية.

2) المقريزي: الخطط ج 1 ص 258 القاهرة عام 1909م.

3) د. سميح دغيم: مقدمة تحقيق كتاب مفاتيح العلوم، ص 6، 7.

4) الخوارزمي: مفاتيح العلوم، تحقيق ودراسة نهى النجار، ص 62، دار الفكر اللبناني عام 1993م.

5) الخوارزمي: مفاتيح العلوم ص 62.

6) السابق ص 63.

7) السابق ص 63.

8) ألف كل هؤلاء العلماء كتب في الحدود ورسائل في المصطلحات العلمية، وكان كل منهم يضيف مئات من المصطلحات الجديدة في مختلف العلوم إلى القواميس والمعاجم

السابقة، مما ساعد على تراكم المفاهيم والمعاني العلمية، فوجدناها تشكل تراثاً ضخماً في مؤلفات كل من «مفاتيح العلوم» للخوارزمي، و«التفهيم لأوائل التنجيم» للبيروني، و«التعريفات» للجرجاني، و«الفهرست» لابن النديم.

9) سعيد شبار: المصطلح خيار لغوي.. وسمة حضارية، كتاب الأمة العدد 78 ص 74 قطر في رجب عام 1421هـ.

10) سعيد زايد: الخوارزمي: المصطلح العلمي، مجلة الدارة السعودية سبتمبر عام 1980م.

11) جابر بن حيان: رسالة في الحدود ص 97 من مختارات بول كراوس.

12) G. Sarton: Introd. Vol 1. p. 16, 17.

13) البيروني: التفهيم لأوائل التنجيم ص 124 مخطوط بدار الكتب المصرية تحت ميقات 848.

14) الخوارزمي: مفاتيح العلوم، المقدمة.

15) د. عبدالأمير الأعسم: المصطلح الفلسفي عند العرب ص 50، 51، الهيئة المصرية العامة للكتاب عام 1989م.

16) راجع الخوارزمي: مفاتيح العلوم ص 79، 90.

17) السابق وانظر سعيد زايد: مفاتيح العلوم، الهيئة المصرية العامة للكتاب ص 24-27 عام 1996م.



* مدخـل

عاش الفارابي - أبو نصر محمد بن طرخان المتوفى سنة تسع وثلاثين وثلاثمئة للهجرة - في عصر ازدهار الحضارة العربية الإسلامية وانفتاحها على الحضارات الأخرى، بسبب نشاط حركة الترجمة إلى العربية وتشجيع الخلفاء والأمراء لها.

وأقبل المشتغلون بالمنطق والفلسفة على التراث الفلسفي اليوناني إقبالاً شديداً فقاموا بترجمة كتب أرسطو وأفلاطون وشرحها والتعليق عليها، وحاولوا إدخال مفاهيم المنطق في جوانب الحياة المختلفة، وكان الفارابي أحد هؤلاء الذين اهتموا بدراسة فلسفة أرسطو وأفلاطون دراسة مقارنة في كتابه : (**الجمع بين رأيي الحكيمين**). ولكنه عندما حاول التأسيس لعلم المنطق في الثقافة العربية في عصره اصطدم بمشكلة المصطلح الفلسفي العربي، كما اصطدم بالتعارض الكبير القائم بين علم النحو - أساس الثقافة العربية - وبين المنطق، ولاسيما بعد مناظرة متى بن يونس مع السيرافي وما نتج عنها من بروز الخلاف بين هذين العالمين على نحو حاد.

ومن هنا جهد الفارابي في سبيل إعادة ترتيب العلاقة بين الألفاظ والمعقولات - بين النحو والمنطق - على أساس أن ترجمة مصطلحات علم المنطق إلى العربية تعد الخطوة الأولى الضرورية لتأسيس المنطق في ثقافة تقوم أساساً على النحو، هذا من جهة، ومن

جهة أخرى فإن اللسانيات لها أهمية بالغة في البحث الفلسفي. فاللغة هي المدخل الأساسي لدراسة المنطق.

لقد اهتم الفارابي بدراسة نشأة اللغة وأصواتها وعلاقاتها التركيبية ودلالاتها، فكان يعرض لهذه الأمور كلما سمح له السياق في كتبه المختلفة.

إن اهتمام الفارابي بتنظيم العلاقة بين النحو والمنطق يدل على الأهمية البالغة التي كان يوليها لهذه المسألة التي شغلت الأوساط العلمية في عصره، وهذا ما سوف نبينه في الظواهر التالية من كتابات الفارابي.

1. مظاهر البحث اللساني عند الفارابي:

تمثلت دراسة الفارابي للغة في المظاهر الصوتية، واللفظية، ثم الدلالية. وفي الصفحات التالية سوف نتعرف على كل مظهر من هذه المظاهر الثلاثة.

أ. المظهر الصوتي:

برز حديث الفارابي عن الجوانب الصوتية في أوضح صورة من خلال كتابه الهام، **الحروف**، حيث ينطلق من أن العوام والجمهور هم أسبق زمنياً من الخواص (ويعني بالخواص: الفلاسفة والجدليين والسوفسطائيين وواضعي النواميس والمتكلمين والفقهاء)، وبالتالي فإن معارف العوام تسبق معارف الخواص، وإذن: فأولى مراحل نشأة المعرفة هي مرحلة المعارف المشتركة التي تبدأ في التكوّن عندما تقيم جماعة بشرية ما «في مسكن وبلد محدود، ويُفطرون على صور وخِلق في أبدانهم محدودة، وتكون أبدانهم على كيفية وأمزجة محدودة، وتكون أنفسهم معدّة ومسدَّدة نحو معارف وتصورات وتخيلات بمقادير

محدودة في الكمية والكيفية، فتكون هذه أسهل عليهم من غيرها، وتكون أعضاؤهم معدّة لأن تكون حركتها إلى جهات ما وعلى أنحاء أسهل عليها من حركتها إلى جهات أخر وعلى أنحاء أخر، والإنسان... من أول ما يفطر ينهض ويتحرك نحو الشيء الذي تكون حركته إليه أسهل عليه بالفطرة...، فتنهض نفسه إلى أن يعلم أو يفكّر أو يتصور أو يتخيّل أو يتعقّل كل ما كان استعداده له بالفطرة أشد وأكثر، فإن هذا هو الأسهل عليه. وأول ما يفعل شيئاً من ذلك يفعل بقوة فيه بالفطرة وبملكة طبيعية لا باعتياد له سابق قبل ذلك ولا بصناعة، وإذا كرر فعل شيء من نوع واحد مراراً كثيرة حدثت له ملكة اعتيادية. وإذا احتاج أن يعرّف غيره ما في ضميره... استعمل **الإشارة** إليه أولاً في الدلالة على ما كان يريد ممن يلتمس تفهيمه - إذا كان من يلتمس تفهيمه بحيث يبصر إشارته - ثم استعمل بعد ذلك **التصويت**. وأول التصويتات النداء، فإنه بهذا ينتبه كل من يلتمس تفهيمه أنه هو المقصود...، وذلك حينما يقتصر في الدلالة على ما في ضميره بالإشارة إلى المحسوسات. ثم من بعد ذلك يستعمل تصويتات مختلفة يدل بواحد واحد منها على واحد واحد مما يدل عليه بالإشارة إليه وإلى محسوساته، فيجعل الكل مشار إليه محدود ، تصويتاً ما محدوداً لا يستعمل ذلك التصويت في غيره»[1].

يتضح مما سبق أن الفارابي قد تحدث عن المرحلة الأولى لتكوّن اللغة - وهي مرحلة الإشارة - معيداً هذا الأمر إلى الفطرة البشرية التي تسعى إلى التواصل مع الآخر، وقد لاحظ أن هذه المرحلة تبدأ على أنها ملكة ثم تتحول إلى عادة بحكم التكرار. والملاحظة المهمة التي ذكرها الفارابي هي أن الإنسان يجعل كل مشار إليه تصويتاً محدداً، وهذا يعني أن الموجود سابق على الاسم وأن صورته الذهنية سابقة على لفظه، وللتعبير عن هذا الموجود يقوم الإنسان بالتصويت ومن تطور التصويت تنشأ اللغة.

وفي الحديث التالي ينتقل الفارابي ليشرح كيفية حدوث الألفاظ واختلاف النطق وبالتالي اختلاف اللغات وتميز كل واحدة من الأخرى، فيقرر أن:

«تلك التصويتات إنما تكون من القرع بهواء النَفَس بجزء أو أجزاء من حلقه أو بشيء من أجزاءٍ ما فيه وباطن آنفه أو شفتيه ، فإن هذه هي الأعضاء المقروعة بهواء النَفَس، والقارع أولاً هي القوة التي تسرّب هواء النفس من الرئة وتجويف الحلق أولاً فأولاً إلى طرف الحلق الذي يلي الفم والأنف، وإلى ما بين الشفتين ، ثم اللسان يتلقى ذلك الهواء فيضغطه إلى جزء جزء من أجزاء باطن الفم وإلى جزء جزء من أجزاء أصول الأسنان وإلى الأسنان، فيقرع به ذلك الجزءَ فيحدث من كل جزء يضغطه اللسان عليه ويقرعه به تصويت محدود ، وينقله اللسان بالهواء من جزء إلى جزء من أجزاء أصل الفم فتحدث تصويتات متوالية كثيرة محدودة»[2].

إن كلام الفارابي هذا أقرب إلى علم التشريح أو ما يسمى اليوم باللسانيات البيولوجية ويعد من أهم أسس الصوتيات العامة، لكن تدخّل الفلسفة في حديثه عن الأصوات يظهر في النص التالي حين يحلل أسباب اختلاف الألفاظ واللغات البشرية، يقول الرجل:

«فالذين هم في مسكن واحد وعلى خِلق في أعضائهم متقاربة تكون ألسنتهم مفطورة على أن تكون أنواع حركتها إلى أجزاء من داخل الفم أنواعاً واحدة بأعيانها ، وتكون تلك أسهل عليهم من حركاتها إلى أجزاء أخر، ويكون أهل مسكن وبلد آخر،...، مفطورين على أن تكون حركة ألسنتهم إلى أجزاء من داخل الفم أسهل عليهم من حركتها إلى الأجزاء التي كانت ألسنة أهل المسكن الآخر تتحرك إليها ، فتتخالف حينئذ التصويتات التي يجعلونها علامات يدل بها بعضهم بعضاً على ما في ضميره مما كان يشير إليه،...، ويكون ذلك هو

السبب الأول في اختلاف ألسنة الأمم، فإن تلك التصويتات الأول هي الحروف المعجمة»[(3)].

هكذا شرح الفارابي بتعليل منطقي دقيق أسباب اختلاف الحروف من لغة إلى أخرى، سبب اختلاف مخارج تلك الحروف لدى كل أمة عن أمة أخرى، وسبب اختلاف المخارج يعود إلى ما فُطر عليه أبناء هذه الأمة من سهولة في لفظهم الأحرف قد لا تكون سهلة بالنسبة لغيرهم. وربما يعود هذا إلى عوامل البيئة والجغرافية.

بعد ذلك تأتي المرحلة الثانية من مراحل نشوء اللغات وهي مرحلة تركيب التصويتات بعضها مع بعض لتشكيل الألفاظ:

«لأن تلك الحروف إذا جعلوها علامات أولاً كانت محدودة العدد لم تفِ بالدلالة على جميع ما يتفق أن يكون في ضمائرهم، فيضطرون إلى تركيب بعضها إلى بعض بموالاة حرف حرف فتحصل في ألفاظ من حرفين أو حروف، فيستعملونها علامات أيضاً لأشياء أخر، فتكون الحروف والألفاظ الأول علامات لمحسوسات يمكن أن يشار إليها ولمعقولات تستند إلى محسوسات يمكن أن يشار إليها، فإن كل معقول كلي له أشخاص غير أشخاص المعقول الآخر، فتحدث تصويتات مختلفة، ...، وإنما يفهم من تصويتِ تصويتٍ أنه دال عن معقول متى كان تردد تصويت واحد بعينه على شخص مشار إليه وعلى كل ما يشابهه في ذلك المعقول، ثم يُستعمل أيضاً تصويت آخر على شخص تحت معقول ما آخر وعلى كل ما يشابهه في ذلك المعقول»[(4)].

فالسبب الأساسي في تركيب الحروف ضمن ألفاظ هو عدم كفاية الحروف للدلالة على المعقولات وأشخاصها المجردة، ويبدو هذا التعليل مقنعاً جداً لأنه من غير المعقول أن تنشأ اللغات من الكلمات أولاً، فلابد أن تكون الأصوات هي المرحلة الأولى.

ولما كانت اللغة برأي الفارابي نظاماً اجتماعياً تتكلمه جماعة معينة لتحقق به وظائف معينة في المجتمع الذي تعيش فيه، وهذه اللغة تنتقل من جيل إلى آخر وتمرّ في كل طور بتحولات جديدة فلابد أن تكون، بالتالي ، مواضعة واتفاقاً، وإن كان الفارابي يؤكد في الوقت نفسه أن المعنى فطري ومفروز في النفس:

«فهكذا تحدث أولاً حروف تلك الأمة وألفاظها الكائنة عن تلك الحروف، ويكون ذلك أولاً ممن اتفق منهم، فيتفق أن يستعمل الواحد منهم تصويتاً أو لفظة في الدلالة على شيء ما عندما يخاطب غيره، فيحفظ السامع ذلك، فيستعمل السامع ذلك بعينه عندما يخاطب المنشئ الأول لتلك اللفظة، ويكون السامع الأول قد احتذى بذلك فيقع به، فيكونان قد اصطلحا وتواطأ على تلك اللفظة ، فيخاطبان بها غيرهما إلى أن تشيع عند جماعة. ثم كلما حدث في ضمير إنسان منهم شيء احتاج أن يفهمه غيره ممن يحاوره اخترع تصويتاً فدلّ صاحبه عليه وسمعه منه، فيحفظ كل واحد منهما ذلك،...، ولايزال يُحدثُ التصويتات ممن اتفق من أهل ذلك البلد إلى أن يحدث من يدبّر أمرهم ويضع بالإحداث ما يحتاجون إليه من التصويتات للأمور الباقية»[(5)].

وهذه الألفاظ المتواضع عليها تكون أولاً للمحسوسات ثم للأفعال الفطرية ثم للأفعال الناتجة عن اعتياد، بعد ذلك يبدأ وضع الألفاظ التي تخص الصنائع العلمية. إلى أن يؤتى على ما تحتاج إليه تلك الأمة.

إن فلسفة الفارابي اللسانية تقوم على أساس أن **اللغة مواضعة واتفاق** وأنها تنشأ أصلاً عن أصوات وحروف تشكل الألفاظ الدالة. واختلاف الأصوات وطريقة نطقها من قوم إلى قوم هو السبب في اختلاف لغات هذه الأقوام. ويعد هذا من التفكير اللساني - الصوتي

المتطور عند الفارابي، لأنه يشرح بتفصيل دقيق سبب اختلاف نطق الحروف بين أمة وأخرى، بطريقة تشريحية بيولوجية إلى حد ما.

ب. المظهر اللفظي (والتركيبي):

بعد أن حدثنا الفارابي عن المظهر الأول في تكوّن اللغة، وهو الحرف، وتآلف الحروف مشكلة الألفاظ، يشرح في النص التالي تركيب الألفاظ بعضها مع بعض لتشكل الجمل، ويوضح أن **العلاقات القائمة بين الألفاظ إنما هي انعكاس للمعاني المترتبة في الذهن**. يقول:

«فإن كانت فطر تلك الأمة على اعتدال وكانت أمة ماثلة إلى الذكاء والعلم،...، نهضت أنفسهم بفطرها لأن تتحرى في تلك الألفاظ أن تنتظم بحسب انتظام المعاني على أكثر ما تتأتى لها في الألفاظ، فيجتهد في أن تعرب أحوالها الشبه من أحوال المعاني، فإن لم يفعل ذلك منا اتفق منهم فعل ذلك مدبرو أمورهم في ألفاظهم التي يشرعونها »(6).

إذاً يتدخل المنطق في التنظيم الداخلي للجملة، ذلك أن الألفاظ ينبغي أن تأتي مشابهة للمعاني من جهة، ومتناسبة فيما بينها كتناسب المعاني في الذهن من جهة ثانية، ومن هذا المنطلق وصل الفارابي إلى نتيجة هامة: **وهي أن تنوع الألفاظ إنما ينشأ عن تنوع المعاني، فتنوع الدلالة نتيجة لتنوع المدلولات**، وهذا القياس المنطقي السليم يدلنا على العمق الذي كان يعالج به الفارابي الأمور، فإنه لم يكتفِ بما هو ظاهر، بل وصل إلى الأسباب العميقة وشرحها:

«والمعاني تتفاضل في العموم والخصوص، فإذا طلبوا تشبيه الألفاظ بالمعاني جعلوا العبارة عن معنى واحد يعمّ أشياء ما كثيرة بلفظ واحد بعينه يعم تلك الأشياء الكثيرة. وتكون للمعاني المتفاضلة

في العموم والخصوص ألفاظ متفاضلة، وللمعاني المتباينة ألفاظ متباينة»[7].

ثم ينتقل ليتكلم على **أحرف الزيادة ووظيفتها**، فمن المنطقي أن تؤدي كل زيادة في اللفظ زيادةً في المعنى ، وهذا ما توصل إليه الفيلسوف الكبير، ولا يكتفي بتسجيل هذه الملاحظة حول علاقة اللفظ بالمعنى وأثر الزيادة التي تطرأ على أحدهما في الآخر، وإنما نجده يصف هذه الظاهرة بكلمات قد تبدو غريبة عن تلك التي يستخدمها النحويون العرب، لأن الفلسفة ومصطلحاتها يسيطران على فكر الفارابي ويتمثلان في لغته، يقول:

«وكما أنه في المعاني معاني تبقى واحدة بعينها تتبدل عليها أعراض تتعاقب عليها، كذلك تُجعل في الألفاظ حروف راتبة وحروف كأنها أعراض متبدلة على لفظ واحد بعينه، كل حرف يتبدل لعرض يتبدل، فإذا كان المعنى الواحد يثبت وتتبدل عليه أعراض متعاقبة جُعلت العبارة بلفظ واحد يثبت ويتبدل عليها حرف حرف، وكل حرف منها دالٌ على تغير. وإذا كانت المعاني متشابهة بعرض أو حال ما تشترك فيها جُعلت العبارة عنها بألفاظ متشابهة في الأشكال ومتشابهة بالأواخر والأوائل، وجُعلت أواخرها كلها أو أوائلها حرفاً واحداً فجعل دالاً على ذلك العرض. وهكذا يطلب النظام في الألفاظ تحرياً لأن تكون العبارة عن معانٍ بألفاظ شبيهة بتلك المعاني»[8].

إن الفارابي هنا يتناول جانباً صرفياً هاماً وهو **صيغة الكلمة**، فالمعاني المتشابهة يعبر عنها بأحرف سابقة أو لاحقة تفيد هذه المعاني، وهذا في العربية كثير، فمعنى التعدية مثلاً يعبّر عنه بهمزة التعدية في أول الفعل، ومعنى النسبة يعبّر عنه بياء مشددة في آخر الاسم، وهكذا.

إنّ الفارابي هنا لم يتناول اللغة من وجهة نظر النحوي، وإنما تناولها من جانب فلسفي - منطقي، فرأى أن هذه الزيادات في اللفظ قد اقتضتها زيادة ما طرأت على المعنى. وهذا يقودنا إلى ملاحظة أن الفارابي يقوم المعنى على اللفظ، وسنتحقق من ذلك عند حديثنا عن المظهر الدلالي .

والملاحظة الأخرى أنه يعبر بكلمات مثل : (راتبة) بمعنى أصلية، و(متبدلة) بمعنى زائدة، و(عرض) بمعنى صفة، وكلها كلمات ذات طابع منطقي بحت.

ويتابع الفارابي في معرض حديثه عن الألفاظ وترتيبها في الجملة تبعاً لترتيب المعاني فيصل إلى **أساليب توسيع التعبير في اللغة**، وهي متعددة يذكر منها على سبيل المثال : **الأضداد والمشترك اللفظي والترادف والمجاز**، يقول:

«ويبلغ من الاجتهاد في طلب النظام وشبه الألفاظ بالمعاني إلى أن تجعل اللفظة الواحدة دالة على معانٍ متباينة الذوات متى تشابهت بشيء ما غير ذلك وعلى أدائها وإن كان بعيداً عنها جداً فتحدث **الألفاظ المشككة**.

ثم يبين لنا شبه الألفاظ بالمعاني،...، فيطلب أن يُجعل في الألفاظ ألفاظ تعم أشياء كثيرة من حيث هي ألفاظ كما أن في المعاني معاني تعم الأشياء كثيرة المعاني، فتحدث **الألفاظ المشتركة** من غير أن يدل كل واحد منها على معنى مشترك. وكذلك يجعل في الألفاظ ألفاظ متباينة من حيث هي **ألفاظ فقط** كما أن في المعاني معاني متباينة فتحصل **ألفاظ مترادفة**»[9].

إذاً يُعرِّف الفارابي هذه المصطلحات (من حيث معناها اللغوي) بأسلوب منطقي عقلي واضح، فالألفاظ المشككة - أو التي نسميها

الأضداد - تطلق على معانٍ متباينة متباعدة، والألفاظ المشتركة لاتدل على اشتراك في المعنى ، لأنها مشتركة من حيث لفظها فقط، أما الألفاظ المترادفة فعلى عكس ذلك، هي متباينة من حيث اللفظ مشتركة في المعنى .

يركّز الفارابي كثيراً على العلاقة ما بين اللفظ والمعنى لأن هذه المسألة كانت محور جدال، بل نزاع في عصره، ويتضح لنا ذلك أكثر في النص التالي حيث يشرح كيف تتركب الألفاظ في الجمل:

«ويجري ذلك بعينه في تركيب الألفاظ ، فيحصل تركيب الألفاظ شبيهاً بتركيب المعاني المركبة التي تدل عليها تلك الألفاظ المركبة، ويجعل في الألفاظ المركبة أشياء ترتبط بها الألفاظ بعضها إلى بعض متى كانت الألفاظ دالة على معانٍ مركبة ترتبط بعضها ببعض، ويُتحرى أن يجعل ترتيب الألفاظ مساوياً لترتيب المعاني في النفس»[10] .

إن الفارابي يعيد ترتيب العلاقة بين اللفظ والمعنى على أساس برهاني ينطلق من الواقع القائم ويجعله السلطة العليا التي تحكم آراءه. وقد دفعته ملاحظته حول كيفية حدوث الحروف والألفاظ والكلام في الأمم إلى أن الأسبقية هي دائماً للمعنى على اللفظ، ولا يختلف الأمر في الألفاظ المفردة عنه في الألفاظ المركبة، وذلك خلافاً لما يذهب إليه البلاغيون من القول بأسبقية اللفظ على المعنى، أو القول - في أحسن الأحوال - بحدوثهما على التساوق[11] .

وفي حديثه عن **التراكيب** يرى أنها تتركب عن الأسماء والكلم (أي الأفعال) والحروف (الأدوات)، وأن:

«الألفاظ المفردة قد يتركب بعضها مع بعض أصنافاً من التركيب كثيرة ،...، إنما نحتاج منها إلى صنف واحد من أصناف التركيب وهو

أن الاسمين قد يتركبان تركيباً يصير به أحدهما صفة والآخر موصوفاً وذلك مثل قولنا : زيدٌ ذاهب... فإن هذين تركبا تركيباً صار به أحدهما صفة والآخر موصوفاً، **فزيد** هو الموصوف **وذاهب** صفة، واللفظ المركب هذا التركيب هو كل ما يليق أن يقرن به حرف (**إنّ**) المشددة، فيكون الكلام تاماً مفهوماً مثل قولنا : إنَّ زيداً ذاهب ،...، والصفة من هذين كل ما صلح أن يقرن به قولنا (**هو**) مثل : زيد **هو** ذاهب، فإن كل ما جاز أن يُردف بعد حرف (**هو**) وتقدم قبله حرف (**هو**) فهو صفة،...، وبعض الناس يسمون الموصوف المسند إليه ويسمون الصفة مسنداً، وربما سموا الصفة الخبر والمخبَر به، والموصوف المخبَر عنه . وقد يتركب هذا التركيب من اسم وكلمة مثل قولنا : زيد يمشي . وكل واحد من هذه الأقاويل هو متركب عن لفظين هما جزءان أحدهما صفة والآخر الموصوف»(12) .

الفارابي في النص السابق يشرح الجملة الكونية والجملة الاسمية التي يكون خبرها فعلاً، ونجده يسمي الأشياء بأسمائها المنطقية (الصفة والموصوف)، ثم يبين أن لهذه الأسماء مصطلحات مقابلة في علم النحو (المسند والمسند إليه ... المخبر به والمخبر عنه)، ولكن هدفه ليس شرح الجوانب النحوية لهذه التراكيب، وإنما بيان العلاقة بين الألفاظ المركبة في اللفظ وبين معانيها المتركبة في الذهن، يقول:

«فكما تقترن هاتان اللفظتان في اللسان كذلك يقترن معنياهما جميعاً في النفس، واقتران معنييهما في النفس يشبه اقتران هاتين اللفظتين في اللسان»(13) .

يتضح المنطق في التسلسل الذي يتبعه الفارابي مبتدئاً بالألفاظ ليصل إلى التراكيب، كما يتضح في هدفه من معالجة هذه المسائل اللسانية، فهو يرمي إلى حل إشكالية العلاقة بين اللفظ والمعنى بالتأكيد دائماً على أن الأسبقية يجب أن تكون للمعنى وأن اللفظ تابع

له، وبالتالي فإن العلاقة المنطقية التي تقوم بين الصفة والموصوف عندما يتركبان هي نتيجة لعلاقتهما المنطقية في الذهن.

وما تجدر الإشارة إليه هنا أن التشابه الذي قد يقع بين التسمية المنطقية والتسمية النحوية ناتج عن سعي الفارابي إلى التبسيط في الشرح ليصل إلى صياغة المصطلح الفلسفي العربي.

ولا نجد الفارابي يحتكم في آرائه إلى نصوص سابقة ، بل يستند إلى الواقع فيلاحظ أن هناك أسبقية زمنية للمشار إليه على الإشارة، وبمعنى آخر: إن المعطى الحسي سابق على صورته الذهنية، ولكن هذه الصورة الذهنية سابقة على الإشارة المعبرة عنها.

إن نظام اللغة ما هو إلا محاكاة لنظام المعاني في الذهن. ونظام المعاني الذهنية هو محاكاة لنظام الأشياء في الطبيعة، وإذا كانت الألفاظ والتصويتات تختلف من أمة إلى أخرى، وتختلف بالتالي اللغات فإن المعاني والمعقولات تبقى واحدة عند جميع الناس، لأن مصدر المعاني الأشياء الحسية والأفعال[14].

يتابع الفارابي تحليله البرهاني لما سماه (مراحل حدوث ألفاظ الأمة واكتمالها) ، فيقول:

«فإذا استقرت الألفاظ على المعاني التي جعلت علامات لها،...، صار الناس بعد ذلك إلى النسخ والتجوز في العبارة بالألفاظ، فعبّر بالمعنى بغير اسمه الذي جُعل له أولاً، وجُعل الاسم الذي كان لمعنى ما راتباً له دالاً على ذاته عبارة عن شيء آخر متى كان له به تعلّق ولو كان يسيراً إما لشبه بعيد أو لغير ذلك، من غير أن يجعل ذلك راتباً للثاني دالاً على ذاته، فيحدث حينئذ **الاستعارات والمجازات** واعتمد بلفظ معنى ما عن التصريح بلفظ المعنى الذي يتلوه متى كان الثاني يفهم من الأول، وبألفاظ عن معان كثيرة يصرح

بألفاظها عن التصريح بألفاظ معان أخر إذا كان سبيلها أن تقرن بالمعاني الأول متى كانت تفهم الأخيرة مع فهم الأولى، والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ وتبديل بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها »[15].

ثم يشرح الفارابي حدوث الصنائع وأولها الخطبية ثم الشعرية ، لأن فطرة الإنسان - كما يقول - تقوم على تحري النظام من كل شيء . ويشتغل أهل تلك الأمة برواية الخطب والأشعار والأخبار ويكون الرواة هم :

«فصحاء تلك الأمة وبلغاؤهم،...، الذين يركبون لتلك الأمة ألفاظاً كانت غير مركبة قبل ذلك ويجعلونها مرادفة للألفاظ المشهورة،...، وهم الذين يتأملون ألفاظ هذه الأمة ويصلحون المختل منها،...، فتصير عندها ألفاظ الأمة أفصح مما كانت عليه فتتكمّل عند ذلك لغتهم ولسانهم»[16].

وعندما يتداولون هذا **الحفظ** خلفاً عن سلف إلى أن يكثر عليهم يحوجهم ذلك إلى التفكير في طريقة تسهّل عليهم الحفظ فتستنبط **الكتابة**، وتبدأ مختلطة ثم تتحسس شيئاً فشيئاً...

«فيدونون بها في الكتب ما عسر حفظه عليهم وما لا يؤمن بأن ينسى على طول الزمان وما يلتمسون إبقاءها على من بعدهم، وما يلتمسون تعليمها وتفهيمها من هو ناءٍ عنهم في بلد أو سكن آخر»[17].

نجد الفارابي هنا يستخدم مصطلح **علم اللسان** عندما يتجه أهل تلك الأمة بعد ذلك إلى جمع اللغة. ويقصد به: حفظ مفردات اللغة، وهذا المفهوم أقرب إلى ما يعرف اليوم بعلم صناعة المعاجم (Lexicology)، يقول:

«ثم يرى أن يحدث صناعة **علم اللسان** قليلاً قليلاً بأن يتشوق إنسان إلى أن يحفظ ألفاظهم المفردة الدالة بعد أن يحفظ الأشعار والخطب والأقاويل المركبة، فيتحرى أن يفردها بعد التركيب، أو أراد التقاطها بالسماع من جماعتهم ومن المشهورين باستعمال الأفصح من ألفاظهم،...، وممن قد عني بحفظ خطبهم وأشعارهم،...، وقد يجب لذلك أن يعلم من الذين ينبغي أن يؤخذ عنهم لسان تلك الأمة»[18].

ولا يكتفي الفارابي بتعليل أسباب حدوث **علم اللسان** وإنما يزيد على ذلك بأن يحدد معايير لصحة الأخذ بالسماع فيقول:

«إنه ينبغي أن يؤخذ عن الذين تمكنت عادتهم لهم على طول الزمان في ألسنتهم وأنفسهم تمكناً يحصنون به عن تخيل حروف سوى حروفهم والنطق بها، وعن تحصيل ألفاظ سوى المركبة عن حروفهم وعن النطق بها، ممَّن لم يسمع غير لسانهم ولغتهم أو ممَّن سمعها وجفا ذهنه عن تخيلها ولسانه عن النطق بها. وأما من كان لسانه مطاوعاً على النطق بأي حرف شاء مما هو خارج حروفهم،...، فإنه لا يؤمن أن يجري على لسانه ما هو خارج عن عاداتهم الممكنة الأولى. فيعود ما قد جرى على لسانه، فتصير عبارته خارجة عن عبارة الأمة ويكون خطأ ولحناً وغير فصيح. فإن كان مع ذلك قد خالط غيرهم من الأمم وسمع ألسنتهم أو نطق بها كان الخطأ منه أقرب وأحرى»[19].

وهنا يرى الفارابي أن سكان البادية أشد تمسكاً بعاداتهم اللغوية الأولى وأن سكان المدن والقرى أشد انقياداً للتأثر بالأمم الأخرى، ويبرر ذلك بقوله:

«ولما كان سكان البريَّة في بيوت الشعر أو الصوف والخيام والأقبية من كل أمة أجفى وأبعد من أن يتركوا ما قد تمكّن بالعادة فيهم وأحرى أن يحصنوا نفوسهم عن تخيل حروف سائر الأمم وألفاظهم

وألسنتهم عن النطق بها، وأحرى ألا يخالطهم غيرهم من الأمم للتوحش والجفاء الذي فيهم، وكان سكان المدن والقرى وبيوت المدر منهم أطبع، وكانت نفوسهم أشد انقياداً لفهم ما لم يتعودوه ولتصوره وتخيله،...، كان الأفضل أن تؤخذ اللغة عن سكان البراري فهم متى كانت الأمم منهم هاتان الطائفتان»[20].

إذاً يرد الفارابي أسباب التأثر بلغات الأمم الأخرى إلى العامل النفسي (وهذا مبدأ مهم من مبادئ اللسانيات النفسية)، فسكان البادية تكون طبيعتهم جافية فلا يتقبلون الاندماج بغيرهم والتأثر بهم بسهولة، لذلك فهم أكثر حفاظاً على عاداتهم اللغوية الأولى، بينما تميل نفوس سكان المدن والقرى إلى التحرر والانفتاح مما يجعلهم أكثر استعداداً لتقبل الجديد والتأثر به. ومع الزمن تتأثر ألسنتهم ويميلون إلى استخدام حروف لم تكن في لسانهم، وألفاظ وتراكيب ناتجة عن هذه الحروف، وهذا يبعد لغتهم عن الفصاحة.

ولا يكتفي الفارابي ببيان أن اللغة يجب أن تؤخذ عن سكان البادية، بل يرى أن المقيمين منهم في أوسط بلادهم أسلم سليقة وأبعد عن التأثر ممن يقيمون في الأطراف ويكونون بالتالي عرضه للاحتكاك بأقوام أخرى والتأثر بها، ويعلل ذلك - منطقياً - بقوله:

«ويتحرى منهم من كان في أوسط بلادهم ، فإن من كان في الأطراف منهم أحرى أن يخالطوا مجاوريهم من الأمم فتختلط لغاتهم بلغات أولئك وأن يتخيلوا عجمة من يجاورهم، فإنهم إذا عاملوهم احتاج أولئك أن يتكلموا بلغة غريبة عن ألسنتهم فلا تطاوعهم على كثير من حروف هؤلاء، فيلتجئوا إلى أن يعبروا بما يتأتى لهم ويتركوا ما يعسر عليهم، فتكون ألفاظهم عسيرة قبيحة وتوجد فيها لكنة وعجمة مأخوذة من لغات أولئك. فإذا كثر سماع هؤلاء من يجاورهم

من هذه الأمم للخطأ وتعودوا أن يفهموه على أنه من الصواب لم يؤمن تغير عادتهم ، فلذلك ليس ينبغي أن تؤخذ عنهم اللغة»(21).

إن الدقة والعمق اللذين يتحدث فيهما الفارابي يشيران إلى مدى اهتمامه باللغة من ناحية، وإلى سلامة فكره وذوقه من ناحية أخرى، فهو يبرر تغير ألسنة الأمة عن الفصاحة باحتكاك أهلها بأمم مجاورة ممن يصعب عليهم نطق بعض الحروف فيغيرونها ، وبتكرار سماع هذه الكلمات الخاطئة وفهمها على أنها صحيحة يتمكن الخطأ في النفس ويسير على اللسان. ويحدد الفارابي القبائل التي ينبغي أن تؤخذ عنها لغة الأمة مستقصياً بذلك الناحية الجغرافية والبعد عن المؤثرات الأجنبية.

وبعد أن تتم عملية جمع اللغة (التي سماها الفارابي علم اللسان) لابد من **تقنين** هذه اللغة بوضع **علم النحو**، فبعد جمع الألفاظ وحفظ الأشعار والخطب:

«يحدث للناظر فيها تأمل ما كان متشابهاً في المفردة منها وعند التركيب، وتؤخذ أصناف المتشابهات منها وبماذا تتشابه في صنف صنف منها ، وما الذي يلحق كل صنف منها ، فيحدث لها عند ذلك في النفس كليات وقوانين كلية، فيُحتاج... إلى ألفاظ يعبّر بها عن تلك الكليات والقوانين حتى يمكن تعليمها وتعلّمها ، فيعمل عند ذلك أحد شيئين: إما أن يخترع ويركب من حروفهم ألفاظاً لم ينطق بها أصلاً قبل ذلك، وإما أن ينقل إليها ألفاظاً من ألفاظهم التي كانوا يستعملونها قبل ذلك في الدلالة على معانٍ أخر غيرها ، إما كيفما اتفق لا لأجل شيء، وإما لأجل شيء ما ، وكل ذلك ممكن شائع، لكن الأجود أن تسمى القوانين بأسماء أقرب المعاني شبهاً بالقوانين،...، فيصيرون عند ذلك لسانهم ولغتهم بصورة **صناعة** يمكن أن تُتعَلَم وتُعلَّم، وحتى يمكن أن تعطى علل كل ما يقولون»(22).

ويمكننا تسمية هذه الألفاظ التي يتحدث عنها الفارابي: المصطلحات الخاصة بكل علم من العلوم، والهدف من وضع هذه المصطلحات ومن تقنين اللغة إنما هو جعلها **صناعة** قابلة للتعليم والتعلم. ويتبع هذا وضع القواعد اللازمة لكتابة اللغة وحفظها.

ومن مظاهر الدقة الاصطلاحية عند الفارابي أنه يميز بين كلمتين متقاربتين هما: **القول** و**النطق**، فيقول:

«والقول غير النطق به، فإن القول مركب من ألفاظ، والنطق هو التكلم، هو استعماله تلك الألفاظ والأقاويل وإظهارها باللسان والتصويت لها ملتمساً الدلالة بها على ما في ضميره»[23].

وبعد هذا الحديث المفصل عن رأي الفارابي في حدوث ألفاظ الأمة وتراكيبها بعد أن أفاض في شرح الصوت وأحواله ننتقل إلى المظهر الأهم من تفكيره الفلسفي باللغة وهو المظهر الدلالي الذي طرحه في مجموعة من كتبه بسبب طبيعة عصره التي فرضت عليه التفكير دائماً بالعلاقة بين اللفظ والمعنى.

جـ. المظهر الدلالي:

1. إشكالية العلاقة بين اللفظ والمعنى:

اهتم الفارابي في كتابيه (**الحروف**) و(**الألفاظ المستعملة في المنطق**) بتصنيف الأدوات الموجودة في اللغة العربية من وجهة نظر منطقية، فقد رأى أن التصنيف السائد لهذه الألفاظ حسب تأثيرها النحوي يجعل المعنى تابعاً للفظ، وهو يرى العكس: أن اللفظ تابع للمعنى ومن أجل ذلك صنف الألفاظ حسب دلالتها المنطقية والذي دفعه إلى هذا العمل الصعب إدراكه أن:

«عمليات العقل تُشرح بالألفاظ، وغالباً ما ينشأ الخطأ في الفهم من خلاف في تحديد اللفظ، أو في غموضه وتعقيده والتباسه، فينتج

ارتباط وثيق بين الفكر واللفظ يقتضي أن لا يستغني الفكر الصحيح ولا الحكم الصائب عن العلم بمعاني الألفاظ علماً دقيقاً ثابتاً»(24).

والعمل الذي قام به الفارابي هو تناول معنى اللفظة لغةً، وبعد ذلك يضفي عليها بعداً منطقياً جديداً عندما يجرّدها من مدلولها المحسوس (المشار إليه)، وبذلك نجح في تقريب الألفاظ المستعملة عند أهل اللغة العربية مع المعاني التي جاءت بها الفلسفة اليونانية، وهذا يفسّر انتقال اللفظ الواحد من مستوى تطابقه مع الموجود الحسي خارج النفس إلى ملاءمة المعقول الذي في النفس كقولنا (أبيض) في الأول و(بياض) في الثاني، وبمعنى آخر: إن الألفاظ التي شرحها الفارابي احتفظت بدلالاتها الشائعة المعروفة التي ترتبط بالموجودات الحسية، وضمت إلى جانب ذلك المعاني المنطقية التي أتتها - في الدرجة الأولى - من الفلسفة اليونانية وتقسيمها الأشياء إلى محسوسات ومعقولات.

وقد استهلّ الفارابي كتاب (**الحروف**) بمقارنة بين تصنيف النحاة العرب للألفاظ إلى **اسم وفعل وحرف**، وتصنيف اليونانيين لها إلى **اسم وكلمة وأداة**، ملاحظاً أن العرب واليونان يتفقون في هذا التصنيف الثلاثي، ولكن النحاة العرب لم يهتموا بتصنيف الألفاظ حسب دورها في الجملة. وفعل الشيء نفسه في كتابه (**الألفاظ المستعملة في المنطق**) حيث يقول:

«إن الألفاظ الدالة؛ منها ما هو اسم ومنها ما هو كَلِم والكَلِم هي التي يسميها أهل العلم باللسان العربي الأفعال، ومنها ما هو مركب من الاسم والكلم. فالأسماء... بالجملة، كل لفظ مفرد دال على المعنى من غير أن يدل بذاته على زمان المعنى، والكلم هي الأفعال... وبالجملة، فإن الكلمة لفظة مفردة تدل على المعنى وعلى زمانه، فبعض الكلم يدل على زمان سالف مثل (كتب وضرب)، وبعضها على

المستأنف مثل (سيضرب) وبعضها على الحاضر مثل قولنا: (يضرب الآن) »[25].

نلاحظ أنه يسمي الزمن الذي يدل عليه الفعل تسميه منطقية بحتة، وأنه لم يقسم الأفعال إلى ماض ومضارع وأمر (كما هو معتاد في الدرس النحوي)، وإنما جعلها ثلاثة أنواع وفقاً للحالة الزمنية التي تدل عليها. ويتابع الفارابي فيحدثنا عن التراكيب:

«والمركب من الأسماء والكلم منه ما هو مركب من اسمين (زيد قائم) ومنه ما هو مركب من اسم وكلمة (زيد يمشي) »[26].

فقد وضعنا أمام نوعين من التراكيب. الأول: كوني والثاني حركي، ولم يسم الفارابي هذه التراكيب (التراكيب الاسمية) كما هو حالها بالنسبة للنحو العربي وإنما حللها من حيث طبيعة مكوناتها. وينتقل إلى حروف المعاني فيقول:

«ومن الألفاظ الدالة الألفاظ التي يسميها النحويون **الحروف** التي وضعت دالة على معانٍ. وهذه الحروف هي أيضاً أصناف كثيرة، غير أن العادة لم تجرِ من أصحاب علم النحو العربي إلى زماننا هذا بأن يفردوا لكل صنف منها اسم يخصه، فينبغي أن نستعمل في تحديد أصنافها الأسامي التي تأدت إلينا عن أهل العلم بالنحو من أهل اللسان اليوناني، فإنهم أفردوا كل صنف منها باسم خاص ، فصنفٌ منها يسمونه **الخوالف**، وصنفٌ منها يسمونه **الواصلات**، وصنفٌ منها يسمونه **الواسطة**، وصنفٌ منها يسمونه **الحواشي**، وصنفٌ منها يسمون **الروابط**،....، وصناعة النحو تنظر في أصناف الألفاظ بحسب دلالاتها المشهورة عند الجمهور لا بحسب دلالاتها عند أهل العلوم،....، وقد يتفق في كثير منها أن تكون معاني الألفاظ المستعملة عند الجمهور هي بأعيانها المستعملة عند أصحاب العلوم،

ونحن متى قصدنا تعريف دلالات هذه الألفاظ فإنما نقصد للمعاني التي تدل عليها هذه الألفاظ عند أهل صناعة المنطق فقط، فلذلك لا ينبغي أن يُستنكر علينا متى استعملنا كثيراً من الألفاظ المشهورة عند الجمهور دالة على معانٍ غير المعاني التي تدل عليها تلك الألفاظ عند النحويين وعند أهل العلم باللغة التي يتخاطب بها الجمهور، إذ كنا ليس نستعملها بحسب دلالتها عندهم إلا ما اتفق فيه أن كانت دلالته عند أهل هذه الصناعة بحسب دلالته عند الجمهور»[27].

لقد نبّه الفارابي في هذا النص على أمور هامة جداً، منها أن النحاة العرب لم يلتفتوا كثيراً إلى الدلالات المنطقية لحروف المعاني وكل ما قاموا به هو تصنيف هذه الحروف حسب عملها ووظيفتها في الجملة، فكان عملهم شكلانياً، أما النحاة اليونانيون فقد صنفوا حروف المعاني حسب طبيعتها المنطقية، وجعلوا لها تسميات خاصة، ولابد من اقتباس هذه التسميات عنهم لعدم وجودها في نظرية النحو العربي. ومن جهة أخرى أعلن الفارابي أن استعمال بعض الألفاظ في غير مواضعها المعروفة لدى الجمهور ليس من باب الخلط أو الخطأ، وإنما هو من باب تعدد المعاني للفظ الواحد، لأن هذا اللفظ يقوم في علم النحو بوظيفة مختلفة عن تلك التي يقوم بها في صناعة المنطق، وهذه الملاحظة على غاية من الأهمية لأنها تبيِّن حرص الفارابي على الدقة في استعمال الكلمات في مواضعها والبعد عن اللبس والاختلاط.

وسنلاحظ في النص التالي كيف يحاول الفارابي أن يحوّل اهتمام اللغويين العرب من الألفاظ إلى المعاني بلفتِ انتباههم إلى رصد الوظيفة المنطقية للحروف داخل الجملة بدل الاقتصار على وظيفتها النحوية، وقد ركّز في حديثه على الجوانب التي تثير اهتمامهم وتوجهه إلى ما هو غائب عن مجال تفكيرهم.

2. الألفاظ الدالـة:

يعرف الفارابي كل صنف من أصناف الألفاظ الدالة ويضرب الأمثلة للتوضيح:

«**فالخوالف** نعني بها كل حرف معجم وكل لفظ قام مقام الاسم متى لم يصرّح بالاسم، وذلك مثل حرف **الهاء** من قوله (ضربه) و**الياء** من قولنا (ثوبي)... ومثل قولنا: **أنا** و**أنت** و**هذا** وما أشبه ذلك.

و**الواصلات** هي أصناف، فمنها الحروف التي نستعملها للتعريف (**ألف ولام التعريف**) ومثل قولنا (**الذي**) وأشباهه، ومنها الحروف التي متى قُرنت بالاسم دلت على أن المسمى قد نودي باسمه ودعي (**يا - يا أيها**) ومنها الحروف التي تقترن بالاسم فتدل على أن الحكم واقع على جميع أجزاء المسمى (**كل**)، ومنها ما يدل على أنه حكم على شيء من أجزائه (**بعض**) وما يقوم مقامه.

و**الواسطة** هي كل ما قُرن باسم ما فيدل على أن المسمى به منسوب إلى آخر وقد نسب إليه شيء آخر (**من - عن - إلى - على**...) .

و**الحواشي** أصناف كثيرة، منها الحروف التي تقرَن بالشيء فتدل على أن ذلك الشيء ثابت الوجود وموثوق بصحته (إن). ومنها ما إذا قرن بالشيء دل على أنه قد نفي (**ليس - لا**)، ومنها ما إذا قرن بالشيء دل على أنه قد أثبت (**نعم**)، وليس يخفى علينا أن قولنا (ليس) يرتبه كثير من أصحاب النحو في الكلم لا في الحروف... ونحن إنما نرتب هذه الأشياء بحسب الأنفع في الصناعة التي نحن بسبيلها. ومنها ما إذا قرن بالشيء دل على أنه مشكوك فيه (**ليت شعري**)، ومنها ما إذا قرن بالشيء دل على أنه قد حُدس حدساً (**كأنّ - يشبه أن يكون - لعل - عسى**)، ومنها ما إذا قرن بالشيء دل على

أنه مطلوب معرفة مقداره (**كم**)، أو زمان وجوده (**أين**)، أو معرفة وجوده لا مقداره ولا زمانه ولا مكانه (**هل**)؛ إنما يقرن هذا الحرف أبداً بلفظ مركب قد أظهرت أجزاؤه بأسرها أو بمركب قد أُضمر بعض أجزائه، فإذن إنما يقرن بالمركب أبداً. ومنها ما إذا قرن بالشيء دل على أن المطلوب من الشيء تصور ذاته فقط (**ما – ما هو**) فإن هذا ربما استعمل في مكان ليس، فحينئذ يكون قولنا: (ما الشيء موجود) مفهوم المعنى، ومتى استعمل حرف طلب كان باطلاً. وحرف (**ما**) الذي يدل به على أن الشيء مطلوب معرفة ذاته إنما يُقرن أبداً بالاسم المفرد أو ما كان بمنزلته (**ما القمر؟ – ما كسوف القمر؟**). ومنها ما إذا قرن بالشيء دل على أنه مطلوب معرفة صيغته وهيئته (**كيف**). ومن الحواشي الحروف التي متى قرنت بالشيء دلت على أنه مطلوب معرفة سببه (**لِمَ – ما بال – ما شأن**).

و**الروابط** هي أيضاً أصناف: منها الحرف الذي يقرن بألفاظ كثيرة فيدل على أن معاني تلك الألفاظ قد حكم على كل واحد منها بشيء يخصه (**إمّا**)، ومنها ما يقرن بالشيء الذي لم يوثق بعد بوجوده فيدل على أن شيئاً ما تالياً له يلزمه (**إن كان – كلما كان – متى كان – إذا كان...**).

وهذه الرباطات تضمن الثاني بالأول متى وجد الأول، فيسمى لذلك: «**الرباط المضمَّن**»...، وربما سميت هذه الحروف «**شرائط**». ومن الحروف المضمنة ما إنما يقرن أبداً بالشيء الذي وثق بوجوده أو بصحته فيدل على أن تالياً ما لازم له (**لمّا – إذ**): (لما جاء الصيف اشتد الحر)...، فإن هذا الحرف دل على أن الأول تضمن لحاق الثاني به بعد أن وُثق بوجود الأول، فلذلك يسمى هذا الحرف «**المضمن جزماً**». ومنها الحرف الذي يقرن بألفاظ، فيدل على أن كل واحد منها قد تضمن مباعدة الآخر (**أمّا**)، فإن هذا يدل على أن الأشياء التي قُرن بها قد

تضمنت تباعد بعض عن بعض بوجه ما، فلذلك يسمى «**الرباط المفصّل**». ومنها ما إذا قرن بالشيء دل على أنه خارج عن حكم سابق (**لكنّ - لكن - إلاّ أن**) وهذه تسمى «**حروف الاستثناء**». ومنها ما إذا قرن بالشيء دل على أنه غاية لشيء سبقه (**كي - اللام التي تقوم مقامه**)، ومنها ما إذا قرن بالشيء دلّ على أنه سبب لشيء سبقه في اللفظ أو لشيء يتلوه (**لأنّ - من أجل - من قِبَل**)، ومنها ما إذا قرن بالشيء دلّ على أن ذلك الشيء لازم عن شيء أخر موثوق وقد سبقه (**إذن**). وهذه هي أصناف الألفاظ المفردة»[28].

لقد سمّى الفارابي هذه الحروف بأسماء منطقية ومنحها وظائف دلالية، فلم يعد (**كأنّ**) يفيد التشبيه - كما يقول البلاغيون - وإنما أصبح في صناعة المنطق يفيد الحدس، كما أصبح حرف (**لكنّ**) داخلاً في أحرف الاستثناء. ونبه الفارابي على نقطة مهمة: وهي أن (**ليس**) يصنفه النحويون في الأفعال (**الكلم على حد تعبيره**) أما المنطقيون فيصنفونها في الحروف الدالة.

كما ميّز بين (**ما**) النافية و(**ما**) التي تفيد الطلب (الاستفهامية)، وبيَّن أن بعض الحروف يدخل على التراكيب وبعضها يدخل على الألفاظ المفردة، وهنا يوافق النحويين فيما أقرّوه من وظائف هذه الحروف، لكنه يتميز بإضفاء الدلالة المنطقية على هذه الحروف ولا يكتفي بوظيفتها النحوية. إنه لايشرح عملها في النصب أو الرفع أو الجر لأن هذا لا يدخل في صناعة المنطق.

وبينما نجد النحويين يسمون (**إذا - كلما - لمّا**) أدوات الشرط ويكتفون بذلك، فإن الفارابي قد ميز هذه الأدوات لأنها منها المضمن ومنها الجزم ومنها المفصّل، وفق الدلالة المنطقية لكل منها .

لقد فتح كتاب (**الألفاظ المستعملة في المنطق**) أعين النحاة العرب على عالم آخر تستعمل فيه الألفاظ بدلالاتها المنطقية لا بحسب

تأثيراتها النحوية، وأدى اطلاع النحاة العرب على علم المنطق وتقاسيمه ومصطلحاته إلى تأثر واسع ظهر أثره في مؤلفاتهم فيما بعد.

3. حروف السؤال:

وهي من الألفاظ الدالة التي شرحها الفارابي في كتابه (**الحروف**):

فقد عقد الفارابي أبواباً من كتابه (**الحروف**) ليفرّق بين الدلالات المختلفة التي تفيدها حروف السؤال، إذ وجد أن منها اللغوية ومنها العلمية ومنها الفلسفية، وفي ذلك يقول:

«وحروف السؤال كثيرة: **ما** و**أي** و**هل** و**لِم** و**كيف** و**كم** و**أين** و**متى**. وهذه وجلّ الألفاظ قد تستعمل دالة على معانيها التي للدلالة عليها وضعت منذ أول ما وضعت، وتستعمل على معان أخر على اتساع مجازاً واستعارةً، واستعمالها مجازاً واستعارة هو بعد أن تستعمل دالة على معانيها التي وضعت من أول ما وضعت. والخطابة والشعر فإن الألفاظ تُستعمل فيهما بالنوعين جميعاً، وأما الفلسفة والجدل والسوفسطائية فلا تستعمل فيها إلا على المعاني الأولى التي لأجلها وضعت أولاً»[29].

ويحدثنا بعد ذلك عن أحرف السؤال معرّفاً كل واحد منها واستعماله في السؤالات الفلسفية وكيف تكون الإجابة عليه، وسنرى في النص التالي حرف السؤال (**ما**) و (**أي**):

«غير أن حرف (**ما**) إنما يطلب به أن يعقل النوع المسؤول عنه في ذاته لا بالإضافة إلى شيء آخر، وأما حرف (**أي**) فإنما يطلب به تمييزه عن غيره»[30]... «حرف (ما)... وضع أولاً للدلالة على السؤال عن شيء ما مفرد،...، وقد يقرن بمحسوس،...، فالذي سبيله

أن يجاب به على مثل هذا السؤال هو بعض الكليات التي هي صفات لذلك الشيء المسؤول عنه»[31].

ومثال آخر: حرف (**متى**): «يستعمل سؤالاً عن الحادث من نسبته إلى الزمان المحدود والمعلوم المنطبق عليه، وعن نهايتي ذلك الزمان المنطبقتين على نهايتي وجود ذلك الحادث، جسماً كان أو غير جسم»[32].

4. الموجود:

شرح الفارابي في إطار سعيه لوضع المصطلح الفلسفي العربي بعض المقولات مثل الموجود. في البداية يشرح المعنى اللغوي لهذه الكلمة واستعمالاتها في اللسان العربي:

«**الموجود** في لسان جمهور العرب هو أولاً اسم مشتق من الوجود والوجدان، وهو يستعمل عندهم مطلقاً ومقيداً: أما مطلقاً ففي قولهم (وجدت الضالّة) (وطلبت كذا حتى وجدته) وأما مقيداً ففي مثل قولهم: (وجدت زيداً كريماً، أو لئيماً)، فالموجود المستعمل عندهم على الإطلاق قد يعنون به أن يحصل الشيء معروف المكان وأن يُتمكن منه في ما يراد منه،... فإنما يعنون بقولهم (وجدت الضالة) أني علمت (مكانها)، وقد يعنون به أن يصير الشيء معلوماً. وأما الذي يستعمل مقيداً... فإنما يعنون به: (عرفت زيداً كريماً أو لئيماً) لا غير. وقد يستعمل العرب مكان هذه اللفظة في الدلالة على هذه المعاني (صادفت ولقيت) ومكان الموجود (المصادف والملقى)»[33].

وصحيح أن الفارابي قد بيّن المعنى اللغوي لكلمة الموجود لكنه صاغ عبارته بكلمات منطقية خالصة، وبعد ذلك ذكر ألفاظاً تقابل هذه الكلمة عند الأمم الأخرى كالفرس وشرح أنها تستعمل عندهم في الدلالة على رباط الخبر بالمخبَر عنه ارتباطاً مطلقاً من غير ذكر الزمان،

ثم يصرح بأنه لا يوجد في اللسان العربي كلمة تقابل كلمة (هست) في الفارسية، ولما كانت ضرورة في العلوم النظرية وفي صناعة المنطق رأى بعض العرب أن يستعملوا لفظ (هو) مكانها والمثال على ذلك قولهم : (**هو يفعل**) و(**هو فَعَل**) و (**هذا هو زيد**) و(**زيد هو عادل**)، فكأنه يحدثنا عن الجملة الكونية التي ينبغي أن يوجد فيها ما يقابل فعل الكون في اللغات الأجنبية، ولكنه في العربية لا يظهر في البنية السطحية وإنما يظل مستتراً في البنية العميقة.

ويقول الفارابي إن العرب استعملوا (**هو**) في جميع الأمكنة التي يستعمل فيها الفرس (هست) وأنهم جعلوا المصدر منه (الهُويّة).

وهناك فريق آخر آثر أن يستعمل لفظ (الموجود) في هذا الموضع، والمصدر منه (الوجود)، كما استعملوا **وُجد ويوجد وسيوجد** مكان **كان ويكون وسيكون**، وينبه الفارابي على أمر هام عندما يقول:

«وتستعمل لفظة الوجود مصدراً، ولكن ينبغي أن يتحرز من أن يُتخيّل أن معناه هو كائن من إنسان إلى آخر - وهو ما كان هذا المصدر يدل عليه عند جمهور العرب من أول ما وضع -،... ولأن هذه اللفظة بحيث ما هي عربية وبنيتها عندهم هذه البنية صارت مغلطة جداً، رأى قوم أن يتجنبوا استعمالها واستعملوا مكانها قولنا (**هو**) ومكان الوجود (الهوية) لأن لفظ (**هو**) يسمى باسم ولا كلمة في العربية ولذلك لا يمكن فيها أن نعمل منها مصدراً أصلاً»[(34)].

إنه يشير إلى ضرورة الفصل بين الاستخدامين اللساني والفلسفي لأن هذا الأخير مصطلح له دلالة خاصة مرتبطة بالعلم الذي يستعمل فيه - وهو علم المنطق - ولذلك لا يشير إلى المعنى المطلق أو المقيد الذي كان يفيده في الاستعمال اللساني. ويضيف الفارابي:

«أما أنا فإني أرى أن الإنسان له أن يستعمل أيهما شاء، ولكن

أن يستعمل لفظ (**هو**) فينبغي أن يستعملها على أنها اسم لا أداة،... تركب مبنية في جميع الأمكنة على طرف واحد آخر، وأما المصدر الكائن فيها وهو (**الهوية**) فينبغي أن يستعمل اسماً كاملاً ويستعمل فيه الطرف الأول والأطراف الأخيرة كلها؛ أي تستعمل مجردة»[35].

إنه يؤكد على ضرورة استخدام المصطلح بشكل دقيق، وعدم الخلط بين معناه عند العامة وعند الخاصة من الفلاسفة وأصحاب المنطق، وهذا يشير إلى وعي عميق لديه بطبيعة اللغة من جهة وبأهمية المصطلح المنطقي الدقيق من جهة أخرى، وقد لفت هذا الأمر نظر النحويين والبلاغيين العرب إلى أمور لم تكن في ذهنهم من قبل إذ وجّههم إلى صياغة مصطلحاتهم بدقة بالغة تضمن لهم دقة التعبير وتضمن للمتلقي عنهم الفهم ووضوح المراد .

2. مظاهر العلاقة بين اللسانيات (النحو) والفلسفة (المنطق):

من أهم مظاهر اهتمام الفارابي بترتيب العلاقة بين النحو والمنطق (اللفظ والمعنى) ما جاء في كتابه (**إحصاء العلوم**) من تعريف مفصّل لكل علم من العلوم ومعرفة أجزائه وجمله، ومن ثمّ تصنيف هذه العلوم مبتدئاً **بعلم اللسان** يليه **علم المنطق** و**علم التعاليم** و**العلم الطبيعي** و**الإلهي** و**العلم المدني** و**علم الفقه** و**الكلام**.

خصص الفارابي القسم الأول من كتابه لتعريف **علم اللسان** فيقول:

«**علم اللسان** في الجملة ضربان: أحدهما حفظ الألفاظ الدالة عند أمة ما وعلم ما يدل عليه شيء منها، والثاني علم قوانين تلك الألفاظ، وعلم اللسان عند كل أمة ينقسم سبعة أجزاء عظمى: **علم الألفاظ المفردة، وعلم الألفاظ المركبة، وعلم قوانين الألفاظ عندما تكون**

مفردة، وقوانين الألفاظ عندما تركب، وقوانين تصحيح الكتابة، وقوانين تصحيح القراءة، وقوانين الأشعار »[36].

وما يهمنا من هذا التعريف أنه كان النواة التي انطلق منها الفارابي ليبيّن **التناسب القائم ما بين صناعة المنطق وصناعة النحو**، فهو يشير في التعريف إلى (الألفاظ) و(القوانين)، وإن العلاقة بينهما بما فيها من تلازم وتكامل تمثل العلاقة بين **صناعة النحو وصناعة المنطق** التي تعتمد على التداخل وتبتعد عن التعاند والتنافر. يقول:

«فصناعة المنطق تعطي بالجملة القوانين التي شأنها أن تقوِّم العقل وتسدد الإنسان نحو طريق الصواب ونحو الحق في كل ما يمكن أن يغلط فيه من المعقولات. وهذه الصناعة تناسب صناعة النحو، **ذلك أن نسبة صناعة المنطق إلى العقل والمعقولات كنسبة صناعة النحو إلى اللسان والألفاظ**، فكل ما يعطينا علم النحو من القوانين في الألفاظ فإن علم المنطق يعطينا نظائرها في المعقولات، وتناسب أيضاً **علم العروض** فإن نسبة علم المنطق إلى المعقولات كنسبة العروض إلى أوزان الشعر»[37].

والنتيجة أن النحو ضروري في ميدانه كما أن المنطق ضروري في ميدانه:

«قول من زعم أن المنطق فضل لا يحتاج إليه إذ كان يمكن أن يوجد في وقت ما إنسان كامل القريحة لا يخطئ الحق أصلاً من غير أن يكون قد علم شيئاً من قوانين المنطق كقول من زعم أن النحو فضل إذ قد يوجد من الناس من لا يلحن أصلاً من غير أن يكون قد علم شيئاً من قوانين النحو، فإن الجواب عن القولين جميعاً واحد»[38].

إن هذا الكلام هو رد مباشر على ما ادعاه السيرافي في مناظرته مع متى بن يونس من أن المنطق لا حاجة إليه وأن المعرفة باللغة العربية

ونحوها تغني عنه. لذلك رأى الفارابي أن حل هذه المشكلة يكمن أولاً في ترتيب العلاقة بين النحو والمنطق من حيث علاقة كل منهما باللفظ والمعنى، وهذا الترتيب سيؤدي إلى حسم النزاع، ولقد لجأ الفارابي إلى معالجة المسألة من زاوية الخصوص والعموم: فالنحو خاص لأنه يتعلق باللغة، واللغات عديدة مختلفة، وبالتالي فلكل لغة نحوها، أما المنطق فهو عام لأنه يتعلق بالعقل، والعقل واحد لدى الناس جميعاً، يقول:

«المنطق **يشارك** النحو بعض المشاركة بما يعطي من قوانين الألفاظ، **ويفارقه** في أن علم النحو إنما يعطي قوانين تخص ألفاظ أمة ما، وعلم المنطق إنما يعطي قوانين مشتركة تعم ألفاظ الأمم كلها »(39).

ويبرر ذلك بأنه توجد في ألفاظ الأمم **أحوال مشتركة** من جهة أن الألفاظ منها مفردة ومنها مركبة، ومنها موزونة وغير موزونة . أما ما يخصّ كل لسان فمثاله أن الفاعل في العربية مرفوع وأن المضاف إليه لا يدخل فيه ألف ولام التعريف، وهكذا نجد في كل لغة ما يميزها من غيرها من اللغات.

إن النحو والمنطق يشتركان في ناحية الموضوعات : فالمنطق موضوعه المعقولات من حيث تدل عليها الألفاظ، أما النحو فموضوعه الألفاظ من حيث هي دالة على المعقولات، لذلك فعندما يتعرض المنطق للألفاظ فإنه يبحث في أحوالها العامة ويترك الأحوال الخاصة لعلم النحو. ويؤكد الفارابي هذا التشابه بين العلمين في كتابه (**التنبيه على سبيل السعادة**) حيث يقول:

«وبين صناعة النحو وصناعة المنطق تشابه ما، وهو أن صناعة النحو تفيد العلم بصواب ما يلفظ به والقوة على الصواب منه بحسب عادة أهل لسان ما، وصناعة المنطق تفيد العلم بصواب ما يعقل

والقدرة على اقتناء الصواب فيما يعقل، وكما أن صناعة النحو تقوِّم اللسان حتى لا يلفظ إلا بصواب ما جرت به عادة أهل لسان ما، كذلك صناعة المنطق تقوِّم الذهن حتى لا يعقل إلا الصواب من كل شيء»(40).

هذا عن الشبه بين العلمين، وإذا وجد في النحو شيء من العناية بالأحوال العامة فذلك عائد إلى طبيعة اللغة التي يبحث النحو قوانينها:

«فعلم النحو في كل لسان إنما ينظر فيما يخص لسان تلك الأمة وفيما هو مشترك له ولغيره لا من حيث هو مشترك، لكن من حيث هو **موجود** في لسانهم خاصة، فهذا هو الفرق بين نظر أهل النحو في الألفاظ وبين نظر أهل المنطق فيها: ... [لأن] المنطق فيما يعطي من قوانين الألفاظ إنما يعطي قوانين تشترك فيها ألفاظ الأمم ويأخذها من حيث هي مشتركة، ولا ينظر في شيء بما يخصّ ألفاظ أمة ما، بل يوصي أن يؤخذ ما يُحتاج إليه من ذلك عن أهل العلم بذلك اللسان»(41).

ويوضح ذلك بنص يفيد أن النحويين العرب قد قسموا الكلام في العربية إلى اسم وفعل وحرف، أما أهل النحو في اليونان فقد قسموا أجزاء القول إلى اسم وكلمة وأداة، فهذا الاشتراك في التقسيم موجود في العربية واليونانية وربما في غيرها من الألسنة ، فأهل النحو العربي يدرسونه على أنه في لغتهم، واليونانيون يدرسونه على أنه في اليونانية.

لقد بحث الفارابي العلاقة بين النحو والمنطق في أكثر الميادين مدعاة لقيام اللبس والاشتباه بينهما: اهتمام كل منهما بالألفاظ من الزاوية التي تهمه وتناسب أهدافه.

وما دعاه إلى هذا الشرح والتوضيح ضرورة **تأسيس لغة اصطلاحية منطقية** على غرار لغة النحاة العرب (التي تعدّ لغة خاصة ضمن اللغة العربية بما فيها من اصطلاحات خاصة)، فقد أدرك أن البحث الفلسفي لابد أن يُقدَّم له بتوضيح لساني يجعله مفهوماً ومقبولاً، ولذلك لم يكن قصده من الاستغراق في شرح معاني الألفاظ هو بيان المعاني فقط وإنما كان يريد الوصول إلى معناه المطابق للبرهان الفلسفي، وهذا النمط من الدراسة التفصيلية قد قلب نظام العلاقة بين اللفظ والمعنى عندما جعل المعنى يتصدر المقام الأول.

لقد «أراد الفارابي أن يقرّب المصطلحات الفلسفية اليونانية إلى العقلية العربية الإسلامية وكان في ذلك ملتزماً إلى حد كبير بالمعاني الثابتة للألفاظ كما وجدها في العربية الفصحى، ولولا ثقافته اللغوية العميقة لما استطاع أن يحقق في هذا المجال، الذي كان جديداً في البيئة العربية، أي تقدم»[42].

إن جهوده قد تركت أثراً واضحاً في مجال تعريب المنطق وإدماجه في الذهنية العربية، وأدى التغيير الذي قام به في مجال تطوير أساليب اللغة إلى عدم شعور المتلقي العربي بالغربة عن المصطلح الفلسفي، لأنه قد صيغ من لغته نفسها ومما يفهمه من اللسان العربي، وصار التفريق بين المصطلح اللساني وبين المصطلح الفلسفي شيئاً يسيراً بعد أن اتضح كل واحد منهما.

لقد وجد الفارابي أن تأسيس اللغة المنطقية العربية ربما يحتاج إلى نقل ألفاظ من لغة اليونان، وهنا لا يكون المقصود من نقل هذه الألفاظ هو معانيها العامة التي تدلّ عليها في لغتها، بل المعاني الاصطلاحية التي تدل عليها أحوالها العامة (أي معانيها المنطقية).

وبعد أن انتهى من تأسيس اللغة المنطقية الاصطلاحية أصبح من الضروري أن يدخل مجال تدريس المنطق وتثبيت أركانه في ثقافة كانت

تقوم أساساً على النحو والبلاغة، وإنما أتى إليها المنطق عن طريق الترجمة والنقل عن أمم أخرى. ولذلك بدأ بتبسيط المفاهيم المنطقية محاولاً تقريبها إلى الفهم والتصور فعرّف الألفاظ الدالة على الشيء وحدَّه وأجزاءه وبيَّن دور كل منها في عملية التصور وأهميته في نوع ذلك التصور.

وقد توصّل إلى نتيجة هامة جداً، وهي في الوقت نفسه تعد نتيجة طبيعية لما سبق أن طرحه من أسبقية المعنى على اللفظ، **حيث استنتج أن القياس يجري على مستوى المعاني وليس على مستوى الألفاظ، والسبب، أن المعاني المعقولة تترتب في الذهن وأما الألفاظ فهي تترتب على اللسان فقط**، وتأتي أهمية هذا الرأي من كونه مناقضاً لما يراه أصحاب البلاغة من أن الاستنباط يعني استخراج المعنى من اللفظ، لا استخراج اللفظ من المعنى، أو بمعنى أصح: وضع اللفظ المناسب للمعنى المعقول.

إن هذا الرأي الذي طرحه الفارابي قد ترتب على فكرة هامة لاحظها وهي أن:

«الألفاظ إنما أحدثت بعد أن عُقلت الأشياء، وأن الألفاظ إنما تدل أولاً على ما عليه الأمور في العقل من حيث هي معقولة ومتى حدث للعقل فيها فعل خاص، وأنه لا ينكر أن تكون الأشياء من قبل أن يحدث فيها للعقل فعل خاص ومن حيث كانت هي أقرب إلى المحسوس قد كان يُدل عليها إما بإشارات وإما بحروف وإما بأصوات وزعقات، أو بألفاظ غير متأمل أمرها ولا مدبَّرة من أنحاء دلالاتها. فحينئذ إما أن لا تكون تلك ألفاظ وإما أن تكون غير كاملة، فإن الكاملة منها هي التي حصلت دالة عليها بعد أن صارت معقولة بفعل للعقل فيها خاص. فلذلك يجب أن تجعل الدالة عليها وهي مفردة مثالات أولى، وباقيها مشتقة منها، مثل: (الضَرب) فإنه مثال أول،

(والضارب ويضرب وسيضرب ومضروب وأشباه ذلك) مشتقة، وكذلك في غيرها »(43).

إن هذا النص هام جداً لأنه يطلعنا على تفكير الفارابي في أسبقية المشار إليه على الإشارة أو أسبقية الشيء المادي المحسوس على معناه في الذهن وأسبقية المعنى على اللفظ الدال عليه، ومن هنا عدّ المصدر (في اللغة، وسماه المثال الأول) سابقاً على الأفعال والمشتقات، وأن هذه الأفعال والأسماء مشتقة منه. وهكذا وظّف المنطق لخدمة اللغة وتعليل ظواهرها.

ولما كان الفكر يسبق اللغة، كان تجدد اللغات مرتبطاً بتجدد الفكر، فظهور كلمات جديدة يرتبط أولاً وقبل كل شيء بظهور أمور جديدة أو مفاهيم مستحدثة تقتضي ألفاظاً تعبر عنها. وهكذا استند الفارابي إلى الواقع وكيفية حدوث الألفاظ ليبرر رأيه في أولوية التفكير على التعبير وأسبقية المعنى على اللفظ (سواء تعلق الأمر باللفظ المفرد أو المركب).

3. معاني الشعر وعلاقتها بالألفاظ والأوزان:

لا تتوقف جهود الفارابي في تبسيط المنطق ووضع مصطلحاته، فبعد أن ينتهي من بيان العلاقة بين اللفظ والمعنى وبين النحو والمنطق نجده يبسط هذه المقولة في موضع آخر وهو رسالته (**جوامع الشعر**) حيث يسمي الأغراض الشعرية (المعاني) ويرى أن الشعر:

«إنما يصير أكمل وأفضل بألفاظ محدودة إما غريبة وإما مشهورة. وبأن تكون المعاني المفهومة عن ألفاظها تحاكي الأمور التي فيها القول. وأن تكون بإيقاع، وأن تكون مقسومة إلى أجزاء، وأن تكون أجزاؤها محدودة العدد، وأن يكون ترتيبها في كل وزن ترتيباً

محدوداً، وأن يكون ترتيبها في كل جزء هو ترتيبها في الآخر، فإن بهذا تصير أجزاؤها متساوية في زمان النطق بها، وأن تكون ألفاظها في كل وزن مرتبة ترتيباً محدوداً، وأن تكون نهاياتها محدودة، إما بحروف بأعيانها أو بحروف متساوية في زمان النطق بها... ثم أن تكون ملحَّنة»[44].

لم يترك الفارابي ناحية تتعلق بصياغة الشعر إلا ذكرها، فرأى ضرورة التناسب بين الألفاظ والأغراض، وأهمية أن تكون الألفاظ قوية معبرة، ثم الوزن وضرورته، والقافية التي سماها (النهايات). والغريب في الأمر أن فيلسوفاً كالفارابي شغلته قضايا المنطق وحدوده يجد وقتاً يفرد رسائل خاصة تبحث في أمور الشعر وأوزانه وقوافيه.

ولم يكتف بذلك بل وضّح أن اليونانيين قد أفردوا لكل غرض وزناً خاصاً، وهذا زيادة في الدقة والتنظيم لتحقيق التناسب الكبير بين المعاني وقوالبها التي تعبّر عنها.

ويدفعه حبه للدقة واهتمامه بأركان الحضارة والعلم إلى تأليف كتابه الضخم في الموسيقا (كتاب الموسيقا الكبير) ويبين في بدايته، المدخل إلى صناعة الموسيقا، أن هناك وجه شبه بين الألحان والأنغام وبين الشعر ذلك أن:

«الألحان بمنزلة القصيدة والشعر، فإن الحرف أول الأشياء التي منها تُلتَأم ثم الأسباب ثم الأوتاد، ثم المركبة عن الأوتاد والأسباب، ثم أجزاء المصاريع ثم المصاريع ثم البيت، وكذلك الألحان: فإن منها التي تأتلف منها ما هو أول ومنها ما هو ثوانٍ إلى أن يُنتهى إلى الأشياء التي هي من اللحن بمنزلة البيت من القصيدة، والتي منزلتها من الألحان منزلة الحروف من الأشعار هي النغم»[45].

فهذه الإشارة، على بساطتها ورغم أنها لم تأت بقصد الحديث

عن الشعر بل جاءت عرضاً أثناء حديثه عن الموسيقا والألحان، إلا أنها توضح المدى البعيد الذي شغلته مسألة الألفاظ والمعاني في فكره، إذ راح يتعرض لها بالشرح والتمثيل كلما سنحت له الفرصة، فشبَّه عناصر اللغة من حروف وألفاظ مفردة وتراكيب بأجزاء العمل الموسيقي، ووجه الشبه يكمن في التناسب بين هذه الأجزاء، وإن دلّنا هذا على شيء فإنه يدلنا على تركيز الفارابي على الدقة والتنظيم بين العناصر لأنها تؤدي إلى كمال في معانيها التامة المركّبة عنها.

4. النتيجة:

وجدنا الفارابي، من خلال النصوص التي استعرضناها، يسعى لعقد الصلح وإحلال الوئام بين علم النحو وعلم المنطق في وقت كان فيه الجدل يتزايد حول إمكانية الاستغناء بأحدهما عن الآخر، فكان المناطقة يرون علم المنطق هو الأهم، بينما يرى النحويون العكس.

وقد نجح الفارابي في توضيح الصلة بين هذين العلمين حين بيَّن أن كلاً منهما يهتم بالألفاظ، إلا أن المنطق يبحث في الألفاظ العامة، بينما يتجه النحو لدراسة الألفاظ الخاصة بلغة معينة، ومن هنا لا يمكن لأحدهما أن يستغني عن الآخر. ولم يصل الفارابي إلى هذه النتيجة إلا بعد أن بحث طويلاً في تكوّن اللغة وائتلاف أصواتها مشكِّلة الألفاظ، وترتيب الألفاظ في جمل تبعاً لترتيب المعاني في النفس بحيث تتشابه الألفاظ مع المعاني، وكان في ذلك كله يدور حول نقطة مركزية هي: «**أسبقية المعنى على اللفظ**»، فقد توصل من خلال استقراء الواقع إلى أن الموجودات تسبق مسمياتها، وأن تصور هذه الموجودات أو معانيها في الذهن يسبق اللفظ الذي يعبر عنها، ونظراً لذلك فقد قام بترتيب الألفاظ من ناحية دلالاتها المنطقية لا من ناحية وظائفها النحوية ليؤكد

أن اللفظ تابع للمعنى، وقاده هذا الحكم إلى نتيجة أخرى، وهي أن القياس والعمليات الاستدلالية العقلية إنما تتم أولاً على مستوى المعاني الذهنية، لأنها الأسبق، وبعد ذلك يعبَّر عنها بالألفاظ المرتبة على اللسان.

ولم يقتصر الفارابي في بحثه على المظاهر الصوتية والتركيبية والدلالية، بل تطرق أيضاً للمظهر الصرفي، فكان أول من استعمل المصدر الصناعي فقال بالإنسانية من الإنسان، والرجولية من الرجل، وأسهم هذا في ظهور مصطلحات جديدة.

إن الأهمية البالغة لفكر الفارابي تنبع من الجهد الضخم الذي بذله في محاولة نقل الثقافة العربية من اتجاه الاهتمام الزائد بالألفاظ وتقديمها واعتبارها أصل المعاني إلى اتجاه مقابل ينطلق من المعنى ويعتبره الأصل الذي تتولد عنه الألفاظ، وكانت هذه الخطوة نقلة كبيرة في تاريخ الفكر العربي أدت إلى تغلغل المنطق في جوانبه المتعددة، مما أدى بدوره إلى تقلص مساحة البساطة التي كانت تسيطر على الفكر النحوي العربي، ولجعله أكثر التزاماً بحدود المنطق وقيوده.

وكان من أبرز مظاهر تأثر الحياة العربية بالمنطق ما اتضح في علم النحو (بتعقله) من الدقة في المصطلحات وضبط القواعد ومحاولة إيجاد علة لكل شيء. وقد اتضح فيما بعد أن لا تعارض بين المنطق والنحو وأن كلاً منهما بحاجة إلى الآخر. فإذا كان النحو بحاجة للمنطق لتنظيم علاقاته الداخلية، فإن المنطق أيضاً يحتاج للغة واضحة محكمة تتحمل عبء التعبير عن مصطلحاته بطريقة تجمع إلى الإيجاز الدقة والاستقصاء.

إن الفكر الإنساني يتجه اليوم نحو التكامل بعد أن تحول العالم إلى قرية صغيرة، وينبغي أن نستفيد من الفكر المشرق الذي أتى به

فلاسفتنا منذ وقت قديم لنوظّف كل نقاط اللقاء والتواصل بين العلوم على اختلافها للوصول إلى ثقافة تتحقق فيها خصوصية كل علم بما يخدم المصلحة العامة للإنسانية.

1. الإحالات والهوامش

*) أستاذ اللسانيات في قسم الدراسات العليا بكلية اللغة العربية بجامعة أم القرى – مكة المكرمة.

1) الفارابي: **كتاب الحروف**، (ص 134- 136)، دار المشرق، بيروت، (بلا تاريخ).

2) الفارابي: **كتاب الحروف**، (ص 136) (بلا تاريخ).

3) الفارابي: **كتاب الحروف**، (ص 136) (بلا تاريخ).

4) الفارابي: **كتاب الحروف**، (ص **137**) (بلا تاريخ).

5) الفارابي: **كتاب الحروف**، (ص 137-138) (بلا تاريخ).

6) الفارابي: **كتاب الحروف**، (ص 139-138) (بلا تاريخ).

7) الفارابي: **كتاب الحروف**، (ص **139**) (بلا تاريخ) .

8) الفارابي: **كتاب الحروف**، (ص 139-140) (بلا تاريخ).

9) الفارابي: **كتاب الحروف**، (ص 140) (بلا تاريخ) .

10) الفارابي: **كتاب الحروف**، (ص 140-141) (بلا تاريخ).

11) الجابري، محمد عابد: **بنية العقل العربي**، (1987، ص 421)، الطبعة الثانية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت.

12) الفارابي: **كتاب الألفاظ المستعملة في المنطق**، (ص 56-57) (بلا تاريخ)، دار المشرق، بيروت.

13) الفارابي: **كتاب الألفاظ المستعملة في المنطق**، (ص 57).

14) الجابري، **محمد عابد**: بنية العقل العربي، (1987، ص 421).

15) الفارابي: **كتاب الحروف**، (ص 141) (بلا تاريخ).

16) الفارابي: **كتاب الحروف**، (ص 144-143) (بلا تاريخ).

17) الفارابي: **كتاب الحروف**، (ص 144) (بلا تاريخ).

18) الفارابي: **كتاب الحروف**، (ص 145) (بلا تاريخ).

19) الفارابي: **كتاب الحروف**، (ص 145) (بلا تاريخ).

20) الفارابي: **كتاب الحروف**، (ص 146) (بلا تاريخ).

21) الفارابي: **كتاب الحروف**، (ص 146) (بلا تاريخ).

22) الفارابي: **كتاب الحروف**، (ص 147-148) (بلا تاريخ).

23) الفارابي: **كتاب الحروف**، (ص 143) (بلا تاريخ).

24) الهاشم، جوزيف: **الفارابي**: (1968، ص 37)، (الطبعة الثانية)، منشورات المكتب التجاري، بيروت.

25) الفارابي: **الألفاظ المستعملة في المنطق**، (ص 41-42) (بلا تاريخ).

26) الفارابي: **الألفاظ المستعملة في المنطق**، (ص 42).

27) الفارابي: **الألفاظ المستعملة في المنطق**، (ص 42-44) (بلا تاريخ).

28) الفارابي: **الألفاظ المستعملة في المنطق**، (ص 44-56) (بلا تاريخ).

29) الفارابي: **كتاب الحروف**، (ص 164) (بلا تاريخ).

30) الفارابي: **كتاب الحروف**، (ص 183) (بلا تاريخ).

31) الفارابي: **كتاب الحروف**، (ص 166) (بلا تاريخ).

32) الفارابي: **كتاب الحروف**، (ص 62) (بلا تاريخ).

33) الفارابي: **كتاب الحروف**، (ص 110) (بلا تاريخ).

34) الفارابي: **كتاب الحروف**، (ص 114) (بلا تاريخ).

35) الفارابي: **كتاب الحروف**، (ص 114-115) (بلا تاريخ).

36) الفارابي: **إحصاء العلوم**، (1968، ص 57-58) (الطبعة الثانية)، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة.

37) الفارابي: **إحصاء العلوم**، (1968، ص 67).

38) الفارابي: **إحصاء العلوم**، (1968، ص 74).

39) الفارابي: **إحصاء العلوم**، (1968، ص 76).

40) الفارابي: **كتاب التنبيه على سبيل السعادة**، (1987، ص 80)، (الطبعة الثانية)، دار المناهل، بيروت.

41) الفارابي: **إحصاء العلوم**، (1968، ص 77).

42) عفيفي، زينب: **فلسفة اللغة عند الفارابي**، (1997، ص 111)، دار قباء، مصر.

43) الفارابي: **كتاب الحروف**، (ص 74) (بلا تاريخ).

44) الفارابي: **جوامع الشعر**، (1971، ص 171)، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة.

45) الفارابي: **كتاب الموسيقا الكبير**، (ص 85) (بلا تاريخ)، دار الكتاب العربي، القاهرة.

2. المصادر والمراجع:

1. أبو نصر الفارابي

1) **إحصاء العلوم**، تحقيق د. عثمان أمين، الطبعة الثالثة، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، 1968م.

2) **جوامع الشعر** (ضمن كتاب: **تلخيص كتاب أرسطو في الشعر لابن رشد**)، تحقيق د. محمد سليم سالم، لجنة إحياء التراث الإسلامي، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية في الجمهورية العربية المتحدة، القاهرة، 1971م.

3) **كتاب الألفاظ المستعملة في المنطق**، تحقيق محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، بلا تاريخ.

4) **كتاب التنبيه على سبيل السعادة**، تحقيق د. جعفر آل ياسين، الطبعة الثانية، دار المناهل، بيروت، 1987م.

5) **كتاب الحروف**، تحقيق محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، بلا تاريخ.

6) **كتاب الموسيقا الكبير**، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة ، مراجعة د. محمود أحمد حفني ، دار الكتاب العربي، القاهرة ، بلا تاريخ .

2. جوزيف الهاشم:

الفارابي (أعلام الفكر العربي)، الطبعة الثانية، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1968م.

3. زينب عفيفي:

فلسفة اللغة عند الفارابي. دار قباء، مصر، 1997م.

4. فايز الداية:

علم الدلالة العربي: النظرية والتطبيق (دراسة تاريخية تأصيلية نقدية)، الطبعة الأولى، دار الفكر، دمشق، 1985م.

5. كمال اليازجي – أنطوان غطاس كرم:

أعلام الفلسفة العربية، الطبعة الرابعة، مكتبة لبنان، بيروت، 1990م.

6. محمد عابد الجابري:

بنية العقل العربي (دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية). الطبعة الثانية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1987م.

7. محمد عبد الرحمن مرحبا:

من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، الطبعة الثالثة، ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر، منشورات عويدات - بيروت، باريس، 1983م.

8. محمود فهمي زيدان:

في فلسفة اللغة، دار النهضة العربية، بيروت، 1985م.



ديباجة:

نشأت البلاغة حالها في ذلك حال علوم العربية الأخرى بقصد فهم النص القرآني، والمساعدة على محاربة البعد عن الفصاحة في اللسان العربي بسبب تفشّي اللحن(1).

ومرّت البلاغة العربية بأطوار معرفية مختلفة تراوحت بين اليسر والنضج في الاصطلاح والتأليف والتصنيف، كما تعرّضت أغلب جوانبها إلى الاختلاف والاضطراب.

وعلى الرغم مما كتب فيها، مازالت هناك حاجة ملحّة للكتابة فيها، بقصد توجيه نقاط الاختلاف، وإكمال بعض الجوانب من أقوال القدماء من بلاغيينا.

وتأسيساً على هذا الطرح عمدت على الخوض في باب بلاغي اختلف القدماء وبعض المحدثين في توجيهه وتحديد موطن درسه من البلاغة العربية، وهو باب الاستعارة.

وكان لهذا العمل غايات، منها:

(1) إعادة النظر فيما كتب وقيل في موضوعات البلاغة العربية.

(2) توجيه نقاط الاختلاف ومحاولة الوصول إلى رأي يُسْهم في الحد من توسع دائرة الاختلاف.

(3) الرابط بين الدرسين القديم والحديث، للوصول إلى نتائج دقيقة في الحكم على نتاجات تراثنا المعرفية وموازنتها بما أنتجه المحدثون.

* محور الدراسة:

لم يكن موضوع الاستعارة في الدرس البلاغي من الموضوعات المستقرة الثابتة، بل كان من الموضوعات المُشكلة، بدءاً بالحد ومروراً بالأنواع وانتهاء بحقل درسه ضمن موضوعات البلاغة.

وقد أشار إلى تلك الإشكالية القارّة في دراسة هذا الموضوع ابن الأثير (ت 637هـ) بقوله: «ولنقدّم قبل الكلام في هذا الموضوع قولاً جامعاً، فنقول: اعلم أن للفصاحة أوصافاً خاصة، وأوصافاً عامة؛ فالخاصة كالتجنيس فيما يرجع إلى اللفظ، وكالمطابقة فيما يرجع إلى المعنى، وأما العامة فكالسّجع فيما يرجع إلى اللفظ، وكالاستعارة فيما يرجع إلى المعنى، وهذا الموضع الذي نحن بصدد ذكره - وهو الاستعارة - كثير الإشكال، غامض الخفاء»[2].

والذي يثير الإشكال مجدداً: أن المحدثين من البلاغيين أو الذين ألّفوا في البلاغة - إلا بعضهم -، درسوا موضوع الاستعارة ضمن باب المجاز المرسل وكأنه من المسلمات، من دون أن يعرضوا لذلك الخلاف ويحددوا قولتهم فيه[3].

لذا، كثرت التساؤلات عند الطلبة في قاعات الدرس، لأن الإشكال واضح، لاسيما في تحديد نوع الاستعارة البلاغي، فحدّها لا يربطها بالمجاز ربطاً قوياً، بحيث يجد الطالب أن ارتباطها بالتشبيه أكثر من الرباط الأول.

وعليه، سعينا للخوض في هذا الموضوع علّنا نصل إلى تحديد نوع الاستعارة البلاغي يعمل على حد النزاع فيه، ورأينا أن ذلك العمل

يتطلب: مقدمة نحدد فيها موقف القدماء من بلاغيينا من حد البلاغة؛ لأنه يقدم أرضية جيدة للغور في تحديد النوع.

المقدمة: حد الاستعارة:

انقسم البلاغيون حيال حد الاستعارة على قسمين:

(1) قسم الاتباعيين.

(2) قسم المعترضين.

وأقوال القسم الأول لا تخدم مقام دراستنا؛ لأنها إما أقوال تابعة أو أقوال فيها إضافات يسيرة لا ترقى إلى مصاف القسم المعترض[4] الذي حاول تأسيس قاعدة معرفية جديدة ينطلق منها في تحديد زاوية نظره حول المجاز والتشبيه والاستعارة.

أما القسم الثاني فمثّله جملة من البلاغيين لكننا وجدنا موقفي فخر الدين الرازي (ت 606هـ) وابن الأثير، أكثر المواقف قرباً من محور هذه الدراسة، لذا عمدنا للتوقف عندها وفحص توجهاتهم المعرفية المجسدة فيها.

(1) موقف فخر الدين الرازي:

توقف الرازي عند تعريف علي بن عيسى الرماني (ت 384هـ)[5] وقفة تأملية وحاول الإشكال عليه من عدة جوانب لخّصها في أربعة وجوه، تضمّنها نصه الذي جاء فيه: «قال علي بن عيسى: الاستعارة استعمال العبارة لغير ما وضعت له في أصل اللغة. وهذا باطل من وجوه أربعة:

الأول: أنه يلزم أن يكون كل مجاز لغوي استعارة.. [هو باطل].

الثاني: يلزم أن تكون الأعلام المنقولة من باب المجاز.

الثالث:استعمال اللفظ في غير معناه للجهل بذلك، يجب أن يكون مجازاً.

الرابع: أنه لا يتناول الاستعارة التخيلية...».

ولم يترك الرازي الأمر من دون تحديد بل عمل على وضع حدٍّ يراه ينسجم مع طبيعة الاستعارة ومفهومها «فالأقرب أن يقال: [إنّ] الاستعارة ذكر الشيء باسم غيره، أو إثبات ما لغيره له، لأجل المبالغة في التشبيه»(6).

(2) موقف ابن الأثير:

لم يحدد ابن الأثير صاحب الحد الذي توقف عنده بالمناقشة والتحليل، ولكنه كان جامعاً لأغلب النقاط التي اتفق عليها البلاغيون في حدّه الاستعارة.

وقد لخص ابن الأثير موقفه من حد الاستعارة بأنها: «نقل المعنى من لفظ إلى لفظ بسبب مشاركة بينهما»(7) بأنه «... حد فاسد؛ لأن التشبيه يشارك الاستعارة فيه، ألا ترى أنّا إذا قلنا: «زيد أسد» أي كأنه أسد، وهذا نقل المعنى من لفظ إلى لفظ بسبب مشاركة بينهما؛ لأنّا نقلنا حقيقة الأسد إلى زيد فصار مجازاً، وإنما نقلناه لمشاركة بين زيد وبين الأسد في وصف الشجاعة»(8).

واستبدل ابن الأثير بهذا الحد الفاسد - على حد تعبيره - حداً لخّصه بـ «... أن... الاستعارة نقل المعنى من لفظ إلى لفظ المشاركة بينهما مع طي ذكر المنقول إليه؛ لأنه إذا احترز فيه هذا الاحتراز اختص الاستعارة، وكان حداً لها دون التشبيه، وطريقة أنك تريد تشبيه الشيء بالشيء مظهراً ومضمراً، وتجيء إلى المشبه فتغيّره اسم المشبه به، وتجريه عليه»(9).

ولا يخفى ما في الموقفين من تلميح إلى صلة الاستعارة بالتشبيه سواء أكان ذلك على أساس الوظيفة المؤداة من سياق النص

المبني على أسلوب الاستعارة أو على أساس التلميح إلى كون التشبيه قاعدة البناء الاستعاري - إن جاز لنا التعبير -.

* حقل الاستعارة:

من خلال متابعة النصوص الواردة في المؤلفات البلاغية أو الذين كتبوا في التأليف البلاغي من القدماء أو المحدثين، وجدنا أن الاستعارة تلتصق ببابين من أبواب البلاغة في علم البيان، هما:

1 - باب المجاز.

2 - باب التشبيه[10].

وبعدما دقّقت في تلك النصوص، وجدتها تقترب من الثاني أكثر من الأول، وهو أمر أشار إليه بعض المحدثين[11]. وسبب ذهابي هذا المذهب، جملة أمور لخّصناها بأربع نقاط، هي:

أولاً: الموقف من النسبة إلى المجاز:

لقد تردّد بعض البلاغيين وعلى رأسهم شيخ البلاغيين عبدالقاهر الجرجاني (ت 471هـ) في نسبة الاستعارة إلى أحد نوعي المجاز، فهل هي من موضوعات المجاز اللغوي: (المرسل) أو هي من موضوعات المجاز العقلي: (الحكمي).

ففي توجهه الأول صرّح بـ «إن الاستعارة في الجملة، أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في ذلك الأصل وينقل إليه نقلاً غير لازم فيكون هناك كعارية»[12]، وتأسيساً على هذا فـ «إن حدّها أن يكون للفظ اللغوي أصل ثم ينقل عن ذلك الأصل»[13]. فالاستعارة «... مجاز في نفس الكلمة»[14].

في حين صرّح في نصوص أخرى - وأغلبها في كتابه: دلائل الإعجاز - «إن الاستعارة إنما هي ادعاء معنى الاسم للشيء لا نقل الاسم عن الشيء وإذا ثبت أنها ادعاء معنى الاسم للشيء علمت أن الذي قالوه من أنها تعليق للعبارة على غير ما وضعت له في اللغة ونقل لها عمّا وضعت له كلام قد تسامحوا فيه لأنه إذا كانت الاستعارة ادعاء معنى الاسم لم يكن الاسم مزالاً عمّا وضع له بل مقراً عليه»(15).

«ومما طريق المجاز فيه الحكم قول الخنساء:

ترتع ما رتعت حتى إذا ادكرت فـإنّمـا هـي إقـبـال وإدبـار

وذلك أنها لم ترد بالإقبال والإدبار غير معناهما فتكون قد تجوّزت في نفس الكلمة، وإنما تجوّزت في أن جعلتها لكثرة ما تقبل وتدبر ولغلبة ذاك عليها واتصاله بها وأنه لم يكن لها حال غيرها كأنها قد تجسّمت من الإقبال والإدبار. وإنما كان يكون المجاز في نفس الكلمة لو أنها كانت قد استعارت الإقبال والإدبار لمعنى غير معناهما الذي وضعا له في اللغة، ومعلوم أن ليس الاستعارة مما أرادته في شيء»(16).

وعلى الرغم من هذا التردد في نسبة الاستعارة إلى أحد قسمي المجاز، زاد عبدالقاهر الجرجاني الأمر حيرة في نسبته إلى التشبيه، لأنها - على حد تعبيره: «ضرب من التشبيه ونمط من التمثيل»(17)، لأن؛ «التشبيه كالأصل في الاستعارة وهي شبيهة بالفرع له أو صورة مقتضبة من صورة»(18).

وتوجّهه الأخير يدعم رأينا، إذا أضفنا إليه تردده الأول، وكذلك بقية الأدلة التي سنذكرها في النقاط الآتية - إن شاء الله تعالى -.

ثانياً: الموقف من حقيقة المجاز:

لم يكن باب المجازمن الأبواب المستقرة في آراء أغلب البلاغيين، فبعضهم ذهب في توجيه وجهة خالفت السائد من الأفكار ولعل أكثرها صرامة، موقف السكاكي (ت 626هـ) وموقف ابن الأثير.

فقد ذهب السكاكي إلى إنكار المجاز العقلي، بزعمه أنه من ضروب الاستعارة المكنية، لذا عمل على تذويبها في بحث البلاغيين في الاستعارة المكنية[19].

وهذا التوجه يضعف من نسبة الاستعارة إلى هذا القسم من المجاز، ويزداد الأمر ضعفاً إن دعمناه بتردد عبدالقاهر الجرجاني السالف ذكره.

أما ابن الأثير، فلم يعمد لمبدأ الإنكار بل استند إلى آلية التوجيه وإعادة النظر في أقوال السابقين، فالمجاز لديه: «ينقسم قسمين: توسيع في الكلام، وتشبيه، والتشبيه ضربان: تشبيه تام، وتشبيه محذوف؛ فالتشبيه التام: أن يذكر المشبه والمشبه به والتشبيه المحذوف: أن يذكر المشبه به، ويسمى استعارة، وهذا الاسم وضع للفرق بينه وبين التشبيه التام، وإلا فكلاهما يجوز أن يطلق عليه اسم التشبيه، ويجوز أن يطلق عليه اسم الاستعارة؛ لاشتراكهما في المعنى، وأما التوسع فإنه للتصرف في اللغة، لا لفائدة أخرى، وإن شئت قلت: إن المجاز ينقسم إلى: توسع في الكلام، وتشبيه، واستعارة، ولا يخرج عن أحد هذه الأقسام الثلاثة، فأيها وجد كان مجازاً»[20].

وتأسيساً على هذا التوجه، تكون الاستعارة فرعاً من التشبيه، ويقوّي هذا المذهب أن دعمناه بتوجه عبدالقاهر الجرجاني الأخير الذي أسلفنا الحديث عنه.

ثالثاً: بناء الاستعارة:

تحدث البلاغيون عن آلية بناء الاستعارة والقاعدة التي ينطلق منها المتكلم في تشكيله إياها، ومن خلال تتبع أقوال أغلبهم، وجدنا أنهم يؤكدون فرعية الاستعارة وأصلية التشبيه وكون الأخير المنطلق الأساسي لتشكّلها.

ففي ذلك أجمل ابن مالك (ت 686هـ) الحديث عن بناء الاستعارة بحدّة لها بـ «أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد الآخر مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به مع سدّ طريق التشبيه ونصف القرنية، ولهذا سميت استعارة»(21).

وقد قارب القزويني (ت 739هـ) هذا التوجه بنص جاء فيه: «الاستعارة هي ما كانت علاقته تشبيه معناه بما وضع له، وقد تقيد بالتحقيقية لتحقق معناها حساً أو عقلاً أي التي تتناول أمراً معلوماً يمكن أن ينص عليه ويشار إليه إشارة حسية أو عقلية فيقال إن اللفظ نقل من مسماه الأصلي فجعل اسماً له على سبيل الإعارة للمبالغة في التشبيه»(22).

رابعاً: غاية الاستعارة:

إن سبك النصوص وإنتاجها، يكون بهدف تحقيق غاية تتضمنها ووظيفة معرفية تتباين من منتج لآخر ومن فن لآخر.

وكانت الوظيفة التي صيغت من أجلها الاستعارة مجسدة بغاية، ربطها أكثر البلاغيين بالتشبيه.

فشيخ البلاغيين عبدالقاهر الجرجاني، يذهب إلى أن الاستعارة لا تكون إلا في السياقات التي يتحقق من خلالها المبالغة في التشبيه وعلى هذا الأساس يكون تعميمها على جميع ضروب المجاز، فـ «هذا المذهب [ليس] بالمذهب المرضي، بل الصواب أن تقصر الاستعارة على

ما نقله نقل التشبيه للمبالغة لأن هذا نقل يطرد على حد واحد وله فوائد عظيمة ونتائج شريفة»[23].

فالغاية التي من أجلها تصاغ الاستعارة في النوص هي تحقيق عنصر المبالغة في التشبيه المضمّن في الأبنية والتراكيب، لذا ذهب المصري (ت 654هـ) إلى أن الاستعارة: «... تسمية المرجوح الخفي باسم الراجح الجلي للمبالغة في التشبيه»[24].

أما الحلبي (ت 725هـ) فلم يبتعد عن هذه الوجهة، بل استند إليها بتعريفه الاستعارة على أنها: «... ادعاء معنى الحقيقة في الشيء للمبالغة في التشبيه مع طرح ذكر المشبه من البين لفظاً وتقديراً، وإن شئت قلت: هو جعل الشيء الشيء أو جعل الشيء للشيء لأجل المبالغة في التشبيه»[25].

وذهب القاضي الجرجاني (ت 366هـ) مذهباً غير المذكور في توجهات البلاغيين السابقة، بل أكد غاية أخرى للاستعارة تدعم مذهبنا في ارتباطها بالتشبيه حتى على مستوي الغاية، فـ «الاستعارة» ما اكتفي فيها بالاسم المستعار عن الأصل ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها. وملاكها تقريب الشبه ومناسبة المستعار له للمستعار منه وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا يوجد بينهما منافرة ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر»[26].

* الخلاصة:

بعد أن بيّنا في الصفحات السابقة التصاق الاستعارة بالتشبيه أكثر من المجاز على مختلف الأصعدة والمستويات ندعو إلى إعادة النظر في هذا الموضوع البلاغي الحيوي، بحسب الآتي:

أولاً: نقل موضوع الاستعارة من باب المجاز اللغوي: (المرسل)، ودرج بحثه ودراسته ضمن باب التشبيه.

ثانياً: يمكن أن نجعله أقصى مراتب الحذف في أركان التشبيه بحيث يفتقد النص فيه:

- أحد طرفي التشبيه: أي المشبه أو المشبه به.
- أداة التشبيه.

ويكون بذلك أبلغ من التشبيه البليغ وأعلى مرتبة منه، لذلك صرح البلاغيون بأن: الاستعارة تأتي للمبالغة في التشبيه.

وعليه يمكن أن نحتفظ بالتسمية القديمة الشائعة: (الاستعارة) أو أن نسمه بـ (التشبيه الأبلغ).

وقد ألمح ابن الأثير إلى هذا الأمر بتقسيمه التشبيه على قسمين:

(1) التشبيه التام: وهو الذي ذكرت فيه أركان التشبيه المعروفة:

- المشبه.
- المشبه به.
- أداة التشبيه.
- وجه الشبه[27].

(2) التشبيه المضمر: وهو ما حذفت منه الأداة و«ذكر المنقول والمنقول إليه.... [فقولك]: زيد أسد، أي كالأسد، فأداة التشبيه فيه مضمرة، وإذا أظهرت حسن ظهورها، ولم تقدح في الكلام الذي أظهرت فيه، ولا تزيل عنه فصاحة ولا بلاغة، وهذا بخلاف ما إذا ذكر المنقول إليه دون المنقول، فإنه لا يحسن فيه ظهور أداة التشبيه، ومتى أظهرت أزالت عن ذلك الكلام ما كان ملتصقاً به من جنس فصاحة وبلاغة، وهذا هو الاستعارة»[28].

الهوامش والمصادر

1) ينظر: البلاغة تطور وتاريخ: د. شوقي ضيف: 15 وما بعدها/ دار المعارف/ القاهرة/ 1965م، وأساليب بلاغية: الفصاحة - البلاغة - المعاني: د. أحمد مطلوب: 9 وما بعدها/ وكالة المطبوعات/ الكويت/ ط 1/ 1980م.

2) المثل السائر في أدب الكتاب والشاعر: ابن الأثير: 342/1/ تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد/ المكتبة العصرية/ بيروت/ 1416هـ - 1995م وينظر: أنوار الربيع في أنواع البديع: ابن معصوم المدني: 243/1/ تحقيق: شاكر هادي شكر/ النجف الأشرف/ 1388هـ - 1968م.

3) ينظر: علوم البلاغة: البيان والمعاني والبديع: أحمد مصطفى المراغي: 230 و238 وما بعدها/ دار القلم/ بيروت/ د.ت، والبلاغة العربية في ثوبها الجديد (علم البيان): د. بكري شيخ أمين: 93 و111 وما بعدها/ دار العلم للملايين/ بيروت/ ط 2/ 1984، ودرس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة: الأزهر الزناد: 53 وما بعدها/ المركز الثقافي العربي/ بيروت/ ط 1/ 1992م.

4) ينظر: قانون البلاغة في نقد النثر والشعر: لأبي طاهر البغدادي: 32 وما بعدها/ تحقيق: د. محسن غيّاض عجيل/ مؤسسة الرسالة/ بيروت/ ط 2/ 1409هـ - 1989م.

5) يبدو أن للاتجاه العقيدي أثراً في مناقشة تعريف الرماني، فقد سبق الرازي ابن سنان في عرضه ومناقشته، وقد فضّلنا نقل اعتراض الرازي؛ لأن ابن سنان تطرّق إليه عرضاً في تحليله لبيت شعري، ولم يكن همّه مناقشة الاستعارة: حداً وتصنيفاً: ينظر: سر الفصاحة: ابن سنان: 133 وما بعدها/ دار الكتب العلمية/ بيروت/ ط 12/1هـ - 1982م.

6) نهاية الإيجاز ودراية الإعجاز: الرازي: 231-232/ تحقيق: د. بكري شيخ أمين/ دار العلم للملايين/ ط 1/ 1985م.

7) المثل السائر: 351/1.

8) م.ن: 351/1.

9) م.ن: 351/1.

10) دلائل الإعجاز: عبدالقاهر الجرجاني: 53/ تحقيق: محمد رشيد رضا/ القاهرة/ ط /5/ 1372هـ، والبديع في نقد الشعر: أسامة بن منقذ/ 41/ تحقيق: د. أحمد محمد

بدوي (بالاشتراك) القاهرة/ 1380هـ - 1960م والرسالة العسجدية في المعاني المؤيدية: عباس الصنعاني: 115/ تحقيق: عبدالمجيد الشرفي/ ليبيا - تونس/ 1396هـ - 1976م.

11) لقد أشار د. محمد عادل الشوك إلى هذه المسألة، لكنه لم يقف عند الأدلة في تأكيد هذا المذهب بل اكتفى بجعله الاستعارة ضمن باب التشبيه، ولعل سبب ذلك الاقتصاد في الطرح؛ إن كتابه كان كتاباً منهجياً للدراسة الجامعية الأولية، ولم يكن بحثاً تفصيلياً.

وحاول الأستاذ محمد عبدالمنعم خفاجي أن يوجه تقريب بعض القدماء من بلاغيينا بحث الاستعارة من التشبيه بفعل إدراجها في باب يقرب من الحقيقة أقرب من الخيال لئلا تكون ممجوجة وهو أمر فيه نظر، ينظر: علم البيان التطبيقي: د. محمد عادل الشوك: 50 وما بعدها/ مطبعة الشوكاني/ صنعاء/ ط 1/ 1421هـ - 2001م وعبدالقاهر والبلاغة العربية: د. محمد عبدالمنعم خفاجي: 112/ القاهرة/ 1371هـ - 1952م.

12) أسرار البلاغة: عبدالقاهر الجرجاني: 29/ تحقيق هـ. ريتر/ استانبول/ 1954م.

13) م.ن: 219.

14) دلائل الإعجاز: 232.

15) م.ن: 335.

16) م.ن: 233.

17) أسرار البلاغة: 20.

18) م.ن: 28.

19) مفتاح العلوم: السّكاكي: 189/ القاهرة/ 1356هـ - 1937م.

20) المثل السائر: 343/1.

21) المصباح في علم المعاني والبيان والبديع: بدر الدين بن مالك: 61/ القاهرة/ 1341هـ.

22) الإيضاح في علوم البلاغة: القزويني: 278/ دار إحياء العلوم/ بيروت/ ط 1/ 1408هـ - 1988م وينظر: التلخيص في علوم البلاغة: القزويني: 300/ ضبط وشرح: عبدالرحمن البرقوقي/ دار الكتاب العربي/ بيروت/ د.ت.

23) أسرار البلاغة: 370.

24) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن: ابن أبي الإصبع المصري: 97/ تحقيق د. حفني محمد شرف/ القاهرة/ 1383هـ.

25) حسن التوسل إلى صناعة الترسل: شهاب الدين الحلبي: 126/ تحقيق: د. أكرم عثمان يوسف/ بغداد/ 1400هـ – 1980م.

26) الوساطة بين المتنبي وخصومه: القاضي الجرجاني: 41/ تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم (بالاشتراك)/ القاهرة/ ط 3/ د.ت.

27) المثل السائر: 343/1-344.

28) م.ن: 344/1.



* المقدمـة:

لقد نظر الجاحظ إلى وظيفة التأليف الأدبي من زاوية مغايرة لما كان سائداً في عصره من نظريات متعلقة بمهمة التأليف ودور الكتاب، تلك التي اعتنقها كتاب عصره إذ عنوا في كتاباتهم بالتثقيف الإدلائي والتلقين المعرفي بينما كان الأسلوب الأمثل للتأليف عند الجاحظ هو الذي يثبت فيه الكاتب قدرته على إسباغ روح العصر على كتاباته كي لا تتحول إلى نسخة نمطية مكرورة من العلوم المنقولة رواية عن العرب في العصور السابقة عليه، وقد اجتهد الجاحظ في إبراز شخصيته وفلسفته، ثم أراد التعبير عن موقفه إزاء أنماط السلوك البشري في ضوء الحياة الاجتماعية التي يعيشها أهل عصره؛ وتم له ذلك من خلال عدة أبعاد منها أبعاد مذهبية بتوضيح القيم الاجتماعية للمعتزلة، ومنها أبعاد ثقافية بالاقتباس والتأثر بالفلسفة والمنطق اليونانيين؛ ومنها أبعاد لغوية بالاهتمام بالتعبير اللهجي والتأكيد على ما يسمى بطاقة اللهجة وقد كان الجاحظ من أوائل الكتاب الذين حذروا من (تفصيح) النص اللهجي وطالب بالإبقاء عليه إبقاءً على ما يحمله النص من مدلولات لا تحمل قوة أدائية إلا في قالبها اللهجي.. كما اهتم الجاحظ بعدد كبير من المظاهر البيئية والاجتماعية فجاءت كتاباته مصطبغة بصبغتها؛ ولذلك لا نرى كاتباً في عصره أو العصور التي لحقته استطاع أن يبني تصوراً كاملاً ودقيقاً جداً في بعض المواطن

الاجتماعية، من خلال كتاباته، مثلما فعل الجاحظ؛ ومن هنا تنبع الأهمية الدقيقة لدراسة الحياة الاجتماعية في العصر العباسي مأخوذة صورتها التقريبية من كتابات كاتب ضليع له باعه الكبير في التأليف المنوع والموسوعي في ذلك العصر مثل الجاحظ.

وقد سبقتني إلى دراسة المجتمع العباسي في كتابات الجاحظ دراستان في بابهما وإن لم تتعمقا في الدراسة الاجتماعية والبيئية كما حاولت في دراستي هذه:

أولاهما: الجاحظ والحاضرة العباسية، وقد أعدت هذه الدراسة الأستاذة الدكتورة وديعة طه نجم (دكتوراه في الأدب العربي، جامعة لندن)، وقد تم إنجاز هذه الدراسة سنة 1965م، ويغلب عليها دراسة القضايا الأدبية مع الإشارة إلى المظاهر الاجتماعية.

ثانيتهما: صورة المجتمع العباسي؛ ضمن كتاب البخلاء للجاحظ، وهي دراسة الأستاذ الدكتور أحمد أحمد منصور نفادي - رحمه الله - (أستاذ الأدب العربي وموسيقا الشعر، في جامعة الأزهر) وقد تم إنجاز هذه الدراسة سنة 1984م.

على أن هاتين الدراستين لم تتعمقا في مجال بحثهما ولم تقدما إلا الصورة العامة المكرورة للدولة العباسية في مستوياتها السياسية والثقافية والاجتماعية والرسمية أي كل ما يتعلق بالمظاهر الحضارية، من خلال صيغ عامة تكاد تهمل الصيغة الشعبية وبعدها الإنساني إهمالاً كاملاً.. ومن هنا تنبع أهمية هذا الموضوع.

● **التمهيد**:

● **الجاحظ**[1]:

بدأ الجاحظ حياته فقيراً معدماً اضطرته أمه أن يزاوج بين التعلُّم والارتزاق فكان بعد انقضاء الدرس يذهب إلى سوق البصرة ليبيع

سمكاً صغيراً، هزيلاً كبائعه، فقيراً بين الأغنياء، حتى قرر أن يجعل من علمه موجة تسافر به إلى مرافئ الأغنياء ليحط رحله بينهم، فسافر إلى بغداد وصار من وجوهها وعلمائها، وتثقف الجاحظ بثقافة الاعتزال التي كانت تتطلب علماً واسعاً بالديانات والشرائع المختلفة ومعرفة عميقة بالفلسفة اليونانية، وما ذلك إلا لما كان يتسم به الاعتزال من روح الجدل والمحاورة؛ وإلى جانب الاعتزال كان الجاحظ من العلماء البارزين في التصنيف الفكري في معارف مختلفة، وقد تميزت ثقافة الجاحظ بمظهرين رئيسين هما:

المظهر الأول: يتمثل في تناول الموضوعات التي تناولها في أعماله، فهو تحدث عن العلوم الطبيعية والكونية، والظواهر البيولوجية، كما درس مسائل العلوم العقلية والنقلية من كلام وتفسير وأدب ونقد واجتماع وفلسفة وعلم نفس وغير ذلك، مما جعل دارسيه يعدونه أكبر كاتب موسوعي في تاريخ العربية.

المظهر الثاني: كان الجاحظ يتمتع بشخصية فكرية ذات استقلالية فريدة من نوعها في عصره لا يتحكم في هذه الشخصية إلا نزوعه الشخصي وهدفه الذاتي، وإن كانت النزعة النفعية في حياة الجاحظ قد غيرت مسار هذه الاستقلالية إلى ما يشبه التبعية الفكرية في بعض الأمور.

وقد لقيت شخصية الجاحظ الفكرية قبولاً وحضوراً عند الكثيرين من علماء عصره والعصور التالية، كما لقيت انتقاداً ومؤاخذة وطعناً من آخرين؛ لكن الفائدة الحقة التي عادت على كتابات الجاحظ لم تكن من المحبين لأنهم قبلوا ما قدم الجاحظ وما أتت به كتاباته، أما نفعه فقد أتاه من المناوئين والمناهضين لأفكاره وكتاباته لأنهم فتحوا المجال فسيحاً للقراءة المتأملة والمتمهلة لآثار الجاحظ وأعماله؛ ومن أنصار هذا التيار الأخير:

● **ابن قتيبة**: الذي هاجم الجاحظ في كتاب «تأويل مختلف الحديث» ورماه بالتناقض والذبذبة العقدية والدينية، والاستهزاء بالحديث والكذب والوضع ومناصرة الباطل وأنه تارة يناصر الشيعة في بعض تآليفه وتارة يذب عن بني أمية في بعض آخر، إلى غير ذلك من الأمثلة، على الرغم من بصره بالحق واستقامته في استخلاص الحكم[2].

● **بديع الزمان الهمذاني**: كتب الهمذاني في مقاماته مقدمة سماها «الجاحظية» جعلها مجالاً وميداناً للطعن في الجاحظ[3].

● **الأزهري**: أنكر الأزهري صاحب التهذيب خبرة الجاحظ في مجال اللغة ورسوخ قدمه في فنونها[4]، وكانت حملة الأزهري دافعاً لأبي حيان التوحيدي لأن يكتب كتاباً سماه «تقريظ الجاحظ» رد فيه على الأزهري وانتصر للجاحظ[5].

● **أبو بكر الرازي الطبيب**: صنف الرازي كتاباً في الحملة على الجاحظ وعلى مذهبه في علم الكلام والاعتزال سماه «مناقضة الجاحظ في كتابه في الكلام»، وكان الجاحظ قد بسط مذهبه في الاعتزال ورؤيته لهذا المذهب في كتابه «فضيلة المعتزلة»، وهو ما ناقضه الرازي.

● **أبو جعفر الإسكافي**: وضع أبو جعفر كتاباً للرد على كتاب للجاحظ مفنداً آراءه معارضاً لرؤياه، وقد سمى كتابه «نقد كتاب العثمانية»، وكتاب العثمانية من مؤلفات الجاحظ، دافع فيه عن مذهب العثمانية ووجهة نظرهم في الإمامة[6].

● **الكندي**: لم تبلغ العداوة والبغضاء والجهر بالمناوأة بين الجاحظ وأحد من علماء عصره ما بلغته بينه وبين الكندي الذي كان كثير الاعتراض عليه لدرجة دفعت الجاحظ نفسه إلى تصنيف رسالة في بيان

«فرط جهل الكندي»، وربما يكون هو نفسه صاحب نوادر البخل الكثيرة في كتاب البخلاء.

● **ابن حزم الظاهري**: قال ابن حزم الظاهري الأندلسي عن الجاحظ، في الفصل الرابع من كتاب الفصل: «هو وإن كان أحد المجان ومن غلب عليه الهزل، وأحد الضلال المضلين؛ فإننا ما رأينا له في كتبه كذبة يوردها مثبتاً لها وإن كان كثير الإيراد لكذب غيره»[7].

● كتاب البخلاء للجاحظ:

اختلف الباحثون في تحديد زمن تأليف الجاحظ لكتاب «البخلاء» إلا أنهم اتفقوا على نتيجة متقاربة ترى أن الجاحظ قد ألف كتابه هذا في أواخر حياته وبعد أن أصيب بمرض الفالج[8]، بينما كان للباحث رؤية مخالفة لما وصل إليه الأساتذة الأجلاء في كتاباتهم، تتضح فيما يلي:

ذكر الدكتور طه الحاجري في مقدمة تحقيقه لكتاب البخلاء ما يدل على أننا لا نملك نصاً قاطعاً نستطيع بوساطته أن نتعرف ذلك التاريخ الذي ألف فيه «كتاب البخلاء» على وجه التحديد والتيقن، أو ما هو أدنى إلي اليقين، وإن كانت هناك حقيقتان يمكننا الاهتداء بهما في هذا المضمار.

أولاهما: أن كتاب «البخلاء» مذكور في مقدمة كتاب الحيوان، حيث يقول الجاحظ في الحيوان: «وعبتني بكتاب احتجاجات البخلاء ومناقضاتهم للسمحاء»، فهو إذن سابق عليه.

وثانيتهما: أن الجاحظ أشار في البخلاء إلى إصابته بالفالج في سياق قصته التي رواها عن «محفوظ النقاش» الذي قال له: «.. أنت رجل قد طعنت في السن ولم تزل تشكو من الفالج طرفاً».

إذن الجاحظ كتب كتاب البخلاء بعد أن أصيب بالفالج، وهكذا نرى أننا بهذين النصين لا نتقدم كثيراً في افتراض التاريخ الذي ألف فيه «كتاب البخلاء»، وإن كان الدكتور الحاجري يرى أنه يستطيع أن يستيقن - بما كان يغلب على الظن - أن اتجاه الجاحظ في مثل هذا النوع من التأليف الفني الخالص إنما كان بعدما علت سنه واتسع أفقه وبلغ من الدراسة النظرية والكلامية ما يريد واستوت له المنزلة التي كان يطمح إليها، فأخذ بعد ذلك ينزع إلى ذلك النوع من الكتابة(9).

لكننا من استقراء كتب الجاحظ نلاحظ أنه في آخر حياته كان يعاني من القلق والاضطراب النفسي، كما كان كثير الشكوى من آثار المرض وأعباء الشيخوخة والوهن، على نحو ما نراه واضح المظاهر في مواضع مختلفة من كتبه التي كتبها في هذه المرحلة الأخيرة من حياته ككتاب الحيوان وكتاب البغل وكتاب النساء، مما لا موضع هنا للإفاضة فيه، وليس في كتاب البخلاء أية إشارة إلى ذلك أو أثارة من شكوى أو تبرم تدل على هذه الحالة النفسية بل إنه ليدل دلالة واضحة على حالة نفسية مطمئنة وعلى نشاط موفور لا يقعد به شيء، وهو الأمر الذي يبعد عندنا معه أن يكون كتب في تلك المرحلة، وإنما الأشبه عندنا بعد استقراء الألوان الأسلوبية التي اتخذتها كتبه في المراحل المختلفة أن يكون قد كتب هذا الكتاب في أواخر عهد ابن الزيات وأوائل إصابته بالفالج(10) في الوقت الذي كتب فيه رسالة الجد والهزل إن لم يكن سابق عليها.

وهذا الرأي يتفق مع رأي الدكتور أحمد كمال زكي الذي يرى أن الجاحظ ألف كتاب البخلاء باقتراح من ابن الزيات وأنه بعد أن انتهى من تأليفه دخل به عليه بعد موت «الواثق» وإعلان خلافة «المتوكل» وكان ذلك لست بقين من ذي الحجة سنة 232هـ، وأن ابن الزيات قتل بعد ذلك بأربعين يوماً ونهبت داره في شهر صفر 233هـ(11).

● رأي الباحث:

كان الدكتور طه الحاجري متحرزاً حذراً في تحقيقه لزمن كتابة البخلاء، بينما كان الدكتور أحمد كمال زكي على العكس من ذلك، إذ اندفع في تراتب الظنون والتوقعات لدرجة جعلت تحقيقه لهذا التاريخ مشوباً بشيء من التناقض، وقد حاول الباحث تحقيق زمن كتابة البخلاء متوسلاً لذلك بالنقاط التالية:

1 - لم يكن كتاب البخلاء من المؤلفات المتأخرة للجاحظ كما زعم بعض الكتاب، ولا غرو في أنه كتب قبل ولاية المتوكل التي بدأت في ذي الحجة سنة 232هـ، لأن المتوكل قد فرط على المعتزلة وأهل الكلام ونكل بهم(12)، بينما نرى في البخلاء أن الجاحظ يتكلم عن أهل الكلام والتناظر ويصرح فيه بأخبار عن ذلك دون إشارة إلى كلفة أو احتمال مؤاخذة.

2 - كما يرى الباحث أن الكتاب لا يمكن أن يكون قد دخل به الجاحظ على ابن الزيات قبل مقتله بوقت وجيز كما ذكر الدكتور أحمد كمال زكي لأن الجاحظ ذكر كتاب البخلاء في مقدمة كتاب الحيوان وكتاب الحيوان أهداه الجاحظ إلى محمد بن عبدالملك بن الزيات وزير المعتصم فكافأه عليه ابن الزيات بخمسة آلاف دينار(13)، فلا نستطيع أن نقر عندئذ أن البخلاء قدمه لابن الزيات قبل مقتله سنة 233هـ، وبهذا تسقط وجاهة رأي الدكتور أحمد كمال زكي.

3 - كما أنه من المؤكد أن البخلاء كتب بعد ظهور بابك الخرمي وحركته ضد الدولة الإسلامية، لأن من المتسولين الذين ذكر كتاب البخلاء طرفاً من أخبارهم؛ طائفة يشيع واحدها أنه كان مؤذناً في أذربيجان وقطع بابك لسانه، فهو يستجدي الناس، وبابك هذا

ظهرت دعوته سنة 201هـ، لكن الكتاب لم يشر من قريب أو بعيد إلى انتصار جيش المعتصم بقيادة حيدر بن كاوس الأفشين، على بابك الخرمي سنة 222هـ، فيحتمل أن يكن البخلاء قد كتب قبل ذلك لأنه يعرض صورة المؤذن وتعاطف الناس معها حية نابضة، ومن ناحية أخرى نجد أن الكتاب قد كتب قبل انتقال عاصمة الخلافة العباسية من بغداد إلي سامراء سنة 219هـ، لأنه لم يرد في البخلاء ذكر سامراء على الإطلاق.

4 - وإذا كنا نوكد أن كتاب البخلاء كتب قبل كتاب الحيوان وبعد ثورة بابك الخرمي فإنه كذلك كتب في المرحلة البغدادية للجاحظ، وهي تلك المرحلة التي بدأت في عصر المأمون سنة 204هـ، وكان الجاحظ آنذاك في الخمسين من عمره[14].

في ضوء ما قدمنا نرى أن كتاب البخلاء للجاحظ محصور زمن تأليفه بين سنتي 204هـ، وهي مطلع المرحلة البغدادية للجاحظ، و219هـ وهي السنة التي انتقلت فيها الخلافة من بغداد إلى سامراء، أي في نطاق خمس عشرة سنة تقريباً؛ وهذا يعني أن ما جاء في الحيوان من ذكر البخلاء كان مقصوداً، وربما يكون الجاحظ في هذا يعني الوقت وهو بعد سن الخميسن قد أصيب فعلاً بالفالج كما جاء على لسان محفوظ النقاش في أول البخلاء؛ لكن محفوظاً قال: «لم تزل تشكو من الفالج طرفاً»، أي جانباً ويحتمل أن تكون إصابته بهذا الداء آنئذ يسيرة، كما يحتمل أن يكون هذا الفالج قد بقي معه حتى اخر حياته ولم يقعد به عن النشاط لخفته فيه، فقد كان الجاحظ وهو مفلوج يختلف إلى المساجد الجامعة للمناظرات والكلام حتى ساعة متأخرة من الليل في أيام الشتاء الممطرة: ثلجاً وبَرَداً، وهو المناخ نفسه الذي حدثت فيه قصته مع محفوظ النقاش، ولم يظهر الجاحظ الشكوى من مرضه إلا عندما وضع في تناقض نفسي غريب في أخريات حياته، قال أبو

العباس المبرد: «عدت الجاحظ فسمعته يقول: أنا من جانبي الأيسر مفلوج، فلو قرض بالمقاريض ما علمت، ومن جانبي الأيمن منقرس، فلو مر بي الذباب لألمت»(15).

● (أليجورية) كتاب البخلاء:

يبدأ الجاحظ كتابه «البخلاء» بعد المقدمة الموجهة إلى من يكتب من أجله الكتاب ببيان موجز لآلية الكتاب ومنهج الإفادة منه كاشفاً عن مستوى غير قياسي، عميق يختبئ وراء الظاهر منه، فيقول الجاحظ: «ولك في هذا الكتاب ثلاثة أشياء: تبين حجة طريفة، أو تعرف حيلة لطيفة، أو استفادة نادرة عجيبة. وأنت في ضحك منه إذا شئت، وفي لهو إذا مللت الجد. وأنا أزعم أن البكاء صالح للطبائع ومحمود المغبة...»(17).

فقدم الجاحظ هنا أموراً ثلاثة تسلم لثلاثة أخرى، أي أن الأولي تعمل كمفاتيح للأخيرة، وكلها يدور حولها الكتاب إذا تتبعها القارئ سيجد في الكتاب مدداً لحال من حالين؛ إما الضحك، وشرط هذه الحالة بوجود الرغبة في ذلك، والثانية اللهو عند ملل الجد، الأمور الثلاثة جعلها إشارة إلى رسائل خطابية استفتحها برموز لا يخفى على فطنة الجاحظ أنها لا تدل على التظرف والتفكه بذكر البخلاء، وإنما ترمي إلى ما هو أعمق وأكثر أهمية وقيمة، فاستخدم ألفاظاً تدل على معنى بعيد إلى جانب معناها القريب (تبين/ حجة، أو تعرف/ حيلة، أو استفادة/ نادرة)، ثم يؤكد على الظاهر القريب للحالة التأثرية أو «رد الفعل» بقوله: «وأنت في ضحك منه»، فهذا الضحك هو الأثر القريب لقراءة الكتاب، ثم يعلق الجاحظ هذا الضحك بالمشيئة، فإن لم يشأ القارئ الضحك فليس أمامه إلا الجد، ثم جعل فيه اللهو عند الملل من

الجد، وهنا إشارة دائرية منطلقها غير مذكور وهو الأساس (الأليجوري) الملوح به عند الجاحظ، وقد أكد هذه الإشارة بأنه ألحق حديثه عن موضوع الكتاب الذي يشير ظاهره إلي الفكاهة والطرافة والظرف، بحديث عن البكاء، وهو كما يتضح نقيض موضوعه تماماً وكأنه يشير إلى قاعدة الجد التي أراد لها الجاحظ أن تظل في الخفاء وتحمل معها سر الكتاب، ناعياً على الضاحكين الذين ليس لهم من قراءة سوى التفكه والضحك: «وأنت في ضحك منه»..، مؤيداً أن ما هو أقرب لطبع الجاحظ ليس الجد الذي هو أصلح للطبائع وأحمد عند المنقلب، قال الجاحظ: «وأنا أزعم أن البكاء صالح للطبائع ومحمود عند المغبة».

من هنا نستطيع أن نصنف كتاب البخلاء في نمط الكتب الإشارية ذات العمقين: القريب والبعيد؛ مع التأكيد على أن هذا الأمر وما يتعلق به - من محاولة تفسير الظاهرة الأليجورية في كتاب البخلاء - لم يكن معاضلة من الباحث بل هو واقع فريد ومبهر في كتابات الجاحظ، فنجده في الحيوان كما نجده في عدد من رسائله وكتاباته الأخرى، فهو يقول في أول الحيوان: «هذا كتاب عظة وتفقه وتنبيه. وأراك قد عبته قبل أن تقف على حدوده وتتفكر في أصوله، وتعتبر آخره بأوله، ومصادره بموارده. وقد غلَّطك فيه بعض ما رأيت في أثنائه من مزح لم تعرف معناه، ومن بطالة لم تطلع على غورها، ولم تدر لم اجتلبت، ولأي علة تُكُلِّفَتْ، وأي شيء أريد بها، ولأي جد احتمل ذلك الهزل، ولأي رياضة تجشمت تلك البطالة. ولم تدر أن المزاح جد إذا اجتلبت ليكون علة للجد، وأن البطالة وقار ورزانة إذا تكلفت تلك العاقبة....، وما أكثر من يقاد إلى حظه بالسواجير وبالسوق الشديد وبالإخافة الشديدة»(18).

لكننا والحالة هذه، لن نستطيع أن نبحث عن صورة المجتمع

العباسي، في ذلك الوقت، دون أن نأخذ في الحسبان ذلك البعد الإشاري.

وكان الجاحظ في هذا الكتاب يهدف إلي أمور إشارية محددة:

أولها؛ استرضاء العباسيين بالغض من الأمويين وانتقاص مروءاتهم وطعنهم بإلحاق خصلة البخل بهم.

ثانيهما؛ انتقاد الشعوبيين وإثبات البخل عليهم وإلصاقه بهم بوصفه نقيصة من النقائص الإنسانية المعيبة، وهو اتجاه نحو الطعن في الشعوبية له صداه وقوته عند الجاحظ، وكان الباعث عليه مذهبه في الاعتزال والانتصار المستميت للعرب في محاولة لرد اتهام البعض له بأنه من المولي وليست أرومته عربية صليبة.

ثالثاً؛ التعويل على ما ساد المجتمع من روح الطمع والبخل والاكتناز، وانهيار قيم السماحة والتكافل الاجتماعي والعطاء، وتفشي الطبقية بين أفراد المجتمع الإسلامي بروحها البغيضة وتبعاتها الاجتماعية السيئة.

رابعاً؛ النوال من بعض أصحاب الحملة على الجاحظ مثل الكندي وثمامة.

وعلى هذا نجد أن البعد الإشاري كان له دور رئيس في أيديولوجية كتاب البخلاء وخطابه الثقافي، وهناك بعد آخر أود أن أشير إليه، هو البعد الكاريكاتوري، فقد كان الجاحظ يصطنع نماذج كاريكاتورية تجعلنا نستطيع أن نكتفي في كل باب من أبواب الحياة بنموذج واحد مكتظ بالدلالة؛ لشموله المبالغ فيه، وفرط إلمامه بموضوعه، مثلما هو الحال - مثلاً مع (الكندي) صاحب العمارة والدور.

الفصل الأول
البيئة الاجتماعية في عصر البخلاء

● رؤية عامة لملامح عصر البخلاء:

لم يجهد الجاحظ نفسه عندما صور البخلاء في كتابه هذا؛ لأنه لم يبعثهم من بطون التاريخ وقديم الأخبار وعتيق الأسفار؛ بل جاء بهم من بيئته هو، فقد استقى الجاحظ معظم ما في مادة كتابه البخلاء من العصر العباسي؛ وحتى تلك الحكايات التي استمدها من عصور أخرى إنما استمدها بشرط عباسي؛ إما لإرضاء الدولة العباسية، أو لإذكاء مذهب سائد في ذلك العصر الذي كان يعيش فيه، ومن هنا نجد أن رسم صورة المجتمع العباسي كما وردت في كتاب البخلاء لابد لها من عرض صورة مقاربة لأهم ملامح العصر الذي نبت فيه الكتاب ومؤلفه، لذا يجد القارئ في الكتاب البخلاء صوراً حية نابضة من حياة مجتمع الجاحظ وبيئته ومعاصريه، تلك التي كانوا يحيونها، وكيف كانوا يضربون في تلك الحياة، ويتعاملون ويتفاهمون، ويغدون ويروحون، وقد مكن لذلك إحاطة الجاحظ بأساليب الحياة في بلاده وعصره، لأنها البعد المقياسي الذي يملك وحده إمكان تحديد وصول أحاديثه إلي وجدان قرائه أم لا؟؛ وهذه الحقيقة أشار إليها الجاحظ في صدر كتابه، فقال: «ليس يتوفر أبداً حسنها - أي الأحاديث والأخبار - إلا بأن تعرف أهلها، وحتى تتصل بمستحقها، وبمعادنها واللائقين بها، وفي قطع ما بينها وبين عناصرها ومعانيها سقوط نصف الملحة، وذهاب شطر النادرة»[19]، ويتسم عصر الجاحظ بتناقضاته التي خلفتها الحضارة العربية التي اتسعت في كل الاتجاهات فانعكس ذلك بالضرورة على حياة العامة، فكان منهم «من يعلق على نفسه المؤن ويلزمها الكلف،

ويتخذ من الجواري والخدم ومن الدواب والحشم، ومن الآنية العجيبة والبزة الفاخرة والشارة الحسنة، فيذهب ماله وهو مذموم، ويتغير حاله وهو ملوم، وربما غلب عليه حب القيان واستهتر بالخصيان، وربما أفرط في حب الصيد، واستولى عليه حب المراكب»[20].

هذا وجه من أوجه الحياة الاجتماعية المترفة في ذلك العصر، يقابله وجه آخر قسماته ملؤها الضيق والحاجة، كتب محمد بن عباد إلي الفيض بن يزيد؛ قال: «مالي يضعف، والدخل قليل والعيال كثير، والسعر غال وأرزاقنا من الديوان قد احتبست، وقد تفتحت علينا أبواب النوائب في هذه الأيام ما لم يكن لنا في حساب، فإن رأيت أن تبعث إليَّ بما أمكنك فعجل به، فإن بنا إليه أعظم الحاجة»، وكان الفيض بن يزيد قد ألم به ضيق شديد، فكتب إلى محمد بن عباد؛ فقال: «يا أخي تضاعفت عليَّ المصيبة، حتى جَمَعْتَ خلة عيالي إلى خلة عيالي، وقد كنت على الاحتيال لهم.. وسأتحرك في بيع ما عندي ولو ببعض الطرح»؛ هذان وجهان للمجتمع بينهما نبتت كثرة من المفاسد على رأسها خيانات الأمناء والاحتيال لتولي القضاء والتحفز لأكل مال اليتيم والترصد للنيل وافتعال المظاهر للوصول إلى مكاسب اجتماعية، قال مساور بن الوراق لابنه:

شمر قميصك واستعد لنابل   واحكك جبينك للقضاء بثوم
واخفض جناحك إن مشيت تخشعاً   حتى تصيب وديعة ليتيم[21]

فمساور يربي ابنه على أن يدع أشرعته للريح ويركب بها الموجة وينطلق مع المنطلقين في سخرية لاذعة من المجتمع الذي تَرَدَّى حاله، فتردت أفعاله بتبدل الحال، ولكل زمان تدبير، قال الجاحظ: «كان الفقيه يمر باللقطة فيتجاوزها ولا يتناولها، كي يمتحن بحفظها سواه، إذ كان جل الناس في ذلك الدهر يريدون الأمانة ويحوطون اللقطة فلما

تبدلوا وفسدوا وجب على الفقيه إحرازها والحفظ لها »، فقد «ذهبت المكارم إلا من الكتب» كما قال بعض أهل ذاك الزمان؛ ومن أوضح علامات ذهاب المكارم: شيوع الخمر التي دفعت الناس إلى غض الطرف عن المحارم والذود عنها، قال بعض الشعراء في ذلك العصر:

أرى كل قوم يمنعون حريمهم   وليس لأصحاب النبيذ حريم

بل إن الجاحظ غالى في نظرته الخلقية لعصره؛ إذ قال: كان هذا المعنى في أصحاب النبيذ أوجد - أي أكثر ما يكون - فأما اليوم فقد استوى الناس[22].

فهذه صورة تقريبية لأهم ملامح الحياة الاجتماعية في عصر البخلاء، كما صورها الجاحظ في كتابه. وهناك ثلاثة جوانب مهمة كفيلة بتقريب صورة تلك البيئة، بل تجسيدها عند تضام معطياتها مع ما قدمه الجاحظ في البخلاء وهذه الجوانب هي الجوانب الاجتماعية والسياسية والثقافية، ولذا رأيت أن أتخذها منطلقاً لحديثي حول صورة المجتمع العباسي في كتاب البخلاء.

أولاً: الجانب الاجتماعي:

ظروف الحياة في ذلك العصر كانت غاية في التعقيد الحضاري والخروج على المظاهر التي عرفت بها المجتمعات العربية الإسلامية في عهد رسول الله صلى الله عليه وسلم وعصور خلفائه الراشدين، فالمجتمع الإسلامي في العصر العباسي كان مزيجاً من حضارات وأعراف وأجناس متعددة اختلطت وتشابكت وتلاقحت تلاقحاً غريباً في دمائها وأفكارها وعاداتها وتقاليدها وأنماط تفكيرها وخصائص سلوكها، وقد انقسم الناس من حيث الوضع الاجتماعي إلي خاصة وعامة، فالخلفاء العباسيون كانوا يعيشون في قصورهم الفارهة في معزل عن الرعية وبعيداً عن العامة الذين يمنعهم الحراس والحجاب كما

كان الشأن في بلاط ملوك الساسانيين[23]، فلا يجدون متنفساً لما يلقونه من تهميش إلا الفرجة على الحواة والقرادين ويتجمعون حول القصاص الذين يقصون عليهم قصصاً متفائلة أو تضرب بسهم في تفريج الهموم بالانتقام للمظلوم من الحكام والظالمين، أما قصورهم عظماء الدولة من الخلفاء والوزراء والوجهاء فكانت في فخامتها وما تشتمل عليه، شاهدة على تجذر ظاهرة التفاوت الطبقي في المجتمع العباسي.

● التفاوت الطبقي:

من أبرز مميزات العصر العباسي التي تجلت بوضوح في كتاب البخلاء: «تفاوت الطبقات»، فهناك طبقة السادة من علية القوم وأغنيائهم، وهناك طبقة العامة من الغوغاء والعبيد والموالي وغيرهم من الفقراء والمعدمين:

1 - طبقة السادة الذين يملكون كل شيء ويتنعمون بما يستطيعون من وسائل الترفيه، ويعيشون حياة هانئة ناعمة ويقابلون من المجتمع المحيط بالتوقير والإجلال والمهابة والاحترام، فهم لا يجلسون إلا في صدور المجالس ويأمرون فيطاعون ويشيرون فيستجاب لهم، لهم مجموعة من مظاهر الترف التي ينعمون بها فلم تكون مظاهر الترف في ذلك العصر قاصرة على الخلفاء وحدهم، بل كان يرفل في أعطافها بطانة الخلفاء وحواشيهم من الأمراء وولاة العهود وكبار القواد، والوزراء والحجاب، ومن نالوا حظوة القرب من الخلفاء من الشعراء والعلماء والأطباء والمغنين والندماء والمسامرين والكتاب، وذلك بسبب ما كان يفيضه عليهم الخلفاء من أكداس المال وما يمنحونه إياهم من القطائع وصنوف الهبات والأعطيات.

2 - أما عامة الناس فكانوا يعيشون في فقر مدقع وضنك شديد ولا يجدون في حياتهم العادية ما يفرج عنهم، فكانوا يعيشون حياة ملؤها البؤس والشقاء في ذلك المجتمع الطبقي الرأسمالي الذي عاشت فيه طبقة مترفة غاية الترف في قمة الهرم الاجتماعي بينما هبطت الطبقة الأخرى إلى الحضيض، في سفحه، وكان أبناؤها يشعرون بالضعة والهوان ويصطلون بنار الغربة في مدينة مترفة كبغداد، أو في بقية المدن في إطار الدولة العباسية، فهذه الفوارق الاجتماعية والطبقية بين الناس جعلت العامة يشعرون بالضعة وبضياع شخصيتهم وسط طوفان الوصوليين والانتهازيين والمتجرين، جعلهم ينطوون على أنفسهم وينفضون أيديهم من السياسة بسلبية كبيرة وأسوأ صورة لسلبية العامة في ذلك الوقت ما تقره كتب التاريخ من أن الخليفة «المهتدي» لما ضيق الأتراك الخناق عليه لجأ إلى العامة فلم يأبه به أحد فتمكن منه الأتراك وخلعوه وقتلوه[24].

- **الجانب الثقافي:**

ازدهرت الثقافة العربية وتألقت في أيام الدولة العباسية، وهذا أمر طبيعي لأن الدولة بلغت قمة المجد والعظمة، قوة وحضارة وغنى، وتلك هي العوامل الثلاثة التي ينمو بتأثير منها الفكر والثقافة والعلم، وكان من أهم مظاهر الازدهار الثقافي أن عامة الناس وخاصتهم اعتادوا إرسال أطفالهم إلى الكتاتيب التي كانت منتشرة آنذاك في كل مكان[25]، وإلي جانب الكتاتيب كان ذلك العصر يمتاز بوجود السوق الأدبية المشهورة في بادية البصرة وهو المعروف آنذاك وحتى الآن باسم سوق (المربد) وكان منهلاً للثقافة العربية وكان الناس يغدون عليه ويروحون للقاء الفصحاء من الأعراب، كما كانت المساجد في ذلك العصر أشبه بالجامعات التي تزخر بالعلماء الكبار في كل فروع

المعرفة، ولكن يبدو أن المترددين على حلقات العلم في المساجد آنذاك كانوا يختلفون قلة وكثرة بحسب أهمية الحلقة، والحاجة الاجتماعية والفكرية إليها، فحلقات الفقه كانت من أكثر الحلقات احتشاداً بالطلاب الذين يختلفون إليها طمعاً في مناصب الحسبة أو القضاء أو الشرطة أو غيرها من المناصب السياسية، كما كان علم الكلام والمجادلة والمناظرات من المعارف التي يعتني بها العامة والخاصة على السواء.

ومن الأسباب التي أعانت على إحداث نهضة ثقافية وفكرية في ذلك العصر: المجالس والمجامع العلمية، وظهور صناعة الورق وانتشارها، واتخاذه وسيلة للكتابة، فترتب على ذلك ظهور المكتبات ودكاكين الوراقين وانتشار النساخ، ومن ثم زيادة عدد النسخ المدونة من الكتاب الواحد، ومن المظاهر الثقافية في ذلك العصر شيوع المكتبات العامة، حتى إنه ليقال إن الدكاكين التي كانت مهنتها التجارة في الكتب كان أصحابها لا يمنعون من يؤمونها بقصد القراءة الحرة[26]؛ وهذه النهضة الفكرية الواسعة كان من آثارها أنها عملت على تغلغل الثقافة بين جميع الطبقات بلا استثناء حتى أن النساء كن يختلفن إلى حلقات المتكلمين والفقهاء وغيرهم، وقد برزت في الثقافة الدينية حينذاك نساء كثيرات، ومنهن من جلسن لسماع المظالم والحكم بين المتظلمين، وقبل ذلك أشار عدد من الكتاب في القرن الثالث الهجري إلى شيوع تصدي النساء للكتابة والخطابة والعمل في بعض المناصب الإدارية في الدولة العباسية.

وقد قدم كتاب البخلاء عدداً كبيراً من الظواهر والمظاهر اللافتة للنظر والتي لم يعتن بها الجاحظ في كتاب من كتبه على هذا النحو، مثلما فعل في كتاب (البخلاء)، لدرجة أن بعض الكتاب المعاصرين أرجع إلى ذلك وحده، أهمية هذا الكتاب.

فنحن إذا تجاوزنا الصورة الكاريكاتورية التي يرسمها الجاحظ

للبخلاء في كتابه سنجد عالماً مشرع الأبواب أمامنا، يجسد لنا صورة نابضة حية للحياة العباسية في عصر الجاحظ هذه الصورة تقدم لنا نموذجاً مفصلاً للحياة العباسية في الغنى والترف أو الفقر والإملاق، كما تقدم لنا نفسية العداء بين العرب والشعوبية، وجانباً من تملق الشعب للعباسيين بالغض من الأمويين استرضاءً للحكام، وتقدم لنا ما كان يعتلج في وجدان ذلك العصر من ألوان الثقافة وأنماط التفكير، وتقدم كذلك صوراً متعددة لما ساد المجتمع آنذاك من نظم مدنية وتنظيمات اجتماعية، وكلها عناصر تشكل في مجموعها صورة المجتمع الكاملة فكراً وسياسة واجتماعاً واقتصاداً، ونحن هنا معنيون بكل هذه الأقسام.

● **الجانب السياسي:**

كان العنصر العربي في مطلع الدولة العباسية هو صاحب السيادة والسيطرة والهيمنة في كل شيء، ثم بدأ العنصر الفارسي يسيطر تدريجياً بداية من البرامكة في أيام الرشيد وإن كانت القبضة العربية هي الأقوى ثم أخذت هذه القبضة تضعف وتتراخى شيئاً فشيئاً إلى أن سلمت الزمام تماماً للفرس بعد قتل الأمين وتولي المأمون وظل الأمر كذلك إلى أن أقبل المعتصم فعمل على إبراز عنصر جديد من عنصر الأتراك، وإن كانت قبضته وقبضة ابنه الواثق من بعده هما القويتان صاحبتا الحل والعقد فلما مات الواثق وجاء المتوكل بوساطة إيتاخ ومن حوله تجلى الاستبداد التركي بمقاليد الأمور في أبشع صورة، فالخليفة رهن مشيئتهم بقاؤه أو عزله أو قتله، فقد قتلوا المتوكل والمستعين والمعتز والمهتدي.

ويمكن لنا أن نجمل الحالة السياسية في العصر العباسي في واجهتين ميزتا الحياة السياسية فيه منذ بداءته في ذي الحجة سنة 132هـ، وحتى سنة 255هـ التي شهدت نهاية الخليفة المعتز بالله وبداية

خلافة المهتدي بالله، وهي السنة التي كادت تجمع الروايات على أن الجاحظ مات أثناءها؛ هاتان الواجهتان هما:

1 - **الواجهة الخارجية**: وقد بلغت الدولة العباسية ذروة المجد فيها: هيبة وسلطاناً، واستمرت هذه الهيبة والقوة إلى أن انتقلت مقاليد الحكم إلى «المتوكل» الذي نصبه الأتراك دون الرجوع إلى مشورة أحد، سنة 232هـ.

2 - **الواجهة الداخلية**: تنوعت فيها صنوف الاضطرابات والقلاقل والثورات ومظاهر الشغب على مستويات منوعة، وما ذلك إلا لتعدد العناصر المتنافرة في الدولة آنذاك، وكان من أهم هذه العناصر:

[I] **العنصر العربي**: توزع العنصر العربي في ذلك العصر عدد من المذاهب والانتماءات، فكان منهم الشيعة من أبناء علي بن أبي طالب، وهم من أشد أعداء الدولة العباسية والحانقين عليها وعلى أبناء عمهم العباس، ويرون أنهم جائرون مغتصبون لحقهم في الخلافة حيث زعموا أنهم أحق بذلك منهم لقرابتهم القريبة من رسول الله صلى الله عليه وسلم لأنهم أبناء فاطمة الزهراء رضي الله عنها، وهنا إشارة إلى محمد بن الحنفية، ابن علي بن أبي طالب من غير فاطمة الزهراء، وكان من المنشقين على الدولة العباسية.

[II] **العنصر الفارسي**: كان الفارسيون شديدو التطلع إلى إحياء المجد الفارسي القديم بوساطة إغراء الحكومات العربية بعضها ببعض لذلك أعانوا العباسيين ضد الأمويين، لكنهم أحسوا بخيبة الأمل وضياع الجهود والأموال والدماء عندما أهملهم العباسيون ونظروا إليهم نظرة المتبوع لتابعه؛ ثم قدموا عليهم عناصر أخرى؛ وكانت هناك طائفة من الفرس ذات خطر كبير هي طائفة الزنادقة من

المجوس الذين كانوا على مذهب ماني الثنوي، وكذلك أنصار الزرادشتية والمزدكية حاولوا بعث دياناتهم القديمة في شكل حركات سياسية، وعملوا على نشرها بين المسلمين بوساطة الثورات السياسية، في محاولة لتغيير نظام الحكم القائم بقوة السلاح، ولما فشلوا سياسياً تحولوا إلى الدعوة الاجتماعية.

[III] **العنصر التركي**: وهو من العناصر التي استفحل خطرها بعد موت الخليفة الواثق إذ حملوا رجال الدولة علي البيعة للمتوكل سنة 232هـ، كما قتلوا من بعده المستعين والمعتز والمهتدي.

[IV] **عناصر أخرى**: وكانت هناك بعض العناصر الأخرى العربية وغير العربية، من بينها طائفة من بقايا الأمويين الذين كانوا يستميتون في سبيل استرجاع عز ذاهب ومجد غارب، وكان الخوارج من طوائف العنصر العربي، الذين أضعف المأمون قوتهم، لكن ثورتهم ضد الدولة العباسية كانت لما تزل متوقدة متحفزة للسفور دائماً.

العناصر البيئية في المجتمع العباسي

كان المجتمع العربي في الدولة العباسية يضم عدداً من العناصر غير العربية من الهند والفرس والروم والترك والديلم وغيرها إلى جانب العنصر الرئيس وهو العنصر العربي.

● **العـرب:**

كان العنصر العربي ينقسم إلى نوعين: الأعراب من البدو، وهم أصحاب النجعة وارتياد الكلأ وتتبع مساقط الغيث؛ والعرب وهم الذين استطونوا الريف والمدن والقرى، وهم أرق طبعاً وألين جانباً وأكثر تحولاً وتمذهباً من الأعراب؛ فكان الأعراب والخلص من العرب الأقحاح

هم المبقون على خصائصهم، الذين لا يتنكبون دربها؛ قال معاوية في سمات وصفات القبائل العربية: «من لم يكن من بني عبدالمطلب جواداً فهو دخيل، ومن لم يكن من آل الزبير شجاعاً فهو لزيق، ومن لم لم يكن من بني المغيرة تياهاً فهو سنيد»، وقال سلم بن قتيبة: «إذا رأيت الثقفي يعز من غير إطعام ويكسب لغير إنفاق، فبهرجه.. بهرجه..!» أي أهمله، وقال بلال بن أبي بردة: «لولا شباب ثقيف وسفهاؤهم ما كان لأهل البصرة مال»، وقد بقي الأقحاح من العرب على سجيتهم يجتمعون في المساجد ويفيضون في الحديث ويذكرون الشعر والشاهد والمثل، ومن الخبر والأيام والمقامات يدعون ما يريبهم إلى ما لا يريبهم، ويسكتون إلا عما يوقنون أنه يسر من حضر مجلسهم، وقد ذم أبو العاص بن عبدالوهاب رجلاً من ثقيف يبخل ويأمر الناس بالبخل ويزينه في عيونهم، فقال له أبو العاص: «لقد سرى إليك عرق، ولقد دخل أعراقك جور، ولقد عمل فيها قادح، ولقد غالها غول؛ وما هذا المذهب من أخلاق صميم ثقيف، ولا من شيم أعرقت فيها قريش، ولقد عرض لك إقراف وأفسدتك هجنة»[27]؛ والمقرف: هو الذي أمه عربية وأبوه ليس كذلك، والمهجن من كانت أمه غير عربية وأبوه عربياً.

● الفرس:

كان العنصر الفارسي من العناصر التي اختلطت بالعرب في مرحلة مبكرة من التاريخ الإسلامي، لكنهم مروا بمرحلة مظلمة في العصر الأموي إذ عاشوا في قهر وظلم اجتماعيين؛ بسبب تعصب الأمويين للعرب ومناوأتهم للعنصر العباسي؛ فوجدوا في العصر العباسي فسحة للتعايش مع العرب، وفرصة للقصاص من تهميش بني أمية لهم، وعلى الرغم من أن مطامعهم لم تتحقق على الوجه الذي كانوا يرجونه إلا أنهم ظلوا يحتالون على ذوي السلطان بالخداع والمداهنة حتى تفتح أمامهم أبواب السلطان ويتاح لهم تولي المناصب

القيادية في الدولة، ولذلك شاع في المجتمع العباسي آنذاك أن الفرس أهل غش وخداع، وقد روى الجاحظ خبراً عن والٍ كان بفارس لم يعرفه إلا أنه إما أن يكون خالداً أخا مهرويه أو غيره، قال: «بينا هو يوماً في مجلس، وهو مشغول بحسابه وأمره، وقد احتجب جهده ما أمكنه الاحتجاب؛ إذ ظهر بين يديه شاعر فمدحه، فلما فرغ أقبل على كاتبه، وقال: أعطه عشرة آلاف درهم ففرح الشاعر فزاده، وجعل الشاعر يفرح وهو يزيد حتى بلغت أربعين ألف درهم، فلما أظهر كاتبه العجب، قال له: يا أحمق، إنما سرنا بكلام وسررناه بكلام.. ويلك!، أوتريد أن تعطيه شيئاً؟»[28].؛ وكان للخراسانيين خبر ذائع بين الناس في ذلك العصر، لكثرة نوادر بخلهم؛ وخراسان إقليم فارسي هو أخص نادرة في البخل والغش من فارس، ومرو مدينة في خراسان، هي أخص من الجميع بقدر ما خصهم الناس به في هذا الشأن؛ فقد بالغ الناس في التندر بما عرفت به مرو من بخل، قال ثمامة بن أشرس النميري وكان من زعماء المعتزلة: «لم أر الديك في بلدة قط إلا وهو لافظ يأخذ الحبة بمنقاره، ثم يلفظها قدام الدجاجة، إلا ديكة مرو تسلب الدجاج ما في مناقيرها من الحب»؛ ثم غالوا في إلصاق البخل بهم فنسبوا البخل إلى تراب مرو ومائها ومناخها وأهلها وحيوانها؛ قال ثمامة: «إن بخلهم شيئ في طبع البلاد، وفي جواهر الماء، فمن ثم عم جميع حيوانهم»، فهو في أطفالهم على الفطرة، فقد روى أحمد بن رشيد خبراً عن صبي صغير بخل عليهم في مجلس أبيه في الطعام والشراب وغيرهما، فضحك أبوه، وقال ما ذنبنا؟ هذا من علمه ما تسمع..!، يعني أن البخل طبع فيهم وفي أعراقهم وطينتهم.

وقد أورد الجاحظ عدداً من الروايات التي تحقق فكرته عن بخل الفرس بعامة، وأهل مرو بخاصة، كما روى من الحكايات ما يؤكد بخل أهل مرو وكرم العرب، ومن ذلك أن رجلاً من أهل مرو كان لايزال يحج

ويتجر وينزل على رجل من أهل العراق فيكرمه العراقي ويكفيه مؤنته مما يحتاج إليه، وكان يقول للعراقي: «ليت أني رأيتك بمرو حتى أكافئك، وبعد دهر عرضت للعراقي حاجة في مرو، فلما قدمها مضى إليه في ثياب سفره فأنكره المروزي، والعراقي يخلع قناعه وعمامته وينتسب له، فلما رأى المروزي، أنه لم يبق شيء يتعلق به المتغافل والمتجاهل، قال: لو خرجت من جلدك لم أعرفك»[29].

● من أنواع الناس في عصر البخلاء:

المجتمع العباسي شأنه شأن أي مجتمع من المجتمعات ينقسم الناس فيه من حيث المزاج إلى كالحين وفكهين، ومن حيث الدين والخلق إلى صالحين وطالحين، ومن حيث المال إلى أغنياء وفقراء، ومن حيث العطاء إلى بخلاء وسمحاء، ومن حيث النعمة إلى مترفين ونفاجين؛ لكن يبدو أن المجتمع العباسي آنذاك كان يميل إلى الفكاهة حتى وإن كانت باردة، وهم يقبلون عليها ويهشون لها، وقد نجم عن ذلك ظهور طائفة المتندرين الذين يلتقطون من المواقف والأقوال والأفعال ما يبعث علي التندر بالمفارقة الطرف والنوادر والملح، قال تمام بن جعفر: ليس يفسد الناس إلا الناس؛ هذا الذي يتكلم بالكلام البارد وبالطرف المستنكرة، لو لم يصب من يضحك له وبعض من يشكره ويتضاحك له، لما تكلف النوادر»[30]؛ ويبدو أن أمر هؤلاء المتندرين الفكهين قد بلغ الدرجة التي يقصد معها عظماً الدولة منازلهم، فهذا جعفر بن يحيى البرمكي وزير الرشيد مر بباب الأصمعي، ودفع إلي خادمه كيساً فيه ألف دينار، وقال له: «سأنزل إلي الأصمعي، وسيحدثني ويضحكني. فإذا رأيتني قد ضحكت فضع الكيس بين يديه». فلما دخل عليه، لم يدع الأصمعي شيئاً مما يضحك الثكلان والغضبان إلا أورده عليه. وكانت بغداد تعج بعدد كبير من الفكهين الظرفاء، منهم: أبو الحارث جمين المديني صاحب النوادر والمزاح، والهيثم بن مطر الفأفاء، وأبو

إسحق مزبد المديني، وابن الأحمر؛ قال الجاحظ: لو أن أحداً ألزق نادرة بأصحاب هذه الأسماء وكانت باردة لجرت على أحسن ما يكون. وفي مقابل هؤلاء كان يعيش في المجتمع العباسي آنذاك نوع آخر من الناس يؤثر العبوس والقطوب؛ وكانوا يَعُدُّون البكاء من صلاح الطبائع إذا وافق الموضع ولم يجاوز المقدار، وأنه دليل على الرقة والبعد عن القسوة، وربما عُدَّ كذلك من الوفاء وشدة الوجد على الأولياء، وهو أعظم ما تقرب به العابدون واسترحم به الخائفون، ومن رواياتهم وأخبارهم أن عامراً بن عبد القيس ضرب بيده على عينه فقال: «جامدة شاخصة لا تندى»؛ ومن البكائين في ذلك العصر: صفوان بن محرز، وصالح بن حنين، وابن النواء؛ وسليمان بن عمر أبي محمد المكي الذي قال حين عوتب في قلة الضحك وشدة القطوب: «إن الإنسان أقرب ما يكون من الهزل إذا ضحك وطابت نفسه»؛ وكانوا يسمونهم البغضاء لسيادة الهزل والمزاح والفكاهة في ذلك العصر.

وكما ضم المجتمع العباسي في عصر كتاب البخلاء: الكالحين البكائين، والمتفكين الساخرين؛ ضم كذلك الزهاد والماجنين، ومن أشهر زهادهم: بكر بن عبدالله المزني، وعامر بن عبد القيس العنبري، ومؤرق ا لعجلي، ويزيد الرقاشي؛ وقد كان تيار الزاهدين بمثابة رد فعل خلقي لما وصل إليه المجتمع العباسي من ترف وانحلال ومجون بلغ ذروته بتقريب الخصيان والمتهتكين واصنطاع طائفة من الفتيات الغلاميات للهو بهن من سبيل اللهو بالغلمان؛ وشيوع الخمر والتهتك بين الناس، وقد كان من هؤلاء المتهتكين الماجنين: أبو كعب الصوفي، وعبدالمؤمن القاص، والشاعران: أبو نواس واصف الخمر، والحسين بن الضحاك الخليع الذي شبب بالغلمان؛ وكان من الناس في عصرهم أيضاً: الفقير المعدم الذي لا يجد قوت يومه، والذي طحنته متغيرات الحضارة وجنت عليه الطبقية التي سادت المجتمع، ومنهم الغني المترف الذي حيزت له

الدنيا، فهو يعب من نعيمها، وهؤلاء الأغنياء أنواع؛ فمنهم السمحاء الأسخياء، ومنهم البخلاء، ومنهم الممزوج الذي هو سخي وبخيل: يسخو بالمال ويبخل بالطعام في الغالب[31].

● **الطبقية:**

شهد المجتمع العباسي في صدر الدولة نوعاً من الاستقرار النسبي والانتعاش الاقتصادي، ولكن الهوة بين الطبقات الاجتماعية العليا والطبقات الدنيا سرعان ما أخذت في الاتساع، حتى صارت الحياة بكل أطايبها وملذاتها رهناً بالثراء الفاحش الذي صار متاحاً لتلك الطبقات العليا (من الوزراء والولاة، وكبار الموظفين والتجار.. إلخ)، في حين صارت عبئاً ثقيلاً غير محتمل عند الطبقات الدنيا، كما هو الشأن في النظم الرأسمالية؛ فقد صارت بغداد مدينة المال، مدينة للأغنياء ذوي الثراء، فهؤلاء وحدهم هم الذين يملكون القدرة على الاستمتاع بالحياة فيها؛ أما الفقراء، فلم يكن لهم مكان فيها إلا أن يعيشوا مطحونين تعساء؛ والأمر نفسه سنة عامة؛ فأي مجتمع من المجتمعات فيه صنوف متضادة ومتفاوتة من الناس والعلاقات، فيهم السلاطين والمساكين والخلفاء والمكدية، والنساك والفتاك، ومنهم من يعمر السجون كما أن فيهم من يعمر مجالس الذكر؛ قال ابن التوأم: ليس في الأرض بلدة واسطة ولا بادية شاسعة ولا طرف من الأطراف إلا وأنت واجد بها المديني والبصري والحيري. وقد ترى شنف الفقراء للأغنياء، وبغضهم لهم وتنكرهم عليهم، وتسرع الرغبة إلى الملوك، وبغض الماشي للراكب. وعموم الحسد في المتفاوتين، وقال سهل بن هارون: «ليس من أصل الأدب ولا في ترتيب الحكم ولا في عادات القادة، ولا في تدبير السادة أن يستوي في النفيس: التابع والمتبوع والسيد والمسود كما لا تستوي مواضعهم في المجلس ومواقع أسمائهم في العنوانات، وما يستقبلون به من التحيات»[32]؛ هذه هي النظرة

الطبقية التي كان يتعامل بها المجتمع مع الأغنياء، بل إنها وصلت لأبعاد غير منطقية في بعض الأحيان؛ إذ كان يجب على الفقير أن ينهزم أمام الغني وإن كان منتصراً، وبذلك تفاضلت المجتمعات آنذاك، فأهل ذلك العصر يفضلون فقراء أهل الأبلة على فقراء أهل البصرة، لأن فقراء أهل الأبلة أشد تعظيماً للأغنياء وأعرف بالواجب، فهم يعتدون بأغنيائهم ويمتنعون عنهم في المشاجرات، فقد وقع كلام بين رجلين أبليين، فأسمع أحدهما صاحبه كلاماً غليظاً فرد عليه من كلامه، فأنكروا ذلك إنكاراً شديداً لأن المردود عليه أكثر من الرَّادِّ مالاً، وقالوا: «إدا جوزنا هذا له، جوزنا لفقرائنا أن يكافئوا أغنياءنا (أي أن يساووهم)، ففي هذا الفساد كله».

أقسام الأغنياء:

ينقسم أصحاب الأموال في ذلك العصر إلى سمحاء وبخلاء، وخليط منهما؛ أما السمحاء فيستمدون لمذهبهم أوامر الله عز وجل ورسوله صلى الله عليه وسلم وإجماع الأمة، وكل ما يؤكد أن السخاء هو طبع الإسلام، ومن أمر الله عز وجل وهو فطرة العرب، أما البخلاء فيستمدون لمذهبهم الخوف من الإسراف ومن ضياع المال، وعنايتهم به إنما تنبع من أمر الله عز وجل للمؤمنين بعدم الإسراف، فأهل السخاء يرون أن الأمة لم تبغض جواداً قط ولا حقرته، بل أحبته وعظمته، بل أحبت عقبه، وأعظمت من أجله رهطه، وعلى خلاف هذا يعاملون البخيل، فهم يبغضونه مرة، ويحقرونه مرة، ويبغضون بفضل بغضه ولده، ويحتقرون بفضل احتقارهم له رهطه، ولمحبة الأمة في الأغنياء تعلمت وتدارست محاسنهم، وأضافت إليهم من نوادر الجميل ما لم يفعلونه، ونحلوهم من غرائب الكرم ما لم يبلغوه، ولبغض الناس للبخلاء أضافوا إليهم من نوادر اللؤم ما لم يبلغوه، من غرائب البخل

ما لم يقترفوه، حتى ضاعفوا عليهم من سوء الثناء بقدر ما ضاعفوا للجواد من حسن الثناء؛ فالجواد هو من طلب حسن الذكر ورجى الشكر وادخر الأجر، أما البخيل فهو من كان زاهداً في هذه الأمور[33].

● **البخلاء:**

وقد شكل البخلاء مذهباً قوياً موثراً في التشكيل الاجتماعي للعصر العباسي إذ كان لهم ناد يجتمعون فيه، وحلقة يقعد فيها أصحاب الغنية، والبخلاء الذين يتذاكرون الإصلاح وطرق البخل ومكانهم في الأغلب المسجد، حتى سموا بالمسجديين، ويبدو أن مسجد ابن رغبان بحي البصريين في بغداد كان ملتقاهم ومحط رحالهم، وكان على رأسهم فيه أبو عبدالرحمن الثوري، واجتمع له منهم عدد كبير، منهم: إسماعيل بن غزوان، وجعفر بن سعيد، وخاقان بن صبيح، وعبدالرحمن العروضي والحزامي عبدالله بن كاسب، ومنهم سهل بن هارون، وأبو يعقوب الخريمي، وكان أبو سعيد المدائني إماماً للبخل في البصرة في ذلك العصر؛ وكان البخل عندهم دعوة ومذهباً اقتصادياً وكان الثوري يحتج للبخل ويوصي به ويدعو إليه[34].

● **المزوج:**

كانت هناك طائفة من الناس لا تنتمي إلى البخلاء ولا إلى الأسخياء، فهم يجودون بالأموال لكنهم يبخلون بالطعام وقد روي عن هذه الطائفة من أعجايب الأخبار الكثير، ومن ذلك أن عبدالملك بن قيس الذئبي دعا رجلاً من أشراف البصرة، فاصطحب الرجل معه مسكيناً، فلما رآهم عبدالملك، وكان جواداً بالدراهم بخيلاً على الطعام، ضاق ذرعاً بالمسكين فأقبل عليه وقال له: ألف درهم خير لك من احتباسك علينا واحتمل غرم ألف درهم، ولم يحتمل أكل رغيف؛ وصاحب هذا المذهب هو المزوج الذي امتزج فيه السخاء والبخل، فكان

وسطاً بين الكريم والبخيل[35]، وهناك نوع رابع مسرف في إنفاقه على نفسه، بخيل على غيره.

● **المترفون:**

من الأغنياء البخلاء أو السمحاء على حد سواء من يتخذ الجواري والخدم، والدواب والحشم، والآنية العجيبة والبزة الفاخرة، والشارة الحسنة، كما أنهم استكثروا من مظاهر الترف مثل حب القيان والغناء والولوع بالخصيان، وحب الصيد والشراب، وحب المراكب، ونزاهة البحر، وإكثارهم من الاحتفالات، وكلها من مظاهر الترف والمفاخرة وطلب الرفعة والعظمة، ومن مفاخراتهم أيضاً الإسراف والمطاولة في البنيان، وركوب البراذين، ومن مظاهر الترف في ذلك العصر أيضاً الخيوش، جمع خيش وهي الخيمات، ولعلها في ذلك الوقت كانت تتخذ صيفاً لعظماء الناس، وهي عند ذاك أشبه بظاهرة التبدي في الجزيرة العربية حيث يخرج الناس بالخيام إلى البوادي يقضون فيها من ليالي الصيف الليلة والليلتين، ومن مظاهر الترف كذلك عندهم: اتخاذ الحمامات في الدور وهي أشبه بالبانيو الآن، وكذلك كان من إغراقهم في الترف أن رتبوا من يرسل إليهم في كل يوم مقداراً من الثلج والريحان؛ وكانوا يستخدمون في الصيف المراوح لجلب الهواء وهي مراوح أولية مصنوعة من الريش يحركها الغلمان[36].

ومن الناس من وصف بيئة كاملة بالبخل ومنهم من وصف بيئة أخرى بالكرم؛ فمن البيئات العباسية التي وصفت بالبخل أهل الجزيرة بين دجلة والفرات، وقد روى الجاحظ عن أصحابه قولهم: نزلنا بناس من أهل الجزيرة، وإذا هم في بلاد باردة، وإذا حطبهم شر حطب، وإذا الأرض كلها غابة واحدة طرفاء. فقلنا: ما في الأرض أكرم من الطرفاء، (أي أحسن وقوداً)، قالوا: هو كريم، ومكرمه نفر. قلنا: وما الذي تفرون منه؟ قالوا: دخان الطرفاء يهضم الطعام، وعيالنا كثير..!»،

هاؤم أهل الجزيرة هم على خلاف أهل المازح الذين لا يعرفون البخل، مع أنهم أسوأ الناس حالاً، وكما وصفوا بيئة بالكرم وأخرى بالبخل، وصفوا كذلك جنساً كاملاً بالبخل وآخر بالكرم، فنحن نجد عند الجاحظ في بخلائه أن الفرس بخلاء والزنج أسخياء[37].

● المجالس:

1 - **مجالس الحشمة**: وهي نوع من المجالس المنتشرة في ذلك العصر، وكان يسودها الحياء والانقباض، ولا يستطيع أحد فيها أن يخرج عن وقاره ظرفاً أو هزلاً، وهذه المجالس تتميز بتنوع الجماعات وكثرتها وكبر المجلس، وعلى الأرجح هي مجالس الخلفاء والوزراء، وكان رواد تلك المجالس الكبيرة يختلفون إليها في جماعات، كل جماعة تمثل مذهباً فكرياً أو اجتماعياً، يصطبغ دوره في المجلس بوحدة الاتجاه المذهبي والنفسي[38]، ومثل هذه المجالس مهما تعددت فهي محدودة بمحدودية الطبقة القائمة عليها.

2 - **مجالس العلوم والمناظرة**: شاعت في ذلك العصر المجالس الفكرية، وهي مجالس العلوم والمناظرات الفكرية والمذهبية؛ وهي واسعة الانتشار والتأثير في ذلك العصر، تبعاً لاهتمام الناس البالغ بمثل هذه المجالس ومناظراتها التي كانت تضطلع بدور إعلامي أشبه بشعر المناقضات في الدولة الأموية، وقد كانت حلقاتها تعقد في الدور والقصور والمساجد والجبان والمسالك، وقد ازدهرت في هذا العصر مثل هذه المجالس تبعاً لازدهار الشغف العلمي، وطمعاً في منح الخلفاء والأمراء ونيل الحظوة عندهم، ولاشتهار الأمر بين العامة كانوا يتدارسون نتائج تلك المناظرات، وقد كان الخلاف شديداً بين أنصار المذاهب وأهل الأمصار

والشعوب، وكانت العصبية للبلاد وللنمط العلمي فيها شديداً، وهذا كله كان وقوداً صالحاً لاشتعال نار المناظرة وحدتها بعنف وقوة، وكان يتفرع عن تلك المجالس أيضاً مجالس العلماء مثل مجالس مويس بن عمران والأصمعي؛ ومن آداب تلك المجالس مراعاة مشاعر الجالسين، فلا يذكرون ما يسيء إليهم من هجاء أقوامهم أو يوغر صدورهم بمدح عدوهم، قال فتى من البصرة لعبدالنور كاتب إبراهيم بن الحسن لو عرفنا نسبك كفيناك سماع ما يسوءك من هجاء قومك، ومن مديح عدوك(39)؛ إلا أن مجالس المناظرات - حتى تلك التي كانت تتم في بلاط الخلفاء - لم تسر على ذلك النهج بل تعدته إلى الرغبة في الانتصار المطلق مهما كانت السبل إلى ذلك الانتصار وإن كان سوفسطائية وتطاولاً على الخصوم.

3 - **مجالس الإخوان**: كانت مجالس الائتناس من السنن الإسلامية المتبعة فقد كان رسول الله صلى الله عليه وسلم - كما في حديث ابن عباس - إذا فاض من عنده من الحديث بعد القرآن، يقول: أحمضوا (أي أفيضوا فيما يؤنسكم من الكلام)؛ وذلك لما خاف عليهم من الملال؛ وأحب أن يريحهم، فأمرهم بالأخذ في ملح الحديث والحكايات؛ لأن العرب لا يحبون الوحدة ولا الفراغ، لأنهما أجمع الخصال لأبواب المكروه من الشغل حتى وإن كُفِيَ الواحد منهم أمر الدنيا، وما ذاك إلا كراهة في النبذ والعجز، وقد كان الاجتماع عند أبناء ذلك العصر ينبع من استطالة فراغ الأيام، والرغبة في الأنس بالإخوان أو التمتع بالمنادمة، فلأحاديث بعض رواد هذه المجالس حلاوة تدعو إلى الاستكثار منهم، بل وإلى الإذعان لهم بإحضار غرائب ما يشتهون(40)، بل إن أبا هذيل العلاف كان يوزع الهبات من ماله على زائريه في المجلس، قال: «يدي هذه صناع في الكسب ولكنها في الإنفاق خرقاء..!»، كم

تظن من مائة ألف درهم قسمتها على الإخوان في مجلس»؛ وكانت للقوم أماكن يجتمعون فيها خارج منازلهم تسمى أندية، وكانت لهم أروقة يستقبلون فيها ضيفان المنازل تسمى أحوية[41].

4 - **مجالس الشراب**: كانوا يقولون: جمع الشر كله في بيت وأغلق عليه، فكان مفتاحه السكر وعلى الرغم من ذلك كانوا يسرفون في شرب الخمور ويجتمعون لها في مجالس خاصة بها، فكان منهم من لا يرضى بالشراب في البيت منفرداً حتى لا يفوته الحديث المؤنس والسماع الحسن؛ فكانوا يجتمعون له ولا يمنعونه عمن يطلبه كما كانت عندهم أوقات للنبيذ داعية عليه؛ قال ابن جهانة الثقفية: «عجبت ممن يمنع النبيذ طالبه لأن النبيذ إنما يطلب ليوم فصد أو يوم حجامة أو يوم زيارة زائر أو يوم أكل سمك طري، أو يوم شربة دواء ولم نر أحداً طلبه وعنده نبيذ ولا يدخره ويحتكره، ولا يبيعه ويعتقد منه [أي يجمعه ويقتنيه]، وهو شيء يحسن طلبه ويحسن موقعه وهو في الأصل كثير رخيص، فما وجه منعه؟.. إني لست أوجل - بما أهب منه - على نبيذي النقصان؛ لأني إذا احتجبت عن ندمائي بقدر ما أخرجت من نبيذي، رجع إلي نبيذي على حاله، فيبدو أن الواحد منهم إذا احتجب عادة أصحابه ومعهم قراب النبيذ، فهذا هو محمد المكي يزور إسماعيل بن غزوان ومعه قربة نبيذ؛ وقد تكون هذه المجالس صباحاً فيشربون الخمر على الريق؛ ومن عادات ومستلزمات جلسة الشراب عندهم: دريهم لحم وطسوج نقل وقيراط ريحان، فكانوا يتنقلون على الشراب بالنقل والمسليات مثل الجوز واللوز والسندق والريحان؛ وربما كان من عاداتهم في ذلك أنهم إذا علموا أن لدى أحدهم نبيذاً خمراً ذهبوا إليه دون دعوة، قال الخزامي: «إذا علم

الصديق أن عندي داذياً أو نبيذاً دق الباب دق المدل، فإن حجبناه فبلاء وإن أدخلناه فشقاء»؛ كما أنهم كانوا يتكلفون عند النشوة وسورة الشراب والخمار مثلما فعل زبيدة بن حميد عندما سكر كسا صاحبه قميصاً، على الرغم من بخله؛ وقد شرب تمام بن جعفر مرة النبيذ وغناه المغني فشق قميصه من الطرب[42].

● الدعوة:

الدعوة عند العرب: كان العرب ينزعون بطبعهم إلى الدعوة والتلاقي وما داخل ذلك من مؤاكلة وسمر، وكل ذلك بدافع ميثيولوجي واجتماعي، فمن رواسخ معارفهم ما قالوه من أن: «يد الله مع الجماعة»، و«في الاجتماع بركة»... وكان يستحث بعضهم بعضاً في ذلك فيقولون: «لم لا نتطاعم؟»؛ ويقولون: «طعام الاثنين يكفي الثلاثة.. وطعام الثلاثة يكفي الأربعة..»؛ فهذا من أهداف المؤاكلة عندهم إلى جانب الإتناس والاجتماع، حيث كان الاجتماع على الطعام عند البعض أقل من النفقة وأكثر ارتفاقاً وانتفاعاً بفضل أكلة واحد منهم لأخيه؛ وكانوا يحبون أن يرد لهم صاحبهم الدعوة ويدعوهم لزيارته في منزله وكانوا عادة ما يفعلون ذلك، غير أن بعضهم كان يحبس نفسه عن إجابة الداعي فقط دون أن يدعو إخوانه لمثل ما دعوه إليه، ومنهم أحمد بن خلف الذي كان «لا يفارق منازل إخوانه، وإخوانه مخاصيب مناويب (كثيرو الخير والعطايا) أصحاب نفح وترف، وكانوا يتحفونه ويدللونه ويفكهونه ويحكمونه، وفي الوقت نفسه يضمرون في أنفسهم أنهم ينتظرون دعوته إلى بيته محلاً لنزهة نفوسهم ومجالاً لأنسهم ونشوة لأوقاتهم[43]؛ وكانوا يعولون على من لا يدعو إخوانه إلى بيته وطعامه، فقد قالوا للحارثي: «والله إنك لتصنع الطعام فتغالي فيه ثم لا تشهده عدواً لتغمه ولا ولياً لتسره ولا جاهلاً لتعرفه

ولا زائراً لتعظمه ولا شاكراً لتثبته، وأنت تعلم أنه حين يتنحى (الطعام) من بين يديك ويغيب عن عينيك، يكون نهباً مقسماً ومتوزعاً مستهلكاً. فلِمَ تبيح مصون الطعام لمن لا يحمدك؟ وإن حمدك لم يحسن أن يحمدك؟ ومن لا يفصل بين الشهي الغذي وبين الغليظ الزهم؟»؛ فالطعام بعد رفعه من بين يدي صاحبه سيصير نهباً للخدم وما شاكلهم وهم لا يحمدون، وإن حمدوا لا يحسنون ذلك لقلة ثقافتهم وجهلهم بأساليب الحمد والمدح، فالأولى بالطعام أن يجعل لمن يتحدث بحديث ممتع ويصغي إذا تكلم مضيفه فيتمتع صاحب الدعوة بإنصاته كما تمتع بكلامه، وسيجد في حديثه ظرفاً وإيناساً ينقضي معه الزمن سريعاً خفيفاً لطيفاً ماتعاً[44].

الدعوة عند الفرس: كان الباعث على الدعوة وقاعدتها: الاجتماع والتلاقي والإتناس؛ لذلك رأى الجاحظ في تصرف بعض الخراسانيين أمراً عجيباً عده من غريب ما يتفق للناس إذا شاهد خمسين رجلاً من الخراسانيين يتناولون الغداء على مباقل وهم حجاج في طريق الكوفة، فلم ير من جميع الخمسين رجلين يأكلان معاً، وهم مع ذلك متقاربون يحدث بعضهم بعضاً؛ والسبب في ذلك يرجع إلى خشونة عيشهم وملبسهم وهم في ذلك أكثر خشونة من خشونة العرب وأقل نعيماً من نعيمهم حال النعيم؛ وقد حكى الجاحظ قصة رجل من أهل مرو بخراسان كان لايزال يحج ويتجر وينزل على رجل من أهل العراق فيكرمه ويكفيه مؤونته وكان كثيراً ما يعد العراقي متمنياً قائلاً: ليت أني قد رأيتك بمرو.. إلى أن عرضت لذلك العراقي بعد دهر طويل حاجة في تلك الناحية، فدخل عليه والخراساني يتغافل فيعرفه ويتجاهل حتى استنفد معه الحيل فلما عدم المرزوي أنه لم يبق شيء يتعلق به المتغافل والمتجاهل بادر العراقي قائلاً والله لو خرجت من جلدك لم أعرفك[45].

● الإطعام وآدابه:

اعتاد العرب المؤاكلة، حتى إن معاوية بن أبي سفيان وهو في مرتبة الخلافة وعلى رأس الأمة وفي نبل الهمة وإصابة الرأي دعا إلى مائدته رجلاً مجهول الدار غير معروف النسب ولا مذكور في يوم صالح، وكان المهلب بن أبي صفرة يوصي القيم على موائده بالإقلال من الماء والإكثار من الخبز والطعام، وقد قال يوسف بن عمر الثقفي لقوام موائده: «أعظموا الثريدة فإنها لقمة الدرداء؛ فقد يحضر طعامكم الشيخ الذي قد ذهب فمه والصبي الذي لم ينبت فمه، وأطعموه ما تعرقون؛ فإنه أنجع وأشقى للقرم»، فموائدهم كانت تضم الشيخ الأهتم والصبي الذي لم تنبت له أسنان، وكان أحد أصحاب الجاحظ «يتزيد في تكثير الطعام وفي الحرص علي أن يؤكل. حتى قال [مازحاً]: من رفع قبل القوم غرماه ديناراً»(46). وهذه صورة من صور المزاح التي كانت تسود الموائد إلى جانب الأحاديث وإدخال السرور والائتناس.

● صفات الطعام:

- **طعام الشعوب**: سئل بعضهم عن حظوظ البلدان في الطعام، فقال: ذهبت الروم بالجشم والحشو، وذهبت فارس بالبارد والحلو، وقال عمرو بن نهيوي: لفارس الشفارج والحموض [وهي المشهيات على الموائد]، وقال دوسر المديني: لنا الهرائس والقلايا [أي للحضر من العرب]، ولأهل البدو اللبأ والسلاء، والجراد والكمأة، والخبزة في الرائب والتمر بالزبد، ولهم البرمة والخلاصة والحيس والوطيئة؛ فالبادية كانت ذات رخاء نسبي في بعض الأوقات، بل إن الأصمعي تحدث عن خصب البادية ووفرتها، فقال سألت المنتجع بن نبهان عن

خصب البادية فقال: ربما رأيت الكلب يتخطى الخلاصة وهي له معرضةً شبعاً[47].

- **ألوان الطعام**: تكون غذية؛ أي ذات غذاء كثير، وتكون قدية؛ والطعام القدي هو طيب الطعم والرائحة، ويكون في الشواء والطبيخ، ومن الأطعمة: المالح؛ والملوحة هي المري والكامخ والسلاطات من النباتات كالخل والأصباغ، ومنه الخل الحاذق شديد الحموضة والخردل شديد الحرافة، والصباغ وهو ما يؤتدم به ويختص بكل إدام مائع كالخل. وهناك طعام زهم: أي له رائحة كريهة بلا نتن أو تغير[48].

- **أقسام الطعام**: قسموا الطعام من حيث أسلوب تناوله إلى طعام يد وطعام يدين، فطعام اليد فهو كل ما يؤكل بيد واحدة كالثريد والحيس، والبهطة والجواذبة والعصيدة؛ أما طعام اليدين فهو الطعام الذي يؤكل باليدين معاً كالخبز والإدام.

- **الطعام الممدوح**: الطيب الممدوح من الطعام عندهم هو الناعم، ولا يكون إلا عند أهل الثراء وأصحاب العيش، ومنه الدرمك، والحواري، والفالوذج، والثريد، والحيس، والخبز واللحم والتمر، وسنام الإبل، وعقرها وإطعام لحمها زمن الشدة وبذل لبنها زمن الخصب.

- **الطعام المذموم**: المذموم عندهم من الطعام ضربان: أحدهما طعام المجاوع والحطمات والضرائك والسباريت واللئام والجبناء والفقراء والضعفاء. ومن ذلك: الفث، والدعاع والهبيد والقرامة، والقرة، والعثوم، ومنقع البرم، والقصيد، والقد والحيات. أما الضرب الآخر من الطعام المذموم عندهم، فهو: خريزة مجاشع بن دارم، وسخينة قريش، وتمر الأنصار وعبدالقيس وعذرة، والكلاب ولحوم الناس[49].

● عادات الطعام:

1 - **الاستزارة**: من عادة العرب الزيارة، وأن يحط الرجل في سفره عند ثقته وموضع أنسه من الإخوان في البلد الذي يحل به؛ كما كانت من عاداتهم الاستزارة وهي طلب زيارة الإخوان له، ومن ذلك أن ابن العقدي كان له بستان ربما استزار أصحابه فيه، كما كان ابن جذام الشبي يلح على أصحابه بالاستزارة ويصمم عليها ويقول لمن امتنع منهم: جعلت فداك..! أنت تظن أني ممن يتكلف، وأنت تشفق علي.. لا والله.. إن هي إلا كسيرات يابسة ومح وماء الحب، ولا يدفعه إلى ذلك إلا الرغبة الملحة في الاجتماع والتلاقي بينه وبين الناس والائتناس بهم؛ ولهذا كان في أهل الحربية رجل سخي، أكثر من استزارة ابن عباد من طريق الرغبة في الأدباء، وفي مشايخ الظرفاء؛ كذلك سأل محفوظ النقاش أبا عثمان الجاحظ - عند عودتهما ليلاً من المسجد الجامع - أن يبيت عنده، وقال: «أين تذهب في هذا المطر والبرد، ومنزلي منزلك، وأنت في ظلمة وليس معك نار»، أي مصباح يضيء، ويبدو أن المبيت عند الإخوان كان من عادات العصر، فهذا محمد المكي يتعشى عند مويس بن عمران ويبيت عند إسماعيل بن غزوان، وقد كانت لهم عناية كبيرة بمن يزورهم من ضيوفهم وآداب يراعونها عند لقائهم، وكان كذلك على هؤلاء الضيوف مراعاة أشراط الضيافة وآدابها، فكان إذا دخل الضيف دار مضيفه أول ما يفعله عند استفتاحه الدخول عليه مع السلام، خلع نعله والتلطف في ذلك.

2 - **الأنس بالإخوان**: كان الإطعام عندهم طلباً للأنس؛ لكن بعض المدعووين اعتادوا دعوة آخرين وإدخالهم معهم إلى بيت مضيفهم، فالمدعو يسمى «ضيف»، وضيف الضيف يسمى

«ضيفن فيروى أن ثمامة كان يحتشم أن يقعد على خوانه من لا يأنس به، لذلك لم يجد ما يمنعه من تعنيف ضيفه قاسم التمار الذي اصطحب معه ضيف له مراراً فأقبل عليه منتقداً وقال: ما يدعوك إلى هذا، لو أردتهم لكان لساني مطلقاً وكان رولي يؤدي عني. فلم تحبس على طعامي من لا آنس به[50].

3 - **رسل الدعوة**: وكان القوم لا يلقون بأنفسهم على الداعي ولا يتطفلون على المضيف وإنما يجيئونه بالاستحباب منه وبعد مواترته الكتب والرسل والتغضب عليهم إن هم أبطأوا في إجابة الدعوة[51] فكان الداعي يقوم بإرسال الرسل أو الدعوة مشافهة.

4 - **استخدام عود الخلال**: كان من عاداتهم استخدام عود الخلال بعد الطعام، قال الجاحظ: «كان الخراساني [قيم ربع الشاذروان] يحمل مع طعامه عود خلال، فلما أكل كل شيء معه تخلل»، ويبدو أنهم كانوا يلقون بالعود عقب استخدامه فلا يعودون إليه بعد مرته ولا يستعملونه إلا مرة واحدة، وكان ذلك عندهم عرفاً، ومن خرج عليه كان لافتاً للنظر يستحق التندر به والذكر عليه، فهذا عمر بن يزيد الأسدي الذي يتندرون به لبخله ومسوغ ذلك عندهم أنهم رأوه يتخلل من الطعام بخلال واحد شهراً، كلما تغدى حذف من رأسه شيئاً، ثم تخلل به، ثم وضعه في مجرى دواته[52].

5 - **الأكل بثلاثة أصابع**.

6 - **المشي بعد الأكل**: من العادات التي تلي الطعام عندهم: المشي بعد الأكل، فهذا هو الخراساني بعد أن أكل وتخلل وغسل يده مشى مقدار مائة خطوة.

7 - **غسل اليدين بعد الأكل**: ذكر إبراهيم بن السندي للجاحظ خبراً

عن أكل الشيخ الخراساني عمدة الشاذروان، فقال إنه بعد أن أكل وتخلل: غسل يده.

8 - **تزيين المائدة وحسن التقديم**: كان الجل منهم إذا أتى من الطعام لم يكن أكله إلا على قدر استطرافه؛ إذا أتي بذلك في طبق نظيف مع خادم نظيف عليه منديل نظيف، وقد سئل أبو شعيب عن موسى بن عمران فزعم أنه لم ير قط أشح منه على الطعام، فقيل له وكيف؟، قال: يدلك على ذلك أنه يصنعه صنعة ويهيئة تهيئة من لا يريد أن يمس فضلاً على غير ذلك!، وكيف يجترئ الضرس على إفساد ذلك الحسن، ونقض ذلك النظم، وعلى تفريق ذلك التأليف!، وقد علم أن حسنه يحشم، وأن جماله يهيب منه، فلو كان سخياً لم يمنع منه بهذا السلاح، ومن ذلك يتضح مدى عناية مويس بن عمران بشكل المائدة وتزيينها وتهيئتها للآكلين على نحو مبالغ فيه، وقد وصف أحدهم تزيين الطعام فقال أنه أتى يوماً بقصة فيها ثريدة كهيئة الصومعة [أي عالية مدققة الرأس] مكللة بإكليل من عراق(53).

9 - **بقايا الخبز والطعام**: كان الخبز على الموائد لا يسلم من التلطخ والتغمير، فتنجلي الوليمة عن جردقة غمرة، ورقاقة ملطخة.. وغير ذلك، فكانوا بعد الولائم والموائد يعمدون إلي الجرادق [من الخبز] التي ترفع عن المائدة: فما كان منها ملطخاً، دلك دلكاً شديداً، وما كان منها قد ذهب جانب منه قطع بسكين من ترابيع الرغيف مثل ذلك، وما كان من الأنصاف والأرباع جعل بعضه للثريد وقطع بعضه كالأصابع وجعل مع بعض القلايا، فالأغلب أن يؤمر بمسح الخبز الملطخ بالدهون ثم يجعلون منه الثريدة؛ هذا شأن الخبز المتبقي؛ أما الطعام فكانوا يصنعون منه كميات كبيرة يأمنون معها بقاء فضل، فهذا أبو يعقوب الذقنان يطبخ سكباجاً

بالبصل والباذنجان والقرعة والجزر واللحم، فيأكل مع عياله أول يوم من رأس القدر ثم يرجئ ما بقي لليوم من بعد اليوم؛ وعند الأثرياء منهم يذهب الطعام المتبقي للخدم والعبيد؛ «فالطعام بعد رفعه من بين يدي صاحبه سيصير نهباً للخدم وما شاكلهم؛ ويبدو أنهم كانوا لا يحتشمون من تقديم فضل الطعام وما بقي من الموائد للمقربين من إخوانهم وهذا ما يوحي به ظاهر خبر علي الأعمى مع يوسف بن كل خير، إذ دخل علي الأعمى على يوسف وقد تغدى فقال يا جارية هاتي لأبي الحسن غداء. قالت: لم يبق عندنا شيء. قال هاتي - ويلك! - ما كان فليس من أبي الحسن حشمة[54].

10 - **الأكل في محل العمل**: من العادات المنتشرة في ذلك العصر: الأكل في محل العمل، فهذا أبو الأسود كان له دكان لا يسع إلا مقعده، وطبيقاً يوضع بين يديه، وجعله مرتفعاً، ولم يجعل له عتباً كي لا يرتقي إليه أحد.

11 - **إهداء الطعام**: كانوا في ذلك العصر يتهادون صنوف الطعام، بل ربما كان القوم قد تعارفوا فيما بينهم على أصناف معينة للإهداء بحسب مقام من يهدى إليه الطعام، ومن ذلك ما رواه الجاحظ أن أبا الهذيل العلاف أهدى مويساً بن عمران دجاجة، ثم يعلق الجاحظ على دجاجة أبي الهذيل بقوله: «وكانت دجاجته التي أهداها دون ما كان يتخذ لمويس»[55]، وما ذلك إلا لأن مويس كان قيم دار الحكمة وكان عالماً فاضلاً جواداً كريماً كثير الإخوان، والجاحظ هنا يعني أن ما سبق من مويس إلى أبي الهذيل من صنائع لا تقابل بدجاجة، وكان الجاحظ ينتظر من أبي الهذيل رداً جميلاً يليق بمقام مويس بن عمران أو أن يكف.

12 - **لحوم الشتاء ولحوم الصيف**: كانوا يكثرون من أكل اللحوم في

الشتاء طلباً للدفء، وفي الصيف تنقص شهوات الناس إليها ويزهدون فيها مخافة الكظة والامتلاء والعطب، وكانوا يقولون: «عليكم بالتخفيف في الصيف كله واجتنبوا اللحم خاصة»؛ فهذه هي عادتهم وقاعدة طعام اللحم عندهم، لكن هنا أناس «اختلط عليهم التدبير في فرق ما بين الشتاء والصيف»، وجعلوا ضابطهم في ذلك ليس النفع بل الشهوة، فإن وافقت صيفاً فصيف وإن وافقت شتاءً، فشتاء، قال الجاحظ: «فوجه ذلك أن العلل كانت تتصور له، وتعرض له الدواعي على قدر قرمه وحركة شهوته، صيفاً وافق ذلك أم شتاء»، «فاختلط عليه الأمر فيما بين الشتاء والصيف، فكان مرة يشتريه في هذا الزمان، ومرة يشتريه في هذا الزمان».

13 - **السمنة والترغيب فيها**: من نصائح الثوري قوله في الميل إلى السمنة والترغيب فيها: «لو رغبتم في الدفء لالتمستم الشحم وكيف لا تطلبون شيئاً يغنيكم عن دخان الوقود وعن شناعة العكر وعن ثقل العزم؟، والشحم يفرح القلب ويبيض الوجه، والنار تسود الوجه..»[56].

14 - **يوم الجمعة (الموسم الأسبوعي)**: كان يوم الجمعة من الأيام المميزة عندهم في كل شيء فهو موسم اجتماعي ومنزلي وعيد أسبوعي يخرجون فيه إلى المتنزهات أو يتخذه آخرون منطلقاً لتدريبهم، وطائفة أخرى اتخذت من يوم الجمعة ملتقى لها ومجمعاً للإخوان والأصدقاء، ومن هؤلاء أخو الداردريشي الذي جعل لإخوانه مجلساً على بابه كل جمعة، وفي يوم سأله الداردريشي - وكان بخيلاً - فقال له: «حدثني عن وضعك أطباق الرطب وبسطك الحصر في السكك وإحضارك الماء البارد وجمعك الناس في كل جمعة[57]، فهذا اليوم بالنسبة لهم كان يوم الطعام ويوم

الاستجمام والترويح عن النفس في البساتين والشواطئ والمتنزهات.

15 - **أكل اللحم**: كان القصابون يذبحون الذبائح يوم الجمعة وهو موسمهم الأسبوعي، وفيه يقوم التجار والصناع والعوام بأكل اللحم، فكان العامة يتخذون من هذا اليوم منطلقاً لتدبير معيشتهم في سائر أيام الأسبوع فالعوام والتجار والصناع إذا ما اشتروا لحماً يوم الجمعة لا يقومون إلى شرائه يوم السبت لقرب عهدهم بأكله في يومهم السابق، ولأن عامتهم قد بقيت عنده فضلة تمنعه من اشتهاء اللحم، لذلك كان هناك نوع من الناس يختار يوم السبت لشراء ما بقي من رؤوس الذبائح، ومن هؤلاء أبو عبدالرحمن الثوري، إذ كان عليماً بأحوال رؤوس الذبائح، ولا يشتري سواها ولا يشتريها إلا يوم السبت لحسن تدبيره بعد أن يفرغ الناس من اشتهاء اللحم يوم الجمعة.

16 - **التوابل**: كانوا يهتمون باستخدام التوابل في طعامهم لدرجة كبيرة، وهي الأفاويه والأبزار التي توضع في الطعام لتقوية طعمه، وذلك كالكزبرة والكمون والفلفل، ومن هذه الأفاويه الدراصيني، وهو أشبه بالقرنفل، ومعروف حتى الآن.

17 - **الإمساك عن الطعام**: اعتاد القوم آنذاك الامتناع عن الطعام في أوقات محددة ومناسبات معينة في غير العبادة، فقد كانوا لا يأكلون بعد الفصد والحجامة والحمام، وزاد بخلاؤهم منع الأكل بعد الخمار(58)، أي ذهاب الهمة بفعل الخمر.

18 - **إفطار رمضان**: الاجتماع أصل في الحياة العربية، لذلك اعتاد القوم في شهر رمضان المبارك أن يشاركهم جيرانهم في إفطار جماعي طوال شهر رمضان، وفي مثل تلك الأيام كان من عاداتهم

أداء صلاة المغرب قبل تناول الأكل، قال أبو كعب الصوفي: دعا موسى بن جناح جماعة من جيرانه ليفطروا عنده في شهر رمضان وكنت فيهم، فلما صلينا المغرب اقترب علينا وقال: اسمعوا ما أقول، فإن فيما أقول حسن المؤاكلة»، ويبدو أن موسى بن جناح كان يسكن حياً متديناً محافظاً؛ أما بلال بن أبي بردة، وهو والي البصرة فكان جيرانه يتبرمون من صلاة المغرب قبل الإفطار، ربما لأنهم أقل تديناً وحرصاً على عبادتهم من جيران ابن جناح، أو لأنهم يعرفون بخل ابن أبي بردة، فبلال بن أبي بردة كان يفطر الناس في شهر رمضان وكانوا يجلسون في حلقات وتوضع لهم الموائد فإذا أقام المؤذن الصلاة نهض بلال إلى الصلاة، ويستحي الآخرون فإذا قاموا إلى لصلاة جاء الخبازون فرفعوا الطعام، ولم تكن الدعوة إلى الإفطار حكراً على علية القوم من المسلمين فقط، بل كان أبو عثمان الأعور النصراني يدعو خمسين رجلاً من العرب فيهم أبو رافع الكلابي، وهو شاعر جواد ندي، فيفطرون عنده، فيجاملهم ويحسن لقاءهم، وكانت بيئة المسجد المحيطة به من منازل الكورة (أي الحي) تضطلع بإطعام الناس في إفطار رمضان، فلما كان ثمامة بن أشرس النميري من أصحاب الفساطيط وزعيم من زعماء المعتزلة، كان يفطر الناس فكثروا عليه»(59).

● الأواني المنزلية:

كانوا يستخدمون عدداً كبيراً من الأواني المنزلية بعضها خاص بالطعام والآخر بالطهي والثالث بالمائدة والرابع بالشراب... إلخ، ومن هذه الأواني: (الغضار الصيني الملمع): وهي الأطباق الصينية الصقيلة اللامعة، تنسب إلى الصين لجودتها؛ (الخلنجية): وهي آنية تنسب إلى

شجر يتخذ منه الأواني؛ والميجان: وهو وعاء أكبر من الهاون أو المدقة؛ والإجانة: وعاء للدهانات، كانت تحفظ فيه النورة (وهي من وسائل النظافة كالصابون)؛ والسكين: وهي آلة حادة صغيرة الحجم كانت تستعمل على الطعام؛ فيبدو أنهم كانوا يتناولون طعامهم باستخدام السكين والبارجين (الشوكة والسكينة)؛ والبارجين: وهي معرب برجيد الفارسية، وهي ما يعرف الآن باسم الشوكة[60].

● من أنواع الأطعمة:

كان العصر العباسي يذخر بالألوان المختلفة من صنوف الأطعمة والمشهيات، وكان أهل الحضر والأمصار أكثر مأكلاً من غيرهم، وهم لخصب عيشهم لا يقتصرون على نوع واحد من الأغذية، كما أنهم كثيراً ما يخلطون بالأغذية من التوابل والبقول والفاكهة رطباً ويابساً، فإنما يدعو إلى ذلك ترف الحضارة[61]، كما أن اهتمامهم بالطعام كان كبيراً فأطعمة ذلك العصر تنوعت تنوعاً كبيراً؛ ومن ألوان أطعمتهم؛ العراق: والأصل فيه العظم الذي بقي عليه شيء يسير من اللحم؛ والقلية: وهي مرقة تتخذ من لحوم الإبل وألبانها؛ والجردناج، أو الكردناج: وهو طعام يصنع من اللحم الذي يغلى في الماء قليلاً ثم يشوي؛ والصلائق: وهي اللحم المشوي المنضج؛ والرخلة: طعام يصنع من لحم الضأن وينتسب إلى الأنثى من أولاد الضأن؛ والطفيشلية: طعام يجهز من المرق؛ والسكباج: وهو لحم يطبخ بالخل ويؤكل حاراً ومبرداً؛ والطباهج والطباهجة: وهي شرائح من اللحم (بانيه) تلقى مع السمن؛ والبستندود: وهو نوع من الفطائر؛ والمري: وهو الذي يؤتدم به كأنه نسب إلي المُرِّ، ويسمونه «الكامخ»؛ وهو ما يعرف الآن بـ (السلاطة)؛ والعجائن عندهم أنواع، منها المخمر، ومنها الغفل الفطير، وأفضلها من غالى الخباز في عجنه وقواه وأملكه؛ ومن أنواع الخبز عندهم، الخشكار: وهو خبز يتخذ من

دقيق خشن غير منخول[62]؛ كما عرفوا الحلوى وجعلوها من الأطعمة المهمة وتوسع العصر العباسي فيها، لدرجة دفعتهم لاستخدام أصناف منها دواءً لبعض العلل كالسعال، فانتشرت أنواع عديدة منهاك الفانيذ السكري: وهو ضرب من الحلواء وكان يعالج السعال؛ والحريرة: وهي حلوي تتخذ من النشاستج والسكر ودهن اللوز؛ والخبيصة: حلوى كانت تصنع من أشياء متعددة وتخلط، وهي في الأغلب تصنع من السمن والتمر؛ والفالوذج، أو الفالوذق: وهي حلوى تصنع من لب الحنطة، المخلطة بالعسل، وأول من طعمه من العرب عبدالله بن جدعان[63].

الماء:

للماء قيمة كبيرة في الحياة الإنسانية، والعرب أكثر الشعوب معرفة لهذه القيمة لطول حياتهم في الصحراء على القلة والنضب غير أن العصر العباسي كان أهل العاصمة والحواضر الإسلامية المهمة يعيشون على ضفاف الأنهار التي تنتشر في ربوع دولة الخلافة شرقاً وغرباً، فكانت الثروة المائية في العصر العباسي كبيرة لدرجة أن الأنهار قد تفرعت عنها أنهر صغيرة تسمى غيلان، كانت تجري في مجار معهودة في الدولة العباسية عند كثرة المياه، وهي أشبه بالمفيض الذي ينقل الماء الفائض عن مجرى النهر إلى البساتين والمزارع التي أخذت أقصى اتساع لها في الدولة الإسلامية، فإذا قل النهر جفت هذه الأنهر، قال الكندي لرجل من تغلب: يا أخا تغلب إني والله كنت أجري ما جرى هذا الغير وأجري وقد انقطع السيل»، يقصد عطاياه. ومع ذلك كانوا أهل حنكة وتدبير في استخدامها لطول عهدهم بالجفاف من عهد أجدادهم، لكن هذا لم يمنعهم من التفنن في الترف بما عندهم منه واستخدامه وسيلة لهذا الترف أو عنصراً من عناصره؛ فكما أنهم كانوا يستخدمون الماء لتلطيف حرارة الجو في الصيف بصبه على أرض

البيت؛ وكان أهل ذلك العصر يرون أن ماء دجلة أمرأ من ماء الفرات، وأن ماء نهر مهران بالسد أمرأ من ماء نهر بلخ في قاعدة خراسان؛ فالماء النمير والنمر عند العرب هو الماء الذي تجود عليه الماشية وتترعرع وتنمو ثم استعمل للناس بعامة، والماء الذي عليه النفط أمرأ من الماء الذي يكون عليه القار أو الزفت؛ وكانت العرب تتواصى بالماء وشربه على الغداء؛ وكانوا يهيئون الماء للشراب بحسب الظروف المناخية والطقس ودرجة صفاء الماء؛ فيصفونه وفي الصيف يبردونه ويلفون إناءه بغطاء مبلول من القماش والخيش ليبرد ويسمون قدره مزملة؛ ويظهر ذلك من عبارة الجاحظ: «واشتد زبيدة بن حميد على غلمانه في تصفية الماء وتبريده وتزميله لأصحابه وزواره»[64].

● **ترشيد استخدام الماء:**

قال الحسن البصري عند ذكر السرف: إنه يكون في الماعونين الماء والكلأ، وبهذا القول استدل سهل بن هارون عند ذكر حسن تدبيره وترشيد استهلاكه للماء، فقال: «أتيت من ماء الوضوء بكيلة يدل حجمها على مبلغ الكفاية، وأشف [أي وأكثر] من الكفاية، فلما صرت إلى تفريق أجزائه على الأعضاء والتوفير عليها من وظيفة الماء، وجدت في الأعضاء فضلاً على الماء فعلمت أني لو كنت مكنت الاقتصاد في أوائله، ورغبت عن التهاون في ابتدائه لخرج آخره على كفاية أوله، ولكان نصيب العضو الأول كنصيب الآخر»[65]، وقد كانت للقوم عادات تختص بالماء دون غيره وقوانين منظمة لاستهلاكه، وإنما حرصوا على ذلك حرصاً بالغاً؛ لما كانوا يلقونه من عذاب الظمأ وقت الجفاف؛ ومن قوانينهم الصارمة في هذا الجانب:

- **المصافنة في السفر**: وهي أن يقاسم الرفيق رفيقه الماء حتى لا يغبن أحدهما الآخر؛ وذلك أن الماء إذا نقص عن الري اقتسموه بالسواء، ولم يكن للرئيس ولا لصاحب المرباع [وهو الرئيس الذي يأخذ ربع

الغنيمة]، والصفي [الذي يصطفيه الرئيس من الغنيمة]، وفضول المقاسم [التي يأخذها الرئيس] فضل على أخس القوم، وهذا خلق عام ومكرمة عامة في الرؤساء؛ وكانوا يمدحون من آثر صاحبه، ولا يذمون من أخذ حقه منه.

- **المقاسمة في الحل والمقام**: فقد كانوا يقتسمون الماء بأسلوب معياري، فيأتون بحصاة فيضعونها في الإناء ويصبون عليها الماء حتى يغمرها فتكون الشربة نصيب أحدهم، والبغداديون يسمون هذه الطريقة «المقلة».

فكانوا يحافظون على الماء ويرشدون في استعماله فإذا قال الرجل لخادمه اسقني أو اسق فلاناً ماءً، أتاه بقلة على قدر الري، على خلاف الطعام فإذا قال أطعمني أو هات لفلان طعاماً أتاه بما يفضل الجماعة؛ كما كانوا يخشون من كثرته الضرر بالمنازل فقد كانوا يخافون من تآكل الحوائط بفعل الرطوبة التي يخلفها الماء على جدران المنازل؛ وروى عمر بن نهيوي عن الكندي، قال: بينا أنا ذات يوم عنده إذ سمع صوت انقلاب جرة من الدار الأخرى فصاح: أي قصاف..!، فقالت مجيبة: بئر وحياتك..!، أي أن ما سمعه هو انصباب الماء في البئر من الدلاء وليس ما توهمه من أن ذلك انقلاب جرة يخشى من مائها على الحوائط والأرض المجصصة؛ والكندي هو الذي قال: «كم من حائط تآكل أسفله وتناثر أعلاه واسترخى أساسه وتداعى بنيانه من قطر حب ورشح جرة ومن فضل ماء البير ومن سوء التدبير»(66).

- **الشراب الكريه**: كان عندهم نوعان من الشراب كريهان إلى أنفسهم هما الفظ والمجدوح وكانوا لا يلجأون إليهما إلاَّ عند انقطاع الماء في المفاوز وخشية الهلاك فالفظ هو عصارة الفرث،، إذا أصابهم العطش في الصحراء والمفازات؛ أما المجدوح فكانوا لا يلجأون إلا إذا بلغ العطش منهم المجهود، فكانوا ينحرون الإبل ويتلقون ألبابها

بالجفان، كي لا يضيع من دمائها شيء، فإذا برد الدم ضربوه بأيديهم، وجدحوه بالعيدان جدحاً، حتى ينقطع، فينعزل ماؤه من ثفله، كما يخلص الزبد بالمخيض، والجبن بالأنفحة فيتصافنون ذلك الماء ويتبلغون به حتى يخرجوا من المفازة[67].

الطب والأمراض

● الأطباء:

كان الأدباء يمثلون طائفة مخصوصة من طوائف المجتمع، فلهم شكل اجتماعي مخصوص وهيئة مهنية، تصرفاتهم مقننة ومحددة، ولهم صفات مخصوصة، وأهم المواصفات المهنية للطبيب: العلم والصبر والخدمة، وأن يكون صاحب بيان ومعرفة حتى يستطيع أن يشرح للناس عللهم؛ وإذا كانت هذه هي المواصفات المهنية، فإن المجتمع وضع لهذه المهنة مواصفات اجتماعية خاصة بالأطباء في ذلك العصر؛ فقدموا الأطباء من اليهود والنصارى على المسلمين منهم، والأطباء من اليهود والنصارى كانت لهم مواصفات مظهرية تختلف عن مثيلاتها عند الأطباء المسلمين، فالمسلمون كانوا يتحدثون العربية، ويرتدون رداء قطن أبيض، بينما اليهود اليهود والنصارى من الفرس وغيرهم يرتدون رداء حرير أسود، ويتكلمون الفارسية وهي لغة جنديسابور، قال الجاحظ: «كان أسد بن جانئ طبيباً فأكسد مرة، فقال له قائل: السنة وبئة، والأمراض فاشية. وأنت عالم، ولك صبر وخدمة، ولك بيان ومعرفة، فمن أين تؤتى في هذا الكساد؟ قال أسد: أما واحدة فإني عندهم مسلم. وقد اعتقد القوم قبل أن أتطبب أن المسلمين لا يفلحون في الطب..!، واسمي أسد، وكان ينبغي أن يكون اسمي صليباً ومرائيل ويوحنا، وبيرا. وكنيتي: أبو الحارث، وكان ينبغي أن تكون أبو عيسى،

وأبو زكريا، وأبو إبراهيم؛ وعلي رداء قطن أبيض، وكان ينبغي أن يكون رداء حرير أسود، ولفظي عربي، وكان ينبغي أن تكون لغتي أهل جنديسابور»[68].

● المعتقدات الطبية والأمراض:

كانت تشيع في ذلك المجتمع معتقدات طبية وإجراءات وقائية بعضها يقبلها الأطباء لثبوت صحتها بالتجربة للدرجة التي لن يجدوا معها سبيلاً لتكذيبها أو التخفيف من اعتقاد الناس بها، وبعضها الآخر هو إجراءات يمارسها المجتمع ولا ينصح بها الأطباء، وربما لمنفعة شخصية تعود عليهم؛ كما قال محمد بن أبي المؤمل: «لو شرب الناس الماء على الطعام ما أتخموا، وذلك أن الرجل لا يعرف مقدار ما أكل حتى ينال من الماء، وربما كان شبعان وهو لا يدري، فإذا ازداد على مقدار الحاجة بشم، وإذا نال من الماء شيئاً بعد شيء عرفه ذلك مقدار الحاجات، فلم يزد إلا بقدر المصلحة، والأطباء يعلمون ما أقول حقاً ولكنهم يعلمون أنهم لو أخذوا بهذا الرأي لتعطلوا ولذهب المكسب..!، وما حاجة الناس إلى المعالجين إذا صحّت أبدانهم»[70]؛ فكان من النصائح الطبية الشائعة في ذلك العصر، ما حفظوه عن الحارث بن كلدة طبيب العرب، إذ قال: «إن الدواء هو الأزم (أي: الحمية الغذائية)، وأن الداء هو إدخال الطعام في أثر الطعام»، ومن معتقداتهم أيضاً أن قلة الطعام كانت سبباً في فوائد طبية عديدة، قال أبو عبدالرحمن الثوري: «لم صفت أذهان العرب؟ ولم صدقت أحساس الأعراب؟ ولم صحت أبدان الرهبان، مع طول الإقامة في الصوامع؟ وحتى لم تعرف النقرس ولا وجع المفاصل ولا الأورام إلا لقلة الرزق من الطعام وخفة الزاد والتبلغ باليسير»[71]؛ ومن معتقداتهم الطبية الصائبة التي ينادي بها الأطباء حتى في عصرنا هذا: التخفيف من الأكل صيفاً، واجتناب اللحوم فيه بخاصة، كما أنهم حذروا من الإكثار

من الطعام في عقب الحجامة والفصد والحمام، وعادة الأكل قبل وبعد الحمام من الأمور التي يحذر منها الأطباء؛ وكما كانت لهم نصائح شعبية شائعة، كانت لهم كذلك وصفات علاج شعبية ومن ذلك أن من خشي الجذام وصفوا له الاستنقاع في السمن، ومن أنواع العلاج الاحتقان بحقنة فيها آدهان لغسل المعدة، ولا أدري كيف كان أسلوبهم في الحقن، لكنه في الأغلب يكون بطريقة أشبه بالحقنة الشرجية أو الأقماع؛ ويبدو أن المعالجة بحقنة الأدهان لا يكون إلا في الحالات المستعصية، لأنهم كانوا يعرفون أنواعاً من الأدوية المهضمة مثل الجوارشن، وإن كان يعد هذا الدواء في الأصل، من الأطعمة؛ فهم اتخذوا عدداً من الأطعمة دواءً لبعض الأمراض مثل الفانيذ السكري، والحريرة التي تتخذ من السكر ودهن اللوز والنشا، وهما من أصناف الحلوى، كما اتخذوا ماء النخالة الساخن علاجاً للسعال[72].

● الأمراض:

وقد تنوعت الأمراض الشائعة في ذلك العصر إلى أمراض نفسية وعصبية، مثل التيه والمرة (أو السوداء)، والقلق، والصرع؛ وأمراض عضوية، مثل أمراض الباطنة والأسنان والعيون، والإكلة والبرسام والبغر وأمراض الشيخوخة، مثل: الفالج.

● الأمراض النفسية والعصبية:

ظهرت في المجتمع العباسي بوصفه مجتمعاً حضارياً، مجموعة من الأمراض التي يمكن أن نطلق عليها أمراض الحضارة مثل القلق والاكتئاب وهما من أمراض المجتمعات الصناعية كما يسميها علم النفس الاجتماعي فتلك المجتمعات تواجه مجموعة من المتغيرات أولها الهوة الاجتماعية بين الإنسان والقيمة إلي جانب أمراض عُصابية شائعة منذ القديم، مثل الصرع والجنون بمراحله[73]:

1 - **الصرع**: كانوا في ذلك العصر يعدونه واحداً من أمراض الجنون المستعصية، والمصروع هو الذي تعتريه نوبات تشنج وإغماء واضطرابات، ويخرج من فمه ما يشبه الزبد والرغاء، وكان هذا الداء عادة ما يفضي إلى الموت، أو هم يظنون أن من يموت وهو مريض بهذا المرض أنه هو السبب في موته.

2 - **التيه**: من الأمراض النفسية التي كانت تصاحب التطورات الحضارية لذلك العصر، إذ أن معظم المرضى به كانوا من المغنين، وهو مفهوم كلام الجاحظ عن الكناني المغني إذ قال: «وأدركه ما يدرك المغنين من التيه».

3 - **المرة**: وهي من الأمراض التي تصيب المزاج فتحدث في النفس اضطراباً تصاحبه المخاوف والوساوس.

4 - **الأرق والقلق**: من الأمراض النفسية الشائعة في ذلك العصر.

● **الأمراض العضوية:**

1 - **الباطنة**: كانت تشيع عندهم بعض العوارض المرضية بفعل كثرة الطعام، مثل الكظة، وهي ثقل المعدة الناتج عن الامتلاء الشديد، والنفخة وهي كثرة غازات البطن، والقرقرة وهي ما يعترض أسفل البطن من مغص لكثرة الطعام، والبشم وهو نوع من الامتلاء الذي يمكن أن يفضي بصاحبه إلي الموت.

2 - **الصدرية**: ومنها السعال وكانوا يداوونه بالأساليب العلاجية الشعبية ومنها أكل الحلوى والعسل، ومنها شرب ماء النخالة الساخن.

3 - **البغر**: هو داء يصيب الإنسان بالعطاش ويدفعه إلي الإحساس بالحاجة الملحة إلى شرب الماء، حتى ينتهي به الأمر إلى الاختناق باسفيكسيا الغرق(74).

4 - **العيون**: كانت أمراض العيون شائعة آنذاك، ومنها الانخساف إذا ذهبت العين أو ساخت، ومنها الماء وهو من الأمراض المعروفة إلى الآن في طب العيون، ومنها داء يسمى ريح السبل، يجعل الإنسان كالأعشى لا يكاد يرى حتى يذهب بصره، وكانوا يعتقدون أن البكاء أصح للبصر ومن الأساليب الوقائية للنظر وهو اعتقاد صائب.

5 - **الإكلة والأكال**: من الأمراض الجلدية، وهو داء الحكة والجرب.

6 - **البرسام**: هو ضربة شمس تجعل المصاب يدخل إلى طور من أطوار الحمى، ويهذي في هذه العلة، وهو غير الرعن، يقال رعنته الشمس إذا آلمت دماغه فاسترخى لذلك وغشي عليه، والرعن أقل خطورة من البرسام(76).

ومن الأمراض الشائعة كذلك: النقرس والأورام وأمراض العظام وبخاصة المفاصل(77).

● **من أمراض الشيخوخة:**

من أكثر الأمراض انتشاراً في سن الشيخوخة في ذلك العصر: انتقاض السن، وهي الآلام الناتجة في الفم عن تحركها وقلقها وضربانها؛ ومنها أمراض العظام، كالالتهابات والهشاشة والالتواء وغيرها، ومنها انتشار الأعصاب: وهو انتفاخها، والمقصود التهاباتها؛ ومن أمراض الشيخوخة أيضاً: دنين الأذن، وهو سماع صوت طنين دائم، وسيلان العيون: وهو ضعف في أعصاب العين يجعلها دائمة الدمع مع سيلان مواد أخرى، ومن أمراض الشيخوخة عندهم: سلس البول، أي استرساله وعدم القدرة على استمساكه لمرض بصاحبه ووهنه وقلة تحكمه في عصب الاحتباس.

- **الفالج**: وهو من الأمراض الرئيسة للشيخوخة، وكان الجاحظ

نفسه مصاباً به عند تأليفه لكتاب البخلاء، والفالج مرض يحدث في أحد شقي البدن طولاً، فيعطل إحساسه وحركته، ويكون قوياً ويكون ضعيفاً(78).

● صنع العاهات الشعبية:

كان العامة إلى جانب معتقداتهم الطبية وما يحفظونه من نصائح وقائية، كانوا يمتلكون بعض المهارات الطبية، ومن بين ما يعرفون من مهارات: كيفية صنع بعض العاهات والأعجب من ذلك التدخل في تحويل النمو الطبعي لبعض أجزاء الجسم إلى نمو إعاقي لإحداث عاهة طبعية في أعضاء الجسم؛ والذي يفعل ذلك يسمى المشعب، وهذه الأمور تعد من مهارات الكدية والاستجداء «فالمشعب يحتال للصبي حين يولد بأن يعميه، أو يجعله أعسم، أو أعضد ليسأل الناسَ به أهلُهُ»(79)، والعسم هو يبس في مفصل الرسغ تعوج منه اليد أو القدم، أما الأعضد، فهو جعل الطفل دقيق العضد أو أن يجعل إحدى عضديه قصيرة.

● المناخ:

كان للمناخ أثر كبير في تشكيل بعض السمات الاجتماعية في ذلك العصر، ففي الشتاء يطبق الغيث الأرض بالكلأ والماء؛ والعراق من الأماكن التي يكثر مطرها وثلجها، وقد يحدث البرد في تموز وآب (يوليو أو أغسطس)، وقد تسقط الأمطار صيفاً، ويصحب ذلك غبار وهواء جاف، فإذا أمطروا ندي الهواء ورطب؛ وكان العامة يفرحون بالشتاء للخصب والنماء وعدم إصابة الطعام أو الشراب بالفساد، قال أبو محمد الحزامي: «حبذا الشتاء، فإنه يحفظ عليك رائحة البخور، ولا يحمض فيه النبيذ إن ترك مفتوحاً، ولا يفسد فيه مرق إن بقي

أياماً»؛ وكانوا يعيشون مناخاً معتدلاً في أيام الفِصَل تلك التي تفصل بين الفصول، أما إذا دخل الصيف فإنهم كانوا يعانون فيه إذا كان حاراً قائظاً فيتوسلون لتلطيفه بوسائل مختلف لجلب البرودة وتلطيف الجو وتخفيف الحرارة، فكان أسد بن جانئ إذا دخل الصيف وحر عليه بيته أثاره حتى يغرف المسحاة، ثم يصب عليه جراراً كثيرة من ماء البئر، ويتوطؤه حتى يستوي فلايزال ذلك البيت بارداً مادام ندياً؛ وقد كانوا يخشون السير في الطرقات في مثل تلك الأوقات لأن الشمس في منتصف نهار الصيف إذا مست الرأس أصابتها بالرعن أو البرسام، لذلك كانت شدة الحرارة مدعاة للميل إلى بيوت الإخوان، فالجاحظ وصف مثل هذه الحالة في خبر من أخباره، وكان قد خرج مع أبي إسحاق النظام وعمرو بن نهيوي إلى ظاهر بغداد للمناظرة في علم الكلام وكان معهم وليد القرشي، فطال بهم الحديث حتى انتصف النهار في يوم قائظ، قال الجاحظ: «فلما سرنا في الرجوع ووجدت مس الشمس ووقوعها على الرأس أيقنت بالبرسام، فقلت لأبي إسحاق والوليد إلى جنبي.. الباطنة منا بعيدة، وهذا يوم منكر، ونحن في ساعة تذيب كل شيء. والرأي أن نميل إلى منزل الوليد فنقيل فيه..، فإذا أبردنا تفرقنا، وإلا فهو الموت ليس دونه شيء»؛ ويبدو أن المناخ كان سبباً رئيساً في زيارة الإخوان، وكان ذلك من عاداتهم الاجتماعية، فكما فعل الجاحظ فعل ابن جذام الشبي إذ قام في يوم قائظ عند أحد إخوانه حتى اخر النهار، وهو الوقت الذي يفتر فيه الحر ويبرد الهواء، لكن لم يكن الحر وحده هو ما يدعوهم لمثل هذه الزيارات القهرية، وإنما كان المطر والبرد أدعى للنزول إلى الإخوان، ولكن ليلاً في الأغلب، وهو داع قوي إلى المبيت أيضاً، وقد نزل الجاحظ ضيفاً عند محفوظ النقاش وقضى ليلته عنده عندما عاداً معاً من مسجد الجامع ليلاً، وكان الجو مطيراً وباراً، قال الجاحظ: «صحبني محفوظ النقاش من

مسجد الجامع ليلاً، فلما سرت قرب منزله - وكان منزله أقرب إلى مسجد الجامع من منزلي - سألني أن أبيت عنده، وقال: أين تذهب في هذا المطر والبَرَد ؟ »(80).

الهيئة

● الملابس:

«لا تعدم صناع ثلة» أي لن تعدم امرأة حاذقة ماهرة أن تجد صوفاً تغزله، وهذه العبارة تعد من الأمثال المشهورة في ذلك العصر، وهي تشير بشكل واضح إلى صناعة الملابس وشيوعها، ويظهر لنا من استقراء ملامح العصر في كتاب البخلاء، أن العرب في عصر «البخلاء» عرفوا أنواعاً من الثياب متعددة وكانت لهم عادات وأعراف مشهورة في ذلك السبيل، وجعلوا لأنفسهم سنناً متبعة في ذلك الصدد، إذ كانوا يتخذون ملابس للشتاء.. وأخرى للصيف، وكان لكل طائفة من طوائف المجتمع نوع من الملابس.. فكانت عندهم «ثياب غرة» نفيسة غالية الثمن، و«ثياب حبرة» من برود اليمن؛ وهي من ثياب الأشراف والأغنياء ولهم «ثياب شمال»، و«عباء» وهي من ملابس العامة من الفقراء(81)؛ وكانت عندهم من الملابس المشهورة «الجبة»، وهي كساء مفتوح له عادة زراران يمسكان فتحته عند الصدر، والبرنكان وهو ضرب من الثياب، وربما كان يتخذ للنساء دون الرجال، والبَرْكَانُ وهو ضرب من الثياب، وربما كان البركان هو البرنكان نفسه والاختلاف في الشكل الجرافولوجي إنما هو تصحيف ويكون البرنكان من الملابس التي يلبسها الرجال والنساء ولكنها من الملابس المتواضعة تماماً حتى أنه لا يلبسها إلا ذوي الحال الرقيقة الذين يعيشون إملاقاً وفقراً مدقعاً وهو مفهوم من رواية الجاحظ لخبر الأصمعي مع جعفر بن

يحيى[82]. وكان الفقراء في ذلك العصر يحتالون لإطالة عمر الملابس، قال أحد المسجديين: بطنوا كل شيء لكم..، ربما رأيت المبطنة تقطع أربعة أقمصة، والعمامة تقطع أربعة أزْرِ (أي ملاحف) ومن أجل ذلك جعل الفقراء منهم لأنفسهم عادة اجتماعية تتمثل في تصدير القميص بأن يجعلوه لصدره بطانة لتقويته وصيانته، وكانت عندهم عادة تحويل الملابس واستخراج ثوب من ثوب، فقد كسا زبيدة بن حميد صديقاً له قميصاً فأخذه هذا الصديق وجعله برنكاناً لامرأته واتبع لذلك خطوات منها تجييبه على النحر، أي جعل له عند النحر فتحة، وزاد في الكمين وحذف المقاديم، وهي ما استقبل منه، ويبدو أن السيدات كن يتخذن الأثواب قصيرة الأمام طويلة الذيل لها فتحة عند النحر طويلة الكمين، فالفقراء لم يكن لهم إلا الأطمار (من غير الصوف)، والأكسية (من الصوف) أما الأغنياء فكانوا يلبسون أنواعاً متباينة من الملابس كأثواب الخز والحرير والقطن، ويبدو أن الكتان كان من أردية الأغنياء وملابسهم في ذلك العصر، فقد قيل لأحدهم: «إنك لحسن السمنة. فقال: آكل لباب البر وصغار المعز وأدهن بخام البنفسج، وألبس الكتان»، وكان من أثواب أواسط الناس: الملاءة، وأشهرها ملاءات مذار وهي تنسب إلى بلد بين واسط والبصرة، وهي من الأردية المتحولة التي يسهل تحويلها إلى أنواع أخرى من الثياب، بل كانت تتخذ رداءً وملحفة في آن واحد، وربما كانوا يؤثرونها لذلك؛ قال عبدالرحمن الثوري: اشتريت ملاءة مذارية فلبستها ما شاء الله رداءً وملحفة، ثم احتجت إلى طيلسان (وهو ضرب من أكسية الفرس كان شائعاً آنذاك) فقطعتها - يعلم الله - فلبسته ما شاء الله، ثم احتجت إلى جبة فجعلته ظهارة جبة محشوة ما شاء الله، ثم أخرجت ما كان فيها من الصحيح فجعلته مخاد وجعلت قطنتها للقناديل، ثم جعلت ما دون خرق المخاد (أي في المتانة) للقلانس[83]؛ وكما كانت الملابس تختلف

باختلاف الفقر والغنى كانت كذلك تختلف شتاءً وصيفاً، فملابس الشتاء بالضرورة لا تصلح للصيف، غير أنهم كانوا يلبسون «قميص الصيف جبة في الشتاء»، وكانوا في الشتاء يلبسون الحشو وهو الأكسية المحشوة بالقطن ونحوه، وفي الصيف الأقمصة والأكسية الخفيفة، وكانوا يتحولون في ملابسهم من الصيف إلى الشتاء تقريباً في أكتوبر إذا كان برد الشتاء مبكراً، وقد يتأخر الأمر إلى ما بعد ذلك، ويبدؤون التغيير بلبس رداء قومسي خفيف مبطن، ثم جبة محشوة عند اشتداد البرد، ومنهم من يجعل بدلاً من هذه المبطنة جبة محشوة مباشرة، وكانوا لا يتخذون الصوف عند تحول الفصول، وبخاصة في آخر الصيف، لأن غبار آخر الصيف يتداخله ويتخلله، فإذا أمطروا ندي الهواء وابتل كل شيء، ابتل ذلك الغبار فينقبض عند ذلك الكساء ويتكرش لأنه من الصوف، ويبدو أن بعض الطوائف كانت تتخذ لنفسها زياً خاصاً بها مثل الأطباء، فالمسلمون منهم يتخذون رداءً أبيض من القطن، وغير المسلمين منهم كانوا يلبسون رداءً أسود من الحرير (84).

وكان من عاداتهم في تنظيف الملابس وإصلاحها، ما يسمى بـ «دق الملابس»، وهو نوع من أنواع الكواء فيما يبدو؛ وأيضاً «التبييض»، وربما كان التبييض نوع من التصبيغ السريع لأنه فيما هو واضح من كلام الجاحظ عملية دورية مقترنة بغسيل الملابس وتنظيفها، فعمليات الغسيل والعصر والدق أو التبييض عمليات متتالية، وعملية الدق هذه أو التبييض كانت معهودة في البيت يمكن عملها فيه، أو في محلات خاصة بذلك ويسمى القيم على هذه المهنة «القصار»، وهو الذي يدق الثوب بالمقصرة لتبييضه؛ يقول أبو سعيد المدائني: «والثياب لابد لها من دق. فإن نحن دققناها في المنزل قطعناها. وإن نحن

أسلمناها إلى القصار، ربما أنزل بها من المكروه ما هو أشد»، وكان تبييض الثياب عندهم من تمام الزينة، قال أبو سعيد: «لي امرأة جميلة..، إذا رأتني قد اطليت.. وبيضت ثيابي عارضتني بالتطيب وتلبس أحسن ثيابها»[85].

● النعال:

كانوا يصعنون النعال من جلود الإبل؛ فإذا نحرت «أكلوا لحومها وأدهنوا بشحومها، واحتذوا جلودها»، وكانت نعالهم مكتملة الهيئة لها وجه وعقب، ومنها المشركة، وغير المشركة؛ ومن أنواع الأحذية المنتشرة آنذاك النعال السندية، كان أكثر من يلبسها المجوس وهم لا يلبسون غيرها لأنها غير مشركة، أي بلا سير على ظهر القدم، لأنهم لا يستحلون في دينهم ذات الشراك؛ أما الفرس فكانوا يلبسون الخفاف، وكان مما يعرض للنعال من البلى: إما أن تنتقب، أي تنخرق وتحدث فيها الثغرات، أو أن تنجرد: أي تبلى، وكان العامة يحرصون على نعالهم حرصاً شديداً لدرجة أن أهل مرو كانوا لا يلبسون النعال إلا اتقاء البرد ستة أشهر فقط، وكان جار أبي إسحاق إبراهيم بن سيار النظام: لا يلبس خفاً ولا نعلاً إلا إذا ذهب النبق اليابس، لكثرة النوى في الطريق والأسواق، وكان من عاداتهم الاجتماعية خصف النعال وإصلاحها بالخياطة أو الترقيع عند الانتقاب أو الانجراد، وأول ما يفعلونه إصلاحاً لنعالهم استجادة الطراق، وهو جلد النعل، وتخيره الاعتناء بأن يكون جيداً، كما يشحمونها في كل الأيام، أي يدهنونها بالشحم لتقويتها والانتهاء، وعقد ذؤابة الشراك، أي أنهم يعقدون سيرها الذي على ظهر القدم، ومن أعجب المشاهد المألوفة في ذلك العصر أن يمشي الرجل ونعله في يده حرصاً عليه[86].

● النظافة:

كان أهل المجتمع العباسي في عصر «البخلاء» يعتنون عناية كبيرة بالنظافة الشخصية والعامة فكان من معتقداتهم الشائعة آنذاك أن الثوب إذا اتسخ أكل البدن كما يأكل الصدأ الحديد، والثوب إذا ترادفه العرق وجف وتراكم عليه الوسخ ولبد، أكل السلك وأحرق الغزل، هذا مع نتن ريحه وقبح منظره؛ لذلك كان من عاداتهم الرئيسة: غسل اليدين بعد الطعام، والاغتسال يوم الجمعة قبل المضي إلى المسجد؛ وكانوا يغتسلون بالماء العذب مخافة أن يعتري جلدهم شيء من ضرر الماء الملح؛ وقد انتشرت الحمامات العامة وقتذاك كما كانت هناك حمامات خاصة في المنازل، كما أنهم كانوا يستخدمون لغسل الملابس الصابون والأشنان (وهو نبات رغوي يستخدم للتنظيف) مع الماء؛ وبعد غسل الأثواب تلقى على الرسن وهو حبل مشدود لنشر الغسيل؛ ويبدو من ظاهر عبارة الجاحظ أنهم كانوا يعرفون كي الملابس والغسيل الجاف، قال: «الثياب لابد لها من دق [وهو ما نراه أشبه بالكواء] وإن نحن أسلمناها للقصار ومعناه مبيض الثياب، وربما يكون هو الكواء، ويكون تبييض الثياب من قبيل إزالة بقعه بالمواد الطيارة؛ كما أنهم كانوا يعتنون كذلك بغسل الأواني المنزلية ويبدو أن النساء كن عادة يغسلن الأواني بالماء الساخن حتى يذهب ما سقط عليها من الدسم والدهن(78).

● المنازل والأنظمة المجتمعية

● الوقود:

يبدو أنهم كانوا يلاقون جهداً كبيراً في إشعال النار وكانت لهم

ثلاث طرق لإشعالها هي الصخر، والمرقشيتا وهي الحديد البلر، والعذق في البادية، قال شيخ من المسجديين: كنا نلقى من الحراق [وهو قطنة معالجة مهيأة للاشتعال]، والقداحة [وهي صخرة تقدح بها النار] جهداً، لأن الحجارة كانت إذا انكسرت حروفها واستدارت، كلت ولم تقدح، وربما أعجلنا المطر والوكف..، وكنت أشتري المرقشيتا بالغلاء والقداحة الغليظة بالثمن الموجع، وكان علينا في صنعة الحراق وفي معالجة القطنة مؤونة، والحراق لا يجيء من الخرق المصبوغة ولا من الخرق الوسخة ولا من الكتان ولا من الخلقان..، والأعراب يقدحون النار بالمرخ والعفار، وهما شجرتان: واحدة سريعة الوري والأخرى يتخذ منها الزناد وهو ما تقدح به النار، وزعم أبو عبدالرحمن الثوري أن عراجين الأعذاق تنوب عن ذلك أجمع.

وأفضل أنواع الوقود عندهم الطرفاء وهي أربعة أنواع من الشجر منها الأثل، وأكثر الأماكن غنى به الجزيرة بين دجلة والفرات، وهذه الجزيرة فيها الحطب سيئ الاستخدام يكثر دخانه ويبطؤ اشتعاله؛ كما أنهم كانوا يستخدمون النفط وقوداً لإشعال النار وربما استبدلوه بالدهن في المسارج، وقد كان غلمان صالح بن عفان يستخدمون النفط في إضاءة بيت الحمار ليلاً؛ وتعد العظام من أجود وقودهم؛ وكانوا يستخدمون أيضاً نوى التمر والحطب ولحاء قصب السكر بعد مصه في إشعال التنور والمواقد؛ وكانوا يستعملون القماش وقوداً إذا جمع من الفوائض والقمامة؛ وكانوا يستخدمون الوقود في أغراض منوعة منها طهي الطعام وإنارة البيوت والحظائر والاستدفاء في الشتاء[88].

- الحرائق:

كانوا يخشون ويخافون حريقها، قال الجاحظ: «النار لا تبقي ولا تذر وإنما الدور حطب لها، وكل شيء فيها من متاع هو أكل لها. فكم

من حريق أتى على أصل الغلة، وربما تعدت تلك الجناية إلى دور الجيران وإلى مجاورة الأبدان والأموال»، وكان من عاداتهم عند الحريق أنهم يستثقلون ذكر صاحب الحريق ويكثرون من لائمته وتعنيفه ويتشاءمون به، وفي ليلة الحريق تباح ساحة المنزل المحترق لكل صنوف الناس، ويكون صاحب الحريق عندئذ شديد الهم والغم لاحتراق داره أما الناس فيدخلون عليه للسلوى والمواساة، ومن أقوالهم في ذلك: «الحريق سريع الخلف»[(89)].

● من أدوات الإنارة:

كانوا يستخدمون للإنارة أداة يسمونها «سراجاً»، و«مسرجة»، فيها دهن، ويخرج منها فتيل مشتعل يسمى «المصباح»، وكان بعضهم يضعون في دهون المسرجة شيئاً من الملح لظنهم أنه يحفظ الزيت يطيل عمره، أو لاعتقادهم أنه يقوي ضوء المصباح. وكانت المسرجة تصنع من مواد منوعة كالقدور، فكان منها ما يصنع من الخزف، وهذه لها ألوان كثيرة منه الخضراء، يقول الجاحظ: «مسرجة خزف من هذه الخزفية الخضر»، ومنا ما يصنع من الحجارة، ومنها ما يصنع من الزجاج فتسم« قنديلاً، وهي عندهم مقدمة وتفضل المسارج الأخرى لصفاء الزجاج، ولأنه مجل كاشف، وتتميز عن المسارج الأخرى بأن الفتيلة في الخزفية والحجرية تكون في الطرف أما في الزجاج فتكون في الوسط، وكانوا يفضلون الزجاج لسبب إضافي ذكره أيضاً الجاحظ فقال: «إذا وقع شعاع النار على جوهر الزجاج صار المصباح والقنديل مصباحاً واحداً وردّ الضياء كل واحد منهما على صاحبه، والزيت في الزجاجة نور على نور وضوء على ضوء مضاعف، هذا من فضل حسن القنديل على حسن مسارج الحجارة والخزف. وكانوا يضعون تحت المسرجة كمية من الملح أو النخالة لتسوية المسرجة وتصويبها، أي إمالتها ليصل الدهن إلى طرف الفتيلة؛ كما أنهم أيضاً كانوا يستخدمون وسائل

إضاءة أخرى منها الشموع؛ لكن ما يبدو لي أن هذه الوسيلة كان مكلفة جداً ولا يستخدمها إلا الأغنياء، وقد أشار إلى ذلك أحمد بن المثنى في حديثه عن صديقه ذي البدن الضخم والعلم الكثير والغلة الفاشية والولايات العظيمة، الذي كان يضيء الشموع في لياليه(90).

● **المطابخ:**

كانوا يتخذون المطابخ في العلية، وهي حجرة عالية على ظهور السطوح، قال الكندي: «ثم لا ينصبون التنانير ولا يمكنون للقدور إلا على متن السطح حيث ليس بينها وبين القصب والخشب إلا الطين الرقيق والشيء لا يقي»، كما كانوا يتخذونها في صحن الدار وأرضها أو ما يعرف بالحوش السماوي(91).

● **بناء المنازل:**

كانوا يبنون دورهم بالطين والماء، فمنهما يصنعون الآجر ومنهما يكون الملاط، ومن أقوال بخلائهم في الحمل على مبتنيي الدور قول محمد بن يسير لأحمد بن هشام وهو يبني داره ببغداد: إذا أراد الله ذهاب مال رجل سلط عليه الطين والماء؛ ودورهم تتكون من النقض، وهو الحجارة والطوب اللبن وهو المصنوع من التراب الخالص والماء، ويبدو أنهم كانوا يضربونه للبيع كما يضربونه للحاجة، فإذا أحرق في النار يصير آجراً؛ والإشكنج وقد عفته نسخة ليدن بأنه Fragmenta La Terum، أي الحصى وقطع الحجارة الصغيرة، وغير ذلك من وسائل البناء، ثم الساج وهو خشب يجلب من الهند، واحدته ساجة، وهو والجوز يتخذ منهما جذوع الأسقف، وبطانات داخل الحوائط والأبواب والنوافذ والمتاريس، ثم الحديد وهو من المواد الرئيسة في بناء البيوت عندهم؛ ومعه ما سماه الجاحظ «ذهب السقف»، وهو ما لم أستظهره وربما يكون المقصود به لازم التكلفة التي يتكبدها صاحب الدار في

سبيل إقامة السقف لأنه يتكلف أكثر من تكلفة حوائط المنزل لأنه يصنع من الخشب الخالص المبسوط فوق جذوع حاملة له وحواضن ساندة؛ ثم الاسطوانة وهي السارية والعمود[92].

● **هيكل المنزل:**

يتكون من الجذوع والحواضن والرواشن: فالجذوع هي جذع الأشجار أو النخيل ومنها السقف والدرج والسلم، والحواضن جمع حاضنة وهي الأعمدة التي تدعم السقف وتقيمه؛ أما الرواشن فهي قطع من الخشب توضع فوق فتحة المنافذ والأبواب ويبنى عليها وتسمى «واجهة»، أو «حلق»، وكانوا يجعلون للمنازل صحناً متسعاً في وسطها ويتخذ أصحابها في جانب منها صخرة مثبتة في الأرض ومسطحة الرأس ليكون الدق عليها حتى لا يضطرون إلى الدق على أرض المنزل خوفاً من اقتلاع الآجر أو نقض الجص؛ وكانوا يتخذون أبواب منازلهم من خشب الجوز، وكان الجوز آنذاك من الأشجار التي تزرع في البيوت، وكانوا يتخذون على هذه الأبواب حديدة حفرت فيها نافذة تسمى هذه الحديدة (رزة) ويدخلون في حفرتها قفلاً، كما كانوا يتخذون لغرفهم أبواباً ويجعلون عليها مغاليق يسمى واحداً متراساً وأصل المترس في المعاجم هو خشبة توضع خلف الباب لتكون بمثابة القفل له. أما صناعة الأبواب فكانت تعتمد على مجار تحفر داخل الخشبة وألسنة تنحت في الخشبة المتعامدة ليسهل تعشيقهما ثم تؤخذ عليهما المسامير للتثبيت، وكانوا يتخذون عليها ضباباً وهي نوع من المغاليق يصنع من حديدة عريضة يضبب بها الباب؛ أما الدرج فظهره يصنع من الجذوع ويبنى عليه العتب بالطين ويبلط بالجص، كما يبدو أنهم إلى جانب ذلك كانوا يصنعون سلالم متنقلة من الخشب؛ كما كانوا يصنعون سقف البيت من جذوع النخيل والشجر؛ أما ظهور السطوح فكانت مطينة أو مبلطة بطبقة من الطين؛ أما أرض المنازل فهي

مجصصة أي مبلطة بالجص، وبعض الدور أرضها مقرمدة أي مطلية بالقرمد وهو كالجص، وبعضها مفروض بالآجر وهو الطوب اللبن المحرق، وكانوا يدقون في الحيطان أوتاداً لبعض شؤونهم، كما يثبتون عليها رفوفاً من الخشب؛ فالدار تتكون من النقض وهو الحجارة والطوب وغير ذلك من وسائل البناء، ثم الساج ومن علل البيوت أن يتآكل أسفل الحائط ويتناثر أعلاه، ويسترخي أثاثه ويتداعى بنيانه إيذاناً بالانهدام والسقوط؛ ومن عاداتهم الحسنة في ذلك العصر أنهم كانوا يبنون الدور لإيواء الفقراء، ومن ذلك صنيع ثمامة إذ تطوع ببناء دار في رباط عبادان، وهي جزيرة أحاط بها شعبتا دجلة أما ما كان من عادات سيئة فإنهم كانوا يبنون على أرض لا يملكونها، وذلك بوضع اليد، كما أنهم كانوا يرفعون البناء ويتعالون فيه إسرافاً ومطاولة، وطلباً للمفاخرة(93).

● **انهيار المنازل:**

كانت هناك أسباب عديدة ينجم عنها انهدام الدور في عصرهم، ومن هذه الأسباب ما يلي(94):

1 - **الحرائق**: وكانت تحدث لأسباب منوعة منها استخدام الوقود أو التنانير بسطح الدار، أو الاستدفاء أو الإنارة.. وغيرها.

2 - **الغرق**: وكان يحدث بسبب طوفان نهر أو سيل جارف.

3 - **ميل اسطوان**: وهو السارية أو العمود الذي يرتفع عليه السقف.

4 - **استرخاء الأساس**: أن تستبد الرطوبة بالأساس فيتآكل أسفل الجدران.

5 - **سقوط السترة**: والسترة في الأصل كل ما يستتر به، وهي هنا - كما يفهم من سياق كلام الجاحظ - الحائط أي أن تتصدع بعد اسرخاء الأساس ثم تنهار.

7 - **سوء تدبير السكان**: فيبدو أن من الأسباب التي كانت تؤدي إلي انهدام المنازل سوء تدبير السكان.

● **تأجير المنازل:**

من الشائع في ذلك العصر أن نزول دور الكراء أصوب من نزول دور الشراء لأن صاحب الشراء أغلق رهنه وأشرط نفسه وصار ممتحناً، وبثمنها مرتهناً، ومن اتخذ داراً فإنه لا محالة يحن إليها وإن أقام فيها ألزمته المؤن وعرضته للفتن حتى وإن أسيء إليه من جيرانه وأنكر مكانه وبعد مصلاه ومات عنه سوقه وتفاوتت حوائجه، ورأى أنه قد أخطأ في اختيارها على سواها وإن من كان كذلك فهو عبد داره وخول جاره [أي خادم جاره]؛ أما صاحب الكراء فالخيار في يده وكل دار هي له متنزهاً إن شاء، ومتجر إن شاء، ومسكن إن شاء، ولا يحتمل فيها اليسير من الذل ولا القليل من الضيم ولا يعرف الهوان ولا يسام الخسف فيها.

وكان صاحب الدار بعد بنائها يتخذ من يروج له سوق الكراء؛ فإذا أتاه مكتر قطع عليه من الشروط ما يراه لازماً للسكن، ومن ذلك ما شرطه الكندي على من يسكن داره أن يجعل له روث الدابة وبعر الشاة وما تبقيه الدابة من العلف، والعظم، والكساحة، وأن يكون له نوى التمر، وقشور الرمان، وغرفة من كل قدر تطبخ، ويظهر أن متوسط إيجار الدور بلغ ثلاثين درهماً تؤدى وقت الهلال من كل شهر. وكان من المستأجرين من يؤخر الكراء ويماطل في أدائه للمالك حتى تجتمع عليه عدة أشهر، فإذا به يترك الدار ويهرب دون السداد، بل إن بعضهم يسرق متاريس الأبواب ويحمل معه السلم ويأخذ ما يدخره صاحب الدار من نقض للمرمة كما يأخذ برادة الماء.

ويظهر أن أسلوب الإجارة من الباطن كان معروفاً في ذلك

العصر، فالغزال كانت تحت يده قطعة أرض كراء، فأكرى السماك نصفها، ليسقط عنه ما استطاع من مؤنة الكراء[95].

● **العلاقة بين المالك والمستأجر:**

كان الساكن في نظر أصحاب الدور آنذاك؛ هو المتمتع بها المنتفع بمرافقها، بل والمنتفع بها على الإجمال فأصحاب الدور من وجهة نظرهم أنهم لو اقتسموا مع السكان الغرم بإعادة البناء عند انهدام الدور وغرم ما بين البناءين من مرمة وإصلاح ثم مقابلة ذلك بما أخذوا من غلاتها وما انتفعوا به من كرائها، خرج على المُسْكِن من الخسران بقدر ما خرج للسكان من الربح، أضف إلى ذلك أن النفقة التي أخرجها صاحب الدار في البناء والمرمات كانت جملة، بينما ما أخذه على جهة الغلة كانت أقساطاً على ضآلتها؛ هذا مع سوء القضاء والإحواج إلى طول الاقتضاء، ومع بغض الساكن للمسكن وحب المسكن للساكن لأن المسكن يحب صحة بدن الساكن ونفاق سوقه، إن كان تاجراً، وتحرك صناعته إن كان صانعاً في حين يكون الساكن على خلاف ذلك، يحب أن يشغل الله عنه المسكن كيف شاء على وجه من وجوه الشغل: فإن شاء شغله بعينه، وإن شاء شغله بزمانه، وإن شاء بحبس، وإن شاء بموت. فمدار مناه أن يشغل المسكن عنه ثم لا يبالي كيف كان ذلك الشغل..!، إلا أنه كلما كان أشد كان أحب إليه وكان أجدر أن يأمن وأخلق لأن يسكن، وعلى أنه - أي الساكن - إن فترت سوقه أو كسدت صناعته ألح في طلب التخفيف في أصل الغلة، والحطيطة مما حصل عليه من الأجرة وعلى أنه إن أتاه الله بالأرباح في تجارته، والنفاق في صناعته لم يرد أن يزيد قيراطاً في ضريبته، ولا أن يعجل فلساً قبل وقته؛ ثم إن كانت الغلة صحاحاً دفع أكثرها مقطعة، وإن كانت أنصافاً وأرباعاً، دفعها قراضة مفتتة، ثم لا يدع مزأبقاً ولا مكحلاً ولا زائفاً ولا ديناراً بهرجاً إلا دسه فيه، ودلسه عليه، واحتال

بكل حيلة، وتأتي له بكل سبب. فإن ردوا عليه بعد ذلك شيئاً، حلف بالغموس أنه ليس في دراهمه ولا من ماله ولا رآه قط؛ ولا كان في ملكه؛ هذا مع حسن اقتضاء المالك وسوء قضاء المستأجر، علي الرغم من أن المستأجر يقطعها على المالك وهي – أي الدار – مجملة، لذلك صارت غلات الدور – وإن كانت أكثر ثمناً ودخلاً – أقل ثمناً وأخبث أصلاً من سائر الغلات.

ومن سوء أخلاق السكان أنهم إذا أتاهم في أمر من أمور المسكن جارية رب الدار أفسدها بالاعتداء عليها واغتصابها، وإن كان من يأتيه غلاماً خدعه وناله لفساد أخلاق مثل هؤلاء السكان، هذا مع الإشراف على الجيران والاطلاع على أحوالهم وعوراتهم من مكان عال تجسساً والتعرض للجارات بما يكرهن من قول أو فعل، ثم سرقة طيورهم واصطيادها وتعريض صاحب الدار لشكاياتهم، وبعض السكان يطمع في غبن المالكين بإقراضهم المال وإغرائهم بالنفقات، حتى إذا استوثق منهم أعجلهم بالمطالبة وحذق بهم وأحاطتهم مكائده من كل جانب، فلا يجدون أمامهم إلا دفعه واتقائه ببيع بعض الدار أو باسترهان الجميع، ليربح مع الذهاب بالأصل السلامة من الكراء، وربما جعله بيعاً في الظاهر ورهناً في الباطن، فحينئذ يدعيها قبل الوقت؛ وربما ادعى لنفسه شقصاً من المنزل، وربما اكترى الساكن المنزل وليست فيه مرمة، فإذا به يشتري ما تصلح به المنازل للمرمة، ثم يتوخى عاملاً جيد الكسوة وجيراناً أصحاب آنية وآلة، فإذا شغل العامل وغفل سرق كل ما قدر عليه وهرب، وربما يستأجر المنزل إلى جوار سجن لينقب أهله الحائط إليه، فيكون الدار وسيلة لإخراج إخوان المستأجر من اللصوص والمجرمين، أو ربما يكون الدار إلى جوار صراف يريد الساكن أن يسطو عليه وعمله في ذلك يستدعي طول المدة والستر، فهو إنما يستأجر المنزل إلى جوار السجن أو الصيرفي ليدبر أمره في مهل وأمن وتستر من

عيون الرقباء والعسكر؛ وربما كان الساكن مجرماً قاتلاً أو قاذفاً لعظيم من عظماء الدولة فلا عقاب له غير هدم المنزل؛ لكن ليس السكان كلهم على هذه الشاكلة، بل إن منهم من صلح حاله فإذا وجد في الدار مرمة أنفق ثم احتسبها على المالك عند الأهلة؛ حتى لو شفف في البناء ونقصه أو تزيد في الحساب وبالغ فيه[96].

● الجيران:

كانت بين الجيران معاملة تنطلق من حميمية المعايشة والمودة والتكافل، فكان الكندي ربما يوافي إلى منزله من قصاع الجيران والسكان ما كان يكفيه لأيام حتى إنه كان يقول لعياله: أنتم أحسن حالاً من أرباب هذه الضياع. إنما لكل بيت منهم لون واحد وعندكم الألوان، وربما كانت المعاملة على العكس من ذلك فهناك جيران سوء يشرفون على جيرانهم للاطلاع على ما يدور في منازلهم وتتبع عوراتهم والتجسس عليهم، ثم إذا ببعضهم لا يكتفي بالتجسس فقط، بل يتعرض للجارات بالقول أو الفعل أو يقوم باغتصاب الجواري أو التغرير بالغلمان وخداعهم[97].

● تدبير المعيشة بالمنزل:

كانت لكل بيت في ذلك العصر خزانة لحفظ الأطعمة والحبوب وكل ما يختزن عاماً كاملاً من الموسم إلى الموسم، وغير ذلك، ومن عرفهم ترك أمر الخزانة وما بها للنساء حيث إنهن يقمن على ما بها فيعرفن فاضله من ناقصه، ومكان هذا ومكان ذاك، وقد عابوا الرجل الذي يعلم شؤون الخزانة في بيته، قال يحيى بن خالد: «ما يعجبني السيد الذي يعرف موضع زيته وزيتونه»، ومن أهم أساليبهم في حفظ الأطعمة هو أسلوب حفظ الزيوت؛ إذ كانوا يحفظون الزيت في الأرض حفراً، أو في الماء غرقاً حتى لا تفسده حرارة الصيف في العراق؛ ومن

عاداتهم في تدبير شؤون المنزل وضع قصعة تحت الشواء لاستحلاب جميع دسمه والانتفاع به، كما أنهم يضعون طعامهم في سلال، وربما ختموها حتى لا تفتح خوفاً من فأرة أو خادم كما أنهم كانوا يتخذون السلال لحفظ الطعام في السفر أيضاً؛ وكذلك اتخذوا في منازلهم آلات لطحن الحبوب كالميجان والرحى، وربما كان لها شكل آخر غير المعروف الآن إذ كانت رحاهم تدور بالبهائم ذات القوة كالحمار، وربما كان الطحان في ذلك العهد يذهب إلى المنازل لأخذ الغلال لطحنها ثم ردها مقابل أجر إضافي؛ وكانوا في تدبيرهم لشؤون معيشتهم يتخذون الحمار، ومن أقوالهم «الحمار الجامع خير من غلة ألف دينار»؛ فهو للرحل ولإدراك البعيد من الحوائج، وربما كان طحنهم على ثور أيضاً؛ ومن تدبير شؤونهم أنهم كانوا يحفرون آباراً في البيوت لتأمين الماء؛ كما أن بعض الأغنياء في ذلك العصر كانوا يتخذون «قهرماناً»، وهو كالخازن الحافظ لما تحت يديه والقائم بتدبير أمور الأغنياء ووكيل أعمالهم، فهذا الرجل تكون له اليد في أمور الغني حتى تدبير أمر معيشته فلا يستطيع الخادم أن يأتى حتى بفضل الطعام إلا إذا كتب له القهرمان كتاباً وصكاً إلى صاحب المطبخ، وهو أشبه بالنظام الإداري للمنزل(98).

● حشرات المنازل:

من حشرات المنزل الشائعة التي كانت منتشرة في عصرهم، البراغيث وهي من الحشرات القارصة التي توجد بكثرة في أماكن الطين والماء والرطوبة مع التراب، وهي من حشرات الشتاء فيما يبدو؛ وكانوا يتحايلون عليها باستخدام أثاث ناعم الملمس حتى ينزلق عنه البرغوث. كما أن النمل من آفات المنزل المنتشرة، وكانوا يتصرفون لقتله مصارف عدة، ومن ذلك أنهم إذا أكلوا رأساً عمدوا إلى القحف والجبين فوضعوهما إلى جوار بيوت النمل والذر من صغاره؛ فإذا اجتمعت

فيهما كتائبه أخذوهما ونفضوهما في طست فيها ماء، فلايزالون يعاودون ذلك في تلك المواضع حتى يقلع أصل النمل والذر أو هكذا يتوهمون، فإذا فرغ الرجل من ذلك ألقى النمل الذي جمعه على الحطب وأشعل النار فيه(99).

● جمع القمامة:

عرف أهل ذلك العصر جمع القمامة وتدويرها ومعاودة الاستفادة منها؛ فكان أهل الدور إذا جلسوا لأكل تمر أو غيره أحضروا أمامهم طستاً يلقون فيه النوى، تمهيداً لاستخدامه وقوداً؛ وكان أبو سعيد المدائني القاص، ينهى خادمة أن تخرج الكساحة من الدار وأمرها أن تجمعها من دور السكان وتلقيها على كساحة أبي سعيد فإذا كان في الحين، جلس وجاءت الخدم ومعها زبيل، فعزلت بين يديه من الكساحة زبيلاً، ثم فتشت واحداً واحداً، فإن أصاب قطع دراهم وصرة فيها نفقة أو دينارا أو قطعة حلي، فسبيل ذلك معروف، وأما ما وجد فيه من الصوف فمان وجهه أن يباع - إذا اجتمع - إلى أصحاب البراذع، وكانت قطع الأكسية، وما كان من خرق الثياب فمن أصحاب الصينيات والصلاحيات [والأدوات المنزلية]، وما كان من قشور الرمان فمن الصباغين والدباغين، وما كان من القوارير فمن أصحاب الزجاج، وما كان من نوى التمر فمن أصحاب الحشوف [وهم أصحاب التمر البالي تمهيداً لبيعه مع ما بلي وقوداً]، وما كان من نوى الخوخ فمن أصحاب الغرس، وما كان من المسامير وقطع الحديد فللحدادين، وما كان من القراطيس فللطراز، وما كان من الصحف فلرؤوس الجرار، وما كان من قطع الخشب فللأكافين [صناع براذع الركائب]، وما كان من قطع العظام فللوقود، وما كان من قطع الخرق فللتنانير الجدد، وما كان من أشكنج فهو مجموع للبناء.... إلخ؛ فإذا بقي التراب خالصاً وأراد أن يضرب منه اللبن للبيع وللحاجة إليه لم يتكلف الماء، ولكن يأمر

جميع من في الدار ألا يتوضأوا ولا يغتسلوا إلا عليه، فإذا ابتل ضربه؛ فهذه عملية تدوير للقمامة، ويظهر لي أن أبا سعيد هذا قد عمل قماماً ويدل على ذلك خبر للجاحظ جاء فيه: «وذهب من ساكن له شيء كبعض ما يسرق من البيوت فقال لهم اطرحوا الليلة تراباً فعسى أن يندم من أخذه فيلقيه في التراب دون أن يستنكر أحد مجيئه إلى ذلك المكان لكثرة من يجيء لإلقاء الكناسة، فطرح ذلك الشيء المسروق في التراب، وكانوا يطرحونه على كناسته فرية قبل أن يراه المسروق منه فأخذ أبو سعيد كراء الكساحة[100].

● **تزيين البيت بالزهور:**

كانوا يهتمون بالزهور والنباتات ويزينون بها دورهم، فهذه سيدة تطلب من أبي القماقم أن يشتري لها آساً، وهو نبات وزهر طيب الرائحة، فهو نوع من الرياحين لعلمها أن مثل هذه الأمور تسترق قلب زوجها وتستدر محبته وعطفه[101].

● **الأثاث والمفروشات:**

كانوا يستخدمون الدثر والألحفة للغطاء، وكانوا يعلقون الستائر على الحوائط ويتخذونها من القماش المعصفر. وقد كانت الحياة الشعبية في ذلك العصر حياة أولية غير معقدة كما هو الحال في قصور الخلفاء والوزراء وكبار رجال الدولة، كانوا في حياتهم الاجتماعية العامة يستخدمون الأسرة من الخيزران، فقد كان أسد بن جانئ يجعل سريره من قصب مقشر، حتى تنزلق الحشرات عن ليط القصب لنعومته وملاسته؛ وكانوا يستخدمون على أسرتهم وسائد حشوها ليف أو سلب وهو شجر يمني معروف تعمل منه الحبال وقيل قشر من قشور الشجر تصنع منه السلال، كما كانوا يستخدمون مرفقة للاتكاء ومخدة للنوم، وبساط للصلاة يسمونه «مصلى»، ومن أثاث البيوت في ذلك العصر

الحصير، عليها يكون مجمعهم ومطعمهم، ويفرشونها أمام منازلهم في السكة الظليلة والليلة المقمرة، ومن بُسُطِهِم البوادي، والبارية وهي الحصير المنسوج من القصب[102].

● الصرف الصحي والمجاري:

كان المجتمع العباسي في عصر «البخلاء» يستخدم المراحيض داخل الدور أو إلى جوارها؛ وقد نص الجاحظ على أنهم اتخذوا «المتوضأ»، و«الحمامات» في الدور؛ وكانت لهذه الحمامات مجار تأخذ الماء وتسيل به بعيداً عن البيت وقد احتال بعض المصلحين (البخلاء) لتدوير استخدام ماء الحمامات في سقيا الدواب، فاتخذوا في الأرض حفرة وصهرجوها بالرخام وجعلوها مصباً للماء من الحمام، فتشرب فيه الدواب، وما يفيض عن الاستخدام في هذا الصهريج يسيل في مجاري الصرف حتى مسيل المثاعب؛ وكان منهم من يتخذ مراحيض البيت في خارجه، وممن اتخذوا المراحيض إلى جانب دورهم رجل من شق بني تميم استخفى عنده عبدالنور كاتب إبراهيم بن عبدالله بن الحسن، قال عبدالنور: «كان للرجل كنيف إلى جانب داره، يشرع في طريق لا ينفد»؛ وكانوا يستخدمون لهذه المراحيض بالوعات، ويبدو أن هذه البالوعات كانت سريعة الامتلاء، وكان إخراج ما فيها من المياه والأقذار يتكلف مؤونة شديدة؛ قال الكندي رداً على معبد ساكن داره: «من الخصال التي تدعو إلى النفقة كثيرة؛ من ذلك سرعة امتلاء البالوعة، وما في تنقيتها من شدة المؤونة»، وكانت تبعة تنظيف البالعوات منوطة بصاحب الدار الذي يجب عليه تنظيف البئر والمراحيض قبل أن ينتقل الساكن إلى الدار، يقول الكندي: «ويسكنها الساكن حين يسكنها وقد كسحناها ونظفناها...، فإذا خرج تركها مُزْبلَّة وخراباً»[103].

وكانت البالوعات إذا أهملت تطفح وتجري في الطريق ويؤذى بها

الناس، وصاحبها ينتظر الشهر والشهرين، حتى ينزل المطر، وقد حكى الخليل السلولي خبراً عن أبي قطبة العتابي الذي كان يهمل بالوعته، فقال: «كان يؤخر تنقية بالوعته إلى يوم المطر الشديد، وسيل المثاعب»، فالظاهر أن المطر الشديد كان من الأمور المعتادة بالنسبة لهم لذلك اتخذت الدولة قناة تصب فيها المياه من المدينة فتحملها إلى خارجها، من أجل ذلك كان أبو قطبة العتابي يكتري رجلاً ليستخرج له ما في بالوعته ويصبه في الطريق فيجترفه السيل ويؤدي به إلى ترعة السيل»[104].

● **الحمامات العامة:**

كانت هناك حمامات عامة تعمل على مدار اليوم كاملاً وكان الناس يختلفون إليها بأعداد كبيرة حتى في وقت السمر من الليل، وكانت هذه الحمامات لا تقتصر على الاغتسال المجرد لإزالة الأوساخ، بل كان لها أدوار أخرى غير مجرد النظافة، فهي تقوم أيضاً بدور أشبه بدور مراكز التجميل الآن؛ للرجال والنساء على حد سواء؛ ففيها مستحضرات تجميل كثيرة الأصناف، من بينها ما يسمى بالنورة وهي أخلاط من حجر الكلس لإزالة الشعر الزائد من الجسم على هيئة دهان يوضع على الشعر فينزعه، فكان الرجل يطلي بالنورة، ويغتسل بالصابون، والصابون نورة أيضاً من أخلاط من حجر الكلس وغيره تستخدم لإزالة الأوساخ،و وكانت تقع في الحمامات بعض الحوادث مثل سرقة الملابس أو الأشنان والصابون والدهان؛ وكان صاحب الحمام يتقاضى أربعة أفلس أي طسوجاً عن الاغتسال العادي ولكل نوع من أنواع التجميل ثمنه[105].

● **وسائل الانتقال:**

تنوعت وسائل الانتقال في ذلك العصر براً وبحراً؛ فكانوا يسافرون براً بالركائب كما يتنقلون عليها داخل المدن؛ وكانوا إما

يملكون هذه الدواب على الأغلب، أو يستأجرونها كراء، أو يستعيرونها من بعض الإخوان؛ ومن وسائل الانتقال المعروفة آنذاك الوسائل البحرية من سفن ومراكب، كما يبدو أنهم كانوا يؤثرون السفر بالبحر، ولذلك اتخذوا طرقاً برية معروفة لهم، مثل طريق البصرة/ الأبلة.. والعكس؛ كما كانوا يقصدون بغداد بالسفر من بعض الجهات البحرية؛ وكانوا في هذه السفرات يتحينون أوقات السفر المناسبة والملائمة لحركة السفن والملاحة البحرية، يقول أهل الأبلة عندما يرون مداً: «ما رأينا مداً قط ارتفع ارتفاعه. وما أطيب السير في المد..!، ومن آرائهم الحاذقة الخبيرة أن السير في المد إلى البصرة، أطيب من السير في الجزر منها إلى الأبلة»؛ وكانوا يسمون المراكب الدائبة السيارة «معْبَراً»، وهو أشبه بلفظ «معدية»، الذي تستخدمه العامة في مصر هذه الأيام، كما أنهم سموا السفن التي تقطع المسافات القصيرة بعدد محدد من الناس «جعفرية»، وربما كانت الجعفرية اسم للسفينة، أو لعلها منسوبة إلى الجعفر وهو النهر، فتكون الجعفرية هي السفينة النهرية أو الصغيرة؛ وكانت لهم في سفر البحر عادات منهم أنهم يفرقون أموالهم في السفن، فإن أصيب بعض المال سلم بعضه، قال بعض البحريين لأبي بكر محمد بن سيرين: لولا أن السلامة أكثر لما حملنا خزائننا في البحر[106].

● التنظيمات الأسرية

● المرأة:

كانوا يلقبون المرأة بالنعجة على سنة العرب، قال رجل من المسجديين: «كنت أنا والنعجة كثيراً ما نغتسل بالعذب خوفاً من الماء الملح..»[107].

وكان من أمثالهم لا تعدم صناع ثلة؛ فالصناع هي المرأة الماهرة

والشلة هي كرة الصوف الذي تغزله المرأة؛ ويبدو أن النساء في ذلك العصر كن يغزلن الصوف في البيوت ثم يبعن إنتاجهن للغزال، فكانت الزوجة الصالحة عون صدق لهم. كما أنهم اعتادوا في ذلك العصر السؤال عند الخطبة عن مال المرأة، ثم يقدرونه ويحصونه. وكانت المرأة إذا زوجت بنتها حلتها الذهب والفضة وكستها المروي والوشي والقز والخز، وعلقت لها الستائر من القماش المعصفر ودقت لها الطيب، لأنها أمور فيما يعتقدون تعظم أمرها في عين أهلها وتزيد من قدرها في عيون أهل زوجها. فكانت النساء تسرف في الأعراس لدرجة غير معقولة، قال الجاحظ: «حدثني تمام بن أبي نعيم، قال: كان لنا فالوذجاً، فقيل له: إن المؤنة تعظم، قال احتمل ثقل الغرم بتعجيل الراحة،...... النساء..!، ما أشك أن من أطاعهن شر منهن. وقد كان لكل منزل خزانة لحفظ الأطعمة والحبوب والحاجيات وكان أمر هذه الخزانة موكولاً للنساء حيث يقمن عليها ويعرفن ما بها وفاضله من منقوصه ومكان كذا ومكان كذا، وكانوا لا يقبلون أن يكون ذلك من معارف الرجال، قال يحيى بن خالد: «ما يعجبني السيد يعرف موضع زيته وزيتونه».

ومن زينتهن نقط الخد والوجه، وقد شبه الجارود بهذا النقط طعام تسنيم بن الحواري، قال: «نقط كنقط العروس»؛ كما أن المرأة كانت إذا رأت زوجها قد جاء من الحمام، وقد اطلى وتطيب وبيض ثوبه، عارضته كذلك بالتطيب ولبس أحسن ثيابها. وكانت من عاداتهن التشهي عند الوحم، وأكثر ما يقع فيه التشهي لألوان الطعام: كان الكندي يقول لجاره: «إن في الدار امرأة بها حمل. والوحمى ربما أسقطت من ريح القدر الطيبة، فإذا طبختم فردوا شهوتها ولو بغرفة أو لعقة»، كما كان الكندي يشترط على ساكنه عند كراء المنزل «أن يجعل له غرفة من كل قدر تطبخ للحبلى في بيته».

وكان من المظاهر الاجتماعية المهمة في ذلك العصر، وجود شكل اجتماعي للحزن، إذ كانت هناك طائفة النائحات، أو النوائح وهو اسم يقع على النساء إذ يجتمعن في مناحة، فقد كانت من سمات هذا العصر إقامة المآتم واجتماع النساء، العجائز منهن، وانفصال البعض للانخراط في حديث خاص، فكن في ذلك العصر إذا ما أقام أهل المأتم المناحة اعتزلن وتحدثن وتذاكرن الأحوال والأمور وبر الأبناء وإنفاقهم عليهن، قال الجاحظ: «حدثتني امرأة تعرف الأمور، قالت: كان في الحي مأتم اجتمع فيه عجائز من عجائز الحي، فلما رأين أن أهل المأتم قد أقمن المناحة اعتزلن وتحدثن. فبينا هن في حديثهن، إذ ذكرن بر الأبناء بالأمهات وإنفاقهم عليهن، وذكرت كل واحدة منهن ما يوليها ابنها من البر»(108).

● العلاقات العاطفية:

يبدو أن المجتمع العباسي كان يعيش مرحلة فيها الكثير من السماحيات في العلاقة بين الرجل والمرأة وأبرز هذه العلاقات هي العلاقة العاطفية، إذ يظهر جلياً في مجتمع البخلاء تمرس الرجال في إقامة العلاقات العاطفية، وإمكان إقامة علاقة تداولية مطردة، ومن أمثلة العلاقات العاطفية في ذلك المجتمع أن أبا القماقم تعشق واحدة - أي نهارية - فلم يزل يتبعها ويبكي بين يديها، حتى رحمته. وكانت مكثرة، وكان هو مُقلاً. فاستهداها هريسة، وقال أنتم أحذق بها..!، فلما كان بعد أيام تشهى عليها رؤوساً. فلما كان بعد قليل، طلب منها حيسة. فلما كان بعد ذلك تشهى عليها طفيشلية. قالت المرأة: رأيت عشق الناس يكون في القلب والكبد والأحشاء، وعشقك أنت لم يجاوز معدتك..!(109).

● الزواج:

كانت في العصر العباسي أنواع عديدة للزواج منه الزواج

التقليدي بأركانه المعروفة وأولها الإشهار وبشكله الاجتماعي من مسكن واستقرار عائلي، وليس فيه من شيء لافت للنظر إذا أن سن العروس قد يصل عند الزواج إلى اثنتي عشرة سنة، مثل سن ابنة مريم الصناع عند زواجها؛ وكانت هناك أنواع غير تقليدية من الزواج منها ما هو مقبول شرعاً ومنها ما هو مردود ومحرم ومجرم لا يقبله شرع أو عرف، بل إن المؤسسات الاجتماعية تستشنعه وتنفر منه نفوراً كبيراً؛ ومن النوع الأول المقبول شرعاً: ما سُمِّي بالزواج النهاري: وهو نوع من الزيجات المنتشرة آنذاك، ومعنى أنه نهاري أي أن زوج المرأة يأتيها في منزلها نهاراً وهو نوع من أنواع الزواج يضطر إليه البعض ممن يعجزون عن إعداد بيت الزوجية والقيام عليه، كما يبدو أن فئة ذات مواصفات اجتماعية معينة هي تلك التي كانت تقبل بناتها الزواج النهاري، فقد ورد في الجزء الثالث من الأغاني، في ترجمة بشار بن برد أن الفضل بن أبي سعيد قال: «حدثني رجل من أهل البصرة ممن كان يتزوج بالنهاريات، قال: تزوجت امرأة منهن..»، وكأنهن كن طائفة معينة ومحددة اجتماعياً، ولا أدل على ذلك من قول الجاحظ بعد خبر عن نهارية: «وتعشق أبو القماقم واحدة» (أي نهارية). ويؤكد ذلك أن الزواج النهاري لم يكن في مجمله يتم على هذا الوجه لعدم قدرة الزوج على إعداد بيت الزوجية، إذ كان منهم من يبدو قادراً وبإمكانه أن يحول زواجه النهاري إلى زواج دائم، والنهارية تعلم ذلك وترتقبه طامعة، بل تتوسل لذلك الوسائل وتسلك إليه المسالك والسبل، وتحتال من أجله بالحيل التي تدنيها من ذلك قالت امرأة نهارية لأبي القماقم: إني تزوجت زوجاً نهارياً، والساعة وقته وليست عليَّ هيئة فاشتر لي بهذا الرغيف آساً، وبهذا الفلس دهناً، فإنك تؤجر..!، فعسى الله أن يلقي محبتي في قلبه، فيرزقني على يدك شيئاً أعيش به؛ فقد والله ساءت حالي، وبلغ المجهود مني.

أما النوع الآخر الذي يحرمه الشرع وينبذه المجتمع فهو زواج المحارم، وهو زواج كانت تقترفه طائفة من الزنادقة، أصحاب الفلسفة البوهيمية، فهم كانوا يستحلون زواج المحارم، ويرون أن: «الرجل أحق ببنته من الغريب وأولى بأخته من البعيد، لأن غير البعيد أحق بالغيرة والقريب أولى بالأنفة، إلا أن العادة هي التي أوحشت منه والديانة هي التي حرمته، ولأن الناس يتزيدون في استعطافه، وينتحلون أكثر مما عندهم في استشناعه»، وهدف هؤلاء الأول من علاقاتهم الزوجية المحرمة هو الاستزادة من النسل «لأن الاستزادة في النسل كالاستزادة في الحرث»[110].

● **الانفصال العاطفي:**

سادت المجتمع العباسي عدد من أشكال الانفصال العاطفي منها الطلاق الذي يعد مخرجاً شرعياً من تحت ظلّة الزواج، وهو من الأمور المعروفة في كل المجتمعات الإسلامية التي سادت بعض الأشكال الأخرى التي تكون قوتُها بيد المرأة لا الرجل، فالحرة تخلع زوجها خُلعاً والأمة تستبيع سيِّدَها استباعة[111]:

- **الخلع**: هو أن تدفع المرأة إلى زوجها مالاً ليطلقها، وهو من الأمور المعهودة في ذلك المجتمع.
- **الاستباعة**: هي عودة الأمة (الجارية) على سيدها بما يشبه الخلع، بأن تطلب إليه أن يبيعها.

● **التربية:**

كان العرب يربون أنفسهم على آداب مفروضة من بينها الكرم والسخاء، وهناك آداب للطعام، إذ كانوا يكرهون جولان اليد في الطبق، وكانوا يتخذون التربية الصالحة نموذجاً يقيسون عليه، فإذا كان الفتى منهم ضخم الجسم فخم اللفظ رفيع المعاني، قالوا عنه: «تربية

في ظل ملك»[112]، أي في كنفه، وكان مثل هذا النموذج هو المثالي للسيد المكتمل؛ وأبرز ما رصده الجاحظ وحاول الإشارة إليه هو نزعته المناهضة للشعوبية، وقدم لنا صورة لتربية النشء عند العرب وتربية النشء عند الفرس، في موقفين متشابهين في الإطار متضادين في التوجيه والهدف:

= كان العرب يميلون إلى تخليق أنموذج مثالي عالي القيمة في وجدان الصبي ويتدخلون بالتقويم والإصلاح عند أية بادرة للانحراف عن التقاليد العربية، وروى الجاحظ خبراً يشير إلى كيفية معالجة الأمور التربوية عند العرب، قال: كان عبدالنور كاتب إبراهيم بن عبدالله بن الحسن قد استخفى بالبصرة في عبد القيس، من أمير المؤمنين أبي جعفر وعماله، وكان كلما اطمأن أسفر حتى صلى معهم في مصلاهم وجلس إليهم، «والقوم عرب، وكانوا يفيضون في الحديث ويذكرون من الشعر الشاهد والمثل، ومن الخبر الأيام والمقامات. وهو في ذلك ساكت، إذ أقبل عليه ذات يوم فتى منهم، خرج عن أدبه، وأغفل بعض ما راضوه به من سيرتهم، فقال له: «يا شيخ، إنا قوم نخوض في ضروب القول، فربما تكلمنا بالمثلبة وأنشدنا الهجاء. فلو أعلمتنا ممن أنت، تجنبنا كل ما يسوءك. ولو اجتنبنا أشعار الهجاء كلها وأخبار المثالب بأسرها، لم نأمن أن يكون ثناؤنا ومديحنا لبعض العرب مما يسوءك، فلو عرفتنا نسبك كفيناك سماع ما يسوءك من هجاء قومك ومن مديح عدوك»؛ فلطمه شيخ منهم، وقال: «لا أم لك..!، محنة كمحنة الخوارج، وتنقير كتنقير العيابين؟، ولَلِمَ لا تدع ما يريبك إلى ما لا يريبك؟ فتسكت إلا عما توقن بأنه يسره؟»[113]؛ وهكذا لم تسمح النفسية العربية الأصيلة أن تتقبل من الفتى الغض الخروج عن الآداب المفروضة، حتى لو كان هذا الخروج خروجاً مؤدباً، لم يتجاوز فيه الفتى حداً ولم يتنكر لخير

ولم يفش مثلبة، لكن من ثوابت الآداب والتقاليد احترام الضيف احتراماً مطلقاً وعدم إحراجه حتى بالسؤال عن نفسه أو نسبه.

= أما الفرس فقد كانوا يتركون صبيانهم على فطرتهم، وكل ما يعن لهم من أمور مكتسبة حتى وإن كانت تنبو عن الخلق القويم لا يجدون من يوجههم إلى خطرها، ويقوم لهم ما اعوج من عماد تربيتهم، قال أحمد بن رشيد للجاحظ: كنت عند شيخ من أهل مرو، وصبي له صغير يلعب بين يديه، فقلت له إما عابثاً أو ممتحناً: أطعمني من خبزكم، قال: لا تريده، هو مر..!، فقلت: فاسقني من مائكم، قال: لا تريده، هو مالح..!، قلت: هات من كذا وكذا، قال: لا تريده، هو كذا وكذا..! إلى أن عددت له أصنافاً كثيرة. كل ذلك يمنعنيه ويبغضه إليَّ..!، فضحك أبوه، وقال: ما ذنبنا؟ هذا من علمه ما تسمع..! يعني أن البخل طبع فيه(114).

فشتان بين من لطم ومن ضحك كما أنه شتان بين الفرس والعرب.

● **تربية الخدم عند العرب:**

كان العصر العباسي يمتاز بحسن معاملة العبيد عند معظم السادة، وكانوا يتواصون بذلك، ويعوون على من ينتقض سنتهم فإن الأصبغ بن ربعي دخل على زبيدة بن حميد، وكان قد ضرب غلمانه ضرباً مبرحاً، فقال أبو الأصبغ له: «ما هذا الضرب المبرح؟ وهذا الخلق السيئ؟ هؤلاء غلمان، ولهم حرمة وكفاية وتربية، وإنما هم ولد. هؤلاء إلى غير هذا أحوج»؛ فابن ربعي يذكر زبيدة بن حميد بأن هؤلاء الخدم لهم كرامة ومنزلة، ولهم أمور يكفيهم سيدهم إياها، كما أنهم يكفونه أمره ويقومون بخدمته، ولهم النصح والتوجيه بالإرشاد والتقويم، ثم أنزلهم ابن ربعي بمنزلة الأولاد في الرعاية والاهتمام وذم الإهانة، وقبل كل ذلك عد زبيدة بن حميد خلقاً سيئاً يلام عليه(115).

الفصل الثاني
من الأنظمة المدنية في ذلك العصر

● التقسيم الإداري لدولة الخلافة:

كانوا يسمون دولة الخلافة العباسية في عصرهم «مملكة»، ويبدو أن هذه التسمية هي التسمية الشعبية لها؛ قال الداردريشي: «والله إني لأرثي لبيوت الأموال ولخراج المملكة من هذا»، وكانت مدن المملكة تنقسم إلى شوارع رئيسة، وأخرى فرعية تسمى الرائغ، ويتفرع الرائغ إلى طرق مسدودة لا تنفذ، وكانت هذه المملكة تنقسم إلى ولايات ومدن كبيرة، والمدن إلى أحياء، والأحياء لها حكومات مستقلة، وقد ورد في كلام الجاحظ ما يفهم منه ذلك، فهو يقول: «وحدثني إبراهيم بن السندي، قال: كان على ربع الشاذروان شيخ لنا من أهل خراسان»؛ فهذا الخراساني كان على حي الشاذروان وهو من أحياء بغداد أي أنه كان قيمه الناظر في مصالحه من قبل الوالي، كمأمور القسم، أو العمدة مثلاً لهذا العهد، كما قسموا المدينة إلى أرباع وكورات ومحلات (جمع محلة)، وكل ربع قيم ينظر في شؤونه، واتخذوا لكل كورة قصبة، فيها المقر الإداري لولاية المدينة، وبكل قصبة باطنة، وهي مجمع الدور والأسواق فيها(116).

● النظام الإداري للدولة:

كان النظام العسكري يجعل المهام تتدرج من الخليفة إلي القاضي فرئيس الشرطة؛ بينما النظام المدني والإداري كان يبدأ بالخليفة ويليه كبير الوزراء، كما كانوا يسمون الخليفة سلطاناً، لأنهم بعد الرشيد ذهبت عن العباسيين معاني الخلافة ولم يبق إلا اسمها، وصار الأمر ملكاً بحتاً، وذهب رسم الخلافة وأثرها بذهاب عصبية العرب

وتلاشي أحوالهم(117)؛ وقل من يستخدم لقب الخليفة إلا خوفاً أو رجاءً؛ فشاع مسمى السلطان بين العامة، قال خالد بن يزيد: «إن هذا المال لم أجمعه.. إلا من معاناة ركوب البحر ومن عمل السلطان».

● الشرطة:

كانت الشرطة من الأجهزة التابعة للقضاء، إلا أنها صارت تنظر في الجرائم وإقامة الحدود في الدولة العباسية، فكان صاحب الشرطة منفرداً في نظر الجرائم عن القضاء؛ وكان لكل حي من أحياء المدينة «نقطة شرطة تسمى «المسلحة»، ولها قيم أي رئيس عسكرها، وكان صاحب مسلحة «باب الكرخ» من رواة الجاحظ وأصحابه؛ والكرخ محلة في بغداد، وباب الكرخ حي في هذه المحلة، يقال في موضع كذا مسلحة ومسالح أي أن فيه قوماً وكلوا بمرصد ومعهم سلاح؛ كما كان في بغداد نظام أمني آخر غير ثابت وهو نظام (الطائف) وهم فرقة من العسكر يطوفون فرادى بأحياء المدينة ليلاً لتفقد أحوالها وهم العسس أيضاً، ويسمون الجلاوزة؛ وفيما يبدو أنهم كانوا يعاملون السائرين ليلاً بعنف وقسوة، فهذا جبل من أصحاب الجاحظ تأخر به الوقت ليلاً في موضع كان فيه، فخاف الطائف ولم يأمن اللصوص، فعرج إلى باب صاحبه أبي مازن ليبيت عنده؛ وكانت هناك صفات جسمية يجب أن تتوفر في الشرط، فمن أقوالهم: «ما رأيت أصح أبداناً من الحمالين والطوافين»، فربما كانوا يجتازون اختبارات لياقة عالية لأنهم يطوفون طوال الليل للحراسة شتاءً وصيفاً، كما أنهم في حركة دائبة متكررة جيئة وذهاباً، ومن أقوال الناس لذلك العهد: «فلان من الجلاوزة»، أي لاختلافهم في الحركة جيئة وذهاباً طوال الليل، فكانت هناك نوبات حراسة ودوريات، وكان جهاز الشرطة يقوى ويضعف، فيقوى إذا ضعف حاكم الولاية، ويضعف إذا قوي(118).

● **المسجد:**

لم تكن المساجد للعبادة وحدها في ذلك العصر، ولكن كانت تؤدى فيها أعمال مختلفة، فهي مكان للعبادة والخطابة، ومحكمة للتقاضي ومعهد للدراسة؛ لذلك كان للمسجد دور كبير في الحياة الاجتماعية في عصرهم؛ ومن أجل هذا كانوا يهتمون بإبراز موضع المسجد عند بنائه؛ فهذا ثمامة يحنق على يزيد بن هشام لأنه عدل عن بناء المسجد الذي كلفه به ثمامة وفوضه له - في الشارع الرئيس وبناه في الرائغ، أي في طريق جانبي وليس عاماً فمبعث اهتمامه بذلك أن المساجد كانت ميادين لإقامة أنشطة اجتماعية وحضارية من حولها؛ من أجل ذلك كانوا يعدون من مساوئ الدور أنها بعيدة عن المصلى؛ ومن المساجد التي كان لها دور اجتماعي في بغداد مسجد ابن رغبان في حي مسجد ابن رغبان، وهو حي من أحياء بغداد، كان ينزله البصريون وسمي حي البصريين في بغداد؛ فيه تروج أفكارهم وينفق سوقهم وتسفر بضائعهم[119].

- المسجديون:

كانت المساجد منتدى لكل وارد، إن كان مقيماً أو ظاعناً، فيه يصلون، وفيه يسمرون، ويتقاضون ويحتكمون، ومن حوله يبيعون ويشترون، والمسجديون فيما هو مفهوم من كلام الجاحظ هم معتادو المساجد من المداومين على الجلوس فيها، وهم بداخله طوائف تتنوع بحسب الميول والمذاهب؛ حتى من ينتحل الاقتصاد من أصحاب الجمع والمنع - أي (البخلاء) - كانت لهم حلقة يتذاكرون فيها فنون مذهبهم الاقتصادي، وكانت تسمى حلقة المصلحين[120].

- حكومة صالحي المسجد:

كانت هناك هيئة قضائية متشعبة الأطراف في كل أرجاء الخلافة

العباسية، إلا أن الحكومة الشعبية كانت هي السائدة لقرب عهد الناس بالقبلية والعصبية من ناحية، وجمع الصف الإسلامي والاعتصام بحبل الله في كل أمورهم من ناحية أخرى، وهذه المجتمعات القضائية الشعبية كان مقرها المساجد وقضاتها هم الصالحون من أهل هذه المساجد؛ فهذا هو الداردريشي وأخوه عندما طرأت بينهما الشاحنات وهما على مال مشاع بينهما؛ لجآ إلى «صلحاء أهل المسجد» للفصل بينهما؛ وقد لام رجل من ثقيف أبا سعيد المدائني لأنه أتى ثقيفاً يستقضيه مالاً له عليه، فكان الثقفي يطيل عليه المطل، وهو يذهب إليه يوماً بعد يوم، وربما أطال عنده الجلوس فيحضر غداءه؛ فقال رجل من ثقيف كان يحضر الغداء: لو أراد التقاضي محضاً لكان ذلك في المسجد ولم يكن في الموضع الذي يحضر فيه الغداء؛ وكان التقاضي في المسجد هو السبيل الشرعي والاجتماعي للتقاضي والاحتكام في ذلك العصر[121].

● قلاقل الدولة:

كانت الدولة العباسية تمر في مراحلها المختلفة بعدد من القلاقل والاضطربات المذهبية والاجتماعية والسياسية، فقد تنوعت تلك القلاقل بتنوع ثقافات الدولة واتساع نطاقها وقوة حضارتها، ومن ناحية اجتماعية كانت هناك طائفة من الشعب تؤثر السلامة وتبيح لنفسها التعامل مع كل الطوائف بينما كانت هناك طوائف أخرى تؤثر السلامة كذلك ولكن دون التعامل مع الخارجين على نظام الدولة، ومن الصنف الأول المسجديون في ربع عبد القيس بالبصرة وهم عرب خلص، تأدبوا بأدب العرب، يهشون للغريب ويقبلون عليه خفافاً لا يسألونه عن شيء من أمره، فلما جلس إليهم عبدالنور كاتب إبراهيم بن عبدالله بن الحسن وكان يستخفي من أمير المؤمنين أبي جعفر وعماله، سأله فتى منهم عن نفسه، فقال شيخ منهم زاجاً الفتى: لا أم لك..!، محنة

كمحنة الخوارج، وتنقير كتنقير العيابين؟ ولم لا تدع ما يريبك إلى ما لا يريبك؟ فتسكت إلا عما توقن أنه يسره. أما الصنف الآخر فمن مثل أهل الأحياء الشعبية الذين يخافون من الخارجين على نظام الدولة ويحذرون من التستر عليهم، وكان يبدو من روايات الجاحظ أن التستر كانت ظاهرة في ظل قلاقل الدولة، ومنهم سكان سق بني تميم بالبصرة، إذ قالوا لرجل منهم ظنوا أنه يواري ويتستر على أحد الخارجين على السلطان «لولا أن هذا طلبه السلطان لما توارى. فلسنا نأمن من أن يجر على الحي بلية. ولست تبالي – إذا حسنت حالك في عاجل أيامك – إلام يفضي بك الحال، وما تلقى عشيرتك. فإما أن تخرجه إلينا وإما أن تخرجه عنا»[122].

● **الأمويون:**

تعرض الجاحظ في البخلاء للأمويين بالانتقاص والنيل من كرمهم وهو عند العرب صفة من صفات المروءة؛ وذلك استمالة للنظام العباسي القائم على أنقاض الدولة الأموية؛ ولكن الجاحظ انطلق في ممالأته للعباسيين من منطلق مذهبي لا نفعي، فلم يكن أمر ممالأة العباسيين ظنة لصيقة بالجاحظ وحده، بل نالت كذلك طائفة المعتزلة بأكملها[123]، فقد ذهب البعض إلى أن كلام واصل بن عطاء حول الكبائر ومرتكبيها وعدم تكفيرهم كان بمثابة التمهيد لقيام الحكم العباسي، ويفسر البعض اعتزال واصل وحركته مع من تابعه واعتزل معه، من خلال المنهج السياسي، بأنه يمثل الفكرة الدينية الرسمية للحكومة العباسية[124]، ثم جاء العصر العباسي وثبتت أركانه فبرزت الشواهد التاريخية لتؤكد صراحة هذا الاتجاه، بما تمتع به المعتزلة من نفوذ في ظل العباسيين، كما يمكننا أن نقول إن العباسيين ربما وجدوا في موقف المعتزلة الفكري ما يدعم كيانهم وشرعية حكمهم من الوجهة الفقهية؛ ذلك أنهم وجدوا فيه سنداً لهم ضد فقهاء السنة الذين أنكروا

هذه الشرعية؛ ومن ثم احتضن العباسيون المعتزلة[125]، إلى أن جاء المتوكل فاضطهدهم انتصاراً لأهل السنة[126]، وقد أشار كارل بروكلمان إلى أن «المعتزلة»، لقب من ألقاب الحركة العباسية نفسها قبل قيام دولتهم لأنهم آثروا - عند إعلان دعوتهم - اتخاذ طريق وسط محايد بين العلويين والأمويين فيما كان بينهم من صراع، فهم من أجل اعتزالهم الدخول في الصراع بينهما، سموا «معتزلة»[127]، وعلى ذلك يكون ميل الجاحظ إلى الدولة العباسية لم يكن ميلاً مبعثه الهوى والطموح، وإنما كان ميلاً مذهبياً في أصل اعتزاله، ومن خلال هذا الاتجاه المذهبي، حاول الجاحظ أن ينتقص من الخلفاء الأمويين ومن جلسائهم وعمالهم على الأمصار، فذكر مثالبهم ونسبهم إلى الحرص والبخل، والجمع والمنع؛ فقال مشيراً إلى حرص هشام بن عبدالملك بن مروان على جمع المال: كان هشام بن عبدالملك يقول: «ضع الدراهم على الدرهم يكون مالاً»، وروى أنه عندما دخل إلى بستان له في أصحابه فجعلوا يأكلون من ثماره وفاكهته ويدعون له بالبركة، فقال: يا غلام اقلع هذا واغرس مكانه زيتوناً؛ وروى الجاحظ أن رجلاً ساب أيوب بن سليمان بن عبدالملك، فقال له في بعض ما يشتمه: «ماتت أمك بغراً، ومات أبو بشماً»؛ فنسب إليهم ما ينتقص من المروءة، أي أن أمه ماتت من كثرة شرب الماء، وأبوه أتخم من كثرة الأكل فمات؛ وكان أبوه سليمان من المشهورين بالبخل والحرص، يروى أن أعرابياً تناول من بين يدي سليمان بن عبدالملك بن مروان دجاجة، فقال له يكفيك ما بين يديك وما يليك. قال الأعرابي: ومنها شيء حمى؟ (أي هل في مائدتك شيء محمي من أن يتناوله أحد؟)، قالك فخذها لا بورك لك فيها؛ وروى عن معاوية أنه قال لرجل أكل من أمامه: إنك لبعيد النجعة..!، فقال الأعرابي: من أجدب انتجع..!. وكما نال الجاحظ من الخلفاء وأبنائهم نال كذلك من جلسائهم وأصفيائهم، ومنهم خالد بن صفوان

صاحب هشام بن عبدالملك قال جاء غلام إلى خالد بن صفوان بطبق خوخ - إما أن يكون هدية وإما أن الغلام قد جاء به من البستان - فلما وضعه بين يديه قال: «لولا أني أعلم أنك قد أكلت منه لأطعمتك واحدة»؛ وكما نال من الخلفاء وجلسائهم نال من عمالهم على الأمصار، وعلى رأس هؤلاء المغيرة بن عبدالله بن أبي عقيل الثقفي الذي تولى الكوفة من قبل الحجاج بن يوسف الثقفي، وكان المغيرة بخيلاً وقص الجاحظ طرفاً من نوادره، وكان على شرطته عبدالرحمن بن طارق، فقال لرجل من الشرط الذين يعملون تحت إمْرته: يا هذا إن أقدمت على جدي الأمير أسقطت عنك مؤنة سنة، فلما بلغ المغيرة ذلك شكا عبدالرحمن بن طارق بن الحجاج، فعزله الحجاج وولى مكانه زياد بن جديد، فكان زياد أثقل عليه من عبدالرحمن، ولم يقدر على عزله إذ كان من قبل الحجاج، فكان المغيرة إذا خطب قال يا أهل الكوفة من بغاكم الغوائل وسعى بكم إلى أميركم، فلعنه الله ولعن أمه العوراء..!، وكانت أم زياد عوراء، فكان الناس يقولون: ما رأينا تعريضاً قط أطيب من تعريضه، فقد بلغت قلة حيلة والي الكوفة إلى الحد الذي يلجأ معه إلى التعريض برئيس الشرطة لعدم القدرة على التعرض له، وكان هذا من أبرز مساوئ الحكم الأموي إذ كانت مثل هذه الأمور أشبه بمراكز القوى التي أضرت بالمصالح الأموية وبالرعية في آن واحد. ومن ولاة الكوفة الأمويين زياد الحارثي وهم من أمراء الدولة المروانية وكان والياً على الكوفة عند قيام العباسيين في خراسان والعراق، وكان رجلاً مُدَنّقاً بخيلاً، وكان له جدي لا يمسه أحد، فعشى في رمضان قوماً فيهم أشعب، فعرض أشعب للجدي من بينهم، فقال زياد: أما لأهل السجن إمام يصلي بهم؟ فقال أشعب: أحلف بالمحرجات ألا آكل لحم جدي أبداً. ومن هؤلاء الولاة حاكم البصرة للحجاج بن يوسف: وهو الحكم بن أيوب الثقفي الذي عزله عامله عى (العِرْق) جرير بن بيهس المازني، لأنه

تناول من يدين يديه دراجة على طعامه، وولى مكانه نويرة المازني فلما علم أنه ابن عم جرير عزله[128].

● الشعوبية:

فقد العرب الإحساس بالتميز، الذي هو حق الأمم الفاتحة الغالبة، ذات المجد التليد والحاضر الطارف، وذلك لفقدانهم القدرة على الانتقاء الهادئ المقنن المتعقل من أدوات الحضارات المجاورة وروافدها، بحسب الحاجة والدافع؛ لكن إعجاب العرب بكل ما هو جديد بعامة، وفارسي وهندي ويوناني بخاصة، فاق كل تصور، وكأن صيغة الحياة العربية أصبحت مرتهنة بمدى قوة حركة التجديد الحضاري وفاعليتها[129]، هذا الموقف الجدلي بين التاريخ والواقع لم يواجه الإنسان العربي في عصر بني أمية؛ ففيه ظل مشدوداً إلى حد بعيد - على المستويين الاجتماعي والوجداني - إلى تقاليده القديمة، يكيف واقعه النفسي في إطارها، ويتخذ منها مُثُلاً عليا تحتذى؛ أما العصر العباسي فقد فرض ذلك الصراع الذي سرعان ما حسم على المستوى الاجتماعي العام، إذ لم يملك الناس في إطار حضارة المدينة الجديدة إلا أن يعيشوا الحياة كما حددها هذا الإطار[130]؛ ومع إحساس العرب بالحاجة إلى التحديث من ناحية، وفقدهم الإحساس بالتميز من ناحية أخرى: ظهرت قوة هذه الأجناس الأجنبية بوصفها رد فعل طبعي للإحساس العربي بالنقص والحاجة إلى التغير على جميع الأصعدة، والرغبة الملحة في التحديث الفكري والاجتماعي[131]؛ ومهما يكن موقف العرب من أنفسهم فإن هذه القوى والأجناس غير العربية كانت تذكر للعرب أنهم الأمة التي حطمت - تحت لواء الإسلام - كبرياء الأكاسرة والقياصرة، وسادوا الإمبراطوريات الكبرى فتبلور ذلك في صورة رغبة جارفة لدى أبناء هذه الشعوب للنيل من العرب الذين أذلوا أقوامهم في ظلال حركة الفتوح الإسلامية بإخضاعهم لها، ثم تجاوز هذا

الذل حدوداً كثيرة مع طبيعة المعاملة السيئة التي عومل بها كثير من الموالي في عصر بني أمية، ومع انفتاح العصر العباسي وجد الشعوبيون الفرصة سانحة أمامهم للانتقام من العرب فظهرت حركة الشعوبية في ثوب فكري وأدبي واجتماعي وسياسي، فكتب الشعراء قصائدهم في تمجيد الفرس أو العجم والانتقاص من العرب ومهاجمتهم كما فعل بشار وأبو نواس وكذلك الكتاب من أمثال سعيد بن حميد البختكان صاحب كتاب (انتصاف العجم من العرب)، والهيثم بن عدي صاحب كتاب (أخبار الفرس)، و(تاريخ العجم وبني أمية)، وأخطرهم جميعاً أبو عبيدة معمر بن المثنى الراوية المعروف، الذي حاول أن ينتصر لفارسيته وليهوديته، في آن واحد، من العرب؛ لكن هذه الحركة وجدت من الكتاب العرب بأساً شديداً فتصدى لهم ابن قتيبة في كتابه (العرب)، أو «الرد على الشعوبية»، وكذلك تصدى لهم الجاحظ صراحة في كتابه «البيان والتبيين»، إذ أفرد لهذه القضية باباً سماه «كتاب العصا»[132]، كما جعل لها معالجة ضمنية في كتابه البخلاء.

● **المجرمون:**

- **المحتالون:**

في أي مجتمع أوجه عديدة للاحتيال، أبرز الأوجه التي عنى الجاحظ بتسجيلها احتيال السكان على المسكن، أو احتيالهم على أمر من الأمور بالسكن عينه، ومن حالات الاحتيال التي سجلها الجاحظ، أن يدس الساكن في أموال الكراء درهماً مزأبقاً أي مطلياً بالزئبق، إيهاماً بأنها فضة، أو مكحلاً أي أن يجعل على الدرهم شيئاً من السواد للتغرير بمن يأخذه أو درهماً زائفاً أي رديئاً، أو ديناراً بهرجاً رديء الذهب؛ وربما استضعف الساكن عقل أصحاب الدور وطمع في إفسادهم وغبنهم فيغريهم بالمال ويفتح عليهم باب النفقات والشهوات حتى إذا تيقن من أنه أحاط بهم أعجلهم بالطلب حتى يتقوه بالبيع أو

الرهان بالدين، وربما جعله بيعاً في الظاهر ورهناً في الباطن فيذهب بها دون المهلة ويدعيها قبل الوقت؛ ومن المحتالين من يستأجر داراً حتى يسرق متاع جيرانه أو أن ينقب على صيرفي حائطاً ليسرقه، أو أن يكون إلى جوار سجن فينقب الحائط لإخراج أهله إليه؛ إذا كانوا من إخوانه المجرمين حتى يهرب بهم، وكلها من أفاعيل التغرير والاحتيال(133).

- اللصوص:

كان الناس في تلك الأيام إذا أتى الليل انقطعوا عن السبيل مخافة المستقفي، وهم طائفة ممن يقتفون آثار الناس ليلاً فيسلبونهم ما معهم؛ وهذه الطائفة يسمى أعضاؤها الشطار والفتيان ورئيسهم قاضي الفتيان ويكنى بأبي الفاتك؛ وقد كانت هناك أنواع متعددة وفئات مختلفة تشكل هيكل هذه الطائفة، فالهدف وإن كان واحداً إلا أن الوسيلة إليه صارت وسائل، ومن أنواعها لذلك العصر: الاحتيال لأخذ الغير بالتمويه والتضليل والخداع، ويكون الاحتيال بالنهار، والسرقة وهي إخراج الشيء من حرزه، وتكون بالليل، وهي صناعة الليل التي اتخذت علماً على الطائفة كلها، وقطع الطريق: وهي المحاربة، وتكون على الطرق التي تمر منها القوافل، ولا وقت لها، وهذه الطوائف تتخذ لها عيوناً كشف لها الأستار، ومجهراً تبحث به عن الفريسة، كما يتخذون ربيئة يربأ لهم على شرف ينظر دونهم لئلا يدهمهم عدو أو سلطان، كما أنهم كانوا يتعلمون أسلوب الكلام عند السلطان إذا أخذوا، وكيفية صبرهم إذا جلدوا، ولا يضجرون عند الحبس، ولا يعرقلهم القيد إذا رسف أحدهم فيه(134).

ومن أشهر طوائف اللصوص في الدولة العباسية آنذاك:

= **صعاليك الجبال**: وهم المطرودون من المجتمع بلا مال ولا اعتماد.

= **وزواقيل الشام**: وهم طائفة مشهورة من اللصوص يعيشون بناحية الجزيرة ما بين دجلة والفرات وما وليها.

= **وزط الآجام**: وهم طائفة من السودان والهنود طوال القامة مع نحافة البدن، يسكنون الغابات، ويبدو أن الغابة قد أكسبتهم صلابة وشراسة.

= **رؤوس الأكراد**: وهم طائفة من الأكراد كانوا يثيرون الذعر ويسطون على ما يصل إلى أيديهم.

= **مردة الأعراب**: العاتون المتجبرون من الأعراب يقطعون ويسلبون المال.

= **فتاك نهر بط**: جماعة من اللصوص كانوا يسكنون بلدة بالأهواز بين البصرة وفارس اسمها نهر بط.

= **لصوص القفص**: والقفص جبل من الناس متلصصون، يعيشون في نواحي كِرْمَان.

= **القيقانية**: لصوص من قيقان على حدود الهند.

= **المتشبهة**: يبدو أنهم جماعة من الفتاك كانوا يتشبهون في زيهم بالصلاح ليدركوا أغراضهم من العدوان على الناس.

= **ذباحو الجزيرة**: هم طائفة من مردة الفتاك في الجزيرة العربية ما بين دجلة والفرات يذبحون من يلقونه ليأخذوا ما معه.

= **القُطْرِيَّة**: وهم لصوص من قطر ما بين شيراز وكرمان، أو هم من قطر وهي مدينة على ساحل بحر عمان وهم من لصوص البحر(135).

● **من جرائمهم:**

السرقة: كانت تحدث في المجتمع آنذاك بعض جرائم السرقة، وهذا أمر معتاد في كل المجتمعات، لكن ما تميز به هذا العصر - شأن

شأن العصور الإسلامية الأولى - هو إمكان رجعة السارق عما سرق، مما يدل على أن سرقته كانت مجرد غواية أو إغراء أو نزغ شيطان، كما يبدو أن هناك أشياء محددة كانت كثيراً ما تسرق من البيوت، وقد فسر الجاحظ ذلك بأن السارق ربما أغراه من البيت أن أهله أصحاب آنية وآلة، وكان المسروقة أمتعتهم يتحايلون - في وضع حدود البيئة والظروف الملائمة - لإعادة المسروقات؛ روى الجاحظ خبراً عن أبي سعيد المدائني، قال: «ذهب من ساكن له شيء كبعض ما يسرق من البيوت قال له المدائني: اطرحوا الليلة تراباً، فعسى أن يندم من أخذه فيلقيه في التراب، ولا ينكر مجيئه إلى ذلك المكان، لكثرة من يجيء لذلك [أي لطرح القمامة]، فحدث أن طرح ذلك الشيء المسروق في التراب[136].

قطع الطريق (الحرابة): كانت من جرائمهم قطع الطريق، وهي جريمة يقوم بها فئة من المستقفين، ومن مميزات ذلك العصر أن بعض إخوان المُحَارَب الذي قُطِع عليه الطريق يذهبون إلى الأغنياء من أصحابهم فيسألونهم أن يَخلفوا عليه[137].

الرشوة والفساد: يفهم من كلام الجاحظ أن الزلل والفساد والرشوة والحكم بالهوى كانت من الأشياء المنتشرة في طبقة الحكام للدرجة التي جعلت من أهم عناصر المدح خلو الممدوح من تلك الصفات، قال الجاحظ: حدثني إبراهيم بن السندي، قال: كان على ربع الشاذروان شيخ من أهل خراسان وكان مصححاً، بعيداً من الفساد ومن الرشا، ومن الحكم بالهوى[138].

المشاحنات والشجار: كانت تقوم بينهم المشاحنات، وقد تتطور حتى تصل إلى حد الشجار، لكن نفوسهم كانت طيبة سرعان ما تهدأ، وقد رسم لنا الجاحظ صورة لمشاجرة بين رجل يدعى رمضان، وشيخ أهوازي، في سفينة، إذ قال الأهوازي لرمضان هذا: أنا أخاف أن

تكون عينك مالحة، فاصرف عني وجهك، فوثب عليه فقبض على لحيته باليد اليسرى، وانهال عليه ضرباً بيده اليمنى على رأسه.

وربما كانت للشجار في ذلك العصر طقوساً شعبية خاصة بهم، كان يلبس الرجل منهم إزاراً، وهو فوطة يغطي بها الجزء الأسفل من الجسم؛ قال الجاحظ: «بلغني أن رجلاً أتى صديقاً له يستقرض منه مالاً فتركه بالباب، ثم خرج إليه مؤتزراً. فقال له: مالك؟ قل: جئت للقتال والخصومة والصخب[139].

● **العقوبات:**

سادت العصر العباسي العقوبات الشرعية التي نص عليها الدين الإسلامي، كما نشأت أنواع أخرى من العقوبات رأى أولي الأمر تطبيقها على أفراد المجتمع؛ ومن عقوباتهم: الجلد، وهو نفسه أنواع منها جلد القذف، والقاذف الحر يختلف حده عن القاذف إذا كان عبداً، ومنها جلد الزاني الحر، وجلد الزاني العبد[140]، وقد كان لهذه العقوبات الشرعية حضور جلي في كتاب البخلاء بوصفها من التقاليد الاجتماعية ذات الحرمة في ذلك العصر؛ ومن هذه العقوبات الديات، والأرض، بوصفها كفارات عن نوعيات محددة من الجنايات، ودية المسلم في ذلك العصر بلغت عشرة آلاف درهم؛ وكان من غريب عقوباتهم في ذلك العصر هدم دار الجاني حتى لو كانت كراء، إذا قتل قتيلاً أو جرح شريفاً[141].

● **السجون:**

كانت السجون في عصرهم متعددة الأنواع منها السجن وهو مكان تابع للشرطة أو الوالي يحبسون فيه الناس عن الحياة اليومية ومنها: المطبق: وهو سجن تحت الأرض أشبه بالبدروم، ومنه الديماس: وهو سجن أشبه بالسجون الإغريقية عبارة عن غرف يصلون إليها عن

طريق أنفاق وسراديب ومتاهات تحت الأرض، وهي أطباق فوق أطباق كلها تحت سطح الأرض؛ كما أنهم كانوا يتخذون لأهل السجن إماماً ليصلي بهم[142].

المال والتجارة

● المال:

كانت الأموال عندهم تجمع بعدد من الطرق إلى جانب التجارة والبيع، فمنهم من يكسب ماله من القصص والتكدية، ومنهم من يكسبه من احتيال النهار، أي لطلب الرزق، ومكابدة الليل ومقاساة شدائده وأهواله بالسير والركوب فيه والتعرض للأخطار وتولي عمل من أعمال السلطان، أو كيمياء الذهب والفضة. وكانوا يسمون المال الذي يقوم أمر الرجل به: «الحرائب»؛ ومن حرصهم على المال وتقديره، كانوا يعظمون الأغنياء ويقدمونهم، ولا يجيزون لفقير أن يعتدي على غني بالقول أو الفعل، وإن كان ذلك بحق له عنده[143].

ويظهر لنا من استقراء أحوال ذلك العصر بوساطة كتب البخلاء كانوا يخرجون أموالهم للمدينين ويقرضونهم بعدة أساليب منها: الأسلاف وهو إقراض المال، والمرابحة، والرهن، والربا، من مرابييهم أبو سعيد المدائني؛ قال لرجل من ثقيف اقترض منه: «قد علمنا حين أخرجنا هذا المال من أيدينا أنه معرض للذهاب وللمنازعة الطويلة، ثم رضينا منك بالربح اليسير، بالذي ظنناه بك من حسن القضاء»؛ وكان من معاملاتهم المالية في ذلك العصر خلط المال بين الإخوة، وربما حدثت بينهم مشاحنات بسبب ذلك المال، لكن السبب الرئيس في المشاحنات يكون عنده كثرة الولد، فهو وإن كان من عوامل التقريب بين الآباء، فإنه من عوامل التفرقة بين الأبناء؛ قال الداردريشي لأخيه: «كانت

الشركة بيني وبينك حين لم يكثر الولد، ومع الكثرة يقع الاختلاف. ولست آمن أن يخرج ولدي وولدك إلى مكروه، وهنا أموال باسمي ولك شطرها، وأموال باسمك ولي شطرها، وصامت في منزلي، وصامت في منزلك (من ذهب وفضة)، لا نعرف فضل بعض ذلك على بعض. وإن طرقنا أمر الله، ما ركدت الحرب بين هؤلاء الفتية، وطال الصخب بين هؤلاء النسوة. فالرأي أن نتقدم اليوم فيما يحسم منهم ذلك السبب؛ ومن المعاملات المالية الشائعة أيضاً في عصرهم: الاستقراض والاستفراض؛ فالاستقراض هو طلب القرض أي أخذ مال على مظنة رده بعد أجل، أما الاستفراض فهو طلب الفرض أي العطية، وما فرضته على نفسك فوهبته أو جدت به لغير ثواب، ومن المعاملات المالية كذلك: العارية والوديعة؛ فالعارية هي ما يعيرها الإنسان من عروض ودواب وغير ذلك، أما الوديعة فهي ما يودعها صاحبها عند موضع ثقة من الجيران والإخوان على سبيل الأمانة؛ وقد كان من تصوراتهم الاقتصادية أن المال المكتسب من القمار أو الميراث أو مال الالتقاط وحباء الملوك أسرع في الإنفاق والتبذير وأن الحفظ أسرع إلى المال المكتسب بالجهد، والغنى المجتلب بالعمل؛ وكان من عاداتهم دفن الأموال الكثيرة لسترها عن الأعين، واختزالها بعيداً عن أيدي النفقة، والرجاء[144].

كما أن الناس كانوا في العصور الإسلامية السابقة علي العصر العباسي يحذرون اللقطة، وهي ما يلقاه الإنسان في طريقه من عروض أو مال ذا قيمة، ثم هو في العصر العباسي تبدلت أحوالهم، حتى صار الناس في ذلك الدهر يريدون الأمانة ويحوطون اللقطة. فقد بلغ التكالب على المال والحرص عليه في ذلك الزمان مبلغاً عظيماً، إذ إن بعضهم كان يقسم الميراث قبل دفن المُوَرِّث صاحب المال، ومن ذلك قصة أحمد بن خلف وأخيه حاتم، إذ ترك أبوهما يوم مات ألفي ألف درهم

وستمائة ألف درهم، وأربعين ومائة ألف دينار، فاقتسماها قبل دفن أبيهما، لكل منهما النصف: فضة وذهباً، عيناً مثاقيل وازنة جياداً، سوى العروض، وكان الناس لذلك العهد يتواصون بما يحفظ لهم أموالهم ويقلل النفقة عليهم؛ ومن صور حرصهم على المال أن الرجل منهم عند خطبة امرأة كان يسأل عن مالها ويحصيه ويتقصاه؛ ومن السمات السيئة لذلك العصر الاحتيال والتصنع لأكل أموال الناس بالباطل لاسيما اليتامى منهم، والترصد للنيل مما يعن لهم من أموال، ومن أجل المال كانوا يحتالون بافتعال غرة الصلاة تعرضاً للقضاء، وقد أكلت الأمانات: الأوصياء، والأمناء، ورتع فيها المعدلون والصرافون، فالوصي على أموال اليتامى، والأمين على أموال المسلمين والمزكون بأنهم عدول، والصرافون من حفظة الودائع صنوف من قيمي الأموال في عصرهم، فإن فسدوا فسدت المعاملات المالية للمجتمع بأسره؛ وخير ما وصف به أهل ذلك العصر، قولهم: «إن الناس فاغرة أفواههم نحو من عنده دراهم؛ فليس يمنعهم من النهس (وهو اقتطاع اللحم بالثنايا للأكل) إلا اليأس، وإن طعموا: لم تبق راغية (أي ناقة)، ولا ثاغية (أي شاة) ولا سبد ولا لبد (أي القليل والكثير)، ولا صامت ولا ناطق (وهما المالان: الذهب والفضة، والحيوان)[145].

● العملات:

العباسيون في ذلك العصر كانوا يتداولون عدداً من العملات، وكلها منقوش عليها عبارة: (لا إله إلا الله)؛ ومن هذه العملات العباسية[146]:

- **الدينار**: يضرب من الذهب، وهو العملة الرئيسة لذلك العصر.
- **الدرهم**: ويضرب من الفضة، وقيمته تبلغ: نصف ديناو وخُمُسَهُ، وهو ستة دوانق.

- **الفلس**: وهو ما كانوا يتعاملون به، وكان يضرب من نحاس، وهو دنيء القيمة، إذ يعد جزءاً من ستة وتسعين جزءاً من الدرهم؛ وفلوس البصرة أكبر من فلوس بغداد لأن للبصرة قوة شرائية تنافس قوة بغداد، وهي أشبه بالدرهم البغلي.
- **القيراط**: وهو من العملات التي تختلف أوزانها تبعاً للبلاد التي تتداولها، فهو في العراق نصف عشر دينار، بينما في مكة ربع سدس من الدينار، وهو في حاضرة الخلافة تبلغ قيمته نصف الدانق.
- **الشعيرة**: وهي من العملات ويبلغ مقدارها ربع قيراط، ووزنها من الفضة.
- **والحبة**: من عملاتهم وهي تعادل في قيمتها الشرائية جزءاً من ستة عشر جزءاً من الدرهم الإسلامي.
- **المثقال**: وهو درهم وثلاثة أسباع من الدرهم.
- **الوزن**: وهو ثقل في الأصل يقدر بدرهم وثلاثة أسباع من الدرهم.
- **الدانق**: وهو سدس الدرهم، وأربعة طساسيج.
- **الطسوج**: وهو ربع الدانق، والطسوج حبتان، وأربعة أفلس.

ويبدو أن العملة الرئيسة لذلك الزمان هي الدرهم وهو الذي تدور حوله تعاملات الناس، أما الدينار فكان عزيزاً جداً، لا يقع إلا في يد الأغنياء فلا يتبادل به إلا الأغنياء وذوي الجاه والثراء والسلطان، لذلك كانوا يقولون: «الدرهم هو القطب الذي تدور عليه رحى الدنيا»؛ وهذه العملات على كثرتها في الاستخدام داخل إطار الدولة الواحدة إلا أنهم أيضاً كانوا في بعض معاملاتهم الاقتصادية لا يحتاجون إليها إذ إن العامة كانوا يتعاملون عند غيب المال بالمبادلة، ومما ورد في البخلاء، أن امرأة أعطت أبا القماقم رغيفاً ليشتري لها به آساً؛ كما أنهم كانوا يستظهرون عملات زائفة مدلس عليهم في نقدها، وكان التزييف لا يقع

إلا في الدينار والدرهم لأنهما من أكبر العملات أو لأنهما العملتان الرئيستان، وهناك سبل للمعاملات الفاسدة، منها[147]:

1 - **الدرهم المزأبق**: الدرهم في الأصل يضرب من الفضة، فكانوا يصنعونه من المعادن الرخيصة ثم يطلونه بالزئبق ليظهر لمن يراه أنه من فضة، على سبيل الإيهام.

2 - **المكحل**: كان يضرب الدينار - وهو ذهب في الأصل - من النحاس ثم يصفر ويجعل عليه من السواد ما يخفي معدنه، وكذا يصنعون معه الدراهم، فيضربونها من معدن أبيض ثم يجعلون عليها السواد لإخفاء أصلها.

3 - **البهرج**: وهو الدينار المصنوع من أخلاط الذهب الرديء، أو الدرهم المصنوع من الفضة الرديئة.

4 - **الزائف**: وهو الدنانير أو الدراهم الرديئة في معدنها غير الوازنة في مقدارها.

ويبدو أنهم اتخذوا الخزائن لحفظ المال بتوسع، وتصرفوا في سبيل ذلك أيما تصرف لدرجة صار معها حفظ المال عملية منظمة تخضع لمجموعة من الضوابط، قال الكندي: «ولحفظ المال بنيت الحيطان، وغلقت الأبواب [أي اتخذت عليها المغاليق]، واتخذت الصناديق، وعملت الأقفال، ونقشت الرسوم والخواتيم، ويعلم الحساب والكتاب».

● الأسواق:

كانت في الدولة العباسية حركة تجارية رائجة تتطلب وجود أسواق جامعة تضم أصناف تجاراتهم، وكان هناك نوعان من الأسواق:

أولها: أسواق المدن، ويبدو لنا أنها كانت أسواقاً شديدة الزحام، ومن تلك الأسواق «سوق الحربية» ببغداد، وقد صور لنا الجاحظ شدة

ازدحام هذا السوق، فهو يقول: «تشق وسط السوق وعليهم ثيابك، والحمولة تستقبلك، فمن هنا نترة ومن هنا جذبة؛ فإذا الثوب قد أودي. ومن ذلك أن نعلك تنقب وترق، وساق سراويلك تتسخ وتبلى، ولعلك أن تعثر في نعلك فتقدها قداً، ولعلك أن تهرتها هرتاً»، كل ذلك من أجل المرور داخل السوق، ولأن أبا سعيد المدائني احتاج أن يشق وسط السوق، ولا أمان للمارين بالأسواق أو نجاة لهم إلا إذا احتالوا على الأسواق وأفادوا من بعض العادات الاجتماعية لأهل ذلك العصر، ومن ذلك أن أهل السوق كانوا يقومون لصلاتهم فإذا فعلوا: قطع الرجل عرض السوق، واستطاع أن ينجو من تلقي الحمولة، ومن مزاحمة أهل السوق، ومن النتر والجذب(148).

ثانيها: الأسواق الحرة التي تمثل حركة التجارة المفتوحة في الموانئ، ومن أمثلة ذلك «سوق الكلاء»، حيث كانت التجارة تنعقد أسواقها عند مرفأ السفن على ساحل النهر، فيشتري أهل المدينة مما تحمله تلك السفن، ويبيعونهم من منتجات ومحاصيل بلادهم، بل ربما يتسع نطاق السلع المباعة حتى يصل إلى الأعذاق والعراجين والسعف، كما هو الحال في سوق كلاء البصرة(149).

ومن أسواقهم سوق الأهواز، وسوق الكلاء وهو من أسواق البصرة، وسمي بذلك لأنه سوق ساحلي بالقرب من شاطئ النهر، وعنده يكلأ التجار سفنهم أي يحبسونها ويحفظونها، فيبيعون ويشترون؛ وسوق الحربية: وهي محلة من محلات بغداد(150).

● التجارة:

من أساليب التجارة في العصر العباسي أن يشتري التاجر ثمرة البستان على الشجرة، فإذا نضج أخذه وباعه، فلو حدث أن عاد عليه ريعها بالخسران رجع إلى صاحب البستان يستنزله بمقدار الخسارة أو

بجزء منه؛ كما كانت هناك حركة تجارية حرة في الموانئ. والسلعة في أول ظهورها إذا كانت من سلع المواسم تبدأ مرتفعة الثمن، ثم يتدنى ثمنها بعد ذلك ومن أمثلة ذلك الأمر: باكورات الفاكهة على الأخص، فالخوخ يباع في أول ظهوره بمقدار ست ثمرات بدرهم، ثم يصل إلي مائتين بدرهم، فيقولون: «اصبروا عن الرطب عند ابتدائه وأوائله وعن باكورات الفاكهة»، وكانت من نظرياتهم الاقتصادية المتداولة في ذلك العصر قولهم: «لولا رخص الماء وغلاء الخبز لما كلبوا على الخبز وزهدوا في الماء»، والناس أشد شيء تعظيماً للمأكول إذا كثر ثمنه أو كان قليلاً في أصل منبته وموضع عنصره، فالجزر الصيفي والباقلي الأخضر العباسي، أطيب من كمثرى خراسان، ومن الموز البستاني، ولكنهم لقصر همتهم لا يتشهون إلا على قدر الثمن، لذلك انصرف الناس إلى طعام الجزر وتركوا الكمأة، فعملية الشراء كانت عملية معيارية لها اتصال بالقوة الاقتصادية للمشترين، وعملية الشراء عملية متسعة النطاق إذ كانت تتم في أماكن الإنتاج نفسها، كما كانت تتم في الأسواق، وقد يشتري الرجل من البستان بدرهم فاكهة[151].

● الباعة الجائلون:

كان في المجتمع العباسي نوع من الباعة هم الجائلون الذين يلفون الأحياء وعلى رؤوسهم أسفاط فيها بضاعتهم، وهم ينادون عليها، وبخاصة عندما يمرون بجمع من الناس يصيحون بالنداء، وكانوا يبيعون بضائعهم من الفاكهة والخضر بالثمرة عداً لا كيلاً أو وزناً[152].

● المبادلة:

كانت الحركة التجارية تتم باستخدام عدة أنواع متباينة من العملة وعلى الرغم من ذلك فإنهم كانوا يلجأون في بعض الأوقات إلى استخدام أسلوب المبادلة التجارية[153].

● **بيع المنازل:**

كان متوسط أسعار الدور يومئذ ألف دينار تقريباً؛ لكن هذا لا يمنع أن أسعارها قد وصلت إلى خمسة وأربعين ألف دينار، وهو ثمن دار معاوية التي باعها لحويطب بن عبدالعزى؛ لكن سواد بغداد قبل وأثناء عصرهم العباسي كانوا يرون أن «تصريف ثمن الدور في وجوه التجارات أربح، وتحويله في صنوف البضائع أكيس»[154].

● **الديون:**

بعد شيوع المظهرية والترف في العصر العباسي اتجهت طائفة من الناس إلى الحياة على هذا المنوال المترف دون أن يكون لهم من ثرواتهم ما يؤمن ما يترفون فيه أو يمده بمدد المال اللازم لاستمراره، هؤلاء كانوا كثيراً ما يضطرون إلى الاقتراض والاستدانة، وقد أشار إياس بن معاوية إلى هذا السلوك في الفقه، وكيف يصل بهؤلاء إلى بيع دورهم؛ فقال: «قد يكون دخل الرجل ألفاً فينفق ألفاً، فيُصلِح فَتَصْلُح له الغلة، وقد يكون ألفين فينفق ثلاثة آلاف، فيبيع العقار في فضل النفقة؛ فكان من الظواهر السلوكية في ذلك العصر الاستدانة والإنفاق بما لا يوازي الدخل المادي للمنفق، لذلك كان المدين ربما يضطر إلى بيع جزء من الأصول لتسديد الدين، ولو اطرح منه بعض الثمن وخسر فيه، فيجمع إلى خسارة الاستدانة خسران بيع العقار أو أصول التجارة. وكان سائل الدين في ذلك العصر كثيراً ما يرد خائباً لشيوع ظاهرة الحرص مع ترسخ النظام الرأسمالي للمجتمع؛ لكن هذا الصنف الذي يمنع ماله عن الإقراض لم يكن هو فقط الحريص عليه، بل كان هناك صنف آخر من الناس أشد حرصاً، لكنهم كانوا يبذلون المال بل يغرون الناس بالاقتراض منه وطلب الاستدانة فيه، هذا الصنف يبذل المال بل يغري المقترض بأوجه الإنفاق حتى يغبنهم ويربح عليهم، ويرهن بديونهم دورهم، ثم يدعيها لنفسه، وهناك من يبذل المال ويطلب القضاء بود مثلما فعل أبو سعيد المدائني عندما أقرض رجلاً من ثقيف ألف دينار،

فلما طال عليه المطل، قال له: إن لهذا المال زكاة مؤداة وقد علمنا - حين أخرجنا هذا المال من أيدينا - أنه معرض للذهاب والمنازعة الطويلة؛ كما كان أبو سعيد يقطع الطريق إلى سوق الحربية لتقاضي خمسة دراهم من مدين له لتدبير يجمع إلى رجوع ماله طول راحته وبخاصة إذا رهب جانبه في الاقتضاء والصبر والمعاودة في طلب الرد؛ وكان من عاداتهم التقاضي في المسجد، فيما يبدو لم يكن يجرؤ عليه المرابون. لكن من أهم مظاهر الاستدانة في عصرهم أن بعضهم كان يُقرض المال بالربا، قال المدائني لمدينه: «رضينا منك بالربح القليل بسبب الذي ظنناه بك من حسن التقاضي»، ومن مميزات عصرهم الحرص على كتابة الدين في صك وعليه ختم المقترض، لحفظ الحقوق بينهم(155).

- **الحيوانات والطيور:**

كانت الطيور والحيوانات تمثل بالنسبة لهم رافداً مهماً من روافدهم الغذائية، لذلك كان للحيوانات في كل منزل «محبس» كالحظيرة، و«آري» يوضع فيه العلف للدابة؛ كما دخلت في كثير من معاملاتهم، وصارت جزءاً من أموالهم ومن حياتهم الاجتماعية، فكانوا يضربون المثل بالحيوانات في الجود واللؤم، وفي أمثلتهم ما يدل على لؤم الكلب وجود الديك لأن الديك ينقر الحب ويضعه في مناقير الدجاج، فقالوا «ألأم من كلب على جيفة، أو عرق»، كما قالوا «أسخى من لافظة»، وهو الديك الذي يلفض الحب إلى الدجاج لتأكله والتاء في لافظة للمبالغة، وكانوا عندما يطردون كلباً من منازلهم ويقولون له: «اخسأ»(156).

- **ومن حيواناتهم:**

البرزون: وهو الفرس العظيم الخلقة، الغليظ الأعضاء، وهو ليس من الخيول العربية، وهو عندهم من علامات الترف والبذخ.

البغال: وهي حيوانات تنتج من تلاقح الخيل مع الحمير.

الحمير: كانت من دوابهم التي يسافرون عليها لمسافات طويلة، فكان بعضهم يحج عليها قاصداً مكة من خراسان.

الجمال: وهي الإبل التي تعد أحد أعمدة الحياة العربية في تلك الآونة.

- **تربية الحيوانات:** كان أهل ذلك العصر يعتادون وسيلتين من وسائل تربية الحيوانات، هما: «الرعي»: وهو الخروج بالقطعان إلى المراعي في السهول والوهاد، وطعام هذه الحيوانات هو الكلأ والحشيش غالباً؛ أما الوسيلة الأخرى فهي ما كان يعرف باسم «العلوفة»: وهو حبس الدابة لتسمينها، فكانوا يحبسون الحيوانات في الحظائر لاعتلاف «الكسب» وهو العلف الذي كانت تعتلفه حيواناتهم، وكانوا يقتطعون حظائرهم في داخل الدور التي يعيشون فيها، وفي تك الحظائر يتخذو حوضاً مبنياً من الآجر على ارتفاع نصف المتر يوضع فيه العلف للحيوانات، وقد قال رجل من أهل مرو لولا أنني أبني مدينة لبنيت آرياً لدابتي، يعني عظم التكلفة وفداحتها، كما كانوا يضيئون هذه الحظائر ليلاً، وقد ذكر الجاحظ أن غلام صالح بن عفان كان يطلب منه نفطاً لبيت الحمار، لإضاءته بالليل، وقال الأصمعي إن بعض الناس وهب مدينياً برزوناً فأقامه على الآري وهو المعلف الذي تعتلف فيه الدابة، فانتبه الرجل من نومه فوجده يعتلف، فنام ثم انتبه فوجده يعتلف، فأمر غلامه بإخراجه عنه(158).

وكانت لهم حيوانات أليفة تعيش في منازلهم، ومنها القطط ويسمونها السنور؛ والكلاب وكان من أنواعها عندهم: الكلاب اليمنية التي تنتسب إلى بلدة اليمن، ومنها القلطي، وهو القصير المجتمع من الكلاب والسنانير.

ويظهر أن ما كانت تبقيه الدابة من العلف كان شأنه عندهم شأن روث الدابة وبعر الشاة وعظم اللحم والكساحة، كانوا يتخلصون منه أو يعيدون استخدامه في أغراض أخرى كالوقود، ولذلك اهتم الكندي بأن يشترط على ساكن داره أن يجعل له روث الدابة وبعر الشاة ونشوار العلوفة.. إلخ[159].

- **المجازر**: كانوا يتخذون مواضع محددة ينحر فيها الجزار الإبل، وفيها يذبحون البقر والشاة ويبيعون فيها لحومها، وتسمى هذه المواضع مجازر، وواحدها مجزرة[160].

- **الصيد البري**: لم يكن غذاؤهم مقصوراً على ما يربون من حيوانات، بل كانوا يخرجون للصيد من الحيوانات البرية فكانوا يحققون لأنفسهم متعة الترف بالصيد ويحصلون على نوع من الغذاء غير متاح عادة إلا بذلك السبيل، كما أن المسافرين منهم إذا نفد منهم الزاد واشتد بهم الجوع طلبوا الصيد، وكذلك كان يفعل سكان الأطراف والبوادي عند الحاجة، فيخرجون للصيد، وكان للرجل منهم جفيراً أي حعبة يضع فيها سهامه طلباً للصيد فإذا لقيه احتفر حفرة في الأرض ووضع فيها صيده ودفنه بالحطب وأشعل عليه النار[161].

الفصل الثالث
الحالة الثقافية والفكرية في المجتمع العباسي

● **الولوع بالكتابة:**

خرجت الثقافة العربية من طور المشافهة إلى التدوين، وبلغت في مدوناتها أوج مجدها في القرن الثالث الهجري، وكان لدى أفراد

المجتمع ولوع شديد بالكتابة، فهم يدخلونها في استخدامات هامشية، كأن يكتب جار لجاره، وصاحب دار لساكنيه، وممن استخدم الكتابة كذلك المخطراني، وهو متسول يحكي قصة كذوباً عن قطع لسانه في ديار الكفر، هذه القصة إما أن يكون معه من يرويها عنه، أو أن يدونها في لوح أو قرطاس[162].

● **علم الكلام:**

علم الكلام، وهو علم يتضمن الحجاج عن العقائد الإيمانية بالأدلة العقلية والرد على المبتدعة المنحرفين في الاعتقادات عن مذاهب السلف والصالحين؛ وسمي بذلك لاتخاذ الجاحظ والكعبي الحبائي فيه سبيل الحجاج والجدال، أو لأنهم نفوا صفة الكلام عن الله عز وجل[163]؛ وقد اعتنى الناس في ذلك العصر عناية كبيرة بعلم الكلام والفلسفة والجدل والمناظرة وعاءً للأحاديث؛ وبرزت في ذلك العصر طائفة من المعلمين كانوا يعنون بالخطابة والمناظرة وما يتعلق بها من مسائل البيان والبلاغة لاتصالها بما كانوا يخوضون فيه؛ وهؤلاء هم المتكلمون، وهم طائفة مقابلة لطائفة المعلمين من النحاة واللغويين، كانت تزخر بهم مساجد الكوفة والبصرة وبغداد، وفيها يتحاورون حواراً عنيفاً ويتخاصمون فيه، كل منهم يحاول أن يقهر خصمه ويظهر عليه، وسرعان ما أصبحت هذه المحاورات والخصومات والمناظرات شغل الناس الشاغل[164]. وقد قدم الناس من هذه الطائفة: «المعتزلة»، لأنهم أسرع بداهة وأقرب خاطرة وأعمق رؤية وأقوى حجة وأعرف بمسائل البيان والبلاغة، ولأنهم عنوا بالثقافات الأجنبية، فدرسوا الفلسفة والمنطق وعلوم البلاغة الفارسية واليونانية والرومانية والهندية[165].

ثقافة اليونان (أثر الثقافة اليونانية)

كانت الثقافة اليونانية شائعة في ذلك العصر لدرجة دفعت

الكتابة لإبراز إفاداتهم منها، فمثلاً نجد الجاحظ ينتخب من أقوالهم ومأثوراتهم كما تأثر بفلسفتهم ومنطقهم، ولا غرو في أن يقع كاتب مثل الجاحظ في أسر الولوع بالثقافة اليونانية لأن علماء الأمة في ذلك العصر كانوا يقدرون للمعارف والعلوم قدرها، وقد عرفوا أهمية الفلسفة وقيمتها الفكرية، فاحترموا العقول التي أنتجتها، ومن الأثر الثقافي للفلسفة تقدير الأمور بمقدار الجوهر والعرض حتى في الأمور العارضة، ومن ذلك أن المنجاب العنبري رد جارية أمه التي جاءت بكوب فارغ وكانت تريد ماءً بارداً، وقال لها: أمي أعقل من أن تبعث بكوز فارغ لنرده ملآنَ..!، اذهبي فاملئيه من ماء حبكم وفرغيه في حبنا، ثم املئيه من ماء مزملتنا حتى يكون شيء بشيء»، وقال محمد المكي: فإذا هو يريد أن تدفع جوهراً بجوهر، وعرضاً بعرض؛ ومن يقرأ كتاب البخلاء بتدبر يلمح شيوع آلية الفكر السوفسطائي في سطور الكتاب، مثل تلك المحاجة بين أبي العاص، وابن التوأم، غير أننا نستملح هذه السفسطة ونستعذبها ونهش لها ونعجب بها في كثير من الأحيان، إنما يرجع ذلك لحسن صوغ العبارات وتمويه الباطل فيها حتى يعود كالحق، وستر الحق بها حتى يرتد كالباطل، وما ذاك إلا لأنه بنى على السفسطة التي يقصد من ورائها جداً في ثوب مفاكهة لا هزلاً بلا عمق؛ والجاحظ في ذلك صورة - وإن كانت مميزة لأهل عصره(166).

صورة الحياة الفكرية في العصر العباسي:

تراءت صورة الحياة العباسية وكأنها وليدة تلك الازدواجية ولغة الجدل التي فرضت نفسها في كل شيء، وكأن كل صغيرة وكبيرة تنطلق من ثنائية هذا الجدل، فهو عصر الثنائية العنصرية التي يمثلها العربي في منصب الخلافة ومن حوله أسر فارسية تتوارث المناصب الكبرى كالوزارة والكتابة والحجابة، وهو عصر صراع أبناء العمومة حول

المنصب بين الحق والاغتصاب والمناداة بمنطق التوريث والجدل حول الأحقية به لكل فرع دون الآخر[167]؛ ومن ثم ترد ثنائيات أخرى ذات طبع فكري (أيديولوجي) تعكسها طبيعة الحياة الدينية بين الاعتزال وأهل السنة؛ أو صيغتها الاجتماعية بين تيار المدارس المتعارضة على مختلف الأصعدة الفكرية، ففي ظلاله تناحرت المدارس النحوية في البصرة والكوفة وبغداد، والمدارس الفنية في الشعر بين الموروث والحداثي، وفي البلاغة بين اللفظ والمعنى[168]؛ ومع انتشار الفكر الفلسفي المترجم، واتساع مجالات الحياة، وتعدد صورها، اتسعت دائرة الجدل وازدادت صوره تعقيداً كما ازدادت الحاجة إلى التدليل المنطقي حول ما يطرحه الفكر العباسي من إشكالات أو ما يناقشه من قضايا فلسفية أو سوفسطائية بالغة الخطورة مثل قضية خلق القرآن التي خاض فيها المأمون نفسه، والمعطيات الفكرية لحركة الشعوبية التي أغرقت الذهنية الاجتماعية للعامة؛ فالمجوس يحاجون سراً، ثم جهراً في مجالس المأمون، في أمر النار والطين، حتى وصلت أَشعارهم إلى حد تفضيل إبليس على آدم عليه السلام؛ وكذلك قضايا الحياة والموت والأرزاق والإنفاق، والتوحيد، والجبر والاختيار والإرجاء، فازدحمت الصراعات الداخلية وما نجم عنها من قضايا داخل نفسيات العامة والخاصة في ذلك العصر؛ وذلك «بانتشار الصيغة الجدلية التي أصبحت لغة العصر العباسي في كل مجالات الحياة ومناهج الفكر»[169].

● الأفكار المذهبية في العصر العباسي:

كانت للمعتقدات والأفكار المذهبية دور كبير في تشكيل عقلية المجتمع في ذلك العصر، للحد الذي يظن الرجل فيه أنه هو ذاتُ المذهب والمعتقَد الذي يعتقده، وأن مذهبه لا يقوم إلا به، فاستغرقوا في مذاهبهم، وغالوا فيها مغالاة جعلتهم يفترعون من المذهب الواحد

مذاهب متباينة، ومن الأصل الواحد عدة أوجه مختلفات، ومن المذاهب الفكرية في ذلك العصر:

- **القدرية**: هم طائفة تنسب إلى التكذيب بما قدر الله من الأشياء وتجحد القدر، وترى أن للمرء اختياراً فيما يعمل، وفيما يترك، وقالوا بأن الأمر كله مستأنف بعلم حادث وقدرة وإرادة كذلك، وكان أول من قال بذلك المذهب معبد بن عبدالله الجهني، فنفى القدر وأثبت الاختيار المطلق في مذهبه(170)؛ وكان الناس يتندرون عليهم في أمور حياتهم ذات البعد القدري، فهذا رجل كان يغشى طعام الجوهري دون دعوة محددة، فإذا دخل والقوم يأكلون، أو حين وضع الخوان، قال: لعن الله القدرية..!، من كان يستطيع أن يصرفني عن أكل هذا الطعام، وقد كان في اللوح المحفوظ أني سآكله؟ »(117)؛ فهو يقصد بلعن القدرية أنهم مخطئون في دعواهم، لأنهم لو صدقوا لاستطاع أن يصرف نفسه عن حضور الطعام.
- **الجبرية**: هي فرقة تنتسب إلى الحسين بن محمد النجار البصري، يقولون: إن العبد لا قدرة له، وأن الحركات الإرادية إنما هي بمثابة الرعدة والرعشة، ويبدو أن العامة كانت تناهض مثل هذه المذاهب مناهضة مستميتة، إذ بلغت بهم المناهضة إلى هدم المكرمات، فثمامة هدم داراً كان بناها للفقراء عندما علم أن الجبرية قد نزلتها، وقد هدم مسجداً بناه ليزيد بن هشام حين علم أنه يخلط في الكلام ويعين البشرية على المعتزلة(172).
- **المعتزلة**: طائفة من القدرية زعموا أنهم اعتزلوا فرقتي الضلالة (الأشاعرة والماتريدية) في رأيهم؛ يعنون أهل السنة والجماعة؛ وعن المعتزلة تفرعت طائفة تسمت بالبشرية(173).
- **الشيعة**: لفظ الشيعة في اللغة يعني: القوم الذين يجتمعون على

الأمر، والشيعة أيضاً: هم أتباع الرجل وأنصاره، وفي اللسان أن هذا الاسم قد غلب على من يتولى علياً وأهل بيته، حتى صار لهم اسماً خاصاً؛ وكانوا من أكثر الطوائف أثراً في المعتزلة في الدولة العباسية؛ إذ كانت هناك قلاقل سياسية أحدثتها طوائف الشيعة، وقد تفرعت عنها طائفة أخرى تسمت بالغالية[174].

● المذاهب الفكرية غير العربية:

- **الشعوبية**: كانت تعيش في الدولة العباسية عناصر منوعة الجنسيات، فمنهم الهند والروم والترك والديلم، والديلم جيل من الترك؛ أشد بغضاً للعرب من الأتراك على بغضهم للعرب كذلك، وهذه الطوائف جميعاً كانت أعدى أعداء العرب إذ ذاك؛ وكان الشعوبيون يشعرون بقوتهم الاجتماعية لما بلغوه من قوة اقتصادية؛ فكانوا يتحينون الفرص لإظهار قوتهم، والتأكيد على ازدراء العرب وإثبات ضعفهم، ومن ذلك أن أبا سعيد المدائني كان له مال عند رجل من ثقيف، وكان أبو سعيد يختلف إلى دار الثقافي فيأكل ويشرب بزعم التقاضي، حتى نبذه أحد إخوان الثقفي بقوله: إن أردت التقاضي محضاً لكان ذلك في المسجد فغضب أبو سعيد وأبى أن يأخذ ماله عندما أحضره الثقفي إليه فلما كثر الكلام في ذلك الأمر قال: أظن أن الذي دعا صاحبك إلى قول ما قاله أنه عربي وأنا مولى. فإن جعلت شفعاءك من الموالي أخذت هذا المال وإن لم تفعل فإني لا آخذه. فجمع الثقفي كل شعوبي بالبصرة فطلبوا إليه أخذ المال، فأخذه؛ فالشعوبية في الأصل مذهب أساسه بغض العرب، وهم فرقة لا تفضل العرب على العجم، ولا ترى لهم فضلاً على غيرهم، وقد رسخ هذا المذهب وسانده وقوى شوكته، تولي العجم أمور الدولة الإسلامية، وهم قوم لا يهتمون بالأصول القويمة ولا بالعناصر الكريمة كما يفعل العرب؛ بل إن أمرهم

هجين[175]؛ ومن المذاهب التي رفدت تيار الشعوبية وأمدته: المجوس والآزادمردية والبابكية.

- **مذهب الجهجاه (السوفسطائي)**: هم طائفة يرون تحسين الكذب ووضعه بمرتبة الصدق في مواضع؛ ويرون تقبيح الصدق في مواضع، ويلحقون الكذب بمرتبة الصدق، ويحطُّون من الصدق إلى موضع الكذب، ويرون أن الناس يظلمون الكذب بتناسي مناقبه، وتذكُّر مثالبه، ويحابون الصدق وينصرونه بتذكر منافعه، وبتناسي مضاره، وأنهم - أي الناس - لو وازنوا بين مرافقهما، وعدلوا بين خصالهما، لما فرقوا بينهما هذا التفريق، ولما رأوهما بهذه العيون، وكانوا يتصدون لتزيين الكذب في عيون الناس وتقبيح الصدق، ويعملون على إشاعة ذلك بين العامة؛ وقد نهجوا منهج السفسطة، وهو من المناهج التي ثقفها العرب من الفلسفة اليونانية في ذلك العصر[176].

- **مذهب الزنادقة (البوهيمي)**: الزندقة كانت فضفاضة في ذلك العصر، ولها أوجه كثيرة، أبرزها مذهب المتفلسفين منهم، وهم يرون أن الرجل أحق بابنته من الغريب، وأولى بأخته من البعيد، وأن غير البعيد أحق بالغيرة، والقريب أولى بالأنفة، وأن الاستزادة في النسل كالاستزادة في الحرث، إلا أن العادة أوحشت منه، والديانة حرمته؛ ولأن الناس يتزايدون أيضاً في استعظامه، وينتحلون أكثر مما عندهم في استبشاعه[177]؛ ويبدو أن الجاحظ يقصد به مذهب الخرمية؛ والخرمية نسبة إلى (خورمشهر) مدينة على شط العرب، وقيل نسبة إلى (خرم)، وهي ناحية بين أربيل وآران، وقيل نسبة إلى (خرمة) زوجة مزدك الفارسي»[178]، فهم كالزنادقة «كانوا يبيحون للرجل أن يتزوج أمه وأخته وابنته، ولهذا يسمون مذهبهم «دين الفرج»[179].

- **مذهب صحصح (الحيواني)**: مذهب أتباعه يفضلون النسيان على كثير من الذكر، ويرون أن الغباء في الجملة أنفع من الفطنة في الجملة، وأن عيش البهائم أحسن موقعاً في النفوس من عيش العقلاء، وأن الرجل إذا أسمن بهيمة ورجلاً ذا مروءة، أو امرأة ذات عقل وهمة، وأخرى ذات غباء وغفلة، لكان الشحم إلى البهيمة أسرع وعن ذات العقل والهمة أبطأ، ولأن العقل مقرون بالحذر والاهتمام، ولأن الغباء مقرون بفراغ البال والأمن، فلذلك: البهيمة تقنو شحماً في الأيام اليسيرة؛ ولا تجد ذلك لذي الهمة البعيدة ومتوقع البلاء: في البال وإن سلم منه، والعاقل في الرجاء إلى أن يدركه البلاء[108].

● الميثولوجيا mythology:

● الخرافات والمعتقدات::

باب كبير من أبواب الصيغة الاجتماعية للحياة في العصر العباسي، وهو عصر مهما أوتي من أوجه حضارية ومن تطورات معرفية إلا أنه كان على أبواب العلوم التجريبية، ولم تكن علاقته بالعلم وثيقة كعلاقته مع تراثه من الغيبيات، لذلك كان لعدد من الطوائف ذات الاتجاه الغيبي تأثير مباشر في أفراد المجتمع آنذاك ومن هذه الطوائف: الكهنة، والعرافون، والخطاطون، والعيافون، والكتافون، والمنجمون، وزاجرو الطير، والطراق، والطوارق، والمتفرسون، ولكل طائفة من هذه الطوائف دور محدود كان يمارسه أفرادها في المجتمع العباسي آنذاك؛ وكان العامة من الناس يعتقدون في هؤلاء، ويعولون على نتائج ما يرونه، وهناك معتقدات أخرى كانت تشيع بذاتها دون وسائط، ومن هذه المعتقدات: «أن «الوحمى ربما أسقطت إذا تشهت طعاماً لم تذقه»،

ويعتقدون كذلك أن للأهلة والمحاق في الأدمغة والدماء عملاً وتأثيراً كما أن بين الأدمغة والدماء تفاضلاً في التأثير بين الربيع والخريف[181]؛ أي أنهم كانوا يعتقدون أن للزمن والمناخ علاقة بالمزاج والعقل.

وكان من معتقداتهم المهمة في ذلك العصر إمكان تحويل المعادن والأشياء الخسيسة إلى معادن نفيسة بوساطة الصناعة والسحر، ويبدو أن الكيمياء كانت أسلوباً من أساليب الاحتيال في عصرهم، وإلى جانب هذه المعتقدات كانت عندهم خرافات يؤمنون بها، ومن ذلك: السحر والتمائم التي تدفع الشر عن الإنسان فيما يزعمون؛ ومن خرافاتهم: «بيضة العقر»، وهي بيضة الديك يبيضها في عمره مرة، أو في السنة مرة[182]؛ والخرافات المرتبطة بالحيوانات والمخلوقات الأخرى كانت شائعة ومنتشرة عندهم كما كانت شائعة عند العرب من قبل، وقد جمع خالد بن يزيد بعضها في قوله: «إني قد بت بالقفر مع الغول، وتزوجت السعلاة، وجاوبت الهاتف، ورغت عن الجن إلى الحن، واصطدت الشق، وجاوبت النسناس، وصحبني الرِّئْي..».

● **الخواتم المنقوشة:**

وكان من معتقداتهم الراسخة، «أثر الخاتم المنقوش»، فقد كانوا يلبسون خواتم منقوشة مدعاة للتفاؤل مرة وللطيرة مرة أخرى عندهم؛ فإذا كان عليها (حسبي الله)، أو (توكلت على الله)، فإن المتحفظين من المؤمنين كانوا يتفاءلون بها مادامت في أيديهم؛ بينما يتحرجون من خلع تلك الخواتم لأمر ما، لدرجة تجعلهم يظنون عند خلع الخاتم أنهم قد خرجوا من كنف الله - جل ذكره - ويظلون على اعتقادهم حتى يعيد الرجل منهم الخاتم إلى موضعه في يده، وكان ذلك من معتقداتهم القوية في ذلك العصر.

الهوامش

1) انظر في ترجمة الجاحظ: معجم الأدباء 74/16؛ و: أمالي المرتضى 194/1؛ و:الملل والنحل للشهرستاني، ص: 52؛ ونزهة الألبا لابن الأنباري، ص: 254؛ و: تاريخ بغداد 214/12؛ و: الفن ومذاهبه في النثر العربي لشوقي ضيف، ص: 154؛ و: البلاغة تطور وتاريخ لشوقي ضيف، ص: 46؛ و: طه الحاجري: الجاحظ.. حياته وآثاره، ص: 35.

2) بروكلمان 109/3، والمختلف 72.

3) مقامات الهمذاني 69-74.

4) التهذيب 29.

5) الإرشاد 24/1، 86/3، 382/5، 69/6.

6) بروكلمان 113/3.

7) ابن حزم: الفصل، ص: 181؛ نقلاً عن: جوستاف إ. فون جرونيباوم، حضارة الإسلام، ص: 266، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1997م.

8) د. طه الحاجري: مقدمة البخلاء، ص: 36، ود. أحمد منصور نفادي: البخلاء للجاحظ، ص: 119.

9) د. الحاجري: المرجع السابق، ص: 38.

10) السابق نفسه.

11) أحمد كمال زكي: الجاحظ، سلسلة أعلام العرب، ص 144.

12) أحمد أمين: ضحى الإسلام، 198/2.

13) تهذيب الحيوان، 8.

14) تهذيب الحيوان، ص: 8.

15) تهذيب الحيوان، ص: 8.

16) سواء أكان قد كتب هذا الكتاب لعظيم من عظماء الدولة العباسية بخاصة أو للقراء بعامة؛ وقد لقي هذا الأمر اختلافاً كبيراً بين الدارسين والباحثين.

17) البخلاء 27/1.

18) الحيوان للجاحظ، 37/1، شرح وتحقيق عبدالسلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة.

19) البخلاء 31/1.

20) البخلاء 98/2-99.

21) البخلاء 168/2، 17-175.

22) البخلاء 144/2.

23) شوقي ضيف: العصر العباسي الأول، ص: 21، والبيان والتبيين للجاحظ 329/2.

24) شوقي ضيف: الشعر وطوابعه الشعبية، ص: 62-63.

25) الجاحظ: البيان والتبيين، 180/2، و219.

26) الحيوان 61/1.

27) البخلاء 94/2، 160.

28) البخلاء 59/1.

29) البخلاء 53/1-54.

30) البخلاء 35/2.

31) البخلاء 31/1-32؛ و: 84/2-96.

32) البخلاء 36/1.

33) البخلاء 97/2-98.

34) البخلاء 11/2-12؛ و56، 64.

35) البخلاء 48/2-96؛ 98-99.

36) البخلاء 165/2-166.

37) البخلاء 42/2-43.

38) البخلاء 118/1.

39) أحمد أمين: ضحى الإسلام 52/2-54؛ والبخلاء 160/2.

40) البخلاء 186/1؛ و128/2.

41) البخلاء 64/2؛ 181.

42) البخلاء 72/1؛ 111، 117؛ 37/2.

43) البخلاء 47/1-48؛ 80.

44) البخلاء 121/1.

45) البخلاء 47/1؛ 53-54؛ و20/29-203.

46) البخلاء 103/1؛ 127، 128، 134.

47) البخلاء 130/2؛ 195.

48) البخلاء 101/1؛ 102، 103، 121، 179.

49) البخلاء 53/1؛ 135، و52/2؛ و203-210.

50) البخلاء 401/2؛ 45، 53، 55، 156، 175؛ 182/1.

51) البخلاء 56/1، 57، 174.

52) البخلاء 87/2.

53) البخلاء 57/1؛ 129، 130، 173؛ 157/2.

54) البخلاء 105/1؛ 121، 174، 175؛ 38/2، 41-42.

55) البخلاء 63/2، 89.

56) البخلاء 6/2؛ 25، 26، 27، 35.

57) البخلاء 56/1-57؛ و61/2-62.

58) البخلاء 25/2-26؛ 34-35.

59) البخلاء 51/2، 85، 86، 155.

60) البخلاء 84/1، 122؛ و: 32/2-128.

61) ابن خلدون: المقدمة، 374-375.

62) البخلاء 34/1، 102، 116، 125، 175، 177؛ و: 128/2، 163، 176.

63) البخلاء 66/1، 121، و56/2، 129-163-204.

64) البخلاء 72/1، 167، 179، 180؛ و: 3/2، 72.

65) البخلاء 35/1.

66) البخلاء 145/1، 147، 180؛ و: 96/2، 186، 187.

67) البخلاء 183/2.

68) البخلاء 4/2-5.

69) البخلاء 179/1.

70) ابن خلدون: المقدمة، ص: 373-374.

71) البخلاء 22/2.

72) البخلاء 66/1، 71؛ و: 35/2، 86.

73) البخلاء 97/1؛ و: 34/2، 93، 142، 159.

74) البخلاء 66/1-71؛ و: 34/2-36.

75) البخلاء 27/1، 98-99.

76) البخلاء 75/1.

77) البخلاء 22/2.

78) البخلاء 23/2-32، 45.

79) البخلاء 98/1.

80) البخلاء 75/1، 77، 111؛ و: 3/2، 40-45، 203.

81) البخلاء 147/2، 207.

82) البخلاء 72/1؛ و: 167/2.

83) البخلاء 37/1؛ 73؛ و: 8/2-11، 74-77، 132.

84) البخلاء 72/1-79، 109؛ و: 5/2-10.

85) الخلاء 150/1؛ و: 70/2-71.

86) البخلاء 37/1، 62؛ و: 7/2-9، 67-68، 191.

87) البخلاء 56/1، 57، 63؛ و: 69/2، 71.

88) البخلاء 62/1، 67، 68، 79، 117؛ 42/2، 51، 74، 85.

89) البخلاء 61/1، 148.

90) البخلاء 50/1-53؛ 105.

91) البخلاء 148/1؛ 149.

92) البخلاء 60/1، 156، 161؛ و: 74/2، 75.

93) البخلاء 146/1، 147، 151، 157؛ و: 69/2، 165-166، 172.

94) البخلاء 151/1، 161.

95) البخلاء 145/1-160؛ و: 39/2.

96) البخلاء 151/1-158.

97) البخلاء 144/1-154.

98) البخلاء 104/1، 145-147؛ و: 10/2، 32، 54، 80-81.

99) البخلاء 16/2-17.

100) البخلاء 73/2، 74، 75، 85.

101) البخلاء 47/2.

102) البخلاء 64/1، 77؛ و: 3/2، 8، 14، 55، 62.

103) البخلاء 63/1، 146، 150؛ و161/2، 166.

104) البخلاء 29/2.

105) البخلاء 84/1؛ و: 51/2، 71.

106) البخلاء 41/1، 102؛ و: 49/2، 56، 81.

107) البخلاء 63/1.

108) البخلاء 143/1-145؛ و: 30/2.

109) البخلاء 47/2-48.

110) البخلاء 24/1-25، 64 و: 47/2.

111) البخلاء 125/2.

112) البخلاء 106/1؛ و154/2.

113) البخلاء 160/2.

114) البخلاء 46/1-47.

115) البخلاء 71/1؛ و86/2، 129.

116) البخلاء 56/1، 115؛ و: 41/2، 63، 161، 173.

117) المقدمة، ص: 186.

118) جرجي زيدان: تاريخ التمدن الإسلامي 251/1؛ وانظر البخلاء: 76/1، 84، 89؛ و: 67/2، 68، 83.

119) أحمد أمين: ضحى الإسلام 52/2؛ وانظر البخلاء 159/1؛ و: 11/2، 25، 173.

120) البخلاء 62/1؛ و: 8/2.

121) البخلاء 61/2-62، 71-72.

122) البخلاء 160/2، 161.

123) الشهرستاني: الملل والنحل 186/1.

124) شارل بلات: الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء، ترجمة إبراهيم الكيلاني، دمشق 1961م، ص: 248.

125) د. عز الدين إسماعيل: ص: 193.

126) أحمد أمين: ضحى الإسلام 48/2.

127) بروكلمان: تاريخ الشعوب الإسلامية، ص: 44؛ و: د. عز الدين إسماعيل، ص: 194.

128) البخلاء 44/1؛ و: 36/2، 81، 83–84، 85، 87-88.

129) انظر؛ د. عز الدين إسماعيل: في الشعر العباسي، ص: 187؛ و" د. عبدالله التطاوي: الجدل والقص، ص: 87.

130) د. عز الدين إسماعيل: في الشعر العباسي، ص: 317.

131) د. وديعة طه نجم: الجاحظ والنقد الأدبي، ص: 44.

132) الجاحظ: البيان والتبيين، 39/3، وما بعدها.

133) البخلاء 153/1-155.

134) البخلاء 76/1، 95/94، 122.

135) البخلاء 94/1.

136) البخلاء 155/1؛ و: 75/2.

137) البخلاء 173/2.

138) البخلاء 56/1.

139) البخلاء 82/2، 168.

140) البخلاء 104/1.

141) البخلاء 144/1، 151، 155؛ و: 86/2، 93.

142) البخلاء 95/1؛ و: 84/2.

143) البخلاء 89/1، 171؛ و: 48/2.

144) البخلاء 39/1، 148-149، 154؛ و: 61/2، 168، 170، 71-72.

145) البخلاء 78/1، 79، 80؛ و: 48/2، 168، 170، 171.

146) البخلاء 65/1، 71، 85، 96، 117، 153؛ و: 39/2، 47، 51-52، 116.

147) البخلاء 153/1، 165.

148) البخلاء 66/2-67، 68.

149) البخلاء 49/2، 77.

150) البخلاء 9/2، 49، 66.

151) البخلاء 57/1، 168، 180، 181؛ و: 51/2، 75، 77.

152) البخلاء 66/2؛ و: 50/2-51.

153) البخلاء 47/2.

154) البخلاء 151/1، 161؛ و: 85/2.

155) البخلاء 69/2، 72، 165، 177.

156) البخلاء 59/2، و: 101-102.

157) البخلاء 59/2، 165.

158) البخلاء 60/1؛ و27/2، 51، 59.

159) البخلاء 145/1.

160) البخلاء 18/2.

161) البخلاء 190/2، 192.

162) البخلاء 97/1، 146.

163) ابن خلدون: المقدمة، ص: 423-434.

164) شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ، ص: 32.

165) انظر؛ البيان والتبيين للجاحظ 88/1؛ و: د. عز الدين إسماعيل، ص: 187.

166) البخلاء 5/1-8 و: 27-28.

167) انظر؛ عبدالله التطاوي: الجدل والقص، ص: 48.

168) أفاض الدكتور شوقي ضيف في حديثه عن الحياة العقلية للعصر العباسي، في كتابه: العصر العباسي الأول؛ وانظر: د. وديعة طه نجم، الجاحظ والنقد الأدبي، ص: 44.

169) د. عبدالله التطاوي: الجدل والقص، ص: 48.

170) انظر؛ ابن خلدون: المقدمة، ط. دار الشعب، ص: 433.

171) البخلاء 81/2.

172) البخلاء 172/2-173.

173) البخلاء 163/1؛ و 173/2.

174) البخلاء 74/1؛ و: 159/2.

175) البخلاء 73/2، 126، 185.

176) البخلاء 5/1، 25؛ وانظر: غوستاف لوبون؛ حضارة العرب، ص: 169.

177) البخلاء 24/1-25.

178) د. عبدالسلام الترمانيني: أحداث التاريخ الإسلامي بترتيب السنين، دار طلاس

للدراسات والترجمة والنشر، دمشق 1988م، ص: 1266.

179) عبدالعزيز الدوري: الجذور التاريخية للشعوبية، دار الطليعة، بيروت 1962م، ص: 41.

180) البخلاء 26/1؛ وقد أفاض الجاحظ في الحديث عن مثل هذه المذاهب في كتاب المسائل، انظر: السندوبي.

181) البخلاء 88/1-89، 143-145؛ و: 24/2.

182) البخلاء 88/2، 99، 127.

مكتبة البحث

القرآن الكريم، والسنة النبوية:

المصادر والموارد:

● أولاً: المصادر (مؤلفات الجاحظ):

اعتمد البحث في مصدره الرئيس على نسخة «البخلاء» التي طبعتها دار الكتب العلمية في بيروت.

1) البخلاء، إعداد: أحمد العوامري بك، وعلي الجارم، دار الكتب العلمية، بيروت 1983م.

2) كتاب البخلاء، تحقيق د. طه الحاجري، ط 2 - دار المعارف، القاهرة 1958م.

3) البيان والتبيين، شرح وتحقيق عبدالسلام محمد هارون، ط 3 - مكتبة الخانجي والهلال العربي، القاهرة 1968م.

4) الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، ط 2 - دار إحياء التراث العربي، المجمع العلمي العربي - منشورات الداية، بيروت 1965م.

5) الجاحظ: رسائل الجاحظ، طبعة حسن السندوبي، المطبعة الرحمانية، القاهرة 1933م.

● ثانياً: الموارد:

1) د. أحمد أحمد منصور نفادي: البخلاء للجاحظ، ط 1 - مطبعة الجبلاوي، القاهرة 1984م.

2) أحمد أمين: ضحى الإسلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: جـ 1/ 1997م؛ جـ 2/ 1998م؛ جـ 3/ 1999م.

3) أحمد كمال زكي: الجاحظ، سلسلة أعلام العرب، القاهرة.

4) الآمدي: المؤتلف والمختلف، تصحيح ونشر د. فريتس كرنكو، مطبعة القدسي، القاهرة 1354هـ.

5) بديع الزمان الهمذاني: مقامات الهمذاني، في: شرح مقامات بديع الزمان للشيخ محمد عبده، الدار المتحدة للنشر، بيروت 1983م.

6) أبو البركات بن الأنباري: نزهة الألبا في طبقات الأدبا، جمعية إحياء مآثر علماء العرب، القاهرة.

7) جرجي زيدان: تاريخ التمدن الإسلامي، مراجعة وتعليق د. حسن مؤنس، دار الهلال، القاهرة 1968م.

8) جوستاف إ. فون جورنيباوم، حضارة الإسلام، ترجمة عبدالعزيز توفيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1997م.

9) الخطيب البغدادي: تاريخ بغداد، مكتبة الخانجي 1931م.

10) ابن خلدون: المقدمة، ط. دار الشعب بالقاهرة، د.ت.

11) شارل بلات: الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء، ترجمة إبراهيم الكيلاني، دمشق 1961م، ص: 248.

12) الشهرستاني: الملل والنحل، تحقيق عبدالعزيز محمد الوكيل، مطبعة الحلبي، القاهرة 1968م.

13) د. شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ، ط 4. دار المعارف 1977م.

14) شوقي ضيف: الشعر وطوابعه الشعبية، ط 2، دار المعارف 1984م.

15) د. شوقي ضيف: العصر العباسي الأول، ط 6 - دار المعارف بمصر.

16) د. شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في النثر العربي، ط 8 - دار المعارف بمصر.

17) طه الحاجري: الجاحظ.. حياته وآثاره، دار المعارف 1962.

18) د. عبدالسلام الترمانيني: أحداث التاريخ الإسلامي بترتيب السنين، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق 1988م.

19) عبدالسلام محمد هارون: تهذيب الحيوان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1999م.

20) عبدالعزيز الدوري: الجذور التاريخية للشعوبية، دار الطليعة، بيروت 1962م.

21) د. عبدالله التطاوي: الجدل والقص في النثر العباسي، دار الثقافة والنشر والتوزيع، القاهرة 1988م.

22) د. عز الدين إسماعيل: في الشعر العباسي.. الرؤية والفن، دار المعارف 1980م.

23) غوستاف لوبون؛ حضارة العرب، ترجمة عادل زعيتر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2000م.

24) أبو القاسم علي بن الحسين الشريف المرتضي: غرر الفوائد ودرر القلائد، المعروف بآمالي المرتضى، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة 1954م.

25) كارل بروكلمان: تاريخ الأدب العربي (جـ 3/ ترجمة د. عبدالحليم نجار)، ط 5 - دار المعارف، 1991م.

26) محمد أمين جوهر: العرب والكيمياء، مجلة المعرفة، س 39، ع 447، دمشق: وزارة الثقافة السورية، ديسمبر 2000م.

27) د. وديعة طه نجم: الجاحظ والنقد الأدبي، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت، الحولية العاشرة، الرسالة 59، الكويت 1988م.

28) ياقوت الحموي: معجم الأدباء، إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، دار الفكر، بيروت 1980م.

29) د. يحيى عبدالرؤوف جبر: رمهان؛ مجلة الخفجي، أكتوبر 1989م، ربيع الأول 1410هـ.

30) ابن قتيبة الدينوري: عيون الأخبار، دار الكتب العلمية، بيروت 1986م.

● مواقع عربية على شبكة الإنترنت، واسطوانات مدمجة (CD`s):

1) www.geocities.com/alauddin70/alauddin.htm.

2) *www.alweaq.com.*

3) *www.wncyclopidea.com.*

4) *www.aladeeb,nu.*

5) *www.geocities.com/heartland/meadows/9513.*

6) *www.cultural.org.ae.*

7) طالب العلم الشرعي 2؛ إنتاج الخطيب للإنتاج والتسويق، عمان الأردن؛ الإصدار الأول 1420هـ/1999م.

8) مكتبة التفسير وعلوم القرآن، الخطيب للتسويق والتوزيع، الإصدار 1.5، الأردن: عمان 1999م/1419هـ.



نظرة عامة:

«**المحتمل في الرحلة العربية إلى أوربا وأمريكا والاتحاد السوفياتي خلال القرنين التاسع عشر والعشرين**» هذا عنوان الأطروحة التي دافع عنها الأستاذ د. عبدالنبي ذاكر وهو باحث جاد من المغرب[1] وقد خصص للجانب النظري قسما يتضمن مجموع فصول الباب الأول، وهو ما يبين الأهمية التي أولاها لقضايا المنهج وتحديد النوع الأدبي. وهذا يتناسب - في الأعم - مع موضوع الرحلة باعتبارها جنساً من أجناس الكتابة ظل مهملاً من قبل النقاد لقرون عديدة. وقد كان لمناقشته بعضَ مضامين الدراسات السابقة في الموضوع دورٌ أساسي في بلورة تصورات تخص هذا النوع من الكتابة المحير بشكله ومضامينه.

ويُظهر البابُ الأول الباب سعة اطلاع الباحث، لاعتماده مراجع متنوعة، مما مكنه من وضع قرائه أمام أغلب الإشكاليات المفاهيمية المتصلة بموضوع بحثه. وتطبع تلخيصاته ومناقشته لمختلف التصورات جدية واضحة. وقد كان بإمكانه أن يحرص أكثر على تدعيم بحثه النظري بلغة مصطلحية دقيقة خاضعة لضوابط الصرف في اللغة العربية، كما كان بإمكانه في بعض المواطن أن يتجنب الإطالة في مناقشة الآراء النقدية السابقة حتى لا يعطي الانطباع بأن دراسته قد تحولت من مجال نقد الرحلة إلى مجال نقد نقد الرحلة. ومع ذلك

فلا تنال هاتان الملاحظتان أبدا من القيمة العلمية للجانب النظري في عمله.

أما الجانب التطبيقي فيشغل مجموع فصول الباب الثاني والثالث. وقد خصص الباحث مجموع الباب الثاني **للنصوص الموازية**. وللبحث في هذا الجانب أهمية كبيرة بالنظر إلى الإهمال الذي لقيته المقدمات والعناوين والتشكيل في الدراسات النقدية لمعظم أنماط الكتابة الأدبية. غير أن محاولة فصل دراسة العناوين والاهتمام بها في حد ذاتها من أجل وضع تنميط لها، جعل التحليل يهمل خصوصية علاقتها مع متون الرحلات، لذا نلاحظ أن ما قيل عن تنميط العناوين يمكن أن ينطبق على عناوين أي كتب أخرى غير الرحلات. وقد تدارك الباحث هذا الجانب إلى حد ما في دراسته للمقدمات عندما ركز على خصوصيات ارتباطها بموضوع الرحلة والتمهيد لها.

عالج الباحث في الباب الثالث قضايا متعددة تتعلق بمضامين الرحلة مثل الرؤية من خلال القوالب الجاهزة، وخطاب السخرية والسراب الفردوسي. وغيرها من الموضوعات المتصلة بالبحث. وقد أظهر أنه فعلاً كان مرتبطاً بموضوع بحثه بعلاقة شغف ومعاناة نفتقدهما في كثير من الأبحاث العلمية المماثلة.

وعلى العموم فقد جاءت مجموع أبواب الرسالة وفصولها شديد الإحكام والترابط، كما ذيلت دائماً بخلاصات واستنتاجات دالة.

مزايا الدراسة:

وبالنظر إلى جدية الباحث وقصديته في تناول موضوع الرحلة، سواء على المستوى النظري أم التطبيقي، وبالنظر أيضاً للنتائج الهامة التي تضمنتها مجموع تلخيصاته واستنتاجاته، فإن عمله يتوفر على

الشروط الضرورية الكافية للنهوض بالبحث العلمي الأدبي في العالم العربي، يتجلى ذلك فيما يلي:

- إنه عمل يهتم بموضوع لازال يحتفظ بطرافته بين مختلف موضوعات البحث النقدي، لأن فن الرحلة ظل مجالاً بكراً لعدد من القرون إلى أن شُرع في الاهتمام به خلال السنوات الأخيرة.
- إنه عمل يعطي للجانب النظري أهمية بالغة تتناسب مع الغياب النسبي الملحوظ للتحديدات النظرية الخاصة بهذا النوع من الكتابة الملتبسة.
- إن الباحث يتوفر على عدد من الإمكانيات والقدرات التي أهلته للبحث في موضوع الرحلة.
- لغته النقية التي تجنبت قدر الإمكان أخطاء القواعد والتعبير.
- إنه يتوفر على إمكانيات الاتصال بمراجع متنوعة قديمة وحديثة عربية وغربية.
- كان قادراً في معظم قراءته على تمثل ما يقرأ مستفيداً مما هو في حاجة إليه ملتقطاً أفضل ما عند الآخرين من أفكار وآراء، مبتعداً عن الحشو وإركام الاستشهادات غير الدالة.
- كان أيضاً قادراً على الإحاطة بجميع القضايا الأساسية التي تهم بحثه سواء في المجال النظري أم في مستوى التطبيق، فقد عالج معظم القضايا النظرية كما ناقش الجهود النقدية السابقة في الموضوع وحلل الموضوعات والظواهر التعبيرية في الرحلة متعمقاً في البحث والاستدلال مدعماً آراءه بالاستشهادات الضرورية المناسبة.
- كما يتوفر عمله على ميزة تجعله مرجعاً أساسياً في مجال فن الرحلة، وهي ميزة الترابط المنطقي المحكم بين أغلب أبواب وفصول العمل، مما يدل على أنه كان يراعي شروط كون عمله أطروحة

جامعية تبني تصوراً شمولياً عن موضوع اهتمامها، وقد تجلى هذا الترابط في تذييل كل فصول الأطروحة بخلاصات واستنتاجات تؤكد جدية البحث وأهمية النتائج المحصل عليها.

- كما تضمنت معالجته للرحلة جوانب كانت مهملة في الدراسات السردية. وهي النصوص الموازية : المقدمات، العناوين، المطالع، التعليقات الهامشية، الفهارس، لما لها من دور في تكييف خطاب الرحلة والتأثير على القراءة.
- وأخيراً فإن قارئ هذا العمل غالباً ما سيجد نفسه مشدوداً إلى القضايا المعالجة في أبوابه وفصوله لأنه في كل جزء من العمل تثار إشكالية جديدة من زوايا نظر متعددة وبطريقة تجعلك مندمجاً في الإشكالية نفسها.

ولكي يأخذ القارئ فكرة عامة عن مضمون العمل وأهداف البحث في الرحلة العربية خلال القرنين التاسع عشر ة والعشرين (وقد شملت الرحلة إلى أوربا وأمريكا والاتحاد السوفياتي) نرى من الضروري أن نقدم خلاصة عامة عن المسار الذي قطعه الباحث في مجموع العمل من خلال الموضوعات المحورية والنتائج الأساسية، مستأنسين في ذلك بالخلاصات الخاصة والعامة التي نجدها في تضاعيف الرسالة. على أننا سنعود إلى مواطن أخرى من الرسالة إذا اقتضت الضرورة عند تقديم ملاحظاتنا الخاصة.

كانت الخطوة الأولى التي انطلق منها البحث هي محاولة إقامة منظور جديد لمعالجة الرحلات العربية باعتبارها جنساً فنياً خاصاً، مع تحويل اهتمام الباحثين بصورة خاصة إلى البنية الداخلية من أجل تحديد أفضل لخصائصها الفنية ومضامينها الاحتمالية. وقد وجد الباحث أن الدراسات التقليدية كانت تنظر إلى هذا الفن بنوع من الازدراء بحيث تشكك في أهميته أو يتخذ بعضها موقفا عكسياً

فيعتبر الرحلة فنا مبهرا ومفيدا من الناحية التربوية، أو يتم الاكتفاء - وهذا موقف ثالث - بإعادة صياغة مضامين الرحلات وتقديمها إلى القراء بأسلوب جديد، وهو ما دأبت عليه الدراسات الموضوعاتية التي تعتمد في الأساس على التلخيص والتقديم (ص: 561)(*).

ولكي تكون دراسة الرحلة مثمرة لابد من النظر إليها باعتبارها مجالا لتفعيل **المحتمل**، سواء على مستوى الشكل (أي الجنس الأدبي) أم على مستوى التدليل (أي المعنى)، بالإضافة إلى مستوى علاقة الرحلة بالمتلقين. ومن المفاهيم التي رأى الباحث ضرورة إعادة التأمل فيها في سياق دراسة الرحلات مفهوم الصورة التي هي في نظره: «بوح بالمسكوت عنه وتجربة حياتية يخالطها الحلم والمتخيل، ويلابسها الوجدان والوعي الإيديولوجي، شأنها في ذلك شأن أي تمثيلية ينفلت منها الإدراك المطلق للواقع المغاير، فتلجأ تارة إلى مراوغة المتوقع، وطوراً آخر إلى تملق المنتظر عبر تأويل انطباعي أيقوني وكلامي» (ص: 561).

وقد كان الباحث مع ذلك مضطراً إلى الانطلاق من جميع الأسئلة التي كانت تؤرق البحث السابق في فن الرحلة، وهي النظر إليها من الناحية الوصفية باعتبارها فناً هجيناً جامعاً «لعدة أجناس وأساليب ومضامين، وأنماط تقترن بالغرائبي واستيهاماته وأحلامه وتأملاته ومقارناته ومغامراته الداخلية (الباطنية) والخارجية (المرجعية)». (ص: 562)، كما أن الرحلة تبقى دائماً ملتقى معارف متعددة بحيث لا يمكن النظر إلى علاقتها بالأدب إلا من زاوية بالغة العمومية.

والملاحظ مع ذلك أن الرحلة لها علاقة بالفنون السردية ذات الطبيعة الحوارية وخاصة الروايات المتعددة الأصوات، إنها محفل يضم تنوع العقليات والأعراق واللغات، إلا أنها تتميز عن الرواية بتوسيع دائرة فضائها في الاتجاه الجغرافي والتاريخي ووصف العادات والتقاليد

ورصد كل ما يخطر على البال من مظاهر النشاط الإنساني غير متقيدة في ذلك بحبكة ضرورية مدروسة الاتجاه. فمادام القارئ له علم مسبق بأن المسار الذي سيقطعه السارد هو مسار السفر وليس مسار البنية الحكائية، فإنه يكون مهيأ لتقبل هذا التشتت باعتباره شكلا من الكتابة لها نكهتها الخاصة. ألا يكون إذن تشتت الرحلة هو سر جماليتها ؟

هذا ما دعا الباحثَ إلى ملاحظة: أن الخطاب المقدماتي الكلاسيكي في أنماط الرحلة العربية قد «ركز على البعد الواقعي وميثاق الحقيقة من خلال تشغيل البعد الديداكتيكي وترجيح كفة المعاينة والتجربة على السماع والنقل وتفعيل آليات الحجاج والنظر وترويج أصناف الغريب وألوان العجيب... في حين ركز الخطاب المقدماتي الرحلي الحديث على التجنيس وتمييز الرحلي عن التاريخي، ومراجعة الصورة واستثمار المسوغات الجدالية والإقناعية، والاحتفاء بالأيقوني (رسومات خرائط) واستغوار البواطن انطلاقاً من ظاهر السلوك واستفحال آلة المقارنة ومراعاة التدقيق والتحقيق وتنسيب الصورة واستجلاب العنصر السير- ذاتي». (ص: 563). على أن هذا الجانب قد حصل فيه تطور كبير وخاصة في النماذج المعاصرة للرحلة العربية، حيث بدأ الكُتَّاب يتخلصون إلى حد كبير من الأوهام والخيال والأساطير مُدرِجين عناصر السيرة الذاتية، مع الحرص على الأمانة في تسجيل الوقائع دون إغفال بلاغة الصور البصرية. (ص: 563-564)(2).

هكذا مضت الرحلة العربية إلى أوربا وأمريكا والاتحاد السوفياتي نحو استكمال صنع أقنعتها الخاصة وأهمها:

- قناع السيرة الذاتية المشبع بالحنين والتمزق الذاتي.
- قناع استبدال المحكي بنوع خاص من الخطاب مع الميل إلى المقارنة والحجاج والنقد الذاتي وإحضار سلطة الشاهد.

- قناع القوالب الجاهزة، إذ تم بناء جهاز مفاهيمي خاص يجعل الرحالة متمظهراً بالاستيعاب التام لهوية الآخر وترويج إيديولوجية تصنيفية عنه في العالم العربي (برودة الدم الإنجليزي على سبيل المثال، توحش بعض الأقوام، تفسخ أخلاقهم... إلخ).
- قناع السخرية والفكاهة.
- قناع التواضع والخشية من عدم الكفاية الوصفية أو خيانة الحقائق.
- قناع الخطاب الديني، وهو مرتبط بالصورة المثالية التي تحرك وعي كُتَّاب الرحلة بما يعزز ذلك من نصوص دينية وثوابت المعتقد.
- قناع الاندماج أو ما سماه الباحث قناع الألفة، والهدف منه النظر إلى الآخر باعتباره يمثل أيضاً قيماً إيجابية يمكن الاستفادة منها وانتقاد الذات أيضا على أساسها.
- قناع الشعور بالحنين وهو ذريعة لإحياء عظمة الماضي من أجل إثبات التفوق على الآخر (ص: 564-569).

وهناك أقنعة أخرى قريبة مما ذكرنا وكلها تهدف إلى إحداث التوازن النفسي والحضاري في البيئة العربية والإسلامية على السواء أمام ما يلاحظ من تطور يتميز به الآخر وتخلف يحس به العربي المسلم في عالمه الخاص ولكنه لا يريد أن يعترف به.

لذا قاد الشعور بالتفوق لدى العربي والمسلم أحياناً إلى استخدام الرحلة لتثبيت صورة ما سماه الباحث المركزية الإثنية:

«صدرت الرحلات العربية القديمة إلى بلاد العجم عن مركزية إثنية Ethnocentrisme وهي مركزية ذاتية Egocentrisme أو مركزية اجتماعية Sociocentrisme تفصح عن ظاهرة سوسيو - سيكولوجية تستند إلى التمركز حول الذات الاجتماعية أو الثقافية وقيمها الحضارية والإسلامية أساساً (...) ولهذا أعطى الرحالون العرب

القدماء المزية كل المزية والحظوة كل لحظوة للمجموعة الإثنية التي ينتمون إليها تحت راية الإسلام جاعلين منها نموذجهم المركزي الواحد والوحيد، رافعين قيمهم الاجتماعية الخاصة إلى مستوى القيم الكونية التي تعلو ولا يعلى عليها». (ص 569).

والواقع أن الرحلات العربية القديمة ومنها على سبيل المثال رحلة ابن بطوطة في القرن الرابع عشر الميلادي كانت تجعل الركيزة الدينية هي المحور الأساسي الذي يتحكم في تقويم العلاقة مع الآخر، ولهذا السبب نرى أن جميع المزايا التي يتم تفصيل الكلام عنها عند الأقوام الآخرين تنسخ أو تكاد أمام تأكيد غلبة الكفر لديهم(3).

لكن الرحلة العربية الحديثة كان لها توجه آخر في نظر الباحث، إذ صدرت عن الكوني، وقبلت الانفتاح على الآخر دون أن تنصهر فيه كامل الانصهار بحيث نراها تفقد خصوصياتها الذاتية، معبرة بذلك عن نزعة عالمية مرنة ونظرة نسبية إلى الذات والى الآخر:

«إن النظرة الكوسموبوليتية لرحالينا العرب المحدثين جعلتهم يتبنون موقفا منفتحا على ما هو أجنبي وخارجي وغريب، غير رافضين لقيمه الإيجابية المرغوب فيها، من أجل إثراء البلد المنطلق (...) فالتنسيب الضامن للوحدة البشرية لم ينسهم التشبث الجدي بالاختلاف البشري كحقيقة كبرى، دعامتها الأساسية الآية الكريمة ﴿**وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا**﴾» (ص: 570).

ولم يكن في إمكان الرحلة العربية أن تنهض بتلك الأقنعة إلا من خلال استخدام آليات محددة منها:

- **الوصف**، الذي لاحظ الباحث أنه كان مزدوج الدلالة، فهو موجه من ناحية نحو ما هو خارجي (براني) وفي نفس الوقت عاكس لما هو داخلي (أي جواني)، وأن البراني يؤنس النظرة الموضوعية بينما يؤنس الوصف الجواني فضاءات الاحتمال (ص: 573).

- **المقارنة**، وقد كانت أمراً حتمياً في سياق إنتاج الرحلة العربية، لأنها تعني عرضاً مباشراً لواجهة تجاذب الهوية والاختلاف. «فتجربة الغيرية جعلت الفعل الرحلي لدى رحالينا العرب قديماً وحديثاً فعلا مقارنا بامتياز. وقد قامت المقارنة في جزء كبير منها على الموازنة بين المشاهدة والذكرى. ولذلك كثيراً ما لاذ الرحالون العرب بسناريوهات سردية متباينة، لكنها - في الأساس - تعبر عن هذا الاتصال والانفصال بين عالمين ثقافيين متغايرين». (ص: 575).

ولم يغفل الناقد علاقة الرحلة العربية بالمحركات الثقافية والإيديولوجية، لكنه تخلص هنا بالتحديد من الطريقة التقليدية في معالجة هذا الموضوع كما كان الأمر معهوداً في الدراسات النقدية العربية خلال عقدي الستينات و السبعينات من القرن العشرين، ففي الفصل الأخير من الباب الثالث (الفصل 16) نراه يتحدث ،تحت عنوان دال: «**مدخل لتداولية الخطاب الرحلي**» عن شروط إنتاجية الملفوظات الخاصة بأنماط الرحلات العربية منطلقا من أن علاقة البنية التحتية الداخلية بالبنى الثقافية أمر ضروري لأدراك الوظيفة التداولية لفن الرحلة في العالم العربي، فالبنى الثقافية تعمل من جهة على تنويع بنيات الرحلات المُنْتَجة كما تسمح في نفس الوقت بإمكانية تأويلها وفهمها من قبل القراء، إنها تلقي الضوء بشكل عام على تفسير تداول الملفوظات الإبداعية في الحقل الثقافي العربي.

والواقع أن اهتمام الباحث بهذا الجانب هو الذي أنقذ دراسته من ذلك المسلك الشكلاني الذي سارت عليه أغلب الدراسات النقدية العربية المعاصرة، كما أنقذه أيضا من ذلك التطرف النقيض الذي جعل الأدب خاضعاً بشكل تام لصراع الإيديولوجيات. وهذا يعني أنه حاول الوقوف في موقع وسط بين الاتجاهين عندما اهتدى في بحثه بأدوات تحليل الأشكال والبنى من جهة، وبالخلفيات الثقافية والإيديولوجية

التي تفسر وظيفة الملفوظات الأدبية في الحقل الفكري والاجتماعي من جهة أخرى. ولقد كان من المفروض أن يقيم تصنيفاً للثقافة والإيديولوجيا المؤطرة للصراع الفكري والاجتماعي في العالم العربي حتى يتمكن من وضع كل رحلة في سياق انتمائها الثقافي الخاص، لكنه مع ذلك اختار أقصر الطرق وأقلها تورطاً عندما اكتفى بإقامة تماثلات بين عدد من الرحلات وما يقابلها من المؤلفات التي تسير في نفس الاتجاه، دون أن يحدد بشكل واضح اختلاف رؤى العالم المتحكمة في كل تصور على حدة (ص 543-551).

- تيار الكتابة التاريخية الذي عالج مفاهيم الوطنية والقومية والعروبة.
- تيار الكتابة الاجتماعية الذي انطلق من فكرة تحرير المرأة.
- تيار الكتابة التربوية.
- الإصلاح السياسي، وما صاحبه من تأثر بالفكر الليبرالي الغربي.
- النهضة العلمية، أي الأخذ بجميع أسباب التقدم العلمي.
- التيار السلفي الذي حاول أن يتكيف مع الواقع العالمي الجديد.

لكن ما نلاحظه هنا في هذه المماثلة هو تفتيت الرؤى الإيديولوجية، لأن الاتجاه الليبرالي على سبيل المثال تضمن معظم التيارات المشار إليها. لذا كان من الضروري أن يعتمد على تمييز الاتجاهات الفكرية والإيديولوجية الكبرى التي صاغت الواقع الثقافي والسياسي والاجتماعي العربي، ونقصد بذلك مثلاً التيار الليبرالي، والتيار الاشتراكي والتيار السلفي، بل كان بإمكانه إضافة العبثية أو الوجودية التي كان لها تأثير كبير في الفكر العالمي بما في ذلك الفكر العربي، وأن يبحث بعد ذلك عن أوجه التصادي بين نماذج الرحلة وما

يقابلها من التيارات المشار إليها، علماً بأن كثيراً من الرحلات العربية الحديثة كانت تقوم بعملية توفيق بين بعض تلك التوجهات المتباينة.

إن مزايا هذا العمل وكذا غناه من حيث الموضوعات التي تمت معالجتها، لا تعفي من إثبات ملاحظات أخرى بدت لنا ضرورية وهي تهم الجوانب التالية:

الجانب المصطلحي:

أول ما يجب التنبيه إليه في إطار الجانب النظري هو المصطلحات المعتمدة، وخاصة بعض الترجمات والصيغ المقترحة من قبل الباحث، إنها في تقديري بحاجة ملحة لإعادة النظر. لنأخذ على سبيل المثال ما سماه بمفهوم الميث mythe (ص: 13) وقد عرَّبَه دون أن يُترجمه. وأنا أتصور أنه لم يُترجمه بلفظ الأسطورة لأنه ليس دالاً في بحثه على المعنى الأول للفظ أسطورة، أي حكي خرافي يدُلُّ على محاولةِ لتفسير الظواهر الطبيعية أو الإنسانية (خلق العالم مثلاً أو الإنسان... إلخ)، بل هو في الأغلب وارد عنده بمعنى التمثل الشعبي ذي النزعة التبسيطية وغالبا ما يكون مضمون هذا التمثل خاطئا ولكنه مقبول لدى المجتمع على نطاق واسع. والواقع أننا لا نجد لكلمة mythe هذين المعنيين فقط بل معاني أخرى منها: **قصة موضِّحة لفكرة تجريدية**، مثل ما هو الحال بالنسبة لأسطورة الكهف عند أفلاطون، أو **تضخيم أعمال شخصية تاريخية** مثل أسطورة نابليون أو **معتقد تجريبي وهمي** مثل أسطورة الكحول المقوّي... إلخ. وأنا لا أجد أي مبرر للاحتفاظ لكلمة mythe بصيغتها اللاتينية ورسمها فقط بحروف عربية، مع أن لدينا مقابلاً لها واضح المعالم وهو كلمة أسطورة نفسها إذ يمكنها أن تدل فعلاً على جميع هذه المعاني تماماً كما دلت كلمة

mythe على جميع المعاني المذكورة في اللغة الفرنسية. وقد تُرجمت عبارة (le Mythe Platonicien de la caverne) بـ أسطورة الكهف عند أفلاطون دون أن تعيق هذه الترجمة فهم المقصود من ذلك، أي غرضِ توضيح فكرة مجردة بواسطة أحدوثة. وليس هناك أبداً ما يمنع من ترجمة le mythe napolénien بأسطورة نابليون، وترجمة [le mythe de la galanterie française] بـ أسطورة اللياقة الفرنسية... وهكذا.

ما تكررت في رسالته عبارة مركبة وهي **سير – ذاتي** ترجمةً لكلمة Autobiographique. والمشكلة القائمة هنا هي أنه حاول أن يصوغ الصفة أو النسبة إلى السيرة الذاتية، فلم تُطاوعْهُ قواعد الصرف لإخراج النسبة من المركب، لذا كان عليه أن يلجأ إلى صيغ أخرى عادية تدل على ما يُريد، كأن يقول **كتابة سيرية** أو **كتابة ذاتية**، أو بشكل مباشر كتابة السيرة الذاتية، وليست النسبة أو الصفة، وحدها هي ما يدل على مصدر المنسوب به فنحن نقول هو من أبناء مكناس ونقول أيضاً هو مكناسي. المقصود من هذا كله هو تجنب الصيّغ المنفرة عند الترجمة أو التعريب واختيار ما هو أنسب للسليقة العربية مع الحرص على أداء المعنى المقصود.

وانتبه إلى أشكال الصيغ التي لجأ إليها مع أنها غريبة عن الصرف العربي :

القناع الرسالي، قناع الميثاق الرحلي، القناع المقارني (ص: 14).

ولا أرى ما الداعي إلى تكلف هذه الصيغ مع أن قوله قناع الرسالة وقناع المقارنة وقناع ميثاق الرحلة كلها تؤدي نفس المعنى الذي تؤديه العبارات اللآتينية المترجم عنها. وقد ورد من هذه الصيغ في رسالته الكثير كقوله المحكي الرحلي (ص 15)، والانتقاد الغيري (ص 16) والتصور البطوطي (ص 24).

البنية العامة للبحث:

أما من حيث البنية العامة للبحث يلاحظُ القارئ لأول وهلة من خلال تقديمه لموضوع الأطروحة ولأبوابها وفصولها أنه يجمع في مشروعه موضوعين يصلحان لدراستين منفصلتين:

الأول في مجال نقد النقد.

الثاني في مجال نقد الرحلة.

إن الاهتمام بالمجال النظري والمنهجي هو مسألة حيوية، وأنا أعتقد أن كل ما قدمه في هذا الجانب لهُ نفس الأهمية لما قدمه في مجال تحليل الرحلة، غير أن تجاوز الحد المعقول في الجانب النظري يضع إشكالاً حقيقياً. فهل تعتبر رسالته داخلة في نقد النقد أم في نقد الرحلة وأنا أتصور أنه كان من الأفيد أن يُغير عنوان رسالته حتى تكون دالة على هذا الجزء النقدي والنظري الذي يشغل قرابة 120 صفحة، علما بأن كل باب أو فصل من الأبواب التطبيقية مُصَدَّرٌ أيضا بمقدمات نظرية ومنهجية، وهو ما يعني أن قرابة نصف الرسالة منشغل بالقضايا النقدية النظرية. هذه ملاحظة تهم البنية العامة لا غير. علما بأن كل ما قدمه الباحث في هذه الجوانب النظرية له أهمية بالغة إلى الحد الذي يقتضي الاكتفاء بتغيير عنوان الرسالة لا تغيير محتواها ليستقيم الوضع الطبيعي للبحث.

الرحلة بين الواقع والمحتمل:

هناك ملاحظة أعتبرها جوهرية وتخص خلاصة فهم الباحث لفن الرحلة ومدلوله ووظيفته في الحقل الثقافي والأدبي، فانظر إلى ما قاله بعد أن تحدث عن فكرة المحتمل عند أرسطو: « .. فالمحتمل إذن هو الموضوع الدائم للإبداع الأدبي ومعيار الاحتمال هو الرأي العام ولنا في تنظير

أرسطو ما يفصح عن ذلك التطابق بين المحتمل والرأي العام» (ص 34) وينتهي إلى نتيجة نعتبرها هامة استناداً إلى كريستيان متز، مفادها أنه «لا يمكن أن نعثر على أثر منغمس كلية في المحتمل، مثلما لا يمكن أن نجد أثراً متحررا كلية من أي محتمل من المحتملات» (ص 39).

غير أننا نراه يتحدث عن الاحتمال في الصورة الفوتوغرافية التي تكون عنصراً من عناصر الرحلة باعتبارها احتمالاً مرتداً إلى الواقع لا هارباً عنه. يقول «... فنظام الصور الفوتوغرافية يقوم على الإشارية والامتلاء والتمام التشابهيين و« الموضوعية» وتلك إجمالاً هي الخصائص التي يمنحها الحس المشترك للصورة الفوتوغرافية. ومن هنا تأتي أهمية الالتفات إليها كمكون من مكونات احتمال النص الرحلي العربي إلى الغرب» (ص 260)، فمعنى الاحتمال هنا مطابق للواقعية ومناقض للاحتمال الأرسطي الذي تحدث عنه سابقاً. وما يزعج حقاً في حديثه عن هذا الموضوع بالذات هو أنه لم يحسم برأي واضح لأنه يعود فيتحدث عن رأي بورس الذي يعتقد أن الصورة مهما كان إخلاصها للشيء الواقعي فهي تُنتج في ذاتها ما يدفع إلى تأويلها (ص 260).

ومما يدل على أنه لم يقطع برأي في هذا الموضوع الأساسي هو أنه عاد من جديد ليؤكد الاختلاف الأساسي بين السارد في الرواية والسارد في الرحلة مستنداً إلى آراء فلاديمير كريزينسكي مبيناً من خلال كلامه أن السارد في الرواية كائن من ورق وأن السارد في الرحلة هو الكاتب وهو كائن من لحم ودم. (ص 280). وهذا يعني أن **الرحلة** لم تعد لها علاقة بالمحتمل بالمعنى الأرسطي، وفضلاً عن هذا فالرأي المشار إليه لا يصمد لحظة أمام النقد، لأن الرحلة باعتبارها نصّاً لغويّاً تخلق ساردها بنفس الطريقة التي تخلق به أي رواية بضمير المتكلم ساردها، ولا يمكن بأي حال من الأحوال اعتبار ساردها من لحم ودم،

لأنه هو نفسه كائن ورقي ما دمنا كقراء لا نلتقي به أيضاً إلا من خلال الكتابة. وكاتب الرحلة هو شخص واقعي يتحرك خارج النص تماماً مثل كاتب الرواية.

وقد جعل الرحلة فيما بعد ملتبسة بالسيرة الذاتية (ص: 282)، والسؤال المطروح: هل تعبر السيرة الذاتية نفسُها بالضرورة عن الحياة الحرفية للمؤلف؟ والرحلة نفسها هل هي وصف كامل الموضوعية للمرئيات والأحداث والمشاهدات؟ ومن الذي نتعامل معه أثناء قراءة نص الرحلة هل السارد من ورق أم السارد من لحم ودم[4].

كثير من الملاحظات التي سجلها الباحث بنفسه تؤكد عكس ما ذهب إليه هنا وخاصة حين لاحظ أن رؤية الحاضر في الرحلة تتم من خلال الماضي، كما أنها خاضعة للتصورات المسبقة فيما سمَّاه حديث المألوف والسخرية، واليوطوبيا... إلخ. إذن فالرحلات مثلها في ذلك مثل أية رواية تصوِّر الممكن أكثر مما تصور الواقع. وكذلك الشأن بالنسبة للسير الذاتية فمن يضمن لنا دائماً بأن صاحب السيرة يقول ما قد وقع له بالفعل؟ وهل لدينا حقاً رسائل ناجعة للتأكد من صحة أقواله سوى ما يمكن أن يتمتع به خطابه من تماسك وانسجام.

بين الرحلة والرواية:

إن كلامه عن الفرق بين الرحلة والرواية يثير الانتباه في رسالته أكثر من غيره. ولذلك أجدني مضطراً للعودة إلى هذا الموضوع فقد ذكر في هذا الصدد ما يلي:

«... ولا شك أن هذا يستجيب لتصورنا عن الأنا» التي تكتب نص الرحلة باعتبارها ليس أنا من ورق بل من لحم ودم متأثرة ومؤثرة، فاعلة ومنفعلة.. خاضعة لملابسات ظرفية معينة...» (ص 541).

ويفهم من كلامه ومن مجموع ما قاله في رسالته أن الرواية تختلف جذرياً لأنها منكتبة من خلال سارد من ورق. ولعمري هذا كلام لا أجد له معنى لأننا ما دمنا نتحدث عن الكتابة، فالرحلة والرواية معاً هما مكتوبتان من قبل ذات من لحم ودم، الأولى من قبل الرحالة الكاتب، والثانية من خلال الكاتب غير الرحالة بالضرورة. أما إذا نظرنا إلى المسألة من زاوية سردية بحتة، فإن كل واحدة منهما تضع سارداً «ربما يحلو للبعض أن يسميه ورقياً» من أجل تقديم الوقائع بواسطة اللغة . والباحث ذكر بنفسه عندما كان يُعالج مفهوم علم الصورولوجيا بأن قضية الصدق والكذب في الرحلة ينبغي أن لا تطرح بل ما ينبغي أن يؤخذ بعين الاعتبار هو مفهوم الاحتمال. إذا كان الأمر هكذا فليس هناك أي فرق أبدا بين الرحلة وأي رواية من حيث أن التقاء القارئ فيهما يتم دائماً عن طريق السارد الورقي لا عن طريق الكاتب الفعلي.

ولا يمكنني شخصياً أن أتصور رحلة تُحكي من قبل ذات من لحم ودم إلاّ إذا كنت أسمعها شفوياً من قبل صاحبها، أما عندما ينتقل الحكي إلى الكتابة فالذات ستفارق ذاتها لتجعل لنفسها مُمَثِّلاً داخل نص الرحلة هو السارد، وفي هذه الحالة لا يختلف سارد الرحلة عن أي سارد في أية رواية مكتوبة. أليست الرواية أيضاً متأثرة ومؤثرة، وفاعلة ومنفعلة وخاضعة في ذلك مثل الرحلة لملابسات ظرفية عينة، على الأقل من حيث أسباب ودواعي تأليفها ومن حيث وظيفتها بالنسبة للحقل الثقافي والسوسيولوجي؟

النص الموازي:

هناك ملاحظة أخرى لها علاقة بقسم هام من هذا العمل ورد تحت عنوان «استراتيجية الميثاق العنواني، مدخل إلى سيميائية النص

الملحق» وهو عنوان الفصل الأول من الباب الثاني، ويشمل الحديث عن العناوين والفهارس، والمقدمات، والإهداءات. فحين نقرأ كل ما كتب في هذا القسم لا نصل إلى خلاصات تحدد لنا الخصوصيات الأدبية لنوع الرحلة، بل نلاحظ أن ما قيل عنها في هذا المجال يمكن أن يقال عن أغراض وأهداف العناوين والمقدمات والفهارس في أي كتاب آخر فلسفي أو تربوي أو علمي. لقد كان من الضروري التركيز في هذا الجانب على المميزات الخاصة بالرحلة. ولكن قارئ عمله بخصوص هذا الجانب فحسب لا يستطيع أن يخرج بخصوصيات تُميِّزُ فن الرحلة عن غيره من الأنواع الأدبية الأخرى.

بين العلم والمنهج:

أما بخصوص الجانب المنهجي الذي اعتمده في دراسة الرحلة يُلاحظُ أنه نظر إلى الصورولوجيا باعتبارها علماً حين نقل قول لوبِّياس «إن الصورولوجيا كعلم حديث نسبياً مازال لا يستطيع حل كل المشاكل التي يطرحها... إلخ» (ص 101). وكذلك حين سجل خلاصاته التي قال فيها:

- علم الصور يتوخى تبديد الميتات.
- علم الصور تولد من أدب الرحلات.
- علم الصور ينبغي أن ينهض بدراسة كيفية انكتاب الآخر.
- موضوع علم الصور هو خطاب الذات عن الآخر.... إلخ ص 122.

كما أنه يرى أن هذا علم له مقوماته وموضوعه وأنه نشأ كما أكد في ارتباط مع الرحلة، ولكن ما يبدو ملفتاً للنظر حقاً أنه وضع عنوانا لما تحدثت عنه هنا يفهم منه أنه يعتبر أفق الصورولوجيا مطابقاً لما سماه تحديد المنهج. فهل الصورولوجيا عنده علم أم منهج؟

ومن ناحية أخرى يلاحظ أنه باعتماد علم الصور كان مضطراً لاستخدام منهجية المقارنة ص 113-114 كما أنه رأى ضرورة معالجة هذا العلم بمنهجية أخرى هي منهجية «الشعرية»، واعتبر الشعرية مقاربة لدراسة الرحلة في إطار علم الصور (ص: 123)، فهذا إذن علم محتاج إلى منهج، ولذلك فلا يمكن أن يكون هو بحد ذاته منهجاً. لكل هذا نلاحظ أنه في هذا الفصل الرابع وضع عنواناً غير مناسباً لما عالجه بالفعل تحته، وقد جاء العنوان على الشكل التالي: **سؤال المنهج**، في حين أن العنوان المناسب هو **سؤال علم الصور**؟ وعليه فحديثه عن المنهج في هذا الفصل جاء تابعاً وثانوياً. وما عالجه أساساً هو علم الصور وليس منهج الصور.

التعريف والمثال بين السخرية والهجاء:

كثيراً ما قدم الباحث أيضاً تعريفات دقيقة تقوم على التمييز بين ظواهر مختلفة، غير أنه عند تقديم الأمثلة التطبيقية من الرحلة لا يحالفه الحظ أحياناً في استحضار ما هو مناسب منها وما هو دال بطريقة مباشرة على الظاهرة المقصودة، مثال ذلك أنه ميز مثلاً بين السخرية والهجاء بطريقة جيدة فقال: بأن السخرية «ليست مباشرة في تهكمها كالهجاء الذي هو أدب الغضب المباشر والثورة المكشوفة، ذلك لأنها طريقة تهكمية تقول عكس ما تود تبليغه عبر بلاغة المعنى المقلوب (antiphase) ص 347)[5].

قدم من أمثلة السخرية قول القاضي صاعد بن أحمد الأندلسي (442هـ) واصفا حالة الأوربيين بأنهم كانوا:

«.. أشبه بالبهائم منهم بالناس، لأن من كان منهم موغلاً في بلاد الشمال مما يلي آخر الأقاليم السبعة التي هي نهاية المعمور في الشمال، فإفراط بعد الشمس عن مسامتة رؤوسهم برَّد هواءهم وكثف

جوهم فصارت لذلك أمزجتهم باردة وأخلاقهم فجة، فعظمت أبدانهم وابيضت ألوانهم وانسدلت شعورهم، فعدموا بهذا دقة الأفهام وثقوب الخواطر، وغلب عليهم الجهل والبلادة ، وفشا فيهم العمى والغباوة كالصقالبة والبروغرو ومن اتصل بهم» (ص: 355).

فهذا النص كما نرى ليس فيه ما يتطابق مع مفهوم السخرية الذي يقول الشيء من خلال ضده. فهذا الكلام أقرب إلى مفهوم الهجاء، بل أرى أنه لا يكاد يَخرج عن إطار الانتقاد لأقوام يوصفون بالبلادة أو على الأصح يراد من وصفهم أن يكونوا كذلك، مع تدعيم هذا الرأي القائل ببلادتهم بكل ما من شأنه أن يتمظهر بالتفسير العلمي يتخذ مظهر العلم باعتماد طبيعة المناخ وأثره على الملكات العقلية والصفات الخلقية وان لم يكن لهذا في حقيقة الأمر علاقة مع العلم الموضوعي .

ونفس الملاحظة تنطبق على النص الذي قدَّمَهُ الباحث من كلام المسعودي في مصنفه «التنبيه والإشراق». (نظر ص356 من رسالته).

ويدخل أيضاً في نطاق الهجاء والشتم أكثر من السخرية ما أورده عن القزويني بشهادة الطرطوشي حين قال: «لم أسمع غناءً أقبح من غناء أهل شلشويق وهي دندنة تخرج من حلوقهم كنباح الكلاب أو أوحش منه» (ص 361).

إن السخرية إذا تم التصريح بمعناها الخفي فقدت طابعها الساخر وأصبحت في باب الهجاء أو الشتم، أو النقد الاجتماعي.

لا أريد أن أطيل في عرض ملاحظاتي فهي كثيرة ومع ذلك لا أعتقد أنها ستنقص من القيمة العلمية التي ذكرتها لهذا العمل في السابق وقدمت عنها أمثلة متعددة. وأؤكد القول هنا أن معالجة الباحث للعلاقة التناصية بين محتوى الرحلات العربية والسياق الثقافي،

وخاصة في الفصل السادس عشر من الباب الثالث، خلصت دراسته مما وقعت فيه بعض الدراسات الشكلية والبنائية من إغفال المعنى السياقي للرحلة ضمن المرحلة التاريخية، والاكتفاء بالدلالة المحايثة. كما أنه تخلص في نفس الوقت من النظرة الاديولوجية الضيقة بعرض أنواع من الكتابات تمثل السياق الثقافي والإيديولوجي الذي أطر الإنتاج الأدبي لأنواع الرحلات العربية. وكل ما ذكرناه من جوانب مهمة في هذا العمل يجعل قراءته بمثابة رحلة علمية ممتعة. ولا يفوتني أن أشير في نهاية هذا العرض والمناقشة إلى أن قارئ هذا العمل بكل ما سيجده فيه من دسامة علمية يبقى في باله أن الدراسة لم تتخذ نموذجاً من الرحلات العربية مثالاً تاماً يخضع للتحليل من البداية إلى النهاية، فاعتماد الدراسة على رحلات كثيرة منع الباحث من الناحية العملية من اللجوء إلى تحليل نموذج تام، وهو ما جعل معظم خبايا الكيفية التي قرأ بها الباحث د. عبدالنبي ذاكر نصوص الرحلات المشار إليها في دراسته من أسرار جهده النقدي، ولم يتسرب لنا منها إلا النزر القليل. ولو كان اتخذ مثالا نموذجياً واحداً على الأقل لكان استجاب إلى مطلب الدراسات المحايثة الحديثة التي رأيناه قد اعتبرها مرجعا أساسياً في مداخله المنهجية.

الهوامش

1) (حضرها بإشراف د. سعيد علوش ونوقشت بتاريخ 26 يونيه 1998 بكلية الآداب أكادير علماً بأن كاتب هذا المقال كان عضوا في لجنة المناقشة) وللباحث تجربة طويلة في الكتابة عن الرحلة ، فقد قدم الحالة المعاكسة (أي الرحلة من الغرب إلى المغرب) في بحث أكاديمي سابق تحت عنوان: «الواقعي والمتخيل في الرحلة الأوربية إلى المغرب». نشر ضمن منشورات كلية الآداب أكادير المغرب 1997. وهو بحث مطول واقع في حولي 400 صفحة من الحجم الكبير.

*) نشير هنا إلى أننا سنحيل مباشرة في متن الدراسة على مواطن الاستشهاد من هذه الرسالة الجامعية، لكي نتجنب تضخيم الهوامش. علماً بأن الرسالة لا تزال مرقونة بخزانة كلية الآداب بمدينة أكادير. المغرب.

2) المعلوم أن هذا العنصر كان طاغياً في الرحلات العربية القديمة وخاصة منها تلك التي يذهب أصحابها إلى الشرق الأقصى حيث تختلف أنماط الحياة والعادات والتقاليد اختلافاً كبيراً، ولا شك أن الرحالة العرب كان لديهم استعداد لإضفاء مزيد من الغرابة على رحلاتهم كوسيلة لإثارة استغراب القراء بعد عودتهم من رحلاتهم. وقد كتبت أبحاث كثيرة حول موضوع العجائبي والغرائبي في رحلات ابن بطوطة على سبيل المثال نذكر منها بعض الأبحاث التي ألقيت في ندوة خاصة عن هذا الرحالة. عقدتها مدرسة الملك فهد العليا للترجمة بمدينة طنجة. أيام 27 /28 /29 أكتوبر 1993. ومنها الأبحاث الثلاثة الآتية:

- حول اغرابية ابن بطوطة بقلم بنسالم حميش .

- الغريب والمألوف في عالم ابن بطوطة. بقلم سعيد بنسعيد العلوي .

- العجائبي في رحلة ابن بطوطة. بقلم عبدالرزاق جبران.

- استراتيجيات الغرائبية في الرحلة البطوطية بقلم عبدالنبي ذاكر، وهو صاحب الرسالة الأكاديمية التي نحن بصدد تقديمها في مقالنا هذا. (طبعت أبحاث الندوة ضمن منشورات المعهد المذكور. وصدرت سنة 1996).

3) انظر تأكيد هذا الجانب في مقال يوسف ناوري: صورة الآخر في رحلة ابن بطوطة. ضمن كتاب: ابن بطوطة. وهو خاص بأعمال ندوة حول هذا الرحالة عقدتها مدرسة الملك فهد العليا للترجمة بمدينة طنجة أيام 27 /28 /29 أكتوبر 1993. صدر الكتاب عن نفس المعهد 1996. انظر على الأخص الصفحات التالية: من ص: 63 إلى 72.

4) نحيل هنا إلى ما كتبناه عن السيرة الذاتية في كتابنا في التنظير والممارسة. وخاصة ما قلناه تحت عنوان: **طبيعة السيرة الذاتية وعلاقتها بالرواية**.. منشورات عيون. البيضاء 1986. ص: 59-64.

5) انظر للتوسع في موضوع السخرية في الكتيب المنشور من قبل الباحث، وأغلبه مستخلص من الرسالة التي ندرسها الآن . نشر الكتيب تحت عنوان: العين الساخرة أقنعتها وقناعاتها في الرحلة العربية . منشورات المركز المغربي للتوثيق والبحث في أدب الرحلة ط 1: 2000 . وقد قدم فيه نماذج عن السخرية في الرحلات العربية الكلاسيكية (ص: 18 وما بعدها) والحديثة (ص: 31 ومابعدها) والمعاصرة (37 وما بعدها).

* * *

إذا حُقّ للزّمان أن يفتخر برجاله،

وإذا وجَب على الدّهر أن يحتفيَ بعباقرته وأبطاله؛

ثمّ إذا حُقّ للتّاريخ أن يعتزّ بعظمائه كما يعتزّ بقِيلِه وقَالِه،

ويختالَ مترنّماً بمآثر الوطن متوشّحاً بسرابيلِه متعلّقاً بأذياله؛

وإذا حقّ للجزائر أن تذكُر رجلاً من رجالاتها العظماء، وسياسيّاً من ساسَتِها الحُكماء؛ بشعريّته وحكمته، ومقاومته ونضاله؛

فليس ذَيَّالِكَ إلاّ مظهراً من مظاهر التّغنّي بعظائم الخِلال، المُؤْتَلِقة؛ وكبائر الفِعال، المُؤْتَنِقة؛

لبطلٍ قال، ما قال؛ فملأ الآفاق أشعاراً؛

وصال، ما صال؛ فأشعل ساحاتِ الوغى على الأعداء ناراً، حتّى تأجّجتْ أوَاراً.

ثمّ قاوم وجال، فدوّخ الجيوش الفرنسيّةَ حتّى ضيّق عليها الفجاج والجبال...

إنّه بطلُ الأبطال، وزينة الرّجال؛

وأحَدُ مَن سارت بمآثره الرُّكبان، وأحدُ مَن أُعجِب بمواقفه أهلُ الرّأي والشّأن(1): ذاك هو مفخرة الزّمان، عبدالقادر بن محي الدّين

سيّد الشّجعان، الذي قلّما جاد الدّهرُ له بنظير عبر تاريخ الإنسان. فبأيٍّ مواقفه تكذّبان؟!

لقد وقع إعلان الجهاد من أجل تحرير الوطن، بعد أن كان الفرنسيّون احتلّوا منه بعض المدن الشّماليّة ومنهنّ الجزائرُ العاصمة، أمُّ المدائن، أمامَ تخاذُل البايات العاجزين ودايهم الضّعيف؛ فكان عبد القادر أوّل من لبّى النّداء من الشّباب الجزائريّ المثقّف الوطنيّ الشّجاع؛ فتحمّل المسؤوليّة، وأدّى الأمانة، وقدّم التّضحيات العِظام؛ وهو يقول، يوم «خنْق النّطاح»:

لنا في كلّ مكرُمة مجالُ ... ومِن فوق السِّماكِ لنا رجال
ركِبْنا للمكارم كلّ هولٍ ... وخُضنا أبحُراً، ولها زجال
إذا عنها توانَى الغير عجْزاً ... فنحن الرّاحلون لها عِجَالُ
سوانا ليس بالمقصود لمّا ... ينادي المستغيثُ: ألا تعالوا[2]!

كان الأمير عبدالقادر فتىً وسيماً، وكان أنيقاً فخيماً، كما كان فصيحاً خطيباً، وشاعراً خنذيذاً، ومفكّراً رصيناً، وشجاعاً مقداماً، وصنديداً هُماماً؛ فكان الرّجلَ الذي يجمع إلى جمال الهيئة، جلالَ الهيبة؛ والذي يقرن إلى رجاحة العقل، الوفاءَ بالعهد، وسخاء ذات اليد. كان الرّجلَ الذي الزّمنُ الجزائريّ قد يطول، ويطول؛ حتّى تمتدَّ منه الذيول، قبل أن يأتيَ بمثيل آخر له في التّاريخ وهو يطوف في الآفاق ويجول.

أنْ تقاومَ الأعداء من المحتلّين الألدّاء، ومن بني الجلدة من الخونة والسّفهاء؛ ثمّ تلتجئَ إلى جار فيلفظَك كما تُلفَظ النّواة، وتلتمس العون من باب آخر فتتغلّق في وجهك كلّ الآفاق؛ ثمّ تحارب وتصارِع، وتناضل وتقاوم، وتؤسّس دولة، وتعقد اتّفاقاتٍ، وتنظّم إدارة، وتعلّم

شعْباً، وتقود أمّة؛ حتّى يعترفَ بك الأعداء والأصدقاء... في النّصف الأوّل من القرن التّاسع عشر ليس أمراً ميسوراً يمكن أن يتاح لأيٍّ من النّاس!...

ونحن نحسب أنّ معظم الكتابات التّاريخيّة التي كُتبت عن الأمير عبدالقادر بن محي الدّين لم تبلغ الشّأن الذي يرقى إلى طبقة الرّجل في التّاريخ، وإلى مكانته في السّياسة، وإلى منزلته بين عظماء الرّجال. والذين كتبوا عنه، إلاّ ما يُستثنَى، هم إمّا مؤرّخٌ متحيّز شأن كثير من الأجانب، وإمّا قاصرٌ مستخذٍ شأن كثير من كتّابنا المبتدئين، ومؤرّخينا النّاشئين. فأين نحن من كتابة تاريخيّة عظيمة متألّقة متعمّقة، تحلّل وتعلّل، وتستخرج وتستنتج: تليق بسيرة هذا الرّجل الجهاديّة الاستثنائيّة؟ وأين نحن من أفلام ضخمة فخمة، وجليلة جميلة، تصوِّرُ فتجسّد أطرافاً من نضاله العظيم، وعناده الجزائريّ النّبيل؟ وما منع القائمين على أمر السّينما الجزائريّة أن يبادروا إلى شيء من ذلك لتخليد الرّجل أمام أجيالنا الصّاعدة التي لم تعُدْ تطالع الكتب إلاّ قليلاً، واستعاضت عنها بالْتقاط الصّورة، والتّفرّج عليها؟ أم أنّ العظائم لا ترقى إليها الصّغائر[3]؟ وأين الكتبُ التي وقفتْ على شعره فبيّنت رقّة شعريّته، وكيف استقام له شيء من الشّعر ليس بالقليل في عهد كان قُبْحُ الدّيباجةِ هو السِّمةَ التي تطبع الأشعار التي كانت في معظمها، في الحقيقة، منظومات باردةً، وركيكة هامدة؟ وما منع وزارة الثقافة أن تُحْدث جائزة عالميّة باسمه تتّصل بأحسن الكتابات التّاريخيّة، والشّعريّة، وربما النّضاليّة من أجل تحرير الأوطان، واتّخاذ المواقف من المناضلين أو المقاومين الشّجعان؟ أم هي ترى من التّدبير غير ما نرى؟...

ولعلّ من أجل ذلك - وواحسرتاه! - لم يأتِ القائمون على أمر الثقافة، إلى اليوم، شيئاً ذا بالٍ؛ باستثناء مؤسّسة تقليديّة أقيمت له

في عهد انتشرت فيه موضة «المؤسّسات» حتى ضاقت بها الآفاق؛ فاغتدى لكلّ شخص يموت في الجزائر مؤسَّسة، فنخشى أن تذوب مؤسّسة الأمير في بقيّة هذه المؤسّسات العجيبة...!

وكان يجب أن تُدرَسَ عبقريّة الأمير، من مُنطَلَق أنّها شخصيّة عالميّة، ضمن عبقريّات القادة العسكريّين العظماء، وضمن الزّعماء السّياسيّين الحكماء، وضمن المفكّرين الإسلاميّين النّبهاء، وضمن الإشراقيّين الصّوفيّين الأولياء، وضمن الشّعراء الخناذيذ وإنّهْ، وضمن الأبطال الصّناديد وهو، مَن هُوَهْ!...

إنّ معظم الكتابات الأدبيّة التي نقرؤُها عن الأمير، هي كتابة باردة، خامدة، هامدة، جامدة، لا هي حيّة ولا هي خالدة؛ يحتاج رمادُها إلى أن يُنبشَ فربما أوقد ناراً حاميَة!...

وإذا كان المؤرّخون يدّعُون أنّ الأمير لا يعنيهم إلاّ هُمْ وَحْدَهم من دون العالمين؛ فلأنّ في سلوك الأدباء خيبةً وحرماناً؛ وإلاّ فعبقريّة الأمير متعدّدة المْناحي، متباينة الأطراف؛ وكلٌّ يظفَر فيها بما يبتغي. وما المؤرّخ، في ذلك، بأمثلَ من الأديب، ولا أولى منه في تناول الأمير.

إنّه ليُحْزِنني أن أرى شعر الأمير إلى اليوم لا يكاد يعرف منه، لدى ناشئتنا، إلاّ قصيدة البدو والحضر، ولم يقع التّغنّي منه بقصيدة واحدة في حدود ما بلغناه من العلم؛ فمثل قصيدته:

لنا في كلّ مكرمة مجال ومن فوق السِّماك لها رجال

لو قيّض اللّه لها أن تكون في أرض فيها مغَنُّون حقيقيّون، مثل تلك وذاك...؛ لكانوا رقّصوا بها الجبال فاهتزّت طرَباً، وترنّموا بها في آفاق الأرض أصواتاً عجَباً! ولكنّ «مُغَنّينا»، وفّقهم اللّه إلى ابتكار ألحان جميلة تُطرب وتُعجب فتندَى بها أصواتهم، وتَلين بها حناجرهم؛

لا يكادون يعرفون أكثر من رفْع العقيرة بألحان ناشزة، وكلمات نابيَة؛ ولا يكادون يرقَوْن إلى أكثر من مستوى «يا الزّرقا»؛ و«يا ولْفي»!!! وما إلى هذا الكلام المنحطّ السّخيف الذي لا يعبّر عن عاطفة جيّاشة، ولا يربّي ذوقاً فنّيّاً للمتلقّين؛ وهو يدلّ، في الحالين، على تخلّفٍ في الإدراك الثقافيّ العامّ لدينا؛ فأمست الأمّيّة هي المعيارَ الأوّل في بروز «العباقرة» وظهورهم لدينا؛ ولَكأنّي بمدارسنا وجامعاتنا وقد عَيِيَتْ، على امتداد أربعين عاماً من عمر الاستقلال، أن تخرّج إلاّ من كان في هذا المستوى الذي يجسّده المغنّون والممثلون... واللّه المستعان على ما يفعلون!

ونحن هنا لا نريد أن ننزلق إلى كتابة تاريخ الأمير عبدالقادر وقد كُتبت عنه مئاتٌ من المجلّدات، وإن كنّا لسنا عنها من الرّاضين؛ لأنّنا أوّلاً لسنا من المؤرّخين (ولا يعني أنّنا لسنا من المؤرّخين يَشُقّ علينا تمييزُ الكتابة التّاريخيّة الجيّدة، من سَوائها!...)، ثمّ لأنّنا آخراً لا نريد أن نخوض في أمر التّاريخ لبطلِ مقاومةٍ وطنيّة دون آخر، في هذا الكتاب؛ وإنّما سبيلُنا على بعض النّصوص الأدبيّة التي تندرج ضمن أدب المقاومة.

ونودّ أن نحلّل في هذا الفصل قصيدتين اثنتين. وسنأتي ذلك أيضاً حين ينتهي بنا المسار إلى أدب المقاومة على عهد الشّيخ أبي عمامة: الأولى للشّاعر الأمير عبدالقادر نفسه، والأخراة لأحد شعراء عصره وهو الطّيّب بن المختار الذي يسجّل فيها حزنه وحسرته على ذهاب الأمير بعد انتهاء أمره، واضطراره إلى الاستسلام للفرنسيّين. وسنرى أنّ هذه القصيدة تتشابه مع القصيدة التي أنشأها الشّاعر الشّعبيّ المهناني عند انتهاء أمر أبي عمامة؛ وذلك على الرّغم من أنّ قصيدة ابن المختار فصيحة، على حين أنّ قصيدة المهناني شعبيّة.

إنّ مقاومة الأمير تكتسي شيئاً كثيراً من الاستثناء في التّناوُل؛

فهي متفرّدة من بين كلّ المقاومات والثوْرات الوطنيّة (إذا استثنينا مقاومة أحمد الباي الذي لم يكن مع الأسف شاعراً، فاجتزأ بكتابة مذكّرات صورّ فيها مقاومته للاحتلال الفرنسيّ وما كابد، أثناء ذلك، من ذلك وما عانى، رحمه اللّه...) حيث إنّ الأمير نفسَه كان شاعراً؛ فكان يخلّد كلّ الانتصارات على الفرنسيّين فيتغنّى بها في أشعاره، كما كان يتشكّى من الزّمان حين كان الدّهر يعبس له فلا تسير الأمور على ما كان يريد...

ويبدو أنّ أوّل قصيدة خلّد بها مقاومته الشّجاعة، التي قلّ لها المثال، هي تلك المقصورة العجيبة التي وصف فيها بلاءه الحسَن في معركة «خَنْق النّطاح» التي اضطرمت بين الجزائريّين والفرنسيّين بمدينة وهران؛ وقد كان الأمير لمّا يبايَعْ؛ بل كان يقاتل تحت قيادة والده الشّيخ المجاهد محي الدّين؛ وكاد الأمير يَهلك لولا براعتُه في القتال فقضّى على الفارس العدوّ الذي جرحه جرحاً خفيفاً في إبطه الأيسر برُمحه؛ حيث هوى عليه بسَيفه البتّار «فقدّه نصفين»[4]. وفي تلك المعركة[5] الرّهيبة التي انتصر فيها الجزائريّون على الفرنسيّين انتصاراً باهراً هلك جوادُه الأشقر بعد أن طُعن ثمانيَ طعنات[6]. ويخيَّل إلينا أنّ الأمير أبلى في تلك المعركة بلاءً عظيماً حتّى إنّا نفترض أنّ بلاءه هذا كان من بين العوامل التي أفضت إلى ذلك الانتصار الباهر.

ولذلك نجده يُنشئ قصيدة مقصورة تقع في أربعة وأربعين بيتاً يفتخر فيها بما أبلاه، ويصف سقوط فرسه، واستشهاد أخيه، في شعريّة طافحة، وحماسة غامرة؛ حيث يقول في بعضها:

ألم ترَ في خنق النّطاحِ نِطاحَنا ... غداةَ التقَينا كم شُجاعٍ لها لَوى؟

وكم هامةٍ، ذاك النّهارَ، قدَدْتُها ... بحَدّ حسامي، والقَنا طعنُه شوى

وأشقرَ تحتي كلّمتْه[7] رماحُهم ... مراراً ولم يشكُ الجوَى، بل وما التوى!

بيومٍ قضى نحباً أخي فارتقى إلى جِنانٍ له فيها نبيّ الرّضى أوَى
فما ارتدّ من وقْع السِّهام عِنانُهُ إلى أن أتاه الفوزُ يُرْغِمُ مَنْ غَوى[8]
ومن بينهم حمّلته حين قد قضى وكم رميةٍ كالنّجم من أفقه هوى
ويوم قضى تحتي جوادٌ برمية وبي أحدقوا، لولا أولو البأس والقُوى
وأسيافُنا قد جُرِّدتْ من جفونها ورُدَّتْ إليها بعد وِرْدٍ لقد روى
ولّما بدا قِرني بيُمناه حَربةٌ وكفّي بها نارٌ بها الكبش يُشتوى!
فأيقن أنّي قابض الرّوح فانْكفا يولّي؛ فوافاه حُساميَ مُذ هوى
شددت عليهم شدّةً هاشميّةً وقد وردوا ورْدَ المنايا ،على الغَوى[9]!

إنّها تجربة فريدة في تاريخ المقاومة الوطنيّة أن نجد مجاهداً شاعراً، وشاعراً مجاهداً. أرأيت أنّنا لا نظفر، في تاريخ الجزائر، بأيّ شاعرٍ وصف معاركه مع الفرنسيّين إذا كان حضرها؛ وإلاّ فالأمير عبد القادر يمثّل شخصيّة المثقّف الأديب المجاهد؛ وهذا نادر جدّاً. فهو هنا يصف فرسه على طريقة امرئ القيس، وخصوصاً عنترة بن شدّاد العبسيّ؛ ولاسيّما حين أصابته الكلامُ فتحمّلها الجواد واصطبر لها؛ كأنّ ذلك الحيوان ألهمَ أنّ السّاعة ساعة جهاد؛ وأنّ سقوطه في المعركة قد يُفضي بالمجاهد العظيم الذي يمتطيه، وهو الأمير، إلى الخطر والحَين؛ فكان من اصطباره البطوليّ أنّه لم يسقط إلاّ حين رمَى الأعداءُ رأسه برصاصة! أيّ أشقرَ ذاك الذي كان يمتطيه المجاهد!؟ وأيّ مجاهد ذلك الذي كان يمتطي هذا الأشقر الخرافيّ؟!

إنّا لم نصادف شاعراً جزائريّاً في القرنين الماضيَين على الأقلّ، إذن، بلغ المستوى الأعلى من المسؤوليّة السّياسيّة والعسكريّة كالأمير؛ فإمّا أن نصادف شاعراً فنجدَه يصف الوضع من بعيد، ودون خوض تجربة؛ كشعراء الثورة الجزائريّة؛ وإمّا أن نصادف مجاهداً، أو مقاوماً، ولكنّه لم يكن له من الشّعريّة نصيب...

كما كان الأمير لايزال يحلّي رسائله إلى خلفائه بقصائد يبثّ فيها شوقه إلى رؤية الرّعيّة، وخصوصاً المجاهدين، بعد أن يُوصِيَهم بتقوى اللّه فيهم، والعناية الشّديدة بهم، والسّعي إلى تدبير شؤونهم بكلّ رفق ولطف؛ كما نلاحظ ذلك في الرّسالة التي أرسلها، بعد أن كتبها بخطّه، إلى خليفته أحمد بن سالم الذي كان بجرجرة، بعد أن أصاب خليفتَه اليأس، وألمّ عليه القنوط. فقد جاء في آخر الرّسالة قصيدة لامية طويلة تقع في خمسين بيتاً يمكن عدّها «معلّقة الجزائر»، في القرن التّاسع عشر على الأقلّ.

وممّا ورد في هذه القصيدة العجيبة:

يا أيّها الرّيحُ[10] الجنوبُ تحمَّلي ... منّي تحيّةَ مُغرَمٍ وتجمّلي

واقرِ السّلامَ أهَيْلَ ودّيَ، وانشُري ... من طيب ما حُمِّلتِ ريحَ قرنفُل

حلّي خيامَ بني الكِرام وخبّري ... أنّي أبِيتُ بحُرقة وتبلبُلِ

جفني لقد ألِفَ السّهادَ لِبَيْنِكم ... فلذا غدا طيبُ المنام بمعزلِ

كم ليلةٍ قد بتّها متحسّراً ... كَمَبِيتِ أرمدَ في شقاً وتمَلْمُل

سهرانَ ذا حزنٍ تطاوَل ليلُه ... فمتى أرَى ليلِي بوصلي ينجلي؟

ونحن نعجب لهذه الرّقّة التي تشبه شعر العرجي وجميل وكثيّر؛ وهي رقّة لا تلبث أن تعقبها جزالة حين ينتهي الشّاعر إلى وصْف مواقف البطولات الرّائعة التي حقّقها المقاومون الوطنيّون في كلّ شبرٍ من أرض الجزائر:

كم يضحك الرّحمنُ[11] من فعَلاتهم ... يومَ الكريهةِ نِعْمَ فعْلُ الكُمَّل

الصّادقون الصّابرون لدى الوغى ... الحاملون لكلّ ما لم يُحْمَل

إن غيرُهم نال اللّذائذَ مُسرفاً ... هم يبتغون قِراعَ كتب الجحفل

وألذ شيءٍ عندهم لحمُ العِدا ... ودماؤهم كزلالِ عذبِ المَنْهل
النّازلون بكلّ ضنكٍ ضيّقٍ ... رغماً على الأعدا بغير تهوّل
لا يعرف الشّكوى صغيرٌ منهمُ ... أبداً، ولا البلوى، إذا ما يصطلي
ما منهم إلاّ شجاعٌ قارعٌ ... أو بارعٌ في كلّ شيء مُجملِ(12)

والحقّ أنّ هذه القصيدة تمثل الرّوح الجهاديّة لدى الأمير، ولعلّه أراد أن يقوّيَ بها معنويّات جيوشه وخلفائه في الآفاق؛ ولا نستبعد أن تكون نسخٌ من هذه القصيدة أرسلت أيضاً إلى خلفاء آخرين، غير ابن سالم. فالشّاعر الأمير هنا يثني على كلّ جيوشه في كلّ مكان من الجزائر؛ وليست تلك الفرقة التي كانت تحت إمرة ابن سالم وحدها.

ولولا خشيتنا من الوقوع في الطّول المسرف لهذا الفصل، لكنّا عمدنا إلى اختيار هذه القصيدة للتّحليل، عوضاً عن قصيدته الأخراة التي سنحلّلها:

لنا في كلّ مكرمة مجال ... ومن فوق السّماك لنا رجال

من أجل ذلك قرّرنا تحليلَ قصيدة واحدة من شعره الذي يمثل صورة من صور المقاومة الوطنيّة؛ وهي القصيدة التي يتناول فيها جانباً من الشّخصيّة الوطنيّة التي كان الأمير يمثلها بحقّ مطلق. والحقّ أنّنا قد نكون تسرّعنا فلم نختر من شعره المقاوم أفضلَه؛ ولكنّنا أعْجبْنا بقصيدته اللاّميّة التي ذكرْنا أبياتاً منها، آنفاً؛ وبدا لنا أنّها سهلة التّلحين لو كان لنا، ولنكرّرْ ذلك للنّكْءِ والتّهييج، مغنُّون! فرأينا أن نعمد إلى تحليلها بمنهجنا الخاصّ في تحليل النّصوص لعلّها أن تحمل المغنِّين والملحّنين على الالتفات إلى هذا الشّعر الجميل الأنيق فيقدّموا لنا ألحاناً تُسْكرنا بجمالها، وتملؤنا أريحيّة واعتزازاً بجزائريّتنا التي توشك أن تذوب، وقل: التي توشك أن تُذاب...! فقد أصبح الصّباح،

ولم يعد أحدٌ يفتخر بالجزائر، وربما لا يعتزّ بأنّه من الجزائريّين؛ بعد أن عمّ الفساد في الأرض، وفقدت الأمّة الثقة في نفسها؛ وآب الاستعمار من الباب العريض، بعد أن كان خرج من النّافذة الضّيّقة؛ فإذا لا اللّغةُ لغة، إلاّ لغته، ولا الدين دين إلاّ للجهّال والعلماءُ ينظرون، ولا الوطنيّة وطنيّة، إلاّ بمفهومه؛ وكلٌّ على الكراسيّ يتصارعون!

أوّلا: تحليل لاميّة الأمير عبد القادر:

نصّ القصيدة:

1. لنا في كلّ مكرُمةٍ مجالُ ... ومن فوقِ السِّماك لنا رجالُ!
2. ركِبْنا للمكارم كلّ هولٍ ... وخضنا أبحراً ولها زجالُ
3. إذا، عنها،توانى الغيرُ عَجزاً ... فنحن الرّاحلون لها عِجالُ
4. سوانا ليس بالمقصود لّما ... ينادي المستغيث: ألاَ تعالوا!
5. ولفظ «النّاس» ليس له مسمّى ... سوانا؛ والمُنَى منّا يُنالُ
6. لنا الفخر العميمُ بكلّ عصرٍ ... ومصرٍ: هل بهذا ما يقال؟!
7. رفعنا ثوبنا عن كلّ لؤمٍ ... فأقوالي تصدّقها الفِعال
8. ولو ندري بماء المُزْن يُزري ... لكان لنا على الظّمأ احتمالُ
9. ذرى ذا المجد، حقّا، قد تعالى ... وصدقاً، قد تطاول، لا يُطالُ
10. فلا جزَع، ولا هلع مشينٌ ... ومنّا الغدرُ؟ أو كذبٌ: مُحالُ!
11. ونحلم، إن جنى السّفهاءُ حقّاً ... ومن قبل السّؤالِ لنا نَوالُ
12. ورثنا سؤْدُداً للعُرْب يبقى ... وما تبقى ....، ولا الجبال!
13. وكان لنا، دوامَ الدّهر، ذكْرٌ ... بذا نطَق الكتاب، ولايزال...
14. ومنّا: لم يزلْ في كلّ عصرٍ ... رجالٌ للرّجال: هم الرّجال!

15. لقد شادوا المؤسّس من قديم — بهم ترقّى المكارمُ والخصال
16. لهم هِممٌ سمت فوق الثريّا — حماة الدّين، دأبهمُ النّضال
17. لهم لسنُ العلوم لها احتجاجٌ — وبيضٌ ما يثلّمها النّزالُ
18. سلوا عنّا الفَرانِسَ تُخْبِرَنْكُمْ — ويَصدُق،إذ حكتْ، منها المقالُ
19. فكم لي فيهمُ من يوم حرب — به افتخر الزّمان، ولايزال(13)

* * *

سياق القصيدة

ندرك ممّا ورد في كتاب «تحفة الزّائر، في تاريخ الجزائر والأمير عبدالقادر» أنّ الفرنسيّين حين أجمعوا أمرَهم وشركاءهم، وعزموا على محاربة الأمير، بعد أن تعاظم أمره، بقَضِّهم وقضيضهم، تحت قيادة الجنرال بيجو انقسمت جيوشهم إلى أربع فرق عظيمة كلّ فرقة يقودها جنرال منهم: لاموريسيير، وبيدو، وبيجو نفسه، والخائن المتنصّر يوسف العنّابيّ. ثمّ قرّروا أن يقود كلّ منهم جيشه وييمّم به المناطق الدّاخليّة من البلاد ليطبقوا على الأمير وجيشه فيضعوه في كمّاشة تكون فيها نهايته. وأزمع لاموريسيير على قصده، بعد أن أخبر أصحابه الثلاثة ليتواعدوا على مساورته، والحيلولة دونه والإفلات منهم إلى أقاصي الصّحراء. والتقى جيش الأمير مع جيشي بيجو، والخائن يوسف في ضواحي وادي رهيو؛ واستطاع الأمير أن ينجو من شرّ الفرنسيّين؛ بل انتصر عليهم وغنم غنائم كثيرة منها خمسون فرساً. ومن هنالك سار الأمير في ألفي فارس فالتقى تارة أخرى بيوسف الخائن وجيشه الفرنسيّ فهزمه، ولم ينجُ منه يوسف إلاّ بالعناية التي تكون لأصحاب الأعمار الطّويلة، وقد فرّ يوسف من وجه الأمير. ومن هناك أمعن الأمير إلى قبائل صدّامة، في وادي العبد. ولم يزل يمرّ بالقبائل وهي

تقدّم له الطّاعة إلى أن بلغ جبال جرجرة ببلاد القبائل حيث التقى بخليفته أحمد بن سالم. ووقعت بلاد القبائل تحت طاعته وأمدّه بجيش قوامه خمسة آلاف رجل غزا بهم مناطق أخرى كثيرة أهمّها سهول متيجة؛ فاضطرّ الفرنسيّون أمام سرعة تنقّله الفائقة، وانقياد الجزائريّين له إلى أن يلتحدوا إلى مدينة الجزائر وهم من أمره يَعجبون! ثم عاد أدراجه إلى جبال جرجرة، ومنها التحق بدلس شرقيّ مدينة الجزائر فأرعب الفرنسيّين وملأ قلوبهم خوفاً فكان لا يزال يشنّ الغارة تلو الغارة إمّا على جموع الجيش الفرنسيّ، وإمّا على القبائل التي كانت أذعنت للفرنسيّين(14).

وأمام هذه الانتصارات العظيمة التي تشبه المعجزة حيث استطاع بجيش صغير لا يكاد يجاوز بضعة آلاف رجل أن يقهر جيشاً غازياً قوامه أكثر من مائة رجل؛ قال يفتخر بنفسه وبجيشه، وببني جلدته.

1. لنا في كلّ مكرُمةٍ مجالُ   ومن فوقِ السِّماك لنا رجال!

من ذا الذي كان يستطيع، في مطالع الأعوام الثلاثين، من القرن التّاسع عشر، في الجزائر، والمدافعُ الفرنسيّةُ تدكّ البشر والشّجر، وتُحرق الزّرع والنّسْل، وتعيث فساداً في الأرض، أن يرفع عقيرته بالصّوت الصّادع، ويده بالسّيف القاطع، ويُعْنِتَ فكره في التّخطيط، ويشحذ ذهنه في التّدبير والتّسيير، غير عبد القادر الأمير؟

وها هو ذا يرفع صوته جَهْوريّاً صادعاً، وعالياً صادياً؛ فيفتخر بالشّعب الجزائريّ العظيم، ويشيد بشجاعته في المقاومة، وكرمه في العطاء، وتنافسه في السّخاء... فكأيّنْ من شعبٍ عظيم ولا يعرف أنّه عظيم؛ لأنّ الذين يقودونه ليسوا عظماء! وكأيٍّ من شعب صغير لم يُبْلِ في الحروب، ولم يسجّل في التّاريخ، ولم يبرع في المعرفة والعلوم؛ ومع ذلك يوسْوَسُ له أنّه عظيم؛ لأنّ الذين يقودونه عظماء، أو يخيَّل إليهم

أنّهم من العظماء. والجزائر العظيمة التي كان يقودها فتىً عظيمٌ قلّ أن ولدت الجزائريّات مثله، لو ألفى فقط شيئاً من وفاء العهد من الفرنسيّين فلم يغدروا به، وينقضوا معاهدة تافنة، وشيئاً من التّفهّم من الإخوة الجيران الذين كانوا يعتقدون أنّ الاحتلال الفرنسيّ لن يُطَاوِلَهُم فلا تمتدَّ إليهم يده الشرّيرة فيُمسوا، هم أيضاً، من المحتلّين؛ لكانت الدّولة الجزائريّة الحديثة أسِّستْ فعلاً في القرن التّاسع عشر؛ ولكانت الجزائر اليومَ غير الجزائر، ولكنّ اللّه فعّال لِمَا يريد!

إنّا حين نقرأ هذا الشّعر، وبغَضّ الطّرْف عن درجة المستوى الفنّيّ والجماليّ الذي قد يكون، في بعض أطواره، محدوداً، فإنّنا نُحسّ أنّنا نقرأ شعراً جزائريّاً حقّاً؛ فهو حافلٌ بالنّخوة، نضّاحٌ بالعزّة، نَضّاخٌ بالقوّة، ولا شيء غير الاعتزاز بالشّجاعة والقوّة، والأنَفة والعزّة... إنّ الجزائريّ الحرّ الكريم ليجد نفسه الطّمّاحةَ، ماثلةً، في هذا الشّعر فيطرَبُ له، ويتمثّلها في نسجه فيزهو به؛ ليس تعالياً أو غروراً، ولكنْ عزّةً وسروراً. وأمّا الجزائريّ الذي مات قلبه، وخمدت وطنيّته، وانطفأت شمعته؛ فإنّه سيَعُدّ شعر الأمير وأمثاله، شيئاً ما كان ينبغي له أن يكون!

حقّاً إنّ الشعر العربيّ حافل بالفخر والحماسة، منذ عمرو بن كلثوم إلى مفدي زكريّاء؛ ولكنّ هذا الفخر، هنا، يكتسي رداءً خاصّاً فيَحْسُن ويروق، لأنّه يقوم على أصل من الأفعال، وينهض على سبب من الخِلال؛ إذ لا سواءٌ مَن يتغنّى بالكلام من أجل الكلام؛ ومَن يتغنّى بالفعال في الكَلام! والشّاعر الأمير لا يأتي، هنا، إلاّ شيئاً من ذاك. فهو يقاوم بسيفه ومدفعه، وهو يقاوم بلسانه وقلمه، وهو يقاوم بتنظيم جيشه وتدبير شأنه. فالمقاومة لديه مركّبة تتّخذ لها أبعاداً، وترتدي لكلّ حالٍ لَبوساً. فهذا الشّعر الفيّاض بالاعتزاز بالنّفس، والافتخار بالشّعب، والتّغنّي بشجاعة الشّجعان، والإِهابةِ، بِمَن كان يشكّ في

ذلك، مُساءلة الفرنسيّين الذين لا ريب في أنّهم سيَصْدُقونه القول إذا قالوا... كلّ أولئك أماراتٌ جعلتنا نَعُدّ هذا النّصّ الشّعريّ من صميم الأدب الوطنيّ المقاوم.

فنحن الجزائريّين، يقول الشّاعر الثائر، الأبطالَ المغاوير، والشّجعانَ الصّناديد: لنا في كلّ مكرمة من المكارم مجالٌ نَتَرَهْيَأ فيه، ولنا في كلّ مأثُرة من المآثر مُضْطَرَبٌ نتسابق إليه؛ فنخفّ إلى القتال في الهيجاء، فنسجّل الانتصارات على الأعداء. ففي نسْج هذا البيت، كما هو بادٍ، تقديم للكلام وتأخير.

وأمّا رجالُنا فحدّثْ عن شموخهم وعزّتهم، ورِفعتهم وأنَفتهم، ولا حرج! فهم يقطنون منازل في السّماء، وهم يتّخذون لهم أحدَ السِّماكَين داراً في الفضاء!

ويتّخذ التّشاكل المركّب (الإيقاعي، واللّفظي، والتّركيبيّ) هنا سيرة تتغافص داخل نسجها فتشتدّ وتتوالى.

1. فعلى مستوى التّشاكل اللّفظيّ تصادفنا أزواج من السِّمات المتماثلة، أو المتكرّرة في هذا البيت، مثل: لنا، لنا؛ مجال، رجال.
2. ولا يقال إلاّ نحو ذلك على المستوى الإيقاعيّ حيث نلاحظ أنّ إيقاع الوافر، أو بحره كما يقول العَروضيّون، يظاهر الشّعراء على تقديم تشكيلات من التّركيبات الإيقاعيّة الرّاقصة التي تستفزّ المستمع أو المتلقّي فتشحنه طرَباً وتحفّزاً، منذ عمرو بن كلثوم إلى أميرنا.

والزّمن هنا يضطرب في الحيز دون أن نحسّه إحساساً مادّيّاً؛ ولكنّنا حين نتأمّله يصادفنا في كلّ سمة دالّة؛ فقوله: «لنا» يعني حتماً «لنا الآن»، أو «كان لنا من قبل»، أو «كان لنا من قبل، وكائنٌ لنا الآن»، أو «كان لنا من قبل، وكائنٌ لنا في الحاضر، وسيكون لنا في المستقبل». فكلٌّ واردٌ غيرُ ممتنعٍ، وقائمٌ غير مندفع.

كما أنّ قوله: «ومن فوق السِّماك لنا رجال» يقتضي زمنيّة تبدو مجرَّدة، ولكنّها قائمة ثابتة، وماثلة راهنة؛ فهؤلاء الرّجال الذين استطاعوا أن يبنوا مجداً أثيلاً، وفخراً أصيلاً؛ لم يتمّ لهم ذلك بين عشيّة وضحاها، ولا بين لحظة وأختَاها، (على لغة كنانة وما والاها)؛ ولكنّه أنجز في زمن متطاوِلِ الْمُدَد، موغل في القِدم.

وأمّا الحيّز فنجده ماثلاً في هذه الوحدة الشّعريّة، أو «البيت» بامتياز وإخصاب؛ ويمثُل خصوصاً في قوله: «مجال»، و«من فوق السِّماك». وإذا كان الحيز في العنصر الثاني شاسعاً إلى حدّ الإذهال، فإنّه في العنصر الأوّل مطلقاً إلى درجة انعدام حدود المساحة، في السّاحة. فاستعمالُه سمةَ «مجال» في حالة النّكرة أطلَق من عنَان الحيز، إلى عَنان السّماء؛ فجعله يتعدّد، ويتجدّد، ويتّخذ له أشكالاً مختلفات. والذي ظاهره على التّخاصب والتّكاثر قوله: «في كلّ مكرمةٍ». فسمة «كُلّ» تنهض هنا بوظيفة التّكثير فتُفضي إلى الإطلاق، وتحولَ دون التّقييد؛ فتغتدي مكارمُ الجزائريّين لا حصرَ لها. وكلّما تعدّدت المكارم، تعدّدت معها المجالات، التي هي أحياز تتمحّض لأولي المكارم في كلّ ما ينهضون به.

على حين أنّ قوله: «ومِن فوقِ السّماك»، وهو كوكب بعيد(15)، يتّسع لحيز هائل، وفراغ رهيب. وإذن، فالحيز والزّمن يتباينان من هذه الوجهة فيتقابلان؛ على حين أنّ الزّمن الكامن في «لنا»، وفي «ومن فوق السِّماك لنا رجال» يجعل الزّوجين الاثنين من الكلام يتشاكلان تشاكلاً جنسيّاً؛ إذ كلّ منهما يجسّد الزّمنَ. وأمّا التّشاكل القائم على مفهوم الحيز فيمثُل خصوصاً في السّمة اللّفظيّة الفرديّة «مجال»، وفي السّمة المركَّبة «ومن فوق السّماك». فهما معاً حيزان متجانسان بحكم أصلهما. غير أنّ الحيز الأوّل أرضيّ (مجال)، والحيز الآخر سماويّ (ومن فوق السّماك) ممّا يجعلهما متباينَين من هذا الاعتبار؛ أو قل:

إنّهما يُصبحان مركَّبين، فينصرفان إلى التّشاكل باعتبار، وإلى التّباين باعتبار آخر.

وفي البيت صورة شعريّة تتّسم بالسَّعَة والفراغ والعلوّ؛ فهناك أناس يُقيمون في أعالي الفضاء، ويتبوّءُون مقاعدَ حسنةً في سَناء السّماء.

2. ركِبْنا للمكارم كلّ هولٍ   وخُضْنا أبحُراً ولها زجالُ

يجري الكلام في هذا البيت مجرى الانحراف والانزياح في الدّلالة؛ فالأهوال لا تُركَب، وما ينبغي لها؛ كما أنّ الأبحر لا يراد بها إلى معناها الحقيقيّ؛ ولكن يراد بها إلى الأهوال والشّدائد، والأيّام والمعارك. غير أنّ هذه الأهوال لائْتلافها المقاومين الجزائريّين ولارتباطهم الشّديد بها أمست منقادة لهم طيّعةً؛ فهي لا تصلح إلاّ لهم، وهم لا يصلحون إلاّ لها؛ ولو رامت أحداً غيرَهُم، لزُلْزلت الأرضُ زِلزالَها، على حدّ تعبير أبي العتاهية. فالأهوال هنا جزائريّة، ولا يمتطيها إلاّ الجزائريّون؛ ولا يمتطونها إلاّ من أجل المكارم والمعالي، والمفاخر والتّباهي. وليست هذه المكارم، في حقيقتها هنا، إلاّ الصّرامة والشّجاعة في مقاومة الاحتلال الأجنبيّ المقيت.

ونلاحظ أنّ الشّخصيّة الشّعريّة لا تزال تُلحّ على ذكر المكارم باعتبارها صفةً من صفات الشّهامة الجزائريّة؛ ففي هذه الوحدة الشّعريّة ذُكِرت جمعاً، على حين أنّها ذُكرت في الوحدة الشّعريّة السّابقة في حال الإفراد؛ ولكنّه إفراد نكرة مقيّد بقيد «كلّ»؛ ممّا جعل الإفراد متعدّداً، والمعنى متجدّداً.

ويجري الكلام في هذا البيت، كالذي سبقه، والأبيات اللاّحقة أيضاً، مجرى الخبر من حيث النّسجِ الشّعريّ؛ ولكن الشّاعر كان يرمي إلى المدح والتّغنّي بهذه الخلال والمكارم؛ فكأنّ الكلام كلّه، في معناه

يجري مجرى الإنشاء؛ إذ كأنّه كان يريد أن يقول، فلم يقل: ما أكثرَ رجالَنا الذين يتبوءون منازل في السّماء، وما أكثر مكارمَنا أيضاً على وجه الثرى! ثمّ ما ينقم منّا النّاقمون؟ ألم نكن خيرَ مَن ركبَ الأهوال فلم يتهيّبْها، وخاض البحار فلَمْ يتخوَّفْها؟ وهلمّ جراً في الباقي؛ لأنّ الكلام كلّه يجري مجرى مدْح النّفس، والتّغنّي بالذات، والفخر بالانتماء.

وينصرف معنى الأهوال إلى التّجريد؛ غير أنّ الشّاعر جعلها ركائبَ تُركب، ومطايا تُمْتَطَى؛ فانقلب المعنى من الدّلالة المجرَّة إلى الدّلالة المحسوسة، واستحالت الدّلالة من السِّميَّة[16] المجردة، أو الذهنيّة، إلى معنى السّميّة المحسوسة المرئيّة المتحرّكة. وعلى أنّ ركوب الأهوال لا يقدر عليه كلّ النّاس؛ فهو ليس للنّزهة والاستجمام، ولا لشمّ الورد والمشي فوق بساط الحرير؛ ولكنّه كان لملاقاة الخطوب، وقتال الرّجال، وخوض البحار. وينصرف قوله: «ولها زجال»[17] إمّا إلى كثرة الأصوات واختلاطها، وإمّا إلى الرّماية وقيادة العسكر؛ فكلا المعنييْن يرتبط بالجيش ومواصفاته؛ وذلك سواء علينا أربَطناه بقوله: «وخضنا أبحُراً»؛ وهي صفة من صفات الجيوش الجرّارة؛ وقد بلغ جيش الأمير في بعض الإحصاءات قريباً من ستّين ألف جنديّ[18]؛ أم ربطناه بقوله: «ركبنا للمكارم كلّ هول».

ويتشاكل «كلّ هول» مع «وخضنا أبحراً» تشاكلاً معنويّاً بحيث كلّ تركيبة نسجيّة تنصرف دلالتها إلى الخطوب والشّدائد، والْمُلمّات والمصاعب. على حين أنّ هناك تشاكلاً آخر نحويّاً وإيقاعيّاً معاً يتولّد عن تشابه الفعلين الماضيَيْن: «ركِبْنا»، و«خُضنا».

ونجد في هذا البيت حيزيْن اثنين: أحدهما خفيّ لا يُدرك إلاّ بالتّأويل، وورد في المصراع الأوّل؛ وأحدهما الآخر بادٍ، وورَد في المصراع الثاني. أرأيت أنّ الركوب لا يكون في عدم؛ فسواء علينا

أوقع على حصان، أم بغل أم حمار، أم على درّاجة أم في سيّارة أو باخرة أو طائرة؛ فهو في كلّ الأحوال والأطوار يحتاج لكي يكونَ إلى مكان يضطرب فيه، وحيز يظرفه ويحويه. فقوله إذن: «ركبنا» يشتمل على حيز طويل عريض، ولكنّه غير دقيق المساحة على الرّغم من ذلك. على حين أنّ تركيبة «وخضنا أبحراً» بادية الحيزيّة؛ فالبحر سمة مرئيّة، وقد تكون سمة مركّبة فتنصرف إلى البصريّة والسّمعيّة جميعاً. والزّوجان يتشاكلان من هذه الوجهة الحيزيّة مادام كلّ منهما يشتمل على حيز، ويحيل عليه.

والصّورة الشّعريّة تمثل هنا في ركوب قوم أهوالاً هائلة، وتعلّقَهم بمصاعب صعبة: لايزالون يخوضون في البحار، ويتلقّون بصدورهم الأخطار.

3. إذا، عنها توانَى الغيرُ، عجْزاً — فنحن الرّاحلون لها عِجالُ

لكأنّي بالشّخصيّة الشّعريّة وهي تتمثّل قولَ أخي بَلْعَنْبَر، ولاسيّما المصراع الثاني منه:

قومٌ إذا الشّرُّ أبدى ناجذيْه لهم — طاروا إليه زَرافاتٍ ووُحْدانَا

أو قول سلاَمة بن جندل:

كنّا إذا ما أتانا صارخٌ فزِعٌ — كان الصّراخُ له قَرْعَ الظّنابيبِ[19]!

فهناك تناصّ بادٍ بين البيتين العربيّين القديمين وهذا البيت؛ وذلك يدلّ إمّا على توارد الخواطر، وإمّا على أنّ الأمير كان ذا مخزون من النّصوص الشّعريّة ما جعل شعرَه يفحل، وعربيّته تجزل.

ولعلّ الهاء من قوله: «عنها» تعود على الأبحر في الوحدة الشّعريّة السّابقة؛ فإذا تثاقل الآخرون عن الإغاثة وقد استغاث بهم

الْـمُستغيث، وتردّدوا في الإسراع إلى نُصرة الصَّريخ؛ فإنّنا، نحن الجزائريّين، لسنا كغيرنا، نخِفّ إلى ذلك سِراعاً، ونبادر إليه عِجالاً.

وكان الأصل في نسْج هذا البيت لوْمَا ضرورةُ إقامةِ الإيقاع: إذا توانَى غيرُنا عن خوض أبحار الأهوال عجْزاً وجُبْناً، فنحن نخفّ إليها عِجالاً.

كأنّ الزّمن يكسل في المصراع الأوّل، من هذه الوحدة الشّعريّة، فيتراخَى ويتوانى؛ فتراه لا يتحرّك إلاّ متثاقلاً، ولا يدبّ إلى غايته إلاّ متباطئاً (إذا عنها توانى الغير)؛ على حين أنّه في المصراع الثاني تجده عجِلاً سريعاً، وخفيفاً رشيقاً (الرّاحلون لها عِجال).

وقوله: «إذا عنها توانى الغير» يجسّد مع قوله «الرّاحلون لها عجال» تشاكُلاً زمنيّاً؛ وذلك على الرّغم من أنّ الأوّل بطيء، والثاني سريع.

وأمّا الحيز فتراه متحرّكاً نشيطاً، يتّسم بالحركيّة والسّرعة؛ فهناك حيز الطّريق الواسع الذي تراه مكتظّاً بأهالي الشّخصيّة الشّعريّة - الجزائريّين - وهم يُيَمّمون مصادرَ الأهوال، ويقصدون أصل الأخطار؛ فيُهَاجِمُونها دون مبالاة أو اكتراث؛ وذلك لشجاعتهم الفائقة، وتضحياتهم النّادرة.

وتمثُل الصّورة الشّعريّة، في نسْج هذا البيت، في وجود أناس عاجزين يتفرّجون وينظرون، على حين أنّ آخرين يسارعون مبادرين إلى القتال وهم عجلون. فالصّورة الماثلة هي تجسيد لموقفين متناقضين: أحدهما يتّسم بالعجز والجبن، وأحدهما الآخر يتّصف بالشّجاعة والإقدام.

4. سِوانا ليس بالمقصودِ لمّا　　　ينادِي المستغيثُ: ألاَ تعالوا!

في هذه الوحدة الشّعريّة تقديم وتأخير اقتضاهما ترتيب نظام الإيقاع الذي تفرضه الشّعريّة؛ ويكون تركيبه، نثريّاً، على هذا النّحو: فحين ينادي المستغيث: ألاَ تعالوا؛ فلا أحدَ مقصودٌ بذلك في الدّنيا سوانا. كما أنّ الخبريّة والإنشائيّة تتنازعان هذا البيتَ فتطفُر الخبريّةُ في أوّله، وتستأثر الإنشائيّة بآخره.

ولكأنّ المستغيثَ حين يستغيث، والصّريخَ حين يستصرخ، أن هلُمَّ فقد وقعْنا تحت الظّلم، وأن تعالَوا أيّها الشّجعانُ فقد مُنينَا بالضّيم: لا يَقصد، في الحقيقة، أحداً في الوجود غيرَ الجزائريّين؛ فهم الصّريخُ الذي يُستصرخ، وهمُ الظّهيرُ الذي به يُستظهَر. كأنّ أمر الجزائريّين، منذ كانوا، لايزالون ينظرون إلى ما حَولَهُم في العالم من شقاء وبؤس وظلم فيحتملونه على كواهلهم؛ فتراهم يظاهرون كلّ الضّعفاء والفقراء والمستضعفين في الأرض؛ وكأنّ سياسة الجزائر، منذ استرجاعِ السّيادةَ الوطنيّة، ليست إلا تطبيقاً لهذا التّأسيس الوارد في قصيدة الأمير.

وإلاّ فما معنى إلحاح الأمير الشّاعر على الالتفات إلى العالم من حوله؛ فيقرّر ويؤكّد ذلك في أكثر من بيت في هذه القصيدة؟ فلا دَيَّارَ على الأرض مقصودٌ، إذن، باستغاثة المُستغيثين غيرُ الجزائريّين!

وتصادفنا سمةٌ صوتيّةٌ في نسج هذا البيت تمثل في قوله: «ينادي المُستغيث»؛ ذلك بأنّ الذي يستغيث، في مألوف العادة، يرفع عقيرته ملتمساً العون، ويمدّ صوته شاكياً ضاجّاً؛ حتّى يُسمعَ الصّريخَ الذي يستصرخه لعلّه أن يَسمعَه فيُغيثَه. فالمناداة (ينادي) صوت ممدود يمتدّ في الفضاء، ويدوّي في الأرجاء. ولا يكون مثل هذا الصّوت، عادةً، إلاّ مكروباً محموماً، وخائفاً مذعوراً؛ لأنّ الذي يأتي ذلك لا يكون إلاّ في حرجٍ من المواقف، وفي خطرٍ من الأوضاع.

وأمّا السّمة الأخراةُ التي نرصدها في هذه الوحدة الشّعريّة أيضاً فهي سمة حركيّة، أي سِمة تتّسم بالحركة والسّرعة، والجلبة

والاضطراب، معاً؛ فهي ربّما تكون سمةً مركّبة بحيث تستحيل من مجرّد حركة في أصلها (ألا تعالوا) إلى حركة وصوت؛ ذلك بأنّ الذين ينادَى عليهم لن يأتوا للإغاثة إلاّ مشمِّرين عَجلين، ولمّا كان عددهم كثيراً من النّاحية الافتراضيّة؛ فإنّ الصّورة الشّعريّة تستحيل إلى حركة شديدة تسِمُها أصوات متعالية متداخلة، وحركة نشيطة متسارعة.

ونلاحظ وجود شخصيّات شعريّة متقابلة: فمن وجهةٍ هناك الشّخصيّات الماثلةُ في قوله: «سوانا». ويعني لفظ سوانا، هنا، نحن الجزائريّين جميعاً؛ فالعدد ما شاء اللّه من الكثرة. ومن وجهة أخراةٍ هناك شخصيّة واحدة، أو شخصيّات متعدّدة، لكنّ عددها قليل؛ وهي الماثلة في قوله: «ينادي المستغيث». ويتولّد عن ذلك تشاكل من حيث بشريّةُ الصّريخِ والمستصرخ جميعاً.

والصّورة الشّعريّة، هنا، كأنّها تُشبه أختَها، في البيت السّابق؛ فهناك أناس ينظرون وكأنّ الأمر لا يعنيهم، بل لا يعنيهم بالفعل لأنّهم قعدوا عن المكارم فلم يرحلوا لبُغْيَتها، كما يقول الحطيئة (سوانا ليس بالمقصود)؛ على حين أنّ هناك أناساً آخرين هم الذين يَهُبّون ويتحرّكون ويُعنتون أنفسَهم حين يستصْرِخُهم صريخ.

5. ولفظُ «النّاسِ» ليس له مُسمًّى سِوانا؛ والمُنَى منّا يُنالُ

قد يكون هذا البيتُ من أفخرِ ما قال الأمير في شعره، هو والبيت ما قبل الأخير من هذه القصيدة، كما سنرى. فليس هناك معنىً لمفهوم النّاس إلاّ إذا انصرف إلى الأمير وقومه؛ على حين أنّ كلّ الأمانيّ تُلتمَس لدينا وحدَنا فنُنيلُها من يطلبها منّا. وإذن، فلا يوجد أيّ معنىً لدلالة النّاس على الأرض غيرنا؛ فنحن هم النّاس؛ والنّاس هم نحن. ومَن التمس معنى النّاس في غير قومنا فقد خاب؛ أمّا من

التمسَنا نحن، وطلب الأمانيّ منّا، فقد اهتدى سواءَ السّبيل وأصاب!؟

ويتشاكل «لفظ النّاس» مع «سوانا» و«منّا» تشاكُلَ تلاؤم. على حين أنّ هناك علاقةً أخراةً تشاكليّة تمثُل في «والْمُنى»، و«يُنال».

ونلاحظ أنّ هذا البيتَ، إذا استثنينا سمة «النّاس» التي قد يكون أحدُ شقِّيْ معناها منصرفاً إلى الصّورة المحسوسة (باعتبار النّاس بشراً يتحرّكون ويمشون، فهم سمات مرئيّة) تغلب عليه السّمات التّجريديّة: المنى، والنّيل. ولكنّنا إذا قرأنا «يُنال» على أنّه سمة لفظيّة دالّة على المناولة والتّعاطي؛ فقد يستحيل أحد شِقّيها إلى المحسوسيّة، فتصير سمة مركّبةً.

6. لنا الفخر العميمُ بكلّ عصرٍ ومِصرٍ: هل بهذا ما يُقال؟!

أنا الأمير وجيشي وشعبي لنا من النّدى العظيم، ما يجعله يملأ الأعصار والأمصار، فيزدان به التّاريخ؛ أم هناك على الأرض من يرى غير هذا فينا؟!

ويتشاكل قوله: «يُقال» في هذا البيت مع قوله: "يُنال" في البيت السّابق، تشاكلاً مُرْفولوجيّاً[20]. كما يتشاكل صوتيّاً ونحويّاً قوله: «عصر»؛ «مصر». وأمّا معنويّاً فإنّهما يتباينان حيث ينصرف معنى السّمة الأولى إلى مطلق الزّمان، ومعنى السّمة الثانية إلى مطلق المكان. ووضع قوله «في كلّ عصر ومصر» في صيغة الإفراد المنكَّر جعل السّمتين تُنتجان الدّلالة بما تَنضَحان به إلى أبد الآبدين.

ونتلمّس صورة شعريّة متخيّلة تجريداً تمثل في أنّ هناك مكارمَ كثيرةً مشتّتة منتشرة في كلّ أرجاء الأرض ولا تنتسب لغير الأمير وجيشه وشعبه.

ونلاحظ أنّ نسج البيت يبتدئ خبريّاً، ثمّ ينتهي إنشائيّاً حين ينفي الشّاعر بالتّساؤل: «هل بهذا ما يقال؟».

7. رفعنا ثوبَنا عن كلّ لؤمٍ   فأقوالي تصدّقها الفِعالُ

لأوّل مرّة في هذه القصيدة تطفح الذاتيّة الحميمة، على الذاتيّة العامّة، فيتحدّث الشّاعر عن نفسه، كما سيأتي ذلك في البيت الأخير. وأمّا في بقيّة القصيدة كلّها فيتحدّث باسم الجماعة التي يذوب فيها فيغتدي مجرّد واحدٍ منها.

وبعد أن تحدّث الشّاعر عن المكارم التي منها الشّجاعةُ ونجدة المظلوم، ونصرة المضطهَد، نُلفيه يعالج سيرة أخراة من هذه المكارم وهي التّرفّع عن الدّنايا، واجتناب كلّ خصاب اللّؤم. ذلك بأنّا، تقول الشّخصيّة الشّعريّة، لانزال نتعالى عن اقتراف الدّنايا، ونترفّع بثوبنا النّقيّ الذي نرتديه حتّى لا يلامسَه اللؤمُ المنحطّ. ومن كان يرتاب في ذلك، فليعرضْ أقوالنا على أفعالنا لينظرَ أيُّنا الصّادق، وأيّنا الكاذبُ، ممّا يصفون؟

ونجد الشاعر يتناول فكرتين كلتاهما تندرج ضمن الفخر والتّغنّي بمحاسن الذات: أولاهما التّرفّع عن ارتكاب الأفعال الدّنيئة، وأخراهما أنّ الأقوال في هذه السّيرة الشّريفة تصدّق الأفعال؛ فليس الأمير وصحْبُه ممّن يتكلّمون كثيراً ويفعلون قليلاً، ولكنّ أعمالهم تقترن بأقوالهم فربما فاقتها كثيراً.

والانتقال من استعمال المفرد المتكلّم، بعد اصطناع جمع المتكلّم، التفاتٌ مليح.

والصّورة الشّعريّة تمثُل هنا، بقراءة سطح النّسْج على الأقلّ، في وجود ألبسة يرتديها أناس من الشّعب الجزائريّ فتراهم يشمّرون عليها مخافةَ أن تتدنّس برجْس اللّؤم. وعلى الرّغم من أنّ المعنى الحقيقيّ

مجرّد، إلاّ أنّ هذا التّصوير المحسوس يجسّد الصّورة الشّعريّة ويوضّحها لدى المتلقّي.

8. ولـو نـدري بمـاء المُـزْن يُـزْري لكان لنا على الظّمأ احتمالُ

فلعزّة الجزائريّين القَعْساء، تراهم يتجافَوْن عن أن يشربَوا الماءَ الزُّلال إذا أحسّوا أنّ فيه شيئاً من الذلّ أو الخنوع؛ فالظّمأ لديهم ألذ وأعذبُ من شربة ماء مُزْرِيَة.

ويوجد في مصراعَيِ البيت تباينٌ ينهض على مُثول الماء القَراح في جَلْهَةٍ، ومثول الظّمأ في جلهة أخراةٍ. غير أنّ الصّورة لمّا كانت افتراضيّة شرطيّة؛ فهي لم تتمّ في مثولها على الحقيقة؛ فالظّمأ لم يقع التّصبّرُ عليه لأنّه مرتبط بعدم إزراء المُزْن؛ فكأنّ الصّورة خالية من المعنى؛ وهذا شأن كلّ كلام يبتدئ بـ «لو» الشّرطيّة الدّالّة على امتناع الجواب، لامتناع الشّرط، كما يقول النّحاة.

ونلاحظ وجود شيء من التّشاكل الصّوتيّ بين قوله: «ندري»، و«يُزْري».

9. ذرى ذا المجد، حقّا، قد تعالَى وصِدْقاً، قد تطاوَل، لا يُطَالُ

في هذا البيت صور متعاليَة عجيبة؛ فكأنّ كلّ ما فيه يُحيل على العلاء، ويتعلّق بالسّناء؛ فهناك «ذرى»؛ «تعالى»؛ «تطاول»؛ «لا يُطالُ». ولم يقل الشّاعر: ذروة، ولكنّه قال: ذرىً؛ ممّا يزيد في معنى الارتفاع والاعتلاء وتكثيره. وأمّا التّعالي والتّطاول فلا يعلو عليهما شيء؛ فهما بحكم ورودهما في صيغة «التّفاعل» لايزالان يرتفعان كلّما همّ أحدٌ بمجاوزتهما. وأمّا قوله: «لا يطال» فهو توكيد للتّطاول بحيث لا تقع القدرة على مُطاولة هذا التّطاول الشّامخ، والارتفاع الباذخ.

وعلى أنّ معنى سمة «المجد» تدلّ في حقيقتها على الارتفاع والتّعالي؛ ذلك بأنّ المجد من المكارم، فهو مصنَّف في سلّم القيم العلويّة، لا في سلّم القيم الدّنيا. والحقّ أنّ عامّة السّمات اللّفظيّة في نسْج هذا البيت تُحيلُ على القيم الرّفيعة بما في ذلك الحقّ، والصّدق. فالتّشاكل من هذه الوجهة يطبع عامّة النّسْج في هذا البيت؛ ولكنّه يتجسّد أكثر، من الوجهة النّسجيّة لا الدّلاليّة، في قوله: «قد تعالى»؛ «قد تطاول». كما يتجسّد التّشاكل الصّوتيّ، النّاقص على كلّ حال، في قوله: «حقّاً»؛ «صدْقاً».

ويمكن أن نتأوّلَ قراءةً أخراةً قد تكون بعيدةَ الورود في الذهن؛ ولكنّها ليست مستحيلة الاحتمال؛ وذلك إذا جعلنا معنى «حقّاً» بياناً لمعنى المجد فيكون الحقّ - الوارد في النّسج نكرة منصوبة - هو الذي تعالى فتسامى، لأنّه أمسى يجسّد طرَفاً من أطراف المجد السّابق الذكْر. وحينئذ يتّخذ قوله «صدْقاً» المعنى نفسَه؛ فيُصبح الصّدق جزءاً من مشكّلات المجد؛ وقد تطاول حتّى لا يطمعَ أحدٌ في مُطاولته ولا مُصاولَته. وحينئذ يغتدي الكلامُ كلُّه تشاكلاً متعالياً، حسّاً ومعنىً.

10. فلا جزَع، ولا هلَع مشينٌ ومنّا الغدرُ؟ أو كذبٌ، محالُ!

يجري الكلام، هنا، في معظمه مجرى الإنشاء؛ فهو ينفي، ثمّ يتساءل، ثم يتعجّب. وأمّا وضعنا علامة الاستفهام بعد قوله: «ومنّا الغدرُ؟» فلأنّه كذلك؛ إذ لا يُعقل أن يُخبر الشّاعر أنّهُ وقومَه من الغادرين! ومثل هذا الاستعمال في العربيّة العاليَة وارد في الشّعر وفي النّثر منذ العهود الأولى للأدب العربيّ، ومن ذلك قولُ الكُمَيْت:

طربْتُ وما شوقاً إلى البيضِ أطربُ ولا لعِباً منّي، وذو الشّيبِ يلعبُ؟

فإنّما تأويل النّسج قائم على الاستفهام المضمر: أوَ صاحبُ الشّيب يحقّ له التّلْعابُ مع الحِسان؟

وقول عمر بن أبي ربيعة:

ثمّ قالوا: تُحبّها؟ قلت: بهراً! عددَ الرّمل والحَصى والنّجوم

يريد: أتُحبّها؟

وإذن، فإنّما تأويل النّسج في شعر الشّاعر هو: أو يكونُ منّا الغدر أو الكذب؟ إنّ ذاك محال!

ويبدو هذا البيت غنيّاً بالتّشاكلات والإيقاعات المتماثلة؛ فهناك: فلا جزَعٌ؛ ولا هلَعٌ. فالتّشاكل النّسجيّ يمتدّ هنا إلى التّركيب بعد أن جاوز الإفراد. كما يمتدّ هذا التّشاكل إلى المعنى حيث نلفي الجزع والهلع متقاربين؛ فهما إذن متشاكلان على سبيل التّلاؤم. كما أنّ الشَّين والغدر والكذب تقترب معاني بعضِها من بعضها الآخَرِ فتتشاكل.

وتتشاكل، من وجهة أخراة، معاني معظم هذه السّمات اللّفظيّة التي تكوّن هذه الوحدة الشّعريّة، من حيث إنّها دالّةٌ على القيم المعنويّة المجرّدة أكثر من المعاني المحسوسة مثل الجزع، والهلع، والغدر، والكذب، والمحال.

ولعلّ من الممكن أن يُقرأ المصراع الأوّل قراءةً تقوم على أساس أنّه يريد إلى: «فلا جزعٌ، ولا هلعٌ»؛ فيعزو انعدام الخوف والجزَع إلى نفسه خاصّة، قبل أن يعمّم المعنى إلى الجماعة التي تأبى الغدر وترفض الكذب لها سيرة.

11. ونحلُم، إن جنَى السّفهاءُ حقّاً ومِن قبلِ السُّؤالِ لنا نَوالُ

إنْ جَنى السّفهاء علينا فإنّا لا نعاملهم بسفَه مثله؛ ولكنّنا نحلم عنهم حِلْماً. وعلى أنّا لن ننتظر إلى أن يسألنا السّائل؛ لأنّنا نُنيلُه العطايا قبل السّؤال.

ويتّسم نسج هذا البيت بالتّباينات أكثر من التّشاكلات: فالحلم

يقابل السَّفَه؛ والسّؤال يقابل النّوال. على حين أنّ هناك تشاكلاً ضعيفاً يطفُر على مستوى النّسج ويمثل في: «سؤال» (من قوله: السّؤال)، و«نوال». وتبدو سمات هذه الوحدة الشّعريّة متّسمةً بالتّجريد أكثر من المعاني المحسوسة، باستثناء عنصر «نَوال». وتتّصفُ هذه السِّمة بالبصريّة واللّمْسيّة، وتجسّد حركة مزدوجة تتمّ بين طرفين اثنين: مُنيلٍ، ونائل. فهي سمة مركّبة كما نرى. على حين أنّ السّؤال يجسّد سمة صوتيّة باعتبار أنّ السّائل لابدّ له من رفْع صوته بالطّلب. وعلى أنّ هذا السّؤال لم يتمّ لأنّ الشّخصيّة الشّعريّة كانت تمنح قبل أن يطلب السّائل إليها ذلك، لكرم يدها، وسخاء نفسها.

12. ورثنا سؤْدُداً للعُرْب يبقَى وما تبقَى ....، ولا الجبالُ!

يفتخر الأمير بأرومته العربيّة فيذكر أنّه ورث السّيادة والشّرف من منابعها الكريمة، وأواخيِّها الأصيلة؛ وستظلّ هذه السّيادة قائمة حتّى بعد فناء السّماء والجبال!

وتمثُل في هذه الوحدة الّشعريّة صورةٌ جميلة تنهض على شقّين اثنين: هناك قوم أمجاد أشراف يتباهَوْن بسؤدُدهم، ويتبخترون في حُلل عِزّهم؛ على حين أنّ هناك حركةَ فناء تطاول السّماء والأرضَ وهم يتفرّجون على ما يجري وكأنّ الأمير لا يعنيهم فتيلاً؛ لأنّ عزّهم أبديّ مُفْلِتٌ من الفَناء!

ويتجسّد تشاكل عبر المصراع الثاني في زوجين متواليَين: «وما تبقى السّماء»؛ و «ولا الجبال»: أي وما تبقى السّماء، ولا الجبال أيضاً تبقى. فهذا التّشاكل هنا غنّي لأنّه يشمل الجوانب النّحويّة والدّلاليّة، والإيقاعيّة في بعضه (السّماء والجبال).

ويمثل زمن عجيب في المصراع الأوّل فيتشاكل باعتبار الأصل والوضع، ويتباين باعتبار الدّلالة؛ فمن وجهة يمتدّ هذا الزّمن في أواخِيّ

الزّمن الماضي (ورثنا سؤدداً)، ومن وجهة أخراة يمتدّ فيما لا نهاية له من الاستمراريّة والامتداد في مجاهل المستقبل (ويبقى). والزّمن هنا في "ويبقَى" أبديّ سرمديّ؛ لأنّه سيظلّ قائماً بعد فناء الأرض والسّماء!

وأمّا قوله: «سؤدُداً» فيمكن قراءته، من الوجهة السّيمَائيّة، على أنّه سمة حاضرة، تدلّ على سمة غائبة؛ فترقى، بذلك هذه السّمة، إلى مستوى «الْـمُماثِل" (أو الإقونة)؛ أرأيت أنّ السّؤدد سمة جامعة لشبكة من القيم والمعاني العظيمة التي تجعل شعباً له سُؤْدُدٌ عريقٌ في التاريخ الطّويل كالشّعب الجزائريّ.

على حين أنّ الحيز يمثُل شاسعاً واسعاً، وعريضاً رحيباً، فيكوّن تشاكلاً عجيباً؛ فهناك حيز السّماء وليس أشسعَ منه شيءٌ، يضاف إليه أحْيازُ الجبال التي تعني هنا الأرض برُمّتها. فالتّشاكل قائم باعتبار الشّسوع وسَعَة المساحة. وأمّا إن راعينا الدّلالة الدّقيقة بالقياس إلى كلّ من السّماء والجبال؛ فإنّ التّباين حينئذ هو الذي يقوم؛ لأنّ هناك مساحةً شاسعة ناتئة على الأرض، فهي سفليّة؛ وهناك مساحة فارغة فوق الجبال لا نهاية لها (السّماء) فهي علويّة؛ فالتباين في هاتين العبارتين يمثُل من هذا الاعتبار.

13. وكان لنا، دوامَ الدّهر، ذِكْرٌ بذا نطَق الكتابُ، ولايزال...

ولايزال الشّاعر الأمير يفخَر بنفسه وبجيشه وبالجزائريّين الذين كانوا وراء إنجاح مقاومته بفضل تضحياتهم وسخائهم، وشهامتهم وكبريائهم؛ فيرى أنّه كان للجزائر والجزائريّين، على وجه الدّهر، ذكرٌ وصيتٌ، ومكانة ومنزلة؛ فبذلك نطق التّاريخ، وبه صدّق الدّهر ولايزال!

وفي قوله «نطق الكتاب» انزياحٌ لغويّ جميل كان يريد منه أنّ ما في الكتاب، الذي هو هنا التّاريخ، لحقيقيّته، وليقينيّته وصحِّيّته،

ولشيوعه بين النّاس، ولإجماعهم على الاتّفاق عليه؛ كأنّه كان لساناً ناطقاً، وصوتاً صادقاً؛ يسمعهما كلّ مَن على الأرض فلا يسَعُهُم إلاّ الإعجابُ والتّصديق.

وقوله: «ولايزال» من أجمل الكلام المنقطع في تكثيف الشّعر؛ فهو يريد إنّ الكتاب نطق بهذا؛ ولكنّه لم ينقطع؛ بل لايزال متّصلاً مردّداً، ولاهجاً مكرّراً؛ يطرّي أسطاره ببطولات الجزائر، ويزيّن صفحاته بأمجاد الأمير الثائر.

ويتشاكل قوله: «ذكْر» مع «نطَق الكتاب»؛ إذ لم ينطق الكتاب إلاّ بالذكْر الحسن؛ فهو متلائم معه في المعنى. كما أنّ قوله: «دوامَ الدّهر» يتشاكل مع «ولايزال». فكلاهما يدلّ على ديمومة الزّمان وطوله، وإلحاحه في الطّول.

وأمّا سمة: «ذكْرٌ» فيمكن قراءتها على أنّها مُماثِل (إقونة) وذلك على أساس أنّهاَ سمة حاضرة تدلّ على سمة، وقل سماَت، غائبة؛ فليس الذكْرُ إلاّ واجهةً لشبكة من الخلال الكريمة، والقيم النّبيلة، التي صَنعتْ مجد الشّعب الجزائريّ العظيم. ذلك بأنّ الذَكْر يراد به إلى مجموعة من القيم العظيمة التي تجعل من ذِكْر رجل أو شعبٍ شيئاً طيّباً.

14. ومنّا لم يزلْ في كلّ عصرٍ رجالٌ للرّجال: هم الرّجال!

يعدّ هذا البيت أكثر أبياتِ هذه القصيدة ضجيجاً صوتيّاً؛ فهو كأنّه متأثر ببعض شعراء الأندلسَ الذين كانوا يصفون بالصّوت أكثر من وصْفهم بالمعنى؛ فكانوا يعوّلون على قعقعة الألفاظ، وضجيج الحروف، وتكرار بعض الكلمات التي تلائم هذه المواصفات لتبهر الملقّي وتأسره أسراً، أو بعمرو بن كلثوم:

ألاَ لا يَجْهَلَنْ أحدٌ علينا فنجهلَ فوق جهلِ الجاهلينا!

أو بالأعشى حين قال:

وقد غدوتُ إلى الحانوت يتبعني شاو مِشَلٌ شَلُولٌ شُلْشُلٌ شَوِلُ[21]

والتّناصُّ بين بيت الأمير، وبعض هذا الشّعر العربيّ القديم بادٍ.

يقول الشاعر: لم يزل يوجَد من قومنا، عبر الدّهور والعصور، رجالٌ يكونون عوْناً للرّجال الآخرين، ولذلك فلا رجالَ، في الحقيقة، إلاّ رجالُنا؛ ولا أبطالَ إلاّ أبطالُنا.

ويجسّد قوله: «رجال للرّجال، هم الرّجال» تشاكلاً لفظيّاً لم يرد في أيِّ بيتٍ من هذه القصيدة غيره. ويتشاكل قوله: «في كلّ عصر» مع قوله، في البيت السّابق: «دوام الدّهر» تشاكلاً قائماً على الْتماس دلالة الزّمن الطّويل في العبارتين الاثنتين. كما أنّ قوله: «لم يزل» يتشاكل زمنيّاً أيضاً مع: «في كلّ عصر». أرأيت أنّه كان يجوز له، في غير الشّعر، الاجتزاءُ بقوله: «لم يزل منّا رجالٌ للرجال، هم الرّجال»، دون أن يختلّ المعنى أو يضطرب؛ ممّا يعني أنّ قوله: «في كلّ عصر» هو إشباع لمعنى الزّمنيّة الواردة في «لم يزل».

وإذا كانت هاتان العبارتان تشاكلتا في الزّمان بحكم دلالتهما عليه، فإنّ قوله: «رجال للرّجال، هم الرّجال» تعني الحيز أساساً، وشيئاً من الزّمنية الماثلة عن طريق التّأويل؛ ذلك بأنّ الرّجل لا يكون رجلاً، من الوجهة الزّمنيّة الخالصة، إلاّ بعد أن يمرّ علي عمره ثمانية عشر عاماً على الأقلّ وذلك على الرّغم من أنّ الدّلالة الحقيقيّة هنا لهذه الألفاظ إنّما تعني الرّجولة والشّهامة لدى هؤلاء النّاس؛ وليس مجرّد الذكُورة الواردة بالمعنى المضادّ للأنوثة؛ ولكن حتّى بهذا الاعتبار، لا يمكن أن يغتدي الشّخص رجلاً شهماً، ومقداماً شجاعاً، إلاّ حين يبلغ من العمر مبلغاً معيّناً؛ فالزّمنيّة واردة في سمة «الرّجال» في كلّ الأطوار، ممّا

يجعلنا نقضي بتشاكل قوله: «رجال للرّجال، هم الرّجال» تشاكلاً زمنيّاً أيضاً.

وأمّا التّشاكل الحيزيّ، في هذا القول نفسه، فيُلتمَسُ باعتبار أنّ الرّجال أناس لهم أجسام يتحرّكون بها في مكَان معيّن؛ إذ لا يجوز وجود كائن حيٍّ في غير حيز، كما لا يجوز أن يوجد في غير زمان. وأمّا حجم هذا الحيز فيبدو شاسعاً واسعاً، والآية على ذلك انصرافه إلى جمع من الرّجال ,لا إلى رجل واحد؛ وهم هنا ينصرفون أساساً إلى جيش الأمير عبد القادر؛ كما لا يمتنع أن ينصرفوا إلى عامّة الجزائريّين الشّهام الذي اشتهروا بالبأس والنّجدة وإغاثة المظلوم؛ ذلك بأنّ الغايةَ من وراء ذكْر الرّجال الذين يُغيثون الرّجال، في الحقيقة، هي التّضحيةُ والجهد والبطش؛ فالتّشاكل من هذه الوجهة، من القراءة التّأويليّة في العبارة السّابقة، مركّب على نحوٍ ينصرف معه إلى الزّمان فيتشاكل زمنيّاً، وينصرف إلى الحيز فيتشاكل حيزيّاً. غير أنّ هذه القراءة تُنتج تبايُناً، في الوقت نفسه، في عبارة البيت الخاضعة لهذا التّحليل، وهي: «رجال للرّجال، هم الرِّجال»؛ وذلك بحكم ما سبق من قابليّتها للزّمنيّة والحيزيّة جميعاً.

وعلى أنّ التّشاكل التّلاؤميّ، أو اللّفظيّ، الذي أومأنا إليه آنفاً يمكن تفصيل شأنه على هذا النّحو: رجال + هم الرّجال: يستويان في الدّلالة؛ فالأوائل هم الأواخر؛ غير أنّ قوله: «للرّجال»: يعني رجالاً آخرين أباعدَ أو أجانبَ؛ فيمكن من هذا الاعتبار قراءة ذلك على سبيل التّبايُن:

15. لقد شادوا المؤسَّسَ من قديم   بهم ترقَى المكارمُ والخصالُ

رجال = هم الرّجال # للرّجال.

نلاحظ أنّ الشّاعر يذكر لفظ المكارم، في هذا النّصّ، للمرّة

الثالثة؛ وذلك لاتّخاذ المكارم معنىً جامعاً لكلّ خلال الفضيلة والشّرف والنّدى والكرم وسَوائها من الصّفات التي تتّصل بالرّجُل فتكون له زينة، وتَنجاب عنه فلا يكون إلاّ اللّؤم بما هو جامعٌ لكلّ صفات الرّذيلة من جبن وبخل وغدر وهلمّ جرّاً...

ولا يبرح الأمير يتحدّث عن قومه الذين بنَوْا مجداً أثيلاً، وشرفاً أصيلاً؛ وذلك منذ الأزمنة الموغلة في القدم؛ من أجل ذلك لا تجد المكارم وكلّ الخِلال المحمودة إلاّ إلَيهم سبيلاً؛ فلا هم بقادرين على أن يكونوا دونَها، ولا هي بمُستطيعةٍ أن تكون دونَهم. وتطْغُو الدّلالة الزّمنيّة في المصراع الأوّل فتمثُل في قوله: «شادوا» الدّالّ على ماضيّةٍ بعيدة يفسّرها إتباعُه بها "المؤسّس" الذي يقصد به هنا إلى البنيان المشيَّد؛ أي إلى المجد المؤثّل. على حين أنّ قوله: «من قديم» الذي يعني هنا، نسقيّاً وسياقيّاً، «منذ زمن بعيد» لا يزيد هذه الزّمنيّة إلاّ مثولاً وطُفوحاً.

والحيز هنا ضعيف المثول؛ لأنّ التّشييد الذي يتحدّث عنه البيت مجرّدٌ لا مادّيّ، أي مجازيّ لا حقيقيّ؛ فالشّاعر لا يتحدّث، في الحقيقة، عن بنيان مُمَرَّدٍ قائم الأركان؛ ولكنّه يتحدّث عن بنيان من المجد شامخ المعالم، باديَ المكارم.

والرّجال الذين كانوا للرّجال، في البيت السّابق، هم الذين، بالإضافة إلى كلّ ذلك، بنوْا مجداً شامخاً، وأسّسوا شرَفاً باذخاً.

16. لهم هِمَمٌ سمَتْ فوق الثُّريّا حماة الدّين، دأبهمُ النّضالُ

في هذا البيت ثلاثةُ معانٍ مركزيّة:

1. أنّ لِقوم الشّاعرِ هِمَماً ساميَةً.
2. أنّهم لم يكونوا إلاّ من أجل حماية الإسلام من أعدائه المتربّصين.

3. أنّهم عُرِفوا بصفات المقاومة والنّضال، لا يتوانَوْن فيهما، ولا يتثاقلون عنهما.

ويمتزج المجرّد بالمحسوس في معاني ألفاظ هذه الوحدة الشّعريّة؛ فإذا الهممُ التي يقترب معناها من معنى العزائم تُغْرق في الصّفات التّجريديَّة، مثَلُها مثلُ الدّأب (دأبهم)، وربما «الدّين» أيضاً إذا صرفنا معناه إلى الإيمان والتّأمّل؛ أمّا إذا صرفناه إلى معاني التّعبّد والصّلاة والزّكاة وغيرها فإنّ المعنى يستحيل إلى سلوك عمليّ يبدو للعيان؛ فتغتدي سمة «الدّين»، في هذا البيت، سمة بصريَّة سمعيّة معاً.

على حين أنّ السّمات الباقية تحيل، في أغلبها، على البصريّات مثل «سمَتْ»؛ «فوق»؛ «الثريا»؛ «حُمَاة»؛ «النّضال». غير أنّ السّمات، لنعترفْ بذلك، تتداخل فيما بينها فإذا هي مترابطةٌ قائمٌ بعضُها علىَ معاني بعضِها الآخر.

فهؤلاء الجزائريّون الشّهام، لهم هِمَمٌ عاليَة بحيث تسمو فوق الثريا رفعةً وشموخاً؛ وتمثُلُ بعضُ هذه الشِّيَم في النَّضْح عن الدّين الإسلاميّ حتّى تظلّ مكانتُه محترَمة، وفي مقاومة الاحتلال حتّى يظلَّ التّراب الوطنيّ محرَّراً.

والحيز، هنا، كدأبه، في معظم أطواره في هذا النّصّ، شاسعُ غير متناه؛ فهو لا يزال يعلو ويشمخ؛ حتّى يجاوزَ موقع الثريا موقعاً. على حين أنّنا نشتمّ حيزاً آخر يمثُل في المصراع الثاني؛ ذلك بأنّ حماية الدّين لا تقع في فراغ، ولا تستقرّ في عدَم؛ ولكنّها تتمّ في حيز معلوم. على حين أنّ النّهوض بالمقاومة والنّضال لا يكون أيضاً إلاّ في حيز معلوم. وأمّا الزّمان فيظلّ مندسّاً في كون قوم الشاعر حُمَاةً للدّين؛ وهذه الحماية ترتبط حتماً بدلالة زمنيّة؛ مثلها مثل اتّخاذ النّضال والمقاومة دأباً مكرَّراً.

17. لهم لسنُ العلومِ لها احتِجاجٌ وبِيضٌ ما يثلّمُها النِّزالُ

يمكن قراءة قوله: «لسن» على وجهين اثنين: «لَسَنٍ» بمعنى التّناهي في الفصاحة، والغاية في البلاغة؛ فيكون المقصود: هم فصحاءُ حين يلقِّنون العلوم، وحين يُلَقَّنونها أيضاً. وفصاحة اللّسان زينةٌ يقيّضها اللّه لِمَن يشاء من عباده في جميع اللّغات، ولاسيّما لغة الضّاد التي لها وقْعٌ جماليّ آسرٌ لا يكاد يوجَد في غيرها إلاّ قليلاً؛ و«لسْنٍ» بمعنى اللّغة واللّسان والكلام، فتكون الغاية من الرّسالة الأدبيّة، في المصراع الأوّل، أنّ لقومه لغةً جميلة يعلّمون ويتعلّمون بها العلوم. وليس لهم اللّغة الجميلة التي يتلقَّوْن بها العلوم فحسْب؛ ولكن لهم عقل يُحَاجُّون به وينظّرون. فهم فصحاءُ علماءُ منظّرون.

وليس لهم ذلك فقط؛ ولكنْ لهم سيوف يصطنعونها عند النّزال، وسلاحُ شاكٍ يستخدمونه لدى القتال؛ فهم يجمعون بين السّيف والقلم، والعلم والعقل؛ وهذه أرقى مواصفات الحضارة والعزّ والرّقيّ لأمّة من الأمم.

ويمكن قراءة المصراع الأوّل قراءة تشاكليّة بحكم أنّ اللّسَنَ يتلاءم مع العلوم؛ والعلوم تتلاءم مع استعمال المنطق والحِجَاج، أو الاحتكام إلى العقل. على حين أنّ المصراع الثاني هو أيضاً يمكن قراءتُه تشاكُليّاً على أساس أنّ البيض، أو السّيوف، (ويريد به هنا إلى السّلاح والقوّة أساساً؛ لأنّ السّيف على عهده كان استخدامُه في الحروب بدأ يقلّ أمام البنادق والمدافع؛ فهو سمة دالّة على القوّة العسكريّة التي أعدّت للدّفاع عن حوزة الوطن، وحماية اللّغة والدّين...) تتلاءم مع النِّزال وهو مُنازلة الأعداء، في ساحات الهيجاء. وينهض معنى التّشاكل في المصراع الثاني على القوّة والشّجاعة والإباء؛ على حين أنّ التّشاكل في المصراع الأوّل ينهض على فصاحة اللّسان، وذكاء الجَنان، والاحتكام إلى الحِجَى حيث كان قومه يُحَاجُونَ النّاسَ فيَحْجُونَهم، ويناظرونهم فيُفْحمونَهم، ويُحَاجُّونَهم فيَبُزُّونهم.

ويبدو طفُورُ الحيز في هذا البيت ضعيفاً، إلاّ ما يكون من قوله: «ما يثلّمها النّزال»؛ حيث إنّ كلّ ذي ذهنٍ يستطيع أن يتصوّرَ هذا الجيش وهو ينازل ويناضل، ويقاوم ويقاتل، في ساحٍ رِحَاب؛ فالحيز قائم في الذهن حتماً. يضاف إلى ذلك أنّ هذا الحيز يتّصف بمُواصفات القعقعة والضّجيج، والحركة والعجيج، والصّراخ والأنين؛ لأنّ الحيز حيزُ قتالٍ ونزال؛ فالدّماء تسيل أنهاراً، والأشلاءُ تترامى شَعَاعاً، والغبار يتطاير حتّى يغشى آفاق الفضاء.

18. سلوا عنّا الفَرانِسَ تُخْبِرَنْكُمْ وبَصْدُق، إذ حكتْ، منها الْمَقالُ

لفصاحة الشّاعر وتحكّمه في العربيّة، ابتدع لأوّل مرّة هذا اللّفظ الجميل في اللّغة العربيّة، وهو «الفَرَانِس» الذي لو فهِم الفرنسيّون فخامته لكانوا تنازلوا عن نسبتهم الفرنسيّة واستعملوه! وهو لم يُطلقه عليهم تعظيماً، لأنّه لم يكن في موقف تعظيم العدوّ، ولا يفعل ذلك عاقل من النّاس على الأرض؛ ولكنّ العربيّة سالت شعابها بهذا الحرف على قريحته فاستعمله، فكان فخماً جميلاً. غير أنّنا لا نستبعد أنّه قد يكون أتى في معرض التّفخيم والتّضخيم للفرنسيّين؛ إذ بعِظَم العدوّ تشمخ عظمة الذات المدافعة. فأنْ يقاتل جيش يدّعي العظمةَ الخارقة جيشاً ضعيفاً في السّلاح، قليلاً في العَدد، متخلّفاً في التّدريب؛ لا ينبغي أن يُصبح جيشاً عظيماً كما تسوّل له ذلك نفسه؛ حتّى يَلقى منافساً حقيقيّاً. ويصدق هذا في المباريات الرّياضية وسَوائها... فربما، إذن، ذهب وهْمُ الشّاعر إلى هذا الاعتبار الذي تكون فيه عظمةُ المقاتِلِ من عظمة الْمُقاتَل.

ويبدو النّسج في هذا البيت مثيراً قويّاً؛ أرأيت أنّه ثاني بيتٍ في القصيدة الذي يبتدئ إنشائيّاً، لا خبريّاً؛ ثمّ أرأيت إلى جواب الأمر (تُخْبِرَنْكم) كيف فخُم في النّسج واستقام، وتمكّن في مكانه حتّى

حَصْحَص[22] وأقام؟ ثمّ كيف تأتّى له استعمالُ هذا الفعل المتّصل بضميرٍ تحت أداة التّوكيد الخفيف الذي لا يستقيم إلاّ للفحول؟! ثم انظر إلى هذه الجملة المعترضة بين الفعل وفاعله في المصراع الثاني: «ويصدُقُ - إذ حكت - منها المقال». وهذا الفعل المتبوع بـ «عنّا»: سَلُوا (ولم يقل، كما يقول عوامّ الكتّاب: «اسألوا») كيف مَنح النّسج فخامة ونَبَالةً، وأضفى عليه جمالاً وجلالة؟ كلّ أولئك أمورٌ قد تجعل من هذا البيت، من الوجهة الأسلوبيّة، بيتَ القصيد. ولكن حتّى من النّاحية الفخريّة يبدو البيتُ غيرَ مُعَتاصٍ عليه ليتبوّأ، مع البيت الخامس الذي سبق تحليله، المنزلةَ الأولى في القصيدة أيضاً:

سَلُوا عنّا الفَرانِسَ تُخْبِرَنْكُم!　　　ويصدُقُ - إذا حكتْ - منها المقالُ!

ولمّا كان النّسْج في هذا البيت قائماً على الحركيّة نجد نصّه يعتمد أربعة أفعال مختلفة؛ فيصطنع الماضي (حكَتْ)، والمضارع، أو المستقبل (تخبر + نْكم)، (يصدق)، والأمر (سَلوا). فكأنّ كلّ الأزمنة النّحويّة التي تشتمل عليها الأفعال العربيّة. ماثلة في هذا البيت قائمة. فالماضي لحقيقة الأصالة، والحاضر للعيان والمشاهدة والاقتناع، والمستقبل لتوكيد أنّ ما حدث من قبلُ لن يُعْجِزهُ الحدوثُ مستقبلاً. غير أنّ زمن فعْل «حكّتْ» هو في الحقيقة دالّ على المستقبل؛ لأنّ الحَكْيَ الذي يحكيه الفرنسيّون بصدق عن عظمة الأمير والجزائريّين، يأتي بعد مُساءلتهم في الحاضر؛ ففيه مغالطة انزياحيّة اقتضتها البنية الإيقاعية للبيت.

وأيّاً كان الشّأن، فإنّ فعلاً واحداً هو الذي يتحكّم في بقيّة الأفعال، في هذا البيت، وهو «سَلوا» الحاضر الزّمنيّة؛ إذ كلّ الأزمنة الأخرى كأنّها كانت وقعت من قبل؛ فهي تحكي شيئاً حدث في الماضي؛ ولكنّه كان لا يبرح ماثلاً في الحاضر أيضاً.

ونجد تبايناً قائماً بين قوله: «عنّا» التي تمثّل الذاتيّة، والأنا الجماعيّة، و«الفرانس» الذي يمثّلون الطّرَف المعادي، الذي جاء من وراء البحر ليُذلَّ شعباً ويحتلّ أرضاً.

وتوجد ألفاظٌ مفاتيحُ في هذا البيت نذكر منها:

1. سلوا عنّا الفرانسَ: ليست الدّعوة هنا إلى سؤال الفرنسيّين للإخبار عن الجزائريّين من أجل الشّكّ فيما يقول، أو الارتياب في مناقبهم وشيَمهم؛ ولكن من أجل تثبيت اليقين؛ فكأنّه سؤالٌ لا يعني إلاّ تقريراً لحكم ذهنيّ قائم في التّاريخ؛ أي أنّ الجزائريّين معروفون في التّاريخ بشجاعتهم الخارقة، وأنَفتهم الفائقة؛ فليس السّؤال عنهم هنا، إذن، إلاّ سؤال العارف.
2. تخْبِرَنْكُمْ: وليس الإخبار، هنا أيضاً، من باب إخبار عارف لجاهل بشيء؛ ولكنّه إخبارٌ إشباعيٌ لإثبات يقينيّة الحكم القائم في الذهن من قبل. فليس المسؤول بأعلم من السّائل عن هذا الأمر؛ أو قل: ليس السّائل بأقلَّ معرفةً من السّائل؛ فكأنّ السّؤال هنا، في نهاية الأمر، يعني عدم السّؤال.
3. ويصدق منها المقال: أي يجب أن يعترف الفرانس بالحقيقة في تاريخهم ومواقفهم العامّة بشجاعة الأمير ومن كان معه من الأبطال؛ فقد أبلَوْا بلاء حسناً في المعارك؛
4. إذ حكَت: أي يجب على الفرنسيّين أن يقولوا الحقيقة عن الأمير وجيشه؛ لأنّ الحقيقة مهما يحاول المحاولون إخفاءها، فإنّها لا بدّ مُحَصْحِصةٌ في يوم من الأيّام؛ فيُعرف الصّادق من الكاذب، ويميَّز تمييزاً.

19. فكَم لي فيهمُ من يومِ حربٍ   به افتخر الزّمان، ولايزالُ[23]

نلاحظ أنّ نصّ القصيدة يصطنع عبارة «ولايزال» للمرّة

الثانية. على حين أنّنا نصادف النّاصّ يصطنع لأوّل مرّة أداةَ التّكثير الخبريّة وهي «كَم»؛ فهو هنا يريد أن يقول بتعبير آخر: ما أكثر ما كان لي فيهم أيّام حرب لم يزل الدّهر بها فخوراً. ويعني كلّ ذلك أنّ هذا البيت، كالذي سبقه، يجري في مُضطَرَبِ الإنشائيّة. ولم يكن اصطناعُها في البيت الأخير من القصيدة اعتباطاً ولا اتّفاقاً؛ ولكنّه كان لطيّ كلِّ ما قيل في سابق نصّ القصيدة في هذا البيت؛ فما أكثر الحروب التي خاضها الأمير على الفرنسيّين فأثخن فيهم إثخاناً، وما أكثر الأيّام البِيضَ التي كانت له عليهم فحقّق فيها انتصارات أقرّ بها التّاريخ إقراراً.

ويبدو أنّ السّمات الزّمنيّة هي الطّاغية هنا؛ كأنّ الأمير الشّاعر كان يريد أن يُشْهِدَ الزّمانَ على قوله، أو ينادي الزّمانَ حتّى يذكّره بما يجب أن يسجّله من بطولات الجزائر:

1. فكم لي فيهم! تعني كم كان لي فيهم عبر الزّمان.
2. من يوم حرب: من أيّام ومعارك جرت في الماضي.
3. به افتخر الزّمان: أي ظلّ الزّمن حيِيًّ الذاكرة نَبِهاً إلى ما كنّا نفعل.
4. ولايزال: أي ولايزال الزّمن يسجّل من مآثرنا ما يسجّل إلى نهايته.

فهذه المعاني كلّها متشاكلة على سبيل الدّلالة الزّمنيّة.

ونجد في هذا البيت، كصِنوه السّابق عليه، مفاتيحَ من الألفاظ، يحيل كلٌّ منها على عالم بعينه:

1. كم لي فيهم: أي ما أكثر ما كان لي عليهم.
2. يوم حرب: أي أيّام نضال ومقاومة خضتها ومن معي ضدّهم.
3. افتخر الزّمان: أي إثبات الفخر للزّمان الذي لشهرة مكارم الجزائريّين التي أمست معروفة في التّاريخ، مشهورة لدى العامّ والخاصّ:

وكـان لـنـا، دوامَ الـدّهـر، ذِكْـرٌ بـذا نـطَـق الـكـتـاب، ولايـزال

أصبحت من تراث التاريخ السّرمديّ يفتخر هو أيضاً بها؛ لأنّها تنضِّر وجهه، وتؤلِّق سيرته؛ وتجعل وجودَه ذا معنىً في مسار الدّهر.

4. ولايزال: السّمة المفتاح التي يغلق بها الشّاعرُ النّصَّ الذي كان ابتدأه بقوله:

«لنا في كلّ مكرمة مجال».

وكأنّ «به» في قوله: «به افتخر الزّمان» هو ضمير مدسوس على المذكّر؛ وكأنّ النّصّ كان يريد أن يقول؛ لكي يَغتديَ دائريّاً:

بها افتخر الزّمان ولايزال.

وكأنّ القصيدة كلّها تطوي ما قيل فيها في هذا البيت المركّب من البيت الأوّل والأخير:

لنا في كلّ مكرمةٍ مجالُ (...) بـهـا افـتـخـر الـزّمـان ولايـزال!

***

ثانياً: تحليل قصيدة الطّيّب بن المختار

نصّ القصيدة:

1. بكُمُ السّماحةُ والمروءة ألبستْ ثـوب الـبـهـا، يـا بَـضـعـة المختـار

2. وتشرّفتْ، وتنورّتْ، وتزخرفت أحـوالـكـم، يـا نـخـبـة الأخـيـار

3. وترونْقتْ، وتزيّنت بمحاسنٍ وتمـلّـكـتْ، وتـزوّدتْ بـفَـخَـار

4. وتطهّرتْ، وتطيّبتْ، بل أشرقتْ وتـلألأتْ كـتـلألُـؤِ الأقـمـار

5. وإذا فُقدتم من لنا من بعدكم؟ ومَـن الخـلـيـفـةُ بـعـدكـم فـي الدّار

6. جاوزتمُ في المجد حدّ ذوي النُّهى وسمـوتُـمُ فـي رفـعـة المـقـدار
7. ونحـوتمُ آثـار قـوم قـبـلـكـم بـتـهـجّـدٍ وتـلاوة الأذكـار
8. وملـكـتـمُ فـزهِـدتمُ؛ وقـدرتمُ فـعـفـوتم يـا قـاهـري الـكـفّـارِ
9. عوفيتم، وشُفيتُمُ، وكُفيتمُ وسـلِـمـتـمُ، دومـاً، مـن الأضـرار
10. وحُرستمُ، ومُنعتمُ، وكنفتمُ بمـقـدَّسٍ، مـتـكـبِّـر جـبّـار
11. كم بالزّمان أُصِبتمُ، وأُذيتمُ فـصـبـرتم لـتـلاعـب .....
12. ولَطالما غَلَّبتُمُ وظفِرتُمُ ونُـصـرتمُ بـتـنـاصـر الأنـصـار
13. ولطالما أعطيتم ومنعتمُ وبـذلـتـم بـقـرارة الأكـدار
14. جاهدتمُ في اللّه حقّ جهاده حتّى الأمان أضا كشمس نهار
15. دار السّلامة والمبرّة والبقا لـكـمُ، ولـلأعـداء دارُ بَـوار
16. مذ غبتمُ، أحبابَنا، ونأيتمُ يـا جِيـرتـي والـدمـعُ كـالأنـهـار
17. واحسرتي وكآبتي وصبابتي وشـكـايـتـي لـلـمـالـك الـقـهّـار
18. وتأسّفي وتكفّفي وتعفّفي وتـلـطّـفـي صبـراً عـلى الـتّـعـمـار
19. جودوا بوصلكم الجميلِ فإنّ لي فيه الحياة مدى الزّمان الجاري(24)

* * *

1. بكُمُ السَّماحةُ والمروءةُ أُلْبِستْ ثـوبَ الـبـهَـا، يـا بَـضـعـةَ المخـتـار

يبدو أنّ نسْج هذه القصيدة ينهض أساساً على اللّعب باللّغة، والتّفنّن في اصطناع الإيقاع الدّاخليّ بشكلٍ مثير. ولعلّها أن تكون القصيدة الأولى التي قيلت في الثماني عشرة سنة المتّصلة بمقاومة الأمير، وتستميز بهذه الخصائص الشّكليّة. وإذا كانت التّصوير الفنّيّ يكاد يكون غائباً من هذا النّصّ فإنّ اللّعب باللّغة، كما سبقت الإيماءة إلى ذلك، يمثل الخاصّيّة الشّكليّة الأولى له.

كما أنّنا نلاحظ أنّ الشّاعر كان ربما اضطرّ إلى قصر الممدود للضّرورة الشّعريّة؛ وكان يمكنه أن ينحُوَ منحىً آخرَ من النّسج لو كانت اللّغة الشّعريّة تُسعفه على النّحو الذي كان يريد؛ وذلك مثل قوله: «ثوب البها» (يريد: «البهاء»)؛ وكقوله: «حتّى الأمان أضا» (يريد: «أضاءَ»)؛ وكقوله: «والبقا» (يريد: «البقاء»).

وتبدو صنعةُ الكلام في تقديم الجارّ والمجرور على المتعلّق به؛ وهو تقديم يحيل على نكتة نسجيّة جميلة تندرج ضمن اللّغة الشّعريّة الانزياحيّة حيث كلّ المتأخّرات من عناصر الكلام تصبّ في المتقدّم وتتعلّق به، لا نحويّاً فقط، ولكنْ فنّيّاً، أو انزيَاحيّاً، أيضاً؛ وهو الأهمّ. فكأنّ الكلام في أصله كان: «أيّها الخيّر الكريم! لقد ارتدَت السّماحةُ والمروءة حُلل البهاء بفضلكم».

وأوّل ما يمكن أن نومئ إليه، في القراءة الفنّيّة لهذا البيت، هو تداخل النّسج الخبريّ مع الإنشائيّ وإحالة بعضهما على بعضهما الآخر في ترابط وثيق. فقد تأخّر التّشكيل الإنشائيّ على الخبريّ، ولكنّ ذلك كان على سبيل المغالطة الأسلوبيّة؛ وإلاّ فإنّ النّداء، وهو من عناصر الإنشاء، يتصدّر الكلام، غالباً، أوّلاً لا آخراً. على حين أنّ هناك مجازاً في النّسج يمثُل في قوله: «ألبست ثوب البَها» (البهاء)؛ فقد تقبّلت السّماحة والمروءة أن ترتديا من مكارم الأمير ما جعلهما تتَرَهْيَآنِ في حُلَل الجمال والجلال.

ويمكن معالجةُ هذا النّسج بتحليل سيمَائيّ لا بلاغيّ؛ وذلك باعتبار أنّ تأخير النّداء في هذا النّسْج إنّما هو ضربٌ من الانزياح النّسْجيّ؛ لأنّ النّداء يكون في مألوف العادة أوّلاً لا آخراً، كما سبقت الإيماءة إلى ذلك. ومادام النّاصّ أخّره فقد جاء ذلك على سبيل التّزييح والتّحريف.

ويبدو الكلام في هذه الوحدة الشّعريّة متّسماً بالثبات والسّكون

أكثر من اتّسامه بالحركة والتّجدّد. ولقد يعني ذلك أنّ صفتَي المروءة والسّماحة أصبحتا جزءاً من مآثر الشّخصيّة الشّعريّة ومكارمها فهما ملازمتان لها، متمحّضتان لها على سبيل التّأبيد. كما أنّ مناداة الشّخصيّة الشّعريّة بأنّها «بَضعة المختار»[25] توكيد آخر على تكريس هذا الثبات في خصالها الشّريفة، ومآثرها الكريمة.

ويتشاكل لفظا «السّماحة والمروءة» على طائفة من المستويات: فعلى المستوى النّحويّ يصادفنا (اسم + مرفوع + معرّف بالألف واللام + دالّ على مؤنث + غير عاقل)؛ وأمّا على المستوى المرفولوجيّ (وذلك على الرّغم من اختلاف بنائَي اللّفظين من الوجهة المرفولوجيّة، إلاّ أنّ امتداد الحرف الثاني (بإسقاط «أل»): الأوّل بالمدّ المفتوح، والآخر بالمدّ المرفوع) فإنّ اقتراب التماثل بين السِّمَتين الاثنتين يجعلهما أقرب ما تكونان إلى التّشاكل المرفولوجيّ.

2. وتشرّفتْ، وتنوّرتْ، وتزخرفَتْ أحوالُكمْ، يا نخبةَ الأخيار

تختلف البنية النّسجيّة لهذا البيت عن سابقه فتختلفان إفراديّاً وتركيبيّاً معاً. ويبدو هذا البيت أثرى نسْجاً من صنوه السّابق، وخصوصاً على المستويين الإيقاعيّ والمرفولوجيّ. غير أنّ الذي يُلحقه بصنوه السّابق أنّ هذا أيضاً تتنازعه الخبريّة أوّلاً، والإنشائيّة آخراً؛ وذلك إلى حدّ التماثل التّشاكليّ القائم على اتّحاد العناصر وتماثُل السّمات:

في البيت الأوّل: «يا بَضعةَ المختار».

وفي البيت الثاني: «يا نُخبة الأخيار».

وليس بعسير على أيّ قارئ أن يلاحظ هذا التّتابع الإيقاعيّ الموظّف بقصديّة فنّيّة باديَة الماثل في المصراع الأوّل:

وتشرّفتْ؛ وتنوّرتْ؛ وتزخرفتْ.

فالتّشاكل النّسجيّ تامّ بين السّمتين الأولَيَيْن (وتشرّفت، وتنوّرت)، وناقص بالقياس إلى السّمة الثالثة. غير أنّ هذا النّقص لا يرقَى إلى مستوى الاختلاف، وإنّما هو وارد في تفاصيل تركيب البنية، لا في أصلها. ولقد تولّد عن التّشاكل النّسجيّ المرفولوجيّ تشاكلٌ آخرٌ، بحكم ذلك، امتدّ إلى المستوى الصّوتيّ: فهناك من وجهة:

وتشرَّ؛ وتنَّو؛ وتزخْرَ.

وهناك من وجهة أخراة:

فَتْ (من قوله: «وتشرّفت»)؛ رَتْ (من قوله: «وتنوّرتْ»)؛ فتْ (من قوله: «وتزخرفت»).

وهنا أيضاً يمثل فونيمان متماثلان وهما الأوّل والثالث (فتْ؛ فتْ)، على حين أنّ الفونيم الثاني لا يرتبط صوتيّاً إلاّ بنبرة صوتيّة واحدة وهي «ـتْ» (من قوله: «وتنوّرت»).

والمثير هنا للنّظر حقّاً إجمال فاعلٍ واحدٍ لثلاثة أفعالٍ كلٌّ منهما يجسّد حالاً طيّبةً من أحوال الشخصيّة الشّعريّة المدوحة، وهي شخصيّة الأمير عبدالقادر. ويتولّد عن هذا النّسج التّشاكليّ أنّ النّاصّ كان يريد أن ينسج على هذا النّحو: «وتشرّفت أحوالكم، وتنوّرت، وتزخرفت» فلم يُسْعفه الإيقاع.

وكما أنّ هذا البيت يتشاكل مع سابقه بفضل قوله: «يا نُخْبَةَ الأخيار» الذي قابل قولَه الآخَر: «يا بَضْعَةَ المختار»؛ فإنّ قوله في البيت السّابق «ألبستْ» كان بمثابة التّمهيد التّشاكليّ لهذه المتشاكلات المتعاقبة في الأبيات الثلاثة التي تتلو البيت الأوّل:

ألْبستْ؛ وتشرّفتْ؛ وتنوّرتْ؛ وتزخرفتْ؛ وتزيّنتْ؛ وتملّكتْ؛ وتزوّدتْ؛ وتطهّرتْ؛ وتطيّبتْ؛ بل أشرقتْ؛ وتلألأتْ: حيث نُلفي اثني عشر عنصراً يمثُل في نظام النّسج على سيرة واحدة من بنية الكلام.

ويستميز نسْج هذه الوحدة الشْعريّة بحركيّة زمنيّة وفعليّة تشبه الحركيّة السّرديّة؛ أرأيت أنّ كلّ عنصر من العناصر الثلاثة المتتالية على سبيل التّشاكل تشي بحركيّة باديَة: وتشرّفت، وتنورّت، وتزخرفت. وعلى أنّنا لا نحسب أنّ الواو التي تسبق كلّ عنصر لسانيّ هي واو عطف فيكون في المعنى تعاقبُ وتوالٍ؛ ولكنّنا نعتقد أنّها واو التّآني، إذا قبِلَ منّا النّحاةُ هذا المصطلح؛ أي أنّ الواو في الحقيقة لا ترتّبَ ولا تعقّبَ؛ ولكنّها كانت للتآني بحيث إنّ الحدث الماثل في كلّ عنصر لسانيّ لا يعني أنّ بعضه وارد عقب بعضٍ آخر؛ ولكنّ تشرُّفَ الأحوال وتنورّها وتزخرفها وقعت كلّها في آن واحدٍ. وبفضل هذه القراءة فإنّ هذه الصّفات المغروسة في خَلاَق الأمير كانت فيه جملة واحدة؛ ولم يأتِ بعضها وراء بعضٍ.

ولقد يعني ذلك أنّ هذا الزّمن المندمج بعضُهُ في بعضه الآخَر هو زمن الدّيمومة والثبات، لا زمن الماضي المنقطع ببلوغه الحاضر أو اتّصاله به؛ والآية على ذلك أنّ الشّاعر ينادي الممدوح. ولا يعقل أن يكون النّداء الدّالّ على حضور الاتّصال ووقوعه في اللّحظة الحاضرة قائماً على زمنيّة ماضية انقطعت. ولقد يعني ذلك كلّه أنّ الكلام يجنح لزمنيّة حاضرة تحملها أدوات زمنيّة ماضية على سبيل المغالطة الأسلوبيّة، أو على سبيل الانْزياح والانحراف. وكأنّ أصل الكلام: إنّ أحوالكم، يا نخبة الأخيار، لاتزال تتشرّف، وتتنورّ، وتتزخرف...

3. وترَوْنقتْ، وتزيّنت بمَحاسِنٍ وتملّكتْ، وتزوّدتْ بفَخَار

يندرج نظام النّسْج لهذا البيتِ ضمن النّظام النّسجيّ في البيت السّابق، ولا سيّما المصراع الأوّلُ منه. غير أنّ هذا زاد عليه بامتداده إلى المصراع الثاني؛ فقد وردت أربعة عناصر لسانيّة[26] متماثلة، اثنان في المصراع الأوّل، واثنان آخَران في المصراع الثاني؛ بحيث يتيح لها هذا التّماثل أن تتشاكل في نظامها النّسجيّ فيما بينها. فقد ورد

عنصران لسانيّان متشاكلان (وترونقتْ، وتزيّنتْ) في المصراع الأوّل يلحقهما عنصر ثالث يفقد العلاقة النّظاميّة بهما، ويرتبط بالعنصر اللّسانيّ الثالث من المصراع الثاني (وهو: «بمحاسن» الذي يقترب في نظامه النّسجيّ من قوله: «بفخار»).

ولقد كنّا قضَينا بديمومة الزّمن في العناصر اللّسانيّة المتشاكلة في البيت السّابق؛ ثمّ لمّا كان نظام الكلام لايزال ماضياً على منوال الكلام في ذلك البيت؛ فإنّنا نقضي هنا أيضاً بديمومة الزّمن في العناصر الأربعة اللّسانيّة المتشاكلة في هذا البيت. فكأنّ اصطناع الماضي وإرادة الحاضر به يشبه أسلوب الدّعاء حين يقول قائل: «حفظك اللّه!» (فهو إنّما يدعو له بالحفظ في الزّمن الحاضر والمستقبل؛ لأنّ الزّمن الماضي هنا غير واردٍ منطقيّاً). ذلك بأنّ التّرونق، والتّزيّن، والتّملّك، والتّزوّد يتعلّق بأحوال الأمير التي تعني هنا مكارمه وخصاله العظيمة في الحرب والسّلم، ولمواطنيه وللنّاس كافّة.

ونلاحظ أنّ تكرار العناصر اللّسانيّة الأربعة داخل الوحدة الشّعريّة منحها إيقاعاً داخليّاً جميلاً.

4. وتطهّرتْ، وتطيّبتْ، بل أشرقتْ وتلألأتْ كتلألُؤِ الأقمار

ولا يقال إلاّ نحو ذلك في عناصر هذا البيت المتكرّرة؛ فقد أتاحت له أن يقوم على إيقاع داخليّ قلّ أن ألفينا له مثيلاً في الشّعر العربيّ طوال القرنين الأخيرين. وليس يعني هذا الحكم حكم قيمة؛ ولكنّه يعني مجرّد حكم لوصف الأشياء:

وتطهّرت، وتطيّبتْ؛

بل أشرقت، وتلألأتْ.

ويطالعنا في نسج هذا البيت اصطناع التّشبيه لأوّل مرّة بعد خلوّ الأبيات الثلاثة السّابقة من ذلك (وذلك على الرّغم من وجود استعارة

في البيت الأوّل تمثُل في قوله: «ألبستْ ثوب البَها »)؛ وهو قوله: «كتلألُؤِ الأقمار». غير أنّه من الوجهة الجماليّة لا يكتسي أهمّيّة كبيرة إذ كان جزءاً من التّلألؤ الذي سبق التّشبيه. ويضاف إلى ذلك أنّ التّلألؤ يكون خاصّاً بالنّجم أو البرق حين يومض أو النّار حين تتأجّج؛ ذلك بأنّ القمر ينير لأنّ ضوءه، في عُفْرِ اللّيالي ، كاسحُ غامر..

وأمّا الذي يعترض على جمع القمر في هذا التّشبيه حيث كان من الأولى تشبيه المكارم بتلألؤ القمر، لا بتلألؤ الأقمار: فبالإضافة إلى أنّ اصطناع الجمع هنا كان لمجرّد الوظيفة الإيقاعيّة (إقامة وزن البيت)؛ فإنّه لا يعجزنا قراءة الجمع هنا قراءة سيمَائيّة؛ وذلك لأنّ الأمر يتمحّض في هذا الكلام لأحوال الأمير ومكارمه التي لاتزال تشرق وتلألأ كالأقمار. فالجمع هنا للتّكثير؛ وذلك على أساس أنّ الصّفات القائمة، والتي تمّ سردها في الأبيات السّابقة هي كثيرةٌ؛ فأرِيدَ أن يكون هذا الجمع ليتلاءم مع تعدّد المحاسن الكثيرة المسرودة.

ويصدق على الزّمن ما كان صدق عليه فيما سبق من تحليل الأبيات الفارطة.

ويطالعنا في هذا البيت محاسنُ جديدة لم تذكر من قبل؛ وهي التّعطّر. فبعد أن كانت السّمات بصريّة كما في قوله: «تزخرفت»، وبصريّة ضوئيّة كما في قوله: «وتنوّرت» (من النُّور، بضمّ النّون. وعلى أنّه يمكن قراءتُها على أساس أنّ قصديّة الشّاعر كانت "النَّور" بفتحها. وفي الحالين تظلّ السّمة بصريّة؛ غير أنّها في الثانية تزيد عليها بالعبق فتستحيل السّمة إلى بصريّة شمّيّة معاً)؛ فإنّ السّمات في هذا البيت تتّخذ ثلاثة مناحٍ:

1. السّمة المائيّة: وتتمحّض للتّطهّر الذي يُقرأ على وجهين: التطهّر المعنويّ، والتّطهّر الجسميّ. ولا يكون أحدهما، في الغالب، إلاّ مرتبطاً بالآخر. ولعلّ الشّاعر كان يقصد إلى قوله تعالى: ﴿**إنّ اللّه**

يُحِبّ التّوّابين، ويحبّ المتطهِّرين﴾[27]، فتناصَّ معه حيث المقامُ يقتضي شيئاً من ذلك.

2. السّمة العطريّة: وتمثل في قوله: «وتطيّبت» وهي من الطِّيبِ بمعنى العطر العبِق.
3. السّمة الإشراقيّة: وتمثل في قوله: «وأشرقت»، وهي من الإشراق الذي يراد به إلى النّور المعنويّ لا إلى النّور المادّيّ.
4. السِّمَة النّورانيّة المركّبة، وتمثُل في قوله: «وتلألأتْ كتلألُؤِ الأقمار».

والحقّ أنّ هذه السّمات في عامّتها مجرّدة لا محسوسة، ومعنويّة لا مادّيّة. فهي محاسن مطهَّرة، معطّرة، مشرقة، متلألئة جميعاً.

5. وإذا فُقِدتم من لنا من بعدكم؟ ومن الخليفةُ بعدكم في الدّار

سنلاحظ في قصيدة من الشّعر الشّعبيّ للمهنانيّ قالها بعد وفاة المجاهد الشّيخ أبي عمامة أنّ المهناني نقل هذه الصّورة الحزينة نفسَها فصوّرها في شعره؛ وذلك على الرّغم من أنّ العاطفة في القصيدة الشّعبيّة أحرّ، واللّهجة أصدق؛ وذلك حين يقول، من بين ما يقول:

مِن فقدك يا الشّيخ دْخَلتّها خذلان ويبّسْ نْباتها شوايف وقعادي
بعد غْطايا أصبحت من ستري عريان وما نعرف واشته اهْدفْ سال وسادي
ويا مرقّدْني على قفايَ في الامان ويا مورّثني بلادْ غير بلادي[28]**!**

ولعلّ الذي يرقّي من جماليّة النّسج في هذا البيت -الفصيح- أنّ الشّاعر تساءل فيه مرّتين؛ ممّا يعكس الحيرة والسُّمود اللّذين كانا يغمران نفسَه، ويُقلقان ضميره:

- مَن لنا مِن بعدكم؟

- ومَن الخليفةُ، بعدكم، في الدّار؟

وذلك على الرّغم من أنّ التّساؤل الثاني هو عينه الوارد في التّساؤل الأوّل.

ونلاحظ أنّ هذا البيت اشتمل، كما سبقت الإيماءة إلى ذلك، على تساؤلين ممّا يجعله غنيّاً بالإنشائيّة التي تجسّد، هنا، الحيرة والقلق والسّمود. كما اشتمل، نتيجة لذلك، على تشاكلات معنويّة تمثُلُ خصوصاً في قوله:

- مَن لنا من بعدكم؟

- ومن الخليفة بعدكم؟

فكلّ من هذين التّعبيرين يحيل على حالة ممكنة الحدوث مستقبلاً وتسبّب للشّخصيّة الشّعريّة ضيراً، وتُلحق به خطراً.

وعلى أنّ التّشاكل هنا يجاوز العمق إلى السّطح حيث يمكن استخلاص تشاكلات لفظيّة من قوله: مَن؛ مَن. ثمّ من قوله: بعدكم؛ بعدِكم.

على حين أنّنا لا نستبعد وجود تشاكل في المعنى العامّ لهذه الوحدة الشّعريّة حيث إنّ قوله المشروط: «وإذا فقدتم» يعني غياباً احتماليّاً لوجود؛ في حين أنّ كلّ ما يعقبه من كلام في البيت لا يحيل إلاّ على هذا المعنى نفسِه؛ وذلك بحكم شرطيّة «وإذا فقدتم».

6. جاوزتم في المجد حدّ ذوي النُّهى   وسموتُمُ في رفعة المِقْدار

يتميّز نسج هذا البيت بتشاكل خفيف يتجسّد في قوله:

- جاوزتم.

- وسموتم.

ويمتدّ التّشاكل هنا على المستويَين الدّلاليّ والنّسجيّ؛ فعلى المستوى الأوّل نجد كلاًّ منهما ينتهي، إيقاعيّاً، بمثل ما ينتهي به صنوه: وزْتُم (من قوله: «جاوزتم»)؛ مَوْتُمْ (من قوله: «وسموتم»). وأمّا على مستوى المعنى العميق فإنّ المجاوزة والتّسامي يتميّز معنى كلّ منهما بالتّطلّع إلى بلوغ غاية في العلوّ والانفلات. فالمعنيان إذن متشاكلان.

ويمتدّ التّشاكل المعنويّ إلى سِمَات أخراةٍ مركّبة، في هذا البيت، وخصوصاً في قوليه: «في المجد»؛ «في رفعة المقدار». فارتفاع القدر هو سموّ المكانة وتبوُّأ المنزلة؛ مثله مثل المجد الذي هو مجموعة من المكارم والخِلال يكتسبها الشّخص أو يرثها، أو يكتسبها ويرثها معاً، فتجعل منه شخصاً ماجداً.

ومجاوزة الحدّ لا تعني الحيز الحقيقيّ الممتدّ أو المرتفع؛ ولكنّها تمثل حيزاً معنويّاً يدرك بحاسّة الإدراك، ولا يقاس بالمساحة. على حين أن الزّمن الماثل هنا على دلالته الظّاهرة على الماضي؛ إلاّ أنّه يبدو ممتدّاً في الماضي وفي الحاضر؛ فالمجد المُكتسَبُ في الماضي أصبح مَكسباً قائماً يمثّل جملة من مكارمه ومآثره.

7. ونحوْتُمُ آثار قومٍ قبلكم بتهجّدٍ وتلاوةِ الأذكار

يتشاكل قوله في هذا البيت: «ونحَوْتُمُ» مع قوله في البيت السّابق: «وسمَوْتُمُ» تشاكلَ مماثلةٍ نسجيّة. كما يتشاكل معه معنويّاً من حيث إنّ الذي ينحو آثار الأكارم والأتقياء؛ هو في الحقيقة يتسامى بنفسه، ويترفّع عن الدّنايا، ويلتمس كلّ ما هو نافعٌ وخيّر له، وللنّاس؛ فالتّشاكل، من منظور هذه القراءة، يشمل السّطح والعمق جميعاً.

ويتشاكل قوله: «بتهجّد» مع قوله: «وتلاوة الأذكار» حيث إنّ كلاًّ منهما يضطرب في مُضطَرَب الآخر. كما أنّهما يتشاكلان، هما

أيضاً معاً، مع قوله: «ونحوتم آثار قوم قبلكم»؛ لأنّ آثار أولئك القوم لا تعني شيئاً غير التّهجّد والذكْر.

ويتباين الزّمان هنا، ظاهريّاً على الأقلّ، فيشمل الماضي البعيد الممتدّ إلى كلّ الصّالحين والعُبّاد انطلاقاً من عهد رسول اللّه صلّى اللّه عليه وسلّم إلى ما قُبَيْل زمن الأمير، ويمثُل هذا الزّمن الماضي في قوليه: «آثار قومٍ»؛ «قبْلَكم»؛ إذ لا يجوز للآثار أن تكون إلاّ في زمن متقدّم على الزّمن الـمَعِيش. وأمّا «قبلكم» فهو من الوضوح والظّهور بحيث لا يفتقر إلى تعليق. في حين أنّ الزمن الحاضر يتجسّد في سلوك شخصيّة الأمير الممدوحة وذلك من حيث اتّصافها بالتزام التّهجّد وتلاوة القرآن، وترطيب اللّسان بالأذكار الصّوفيّة.

8. ومـلَـكـتـم فـزهِـدْتُمُ؛ وقـدَرتمُ   فـعـفـوتم: يـا قـاهـرِي الـكـفّـار

يستمر التّشاكل النّسجيّ والصّوتيّ الذي يميّز سطح هذه القصيدة التي تمدح رمز المقاومة الوطنيّة وهو الأمير عبدالقادر؛ فإذا النّاصّ ينسج هنا على ما كان ينسج عليه في الأبيات السّابقة؛ فبعد أن كان قال: «ونحوتمُ» التي كانت منسوجة على غِرار قوله في البيت الذي قبله: «وسموتمُ» المتشاكلة مع قوله في البيت الذي قبله أيضاً: «فقَدتم». كما سينسج على نظام هذا الكلام في الأبيات الآتية. فبعد أن كنّا ألفيناه ينسج على غرار «ألبسَتْ» فيسرد بعدها إحْدى عشرةَ سمَةً متشاكلة معها نسْجيّاً؛ نُلفيه، من بعد ذلك، يعمد إلى استنزاف اللّغة بإتيانه بأكثر من ذلك بكثير حيث يسرد سبعاً وعشرين سمةً على غِرار «فقدتم» في أحد عشر بيتاً:

فقدتم (5)؛ جاوزتم، وسموتمُ (6)؛ ونحوتم (7)؛ وملكتم، فزهدتمُ، وقدرتمُ، فعفوتُمُ (8)؛ عوفِيتُمُ، وشُفيتُمُ، وكُفيتم، وسلمتمُ (9)؛ وحُرِستمُ، ومنعتمُ، وكُنفتُمُ (10)؛ أُصِبتمُ، وأذِيتمُ، فصبرتمُ

(11)؛ غُلِّبتمُ، وظفِرتمُ، ونُصِرتُمُ (12)؛ أعطيتم، ومنعتمُ، وبذلتم (13)؛ جاهدتم (14)؛ غبتمُ، ونَأيتمُ (16).

ولعلّ أوّل ما يجب الإيماءةُ إليه وقد شئنا تحليلَ هذه السّمات أنّ كثيراً منها يندرج ضمن البناء الإنشائيّ للكلام؛ لأنّها وردت بمعنى الدّعاء مثل: عُوفيتم، وشُفِيتم... فإنّما كان يريد إلى قوله: عافاك اللّه، وشافاك اللّه؛ فبناها للمجهول من باب الإثارة وفتْح كلّ الاحتمالات الدّلاليّة للتّلقّي. هذا أمر.

والأمر الآخر أنّ هذه السّمات تبتدئ بالفقدان (فقدتم)، وتنتهي بالنّأي والغياب (غبتم، ونأيتم). ويعني ذلك كلّه أنّ الفكرة التي كانت مهيمنةً على النّاصّ هي هوس الفقدان والفراق والغياب بعد استسلام الأمير للفرنسيّين.

ويقوم نظام النّسج، من حيث العمق، في البيت المطروح للتّحليل، على الخبر والإنشاء الماثل في النّداء الذي انتهى به نسج البيت. كما يقوم على نظام التّباين بين السِّمات الأربع:

- وملكتم # فزهدتم.
- وقدرتمُ # فعفوتم.

فالْـمُلك لم يزد الممدوح إلاّ زهداً في الحياة، ورغبة عنها؛ على حين أنّ قوّته وقدرته لم تزيداهُ إلاّ حبّاً في العفو على النّاس.

ويتشاكل الملكُ والقدرة مع قوله: «يا قاهري الكفّار». على حين أنّ الزّهد (فزهدتم) يتشاكل مع العفو في قوله: «فعفوتم».

والزّمن هنا مصروف إلى الماضي كما هو ماثل في الأفعال الماضية، فهو زمن نحويّ بسيط؛ إذ ينصرف إلى عهد وقع ثم ولّى، وحدث ثمّ غبر. فحتّى قهر الكفّار الذي جاء في صيغة النّداء ماثل في الماضي حيث إنّ اسم الفاعل هنا المرتبط بالنّداء (يا قاهر) يعمل عمل

فعله في الماضي؛ فكأنّه قال: يا مَن قهرت الكفّارَ حين كنت تجاهد وجيشك من أجل الحيلولة بين الفرنسيّين واحتلالهم الوطن العزيز.

9. عوفيتم، وشُفيتُمُ، وكُفيتم وسلِمتمُ، دوماً، من الأضرار

يقع نسْج هذا البيت تحت دائرة الإنشائيّة حيث إنّ النّاصّ يُطلق عنان حبّه للدّعاء للأمير الممدوح بالخير؛ فهو يدعو له بالعافية، والشّفاء، والكفاية، والسّلامة من الأضرار. غير أنّ تتابع هذه العناصر اللّسانيّة على نسق واحد أفضى إلى إنتاج تشاكل سطحيّ يمثل في: «فتُمُ» (من قوله: «عُوفيتم»؛ «شوفيتم»؛ «كُفيتم»)، يضاف إلى هذه المتشاكلات الصّوتيّة والمرفولوجيّة تشاكل رابع، وهو الماثل في قوله: «وسلِمْتُمُ». ولم نذكره مع العناصر اللّسانيّة المتشاكلة الثلاثة، لأنّه ينقص عنها بمقطع صوتيّ واحدٍ على الرّغم من أنّ العناصر اللّسانيّة، أربعتِها، تتماثل في مقطع: «ـتُمُ».

وأمّا على المستوى المعنويّ فإنّ التّشاكل يقوم في كلّ العناصر اللّسانيّة الأربعة حيث إنّ معانيها تضطرب كلّها في مضطرب الرّجاء والدّعاء للأمير بالخير.

ولمّا كان الكلام هنا وارداً على سبيل الإنشاء فإنّ الزّمن النّحويّ الماثل ظاهراً في العناصر الدّعائيّة ليس إلاّ وهميّاً؛ إذ الزّمن هنا مستمرٌّ؛ إذ لا يعقل أن يدعوَ المادح للأمير بهذه الدّعوات في الماضي فقط؛ بل إنّ العرب تستعمل في مثل هذه الأطوار الماضي وتريد به إلى الحاضر والمستقبل. والآية على ذلك أنّه وكّدَ هذا المزعمَ بسمة دالّة صراحة على أبديّة الزّمن وديمومته، وهي قوله: «دوماً». وهو أمر، على كلّ حال، معروف مألوف في العربيّة.

10. وحُرستمُ، ومُنعتمُ، وكُنِفتمُ بمقدَّسٍ، متكبّر جبّار

ويكاد ما سرى على البيت السّابق يسري على هذا؛ فهذا

البيت، هو أيضا، واقعٌ تحت دائرة الإنشائيّة لأنّه يجري مجرى الدّعاء. فالشّاعر يدعو للأمير بأن يحفظه اللّه ويكلأه من كلّ مكروه باصطناع المعاني التي تؤدّي عنه ذلك. وهو يذكر اللّه تبارك وتعالى هنا صراحةً بعد أن آثر في الأبيات السّابقة الدّعائيّة بناءه للمجهول؛ وذلك حين يقول:

وحُرستُم........................ بمُقدَّسٍ، متكبِّر، جبّار

فاللّه القدّوس، المتكبّر، الجبّار هو حافظُ الأمير وكالئُه من كلّ ضير أو مكروه.

ويمثُل التّشاكل في هذا البيت بعنفوان حيث يشمل السّطح كما يشمل العمق؛ فعلى المستوى السّطحيّ نلاحظ تتابُعَ ثلاثةِ عناصرَ لسانيّةٍ على هيئة واحدة من الصّوت والنّسج؛ فالتّشاكل يمثُل مرفولوجيّاً، وإيقاعيّاً، ونحويّاً جميعاً. على حين أنّ المستوى العمقيّ لا يأتي شيئاً غير توكيد التّشاكل السّطحي حيث إنّ العناصر الثلاثة مجتمعةً تنهض بوظيفة الدّعاء.

فإذا مضَينا إلى المصراع الثاني ألفينا الثلاثةَ العناصرَ اللّغويّة التي تشكّله تتابَع على هيئة متماثلة من حيث الإيقاعُ والنّحوُ:

بمقدَّسٍ، متكبّر، جبّار.

على حين أنّ العمق ينهض بالوظيفة التّشاكليّة نفسها التي نهض بها السّطح؛ وذلك بحكم أنّ العناصر اللّغويّة الثلاثة هي من أسماء اللّه الحسنى (وقد اضطرّ الشّاعر إلى اصطناع «المقدّس» مكان «القدّوس» من أجل إقامة الإيقاع).

وأمّا الزّمن فهو يتشاكل في العناصر الثلاثة تشاكلاً على غير ظاهر النّسْج؛ أي أنّ الماضي يعني هنا الحاضر، بل يعني المستقبل أيضاً؛ لأنّ الأمر، ولْنكرّرْ ذلك، يتمحّض للدّعاء.

11. كم بالزّمان أُصبِتمُ، وأُذيتمُ فصبرتمُ لِتلاعُب الأقدار

يتصدّر هذا البيت نظام نسجيّ قائم على استعمال الإنشائيّة وذلك بصياغته في «كم» الخبريّة: كم بالزّمان أصبتم!... ولمّا كان ما بعد هذا التّعبير واقعٌ، نحويّاً، تحت دائرة العطف، وخصوصاً قوله «وأَذيتم» فإنّ كلّ النّسج في المصراع الأوّل يستحيل إنشائيّاً.

تتشاكل ثلاثة عناصر لسانيّة، في هذا البيت، مع صِنْواتِها السّابقات واللاّحقات، كما سبق ملاحظةُ ذلك؛ كما تتشاكل مع نفسها سطحاً، ولاسيّما في المقاطع الأخيرة منها: ـتُمُ؛ ـتُمُ؛ ـتُمُ؛ ـتُمُ (من قوله: «أصبِتمُ؛ أذِيتُمُ؛ فصبرتمُ»)، وعُمقاً: بحكم أنّ المصائب التي كانت تصيب الممدوح والأذاة هما معاً ناكئتان له مؤذيتان. وأمّا سمة الصبر، وهي سمة مجرّدة، فهي تتقابل مع السّمتين السّابقتين فتتعلّق بهما للتخفيف من آثارهما السّيّئة؛ لأنّ الصّبر على البلايا يشبه المواساة التي تواسي النّفس المكلومة، والقلب الجريح.

كما أنّ التّشاكل يمتدّ إلى عمق النّسج فنجد قوله: «لتلاعُب.... » يتشاكل مع قوله: «أصبِتم، وأُذِيتم»؛ إذ ليس تلاعب الأقدار بالممدوح إلاّ وقوع مصائب الدّهر عليه ومؤذياته.

ويمكن أن نمعن في الْتماس التّباين النّسجيّ فنتمثّله في النّظام النّحويّ حيث نجد ثلاثة أفعال ماضية، وثلاثة أسماء هي بالزّمان، وتلاعب،...... ويظلّ عنصر لغويّ واحد محايداً بحيث لا هو اسم، ولا هو فعلٌ. وعلى أنّ هذا التّباين يستحيل، نحويّاً، إلى تشاكل؛ وذلك من حيث إنّ الأسماء الثلاثة تجسّد كتلة لفظيّة متشاكلة؛ مثلها مثل الأفعال الثلاثة التي تشكّل كتلة لفظيّة متشاكلة.

ويفقد الزّمان هنا دلالته الظّاهرة ليتخلّى عنها موقّتاً فإذا الزّمان يعني مصائب الدّهر ونوائبَه. وليست دلالة الزمن هنا ممتدّة مع

الشّخصيّة الشّعريّة على سبيل الحياد؛ ولكنّها تقارفه لتُؤذيَه، وتخامرُه لتُشقيَه؛ فلا يستطيع لها دفعاً. ولكنّه يستعيد دلالته في الأفعال الماضية إذ الشّخصيّة الممدودة تعرّضت فعلاً لنزول النّوازل، وإلمام المصائب، وحلول المؤذيات - في الزمن الماضي، أيّام كانت تقاوم الجيش الاستعماري - لكنّها صبرت لها في الماضي أيضاً بالثبات على المبدأ، والتّمسّك بالإيمان بالقضيّة العادلة النّبيلة تمسّكاً شديداً.

12. ولطالما غَلَّبتُمُ وظفِرتُمُ ونُصرتمُ بتناصُر الأنصار

للعربيّة طريقتان في الاستعمال في مثل هذه التّعابير المتعلّقة بالأفعال؛ فالعرب تقول مثلاً: مشى، ومشّى؛ فيكون المشيُ عاديّاً، على حين أنّ التّشديد يأتي للدّلالة على التّعب والعناء اللّذين يحصلان من التّمشاء الذي قد يكون من حمل أثقال، أو وعورة في الطريق وهلمّ جرّاً. ويمكن قراءة قوله: «غلّب» (بالبناء للمعلوم) على هذا الغرار؛ فيكون دالاًّ على كثرة ما غلب.

ويطفر التّشاكل اللّفظيّ، في هذا البيت، في أكثر من مستوىً؛ فعلى المستوى النّسجيّ نلاحظ تماثل ثلاثة ألفاظ وانتمائها إلى جذر واحد: ونصرتم؛ بتناصر؛ الأنصار. وعلى المستوى المعنويّ نجد الغلبة والظّفر والنّصر تركض كلّها في مضطرَب واحد. وأمّا قوله (في هذا البيت والذي يليه أيضاً): "ولطالما" فإنّما جاء للتّمكين للزّمان وتطويل مداه؛ فكأنّ الغلبة، والظّفر، والنّصر صادف سيرة الممدود زمنا طويلاً.

ولعلّ من الواضح لدى المتلقّي أنّ الشّاعر، هنا، يتحدّث صراحة عن مقاومة الأمير وجيشه وكلّ مناصريه، والمنتصرين له، من الأنصار، من الشّعب الجزائري؛ ممّا يجعل الانتصارات التي وقعت للأمير كان وراءها أيضاً أولئك الأكارم الأشاوس الذين كانوا يناصرونه، ويخوضون معه المعارك ضدّ المحتلّين:

ونُصِرتمُ بتناصر الأنصار.

13. ولطالما أعطيتم ومنعتمُ وبذلتم بقرارة الأكدار

وفي هذا البيت أيضاً ثلاثة مقوّمات متشاكلة نسجاً، وهي: «أعطيتمُ؛ ومنعتم؛ وبذلتم»، ولكنّها متباينة معنىً؛ وذلك من حيث إنّ هناك تعارضاً في معانيها: أرأيت أنّ العطاء والبذل ضد المنع: أعطيتم = بذلتم # ومنعتم.

ويمكن قراءة مقوّميْ «أعطيتم ومنعتم» بالبناء للمجهول؛ فيكون الممدوح تعرّض للعطاء ويؤوَّل على أنّه الخير والرزق، كما تعرّض للمنع وهي سيرة تعتور الأفراد كما تعتور الدّول، وتلمّ على الصّغار كما تُلمّ على الكبار. وبهذه القراءة يتقوّى معنى مقوّم «وبذلتم»؛ لأنّ البذل يغتدي حينئذ من باب جهد المقلّ، كما تقول العرب. ويفسّر ذلك كلّه قولُه: «بقرارة الأكدار». لقد كان الممدوح يبذل - والبذل هنا ينصرف إلى الظّاهر كما ينصرف إلى المجرّد الباطن - على الرّغم من أكدار العيش التي كان يكابدها من حين إلى حين. فلا يشبه العفو عند المقدرة الذي ذُكر في البيت الثامن إلاّ جهد المُقلّ الذي يمثل هنا في البذل والسّخاء على الرّغم من مكدّرات العيش.

وأمّا قراءة المقوّمات الثلاثة المتتابعة على أساس البناء للمعلوم فإنّ المعنى ينصر إلى قوّة الممدوح وصرامة سلطانه؛ فقد كان يُعطي حين يشاء، ويمنع هذا العطاء حين يشاء؛ ولا أحد كان قادراً على أن يحول بينه وبين المنع والعطاء إن شاء. ويغتدي معنى المصراع الثاني منعزلاً قائماً بذاته؛ وأنّ الممدوح كان سخيّاً سمْحاً حتّى في الأطوار التي يكون فيها قليل ذات اليد. وواضح أنّ في الكلام تكثيفاً تسطيحه هو: إنّكم سخوتم وبذلتم لكلّ مَن سألكم، ولكلّ من يسألكم؛ وذلك على الرّغم من ساعات الضّيق التي كانت تعتوركم من حين إلى حين.

14. جاهدتمُ في اللّه حقّ جهادهِ حتّى الأمانُ أضَا كشمسِ نهار

لأوّل مرّة يرد ذكْر مقوّم «الجهاد» صراحةً؛ وأنّ جهاد الأمير لم يكن إلاّ للّه؛ ولم يكن من أجل كرسيّ يُعتلَى، ولا منصب يُرتجَى. وأنّ هذا الجهاد كان مخلصاً صارماً بحيث بلغ الحدّ المرجوّ. فأن يجاهد المرء حقّ الجهاد هو مثل اتّقائه اللّهَ حقَّ تُقاته. ولعلّ من الواضح أنّ الشّاعر هنا اقتبس من القرآن فتناصّ معه؛ فقوله: «جاهدتم في اللّه حقّ جهاده» هو مقتبَس من قوله تعالى: ﴿**يا أيّها الذين آمنوا اتّقوا اللّه حقّ تُقاته...**﴾[29].

وإذن، فلم يكن الأمير يجاهد على هون ما؛ فيتراخى في ذات اللّه، أو يضعف لدى مقاومة الأعداء المحتلّين؛ ولكنّه كان يجاهد في حقّ اللّه حقَّ جهاده. وكان يأتي ذلك حتّى يستتبّ الأمن، ويأمَنَ النّاس على أنفسهم وأهليهم وأموالهم فيناموا ملء الجفون. وفي البيت تكثيف شعريّ يعني نثريّاً أنّ الأمير كان رجل دولة قويّ؛ فكان من الصّرامة بحيث لم يكن يقاوم المحتلّين وحدهم؛ ولكنّه لم يكن يتردّد في تسليط أقسى العقاب على الذين تسوّل لهم أنفسه من المواطنين فيعتدون على النّاس، أو يقطعون عليهم طريقهم: كان صارماً في سيرته إلى حدّ أنّ الأمن كان يعمّ بين النّاس كالشّمس حين تضيء عليهم.

والتّشبيه يقتضي هنا أمرين اثنين: الأمر الأوّل أنّ الأمن كان مستتبّاً يعترف به العدوّ والصّديق فلم يكن أحد يختلف فيه مع آخر؛ كما لا يختلفان في ضياء الشّمس حين يتوهّج. وأمّا الأمر الآخر فإنّ الأمن المستتبّ جميل نافع للنّاس كضياء الشّمس التي تنعش أشعّتها النّبتَ فيربو، والجوّ فَيَدْفُو.

وبالقراءتين الاثنتين يكون المصراع الثاني بياناً للمصراع الأوّل،

ونتيجة لما وقع فيه. فالجهاد في اللّه هو الذي أفضى إلى توفير الأمن الذي هو أجمل نعمة وأعظمها بعد نعمة الصّحّة والحياة.

ويتّخذ الزّمن شيئاً من دلالته الحقيقيّة في قوله: «جاهدتم»؛ على حين أنّه يكتسي مغالطة أسلوبيّة في قوله: «أضا (ء)»؛ حيث إنّ استتباب الأمن لم يتمّ في الماضي وانقطع؛ ولكنّه قام وقائم. ولكنّنا إذا وضعنا معنى هذا البيت في سياقه التّاريخيّ، وأنّه قيل، غالباً، بعد انتهاء أمر الأمير؛ يغتدي الزّمن الماثل في الفعلين الماضيين معاً حقيقيّاً، وأنّه لا يجسّد إلاّ الماضيَ وحده.

15. دار السّلامة والمبرّة والبقا   لكمُ، وللأعداء دارُ بَوار

يبدو أنّ العدّ التّنازليّ لنهاية القصيدة بدأ من هنا؛ وذلك من حيث إنّ النّاصّ، بعد الذي كان وصف من شأن الممدوح، وعدّد من مكارمه، وذكَر من حُسْن بلائه في الجهاد: عمَدَ إلى الدّعاء له بالسّلامة والمبرّة وطول البقاء، والدّعاء على عدوّه بالحَيْن والبوار. فالنّسج يقع، من أجل ذلك، في هذا البيت، من أوّله إلى آخره، تحت دائرة الإنشائيّة القائمة، هنا، على الدّعاء الذي يكون للممدوح في أوّله، وعلى أعدائه في آخره.

وتتشاكل مقوّمات المصراع الأوّل بحيث تتّخذ لها سيرة متماثلة المعاني؛ وذلك على نحو يجعل من معنى السّلامة قريباً من معنى المبرّة والبقاء؛ إذ كلّ من هذه المقوّمات الثلاثة المدعوّ بها للأمير يُحيل على الخير والبِرّ والسّلام؛ على حين أنّ للأعداء المتربّصين به دارَ البوار والهلاك؛ فالكلام من هذين المنظورين من القراءة متشاكل في أوّله؛ ثمّ لا يلبث أن يقع تحت دائرة التّباين في آخره.

وعلى أنّ التّشاكل بالقياس إلى المقوّمات الثلاثة الواقعة في المصراع الأوّل يمتدّ إلى المستوى النّحويّ حيث نلفي كلاًّ من الثلاثة

يمثّل: اسماً + معرفة + مجروراً + مفرداً. وهناك تشاكل جزئيّ يقع على مستوى السّطح بحيث يجعل البيت يبتدئ ببعض ما ينتهي: دار السّلامة؛ دار بوار. غير أنّ التّشاكل لا يجاوز الدّارَين؛ وأمّا إن راعيناه في تركيبته التّامّة فإنّه يستحيل إلى متباين كما هو بادٍ.

ونسْج هذا البيت وإن بدا ظاهره خبريّاً إلاّ أنّه واردٌ كلّه في سياق الإنشاء؛ لأنّه كلّه دعاء.

16. مذ غِبتمُ، أحبابَنا، ونأيتمُ - يا جِيرتي - والدّمعُ كالأنهار

يختتم النّاصّ بمقوّميْ: «غبتمُ»؛ «ونأيتم» هذه السّلسلة الطّويلة من اللّعب باللّغة بحيث جاء بزهاء سبعة وعشرين مقوّماً، كما سبقت الإيماءة إلى ذلك، على سيرة واحدة؛ وهو أمر موظّف من الوجهة الفنّيّة حتماً.

ويستميز نسج هذا البيت بثلاثِ خصائص سطحيّة:

1. التّشاكل الماثل في في مقوّمي: غبتم؛ نأيتم.
2. اصطناع النّداء في المصراعين الأوّل والثاني: أحبابَنا؛ يا جيرتي.
3. استعمال التّشبيه.

ففيما يرجع إلى المقوّمين المتشاكلين على المستوى النّسجيّ (غبتم؛ نأيتم) فإنّ التّشاكل يمتدّ إلى البنية العميقة أيضاً حيث إنّ الغياب هو الاختفاء عن النّظر؛ فيشمل القريب والبعيد؛ على حين أنّ النّأي هو الاختفاء عن النّظر مع اشتماله على البعد حتماً؛ فهما يشتركان في دلالة الاختفاء عن النّظر، ممّا يجعلهما متشاكلين حتماً.

وأمّا فيما يعود إلى اصطناع النّداء؛ فهو من الوجهة الجماليّة يعني قلَقَ النّاصّ وحيرتَه وسُمودَه؛ فهو كأنّه يستغيث لا ينادي. وعلى أنّ التّشاكل يمكن أن يمتدّ إلى قوله: أحبابَنا؛ جيرتي؛ وذلك على أساس

أنّ كلاًّ منهما واقع تحت دائرة النّداء؛ فقوله: «أحبابَنا» منادىً بحذف حرف النّداء؛ على حين أنّ قوله: "جيرتي" منادىً بما سبقه من حرف النّداء (يا). ولا يستظهر النّاصّ إلاّ بالجيران والأحبّة ممّن كان يناديهم؛ ولعلّ ذلك يمثل روح العشيرة في هذا النّداء.

على حين أنّ التّشبيه ينصرف، في البيت، إلى تشبيه سائل (الدّمع) بكيء السّيلان بسائل أغزر منه وهو مياه الأنهار؛ وذلك بادّعاء حرقة البكاء، وكثرة تَذراف الدّموع على ما آل إليه أمر المقاوم العظيم: الأميرُ عبدالقادر، الممدوح في هذه القصيدة المطروحة للتّحليل. ويمثّل هذا التّشبيه حالة الحزن التي عمّت قلوب النّاس بعد استسلام الأمير حيث منذ انتهى أمره والدّموع تنهمر من الأعين كالأنهار!

17. واحسرتي وكآبتي وصبابتي وشكايتي للمالك القهّار!

لا يلائم الدموع المنهمرة من العيون الحزينة كالأنهار إلاّ الحسرة والكآبة، والصّبابة والشّكاية؛ فنهاية البيت السابق تتشاكل مع هذا البيت كلّه. وينصرف التّشاكل الذي نريد إلى البنية العميقة. وأمّا على مستوى السّطح فإنّنا نجد النّاصّ يلعب باللّغة، على دأبه في هذه القصيدة، فيأتي بأربعة مقوّمات تمثل على غرار واحد: حسرتي؛ كآبتي؛ صبابتي؛ شكايتي. وإذا كانت هذه المقوّمات الأربعة تتشاكل فيما بينها من حيث البنية السّطحيّة فإنّها تتشاكل معنويّا بحيث يتشاكل مقوّم «حسرتي» مع قوله: «كآبتي»؛ إذ تسبّب الحسرة الكآبة فلا تكون إلاّ نتيجة من أسبابها. على حين أنّ مقوّم «صبابتي» يتشاكل معناه مع مقوّم «شكايتي». فالذي يلوّعه الحبّ، وتحرقه الصّبابة، لا يسَعُه إلاّ أن يضجّ بالشّكاية.

ونلاحظ أنّ هذا البيت ورد في سياق الإنشاء حيث ابتدأه النّاصّ بـ"وا" النّدائيّة الدّالّة هنا على النُّدبة التي تُصطنَعُ في أبواب الحزن

والفزع والخوف والاستصراخ؛ ومن ذلك قول مسلمة عمّوريّة تستصرخ الخليفة المعتصم: "وا معتصماه"!

ويبلغ الحزن ذروته حين يسلّم النّاصّ أمره إلى اللّه بتقديم شكواه إليه وحدَه: «وشكايتي للواحد القهّار».

وعلى أنّنا نودّ أن نلاحظ شيئاً ابتدأ وقوعه انطلاقاً من البيت السّابق، أي البيت السّادس عشر؛ ثمّ تكرّر أربع مرّات في هذا البيت، من حيث سيتكرّر في البيت الآتي أربع مرّات أيضاً؛ ولكن دون أن يُذكر في البيت الأخير إلاّ مرّةً واحدة؛ وهو الانتقال من مخاطبة الممدوح إلى مخاطبة الذات، فنجد النّاصّ يصطنع ما نطلق عليه نحن «ياء الاحتياز» (ياء المتكلّم باصطلاح النّحاة)[30] فيقول: يا جيرتي (16)؛ واحسرتي، وكآبتي، وصبابتي، وشكايتي (17)؛ وتأسّفي، وتكفّفي، وتعفُّفي، وتلطُّفي (18)؛ لي (19)؛ وذلك من أجل التّعبير عن الشُّحَنِ الهائلة من العواطف الحميمة الجائشة، والمشاعر الذاتيّة الغامرة إزاء الممدوح العظيم.

18. وتأسّفي وتكفّفي وتعفّفي وتلطّفي صبراً على التّعمار

بعد الذي رأينا من استعمال النّاصّ لياء الاحتياز التي الواقعة أربعة مقوّمات مؤنّثة (حسرة، وكآبة، وصبابة، وشكاية)؛ نُلفيه هنا يصطنع أربعة مقوّمات مذكّرة تنتهي، هي أيضاً، بياء الاحتياز. وتلك المقوّمات هي: التّأسّف، والتّكفّف، والتّعفّف، والتّلطّف. ولا نرى أنّ استعمال هذه المقوّمات في نسج هذا البيت، والذي قبله، كان من باب العفو والاتّفاق؛ بل إنّ النّاصّ كان يوظّف الصّوت لمحاولة التّأثير الجماليّ في متلقّيه؛ في غياب الشّعريّة العارمة، والتّصوير الفنّيّ البديع. إنّ الصّور الفنّيّة تكاد تكون غائبة من هذه القصيدة؛ ولم تكن

بعض التّشبيهات الواردة في هذا النّصّ بكافية للرّقيّ بهذا الشّعر إلى مستوى الشّعريّة الرّفيعة.

والذي يعنينا، هنا والآن، هو أنّ هناك أربعة مقوّمات تشاكلت في هذا البيت تشاكلاً نحويّاً، وإيقاعيّاً، ومرفولوجيّاً. وعلى أنّ الرّغبة في اللّعب باللّغة أفضى إلى تباين هذه المتشاكلات معنويّاً؛ فالتّأسّف هو غير التّكفّف؛ كما أنّ التّعفّف هو غير التّلطّف. وكأنّ قوله: «وتأسّفي» يأتي عطفاً على قوله في البيت السّابق: «واحسرتي». فإن صحّ هذا الوجه من القراءة، فإنّ هذا البيت يغتدي، هو أيضاً، واقعاً تحت دائرة الإنشائيّة القائمة على معنيَي النّداء والنّدبة جميعاً. وأمّا إنهاء البين بقوله: «صبراً على التّعمار» فإنّه لا يكاد يتلاءم في بنيته العميقة إلاّ مع المقوّم الأوّل في البيت وهو «وتأسّفي»؛ أي أنّ أسفي سيظلّ قائماً، وصبري على بلايا الدّهر دائماً، ما حيِيتُ.

19. جودوا بوصلكم الجميلِ فإنّ لي فيه الحياة مدى الزّمان الجاري

يعود النّاصّ، لدى اختتام قصيدته إلى مخاطبة ممدوحه وهو الأمير عبد القادر؛ فبعد أن كان افتتح القصيدة بقوله:

بكُمُ السّماحةُ والمروءة.....

نلفيه يختمها بنسج لا يبتعد كثيراً عن الأوّل:

جودوا بوصْلكمُ الجميلِ...

لقد كان النّاصّ عزف عن مخاطبة ممدوحه عبر بيتين اثنين متتابعين: السّابع عشر والثامن عشر، لكنّه آثر أن يختم قصيدته بمخاطبة الأمير الذاهب، والعظيم الغائب؛ فذكر أنّ عودة الأمير إلى سالف العهود، وابتسام الدّهر له بعد العبوس؛ هما اللّذان يكون له فيهما الحياة والعزّ على وجه الدّهر الطّويل.

ولقد خلا البيت الأخير من اللّعب باللّغة لأنّ النّاصّ كانت غايته تقديم خلاصة لما كان عبّر به من أفكار في قصيدته؛ فآثر أن ينسج نسجاً مباشراً إلاّ ما كان من الأمر الذي اصطنعه في مطلع البيت: «جودوا» فهو ينضوي تحت الإنشاء الطّلبيّ. ومخاطبة الممدوح على بعد الدّار، وصعوبة المزار تعبّر عن الولَه الذي أصاب النّاصّ فحمله على اختصار المسافات، وطيّ الطّرقات فإذا هو يدّعي أنّ الممدوح يمكن مخاطبته مباشرة وكأنّه حاضر يسمعه، وماثلٌ يجالسه.

الهوامش

1) لم أتملّك عواطفي وأنا أشرع في كتابة هذا الفصل، لأحلّل فيه قصيدة للأمير العظيم الذي كان يقدِّر العلماء، لأنّه هو نفسه كان عالماً؛ ففاضت على قلمي هذه الأسجاعُ التي تشبه أسجاع المقامات، وإنّي والله لم أسعَ إليها طلباً، ولكنّها هي التي انثالت عليّ رغباً... وبينما كنت أكتب مطالع هذا الفصل قرأت في جريدة «الرّأي» الصّادرة في يوم 11 يونيو 2002، (الصّفحة الثانية) خبراً بعنوان: «سيناتور أمريكيّ ينوّه بالأمير عبدالقادر». وأهمّ ما جاء في شهادة الشّيخ شارل إي غراسلي التي وجّهها إلى سفير الجزائر في واشنطن تحت شكل رسالة أن «الأمير رجل حقيق بالإعجاب لالتزامه لصالح الحرّيّة والعدالة... [وأنّ] دفاعه المستميت على (كذا) بلادهِ ونضاله من أجل الحريّة قرابة عقدين جعلا منه أكبر بطل عرفته الجزائر».

وليس معنى ذلك أنّنا كنّا ننتظر رأي السيناتور الأمريكيّ لنقتنع بعبقريّة الأمير عبدالقادر المتعدّدة المناحي؛ ولكنّ شهادة الأجانب كثيراً ما تزيد القلب اطمئناناً، وتملؤه أريحيّة وافتخاراً.

2) من قصيدة فخريّة جميلة للأمير، انظر محمّد بن عبدالقادر الجزائريّ، تحفة الزّائر، في تاريخ الجزائر والأمير عبدالقادر، 1 .460 وهي التي سنعالجها بالتّحليل في هذا الفصل.

3) ربما ألفينا من المخرجين الجزائريّين مَن يعتقد أنّه قادر على إخراج الأعمال العظيمة؛ ولكنّ النّصوص العظيمة هي المنعدمة. غير أنّ رأي الكتّاب غير هذا. وفي انتظار وضوح الرّؤية حول هذه المسألة تظلّ السّينما الجزائريّة تتهرّب، في الغالب، من الأعمال الرّوائيّة الكبيرة، والمواقف التّاريخيّة العظيمة؛ فتراها لا تكاد تُقبل إلاّ على السّفاسف تصوّرها أعمالاً... ولعلّ من أجل ذلك لم يصوَّرْ إلى اليوم فيلم عن الأمير، وهو أمر محزن...

4) م.س. 1 .148.

5) وقعت هذه المعركة في شهر يونيو من عام 1832.

6) م.م.س. وقد ورد في الأصل: «ثمان طعنات»، وهو غير وجيه نحويًا!

7) يريد بالتّكليم هنا إلى الكَلْمِ، وهو الجُرح، لا إلى الكَلِمِ، وهو الحديث. وفي البيت تورية.

8) كذا بالأصل. ويبدو أنّ في الكلام تحريفاً؛ لأنّ الأمير من الفصاحة ما يجعله لا يقع في مثل هذا.

9) م.س.، 149-150.

10) المعروف أنّ الرّيح مؤنّثة، ولا يجوز تذكيرها إلاّ في الضّرورات الشّعريّة؛ مثلها مثل

النّار، والحرب. وقد وردت النّار مذكّرة في شعر عربيّ قديم موثوق يستشهد به النحاة في قاعدة الأدوات والأسماء التي تجزم فعلين:

فمن يأتِنا يُلْمِمْ بنا في ديارنا يَجِدْ حطباً جزلاً وناراً تأجَّجَا

فقد زعم أهل اللّغة أنّ النّار هنا مذكّرة؛ ونرى نحن أنّها مجرّد ضرورة شعريّة ارتكبها الشّاعر العربيّ القديم. ولم يأت الأمير غير ذلك حين ذكّر الرّيح في شعره؛ وإلاّ فإنّه أنّثها، في آخر المصراع الأوّل نفسه، حين أسعفه الإيقاع.

11) لعلّ الشّاعر يتناصّ هنا مع الحديث النّبويّ الذي ورد في سنن ابن ماجه، ومجمع الزّوائد ونصّه: «إنّ اللّه يضحك إلى رجلين يقتل أحدهما الآخر كلاهما دخل الجنّة؛ يقاتل هذا في سبيل اللّه فيستشهد ثمّ يتوب اللّه على قاتله فيسلَم فيقاتل في سبيل اللّه فيستشهد» (سنن ابن ماجه، 1 .68).

12) م.س.، 443-444.

13) م.س.، 1 .460-461.

14) ينظر محمّد بن عبدالقادر، في تحفة الزّائر، في تاريخ الجزائر والأمير عبدالقادر، 1 .458-460.

15) كثيراً ما يصطنع الشّعراء السِّماكين بالتثنية، كما نصادف ذلك في شعر أبي العلاء المعرّي؛ ولكنّ صرامة الإيقاع حملت الشّاعر على اصطناع السّماك في حالٍ من الإفراد.

16) أدخلنا ياء النّزعة والمذهبيّة، التي يسمّيها النّحاة خطأ «صناعيّة» على «السِّمة» (Le signe) ويطلق بعض النّاس على السّمة "العلامة" وهي من مصطلحات النّحاة، لا من مصطلحات السِّيمَائيّين؛ بالإضافة إلى أنّها يجب أن تكون علامة على أمارة مادّيّة مثل (Marque). بل من النّاس من يطلق عليها الدّليل ويرى أنّ ذلك ممّا يجوز!...وذلك لنلحقها بالمذهبيّة.

17) لم نعثر فيما في مكتبتنا من معاجم على معنى «زجال» (وقد وقع تحاشي ضبط الزّاي، ولكنّنا نفترض أنّها بالكسر، فتكون على وزن بِحار، غير أنّ مفردها غير واضح. ونفترض أنّها اجتهاد من الشّاعر في إيجاد جمع للفظ "زَجَل" بمعنى «اللّعب، والجلبة، والتّطريب ورفع الصّوت»، الفيروزأبادي، القاموس المحيط، (الزُّجْلة)؛ أو جمع "زاجِل" بمعنى الرّامي، وقائد العسكر (ابن منظور، لسان العرب، زجل).

18) انظر محفوظ قداش، جيش الأمير عبد القادر تنظيمه وأهمّيّته، في الثقافة، الجزائر، ع. 75، 1983 ص 51-74.

19) قرَع للأمر ظُنْبوبَه! يضرب للرّجل يتهيّأ للأمر المرتقب، وخصوصاً حين يكون حافلاً مشهوداً، أو خطيراً مخوفاً. قال سلامة بن جندل:

ويقال: عنى سلامة بذلك سرعة الإجابة. (لسان، ظنب). وصارخ: مسغيث. والصُّراخ هنا: الإغاثة.

20) قد يكون من القصور الذي نعترف به أن نتبنّى هذه الكلمة الأجنبيّة، الإغريقيّة الأصل، كما هي في العربيّة، في الزّمن الرّاهن؛ لأنّنا لم نوفَّق إلى تعريبها تعريباً لائقاً إلى اليوم. غير أنّ النّاس يكتبونها على الطّريقة الأجنبيّة فيرقنون: «مـورْفولوجيا»، فيجمعون بين ساكنين اثنين في العربيّة؛ ولذلك نقترح كتابتها دون واو بين الميم والرّاء. ونقول ذلك أيضاً في «إديولوجيا» عوضاً عن «إيـديولوجيا». وإلاّ فإنّ العربيّة تصبح عجميّة!

21) الشّاوي: من يشوي اللّحم. والشّلول: الخفيف. والمُشَلّ: المطرد. والشّلشُل الخفيف القليل. وكذلك الشّول. وهذه الألفاظ، في الحقيقة، كلّها متقاربة المعاني، جُمِع بينها للمبالغة. (انظر ابن منظور، لسان العرب، شلل).

22) للحَصْحَصة في العربيّة عدّة معانٍ منها ما خلّده القرآن على لسان امرأة العزيز، في سورة يوسف: ﴿**الآنَ حصحَصَ الحقّ**﴾؛ أي بدا وظهر. ونقصد نحن هنا بالحصحصة المعنى الآخر الذي يعني التّمكّن من الشّيء غاية التّمكّن والاستقرار فيه.

23) م.س.، 1 .460-461.

24) محمّد بن عبدالقادر، م.م.س.، 514-515. ويفهم من كلام الأمير محمّد، صاحب الكتاب، أنّ هذه القصيدة قيلت عام 1848 إثر استسلام الأمير عبدالقادر.

25) لعلّه يومئ هنا إلى الحديث النّبويّ الشّريف الذي أوردته معظم كتب الصّحاح ومنها البخاري ومسلم، ونصّه في البخاري: «فاطمة بَضعةٌ منّي؛ فمن أغضبها أغضبني». صحيح البخاري، 3 .1361. والمقصد من وراء هذا التّناصّ مع الحديث النّبويّ إثبات النّسب الشّريف للأمير؛ فلمّا كانت فاطمة عليها السّلام بضعةً من رسول اللّه صلعم فإنّ الأمير بضعةٌ من فاطمة، ومن أبيها عليه الصّلاة والسّلام.

26) كثيراً ما يخلط النّقّاد واللّسانيّاتيّون المعاصرون بين اللّسان واللّسانيّات (علم الألسنة)؛ فينسبون نسبة واحدة للمعنيين الاثنين. وأمام هذا الخلط ارتأينا أن تكون النّسبة إلى اللّسان كلّ ما هو مجرّد عناصر تتمحّض لصلب اللّسان (هنا: اللّسان العربيّ). على حين أنّ النّسبة إلى اللّسانيّات يجب أن تكون لاسم العلم كلّه، كما يقال: نحويّ، نسبة إلى النّحو، ورياضيّ، نسبة إلى الرّياضة. وعلى أنّنا نؤثر أن تكون النّسبة إلى الرّياضيّات: رياضيّاتيّ، حتى لا يقع اللّبس بين النسبة إلى الرّياضة، وإلى الرّياضيّات.

27) سورة البقرة، من الآية 222.

28) سنحلّل هذه القصيدة الشّعبيّة حين ننتهي إلى الفصل الذي نخصّصة لأدب المقاومة المتحّض لثورة أبي عمامة.

29) سورة آل عمران، 102.

30) نعتقد أنّ هناك خللاً في إطلاق ياء المتكلّم على كلّ لفظٍ ينتهي بمثل هذه الياء؛ أرأيت أنّ قائلاً حين يقول: «يعجبني» هو غير قوله مثلاً: «كتابي». فالياء في هذا ليست من جنس الياء في تلك؛ فالياء في «كتابي» هي ياء الامتلاك، أو الاحتياز؛ على حين أنّ الياء في «يُعجبني» يمكن أن تكون مجرّد ياء للمتكلّم.



مقدمـة:

قرأت العدد العاشر من الإصدار «**جذور**» الذي يعنى بالتراث النقدي وقضاياه؛ وأثارت انتباهي بعض البحوث المنشورة فيه ما دفعني - بحكم اشتغالي في هذا المجال - إلى تسجيل بعض الملاحظات عليها. ومن هذه البحوث: بحثان كانا أكثر تحفيزاً لي على تبييض هذه الملاحظات، وتهيئتها للنشر، وإرسالها إلى «**جذور**».

وأول هذين البحثين: «النظرية الشعرية عند حازم القرطاجني» لمحمد القاسمي الذي أغراني بإعداد تعقيب موسع على الكثير من مضامينه.

وثانيهما: «في التراث النقدي والبلاغي» لأحمد محمد ويس الذي ناقشت معه ملاحظتين: إحداهما شكلية، والأخرى فنية.

وعلى هذا الترتيب حملت مداخلتي هذه عنوان «تعقيب ومناقشة» مبتدئة بالتعقيب على البحث الأول ومنتهية بمناقشة البحث الثاني.

أولاً: التعقيب على بحث «النظرية الشعرية عند حازم القرطاجني» لمحمد القاسمي:

[1]

أشار الباحث إلى أن «مفهوم التناسب الذي دافع عنه حازم

القرطاجني في كتابه - منهاج البلغاء وسراج الأدباء - يعتبر من أهم المبادئ النقدية التي قامت عليها الشعرية العربية لأنه يأخذ بعين الاعتبار مستويات النص الشعري المختلفة: الإيقاعية واللغوية وتفاعل الصوت والدلالة مع هيمنة المستوى الإيقاعي على باقي المستويات الأخرى»[1].

والذي يُلاحظ على هذا النص أن الباحث لم يحدد متى كان التناسب مبدأ هاماً للشرعية العربية؟ هل كان على يد حازم؟ أم قبل حازم؟

فإذا كان على يد حازم فالأمر ممكن إلا أنه يوقع الباحث في مؤاخذة أخرى على ما أورده في نهاية النص حول هيمنة المستوى الإيقاعي على باقي المستويات، دون أن يقدم دليلاً على ذلك؛ وسنرى في الفقرة اللاحقة أن حازماً لم يولِ هذا المستوى الاهتمام الذي أولاه للتخييل - مثلاً -.

أما إذا كان الباحث يقصد أن هذا المبدأ سابق لحازم فهذا أبعد تصوراً من القصد السابق؛ إذ لم نجد أحداً من نقاد العرب قبل حازم عدَّ التناسب قانوناً بلاغياً ومبدأ نقدياً مهماً في دراسة النص الشعري العربي، والقول بمثل هذا الزعم يعوز صاحبه إلى دليل بعيد المنال.

والعجيب - في هذا الصدد - أن ينص الباحث في موضع آخر[2] على أن التناسب الوزني من أهم المبادئ الجمالية في شعرية حازم القرطاجي؛ ولو بادل بين كلمتي: (النقدية) و(الجمالية) الواردتين في النصين لاستقام الأمر - كما يبدو - حيث يُعَدُّ التناسب في النص الأول مبدأ نقدياً في النظرية الشعرية عند حازم؛ وهذا أحسن كما نظن.

[2]

أشار الباحث في نهاية النص السابق إلى «هيمنة المستوى

الإيقاعي على باقي المستويات الأخرى» داخل النص الشعري من خلال النظرية الشعرية عند حازم - كما يفهم من النص نفسه - وهذا لا يستقيم مع العديد من النصوص الواردة في المنهاج التي تبطل القول بهذه الهيمنة المزعومة؛ ومنها قول حازم: «وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة، واضح الكذب خلياً من الغرابة، وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعراً، وإن كان موزوناً مقفى، إذ المقصود بالشعر معدوم منه، لأن ما كان بهذه الصفة من الكلام الوارد في الشعر لا تتأثر النفس لمقتضاه»(3).

وفي عرضه لأسباب هوان الشعر في عصره قال: إن «أخساء العالم قد تحرَّفوا باعتفاء الناس واسترفاد سواسية السوق بكلام صوّروه في صورة الشعر من جهة الوزن والقافية خاصة. من غير أن يكون فيه أمرٌ آخر من الأمور التي بها يتقوم الشعر؛ وكأن منزلة الكلام الذي ليس فيه إلا الوزن خاصة من الشعر الحقيقي منزلة الحصير المنسوج من البردي وما جرى مجراه من الحلة المنسوجة من الذهب والحرير. لم يشتركا إلا في النسج كما لم يشترك الكلامان إلا في الوزن»(4).

وقال - وهو يرد على من يظن أن الكلام يكون شعراً بالوزن والقافية فحسب -: «فإذا تأتى له تأليف كلام مقفى موزون [...] بأى وشمخ وظن أنه قد سامى الفحول وشاركهم - رعونة منه وجهلاً - من حيث ظن أن كل الكلام مقفى موزون شعر [...] وكذلك ظن هذا أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ اتفق كيف اتفق نظمه وتضمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع، وإنما المعتبر عنده إجراء الكلام على الوزن والنفاذ به إلى قافية فلا يزيد بما يصنعه من ذلك على أن يبدي عن عواره ويعرب عن قبح مذاهبه في الكلام وسوء اختياره»(5).

إذا كانت الشعرية لا تتولد بالوزن والقافية وحدها. فبم تتولد إذن؟ وما دور الوزن وأهميته في ذلك؟

يجيب حازم على ذلك - في مواضع عديدة من المنهاج - بأن الصناعة الشعرية إنما تعتمد «على تخييل الأشياء التي يعبر عنها بالأقاويل وبإقامة صورها في الذهن بحسن المحاكاة»[6]. فالشعر عنده «كلام مخيِّل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك، والتئامه من مقدمات مخيِّلة، صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها - بما هي شعر - غير التخييل»[7]. فالمقدمات «كلها إذا وقع فيها التخييل والمحاكاة كان الكلام قولاً شعرياً؛ لأن الشعر لا تعتبر فيه المادة/ [المعاني]، بل ما يقع في المادة من التخييل»[8]. وما «كان من الأقاويل [...] مبنياً على تخييل، وموجودة فيه المحاكاة فهو يعد قولاً شعرياً»[9] لأن «المعتبر في حقيقة الشعر إنما هو التخييل والمحاكاة في أي معنى اتفق ذلك»[10].

كان هذا التأكيد على جوهرية التخييل في حقيقة الشعر، وأهميته في صناعته تأثراً بقول ابن سينا - الذي أورده حازم في المنهج -: «الأقاويل الشعرية مؤتلفة من المقدمات المخيلة من حيث يعتبر تخييلها، كانت صادقة أو كاذبة. وبالجملة تؤلف من المقدمات من حيث لها هيئة وتأليف تقبلها النفس بما فيها من المحاكاة»[11].

إذا كان التخييل هو جوهر القول الشعري الذي به يتقوم ويعتبر - كما رأينا - فإن الوزن - أيضاً - يكتسب أهميته في الصناعة الشعرية، لكونه «مما يُتَقوَّم به الشعر، ويعد من جملة جوهره»[12]. لكن أهميته تأتي بعد التخييل؛ لأن الشعرية عند حازم نقلاً عن ابن سينا - تولد أولاً «من التذاذ النفوس بالتخيل»[13]، وثانياً من الأوزان التي تميل إليها النفوس لمناسبتها الألحان[14]. «فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية»[15].

هذه النصوص وغيرها مما يطول استعراضه تدحض ما ذهب إليه الباحث من هيمنة المستوى الإيقاعي على باقي المستويات في شعرية حازم، وهذا الموقف - عموماً - أقل تجنياً على حازم مما ذهب إليه مصطفى الجوزو، وأورده في بحثه - هذا - ونصه أن حازماً «قد بالغ في هذا الجانب الموسيقي العروضي حين جعل التناسب الوزني وفق شروط خاصة تصورها شرطاً كافياً للشرعية، ومناطاً للجمال الشعري»[16]. وهو موقف تكشف عواره النصوص السابقة، التي تنفي القدرة الفردية للوزن على تحقيق شعرية النص، وتشير - في الوقت نفسه - إلى وجود أهمية له في صناعة الشعر.

ونحن إذ نشاطر الباحث في محاولته مناقشة هذا الرأي- من حيث المبدأ - إلا أننا لا نراه موفقاً في اختيار نصوص المنهاج التي عالج بها حازم هذه المسالة بدقة؛ وهي النصوص التي استعرضناها هنا؛ إذ لا فائدة من إيراد نص يتضمن عناصر شعرية متراخية الاتصال بالجانب الموسيقي حتى لو وجد نوع من العلاقة بينها وبينه.

فعندما نكون بصدد نفي هيمنة الوزن علي باقي عناصر النص الشعري؛ وقدرته علي خلق الجمال الشعري منفرداً؛ لا يحسن بنا أن نأتي بنص يتحدث عن اقتران الغرابة والتعجيب بالتخييل؛ ثم نبحث عن مواضع اتصال التخييل بالبنية الإيقاعية كما فعل الباحث[17]. مع أنه كان في غنى عن كل هذا التكليف لو بحث في بقية صفحات المنهاج عن الحلول التي قدمها حازم لمنع حدوث مثل هذا الوهم.

أما سبب اللبس الذي حصل عند مصطفى الجوزو فيعزى إلى عبارة «ويجب أن يقال» الواردة في قول حازم «وما ائتلف من غير المتناسبات والمتماثلات فغير مستحلى ولا مستطاب، **ويجب أن يقال** فيما ائتلف على ذلك النحو شعر»[18]. ولو توسع الجوزو وتعمق في قراءة المنهاج لتبين له من خلال ما أوردنا من نصوصه أن هذه العبارة -

على الأرجح - ناقصة، وأن إسقاطاً قد وقع في أولها، لا يُعْرَفُ من المتسبب في حدوثه، أهو الناسخ أم المحقق أم الطابع؟ ويبدو أن تقديره «ولا» بحيث تصبح العبارة «ولا يجب أن يقال».

ومهما يكن الأمر فإن تكملة قراءة النص نفسة تدعم ما نذهب إليه في مقولة الإسقاط؛ حيث يقول بعد كلمة «شعر»: «وإن كان له نظام محفوظ لأنا نشترط في نظام الشعر أن يكون مستطاباً»[19] فحازم هنا يبرر رفضه انتساب ما ائتلف من غير المتناسبات والمتماثلات إلى الشعر بكون وزنه غير مستطاب، وإن كان صحيحاً مستقيماً من حيث انتظامه في مماثلة تفعيلات كل شطر لتفعيلات الشطر الآخر في النوع والعدد والترتيب، كما يُفهم من دلالة كلمة «نظام» التي ترد في المنهاج بمعني: نظام الوزن الشعري[20].

وإذا كنا نقف عند نفي هيمنة الوزن على بقية عناصر النص الشعري في التفكير النقدي لحازم مع الإشارة إلى عدم تجاهله لأهمية الوزن في بناء القول الشعري؛ فإن البعض يري أن حازماً «قد اتخذ موقفاً ثورياً من هيمنة الوزن على النص الشعري»[21].

[3]

قال الباحث: «إن القراءة العروضية - حسب حازم - غير قادرة على الكشف عن البنية الإيقاعية للشعر العربي في إطاره الكلي لأنها اقتصرت على جانب واحد من هذه البنية الشاملة والمناسبات الوزنية أو الأبنية الوزنية على حد تعبير حازم»[22].

هذا النص يحمل مجازفة كبيرة أقدم عليها الباحث بذكر اسم حازم مرتين في آراء مزعومة فاقدة للدقة. فحازم لم يتحدث مطلقاً عن الشعر العربي في إطاره الكلي أو الجزئي، ولم يقل بشيء من هذا؛ إنما تحدث عن صناعة العروض بوصفها صناعة جزئية من صناعة البلاغة

الكلية، وإن شئت – وهو الأحسن – أن تقول: علم العروض بوصفه علماً لسانياً جزئياً من علم اللسان الكلي، وهو علم البلاغة. وسنكتفي بالإحالة على بعض مواضع أقوال حازم الواردة في المنهاج بهذا الصدد منعاً للإطالة(23).

ونلاحظ – أيضاً – عدم استيعاب الباحث لوجهة نظر حازم التي لم تنتقص من أهمية العروض الخليلي باعتباره جزئياً من علم اللسان الكلي (البلاغة)؛ ولذا يعد الخليل في أكثر من موضع في منهاجه من البلغاء(24)، الأمر الذي يدحض الرأي الزاعم أن أصول الشعر العربي تجمدت في إطار قوانين الخليل بن أحمد»(25).

أما مهاجمته للعروضيين فلا ينبغي أن نفهم منها رفضه لعلم العروض أو انتقاصه من جهود الخليل؛ إنما قصد منها تصحيح المسار المتخبط والمرتبك الذي سار عليه العروضيون بعد الخليل، وتصويب بعض اجتهاداتهم وتوجيهاتهم ورفض تجزئاتهم لعدد من البحور الشعرية(26).

كما أن الضمير الذي استخدمه الباحث في كلمة «إطاره» في النص السابق لا يستقيم سياقياً إذا استكملنا قراءة ما بعده، لكون مدار الحديث عن البنية الإيقاعية بجوانبها المختلفة، وليس عن الشعر، وكان الأولى أن يُقال: «في إطارها».

وكذلك كلمة «المناسبات» التي أوردها الباحث مرادفة لكلمة «الأبنية» حيث أضاف كل منهما إلى كلمة «الوزنية»، ثم فصل بينهما بحرف العطف «أو»، وهذا أمر يزعج حصافة حازم ودقته في اختيار الألفاظ وتركيبها. فالمناسبات الوزنية عنده هي صفة للتركيبات الوزنية المتناسبة(27)؛ أما الأبنية الوزنية فهي التركيبات نفسها(28)، سواء كانت متناسبة أم غير متناسبة.

كما نلاحظ سوء فهم آخر وقع به الباحث في النص السابق حين

قال: «لأنها اقتصرت على جانب واحد»، وتحديداً في كلمة «جانب» التي أورد بها تفسيراً لكلمة «جهة» الواردة في قول حازم: «وتوجد طرقهم في جميع ذلك تترامى إلى جهة واحدة من اعتماد ما يلائم واجتناب ما ينافر»[29].

والأمر الذي يؤكد سوء الفهم - هذا - قول الباحث في موضع آخر: «وقد بدأ حازم مشروعه في قراءة النص الشعري العربي بعدم التقيد بطريقة الخليل بن أحمد العروضية، وبإعادة النظر في بعض الأحكام التي سجلها العروضيون؛ لأن طريقة العروضيين في مجملها تقوم في رأيه على (اعتماد ما يلائم واجتناب ما ينافر»[30].

والذي أحدث اللبس في الفهم عند الباحث - كما يفهم من النصين السابقين - هو اعتقاده أن الضمير في قول حازم «طرقهم» عائدٌ على العروضين، وهو اعتقاد غير صحيح بالنظر إلى بداية حديث حازم في الموضوع من مطلع ص 226 بالمناج إلى موضع ورود هذا النص في بداية ص 227؛ لأن الحديث يدور حول «أهم النظم»، و - بالطبع - ليسوا العروضيين؛ وإنما هم الفحول من شعراء العرب، فحازم يسميهم تارة «أهل النظم»، وأخرى «العرب»، ومدار حديثه في الدرس العروضي - داخل المنهاج - حول أهل النظم، إلا أنها تخللته التفاتات إلى آراء بعض العروضيين التي لا تستقيم ومبادئ نظرية التناسب محملاً تلك الالتفاتات مهاجمته لتلك الآراء.

والذي يدعم ذلك أن ذكره للعروضيين في الحديث المشار إليه أعلاه لم يبدأ إلا بقوله: «وإن لم يسلم بهذا العروضيون»، وبالصفحة نفسها التي انتهى حديثه عنهم بقوله: «أو موازية لها في الرتبة»[31] في حين استمر الكلام عن وضع أهل النظم للأوزان.

ولم يفطن الباحث إلى أن حازم في نصه السابق «وتوجد طرقهم... إلخ» يحدد بدقة وبساطة متلازمتين المفهوم الشامل والواضح

للتناسب الذي ألح على مراعاته في عموم كتابه، وهو «اعتماد ما يلائم واجتناب ما ينافر» حتى أن عناوين جميع أبواب/ مناهج المناهج لم تخلُ - في ذيلها - مما يؤكد ضرورة مراعاة ملاءمة النفس وتحاشي منافرتها. والتوجيه الذي يرضاه حازم - في رأينا - لهذا النص أن أهل النظم/ العرب ساروا باتجاه واحد في طرق نظم الشعر، وهو الاتجاه الذي يجعل هذه الطريقة أو تلك ملائمة لنفس السامع غير منافرة لها؛ أي الذي يراعى فيه التناسب، ويجتنب التنافر إلى أبعد مدى ممكن، وبالطبع لسنا بحاجة إلى تأكيد دلالة المطابقة بين كلمتي: «مناسبة وملاءمة»، مادامت كلمة «منافرة» هي الكلمة المضادة لهما معاً.

فمن البديهي - إذن - أن يمهد حازم في بداية معالجته للدرس العروضي بتوضيح الأساس التناسبي الذي انطلقت منه تنظيراته النقدية والعروضية على وجه الخصوص، وتحديد مفهوم التناسب بالشكل الذي يلبي احتياجات تلك التنظيرات. إلا أن الباحث - مع الأسف - أخفق في إدراك تلك المقاصد، فوقع في الخلط والارتباك والمجازفة؛ ما أعجزه عن تقديم رؤية واضحة لمفهوم التناسب عند حازم.

ويحث حازم الشعراء المحدثين على ضرورة مراعاة هذه القاعدة التناسبية، واقتفاء أثر القدماء في ذلك؛ لأهميتها في كشف أسرار الإبداع الشعري عندهم فـ «ضروب التركيبات كثيرة جداً. وإنما استعملت العرب من جميع ذلك ما خف وتناسب، وليس يوجد أصلاً في ضروب التركيبات، والوضع الذي للحركات والسكنات، والأجزاء المؤتلفة من ذلك أفضل مما وضعته العرب من الأوزان»(32)؛ لأن «العرب استقصت القسمة في تركيب المقارنة/ [الاقتران] بين بعض الأرجل/ [الأسباب والأوتاد] وبعض، ووضعها في أوزان أُخر غير متقارنة؛ فاعتمدت من ذلك في كل وزن ما كان مناسباً للوضع الخاص به»(33)، «وعلى هذا النحو استعملت العرب في فروع أوزانها هذا

الوضع، وعلى ذلك قيس ما وضع من الأوزان المحدثة»[34].

ويوضح حازم الأنحاء الخمسة التي اعتمدها العرب في بناء الوزن الشعري، مشيراً إلى أنه «إذا وضعت مقادير من المسموعات مؤلفة [...] على الأنحاء الخمسة التي وضعت عليها العرب أبنية أوزانها - وهي: 1 - الوضع الذي تتسق فيه المتماثلات نحو المتقارب. 2 - أو الذي تتداخل فيه المتضارعات نحو الطويل. 3 - أو الذي يتقدم فيه المتشافعان على المفرد نحو السريع. 4 - أو الذي يتوسط فيه المفرد بين المتشافعين نحو الخفيف. 5 - أو الذي تتسق فيه المتضارعات نسق انحدار؛ أو على ما يناسب الوضعين الباقيين، وهو: 1 - تقديم المفرد على المتشافعين. 2 - ونسق المتضارعات نسق ارتقاء؛ وربعت الخماسيات في نسق المتماثلات في الشطر الموزون وثلثت السباعيات فيه وثنيت الثمانيات والتساعيات في ذلك وربعت المتداخلات من الخماسيات والسباعيات وثلثت الواقعة بتشافع وإفراد. وكذلك المتضارعات أي عدد كانت - كان ذلك مسموعاً متناسباً من شأن النفس أن تستطيبه ويداخلها التعجب من تأتي نسقه واطراد هيئاته وترتيباته المحفوظة»[35]، «ومن كان صحيح الذوق وحصر مجال النظر ومواضع البحث في الأعاريض والقوافي ومجاري الأوزان ثم تصفح كلام المجيدين من العرب والمحدثين ونظر منها في كل موضع للنظر فأثبت ما كان ملائماً مطرداً ونفي ما كان منافراً غير مطرد فقد استضاء بآية التوفيق المبصرة وورد صوب الإصابة من منشأ سحائبه المطرة»[36].

وعلى هذا الأساس التناسبي «اقتضى النظر البلاغي أن يُعْدَلَ بكثير من تقديرات الأوزان عما قدر به العروضيون إذ كانوا جهالاً بطرق التناسب والتنافر حتى أنهم جزَّءوا كثيراً من الأوزان تجزئة وقعوا بها في حين الوضع المتنافر. فلذلك [حقق حازم] في كل وزن تجزئته

المتناسبة»[37]؛ «فهذا ينبغي ألا يلتفت إلى ما وضعه أو غيره العروضيون أو الرواة من الأبيات المضمحلة التي تدفعها المقاييس البلاغية والقوانين الموسيقية والأذواق الصحيحة»[38]، «والتي لا يوجد لها نظير في الأشعار الفصيحة الصحيحة الرواية»[39]؛ لأنها تؤدي إلى «إفساد الوزن والإخلال بوضعه والخروج به عن الوضع الملائم إلى الوضع المنافر بالجملة»[40].

ومما يعد من جملة ذلك الطرح زعم الباحث أن حازماً يسعى «من خلال مفهوم التناسب إلى إيجاد قانون بديل يقوم مقام التقنيات العروضية في تقنين بنية الإيقاع الشعري العربي»[41]؛ وهو الأمر الذي يوهم بأن حازماً يعد قانون التناسب بديلاً للعروضي الخليلي في دراسة البنية الإيقاعية والوزنية للشعر العربي. لكن واقع الحال غير ذلك تماماً لأن حازماً استعان بقانون التناسب بوصفه قانوناً بلاغياً كلياً قابلاً للتطبيق على جزئية هي العروض. ومن هنا يعد التناسب آلية جديدة لإعادة قراءة العروض الخليلي، وتصحيح بعض المسارات التي انحرف بها العروضيون بعده، والتي تجافي الأصول البلاغية، ومنها قانون التناسب؛ ولو لم يكن الأمر كما أوضحنا لخلص حازم في دراسته - تلك - إلى رفض العروض الخليلي بجملته وتفصيله؛ وهذا ما لا وجه لقبوله أو القول به؛ لأن دراسة حازم العروضية في المنهاج تضمنت جملة من القوانين العروضية المرتبطة بصناعة البلاغة من خلال قانون التناسب، وهي الدراسة التي يمكن وصفها بأنها طريقة جديدة لمعالجة العروض العربي.

وتوصل حازم في دراسته - تلك - إلى العديد من النتائج المثمرة فيما يتعلق - مثلاً - بتحقيق نسبة الأوزان إلى العرب؛ فأنكر وزناً واحداً (هو المضارع) وشك في نسبة الخبب وحده؛ في حين أثبت صحة نسبة جميع الأوزان الأربعة عشر المتبقية إلى العرب[42].

وكذلك فيما يتعلق بدراسة الزحافات والعلل فضلاً عن استخدامه لكثير من المصطلحات العروضية المعروفة عند العروضيين قبله. فهل يصدق مثل هذا الزعم على رجل هذه طريقة تناوله للدرس العروضي العربي؟

[4]

ذهب الباحث إلى أن «قانون التناسب لحازم القرطاجني يلتقي في كثير من جوانبه مع مفهوم التوازي في الشعرية المعاصرة»[(43)]، ثم يدعِّم هذا المذهب بنصوص حديثه تتناول الجانب الصوتي فقط؛ ما يجعل عبارة «في كثير من جوانبه» غير دقيقة ما لم تحصر كلمة «التناسب» في نص الباحث «بالتناسب الصوتي»[(44)].

وعموماً فإن جهد الباحث في هذه المسألة توجه نحو إيجاد رابط مفهومي بين المصطلحين. ولو ضاعف جهده أكثر لأدرك أن التوازي - مصطلحاً ومفهوماً - يعد شكلاً من أشكال التناسب الوزني عند حازم؛ وذلك يفهم في سياق تعريفه للوزن بقوله: «والوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب. فما حذف من بعضها على بعض الوجوه التي بيناها أمكن أن يتوفر على ما بني منه وأن يتلافى لتمكين الحركات والسكنات المكتنفة له قدر ما فات من زمان النطق. فيعتدل المقداران بذلك فيكونان متوازيين»[(45)].

والتوازي بما هو مصطلح رياضي شأنه شأن التناسب يجعلنا نثق ثقة كاملة بأن التفكير الرياضي لحازم القرطاجني كان واعياً بالدلالة الدقيقة للتوازي بمستوى وعي ياكبسون، ومولينو، وغيرهما من رواد الشعرية الحديثة.

[5]

أشار الباحث إلى أن حازماً «لم يقف عند مفهوم التناسب باعتباره مصطلحاً نقدياً أو بلاغياً، وإنما درسه وهو بصدد تحديد مكونات النص الشعري، وذلك ضمن علم كلي تمثل البلاغة نواته الأساسية»(46).

ولكنا برغم الجهد الذي بذلناه في إعادة قراءة البحث مرات عديدة لم نعثر فيه على مفهوم محدد للتناسب من وجهة نظر الباحث، ولا على وضعه واعتباره عند حازم في رأي الباحث. ونحسب أننا قد وضحنا كل ذلك في الفقرة [3] السابقة. فهي - هنا - دعوة منا للباحث والقارئ معاً للعودة إلى ذلك هناك، والتحقق من نصوص المنهاج التي اعتمدنا عليها في تحديد مفهوم التناسب، وحقيقة كونه قانوناً بلاغياً كلياً يمكن تطبيقه على علوم اللسان/ (البلاغة) الجزئية، ومنها العروض.

ويقول الباحث: «وقد حدد حازم مستويات قانون التناسب في (الإبانة عن أنماط الأوزان في التناسب، والتنبيه على كيفيات مباني الكلام وعلى القوافي وما يليق بكل وزن منها من الأغراض)(47)، فهذه العناصر الأربعة هي التي تشكل قانون التناسب عند حازم كما تمثل جوهر العمل الفني بصفة عامة»(48) والملاحظ أن هذا النص الذي استشهد به الباحث لتعزيز مذهبه فيما أسماه مستويات قانون التناسب هو عنوان المنهاج الثاني من القسم الثالث من الكتاب؛ أي أنه: عنوان رئيسي للباب الذي تناول فيه حازم الدرس العروضي برمته. وما تسمية الباحث لذلك مستويات قانون التناسب أو العناصر التي تشكل قانون التناسب إلا دليل على السطحية التي تعامل بها الباحث مع نصوص المنهاج؛ وأنا استغرب كثيراً كيف يوجد في المغرب العربي روادٌ في

الفكر النقدي العربي، وباحثون مرموقون حريصون على إنتاج معرفة علمية دقيقة ومتطورة، ولا يستعين الباحث بالبعض منهم لتقويم اعوجاجه؛ ولو على سبيل المدارسة معهم لإنضاج الفكرة وتمحيصها؛ لاسيما وهو - كما يبدو - مازال يتلمس طريقه بخطوات متعثرة في مسالك البحث العلمي المتوعرة.

فالنص كما ذكرنا عنوان للباب المعني بدراسة أوزان الشعر العربي، أي: أنه لم يجاوز المستوى الإيقاعي للنص الشعري، وما ذكر فيه هو عناصر ذلك المستوى من وزن وقافية، وبناء الكلام الشعري على أوفق الأوزان، وما يليق بكل وزن منها من الأغراض. أما أن تكون هذه هي مستويات التناسب فأمرٌ بعيد جداً عن حقيقة العلم بالأبعاد العميقة التي وصل إليها حازم في توظيف قانون التناسب الرياضي لصنع نظرية شعرية متطورة تشمل كل أصول الصناعة الشعرية التي نص عليها حازم وتكررت في كتابه مجتمعة ما يقارب ثلاثين مرةً وهي اللفظ والمعنى والنظم والأسلوب مع ملاحظة أن الوزن يندرج تحت أحد هذه الأصول وهذا النظم؛ فكيف يظن الباحث أن عناصر الوزن (الذي هو جزء من أصل هو النظم) يمكن أن تعد مستويات لقانون التناسب المتحكم في جميع هذه الأصول.

أما زعم الباحث بأن هذه العناصر تمثل جوهر العمل الفني بصفة عامة فإننا سنخصص له الفقرج رقم [7] من هذا التعقيب.

وبعد هذا نجد أن الباحث لم يستقر على تسمية واحدة لها؛ فتارة هي «مستويات»، وأخرى هي «عناصر» - كما في النص السابق -، وثالثة هي «أنماط» كما نجد في قول الباحث - بعد النص السابق مباشرة - «وإذا كان المقام لا يسمح بتتبع هذه الأنماط الأربعة المكونة لقانون التناسب فإننا سنكتفي برصد النمط الأول، وهو التناسب

الوزني؛ لأن هذا المستوى يشكل التجسيد الفعلي لمفهوم التناسب وابتكاراً جديداً في الشعرية العربية»(49).

وحتى التناسب الوزني الذي زعم الباحث أنه ابتكار جديد في الشعرية العربية لا نجد في الفقرة الخاصة التي خصصها له ما يؤكد هذا الزعم؛ ولو لم يكن زعم من هذا القبيل ناقص الدقة لكان حديث حازم عن إبداع العرب - في مراعاة أوجه التناسب - ضرباً من المبالغة، أو تعصباً منه لهم. أما إذا كان قصد الباحث أنه ابتكار جديد في الفكر النقدي العربي فإننا نشد أزره في ذلك ونؤيد زعمه.

[6]

أفرد الباحث - كما ذكرنا - التناسب الوزني في فقرة خاصة، لم نقف من خلالها على مفهوم واضح للتناسب الوزني عند حازم، كما لم نقف فيها على أشكال التناسب الوزني أو درجاته أو مستوياته، بل وجدنا اضطراباً وإطالةً في تفسير ما فسره حازم بنفسه، وإقحام نصوص في غير محلها، فضلاً عن نتائج غير مؤسسة وغير دقيقة، وفيما يلي توضيح ذلك:

أولاً: انطلاقاً من المفهوم العام للتناسب عند حازم - وهو اعتماد ما يلائم واجتناب ما ينافر كما أوضحنا سابقاً - يأتي مفهوم التناسب الوزني عنده باعتباره وصفاً لما كان من الألفاظ حسن المسموع ملائماً للنفس غير مؤذٍ لها ولا منفر للأذن. وهذا ما نجده في مواضع كثيرة من المنهاج(50).

وللتناسب الوزني - عند حازم - أشكال عديدة كالتماثل والتشافع والتضارع والتضاعف والتراكب والتقابل والتوازي والتناظر(51).

وله درجات متفاوتة ذكرها حازم بقوله: «وما كان متشافع أجزاء الشطر من غير أن يكون متماثل جميعها فهو أكمل الأوزان مناسبةً، وما كان متشافع بعض أجزاء الشطر تالٍ له في المناسبة، وما لم يقع في شطره تشافع أدناها درجة في التناسب، وما وقع التشافع والتماثل في جميعه استثقل ولم يستحل أيضاً للتكرار»[52].

أما مستويات التناسب الصوتي فتبدأ بالساكن والمتحرك فالأرجل فالأجزاء فالشطر الموزون فالبيت فالقصيدة بأكملها. ولتفصيل ذلك طول لا يتسع المقام لعرضه هنا.

ثانياً: نجد الاضطراب عند الباحث - مثلاً - في قوله: «ويرى حازم القرطاجني أن قانون التناسب الوزني يبدأ بأصغر وحدة في الوزن وهي المتحركات والسواكن، ويمتد ليشمل التفعيلة الأولى ثم باقي التفعيلات التي تكوِّن أشكال البحور»[53]. حيث تحدث هنا عن تكوِّن أشكال البحور؛ لكنه في نص آخر يتحدث عن تعدد أشكال البحور بقوله: «وطبيعي أن تتعدد أشكال البحور وفق صور التناسب إما بالتضارع أو التماثل لا التضاد والتنافر»[54].

فكلمة «أشكال - هنا - نفهم منها أنها تعني (أنماط) أو (أنواع)؛ لكنا إذا أكملنا قراءة النص سنجده يقول: «فالتضارع بين الأشكال التي تكوِّن البحور (هو أن يكون ترتيب جَزء ما (بفتح الجيم) يماثل ترتيب صدر جَزء نحو: فعولن ومفاعلين، أو يماثل ترتيب الجزء ترتيب عجز جزء آخر نحو: فاعلن ومستفعلن)[55]»[56]. وهذا يعني أن كلمة «أشكال» - هنا - لا تعني «أنماط» وإنما هي مكونات أو عناصر؛ ومن هذا التردد والتأرجح الدلالي يأتي القلق والاضطراب في أقوال الباحث.

ونجد الباحث يسهب في تفسير التضارع والتضاد والتنافر فيما لا طائل منه سوى زيادة الحشو في البحث، كون حازم قد شرح هذه

المصطلحات ومثَّل لها بما يكفي، كما نجد في تعريفه للتضارع أعلاه؛ ومع ذلك لم تسلم جهود الباحث التفسيرية من القصور وعدم الدقة، فحين نقرأ تفسيره للتضارع بين (فعولن) وبين (مفاعيلن)، والتضارع بين (فاعلن) وبين (مستفعلن) في النص السابق حيث يقول: «فالصورة الأولى تبتدئ بوتد مجموع [فعو - مفا] وتنتهي بسبب خفيف [لن - عي - لن]. أما الصورة الثانية فتبتدئ بسبب خفيف [ما - مس - تف] وتنتهي بوتد مجموع [علن - علن]»[57]، نجد أنه - وإن كان يصدق على هذا الشكل من التضارع - يخص بالأساس شكلاً آخر يأتي بالدرجة الثالثة من بين أشكال التضارع، ونراه في تكملة النص السابق لحازم بقوله: «أو يكون صدر أحدهما يماثل صدر الآخر أو يماثل عَجُزُه عَجُزَه»[58].

أما الشكل الأول الذي مثَّل له حازم بالتفعيلات (فعولن - مفاعيلن)، و(فاعلن - مستفعلن) فتفسيره يبدأ بفهم معنى كلمة «جَزْء» الواردة في النص؛ حيث يبدو أن الباحث قرأها بضم الجيم، والصواب أنها بالفتح وتعني في اصطلاح العروضيين: (تفعيلة)؛ وبناء عليه يكون الجَزء (فعولن) مماثلاً لصدر الجَزْء (مفاعيلن)؛ لأن (فعولن) هو: (مفاعي) فيقرأ الجَزْءان: (مفاعي مفاعيلن) وهكذا. وكذلك الأمر بالنسبة للجزءان (مستفعلن - فاعلن)، نجد الجَزء (فاعلن) يماثل عجُزَ الجزء (مستفعلن)؛ لأن (فاعلن) هو: (تفعلن)؛ فيقرأ الجزءان: (مستفعلن تفعلن).

والذي يعزز توجيهنا - هذا - قول حازم: «وأحسن التركيب ما وضع فيه أحد المتضارعين مما يلي الحيز الذي ضارعه من صاحبه نحو وضع الطويل والبسيط، ولهذا رفض مقلوب وضعهما»[59]؛ لأن مقلوب وضع الطويل الذي هو (مفاعيلن فعولن) سيؤدي إلى الفصل بين المتضارعين (مفاعي- فعولن) بالسبب الخفيف (لن) في

(مفاعيلن)، ويمنع تجاورهما، وكذلك البسيط فإن مقلوب وضعه الذي هو (فاعلن مستفعلن) سيؤدي إلى فصل السبب الخفيف (مس) في (مستفعلن) بين المتضارعين (فاعلن وتفعلن) ويمنع تجاورهما.

وإذا تجاوزنا كل ذلك الخلط وافترضنا عدم حدوثه فسيبقى من حق القارئ أن يطرح سؤالاً حول مدى تحقيق الباحث لمبتغاه في تحديد أسباب تعدد أشكال البحور. والجواب - كما نرى - أن الباحث أخفق في مسعاه، لأنه لو صحَّ ما ذهب إليه لما كان هناك أي فرق بين شكلي الطويل والمديد كون صورة التضارع القائمة بين (فعولن) و(مفاعيلن) في الطويل قائمة بذاتها - أيضاً - بين (فاعلن) و(فاعلاتن) في المديد[60]، ومع ذلك اختلف شكلاً الوزنين.

أما تعدد أشكال البحور - عند حازم - فيقوم على اعتبارات أخرى منها:

1 - نوع الجزء (التفعيلة)، وأنواع التفعيلات الأصلية عنده ثلاثة «خماسية، سباعية، وتساعية»[61].
2 - طريقة تركيب الأرجل (الأسباب والأوتاد) داخل الجزء (التفعيلة). أي: تقديم الأسباب على الأوتاد أو العكس أو تداخلها مع بعضها.
3 - طريقة تركيب الوزن (الشطر الموزون) من الأجزاء؛ وهي عند العرب على خمسة أنحاء حددها حازم في المنهاج وأوردناها في الفقرة رقم [3] السابقة في هذا التعقيب.

وإن شئنا الدقة التناسبية المتناهية في حقيقة تعدد أشكال (أنماط) الأوزان (البحور) سنجدها في قول حازم «لما كانت الأوزان متركبة من متحركات وسواكن اختلفت بحسب أعداد المتحركات والسواكن في كل وزن منها، وبحسب نسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن، وبحسب وضع بعضها من بعض وترتيبها، وبحسب ما تكون

عليه مظان الاعتمادات كلها من قوة أو ضعف أو خفة أو ثقل، وصار لكل وزن بحسب مخالفته لجميع الأوزان في الترتيب والمقدار ومظان الاعتماد ونسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن أو في بعض هذه الأنحاء الأربعة دون بعض ميزُة في السمع وصفةً أو صفات تخصه»[62].

ثالثاً: مع أن أشكال التناسب لا تؤدي – ضرورة – إلى تعدد أشكال البحور فإننا نجد الباحث يطيل شرح وتفصيل وتفسير ما فسره حازم بشأن التضارع والتضاد والتنافر بما لا طائل منه، ولا علاقة له بما رام إثباته من العلاقة السببية بين الأمرين[63].

رابعاً: مما يكشف لنا التناقض في كلام الباحث قوله: «ويلاحظ أن حازماً استعمل عدداً هائلاً من المصطلحات في عرض رأيه في قانون التناسب كالمتانة والجزالة والحلاوة واللين والطلاوة والخشونة والرصانة والطيش، وغيرها إلا أنها (تبدو غير ذات معنى لأنها خرجت عما وضعت له أصلاً إذ كانت قبل ذلك وصفاً للفظ والمعنى لا صفة للوزن الشعري)[64] »[65]، وقوله: «وقد أحس حازم بضرورة الاعتماد على مصطلحات واضحة محددة المعنى لعرض تصوره في التناسب الوزني؛ وهذا ما جعله يستعمل مجموعة من المصطلحات الجديدة في شكل ثنائيات كالتضارع والتماثل والتنافر والتضاد والتراكب والتقابل والتضاعف وغيرها »[66].

فالملاحظ في هذين النصين أن الباحث تبنى في الأول وجهة نظر مصطفى الجوزو في أن حازماً استعمل عدداً هائلاً من المصطلحات في عرض رأيه في قانون التناسب إلا أنها تبدو غير ذات معنى؛ وفي اللحظة نفسها يؤكد إحساس حازم بضرورة الاعتماد على مصطلحات واضحة محددة المعنى لعرض تصوره في التناسب الوزني. ولا ندري كيف جمع الباحث بين هذين القولين المتعارضين.

أما ما قاله الجوزو وتبناه الباحث بشأن خلو هذه المصطلحات من المعنى فإن ما يبدو لنا أن الدارسين كليهما لم يتعمقا في فهم المنطلق التناسبي الرياضي بين المتحركات والسواكن الذي اعتمده حازم لتقرير هذه الصفات في أوزان الشعر العربي؛ وكي لا نطيل عليهما وعلى القارئ الكريم فإننا سنحيل الجميع على مواضع هذه المسألة في المنهاج(67).

ولنا ملاحظة حول ما عدَّه الباحث مصطلحات جديدة استعملها حازم في شكل ثنائيات - كالتضارع والتماثل والتنافر والتضاد والتراكب والتقابل، والتضاعف، وغيرها - مفادها أن هذه المصطلحات ليست كلها جديدة؛ فالتماثل والتضارع والتنافر والتضاد والتقابل - مثلاً - مصطلحات معروفة في التراث البلاغي العربي، وثنائيتها أمرٌ ضروريٌ بالنظر إلى طبيعها؛ لكن الجديد الذي جاء به حازم هو توظيف هذه الأشكال في إطار كلي يجمعها تحت اسم (التناسب) الذي يتطلب بطبيعته الرياضية وجود طرفين متناقضين أو مترادفين.

خامساً: تأسيساً على مقدمات خاطئة تم توضيحها فيما سبق من تعقيبنا هذا توصل الباحث إلى مجموعة من النتائج غير الدقيقة بشأن التناسب الوزني عند حازم. ومن هذه النتائج ما يلي:

1 - قوله: «يتميز قانون التناسب عند حازم كمياً بالثنائية من خلال استخدامه مجموعة من المصطلحات الجديدة مثل: التضارع/ التماثل، التضاد/ التنافر»(68). ووجه عدم الدقة في هذه النتيجة أن هذه المصطلحات ليست جديدة بلفظها، وإنما بوظيفتها ودلالتها الواسعة داخل الدائرة التناسبية كما أوضحنا سابقاً.

2 - قوله: يتميز «قانون التناسب وظيفياً بالحركة والشمولية لأنه يتسع للقصيدة الخليلية»(69)؛ ومع الأسف لا نجد في ثنايا البحث الكيفية التي توضح هذه الحركة والشمولية كي نركن إلى نتيجة

كهذه مع أن الأمر لا يجانب الصواب لو درس بشكل واضح؛ لأنا نقرأ للباحث أن «التناسب الوزني ثابتٌ وقار عكس العناصر الأخرى التي تتميز بعدم الاستقرار ولا تتغلغل في بنية النص دون غيرها، بل هي تتحرك في كل الاتجاهات وتصل بين الطبقات المختلفة»[70]. وهذا اضطراب واضح إذ كيف يكون التناسب متسماً بالحركة والشمولية، والثبات والاستقرار في الوقت نفسه.

من ناحية أخرى نرى أن مصطلح (القصيدة الخليلية) الذي جاء به الباحث غريب في تركيبه؛ فلم نسمع أن نجد فيهما وقفنا عليه عند حازم أو غير حازم ما يشير إلى وجود هذا المصطلح في تراثنا النقدي أو البلاغي أو الأدبي أو العروضي.

3 - قوله: «يضع حازم قانون التناسب في سلم من الدرجات تبدأ بالبنية العميقة (المعاني والأفكار) وتنتهي عند البنية السطحية (الوزن)»[71].

ونحن على تكرار قراءاتنا لمنهاج حازم نشهد لله أن هذا السلّم مزعوم به من قبل الباحث عدا ما أوردناه في بداية هذه الفقرة من درجات التناسب الوزني عند حازم؛ وهي درجات لا علاقة لها بالجانب المعنوي. لكن نفينا لوجود هذا السلم في المنهاج لا يعني أن جانب المعنى لم يكن مشمولاً بسيطرة قانون التناسب الذي تحكم بكل أصول الصناعة الشعرية - عند حازم - بجانبيها: المعنوي (المعنى والأسلوب)، واللفظي (اللفظ والنظم)؛ وهما الجانبان اللذان قصدهما الباحث بقوله: (البنية العميقة) و(البنية السطحية)، وما الوزن إلا واحدة من جزئيات النظم الذي يعد - هو الآخر - جزءاً من البنية السطحية؛ وقصر الباحث لهذه البنية السطحية؛ وقصر الباحث لهذه البنية بمظهر الوزن فقط أمرٌ تعوزه الدقة.

والملاحظ - عموماً - على هذه النتائج أنها تتوجه إلى قانون

التناسب بشكل عام في حين أن الحديث في تلك الفقرة التي توصل بها الباحث إلى هذه النتائج كان عدد التناسب الوزني فقط؛ وهذه مثلبة أخرى للباحث.

ومع ذلك لو رمت أو رام غيري خوض غمار البحث في موضوع التناسب عند حازم القرطاجني لاحتاج ذلك إلى مؤلف كامل، ولظهر - جلياً - للقارئ أن باحثنا - هذا - جازف مجازفة كبيرة - كان في غنى عنها - حين ارتبك كل هذا الارتباك وضيق على نفسه مساحة البحث؛ ما أوقعه في الخلط الذي نراه هنا؛ ولكن أَعِدُ القارئ الكريم - بعون الله تعالى - أن ترى النور - قريباً - أطروحة الدكتوراه التي أعكف على إعدادها تحت عنوان «الأسلوبية ومنهج الصناعة الشعرية عند حازم القرطاجني»، والتي آمل أن تنال فيها نظرية التناسب حظاً أوفر مما نالته هنا؛ كما أشير إلى احتمال قيام جمعية اللسانيات بالمغرب بنشر بحث كنتُ قد شاركتُ به في ندوة الأيام اللسانية الوطنية الخامسة بالرباط في يونيو 2002م، وكان بعنوان «مظاهر الانسجام الصوتي من خلال نظرية تناسب أوزان الشعر عند حازم القرطاجني».

4 - أما النتيجة الرابعة التي توصل إليها الباحث فتخص الربط بين التناسب والتعجيب[72]، وهي نتيجة مقحمة بنيت على مقدمة مقحمة[73]؛ وهذا الأمر قد أوضحناه في الفقرة الثانية من هذا التعقيب أثناء مناقشتنا لمقولة (هيمنة المستوى الإيقاعي عند حازم، وكذا الرد على وجهة نظر مصطفى الجوزو بهذا الصدد).

والواضح - كما أشرنا - أن الباحث جاء بهذه النتيجة في هذا الموقع ليدخل من خلالها إلى الفقرة الثانية من بحثه، وهي فقرة «التعجب» بعد انتهاء فقرة «التناسب»، ولتكون هذه النتيجة رابطاً بين الفقرتين؛ بدليل قوله في نهايتها: «ولهذا السبب لابد من الوقوف

- ولو وقفة مركزة - عند عنصر التعجيب أو الغرابة في النظرية الشعرية عند حازم حتى نستكمل أضلاع العمل الفني عنده»[74].

إلا أننا لا نقر بجدوى مثل هذا التناول لأن الباحث أغفل في الخطوط العريضة لبحثه أهم عناصر النظرية الشعرية عند حازم وهو المحاكاة والتخييل، وإن كان قد تحدث عنه فليس إلا في سياق حديثه عن التعجيب، وإن كان ثمة رابطة بين التناسب والتعجيب فهو التخييل لأنه الآلية التي تعتمد عليها حركية الصورة الشعرية في سياقها الانزياحي، وهذه الآلية تقوم عند حازم على أساس متين هو قانون التناسب، وتنتج في ذهن المتلقي أثراً تعجيبياً يهز نفسه ويدفعها للتجاوب مع جماليات القول الشعري المتناسب التأليف، والمنقول عبر قناة التخييل[75]. وليس التعجيب - كما يزعم الباحث - من الأسس الجمالية في العمل الفني[76].

وبعد ذلك نجد أن الوقفة المركزة لم تكن مركزة لأن المادة التعجيبية في المنهاج أكثر من أن تُحْصَرَ فيما أورده الباحث من نتف قليلة تجاسرت عليها المادة التخييلية التي أقحمها الباحث في غير موضعها، وكان الأحسن أن يفرد للتخييل فقرة خاصة تسبق فقرة التعجيب إذا أراد أن يستكمل أضلاع العمل الفني؛ كون التناسب قانوناً بلاغياً كلياً يعيه ويراعيه المبدع، والتخييل سمة نصية في القول الشعري، والتعجيب أثرٌ في نفس المتلقي.

[7]

قال الباحث: «ومن المعلوم أن حازماً لم يفرق بين المبدأين السابقين - [التناسب والتعجيب] - في نظريته الشعرية؛ وذلك أن صناعة الشعر عنده تقوم في جوهرها على التخييل والمحاكاة»[77].

والذي نتفق معه عليه هو أن صناعة الشعر عند حازم تقوم في جوهرها على المحاكاة والتخييل؛ أما أن يكون ذلك سبباً لعدم تفريق حازم بين التناسب والتعجيب فقول غير مقنع وغير صحيح.

وإذا كنا نتفق معه في جوهرية المحاكاة والتخييل في الصناعة الشعرية عند حازم - تماشياً مع ما فصلناه في الفقرة الثانية من هذا التعقيب من أن المحاكاة والتخييل هما جوهر الصناعة الشعرية، وبهما تتقوم، وعليهما تعتمد بالدرجة الأساس، وأن الوزن - عند حازم - مما يتقوم به الشعر، ويعد من جملة جوهره؛ لكن أهميته تأتي بالدرجة الثانية بعد التخييل، ومنهما معاً (أي: التخييل والوزن) تتولد الشعرية، وتهتز النفس عجباً وطرباً - فإننا لا نجد مبرراً لما وصل إليه الباحث من مستوى التخبط والارتباك من خلال تناقضه - أكثر من مرة - مع رأيه هذا حين قال - في استعراضه لما أسماه عناصر قانون التناسب -: «فهذه العناصر الأربعة هي التي تشكل قانون التناسب عند حازم، كما تمثل جوهر العمل الفني بصفة عامة»[78]، وقال - في موضع آخر - «يعتبر عنصر التعجيب من أهم الأسس الجمالية في العمل الفني عند حازم بعد مبدأ التناسب، والشعر الكامل عنده هو الذي تلتقي فيه (هاتين الخاصيتين)[79] - التناسب والتعجيب - لتشكل في النهاية جوهر القول الشعري»[80].

فإذا سايرنا الباحث في أقواله - الثلاثة - سنطالبه بتحديد مفهوم الجوهر الذي يقصده، ولماذا تعدد الجوهر هنا؟ وهل جوهر العمل الفني ليس هو جوهر القول الشعري/ (الصناعة الشعرية)؟ وهل عناصر التناسب هي الجوهر؟ أم عناصر التناسب مع التعجيب؟ أم أن التخييل والمحاكاة هما جوهر الشعر؟ أظن أنه كان على الباحث أن يتحرى الدقة في هذه المسألة قبل أن يقع فيما وقع به.

[8]

قال الباحث وهو يتحدث عن التخييل في فقرة (التعجيب): «ولكن بشرط أن نفهم أن للتخييل الشعري أنماطاً متعددة ووسائل متنوعة يتحقق بها ذلك التخييل الشعري عن حازم (يقع من أربعة أنحاء: من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن)[81] »[82]. نلاحظ هنا أن الباحث وجَّه ثلاثة أسماء/ (أنماط، وسائل، أنحاء) نحو مسمى واحد هو (الأنحاء)؛ وهذا من مظاهر عدم دقة استخدام المصطلح النقدي عنده.

فالنص الذي أورده الباحث هنا يبحث عن الأنحاء التي يقع منها التخييل - عند حازم - أما أنماط/ أقسام التخييل فنجدها في صفحات المنهاج رقم: 89، 92، 93 وكذا طرق/ وسائل التخييل نجدها في ص: 89-90 من المنهاج[83]. ومن هنا كان الأحسن للباحث أن يقول: «والتخييل الشعري عند حازم (يقع في أربعة أنحاء.... إلخ النص)».

[9]

تصويبات لغوية وأسلوبية

لأني قد اطلعتُ على ما أورده أستاذي الدكتور عباس علي السوسوة من ملاحظات وتصويبات بهذا البحث - في سياق ملاحظاته على بحوث العدد العاشر بشكل عام - سأكتفي هنا بما لم يرد بها ويمكن إضافته إليها من المؤاخذات اللغوية والأسلوبية التي تحسب على الباحث. وذلك على الشكل التالي:

(الصفحة - السطر)	الخطأ	الصواب
(2-171)	إطاره	إطارها
(13-171)	بمعناها	بمعناه
(17-172)	وابتكاراً	ويعد ابتكاراً
(9-173)	ودعوة	ودعوى
(9-174)	تعدد	تتعدد
(7-175)	فهو	فهي
(18-175)	نحو	النحو
(19-175)	في هذا الجانب الموسيقي	في الجانب الموسيقي
(7-178)	على نوع من التناسب	على التناسب
(4-179)	الشعرية	الشعري
(11-179)	قوية	قوي
(1-182)	ودنا	وجدنا

ثانياً: مناقشة بحث «في التراث النقدي والبلاغي» لأحمد محمد ويس ونعني بالمناقشة هنا عرض ملاحظتين فقط:

أولاهما: شكلية تتعلق بالعنوان الذي يزيد - في رأيي - عند احتياج مضمون البحث الذي قسمه الباحث على ثلاثة أقسام هي:

1 - الاستعارة والانزياح.

2 - التشبيه والانزياح.

3 - الكناية والانزياح.

وهذا المضمون كان يحسن له أحد المقترحين التاليين - عنواناً -:

1 - الانزياح مفهوماً في التراث النقدي والبلاغي.

2 - الانزياح وأشكال المجاز في البلاغة العربية.

لأن العنوان المثبت في مطلع البحث يتسع لإدخال قضايا نقدية وبلاغية كثيرة في نطاق البحث؛ وهذا يعيق توفر الدلالة المباشرة التي يفترض أن تربط العنوان بالمضمون؛ ما يجعل المضمون في هذه الحالة جزئية صغيرة داخل الدائرة الواسعة للعنوان.

وثانيتهما: فنية تتعلق بتعريف الانزياح وما ترتب عليه من نتائج؛ فقد قدَّم الباحث بين يدي بحثه توطئة مفيدة أودع فيها المصطلحات التراثية المرادفة لمصطلح الانزياح [الحديث]، الذي ارتضى له فيها تعريف ينص على أن الانزياح «هو استعمال المبدع للغة - مفردات وتراكيب وصوراً - استعمالاً يخرج بهما عما هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة جذب وأسر»(84) مستنتجاً أن الانزياح بهذا المفهوم يعد فيصلاً ما بين الكلام الفني وغير الفني.

ونحن إذ نشهد للباحث بسعة الإدراك، والقدرة على قراءة التراث وفق نظرية أسلوبية حديثة هي نظرية الانزياح، وكذا دقة النتائج التي توصل إليها بالقياس إلى مفهوم الانزياح الذي حدده بالخروج عما هو معتاد ومألوف؛ إلا أن لنا عليه ملاحظة.

وملاحظتنا هي أن مفهوم الانزياح لا ينحصر في الإطار الضيق الذي حدده الباحث في تعريفه السابق؛ بل يتجاوزه ليشمل كل خروج عن سنن اللغة وقانونها، وليس الخروج عما هو مألوف فحسب. والذي يبدو لنا أن الباحث قد قصد بهذا التحديد التوجه نحو الجانب التعجيبي للفعل الانزياحي.

إننا عندما ندرك أن الانزياح إحدى نظريات الأسلوبية الحديثة،

الخارجة - كما يقال - من عباءة اللسانيات، سنجد أن الجانب التعجيبي ليس ذا أهمية كبيرة في البحث الأسلوبي، في حين أن مسألة التفرد والإبداع أكثر أهمية منه.

إن فكرة الانزياح بدأت حين فكّر (فرديناند دي سوسيور) في التفريق بين اللغة كنشاط لساني جماعي وبين الكلام كنشاط لساني فردي؛ وذلك من خلال البحث في السمات المميزة للنشاط الفردي عن النشاط الجماعي؛ وهي السمات التي يخرج بها الكلام عن اللغة، فكان البحث الأسلوبي - بهذه الصفة - تتبعاً للانزياحات التي يخرج بها كلام الفرد/ (المبدع) عن قانون اللغة التي يتخاطب بها مجتمع ذلك الفرد، بغض النظر عن قوة الجذب والأسر التي تمارسها هذه الانزياحات في المتلقي.

وقد درس تشومسكي ورفاقه من رواد النحو التوليدي هذه الفكرة، وجعلوا منها منطلقاً لفكرة التحويل التي يقوم عليها النحو التوليدي/ التحويلي؛ مستنتجين أن البنية السطحية المتمثلة في الصورة الصوتية/ اللفظية للغة تتولد من بنية عميقة تتمثل في الصورة المنطقية/ المعنوية لها، عبر سلسلة من التحويلات/ الانزياحات حتى تصل إلى هيئتها الملفوظة أو المكتوبة.

ولما كان الانزياح/ (الخروج عن نواميس اللغة) يقع في مستويات متعددة تتحدد من خلالها درجة التميز والإبداع لدى الأفراد المبدعين، وأصبح كثير من الانزياحات مألوفاً غير قادر على تحقيق التعجيب المستهدف في النص الإبداعي، ظن البعض أنها كذلك في أصل اللغة، وأن ما كان منها غير مألوف هو وحده الذي يسمى انزياحاً، وهذا - في رأينا - ليس من الحقيقة في شيء.

فعندما نقول - مثلاً -: «محمدٌ أسدٌ» نكون أمام تشبيه بليغ

مألوف، وهو بهذه الصفة لا يشكل انزياحاً إذا اعتمدنا على تعريف الباحث للانزياح؛ لأن الفعل التعجيبي مفقود فيه مادام مألوفاً. أما إذا اعتبرنا أن الانزياح هو الخروج عن اللغة، فإن هذا التشبيه يعد انزياحاً بدون شك. ولتوضيح هذه الفكرة سنكتفي - هنا - بذكر نموذج واحد من أقوال الباحث التي تحمل تصوره القاصر لمفهوم الانزياح، وذلك حين قال - وهو يستعرض تقسيم الاستعارة عند الجرجاني -: «أما التقسيم الآخر للاستعارة عند عبدالقاهر فيقوم على أساس من طبيعة المشابهة التي تقوم بين الطرفين، ومما ينبغي الإشارة إليه هو ترتيبه لها بحسب القيمة من الأدنى إلى الأعلى. وانتهى من ذلك إلى قسمتها ثلاثة أقسام»(85).

ثم استعرض الباحث القسمين الأول والثاني دون أن يشير إلى وجود أية علاقة تربطهما بالانزياح، وحين وصل إلى القسم الثالث - الذي سماه عبدالقاهر (الصميم الخالص من الاستعارة) - رأى فيه الباحث انزياحاً بقوله: «وبالجملة فإن الجامع بين طرفي الاستعارة - هاهنا - ليس ماثلاً فيهما - بل إنه يتحصل من قدرة المتلقي الذهنية على استخراج المشابهة: أي أن الاستعارة هاهنا تحتاج إلى متلقٍ خبير؛ لأن ثمة بين الطرفين انزياحاً ليس من الهين السهل نفيه من أول وهلة، وهذا القسم من الاستعارة هو أرقى الأقسام عند عبدالقاهر كما بدا من تسميته له»(86).

فالذي يفهم من كلام الباحث أن ترتيب الجرجاني لأقسام الاستعارة - هنا - كان بحسب القيمة الفنية لكل قسم، مبتدئاً بالأدنى، ومنتهياً بالأعلى، والذي يفهم من تعامله مع القسمين الأول والثاني اللذين مرَّ بهما مرور الكرام أنهما خاليان من الانزياح، وأن الانزياح يوجد فقط في القسم الثالث الراقي الذي يسميه الجرجاني (الصميم الخالص).

وهذا رأي فيه نظر لأنها إذا رجعنا إلى أساس هذا التقسيم عند الجرجاني سنجد أنه ليس فنياً بحسب القيمة من الأدنى إلى الأعلى كما يرى الباحث، بل هو أساس انزياحي يبدأ بالأقل خروجاً عن الأصل، والأدنى مدى في مفارقته؛ وما القيمة الفنية التي توصل إليها الجرجاني إلا نتيجة مثمرة لاعتماده على ذلك الأساس؛ بدليل أنه سمى القسم الأول: الاستعارة القريبة من الحقيقة)، وسمى الثالث: (الصميم الخالص).

وإليك نص الجرجاني الذي مهد به لهذا التقسيم، وفهم منه الباحث أن أساس التقسيم هو القيمة الفنية، والذي قال فيه: «اعلم أن الاستعارة - كما علمت - تعتمد التشبيه أبداً، وقد قلت إن طرقه تختلف، ووعدتك الكلام فيه، وهذا الفصل يعطي بعض القول في ذلك - بإذن الله تعالى - وأنا أريد أن أدرِّجها من الضعف إلى القوة، وأبدأ في تنزيلها بالأدنى ثم بما يزيد من الارتفاع؛ لأن التقسيم إذا أُريغ[87] في خارج من الأصل فالواجب أن يُبدأ بما كان أقل خروجاً منه وأدنى مدى في مفارقته»[88].

من هنا نجد أن استعارة القسم الأول رغم قربها من الحقيقة إلا أنها تبقى خارجة عنها؛ وبالتالي يعد هذا النوع من الاستعارة انزياحاً ولو لم يحقق أي تقدم في الجانب التعجيبي الممتع أو الجذاب الآسر على حد تعبير الباحث. وقربه من الحقيقة هو الذي يجعله مألوفاً حتى ظن البعض أنه منها كما أوضحنا سابقاً.

واعتماداً على هذا الأساس توصل الجرجاني إلى نتيجة مفادها أن درجة الإبداع الفني مرتبطة بالمستوى الانزياحي بتناسب طردي تزيد بارتفاعه وتقل بانخفاضه، وهذا ما نفهمه من قوله - عن الضرب الثالث من هذا التقسيم، وهذا الضرب الأكثر خروجاً من الأصل والأعلى مدى في مفارقته -: «واعلم أن هذا الضرب هو المنزلة التي

تبلغ عندها الاستعارة غاية شرفها »[89]، وتسميته له بالصميم الخالص. وهو الأمر الذي يثبت أن كل أشكال الاستعارة وتسميته له بالصميم الخالص. وهو الأمر الذي يثبت أن كل أشكال الاستعارة أشكال انزياحية بالضرورة، وأن القيمة الفنية لكل شكل مرتبطة بمستواه الانزياحي.

إن النتائج المحدودة التي توصل إليها الباحث من خلال تعريفه – المحصور – للانزياح تضيِّقُ – كثيراً – المساحة التطبيقية لهذه النظرية في تراثنا النقدي والبلاغي؛ بإخراجها كثيراً من أشكال الاستعارة والتشبيه والكناية، وغيرها من الأشكال المجازية الأخرى من دائرة مفهوم الانزياح.

وإذا كان الأمر هكذا بالنسة للأشكال المجازية فإنه سيكون أشد صرامةً في التعامل مع الأساليب البلاغية والتركيبات اللغوية الأخرى، كأساليب: الالتفات، التقديم والتأخير، الزيادة والحذف، والضرورات الشعرية، والتغييرات الناتجة عن الزحافات والعلل العروضية، والتغيرات الدلالية المختلفة من سمو وانحطاط وتخصيص وتعميم، وكل ما يعد خروجاً عن أصل قريباً كان أو بعيداً.

إن هذه الأساليب وغيرها هي التي نقترحها – إلى جانب كل الأشكال المجازية – مادة للمشروع المستقبلي المتطلع إلى جهود الأسلوبيين والبلاغيين العرب للنهوض به من أجل إنعاش الدرس البلاغي والنقدي العربي، وتنشيطه إن لم نقل إيقاظه من سباته العميق بعد ما أصابه من الجمود منذ مئات السنين. إلا أن مثل هذا القصور في فهم نظرية الانزياح وغيرها من النظريات التي يمكن أن توظف – باستفادة واعية – في تراثنا من شأنه أن يعيق أو يؤجل – على الأقل – تحيق طموحاتنا في إنتاج درس أسلوبي يقدم وجهة نظر عربية تراثية مساهمة في إثراء الحركة الفكرية والنقدية العالمية.

الإحالات

1) جذور. مجلة فصلية تعنى بالتراث وقضاياه السنة الخامسة، العدد العاشر رجب 1423هـ/ سبتمبر 2002م إصدار النادي الأدبي الثقافي بجدة، نشر دار الفلاح للنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ص: 170.

2) نفسه، ص: 172.

3) منهاج البلغاء وسراج الأدباء لأبي الحسن حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار العرب الإسلامي، الطبعة الثالثة: بيروت - لبنان: 1986م، ص: 72.

4) نفسه، ص: 125.

5) نفسه، ص: 27-28.

6) نفسه، ص: 62.

7) نفسه، ص: 89.

8) نفسه، ص: 83.

9) نفسه، ص: 67.

10) نفسه، ص: 21.

11) نفسه، ص: 83.

12) نفسه، ص: 263.

13) نفسه، ص: 116.

14) نفسه، ص: 117 بتصرف.

15) نفسه، ص: 117.

16) جذور، ص: 175. نقلاً عن: نظرية الشعر عند العرب لمصطفى الجوز،، ط 1، دار الطليعة، بيروت: 1981م، ص: 31.

17) نفسه، ص: 176.

18) نفسه، ص: 267.

19) نفسه، ص: 267.

20) نفسه، ص: 230، 251 مثلاً.

21) نحو نظرية إيقاعية في موسيقى الشعر، عبدالعزيز موافي، جذور، عدد: (10)، ص: 235.

22) جذور، ص: 171.

23) ينظر – مثلاً – الصفحات: 226، 231، 244، 245، 259،... وغيرها.

24) ينظر – مثلاً – صفحة 143، 144 في المنهاج.

25) جذور، ص: 171. هو رأي تبناه الباحث نقلاً عن مقالة «قانون التناسب لحازم القرطاجني بين بنية الإيقاع والتركيب اللغوي» لعلي الهاشمي، الحياة الثقافية، أكتوبر/ 1987م، وزارة الشؤون الثقافية، تونس، ص: 67.

26) ينظر – مثلاً – صفحات المنهاج: 226، 229، 231، 235 وغيرها.

27) المنهاج، ص: 226، 248.

28) نفسه، ص: 227.

29) نفسه، ص: 227.

30) جذور، ص: 172-173.

31) المنهاج، ص: 226.

32) نفسه، ص: 232.

33) نفسه، ص: 237.

34) نفسه، ص: 246.

35) نفسه، ص: 248-249.

36) نفسه، ص: 265.

37) نفسه، ص: 231.

38) نفسه، ص: 235.

39) نفسه، ص: 258.

40) نفسه، ص: 235.

41) جذور، ص: 171.

42) المنهاج، ص: 243.

43) جذور، ص: 171.

44) لأن مفهوم التناسب عن حازم أوسع من أن يقف عند حدود الصوت؛ باعتباره قانوناً بلاغياً كلياً يصدق تطبيقه على سائر علوم اللسان الجزئية ومنها العروض، وكذا على جميع ما تلتئم منه صناعة الشعر من أصول كالألفاظ، والمعاني، والأسلوب، والنظم ومنه الوزن.

45) المنهاج، ص: 263.

46) جذور، ص: 172.

47) أحال الباحث هذا النص على ص 266 من المنهاج. ينظر جذور، ص: 172 هامش (8) وهي إحالة خاطئة صوابها أن النص يوجد في ص: 226 من المنهاج.

48) جذور، ص: 172.

49) نفسه، ص: 172.

50) ينظر على سبيل المثال الصفحات: 226، 232، 235، 247، 249، 251، 261، 264، 269 من المنهاج.

51) ينظر على سبيل المثال الصفحات: 247، 259، 263،... وغيرها من المنهاج.

52) المنهاج، ص: 267.

53) جذور، ص: 174.

54) نفسه، ص: 174.

55) المنهاج، ص: 247.

56) جذور، ص: 174.

57) نفسه، ص: 174.

58) نفسه، ص: 174.

59) المنهاج، ص: 248.

60) نفسه، ص: 243، 267.

61) نفسه، ص: 226.

62) نفسه، ص: 265-266.

63) جذور، ص: 174-175.

64) وجهة نظر تبناها الباحث نقلاً عن نظريات الشعر عند العرب لمصطفى الجوز ص: 31.

65) جذور، ص 173.

66) نفسه، ص: 173.

67) المنهاج، ص: 225، 260، 265، 266، 267، 268، 269،... وغيرها.

68) جذور، ص: 176.

69) نفسه، : ص 177.

70) نفسه، ص: 176.

71) نفسه، ص: 177.

72) نفسه، ص: 177.

73) نفسه، ص: 176.

74) نفسه، ص: 177.

75) المنهاج، ص: 71.

76) جذور، ص: 177.

77) نفسه، ص: 178.

78) نفسه، ص: 172.

79) هكذا وردت في نص الباحث والصواب: (هاتان الخاصيتان).

80) نفسه، ص: 177-178.

81) المنهاج، ص: 89.

82) جذور، ص: 182.

83) اكتفينا هنا بالإحالة على صفحات المنهاج منعاً للإطالة التي زادت عن حدها.

84) جذور، ص: 370.

85) نفسه، ص: 383 وما بعدها.

86) نفسه، ص: 385.

87) بمعنى: أريد أُو قُصِدَ.

88) أسرار البلاغة، للإمام أبي بكر عبدالقاهر بن عبدالرحمن الجرجاني، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، دا المدني بجدة، مطبعة المدني بالقاهرة، الطبعة الأولى: 1412هـ/1991م، ص: 55.

89) نفسه، ص: 66.



لا أحد يعلم على وجه الدقة مدى صحة الحكاية التي سأتأملها هنا لكنها حكاية روتها مراراً وتكراراً كتب التراث[1] وغالباً ما تختم بها كتب التراجم سيرة حاتم الطائي[2] وسواء حدثت هذه الحكاية أم لم تحدث فقد أنصت إليها القدماء وتقبلوها كما يتقبلون الحقيقة من غير أن يسألوا عما إذا كانت صدقاً أو كذباً، ربما نلتمس لهم العذر فأحياناً نرى حادثة (حدثت فعلاً) غير معقولة لا لشيء إلا لأنها ألصق بالواقع.

على كل حال الحكاية بسيطة في الواقع لكنها غير معقولة أبداً وسأسردها للقارئ من غير أن أصدقها فحكايتها بالطريقة التي أوردتها كتب التراث جعلتها غير قابلة للتصديق الأمر الذي شجعني على أن أبحث فيها عن معنى أو بداية أو بقايا شيء مسكوت عنه.

الحدث الذي تستند إليه الحكاية وتمده إلى أقصى مداه يسبق ظهورها لكنه حدث يفرض وجوده ويهمس بمعنى قيل أكثر من مرة وليس على هذه الحكاية إلا أن تؤكد حدوثه، صحيح أن في هذه الحكاية مقداراً لا بأس به من الفظاظة التي من شأنها أن تطمس أبهى ما في لحظات الحدث السابق إلا أن بطلها حاول (بفظاظته) أن يقول لنا إننا إذا أردنا أن نعرف الحقيقة عارية فعلينا ألا نصغي إلى ما يتحدث به الناس كثيراً. لقد حاول لكنه فشل فما صدمه بشكل خاص هو أن ما

يشاع بين الناس - في اعتقادهم - هو الأفضل لأنهم يعتقدون أنه هو وحده الحقيقة.

يتعلق الأمر في هذه الحكاية برجل كنيته أبو الخيبري الذي قرر - فجأة - أن يختبر كرم حاتم الطائي. أصحابه، تفاجؤا بهذا القرار لأنهم على مشارف قبيلة طيئ (قبيلة حاتم) التي يزعم أفرادها أن حاتماً ما نزل به أحد إلا أقراه ثم إن حاتماً ذو شهرة عريضة وباع طويل في الكرم يتناقل الطائيون والعرب حكايات كرمه مزهوين وفوق اشتهاره بالكرم فهو شاعر من شعراء العرب المبرزين اعترف بشعره النقاد الأوائل حتى قال بعضهم: «كان «جواداً يشبه شعره جوده»[3].

كثيرة هي الشخصيات العربية التي تقول الشعر لكن ما يميز حاتماً هو أن شعره يشبه جوده وهذا أمر نادر فالشعر كلام والجود فعل ونادراً ما يترجم القول إلى فعل لكن حاتماً الطائي إنسان لا يشبه أحداً فشعره يترجمه إلى فعل كي يصدق فعله شعره أو العكس ويتأكد هذا الصدق عندما يكون حاتم الطائي سليل أسرة عربية كريمة وكرمها سائر في الآفاق.

المفاجأة الأولى في سلالة أسرة حاتم الطائي هي أن الكرم يتركز في النساء فأمه عتبة بنت ربيعة كانت «من أسخى الناس وأقراهم للضيف»[4] وابنته سفانة كانت من أجود نساء العرب حتى إن حاتماً نفسه خيرها بين أن تعطي ويمسك هو أو أن يعطي وتمسك هي فمن وجهة نظره «أن القرينين إذا اجتمعا في المال أتلفاه»[5].

المفاجأة الثانية هي أن أخواله (والعرب تعتز بخؤولتها اعتزازها بآبائها) كانوا بخلاء وقد لاموا مراراً أختهم (أم حاتم) على كرمها وإتلافها المال ثم نصحوها وحينما عجزوا حجروا عليها ومنعوها مالها الذي هي أحق به منهم ومكثوا مدة لا يدفعون إليها منه شيئاً، وحينما

اطمأنوا إلى أنها ثابت إلى رشدها أعطوها قطيعاً من الإبل فأهدته إلى امرأة من هوازن وفدت إليها وعلى إثر هذه الحادثة قالت شعراً تعاتب فيه إخوتها على لومهم لها وتطلب منهم أن يتركوها وشأنها فما تفعله طبع فيها فكيف تتخلى عنه[6].

الآن نعرف أن أصداء هذا اللوم والعذل قد تردد في شعر حاتم الطائي لكنه لوم وعذل مقلوب فالأنثى هي اللائمة لا الملومة على كرمها وجودها والذكر هو الملوم على كرمه وجوده لا اللائم. فيما بعد سأقف عند هذا، أكتفي هنا بالقول: إنَّ صوت الأنثى اللائم في شعر حاتم الطائي مفاجأة قلبت قيم عائلته رأساً على عقب.

في مقابل كرم وجود أم حاتم الطائي كان أبوه بخيلاً[7] غاية في البخل وكثيراً ما اعترض على كرم ابنه حتى إنه قاطعه بل رفض أن يسكنه معه فابتعد بأهله عن حاتم وتركه وحيداً. الأصفهاني يعيد هذا الموقف من كرم حاتم الطائي إلى جده مبرراً ذلك بأن أبا حاتم توفي ومايزال حاتم صغيراً[8].

لن أدقق في صحة الخبر (هل هو أبوه أم جده) ما يهمني هنا هو أن حاتماً (أولاً وقبل كل شيء) من سلالة أنثى كريمة وذكر بخيل ومن رحم هذه الأنثى كان حاتم ثاني ثلاثة يضرب بهم المثل في الجود والكرم من العرب[9] وأصبح مثلاً تلهج به الألسن في كل موقف جود أو عطاء أو كرم.

أمام معرفة حاتم الأكيدة ببخل ذكور عائلته وكرم نسائها من الطبيعي أن يعيد الأمور إلى نصابها فهناك شيء ما غير واع في حاتم يقاوم الاعتراف بقدرة ما يمكن أن تحوزه المرأة من طيب خاطر وعطاء وكرم اللهم إلا الكذب فهي أنثى تضع وتلد أما الجود والكرم فموكول إلى غيرها ولنا الحق أن نتوقع هذا من حاتم لاسيما أنه «في مجتمع ذكوري يعيد توزيع الطبائع والأخلاق بين الجنسين مستخلصاً السمات

الموجبة كالكرم والشجاعة والقوة لتكون للذكور، تاركاً للأنثى نقيضها من الصفات السالبة كالبخل والجبن والضعف»(10).

أمام هذا الخطاب الجائر ما الذي دفع أبا الخيبري إلى اختبار كرم حاتم الطائي؟ سؤال وجيه ووجاهة هذا السؤال تبرز حينما نعرف أن هذا الاختبار لم يكن في حياة الطائي بل بعد مماته. لنقرأ - إذاً - الحكاية:

«مر نفر من عبد القيس بقبر حاتم فنزلوا قريباً منه، فقام إليه رجل يقال له أبو الخيبري وجعل يركض برجله قبره، ويقول أقرنا، فقال له بعضهم: ويلك! ما يدعوك أن تعرض برجل قد مات؟ قال: إن طيئاً تزعم أنه ما نزل أحد إلا أقراه، ثم أجنهم الليل فناموا. فقام أبو الخيبري فزعاً، وهو يقول: واراحلتاه! فقالوا له: ما لك؟ قال: أتاني حاتم في النوم، وعقر ناقتي بالسيف؛ وأنا أنظر إليها، أنشدني شعراً حفظته، يقول فيه:

أبا الخيبري وأنت امرؤ ... ظلوم العشيرة شتامها
أتيت بصحبك تبغي القرى ... لدى حفرة قد صدت هامها
أتبغي لي الذم عند المبيت ... وحولك طيئ وأنعامها
فإنا لنشبع أضيافنا ... وتأتي المطي فنعتامها

فقاموا وإذا ناقة الرجل تكوس عقيراً، فانتحروها وباتوا يأكلون، وقالوا: قرانا حاتم حياً وميتاً!

وأردفوا صاحبهم وانطلقوا سائرين، وإذا برجل راكب بعيراً وهو يقود آخر قد لحقه وهو يقول: أيكم أبو الخيبري قال الرجل: أنا! قال: فخذ هذا البعير؛ أنا عدي بن حاتم؛ جاءني حاتم في النوم وزعم أنه قراكم بناقتك وأمرني أن أحملك؛ فشأنك والبعير ودفعه إليهم وانصرف»(11).

تبدأ الحكاية بمرور نفر من عبد القيس على قبر حاتم. الحكاية تسكت عن سبب رحلة هؤلاء النفر ونزولهم قريباً من قبر حاتم وكل ما تفصح عنه هو أنهم مروا وناموا وحدث لهم ما حدث ثم انطلقوا سائرين. من أين أتوا؟ إلى أين يتجهون؟ ما الهدف من رحلتهم؟ أسئلة في غاية الأهمية لا تجيب عنها الحكاية ومن هذا الفراغ يمكن أن أتسلل إلى مضمر الحكاية.

لأشر بدءاً إلى أن كلمة (نفر) إضافة إلى المعاني المعروفة لها (جماعة، رهط، قوم) تعني المحاكمة[12] وما يميّز هذا المعنى (المحاكمة) هو أنه محدد بالفخر مثله مثل المنافرة التي تعني المحاكمة في الفخر[13]. إذاً الحديث عن النفر يثير في الذهن الحديث عن المنافرة التي تحيل بدورها إلى الحديث عن الفخر والذي لا يملك ما يفخر به فليس جديراً بالمنافرة. وبما أن قبيلة طيئ تفاخر بكرم حاتم فهم (ومعهم هو) جديرون بالمنافرة ولنتائج هذه المنافرة (بالطبع كانت نتائج غير متوقعة) يورد ابن قتيبة الحكاية نقلاً عن قبيلة طيئ[14].

يمكنني - إذاً - عند هذه المرحلة من التحليل والتأمل في الحكاية أن أقول: لا مجال للأسئلة التي عرضتها فالهدف من رحلة هؤلاء النفر واضح أعني منافرة حاتم ومعه قبيلة طيئ كلها وما يؤكد هذا الاستنتاج أن الأصفهاني يبرر سلوك هؤلاء النفر قائلاً «قالوا لنبخلنه ولنخبرن العرب أننا نزلنا بحاتم فلم يقرنا»[15].

العبارة التي يوردها الأصفهاني تشير إلى أن هذه الحكاية، حكاية ابن الخيبري إنما أنشئت لقارئ/ متلق محدد سلفاً وإن كان غائم الهوية، إنه العرب وبذلك فهي تبدو حكاية مريبة ومغرضة إذ هدفها تسفيه الحكايات التي حاكها العرب حول حاتم وكرمه فالقاعدة التي عرفوها هي أن تاريخ حاتم الطائي الشخصي ليس سوى حكي أفعال كرمه وأعماله المفككة.

إن حكاية أبي الخيبري مع حاتم الطائي هي حكاية ضد الحكاية، خبر يكذب خبراً، أليس في الكنية أبي الخيبري رائحة خبر مصحف أو محرف إضافة إلى الخبرة والاختبار والاستخبار لاسيما أنه من قبيلة عبد القيس.

قبيلة عبد القيس – كما يقول الجاحظ[16] – قبيلة عجيبة وعجب الجاحظ أنهم من أشعر قبائل العرب لكنهم لم يكونوا كذلك حينما كانوا في سرة البادية. إنها قبيلة مختلفة عن قبائل العرب فأفرادها أصحاب مواقف حازمة: يجيبون حينما يسكت الآخرون[17] ويتحدون (من التحدي) حينما ينسحب الناس[18] وهم فوق ذلك مثيرو فتن إذ لا مانع لديهم من قتل رجل حتى لو قتل كلباً من كلابهم[19].

بهذه المواقف بلغوا شأناً عظيماً جعل الفرزدق ذا اللسان السليط يقول «ليس لي إلى هجاء هؤلاء من سبيل»[20] ولخبرتهم في المنافرة والمحاكمة يورد ابن قتيبة نصاً طويلاً لشاعر من شعرائهم يحكم فيه بين الفرزدق وجرير[21]. نحن – إذاً – في حضرة نفر لهم باع طويل في المنافرة والمحاكمة والمفاخرة والتحدي وإذا كان ذلك كذلك فلن نتعجب من محاكمة أبي الخيبري لكرم حاتم وقبيلته لكننا حتماً سنستغرب من محاكمة كرم حاتم وهو ميت.

لقد كان بإمكان أبي الخيبري أن يحاكم حاتماً في حياته، كان يمكن أن يحل عليه ضيفاً، أن يفد مع صحبه إليه، لكن الحكاية لكي تحدث لابد لها من مناخ ملائم فإذا انعدم المناخ فيجب أن تعمل على خلقه ولن تجد الحكاية مادة تبعث على الدهشة من أن يحل أحد ضيفاً على ميت.

لقد رأى أبو الخيبري أن في هامش حكايات كرم حاتم أحداثاً تخدع السامعين ولا مناص له من أن يكتشف الحقيقي وراء المزيف

ولا مناص له من الحذق والتفكير لإصدار الحكم ولأنه من عبد القيس فقد اهتدى إلى قبر حاتم الطائي إنها مفاجأة الحكاية التي تقلب نظام الأشياء.

لا تدقق الحكاية في كيفية تعرف أبي الخيبري قبر حاتم. إذاً كيف عرف قبر حاتم؟ يصف الأصفهاني قبر حاتم قائلاً «حوله أنصاب متقابلات من حجارة كأنهن نساء نوائح»[22] سيلاحظ القارئ - أولاً - أن وصف قبر حاتم الطائي لا يخرج عن موقف الحكم والاختبار فالعرب تضع أنصاباً (شواهد) يستبقون إليها كأنها حكم في الوصول أولاً[23]. سيلاحظ القارئ - أيضاً - أن تماثيل النساء النوائح صورة مثيرة جداً فبكاء النساء ونواحهن على الميت يعني أنه مات قبل قليل ومداومة بكائهن ونواحهن إدامة للميت وإحياء له فيما يرافق بكائهن ونواحهن من كلام.

إذاً كرم حاتم حاضر في الأنصاب المتقابلة كما هو حاضر في نواح هؤلاء النسوة، نسوة هناك ليشهدن له بالكرم الذي امتد إليه منهن وهنا تكون الأنصاب شاهدة له لا شاهدة عليه ألا تدعي العلامات التي على القبور شواهد؟

إن هذا يشفع لي كي أستعجل نتائج المحاكمة وأقول: إن الخيبري يورط نفسه في محاكمة خاسرة مادامت التماثيل تديم النواح عليه والأنصاب تشهد على كرمه فالموتى لا أعمار لهم لكنهم يعيشون بما يضيفه عليهم الأحياء. باختصار: ذانك برهانان أعني نواح النساء وإقامة الشواهد على كرم حاتم الميت الذي شرع من جديد يعيش موته.

لم يكن أبو الخيبري يحفل بهذين البرهانين (النساء والشواهد) كما أنه لم يكن يحفل بما تتناقله قبيلة طيئ لذلك استخدم كلمة لم نولها ما تستحق من تقدير. الكلمة هي (زعم) حينما قال «إن طيئاً تزعم....».

مبدئياً نحن أمام كلمة تستخدم كنية عن الكذب فقد أثر عن شريح القاضي قوله «زعموا كنية الكذب»[24]. الفعلان (زعم وكذب) يفضيان إلى بعضهما ويبعث كل منهما الحركة في الأفكار التي يشغلها الآخر ويمنح كل منهما الحياة إلى بعضهما البعض ويقول أحدهما ما كان في الآخر منطوقاً به بصمت. إنَّ الزعم ليس إلا لحظة من حياة الكذب، إنه كنية والكنية ولادة جديدة ودفن لشخصية قديمة.

إذاً كل قول يرد فيه الزعم يندمج في الكذب أو ينتهي إلى أن يصبح فيه فالكذب جسد في انتظار الحياة ونسمة الحياة في متناول الزعم وربما العكس. لا يقتصر الأمر على الكذب فالشك والظن لهما - أيضاً - نصيب في الزعم بل هما يحيطان به فالعرب إذا شكت في أمر قالت (زعم فلان) وإذا تحدثت عن أمر أو حديث لا يوثق بهما ولا يجدون لهما سنداً قالوا (زعم)[25]. إن الصلة بين (زعم) وبين (كذب) لا تتأكد إلا إذا انتبهنا إلى أن الزعم ورد في القرآن في كل موضع ذم القائلون به[26] من حيث إن الزعم قول يكون مظنة للكذب.

الآن نعرف أن الكذبة/ الزاعمين وحدهم هم الذين يستطيعون ابتكار الحكايات، وأن الناس يميلون إلى كذاب/ زاعم لكنه مشوق ومسل (كما في الحكاية) أكثر من ميلهم إلى الاستماع إلى رجل صادق.

إن لعبة الكذاب/ الزاعم الأساسية هي كيف يبرهن على أن حكايته معقولة وغير كاذبة ولن يجد أفضل من أن يدخل في حكايته عنصراً غير مألوف، شاذاً ونادراً لم يسمع أحد مثله وهكذا زعمت طيئ أن حاتماً أقرى أبا الخيبري وصحبه وهو ميت وزعم ابنه عدي أن أباه أعطاه بعيراً يجبر به خاطر أبي الخيبري المكسور.

إضافة إلى هذه العلاقة بين الكاذب والزاعم من جهة والحكاية من جهة أخرى هناك علاقة بين الحكاية وما يترتب عليها من أوهام

وبين النوم (وهو واضح في حكايتنا) وما يصاحبه من أحلام من حيث إن أوهام الحكاية تشبه أحلام النوم ذلك أنّ الذي «يصغي إلى حكاية يستسلم كما يفعل الحالم للأوهام فيصدق ما لا يجوز تصديقه وينغمس في بحر من الصور الكاذبة»(27).

لقد كان أبو الخيبري يعتقد أن قبر حاتم مكان يجرد حاتماً من كرمه ولذلك فهو مكان مثالي للمحاكمة، مكان أشبه بشرك منصوب بصمت لقبيلة طيئ كي يبخلهم ويبخل حاتماً معهم غير أن قبر حاتم كان فعله عكسياً على نحو لم يتوقعه أبو الخيبري قط فالشواهد المنصوبة على القبر كانت الطعم الذي ابتلعه أبو الخيبري لا الطعم الذي بلعته قبيلة طيئ. لقد دخل أبو الخيبري إلي الشرك «وجعل يركض برجله قبر حاتم».

ركض أبو الخيبري على قبر حاتم إهانة لحاتم وعدم اعتراف بكرمه، إنه دوس الحكايات التي هي تاريخ كرم الميت وتبخيسها بوضعها تحت القدم كما أنها قتل لتلك الحكايات (من المفيد أن نذكر بأن ركض صرفياً من باب قتل). إنّ الحكايات الثمينة لا تداس بالقدم بل تحفظ في الصدور وأبو الخيبري بهذا الركض يحاول إنشاء حكاية تمحو كل حكايات كرم حاتم. إنه مطمئن وهادئ البال فالركض بالرجل على القبر يشي بالاطمئنان.

(ركض) وإن كانت تعني (أسرع وضرب) إلا أن لها علاقة بالشرك فالمعاجم العربية تخبرنا عن ارتكاض العصفور إذا دخل الشبكة(28) - هل يجب أن نذكر بأن الشبكة شرك؟ -. إنّ الشبكة هي قبر حاتم والعصفور هو أبو الخيبري.

الشبكة التي أتحدث عنها لا تختلف من حيث شكلها، بنيتها، وظيفتها عن الحكاية فلكل منهما عقد وحبكة ونسج والوظيفة هي

التمويه أي الإشارة بظاهر مغر وفاتن إلى أمر زائف يخفي أمر آخر هو كنه الشبكة/ الحكاية. إنه اعتقال العصفور/ القارئ ولابد للشبكة وللحكاية من طعم فلنستعد كي نبحث عن طعم حكايتنا.

طعم حكايتنا هو أبو الخيبري نفسه فلو نظرنا إليه من حيث هو حافز الحكاية أعني: يكذب كرم حاتم، يختبره، يهينه، أمكننا القول: إنه كالطعم في الشبكة فالحكاية لكي تكون أنشأت أبا الخيبري كأنه يعمل ضدها. وضد الحكايات المشهورة عن كرم حاتم وبذلك فهو يؤدي دوراً مضاعفاً وملتبساً في الحكاية عندما يمحو في البداية كل تاريخ كرم حاتم كي يثبته في النهاية. إنه طعم الحكاية وما علينا نحن القراء إلا أن نسعى كي ننشب كالعصفور في الشبكة وأبي الخيبري في الحكاية.

لقد تضمن مشهد المحاكمة شبكة منصوبة حاول أبو الخيبري استغلالها لصالحه، هذه الشبكة هي القبر حيث ظاهره أن حاتماً قد مات وأن الأنصاب التي أقيمت شاهدة على موته لذلك اطمأن إلى أن حاتماً لن يقريهم لاسيما أن الليل قد اقترب وهو موعد مفضل لحاتم.

إنَّ الليل يعطل البصر ولا يجعله يعمل بطاقته القصوى، إنه كالشبكة/ الحكاية التي تعطل ما تريد من بصرك ألا تراه وتختار وتفرض عليك ما تراه[29]. هناك إذن شبكة أخرى اطمأن لها أبو الخيبري فنام وأن ينام يعني أنه نسي كل شيء كالميت.

يوجد علاقة متينة بين النوم والموت فالموت نوم ثقيل كما أن النوم موت خفيف[30]. النوم أن يتوفى الله النفس من غير موت والموت أن يتوفى الله النفس من غير نوم. لا يوجد حدود بين الموت والنوم والفرق بينهما فيما يكمن في الدرجة (خفيف، ثقيل) لا في النوع.

إذا كان ذلك كذلك فنوم أبي الخيبري يعني أنَّه مات موتاً خفيفاً وموت حاتم يعني أنه نام نوماً ثقيلاً ومن ثم لا أحد يدري أين حدود كل منهما ذلك أنَّ موت حاتم متربص على تخوم نوم أبي الخيبري ونوم أبي الخيبري قابع على حدود موت حاتم، إنهما في صيغة وجودية واحدة الأمر الذي يجعل وسيلة الاتصال بينهما ممكنة.

وسيلة الاتصال بينهما هي الحلم فعندما نام أبو الخيبري حلم بحاتم ثم استيقظ فزعاً الأمر الذي أثار انتباه مرافقيه. خوف أبي الخيبري سبب في عدم ذكر تفاصيل حلمه إذ إن الموقف الذي يسيطر عليه الخوف لا يستدعي التفاصيل الدقيقة إنما يستدعي سبب الخوف وفيما بعد تستدعى التفاصيل.

سبب خوف أبي الخيبري هو أن حاتماً لم يمت فهو مازال يقري الضيوف أما التفاصيل فهي أن حاتماً أتى أبا الخيبري في النوم وعقر ناقته ولكي يتأكدوا مما فعل حاتم وجدوا الناقة تكوس (تسير على ثلاث قوائم) عقيراً (قطع إحدى قوائمها) فانتحروها وباتوا يأكلون.

بأكل رفاق أبي الخيبري الناقة سيتأكد القارئ أن هذه الحكاية كالشبكة. إنَّ القارئ سيلاحظ مباشرة أن الجماعة قد استيقظوا على رعب أبي الخيبري وناقته المعقورة ولم يستجيبوا بما يلزمه الموقف (ميت يظهر بسيف ثم ينحر ناقة) بل أكدوا بأكلهم الحكايات السابقة كأنها بدهية (قد والله أقراك) ثم انخرطوا في العيد وظلوا يأكلون من لحمها.

إن الاستجابة الأنسب في مثل هذا الموقف هي أن يخافوا ويمتنعوا عن أكل لحم الناقة التي نحرها ميت بل أن يفروا ويتركوا هذا المحل المريب لكن بما أنهم (مثل أبي الخيبري) حافز آخر للحكاية (طعم) فلقد كان يلزم أن يسلموا بما حدث ويأكلوا ليؤكدوا كرم حاتم الذي لن يزول عن الأرض أبداً أما التفاصيل: كيف أتى حاتم؟ من أين له السيف؟ هل حاور أبا الخيبري؟ فلا مجال لها هنا وبإمكاني أن أملأ

هذا الفراغ بالوقوف لحظة من الزمن عند مواقف الحكم المشرفة مع حاتم الطائي.

الحلم من الحوافز الأساسية للحكي وحاتم الطائي حكاية جميلة وفاتنة ولدت من حلم فقد ذكر القدماء «أن أم حاتم أوتيت وهي حبلى في المنام فقيل لها: أغلام سمح يقال له حاتم أحب إليك أم عشرة غلمة كالناس ليوث ساعة البأس ليسوا بأوغال (ضعفاء) ولا أنكاس (مقصرون في الكرم) فقالت: بل حاتم فولدت حاتماً»[31].

إنَّ حاتماً في هذه الحكاية وفي حكايتنا في مكانين متشابهين؛ في حلم أمه كان في رحمها (قبر) وفي حكايتنا في القبر (رحم الأرض) ومن هذين المكانين المتشابهين يتفوق على عشرة رجال.

هذا العدد محدد في حلم أمه أما في حكايتنا فهو غير محدد لكن بعض النصوص التي وصلتنا تحدد عدد النفر بين الثلاثة والعشرة. الليث حدد سقف النفر الأعلى بعشرة رجال فمن وجهة نظره «لا يقال عشرون نفراً ولا ما فوق العشرة»[32].

بفضل الحلم انفلت حاتم من بطن أمه وبفضل الحلم - أيضاً خرج من بطن الأرض لينتصر على عشرة رجال ولكي يتم مشروع حلم أمه كان حاتماً كريماً منذ نعومة أظفاره ففي الأسبوع الأول من ولادته - تقول أمه - رفض أن يرضع حتى ألقمت ثديها ابن الجيران[33] وفي طفولته كان يخرج طعامه فإن وجد من يأكل معه أكل وإن لم يجد طرحه[34].

الأصفهاني متحمس جداً لدعم مشروع حلم أم حاتم ولكي يعطيه دلالة يتبعه مباشرة بحكاية حاتم مع عدد من الشعراء حينما قسم إبله بينهم فأصاب كل واحد منهم (كانوا ثلاثة) تسعة وتسعين بعيراً، ثم يستمر في سرد حكايات كرمه كأنما هذه الحكايات واجبة لتحقق الحلم ولازمة لابد من حدوثها كما هو معنى (الحتم) الذي يشترك مع الاسم

(حاتم) في الجذر اللغوي. الختم منقوش على خاتم حاتم فقد قيل «كان مكتوباً على خاتم حاتم جد تسد»[35].

إنّ الاسم حاتم يعني القضاء ذلك أنّ الحاتم هو القاضي وهو الموجب للحكم[36]. هذا الاسم اختاره الحلم وشحنه بخطة متكاملة مما يعني أن حاتماً - في أي محاكمة له - هو الخصم والحكم وبما أن الحلم هو الذي أخرجه من رحم أمه فقد انحاز إليه وأخرجه من رحم الأرض (القبر) لينتهي المشهد الأول من الحكاية بلقطة موغلة في الانكسار عندما أردفوا أبا الخيبري ومن شأن الرديف أن يكون تابعاً لا متبوعاً، متأخراً لا متقدماً وهي صفات أحسبها مجحفة في حق أبي الخيبري الذي أراد أن يكون ذراعاً فأصبح كراعاً.

انكسار أبي الخيبري لم يرق لحاتم وهو الكريم الذي أقرى حياً وميتاً فمن لوازم الكريم أن يكون رحيماً وحنوناً وشفوقاً، وألا يشاهد انكسار الآخرين بقلب بارد، وأن يتسامح مع الكائن الذي يتألم. لقد كان الحلم حاضراً في الموعد كي ينفذ تسامح حاتم، ويحقق رحمته وحنانه وشفقته بأبي الخيبري المسكين.

موعد الحلم كان مع ابن حاتم (عدي) الذي حلم بأبيه، حلم بأنه قرى ضيوفه بناقة الخيبري ومن عادة حاتم أن يكون كرمه تاماً، كرماً لا تشوبه شائبة ولأن أبا الخيبري منكسر الخاطر فقد أمر عدياً أن يعطيه بعيراً وما كان عليه إلا أن ينفذ ذلك حرفياً فلحق بالقوم ودفع إلى أبي الخيبري البعير. ترى من أين جاء عدي بالبعير؟

هذا التعويض لا يصدق لكنه حدث مع حاتم الطائي ليس مرة واحدة بل في مرات عديدة. إنَّ البعير الذي عوض به حاتم أبا الخيبري لا يشذ عما نحره أو فرقه حاتم على امتداد حياته. لقد كان حاتم يستمتع كثيراً بتكرار ما يحدث على فترات والأمر بسيط للغاية: إذا

أراد حاتم أن يكون كريماً فما عليه إلا أن ينام ثم يستيقظ ليجد حوله الإبل. لنقرأ:

هلك أبو حاتم وحاتم صغير فكان في حجر جده سعد بن الحشرج فلما فتح يده بالعطاء وأنهب ماله ضيق عليه جده ورحل عنه بأهله وخلفه في داره فبينا حاتم يوماً بعد أن أنهب ماله وهو نائم إذ انتبه وإذا حوله مائتا بعير أو نحوها تجول ويحطم بعضها بعضاً »[37].

بعير حاتم الذي جبر به خاطر أبي الخيبري وربما ما نحره على امتداد حياته مخلوق من تلك المواد التي تخلق منها الأحلام وإذا فكرنا في الأحلام من حيث هي ضرب من الخيال «فمن الممكن القول إننا نستمر في اختراع الحكايات عندما نستيقظ ونسرد هذه الأحلام لاحقاً »[38].

«إننا في الحلم نكون المسرح والحضور والممثلين والحبكة والحوار الذي نسمع، نقوم بتأليف كل شيء بشكل واع وكل شيء يكتسب حيوية لا يمتلكها عادة في الواقع[39]. إذا كان ذلك كذلك فحكايات كرم حاتم سلسلة من الأحلام (لكل حلم حكاية هو ذاته حكاية) لكن المثير للدهشة في حكايات كرم حاتم هو أن الحقيقي والمحلوم به صار واحداً.

إنها أحلام من السهل أن نكتشف من خلالها المخطط النفسي للسيد العربي الكبير في عالم البداوة[40] وهو مخطط نفسي يستند إلى الحلم ذلك أننا حين ننام «نستيقظ على صيغة أخرى للوجود. إننا نحلم ونبتدع قصصاً لم تحدث قط وليس لها أحياناً ما يماثلها في الحياة الواقعية فتارة نكون البطل وطوراً نكون الوغد الشرير وتارة نعيش أجمل الأشياء ونكون سعداء وكثيراً ما نجد أنفسنا في حالة من الخوف الشديد لكن أياً كان الدور الذي نقوم به في الحلم فإننا المؤلف والحلم حلمنا ونحن أوجدنا الحوادث»[41].

وأنا أكاد أختم هذه التأملات تذكرت الشعر الذي حفظه أبو الخيبري، هذا الشعر يفضح هدف أبي الخيبري (أتبغي لي الذم عند المبيت). الشعر - أيضاً - يهجو أبا الخيبري (أنت ظلوم العشيرة شتامها) ويفخر بقبيلة طيئ (نشبع أضيافنا). إذن الأبيات تروي حكاية حكايتنا ولأمر ما استوقفني البيت الثاني:

أتيت بصحبك تبغي القرى لدى حفرة قد صدت هامها

صدت أي صوتت. الهامة طير تزعم العرب أنه يصيح على قبر الميت فلايفتأ ينادي بثأره حتى يؤخذ له[42].

يعرض هذا البيت أسئلة محيرة آن أوان عرضها: أي ثأر؟ هل قتل حاتم؟ وإذا كان مات موتاً طبيعياً فلماذا صدت الهامة؟ كي أجيب عن هذه الأسئلة اتجهت إلى كتب التراجم فلم أجد شيئاً ذا بال. أحياناً تكتفي بقولها «مضى لسبيله»[43] وأحياناً أخرى تورد حكاية أبي الخيبري نهاية الترجمة[44] كأنما حاتم مات ليعيش من جديد موته. الصدفة وحدها هي التي جعلتني أتنبه إلى هذه الفكرة وفكرة أخرى سأتوقف عندها الآن:

مؤلفو كتب التراجم لا يعتنون إلا بشخصيات عاقلة أي أنهم لا يتكلمون عن مرحلة الطفولة وكل اهتمامهم ينصب على مرحلة متأخرة من العمر هي مرحلة الرجولة، قد تتبدل الصورة قليلاً فنرى بعض المؤلفين يعرجون على مرحلة الطفولة لأنها مرحلة حفظ القرآن وما عدا ذلك فلا مناص من «أن تكون الشخصيات عاقلة ومسؤولة»[45].

ما يلفت النظر في كتب التراجم هو أنها أمام حاتم الطائي تتخلى عن منهجها أي أنها تركز على فترة طفولته إلى حد أننا لم نعد نعرف على وجه الدقة أي جزء من حياته يتصل بالحلم وأي جزء من حياته يتصل بالواقع؟!

قارئ سيرة حاتم في هذه الكتب سيخيل إليه أن حاتماً لم يخرج إلى الدنيا إلا كي يكون كريماً من ساعة ولادته، إنه رمز أضخم من الحياة وأكبر مما تستطيع أي شخصية أن تكونه في كتب ككتب التراجم.

فيما بعد تسربت حكاية أبي الخيبري إلى الشعر البغدادي[46]. يختم حكايتنا قائلاً: وإلى هذه القضية أشار ابن داره الغطفاني في قوله يمدح عدي بن حاتم:

أبوك أبو سفانة الخير لم يزل … لدن شب حتى مات في الخير داعيا
به تضرب الأمثال في الشعر ميتاً … وكان له إذ ذاك حياً مصاحبا
قرى قبره الأضياف إذ نزلوا به … ولم يقر قبر قبله الدهر راكبا

الأبيات تشعر عدياً أن أباه مايزال ضمن تاريخ الكرم بل هو أصله لأن لا أحد قبله ولن يكون أحد بعده قرى الضيوف وهو ميت.

إنّ المصالحة بين الشعر وبين حكاية أبي الخيبري المستندة إلى الحلم تعني أن الشعر كالحلم وأنهما معاً ككرم حاتم الطائي لا تبدو فيه الأشياء كما نعرفها، ففي الشعر مثلما في حكايات كرم حاتم الحالمة كل شيء مسموح به بوقاحة الزعم.

لكن ماذا لو كان مقدر لنا أن ننام ونحلم كلما قدم إلينا ضيف مثلما كان يحلم حاتم الطائي؟ ربما كان هذا قدراً فظيعاً لأن نومنا وأحلامنا سيصبحان حملاً لمسؤولية لا تطاق وهنا ماذا علينا أن نختار: الحلم أم الواقع؟

هذا هو السؤال الذي عرضته هذه التأملات وشيء واحد أعتقد أنها توصلت إليه هو: أن النقيضين الحلم/ الواقع هما الأغمض والأكثر التباساً بين كل المتناقضات في حكايات كرم حاتم الطائي.

لقد أربك أبو تمام الكثيرين بهذا البيت:

ولولا خلال سنها الشعر ما درى بغاة الندى من أين تؤتى المكارم(47)

أما هذه التأملات فيكفي أن تضع (الحلم) مكان (الشعر):

ولولا خلال سنها الحلم ما درى بغاة الندى من أين تؤتى المكارم

هنا يكون الحلم بديلاً للشعر، الحلم الذي سيبقى مسودة لشيء ما هو عادة الكرم التي أنشأها الحلم. إنّ الحلم شيء خطير لذلك يجب ألا نهزأ به فأحياناً نعشق امرأة لم نرها إلا في الحلم.

إن للحلم حضوراً لا يقل قوة عن الواقع وهنا من المفيد أن نتذكر حلم إبراهيم عليه السلام الذي حلم بأنه يذبح ابنه وكان عليه أن ينفذ لولا أن افتداه الله.

لولا جمال الحلم لنسيناه بسهولة والعرب لجمال أحلامها كانت ترجع إليها باستمرار وتعيدها في مخيلتها ومن أحلامها حاتم الطائي الذي يعيش في سحر الجمال الأليم لأحلام العرب حتى أنه لم يلد إلا ليكون كريماً ولم يمت إلا ليباشر كرمه وما علينا نحن المساكين إلا أن نتبع ذكرى أحلام فقد تحول الحلم إلى عادة.

الهوامش

1) وردت في أغلب الكتب التي ترجمت لحاتم الطائي. انظر مثلاً: الأغاني ج 366/17 وللشعر والشعراء ص 147 وغيرهما.
2) انظر مثلاً على ذلك الشعر والشعراء لابن قتيبة ج 130/3.
3) القائل هو ابن الأعرابي، انظر الأغاني ج 366/17.
4) نفسه ج 365/17.
5) نفسه ج 17.
6) الأبيات هي:

لعمري لقد ما عضني الجوع عضة ... فآليت ألا أمنع الدهر جائعا
فقولا لهذا اللائمي اليوم أعفني ... فإن أنت لم تفعل فعض الأناملا
فماذا عساكم أن تقولوا لأختكم ... سوى عذلكم أو عذل من كان مانعا
وماذا ترون اليوم إلا طبيعة ... فكيف بتركي يا ابن أم الطبائعا

7) الشعر والشعراء ص 147.
8) الأغاني ج 368/17.
9) قال أبو عبيدة: «أجواد العرب ثلاثة: كعب بن أمامة وحاتم الطائي وكلاهما ضرب به المثل وهرم بن سنان» انظر الشعر والشعراء ص 147.
10) حجاب العادة، أركيولوجيا الكرم من التجربة إلى الخطاب. ص 28.
11) قصص العرب ج 4.
12) لسان العرب، مادة نفر.
13) نفسه.
14) الشعر والشعراء ص 152.
15) الأغاني ج 388/17.
16) البيان والتبيين ج 96/1.
17) نفسه ص 298.
18) الحيوان ج 343/1.
19) نفسه ص 270.
20) الشعر والشعراء ص 284.

21) نفسه ص 338.
22) الأغاني ج 374/17.
23) لسان العرب، مادة نصب.
24) نفسه، مادة زعم.
25) نفسه.
26) معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة زعم.
27) الغائب، دراسة في مقامة الحريري، ص 11.
28) معجم مقاييس اللغة ج 48/5.
29) الحكاية والتأويل.
30) معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة نام.
31) الأغاني ج 367/17.
32) لسان العرب، مادة نفر.
33) الأغاني ج 367/17.
34) ديوان حاتم الطائي، ص 16.
35) البصائر والذخائر ج 12/5.
36) لسان العرب، مادة حتم.
37) الأغاني ج 374/17، أيضاً ديوان حاتم ص 90.
38) سبع ليال، ص.
39) نفسه.
40) تاريخ الأدب العربي، ص 298.
41) الحكايات والأساطير والأحلام، ص 12.
42) قصص العرب، ص 298.
43) الأغاني ج 17/ .
44) الشعر والشعراء، ص 152.
45) الحكاية والتأويل، ص.
46) خزانة الأدب ج 130/3.
47) ديوان أبي تمام، ص 183.



● الصِّحاح:

وضع الجوهري، أبو نصر، إسماعيل بن حمَّاد، المتوفي في حدود الأربعمائة - كتابه: تاج اللغة، وصِحاح العربية، الشهير بالصِّحاح، فكان فتحاً في تأليف المعجمات، بِصغر حجمه إذا ما قيس إلى ما سبقه، والتزامه الصحيح، وتيسيره ووضوحه، وسهولة طريقته، إذ بناه على الحرف الأخير من المادة، وهي طريقة لم يَسبق إليها معجم له شهرته وصحته وقبول الناس له، حتى فخر هو بذلك في مقدمته، فقال: «أما بعد، فإني قد أودعت هذا الكتاب ما صحّ عندي من هذه اللغة التي شرّف الله منزلتها، وجعل علم الدين والدنيا منوطاً بمعرفتها، على ترتيب لم أُسبق إليه، وتهذيب لم أُغلب عليه»(1).

واتخاذه الحرف الأخير باباً مردّه إلى أن فاء الكلمة وعينها تتقدمهما حروف الزيادة، نحو: أَفْعَلَ، وانفعل، واستفعل، واللام لا يتأخر بعدها شيء، إلا أن يكون تضعيفاً من جنسها(2). فالبناء على اللام إذاً أسهل في البحث.

ولم يخل الصِّحاح من مؤاخذات أخذت عليه، كما لا يخلو عمل إنساني منها، وأشهرها ما فيه من تصحيف، حتى عقد السيوطي في مزهره له فصلاً قال فيه: «ذِكْر ما أُخذ على صاحب الصحاح من التصحيف»(3). ثم ما فاته من الصحيح، وقد أُلِّفت كتب في تكملته والاستدراك عليه.

● القاموس:

وجاء الفيروزباذي، أبو طاهر، محمد بن يعقوب، المتوفي سنة 817 أو 816، فألف معجمه القاموس المحيط، وأراد به مضاهاة الصحاح، ونسخ شهرته، وقال في مقدمته: «ولما رأيت إقبال الناس على صحاح الجوهري – وهو جدير بذلك، غير أنه فاته نصف اللغة أو أكثر، إما بإهمال المادة، أو بترك المعاني الغريبة النادّة – أردت أن يظهر للناظر بادئ بدء فضل كتابي هذا عليه، فكتبت بالحمرة المادة المهملة لديه، وفي سائر التراكيب تتضح المزية بالتوجه إليه. ولم أذكر ذلك إشاعة للمفاخر، بل إذاعة لقول الشاعر: كم ترك الأول للآخر... ثم إني نبّهت فيه على أشياء ركب فيها الجوهري – رحمه الله – خلاف الصواب، غير طاعن فيه، ولا قاصد تنديداً له، وإزراءً عليه، وغضّاً منه، بل استيضاحاً للصواب، واسترباحاً للثواب... واختصصت كتاب الجوهري من بين الكتب اللغوية، مع ما في غالبها من الأوهام الواضحة، والأغلاط الفاضحة، لتداوله واشتهاره بخصوصه، واعتماد المدرِّسين على نقوله ونصوصه»(4).

وقد اشتهر كتاب القاموس حقاً، وصار مرجعاً متداولاً، حتى إنه في العصر الأخير أُطلق اسم القاموس على كل معجم، وقال فيه القائل(5):

مذ مدّ مجد الدين في أيامه — من بعض أبحر علمه القاموسا
ذهبت صحاح الجوهريّ كأنها — سِحْر المدائن حين ألقى موسى

وردّ عليه الآخر بقوله:

من قال: قد بَطَلت صحاح الجوهري — لما أتى القاموس – فهو المفتري
قلت: اسمه القاموس، وهو البحر، إن — يفخر فمعظم فخره بالجوهر(ي)

ولكنه بقيت للصحاح مزاياه التي ذُكرت، ولم ينزل من مكانته التي وضعه العلماء فيها.

ولم يسلم القاموس أيضاً من النقد والمؤاخذة مع ما فيه من المزايا، فمن المزايا زيادة مواده وألفاظه على ما في الصحاح، وذلك راجع إلى أصليه الكبيرين: المحكم والعُباب، وانتظام شرحه للمواد بغير تفريق ولا تكرار، إلا ما قلّ، والإيجاز في العبارة، وحذف شواهد القرآن والأشعار والأخبار وأسماء اللغويين، إذ كان قصده الاختصار.

ومن المؤاخذات غموض عبارته من شدة الإيجاز، وإدخاله ما ليس من وظيفته من الأعلام وشؤون الطب والمصطلحات، وأنه لم يفرق بين الحقيقة والمجاز، ولم يميّز القوي من الضعيف في كثير من الأحيان، وإدخاله المولد والأعجمي[6].

● التاج:

ودارت حول القاموس مكتبة تشرح أو تنقد أو تستدرك، وكان أعظم كتاب اتصل بالقاموس شرحُه للزَّبيدي، أبي الفيض، محمد مرتضى، المولود سنة 1145هـ، المتوفي سنة 1205هـ شهيداً بالطاعون، الواسطي العراقي أصلاً، الهندي مولداً، الزَّبيدي تعلماً وشهرة، المصري وفاةً، الحنفي مذهباً، الأشعري عقيدةً، كما كان يصف نفسه في كثير من إجازاته[7] إلا الوفاة، فما تدري نفس بأي أرض تموت.

ابتدأ تأليفه حوالي سنة 1174، بعد قدومه إلى مصر بسبعة أعوام، وسنه إذ ذاك تسعة وعشرون عاماً، وأكمله سنة 1188، وقضى في تأليف جزئه الأول ستة أعوام وبضعة أشهر، وصنع طعاماً بعد إكماله هذا الجزء، وجمع طلاب العلم، وشيوخ الوقت، وذلك في سنة 1181، وأطلعهم عليه، فاغتبطوا به، وشهدوا بسعة اطلاعه، وكتبوا

عليه تقاريظهم نثراً ونظماً، وأكمل الأجزاء التسعة الباقية في سبعة أعوام وبضعة أشهر. فالجزء الأول منه ألفه في شطر زمن تأليف الكتاب كله، ومكث في تأليف الكتاب أربعة عشر عاماً. وطلب الملوك وواقفو خزائن الكتب تحصيله، وبذلوا فيه الأموال[8].

وطُبع من التاج أولاً خمسة أجزاء بالمطبعة الوهبية بمصر سنة 1287هـ، ولم تكمله، ثم طُبع كاملاً في المطبعة الخيرية في عشرة أجزاء سنة 1307هـ. وعنها ظهرت مصورة دار ليبيا للنشر والتوزيع في بنغازي سنة 1386هـ = 1966م. ثم تولت وزارة الإرشاد في الكويت إخراجه في طبعة محققة تحقيقاً حديثاً أشرف عليها الأستاذ عبدالستار فراج، ثم آل الأمر إلى الأستاذ مصطفى حجازي[9]. وقد احتفلوا منذ أشهر بإكماله في أربعين جزءاً. وكانت مدة نشره سبعة أو ثمانية وثلاثين عاماً، من سنة 1385 إلى سنة 1423هـ، أي من سنة 1965 إلى سنة 2002م[10].

ومزية التاج في المعجمات سعته، فهو أكبر معجم عربي، واستفادته من مراجع كثيرة سبقته من المعجمات وغيرها من كتب فروع التراث، وأنه سدّ ما في القاموس من خلل، وقوّم ما فيه من اعوجاج، فأضاف إليه كثيراً من المواد والصيغ والمعاني، في أصل المادة، وفي المستدرك الذي يجعله في آخرها، وبيّن المصادر التي أخذ منها القاموس، وذكر الروايات المخالفة، وخلافات اللغويين، ووضّح وكمّل، وأتى بالشواهد، وذكر اختلاف نسخ القاموس، ونسخ أصوله، وفيه زيادات واسعة من الضبط ليست في أصله. ونقد مادته، فتتبع منهجه وبيّن اختلاله في أحيان، وانتصر للجوهري حين رأى الحق معه، وتتبع تصحيف القاموس وخطأه واضطرابه في التفسير، وعُني بالتنبيه على المجاز، وعلى أصول معاني الموادّ ومقاييسها.

وعيب التاج ما انتقل إليه من القاموس من أجل محافظته على

عبارته من الفوائد الطبية والأعلام والمصطلحات، وهذه كلها ليست من مادة المعجم، وفَقْدُ الترابط في سياقه في بعض المواضع من أجل التزامه أيضاً بلفظ القاموس، ومن أجل تفريقه استدراكه عليه بين أوساط المواد وخواتيمها، وأنه لم يطّلع على بعض المعجمات ومنها البارع لأبي علي القالي، وأنه أهمل ألفاظاً قليلة في اللسان، وألفاظاً أتى بها في شروحه(11).

ويُضَمُّ إلى ذلك أن الزبيدي عوّل على الجمع، ولم يُعنَ كثيراً بالتحقيق، ونقل عن مخطوطات بعضها غير متقن، فوقع في أخطاء كثيرة(12)، وأن مراجعه لم تكن حاضرة بين يديه في كل المدة الطويلة التي ألّف فيها الكتاب، فكان يرجع إلى نسخ مختلفة بعضها غير تام. ولكنه بقي أوعب المعجمات، وجمهرةَ علومٍ واسعة من التراث العربي العريض.

● النفيس:

وأراد الأستاذ خليفة محمد التليسي الاكتفاء من التاج بالمتن اللغوي، وفَصْل هذا المتن عما في التاج من أمور خارجة عنه، فوضع كتابه الموسوم بالنفيس من كنوز القواميس، وبناه على الحرف الأول من المادة.

1 - ولكنه لم يرتبه ترتيباً حديثاً يسهّل مراجعته، ويجنبه التفريق والتكرار، كما رُتِّب المعجم الوسيط مثلاً الذي أخرجه مجمع اللغة العربية القاهري، فكان على نظام خاص، إذ قدّم فيه الأفعال على الأسماء، والمجرد على المزيد، واللازم على المتعدي، والثلاثي على الرباعي، والمعنى الحسي على المعنى العقلي، والمعنى الحقيقي على المعنى المجازي، وكذا صنع في معجم ألفاظ القرآن الكريم. وذكر الأستاذ التليسي أنه كان في نيته أن يبوّب مادة

التاج ويرتبها، وأنه قطع في ذلك شوطاً قصيراً، وأنه أدرك من بعد أنه جهد لا طائل وراءه، وأنه الأجدى إخراج المادة اللغوية كما هي. والحق أن هذا الترتيب مفيد جداً؛ لأنه يسهّل الوصول إلى المقصود، ويجنب المعجم تشتيت المادة وتشعيثها والتكرار فيها، وصار منهجاً في صناعة المعجم معروفاً لا غنى عنه، وله قواعد وفروع وتفصيلات وخصائص تناسب الحجم والمؤلَّف لهم المعجم، يطول شرحها. وهو عمل يحتاج جهداً كبيراً وصبراً موصولاً مرهقاً. ولذلك أحسب أن الأستاذ لم يصب الحق حين قال: إن النتائج التي انتهى إليها في عمله لا تختلف عن النتائج التي انتهى إليها مؤلفو المعجمات في مطلع النهضة الحديثة وما تلاها إلى اليوم. ذلك أن المعجمات الحديثة قامت على تبويب المادة وترتيبها ترتيباً حديثاً، مع التهذيب والاختصار، وهو قد اقتصر على التهذيب والاختصار.

2 - من أجل ذلك جاء عمل الأستاذ التليسي هذا مقصّراً عن أن ينفع المتخصصين؛ لأن لهم غنىً بالأصل، ومن الذي يترك الأصل إلى الفرع، إلا إذا كان في الفرع زيادة؟ وإن الباحث الجادّ ليستغني عن كتاب لسان العرب إلا في التثبُّت والمراجعة واحتمال اختلاف النسخ بعد أن ظهرت أصوله كلها، وهن: التعذيب والمحكم والصحاح وحواشي ابن بري عليه والنهاية، ولم يبق إلا بعض المحكم وبعض حواشي ابن بري. وجاء عمل الأستاذ التليسي أيضاً مقصّراً عن أن ينفع غير المتخصصين؛ لأنه كبير في حجمه، ثقيل في وزنه، غالٍ في ثمنه، والمعهود في الكتب الموضوعة لعامة المثقفين صغر الحجم، وخفة المحمل، وقلة الثمن، حتى تسهل مراجعتها، ويخف حملها، ويتيسّر اقتناؤها، وماذا يصنع غير المتخصص بكتاب ذي أربعة مجلدات، فاخرة التجليد،

مصقولة الورق، إلا أن تكون زينة في المكتبة، وتحفة في البيت، كما يفعله كثير من الناس؟

وهذا ذكّرني بما أخذه الأستاذ حمد الجاسر على عمل وزارة الإرشاد الكويتية في التاج؛ إذ رأى أن الأولى أن تتجه الهمم إلى المخطوطات التي لم تنشر ولم تتيسّر للمطالعين ويُخشى عليها التلف والضياع، وتزيد إلى علمنا أشياء جديدة، ونصوصاً غائبة، أما بذل المال الكثير، والجهد الكبير، والزمن الطويل في كتاب هو في أيدي الناس، وليس مُعداً للمطالعة الكثيرة، ولكن للمراجعة، والاستفتاء في الحين بعد الحين، فهذا عمل فيما رأى كان غيره أولى منه(13).

قد يكون هذا عملاً شخصياً ينفع مؤلفه، ويزيد معرفته باللغة، ويوثّق صلته بالتراث، كما ذكر ذلك وكرره في المقدمة مرات. ومن ذلك عبارة وقفت عندها، وهي قوله: إن هذا العمل لو لم يكن إلا شاهداً له بأنه قرأ تاج العروس من الغلاف إلي الغلاف، لكفى ذلك فخراً واعتزازاً وشهادة على عظم صلته بالتراث العربي العظيم. وهذا غرض فيما بدا لي بمعزل عن مجد اللغة العربية وخدمتها كما عبر الأستاذ في وصفه لغاية من غايات العمل.

3 - ولم يذكر لنا الأستاذ التليسي منهجه واضحاً في حذف ما حذفه واستغنى عنه من متن اللغة، إلا كلاماً قال فيه: إنه أهمل ما أهملته الجماعة من ميّت الألفاظ ومهجورها. ولكن الموت والهجر يختلفان باختلاف الأعصار والأمصار وطبقات الناس. فإن كان كتابه يُعنى بطرائق أهل هذا العصر في التعبير، وحدود معجمه في الاستعمال، فذاك شأن له منهجه، وتلك غاية لها سبيلها. وإن كان يُعنى بتفسير لغة العرب على مرّ العصور والدهور، وفي

ألسنة أكابر الشعراء والكتاب، وأفواه عامة الناس، وسواد الخلق، فذاك أيضاً شأن له منهجه، وتلك غاية لها سبيلها، ولكنه لم يبيّن لنا شيئاً من ذلك، ولم يدلّنا على الميزان الذي وزن به الألفاظ والصيغ والاستعمالات، حتى نفى منها ما نفى، وأبقى ما أبقى، وقد ذكر في مقدمته أن غايته في الكتاب وضع المادة اللغوية خالصة أمام الدارسين، وهو قد حذف أشياء تفيد الدارسين في تفسير بيت جاهلي، أو حديث نبوي، أو مثل قديم، أو استعمال هجرة الناس في أيامنا هذه. ويتصل بهذا أنه لم يبيّن لنا منهجه في إيراد الشواهد الشعرية، فقد رأيته يذكر بعضها، ويحذف بعضها، ولم أتبيّن الفرق بين ما ذكر وما حذف. ولم يذكر لنا أيضاً منهجه في رجوعه إلى المصادر الأخرى، وقد تبيّنت أنه اعتمد على اللسان فيما يشكل من ألفاظ التاج. وأكبر ظني أنه استعان ببعض أجزاء من الطبعة الكويتية للتاج؛ لأنه صحّح ألفاظاً كما صححتها تلك الطبعة. ولم أرَ فيه زيادة على ما في التاج.

4 - وقد رأيته في عمله حذف الضبط اللفظي بالنظائر في الأفعال والأسماء، ومن نحو قولهم: من باب ضرب أو نصر، أو هذا اللفظ مثل سبب أو عنب، واكتفى بضبط القلم. وضبط القلم لا يسلم من سهو النقل، وأخطاء الطباعة، مع أن فيه تقصيراً؛ إذ المراد من تمثيل الفعل بفعل آخر الدلالة على حركة عين الماضي وحركة عين المضارع، والأستاذ يذكر الماضي ويضبطه وحده ويُغفل المضارع. وسأذكر الأمثلة في هذا وما يأتي بعده من مادة واحدة، هي مادة (ع ر ب). وذلك مثل: عَرِب كفرح، إذا نَشِط، وعَرَب كضرب، بمعنى أكل، فقد حذف الفعلين الممثل بهما، ففاتت معرفة عين المضارع. ومثال التقصير في الأسماء من ذكر العُرْب، وهو الجيل

المعروف من الناس، بضم فسكون، بضبط القلم، وفي الأصل أنه مثل قُفْل وجَبَل، فليس في كتاب الأستاذ التليسي عَرَب كجبل في أول المادة حيث يشرح اللفظ ويُذكر ضبطه. ويحذف في أحيان الضبط بالحرف فيقصّر أيضاً، ومن ذلك ذكر أن جمع عَرُوب - وهي المرأة المتحببة إلى زوجها - عُرُب وفي الأصل أنه بضم فسكون وبضمتين.

5 - وقد وجدته يحذف من التقييد والإيضاح والألفاظ ما لا يُستغنى عنه، وما لا يتضح وجه حذفه. ومن ذلك أن العَرَب الماء الكثير الصافي، وتكسر راؤه، فحذف زيادة: وهو الأكثر، أي كسر الراء، وحذف أنه يسمى العُرُبّ كقنفذ. ومن ذلك أنه قال: عَروبة: يوم الجمعة، يوم العروبة، هكذا بلا إيضاح، وفي الأصل: عروبة بلا لام، وباللام، كلتاهما ليوم الجمعة، وفي الصحاح: يوم العروبة، بالإضافة، فبيّن أنه يكون بغير إضافة، وتدخله اللام، وتفارقه، ويكون بالإضافة أيضاً، أما نص النفيس فلا يدل إلا على أنه في غير الإضافة يكون بغير اللام. وحذف: عَرِب الرجل: أُتْخِم، وعَرِبت معدته: فسدت. ولم أدرِ وجه حذف هذا. وذكر قولهم: ما بالدار عريب ومُعْرِب؛ أي أحد، وحذف أنه لا يقال إلا في النفي، وهذا قيد لا غنى عنه.

6 - ووجدت الاختصار فيه في أحيان يضيّع المقصود، أو يُخلّ بالسياق. نحو أنه حذف في المادة التي معنا قوله: قال أبو زيد الأنصاري، ثم أثبت لفظ: قال، بعد قليل، والمقصود أبو زيد. ومن ذلك أنه قال: والإعراب كالعرابة: الجماع، والإعراب عند الأزواج، وهو ما يُستفحش من ألفاظ النكاح والجماع. وفي الأصل: والإعراب كالعرابة: الجماع، قال رؤبة يصف نساءً جمعن العفافَ عند الغرباء، والإعرابَ عند الأزواج، على أنه مبتدأ، وهو معطوف في سياق الأصل على لفظ العفاف، ولا معنى له في

سياق النفيس لأن فيه تكراراً، وقد وضّح ذلك العطف في قوله: وهو.

7 - ومن عيب النفيس أنه يكرر عبارات مشياً وراء الأصل، وعذر صاحب التاج أنه ينقل عن مراجع مختلفة، ويذكر الشروح في أكثر من سياق، ويعيد ما ذكره في الشرح في المستدرك على القاموس، ليبيّن ما فاته وإن سبق ذكره في الشرح. ومن أقل القليل في حسن الاختصار تجنب التكرار. ومثال ذلك أنه كرر لفظ: أعرب بحجته؛ أي أفصح بها ولم يتَّقِ أحداً. ولفظ: تعريب الاسم الأعجمي أن تتفوه به العرب على منهاجها، هذا مع أن التاج قال فيه: وقد ذكرناه.

8 - ووجدته التزم في الغالب حذف الأحاديث النبوية، مع أن حذفها ربما فوّت عليه فوائد. ومن ذلك أنه حذف حديث: فاقْدُروا قَدْرَ الجارية العَرِبة، ففاته لفظ العَرِبة مثل فَرِحة، وهي الحريصة على اللهو. وحذف حديث: الثيب تَعرِّب عن نفسها، في رواية، وهو وإن ذكر عرّب الكلام تعريباً، بمعنى بيّنه، وعرّب عنه لسانه - قد فاته هذا الأسلوب، وهو: عرّب عن نفسه. ووجدته في أحيان يذكر اللفظ الشاهد من الحديث، ولا يشير إلى أنه حديث، فقد أخلى كتابه في قوله: في الحديث، أو جاء في الحديث، فلا يعرف القارئ حقيقة العبارة المحصورة بين قوسين. هذا ولفظ حديث عندهم في أحيان يشمل أقوال الصحابة والتابعين، بل أقوال المشركين وغيرهم إذا كان في الحديث قصة أو حوار. وقد ذكر في المقدمة أنه حافظ محافظة صارمة على تفسير ألفاظ القرآن الكريم لتمكين الراغبين في فهم المصطلح الإسلامي من الرجوع إليه. أقول: وألفاظ الحديث النبوي أيضاً من المصطلح الإسلامي.

9 - ووجدت فيه أخطاء لم أدرِ أترجع إلى الطباعة أم إلي النقل، وكتابُ لغةٍ كهذا يكثر فيه الضبط وتتشابه الألفاظ والصيغ

وتتزاحم كان يحتاج مزيداً من التصحيح والعناية والتتبّع، بل مزيداً من السعة في الطباعة. إذ رأيت المادة مرسلة بغير تفصيل في الفقرات يميّز المعاني، ويبيّن سياق الكلام، وتغيّر الأغراض. ومن قصور الطباعة أنها لم تظهر المدة على الألف، فالتبست بعض الألفاظ مثل: هيآتهم. ومن أخطاء الطباعة أو النقل: تزوج بالعروب، اسم للمرأة المتحجبة إلى زوجها. والصواب: المتحببة. ومنها: فأما العروب فجمع عروب، والصواب: فأما العُرُب فجمع عريب. ومنها: والتعريب تمريض العَرَب، ضبطه بفتحتين، والأصل: تمريض العَرِب كفَرِح. وبعض الأخطاء في التاج ينتقل إلى النفيس، نحو: تعريب الاسم الأعجمي أن يتفوه به العرب علي منهاجها، وأعربته العرب وعرّبته إذا تفوه به العرب على منهاجها، وذلك في موضعين، وهو بيّن الخطأ؛ لأنه أنث الضمير في منهاجها، فحقه أن يؤنث الفعل في تتفوه وتفوهت، وقد جاء في أول المادة أن لفظ العرب مؤنث.

10 - ولم يكن من المناسب أن تخلو مقدمة الكتاب من أن يطلب واضعه من أهل العلم أن يسدّدوه، وأن يهدوا إليه ما قد يكون قصّر فيه، أو غَفَل عنه، وأن يرشدوه إلى ما يرونه سبيلاً إلى الارتقاء بالعمل، والتقدم به إلي الإحسان والإتقان، فيما يخلو عمل من تقصير، ومواضع تقتحمها العين، أو تَندّ عن الخاطر، خاصة في عمل كبير الحجم، هو معجم يُراد له أنَ يحوي صفوة المتن اللغوي. وجعل الأستاذ مكان ذلك أن وصف عمله بأنه لو قامت به مؤسسة رسمية لأنفقت عليه الآلاف ولأسست له اللجان، والمعهود أن تؤسس اللجان، وتقوم المؤسسات، على تأليف أو تحقيق، لا على اختصار كتاب.

والله أعلم بالصواب.

الهوامش

1) الصحاح 33/1. وانظر مناقشة ناشره لمن نَسب السبق في هذا إلى غير الجوهري، في مقدمة الجزء الأول منه.

2) انظر مقدمة الصحاح 122.

3) المزهر 196/2، وانظر المعجم العربي لحسين نصار 393/2.

4) القاموس 3/1-4.

5) هذا الشعر في شرح الشيخ نصر الهوريني لديباجة القاموس المنشور في أوله، ص 33 و34.

6) انظر التاج 100/1، والجاسوس 80 و132 و309، والمعجم العربي 594/2-596، ودراسات في القاموس المحيط 313.

7) فهرس الفهارس والأثبات 527/1.

8) تاريخ الجبرتي 142/4، ومقدمة عبدالستار فراج للطبعة الكويتية من التاج.

9) معجم المطبوعات العربية 1727/2، وتاريخ نشر التراث للطناحي 44 و157 و170، والكتاب المطبوع بمصر في القرن التاسع عشر للطناحي أيضاً 88 و94.

10) نقد هذه الطبعة الأستاذ حمد الجاسر في مجلة العرب في سلسلة مقالات طويلة، ابتدأت في الجزء الخامس من السنة الخامسة سنة 1390هـ = 1971م، وأكثر ما عني به المواضع والأنساب؛ إذ كان متخصصاً فيهما.

11) انظر في مزايا التاج وعيوبه المعجم العربي 528/2-540. وأشار إلى أن له مقالاً في مجلة مجمع اللغة العربية بعنوان: فائت التاج.

12) مجلة العرب، السنة الخامسة 480/5.

13) مجلة العرب، ص 5، 479/5.

المراجع

تاج العروس، من جواهر القاموس، لمحمد بن الزَّبيدي (1205هـ)، المطبعة الخيرية، القاهرة، 1307هـ. وطبعة وزارة الإرشاد بالكويت، تحقيق جماعة، بدءاً من 1385هـ/1965م.

تاريخ الجَبَرْتي = عجائب الآثار، في التراجم والأخبار، لعبدالرحمن بن حسن الجَبَرْتي (1237هـ)، تحقيق جماعة، لجنة البيان العربي، القاهرة، 1965م.

تاريخ نشر التراث (مدخل إلى)، لمحمود الطناحي، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1405هـ/1984م.

الجاسوس، على القاموس، لأحمد فارس الشدياق (1304هـ)، مطبعة الجوائب، القسطنطينية، 1299هـ.

دراسات في القاموس المحيط، لمحمد مصطفى رضوان، الجامعة الليبية، بنغازي، 1393هـ/1973م.

الصحاح، لإسماعيل بن حماد الجوهري (حدود الأربعمائة)، تحقيق أحمد عبدالغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، 1407هـ/1987م.

فهرس الفهارس والأثبات، ومعجم المعاجم والمشيخات والمسلسلات، لعبدالرحمن بن عبدالكبير الكتاني (1382هـ)، بعناية، إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 2، 1402هـ/1982م.

القاموس المحيط، لمحمد بن يعقوب الفيروزباذي (817 أو 816هـ)، بولاق، القاهرة، 1289هـ.

الكتاب المطبوع بمصر في القرن التاسع عشر، لمحمود الطناحي، دار الهلال، القاهرة، 1416هـ/1996م. ضمن سلسلة كتاب الهلال.

مجلة العرب، صاحبها حمد الجاسر، السنة الخامسة، فيما بعد.

المزهر في علوم اللغة وأنواعا، لعبدالرحمن بن أبي بكر السيوطي (911هـ)، تحقيق جماعة، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، 1361هـ.

المعجم العربي، نشأته وتطوره، لحسين نصار، دار مصر، القاهرة، ط 2، 1986م.

معجم المطبوعات العربية والمعرّبة، ليوسف سركيس، القاهرة، 1346هـ/1928م.

مقدمة الصحاح، لأحمد عبدالغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، 1407هـ/1987م.

النفيس، من كنوز القواميس، لخليفة محمد التلّيسي، الدار العربية للكتاب، طرابلس/تونس، 2001م.



مقدمة:

تقوم الباحثة في هذه الصفحات بمراجعة كتاب لمؤلفٍ لغوي ألسني معاصر، وهو الدكتور مازن الوعر، والكتاب هو:

● جملة الشرط عند النحاة والأصوليين العرب في ضوء نظرية النحو العالمي لتشومسكي.وقد نشرته الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان (1999م).

وكما هو واضح من عنوان الكتاب، أنه يجمع بين الدراسات اللغوية والنحوية في التراث العربي عند العلماء القدماء والنظريات اللغوية والألسنية الحديثة، وهو جمعٌ ينمُّ على إلمام المؤلف بمعطيات القديم والحديث مع الاستفادة من تقدم العصر وتوظيف آليات التكنولوجيا الحديثة.

وعليه، فإن عرضاً علمياً لما يحتويه هذا الكتاب، يعدُّ عملاً شاقاً تحتاج الكتابة فيه إلى إلمامٍ واسعٍ في الدراسات اللغوية في التراث وفي الاتجاه اللغوي المعاصر بما يحمله من نظريات لغوية تركيبية ودلالية مختلفة، فضلاً عن ضرورة الالمام بجانبٍ من المعارف والعلوم الانسانية المختلفة؛ النفسية، والاجتماعية، والفلسفية، والتاريخية. إلى جانب العلوم التجريبية والبيولوجية وغيرها مما قدمته المعرفة الانسانية في ميادينها المختلفة.

كما أن مراجعة كتابٍ ما يحتاج إلى معرفة التطور المعرفي والعلمي للمؤلف الذي تُدرَس مؤلفاته، وهو مما لاشك فيه جانبٌ آخر من المعرفة التي تحتاج إلى جهد في البحث والتحليل.

ومن هنا، فإن هذا الجانب من الكتابة، فيما نرى، أشد جهداً من الكتابة في موضوعٍ علمي أو لغويٍّ ما، فضلاً عن أن الباحثة هنا لم تألف الكتابة على هذا النحو من ذي قبل. ومن ثم فانني أستأذن المؤلف في أن تكون أول محاولة للكتابة في هذا النوع واقعةً على مؤلفاته، وبالتالي فإن أحسنت فذاك ما أرجو وآمل، وإن كانت الأخرى فعذري أن هذه هي المحاولة الأولى، كما أسلفت. فضلاً عن أن إبداء رأيي في بعض المواقع من هذا التأليف نابعٌ مما غرسه فينا المؤلف من ضرورة إبداء الرأي السليم والجرأة على قول الحق وفق أسسٍ منهجيةٍ موضوعيةٍ علمية، إذ هما وسيلة الباحث التي تمهِّد له الطريق لبناء الشخصية العلمية الجادة .

قدم المؤلف لكتابه بمقدمةٍ بيَّن فيها أهداف دراسته التي تفيد بأنه يعتزم تقديم دراسة يعدُّها أنموذجاً لمنهجية دراسة النحو العربي في التراث على ضوء المعطيات اللسانية الحديثة، وقد اعتمد في ذلك على عددٍ محددٍ من الكتب التراثية الأصول على رأسها كتاب سيبويه، ثم اختار ابن القيم الجوزية في كتابه (بدائع الفوائد) ليبين البعد الفلسفي واعتماد المعنى في بناء الجملة المركبة عند الأصوليين من الفقهاء في محاولتهم لاستنباط القاعدة الشرعية من النصوص.

وقد ختم مقدمته بحديثه عمن ارتضاهما ممثلَين للمنهج الحديث في الدراسات اللغوية العربية المعاصرة، وهما عبدالسلام المسدي ومحمد الهادي الطرابلسي، من خلال كتابهما (الشرط في القرآن الكريم على نهج اللسانيات الوصفية). ثم مهّد المؤلف لفصول كتابه بتمهيدٍ موجزٍ دافع فيه عن اختياره، ورغم أنه موضوعٌ قد كتب فيه

كثير من الدارسين إلا أنه ينوي تناوله بطريقة مميزة، إذ إنه يعتزم تقديم دراسة مطوَّرة يستند فيها إلى النظرية اللسانية الحديثة التي تمتد جذورها إلى ما عند المفكرين العرب القدماء. مشيراً إلى أن الجملة الشرطية قد مرت بمراحل من التطور حتى نضجت، فيما يرى، نحواً ودلالةً عند كلٍّ من الجرجاني وأبي حيان وابن هشام والسيوطي.

وضع المؤلف بحثه في أربعة فصول ذيَّلها بالنتائج التي توصَّل إليها ثم سطَّر ثبتاً بالمصادر والمراجع التي اعتمد عليها.

في الفصل الأول عرض المؤلف قضيةً لم تكن مستقرةً عند النحاة واللغويين، وهي الفرق بين الجملة والكلام، توطئةً للوصول إلى دراسة الجملة موضع الكتاب. ولقد عكف النحاة العرب على دراسة الكلام وتحليله، وتعددت مباحثهم في أجزائه وأركانه، فكان الحديث عن الكلمة المفردة، والكلام، والكلم، والقول، والجملة[1]. فاختلفت أصناف المباحث التي تناولوها وتعددت آراؤهم واختلافاتهم في كل قسم[2]. ولم يقف الخلاف في ماهية الجملة عند النحاة العرب قديماً، إنما أدلى اللغويون المحدثون بدلوهم في تعريف الجملة؛ فمنهم من أقامها على فكرة الاسناد؛ أي أن الجملة لا تكون إلا إذا تكوَّنت من طرفي الاسناد؛ المسند والمسند إليه. ومنهم من أقامها على أساس المعنى والإفادة بصرف النظر عمَّا إذا قامت على إسناد أو لم تقم عليه[3]. وقد ناقش المؤلف العلماء القدماء في آرائهم عن الفرق بين الكلام والجملة في ميدان عرضه الشرط بين الجملة والكلام عند النحويين العرب، مشيراً إلى أن القدماء من النحاة العرب قد خلطوا كثيراً بين الجملة والكلام إلى الحد الذي ذهب فيه فريق منهم إلى جعلهما مترادفين، بل نبَّه إلى أمرٍ هامٍ في إطار الجملة وهو قيامها على أساس الإفادة في الكلام. وحبذا لو كان المؤلف قد عرض أيضاً لمصطلحٍ ثالثٍ كثيراً ما يتردد في كتب النحو واللغة وهو (القول).

ثم دلف المؤلف إلى عرض آراء النحاة وتصورهم لجملة الشرط في جزئيها؛ الفعل والجواب. ومن الواضح أن المؤلف قد استند إلى الكتاب الأول في النحو؛ وهو كتاب سيبويه، في الحكم على قواعد كلام العرب وسننهم في تعبيرهم، فبيَّن أن سيبويه قد استند إلى مبدأ وصفيٍ تعليلي هو عنده الأساس الرئيس في النظرية النحوية في التراث، وقد حاول المؤلف جمع شتات باب الشرط عند سيبويه من خلال حديثه عن الفعل والمجازاة والأداة الاسمية والحرفية وترتيب عناصر هذه الجملة تقديماً وتأخيراً وما يعتري أسماء الشرط من تعدد وظيفي للمبنى الصرفي الواحد استناداً إلى السياق الجملي، منوِّهاً بالعلاقة بين الجملة الشرطية وجملة القسَم، مع توسعٍ في الحديث عن الحروف التي تنزَّل منزلة الأمر والنهي وما يختلط على السامع أو القارىء منها بالشرط.

يبدو أن المؤلف في عرضه هذا الفصل والفصل الذي يليه عند الأصوليين الفقهاء كان مشدوداً إلى الخلاف الطويل بين النحاة واللغويين القدماء، ينازعه في ذلك مخزونه من النظريات اللغوية المعاصرة عن أصل الجملة الشرطية أهو الفعل أم الجواب، يعزز ذلك عنده بحثه عن الوظيفة الدلالية لفكرة الجزاء في جملة الشرط من غير إغفالٍ لنظرية النحو الرئيسة وهي العامل النحوي مع محاولة اختبار أقوال الخليل وسيبويه في توجيه الشواهد الشاذة ومقابلة ذلك بما يسميه علماء اللغة المعاصرون الخروج على القاعدة (Constraints on rules). ومن المعلوم أن هذه تمثل نقطة رئيسة في نظرية تشومسكي في كتابه الأول (البنى النحوية) syntactic structures وفي كتابه الثاني (أوجه النظرية النحوية) Aspects of the Theory of syntax. وليس هنا موضع تفصيل القول في ذلك.

ثم عرض المؤلف للبعدين البنيوي والوظيفي الدلالي لبعض

أدوات الجزاء مبيناً الدور الذي تؤديه هذه الأدوات؛ وهي: أي، حين، أين، متى، حيثما، أنّ، إنَّ، إذ ما،... وغيرها. مبيناً دور الجملة في إزالة ما فيها من إبهامٍ زماني ومكاني.

وقد بنى المؤلف تصوره لفكرة الجزاء عند سيبويه على نمط تصورٍ حديث، فيذهب إلى أن الجزاء عند سيبويه والخليل هو ما قام على أساسٍ نحوي ودلالي معاً، فالأساس النحوي هو الذي يسوِّغ فكرة العمل والعامل النحوي وما فيه من تسويغٍ بنيوي لحركة السكون، وأساس دلالي يكمن في النظر إلى ما تحمله الكلمة أو الأداة من معنى دلالي يحمل دلالة الشرط أو الجزاء، ويظهر ذلك جلياً في الأداة (كيف) فيما يرى الخليل أنها ليست أداة جزاء وما حُملت على الجزاء إلا بسبب ما يكمن فيها من معنى الجزاء، أو كما يعبر: «مخرجها على الجزاء لأن معناها: على أيِّ حالٍ تكن أكن»(4).

تعرض المؤلف إلى نقطةٍ هامة في تركيب جملة الشرط عند سيبويه بخاصة وهي الزمن في جملة الجزاء والجواب، مشيراً إلى أن التماثل في الزمن بين طرفي الجملة ينتج عنه التركيب المثالي للجزاء، كما يذكر. وهذا يذكِّرنا برأي البلاغيين وعلى رأسهم عبدالقاهر الجرجاني الذي يرى بأن التغير في الزمن أو في تركيب الجملة في أي ركنٍ من أركانها يؤدي إلى تبدُّل في القيمة الدلالية للجملة بكاملها، يقول الجرجاني في هذا: «وذلك أنا لا نعلم شيئاً يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه، فينظر في الخبر إلى الوجوه التي تراها في قولك: زيدٌ منطلقٌ وزيدٌ ينطلق وينطلق زيدٌ ومنطلقٌ زيدٌ وزيدٌ المنطلقُ والمنطلقُ زيدٌ وزيدٌ هو المنطلقُ وزيدٌ هو منطلقُ. وفي الشرط والجزاء إلى الوجوه التي تراها في قولك: إن تخرجْ أخرجْ وإن خرجتَ خرجتُ وإن تخرجْ فأنا خارجٌ وأنا خارجٌ إن خرجت وأنا إن خرجت خارجٌ...»(5).

وقد عرض المؤلف تفصيلاً لآراء الخليل وسيبويه في الرابط بين طرفي جملة الشرط أو بين الجزاء والجواب، رابطاً ذلك برأي اللغوي المعاصر نعوم تشومسكي عن الرابط وخروج القول أحياناً عن القاعدة النحوية مبيناً الجذور التي تنبع منها هذه الفكرة عند سيبويه بقوله: «وزعم أنه لا يحسن في الكلام (إن تأتني لأفعلنَّ) من قِبل أن (لأفعلنَّ) تجيء مبتدأةً. ألا ترى أن الرجل يقول: (لأفعلنَّ كذاَ وكذا) فلو قلت: إن أتيتني لأُكرمنك وإن لم تأتني لأغمنَّك جاز لأنه في معنى (لئن أتيتني لأُكرمنَّك) و(إن لم تأتني لأغمنَّك) ولابد من هذه اللام مضمرةً أو مظهرة لأنها لليمين كأنك قلت: (والله لئن أتيتني لأُكرمنَّك).

فإن قلت: لئن تفعل لأفعلنَّ قبيحٌ لأن (لأفعلنَّ) على أول الكلام. وقبُح في الكلام أن تعمل إنْ أو شيءٌ من حروف الجزاء في الأفعال حتى تجزمه في اللفظ ثم لا يكون لها جواب ينجزم بما قبله[6]. مشيراً إلى ضرورة وجود رابطٍ يعمل على التعليق بين المتقدم والمتأخر من الفعل والجواب، وما يكون التناوب بينها إلا لضرورة تقتضي ذلك على غير ما اطرد في ما صح من كلام العرب. ثم علّق المؤلف على عدد من الأنماط الجملية التي يُعَد اسم الشرط فيها بمنزلة الاسم الموصول كقولهم: (آتي من يأتني). وقد ساق المؤلف عدداً من الأمثلة التي ضربها سيبويه معلقاً بقوله: «وكأن سيبويه يريد أن يقول: إذا لم يكن جواب الجزاء مندمجاً بالجزاء عن طريق الصلة فهو مندمج عن طريق روابط أخرى»[7].

ويحضرني في هذا المقام تعليق أرى أن المقام يتسع لعرضه: يبدو للباحثة أننا إن جاز لنا أن نعد لكل جملة بؤرة دلالية فإن جملة جواب الشرط هي البؤرة الدلالية التي نشأ أصلها في ذهن المتكلم فأراد أن يعبر عنها مشروطة، فاقتضى المقام أن يذكر الفعل، ولمّا كان الارتباط

بين الفعل والجواب بقصد تحقيق معنى الشرط يقتضي أداة تربط وأداة تؤدي دوراً وظيفياً ينشئ فكرة الشرط فقد اقتضى وجود ما يسمى بأداة الشرط والأداة الرابطة بين جزئي الجملة، فإن تحقق المعنى الدلالي بوضوح فإن إهدار الرابط يصبح ممكناً وإن لم يكن كذلك فلابد من وجوده. ولعل التصنيفات التي ذهب إليها العلماء بتقسيم إنشاء الشرط إلى اسمية وحرفية ينبع من الدور الوظيفي النحوي الذي تؤديه الأداة أثناء حلولها محل قيمة دلالية لكلمة يعبَّر عنها بهذه الأداة (متى، أيان، حيثما... إلخ).

ثم تعرّض المؤلف إلى فكرة التأثير والتأثر؛ أي عوامل الجزاء والجواب، مبيناً أن بعض العوامل إذا دخلت على الجزاء وجوابه دون أن تجد ما تعمل فيه فإنها ستعمل في الكلام كله مبطلة عمل الجزاء كما في (إنَّ من يأتني آتيه. كان من يأتني آتيه. ليس من يأتني آتيه) معلقاً عليها بأن ليس من المسوغ العلمي أن تترك هذه العوامل بلا عمل. وبيَّن أن العوامل تعمل في حقيقة الأمر فيما بعدها من عناصر لغوية كامنة خلفها كما في (إنَّه من يأتني آتيه) أو ما يماثلها. ثم عرض عدداً من المواضع الأخرى التي يُلغى فيها عمل الجزاء بتأثيرٍ من العامل المتقدم وقد ذكر منها مواضع متعددة، منها: الابتداء، والقسم، والأمر، والاستفهام، والتمني، والعرض، وغير ذلك مما جاء في نص سيبويه. والذي نراه أن فكرة العمل والعامل هنا تتحكم في مسيرة الحكم على التركيب الجملي ودلالته فتقتضي إدخال ما ليس من الجملة فيها. ومن المعلوم بأن العرب قالت: إن كل زيادة في المبنى تقابلها زيادة في المعنى، لذا فإن نظرية العامل اقتضت القول (إنه من يأتنا نأته) (كنت من يأتني آته) (ليس هو من يأته يحْببه) (أتذكر إذْ أو ما أو َأمًّا من يأتنا نأته). وفي ذلك تكلّفٌ واضحٌ وَإقحامٌ لما ليس من النص فيه، ولو كان المتكلم قد أراد الدلالة الموجودة في ما هو مقحمٌ

على الجملة لذكرها نصاً، هذا فضلاً عمَّا تسببه الزيادة في بعض الأحيان من عُسرٍ دلالي وتركيبي كما في (ليس هو من يأته يحْبِبه) وما كان ذلك فيما نرى إلا لتسويغ فكرة العمل والعامل التي جرى عليها النحاة القدماء.

* * *

وفي الفصل الثاني من هذا الكتاب تناول المؤلف جملة الشرط عند الأصوليين، واعتمد في بيان مذهبهم في الشرط على فكر ابن القيم الجوزية في كتابه (بدائع الفوائد) على أنه كتاب في فلسفة الفقه، ولو أن المؤلف قد اعتمد كتاباً آخر متخصصاً في أصول الفقه وعلاقته بالأصول النحوية واللغوية، واستنباط الأحكام من الأصول، ككتاب (البحر المحيط في الفقه) للسرخسي، أو كتاب (إرشاد الفحول) للشوكاني، لكان أثرى البحث العلمي في الموضوع الذي قصد البناء فيه. وإن من يدرس المجلدين الثاني والثالث من كتاب السرخسي سالف الذكر، سيرى أنه أوثق صلة بذلك من استدلال ابن القيم في (بدائع الفوائد). وأما (إرشاد الفحول)، فقد جمع فيه الشوكاني خلاصة قدرته اللغوية والفقهية واطلاعه الواسع في التفسير والحديث بأسلوبٍ متين معتمداً بذلك على عمق فهمه للأصول النحوية وتوظيفها توظيفاً لغوياً ودلالياً.

وعلى الرغم مما ذكرنا هنا، فإن المؤلف قد استطاع بوضع فصل جملة الشرط عند الأصوليين بعد الفصل الأول الموسم بجملة الشرط عند النحويين، أن يراعي التدرج العلمي الأكاديمي خلافاً لما عليه كثير من المؤلفين المعاصرين، إذ إن أصول النحو قد اعتُمد متطلباً سابقاً لأصول الفقه، وإن كانا يلتقيان في جوانب، ويفترقان في أُخر، مما حدا بكثيرٍ من العلماء إلى أن يعدوا أصول النحو اقتفاءً لأثر أصول الفقه.

وفي هذا الفصل بيّن المؤلف نقاط التباين بين أصول النحو

وأصول الفقه، منها: التباين في المصطلح بينهما، وفي منهجية التأليف والتناول. فأما المصطلح فإن ابن القيم الجوزية قد دعا الحروف والأسماء الجوازم بـ «الروابط بين الجملتين»، أما الخليل وسيبويه فقد استعملا مصطلح «العوامل من الحروف والأسماء». ويعلّق المؤلف على هذين المصطلحين محبذاً أحدهما على الآخر، فيقول: «ومصطلح العوامل أدق وأشمل من مصطلح الروابط ذلك لأن العامل بحد ذاته رابط، وهو في الوقت نفسه مانح صفات نحوية ودلالية أيضاً»(8). وإن كنت أميل إلى مصطلح الأصوليين لأني أرى أن استخدام مصطلح (العوامل) قائمٌ على أساسٍ بنيوي بحت، وهو تسويغ حركة الجزم على الفعل. أما المصطلح الأصولي (الروابط) فهو مصطلحٌ دلالي يحقق البعد الدلالي الذي أخذ به جزئياً سيبويه وأستاذه الخليل عند تناول فكرة الربط والتعليق. بمعنى أن هذه الأدوات هي روابط تربط بين جملة الجزاء وجملة الجواب فتجعلهما متعلقتين مترابطتين في جملة واحدة. ويبدو للباحثة من جانب آخر أن المصطلحين يشيران إلى شيء واحد، أحدهما بالوصف اقتضاء لتفكير الأصوليين في تحقيق الإطار الدلالي في الجملة كلها، أما الآخر فقد انطلق النحاة في مصطلحهم من النظرية النحوية الأولى وهي العامل. ويبدو للباحثة أيضاً أن الخليل وسيبويه - يرحمهما الله - لو نظرا نظرةً وصفيةً دلالية لما استعملا غير مصطلح الربط بين جزئي الجملة كما هو في معظم كتب معاني الحروف.

وقد أظهر المؤلف أيضاً عدداً من المصطلحات الأصولية التي تصور جانباً من الفكر الفلسفي الأصولي، إذ هي مصطلحات فلسفية تحمل طابعاً دلالياً، وهو المنهج الذي يتسم به الفكر الأصولي، ومن هذه المصطلحات: الروابط، التعليق الوَعْدي، التعليق الخبري، الشرط، الوجود، العدم، محتمل الوجود، محقق الوجود، الوسيلة، الغاية... وغيرها من المصطلحات. وفي هذا الصدد يقول المؤلف: «فكل هذه

المصطلحات والمفاهيم الفلسفية ليست مستعملة في عمل النحاة العرب »[9].

أما نقطة التباين الأخرى التي عرضها المؤلف بين المنهجين النحوي والأصولي فتكمن في تناول التركيب الشرطي، إذ يسعى المنهج النحوي إلى الشكل والبناء التركيبي لجملة الشرط، لذا فإنه يذهب إلى أن الأصل في جملة الشرط هو فعل الشرط وأن الجواب هو المتعلق بالشرط، فالشرط هو الذي يعمل في الجواب وتحقُّق الجواب مرهونٌ بتحقق الشرط . وعليه، فإن سيبويه يرى أن جواب الجزاء لا يتقدم على الجزاء إلا إذا كان ماضياً كقولنا (آتيك إن تأتني)، فإذا تقدم الجواب على فعل الجزاء المضارع فيكون ذلك لضرورة شعرية.

أما المنهج الأصولي فيوظف المصطلح الفلسفي للوصول إلى المفهوم الدلالي الذي بدوره يؤدي للوصول إلى الاستنباط الشرعي، فيذهب الأصوليون إلى أن الغاية في جملة الشرط تكمن في الجواب؛ لأن المعنى الرئيس الذي يمكن أن يسمى في علم اللغة المعاصر بـ Theme Topic يكمن فيها، وما الشرط إلا الوسيلة الموصلة إلى الغاية. وعليه، فهو ينظر في المعنى وكيفية الوصول إليه؛ تقدم الجواب أم تأخر، وبذا، فهم يتفقون جزئياً في هذه المسألة مع نحاة الكوفة الذين يحتكمون إلى الدلالة في التقديم والتأخير، مع الأخذ في الحسبان عمل العامل في ما هو متقدم أو متأخر، كما في تقديم الفاعل على الفعل مع احتفاظه بتسميته فاعلاً تقدم لغاية دلالية. وهو منهج نميل إليه ونؤيده وقد بينا هذا سابقاً في ثنايا عرضنا للفصل الأول من هذا الكتاب.

مما سبق، يتضح للقارئ أن المنهج الأصولي يقوم على فكرة تحقيق المعنى الدلالي، وهو منهجٌ فلسفي يكون أحياناً منطقياً يحتكم إلى المعنى في تغيير مباني التركيب الجملي البسيط والمركب؛ وبذا يظهر اختلافه عن المنهج النحوي الذي يعتمد على تفكيك الجملة وفقاً

لمواقع مبانيها من الإعراب على ضوء العامل، وقد أبرز المؤلف هذا التباين بعرضٍ شيقٍ أفاد القارئ الباحث في اللغة، علاوة على أن المؤلف، بفضل اطلاعه على الفكر اللغوي الحديث، استطاع أن يوظف النظريات اللغوية الحديثة التي اطلع عليها مزاوجاً بينها وبين ما أتقنه من التراث النحوي والأصولي، فربط هذا المنهج، الأصولي، ببعض مناهج المدارس اللسانية الحديثة التي تأخذ الفلسفة منهجاً للوصول إلى البنية الدلالية[10]. ويبدو للباحثة أن ما أورده المؤلف في هذا الجانب من الربط بين المنهجين يمكن أن يكون نواة للبحث في إظهار قِدم البحث في الدراسات الدلالية المعاصرة، وأنها تتكئ في جوانب كثيرة منها على ما جاء عند علماء التراث من أصوليين ونحويين. ويبدو للباحثة أيضاً أن هذه يمكن أن تكون فكرةً لدراسات عليا ذات قيمة وأثر في الدرس اللغوي الحديث.

* * *

وفي الفصل الثالث من هذا الكتاب (جملة الشرط عند اللسانيين المحدثين المسدي والطرابلسي أنموذجاً) عرض المؤلف جهود مؤلفي كتاب (الشرط في القرآن: على نهج اللسانيات الوصفية) عرضاً علمياً قائماً على أسسٍ منهجيةٍ سليمة، مظهراً مجانبة المؤلفَين للصواب في الحكم على التراث النحوي في باب الشرط، وذلك لأنهما قدّما دراسة غير دقيقة لجملة الشرط في القرآن الكريم، قائمة على ما وصفه نحاة العربية المتأخرين لا المتقدمين منهم، فضلاً عن إهمالهما ما تركه الأصوليون من دراسة قائمة على خدمة المعنى في التراكيب اللغوية، علاوة على إغفالهما كثيراً من مواطن الوقوف النحوي على دلالة الجمل عند دخول أدوات الشرط عليهما.

وعلى الرغم من أن المؤلفين قد وقعا في خطلٍ واضحٍ في النظرة إلى بناء الجملة العربية في التراث العربي، وعدم استقراء ما جاء عند

النحاة العرب القدماء من تضافر الجهود في الحكم على التركيب اللغوي من وجهتي النظر؛ التركيبية والدلالية، مما أوضحه الدكتور مازن الوعر بجلاء في هذا الفصل، إلا أن المؤلفين فيما ترى الباحثة قد تمكنا من لفت الانتباه إلى نقطة هامة في أسلوب الشرط دراسة أسلوبية قائمة على التفاعل بين المبنى والمعنى. ولعل في جهودهما، وإن لم يتمكنا من بلورة حدٍّ فاصلٍ من المنهجية، ما يمكن أن يشحذ مزيداً من الهمم لدراسة هذا الأسلوب الذي يرد في القرآن الكريم بكثرة، فضلاً عمَّا جاء في شعر العرب وفي كلامهم المنثور.

* * *

في الفصل الرابع (جملة الشرط في ضوء النحو العالمي تشومسكي أنموذجاً) استند المؤلف إلى فكرة النحو العالمي؛ أي إلى تطبيق أحدث النظريات اللسانية في التحليل اللغوي على أحد الموروثات اللسانية الإنسانية. وقد تجلَّت في التراث النحوي العربي، في أحد أبوابه وهو التركيب الشرطي أو الجزائي بخاصة، وربما كان هذا هو الهدف الذي أنشأ كتابه له، فوضع التراكيب الشرطية على اختلافها في إطار نظرية النحو العالمي التي اقترحها اللساني الأمريكي نعوم تشومسكي، وذلك وفق أسس منهجية الجمل التوليدية وبنيتها العميقة والجمل التحويلية وبنيتها السطحية. وقد حلل المؤلف في التركيب الشرطي ثلاثة أبواب نحوية مختلفة، وفق منهج سيبويه، الرابط بينها رابطاً دلالياً، وهذه الأبواب هي:

1. الربط بأدوات الجزاء، نحو: إن تصنعْ أصنعْ.
2. الربط بالصلة، نحو: أصنعُ ما تصنعُ.
3. الربط بالأمر، أو النهي، أو الاستفهام، أو التمني، أو العرض، نحو:

ائتني آتك (أمر)

لا تفعلْ هذا تندمْ (نهي)

أين تذهبُ أذهبْ (استفهام)

ليت زيداً حاضرٌ يحدثْنا (تمني)

ألا تنزلُ تُصبْ خيراً (عرض).

ويبدو واضحاً أن الجمع بين هذه الأبواب، التي جاءت في كتب المتأخرين في عددٍ من الأبواب المختلفة في النحو العربي، قائمٌ على أسسٍ دلاليةٍ بمعزلٍ عن العامل أو مسبب حركة الجزم في قسمٍ منها. ويبدو أن المنهج الذي أخذ به المؤلف، يستند إلى إدراكٍ لما في مكنون فهم سيبويه وأستاذه الخليل للبعد الدلالي في التركيب الجملي بعامة، وأسلوب الشرط بخاصة، بصرف النظر عن المعالجة التركيبية التي أخذت عندهما بعدها وفقاً لما ابتكره الخليل في النظرية النحوية الأولى، وهي نظرية العامل أو المسبب للحركة الإعرابية.

وإن من يدرس النحو العربي على ضوء ما أراده الخليل من نظرية العامل، وأنها لتقويم ألسنة العرب وغير العرب من اللحن الذي أصابها وبخاصة في الحركة الإعرابية، يدرك أن ما ذهب إليه الدكتور الوعر في حكمه كان صواباً، إذ إن الخليل وسيبويه قد عالجا إقامة الحركة الإعرابية وكيفية وضعها اقتفاء لما كانت عليه العرب، مع إدراكهما للجانب الدلالي في التراكيب، ولكنهما أدركا أيضاً أن البحث الدلالي ليس موضعه هنا، فانصرفت جهودهما وجهود النحاة من بعدهما إلى زمن الجرجاني تقريباً، إلى تثبيت فكرة العمل والعامل ومسوغات الحركات على أواخر الجمل.

من البارز في هذا الفصل أن المؤلف وضع جمل سيبويه في ميزان تحليل تشومسكي للجمل؛ أي أخضعها للمدرسة التوليدية والتحويلية

وفق أسهم الاحالة وتشريح الجملة مع البحث عن أصلها، أو بعبارة تشومسكي، البحث عن بنيتها العميقة. وإن من ينعم النظر في التراث يجد أن ما قام به النحاة القدماء لا يختلف كثيراً عن هذا المنهج التوليدي والتحويلي للتراكيب اللغوية، فكُتب النحاة العرب القدماء مليئة بالأقوال التي تبحث عن أصل الجملة، وهي أقوالٌ افتراضية يفترض فيها النحوي أصلاً للجملة ثم يبحث في تغيرها أو تحولها إلى الصورة التي نُطقت بها وما يعتري ذلك من دلالة، فيقولون مثلاً: والأصل فيها كذا، أو هذا ما ظهر لي في أصلها... ونحو ذلك. والغاية، فيما نرى، في البحث عن الأصل تكمن في إطارٍ تعليمي ليس غير، ولا يعني بالضرورة أن الأصل الذي افترضه النحوي قد نطق به العربي قديماً، فتراهم يبحثون عن المحذوف ويقدرونه في الجملة فيفترضون المسند والمسند إليه المحذوف في الجملة، أو أنهم يؤخرون كلمة مشيرين إلى أن الأصل فيها كذا ثم قدِّمت لغايةٍ ما، وغير هذا من الأمور الافتراضية لأسبابٍ تعليمية وتعليلية مختلفة، ولعل ذلك بارز بوضوح في باب الإغراء والتحذير، والمحذوف بعد لولا ومعمول الفعل المتعدي لمفعولين أو أكثر ولم يذكر أحدها. وبذا، فإن تحليل الجمل بناءً على ما ذهب إليه القدماء أو المحدثون يكون مستساغاً إذا كان الغرض منه تعليم الناشئة كيفية صياغة تراكيب الجملة العربية، أما أن يُعتمد التحليل استناداً إلى الأصل المفترض، فإن ذلك ينأى بالباحث عن الغاية الدلالية التي تعبر عنها اللغة أصلاً، فالبحث عن الأصل قد يخلط بين الجمل الانشائية والخبرية ويصرف السامع عن دلالة التقديم أو التأخير أو الحصر أو التعجب أو الاستفهام أو المدح أو الذم أو غير ذلك من عناصر تحقيق الدلالة(11).

يتبين من خلال التحليل اللساني الحديث، وفق نظرية تشومسكي في النحو التوليدي التحويلي، لجمل الشرط في مفهوم الخليل، أن

التحليل كان يهدف المعنى بمعزل عن المبنى، فحُلِّلت الجمل وفق الأصل الذي خرج عنه، كما بينا، ووفق فكرة العمل أو تعليق العامل عن الجزم، فقُدِّمت أمثلة من هذه وتلك دون أن تُعطى الدلالة في هذا التحليل البنيوي أهميتها، ولعل هذا يتضح بشكل بارز في المواضع التي يبطل فيها عمل الجزاء عند دخول القسم على الكلام المُجازى أو في تقدم الابتداء على الجزاء أو غيرها من المواضع التي يبطل فيها عمل الجزاء. ولا غرو في أن القسم، كما ينص النحاة [12]، أعلى درجات التوكيد، وزيادته في الجملة تؤدي إلى زيادة في الدلالة، وربما كان إبطال عمل الجزاء في الجملة لغاية دلالية، وفي ذلك خروج القصد في الجملة عن الجزاء إلى التوكيد الكامن في القسم. ويبدو أن هذا الجانب الدلالي كان مغموراً ضمن التحليل البنيوي الذي أظهره المؤلف، ويظهر ذلك بجلاء في قوله: «وإن القسم هنا ليس له وظيفة نحوية أو دلالية، ذلك لأنه لغوٌ كما يقول سيبويه»[13]. علماً بأنه قد نبَّه في أكثر من موضع من كتابه إلى أهمية الربط بين البنية والدلالة، وظهر ذلك واضحاً في تناوله مفهوم نحو الخليل ومنهج الأصوليين. وربما كان من المفيد في هذا الفصل أن يربط التحليل التشومسكي للجمل بتحليلٍ دلاليٍ يستقيه مما جاء في التراث العربي، نحو: (إن كل زيادة في المبنى تؤدي إلى زيادة في المعنى)، وبيان أهمية التقديم كما نص على ذلك سيبويه، فقال: « إنما يقدمون الذي بيانه أهم لهم وهم ببيانه أعنى»[14]، أو قولهم: إن العرب إذا أرادت العناية بشيء قدمته. أو قولهم: «وشأن العرب تقديم الأهم»[15]. وغيرها من الأقوال التي تكشف عن الوجه الدلالي في عملية التحويل في مواقع مباني التركيب الجملي أو حذفها أو التقديم والتأخير فيها. أو ما قامت عليه كثير من الدراسات الحديثة في الاهتمام بالجانب الدلالي في تحليل التراكيب، فضلاً عمّا تنادي به من ضرورة الربط بين الدلالة والتركيب. وفي هذا الصدد يقول جليسون (H.A.Gleason): «يجب على الباحث

في علم اللغة أن يُعنى دائماً بجميع العناصر التي لها دورها في دلالة الجملة موضع التحليل»[16]، ويقول في موضع آخر: «إن على السامع، ليفهم معنى التركيب الجملي، أن يعرف العلاقات بين الكلمات المكونة لهذا التركيب فإن حكم عليها من وجهة نظر نحوية من غير إدراكٍ للمعاني التي تؤديها علاقة الكلمات ببعضها فيما يسمى بالمكونات الرئيسة للجملة، فإنه قد يجانبه الصواب من حيث الدلالة»[17]. ولعل هذا الضرب من الربط بين الدلالة والتركيب في الدرس اللغوي هو الذي نبه إليه المؤلف في أكثر من موضع من كتابه.

من المواطن البارزة في عمل المؤلف هذا هو تشريحه منهج الخليل في تحليل الكلام المجازي تشريحاً قائماً على أسس منهجية وعلمية دقيقة، مبيناً فيه صلاحيته في حقل الدراسات اللغوية الحديثة فيما يكمن فيه من مواطن تأخذ بها الدراسات اللغوية الحديثة، فبيَّن المؤلف مواطن التشابه المنهجي بين منهج سيبويه وأستاذه الخليل من جهة، ومدرسة تشومسكي وبلومفيلد من جهة أخرى. ويظهر أبرز نقاط الالتقاء بين المنهجين بأن المنهج الذي انطلق منه سيبويه هو منهج العمل والتعليق أو كما يعبر عنه تشومسكي في نظريته بمنهج العمل والربط الاحالي (government and binding) وفي هذا يقول الدكتور مازن الوعر: «والواقع لقد بنى سيبويه كتابه كله على هذا المنهج، الأمر الذي جعل الكتاب ينحو منحىً علمياً ولسانياً قائماً على أسلوب الوصف والتعليل الذي أخذ به بلومفيلد وتشومسكي والمعبر عنه «inductive-deductive method»[18].

ويلتقي سيبويه من جانب آخر مع تشومسكي في مفهومه عن (القواعدية) فاعتبر سيبويه، كما بيّن المؤلف، أن القواعد قلب العملية اللغوية، وما المعنى (meaning) إلا تمثيل محدد لما يجري داخل الجهاز النحوي. فالمعنى عند سيبويه بهذا المفهوم، مكوَّنٌ واحد من مكونات

العملية النحوية، يقول الدكتور الوعر: "هذا الجهاز المفاهيمي العربي تؤيده نظرية تشومسكي وتثبت في الوقت نفسه صحة ما توصل إليه النحاة العرب الأوائل حول التحليل النحوي الشكلي للغة (formal syntax)»[19].

كما أن منهج الخليل يماثل منهج تشومسكي في فكرة توجيه الخروج عن القاعدة، يقول المؤلف: «من هنا إذا وضعنا تصور الخليل وسيبويه في إطار اللسانيات الحديثة فيمكننا أن نقول إن الرجلين كانا يطبقان قواعد الأصول المحددة على كلام العرب، فإذا خرجت القواعد أو شذَّت عن هذا الكلام كانا يقيدانها بضوابط وقيود معينة؛ أي يخرِّجانها طبقاً لمستويات نحوية أو دلالية معينة... وقد عدّ تشومسكي قواعد الخروج هذه، أو حسب عبارته الاصطلاحية، ظاهرة عالمية (universal) لا يقتصر دورها على لغة بعينها، وإنما تشمل اللغات البشرية كافة»[20].

وفي هذا الإطار كشف المؤلف حقيقة هامة في التراث العربي اللغوي ولاسيما في منهج الخليل، وهو أن ما توصّل إليه تشومسكي في منهج العمل والربط الإحالي بعد حوالي أربعين سنة من العمل على نظرية النحو العالمي قد توصّل إليه الخليل وسيبويه من قبل وهذا ما ألمح إليه تشومسكي نفسه في مظان مختلفة من كتاباته وحواراته[21]. ومن هنا أكد المؤلف ضرورة الاستفادة من إمكانات العصر، ومن تقنية التحليل اللساني الغربي الحديث للاستفادة من هذه المعطيات واستثمارها في خدمة اللغة العربية.

وفي ختام هذا الكتاب قدم المؤلف عدداً من النتائج التي توصل إليها في كتابه هذا مبيناً فيها خلاصة منهج سيبويه والخليل في معالجة الجزاء وجوابه، وهي معالجة مبنية على منهجٍ متماسكٍ في مبادئه وثوابته، الأمر الذي جعله منهجاً علمياً وموضوعياً في الوقت

نفسه. كما لخّص القول في معالجة ابن القيم الجوزية، وهي معالجة فلسفية لغوية مستنبطاً فيها المعنى من خلال القاعدة العقلية (الفلسفية) والقاعدة النحوية (اللغوية) غايته الوصول إلى الحكم الشرعي الدقيق. كما ركز في هذه النتائج على أهمية التسلح بالمعرفة اللسانية الحديثة، مشيراً إلى إخفاق البحث الذي قام به الباحثان المعاصران اللذان عرض لهما في الفصل الثالث من هذا الكتاب. ومن هنا جاء تركيزه على أهمية الاستفادة من تقنية التحليل اللساني الغربي الحديث، منبهاً إلى إمكانية تطور النظرية النحوية العربية من خلال هضم معطيات المعرفة اللسانية الحديثة والاستفادة منها، واستثمارها في خدمة اللغة العربية، آخذاً بمبدأ مهم في بناء النظريات العلمية، وهو مبدأ تراكمية العلم الذي يعني أن الباحث الحديث لابد أن يَفهم القديم من أجل أن يتجاوزه إلى ما هو أنفع وأجدى في حركة الحضارة الانسانية الدائبة. ويبدو أن المزج بين التراث والاستفادة من التقنية اللسانية الحديثة هو الهدف الذي يسعى إليه المؤلف، وهو يتردد في كل ما ألّفه في كتبه مع ما ينادي به في محاوراته ومحاضراته المختلفة.

إن من الواضح أن المؤلف قد استطاع في هذا الكتاب أن يتبع منهجية سليمة في تتابع الفصول وتسلسلها بمنطقية وتتبع يمكن أن يكون أنموذجاً للباحثين في الدراسات العليا. فقد كشف عن صلة واضحة بالتراث العربي، واطلاعٍ عميق على معطيات الدرس اللغوي المعاصر، فمزج بينهما من غير حيفٍ أو خلل. فأخذ من القديم أصوله ومن الحديث ما يلتقي بالقديم مطوراً له وفق ما يحتاجه التطور اللغوي في الاستعمال من غير تقعر أو ابتذال.

ولعل أبرز ما في هذا المؤلَّف القيِّم حرص مؤلِّفه على نصرة العربية والرغبة في السمو بها إلى معارج العلا استناداً إلى منهجية

أكاديمية وعلمية سليمة، اعتماداً للقول القائل «الحقيقة غاية كل باحث أمين وضالة كل ساعٍ حصيف، أنَّى وجدها التقطها، وأخذ بها».

الهوامش

1) ينظر: **الجملة النحوية نشأة وتطوراً واعراباً** - فتحي الدجني - مكتبة الفلاح: الكويت - ط (2) 1408هـ، 1997م - ص 17 وما بعدها.

2) ينظر: **مقدمة لدراسة فقه اللغة** - حلمي خليل - دار المعرفة الجامعية: الاسكندرية 1993م - ص 54، 55.

3) ينظر: اللغة العربية معناها ومبناها - تمام حسان - ط (3) 1985م- الهيئة المصرية العامة للكتاب. و(إعادة وصف اللغة العربية ألسنياً) تمام حسان - **أشغال ندوة اللسانيات واللغة العربية** - تونس 1978م **والنحو العربي نقد وبناء** - إبراهيم السامرائي - دار عمار: عمان - دار البيارق: لبنان - ط (1) 1997م. **وفي النحو العربي قواعد وتطبيق على المنهج العلمي الحديث** - مهدي المخزومي- ط (3) 1985م. **وفي نحو اللغة وتراكيبها** - خليل عمايرة - عالم المعرفة للنشر والتوزيع: جدة ط (1) 1984م. و(دعوة إلى قراءة جديدة للنحو العربي) - خليل عمايرة - **مجلة جذور** (التراث) - العدد الرابع- مج. الثاني - جمادى الآخرة 1421هـ، 2000م.

4) **كتاب سيبويه** - تحق: عبدالسلام هارون - مكتبة الخانجي: القاهرة - ط (3). 1988م - 57/3.

5) دلائل الاعجاز- عبدالقاهر الجرجاني- تصحيح: محمد رشيد رضا- دار المعرفة: بيروت- ص 64.

6) الكتاب - سيبويه - 66/1.

7) جملة الشرط - مازن الوعر - ص 17.

8) السابق - ص 24.

9) السابق - ص 30.

10) السابق - ص 32.

11) ينظر: (أساليب نحوية جرت مجرى المثل) رسالة ماجستير - خلود الصالح - جامعة أم القرى: مكة المكرمة - 1422هـ.

12) ينظر: كتاب سيبويه – 104/3، **وشرح المفصل** – ابن يعيش – عالم الكتب: بيروت، مكتبة المتنبي: القاهرة– 9/90، **وهمع الهوامع** – السيوطي– تحقيق : عبدالعال مكرم – مؤسسة الرسالة: بيروت 1413هـ/ 1992م– 241/4، 242.

13) **جملة الشرط** – مازن الوعر – ص 72.

14) **كتاب سيبويه** – 34/1.

15) **الجامع لأحكام القرآن** – القرطبي– تصحيح: أحمد البردوني – ط (2) 1954م – 145/1.

16) **An introduction to descriptive Linguistics**- Gleason, Henry, Allan- New York, 1969- p.196.

17) **An introduction to descriptive Linguistics** - p. 129.

18) **جملة الشرط** – مازن الوعر – ص 74.

19) السابق – ص 79.

20) السابق – ص 80.

21) السابق – ص 87.

المراجع

1) القرآن الكريم.

2) (أساليب نحوية جرت مجرى المثل) رسالة ماجستير – خلود الصالح – جامعة أم القرى: مكة المكرمة – 1422هـ.

3) (إعادة وصف اللغة العربية ألسنيا) تمام حسان– أشغال ندوة اللسانيات واللغة العربية – تونس 1978م.

4) الجامع لأحكام القرآن – القرطبي – تصحيح: أحمد البردوني– ط (2) 1954م.

5) الجملة الشرطية – مازن الوعر– الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان: القاهرة– 1999م.

6) الجملة النحوية نشأة وتطوراً وإعراباً – فتحي الدجني – مكتبة الفلاح: الكويت – ط (2) 1408هـ، 1997م.

7) دراسات نحوية ودلالية وفلسفية في ضوء اللسانيات المعاصرة – مازن الوعر – دار المتنبي للطباعة والنشر: سورية، دمشق.

8) (دعوة إلى قراءة جديدة للنحو العربي) – خليل عمايرة – مجلة جذور (التراث) – العدد الرابع– مج. الثاني – جمادى الآخرة 1421هـ، 2000م.

9) دلائل الإعجاز– عبدالقاهر الجرجاني– تصحيح: محمد رشيد رضا – دار المعرفة: بيروت.

10) شرح المفصل – ابن يعيش – عالم الكتب: بيروت، مكتبة المتنبي: القاهرة.

11) العربية وعلم اللغة البنيوي (دراسة في الفكر اللغوي الحديث) – حلمي خليل – دار المعرفة الجامعية: الاسكندرية – 1988م.

12) في النحو العربي قواعد وتطبيق على المنهج العلمي الحديث - مهدي المخزومي - ط (3) 1985م.

13) في نحو اللغة وتراكيبها – خليل عمايرة– عالم المعرفة للنشر والتوزيع: جدة– ط.(1984 (1م.

14) كتاب سيبويه – تحق: عبد السلام هارون– مكتبة الخانجي: القاهرة – ط (3) 1988م.

15) اللغة العربية معناها ومبناها – تمام حسان – ط (2) 1985م– الهيئة المصرية العامة للكتاب.

16) المفصل في علم اللغة – الزمخشري – تعليق: محمد عز الدين– دار إحياء العلوم: بيروت– ط (1) 1990م.

17) المقتضب – المبرد – تحقيق: محمد عضيمة – عالم الكتب: بيروت.

18) مقدمة لدراسة فقه اللغة – حلمي خليل – دار المعرفة الجامعية: الاسكندرية 1993م.

19) من وظائف الصوت اللغوي – أحمد كشك – ط (2) 1997م.

20) النحو العربي نقد وبناء – إبراهيم السامرائي – دار عمار:عمان – دار البيارق: لبنان– ط (1) 1997م.

21) همع الهوامع –السيوطي– تحقيق: عبدالعال مكرم– مؤسسة الرسالة: بيروت 1413هـ، 1997م.

22) An introduction to descriptive Linguistics- Gleason, Henry, Allan- New York, 1969- p.196.



«الدعوة بين الحكمة والعنف»(*)

محمد بن موسى الشريف

*) محاضرة ألقاها الدكتور الشريف في النادي بتاريخ 1424/4/8هـ/ 2003/6/8م.

في علاقة الشعر بسياقه(*)

حسين الواد

*) محاضرة ألقاها الدكتور حسين في النادي.

الطلل: فضلة، أم جزء من البنية؟

محمد عبدالعزيز الموافي

التراث الشعري ودوره في مراحل تطور الشعر العربي

محمد أبو الأنوار

قلق البحث
عن علاقات الاستعارة
عند عبد القاهر

عالي سرحان القرشي

مَجْلِسَانِ أدبيّانِ

لأبي حيان التوحيدي

محمد رجب البيومي

جمالية العدول

«في التراث البلاغي»

خيرة حمر العين

الخوارزمي بين
«مفاتيح العلوم»
والمصطلح العلمي

بركات محمد مراد

العلاقة بين علم اللسان وعلم المنطق عند الفيلسوف الفارابي

مازن الوعر

بحث في نوع الاستعارة البلاغي

مشتاق عبّاس معن

صورة المجتمع العباسي

في كتاب البخلاء

علاء الدين رمضان السيد

المحتمل في الرحلة العربية

حميد لحمداني

صورة المقاومة
في شعر
الأمير عبد القادر

عبد الملك مرتاض

عندما يتحول الحلم إلى عادة

علي الشدوي

الصِّحَاح والقاموس والتاج والنَّفيس

محمد خليل الزَّرُّوق

القراءة الكاتبة

أسماء عبدالناظر جمّوسي

الموروث السردي المتأثر بالاتجاهات الجديدة

2. السرد الأدبي

عبدالله أبو هيف

تعقيب ومناقشة

يحيى صالح أحمد المذحجي

جملة الشرط عند النحاة والأصوليين العرب

خلود صالح عثمان الصالح

الكاتبـــون

العنوان

النادي الأدبي الثقافي بجدة
الإدارة: حي الشاطىء - جدة ص.ب (5919)
جدة (21432) فاكسميلي: 6066695
هاتف: 6066364-6066122
البريد الالكتروني: culture@gawab-com

رقم الإيداع 19/2536

محتويـــــات العــــدد

جذور

1 - ينشر الإصدار الفصلي «جذور» الأبحاث والدراسات التراثية المكتوبة باللغة العربية أو المترجمة إليها على ألا يكون البحث منشوراً من قبل أو مقدماً للنشر إلى جهة أخرى.

2 - ينشر الاصدار «جذور» عروض ومراجعات الكتب والرسائل العلمية المختصة بالدراسات التراثية.

3 - يرحب الإصدار «جذور» بنشر المناقشات العلمية الموضوعية عما ينشر فيه أو في غيره من المجلات والدوريات المختصة.

JUDHUR

Literary & Cultural Club Jedda
P.O. Box : 5919 Jeddah 21432
FAX : 6066695
Tel : 6066364 - 6066122
Culture@gawab.com

على سبيل التمهيد:

البحث الذي نعتزم القيام به بحث نصي محض، كما يكشف عن ذلك العنوان صراحة، بمعنى أننا سنتقيد فيه، قدر الإمكان، بما هو وارد في النص من آراء وأفكار دون الخروج عنها إلى ما هو متصل بالكاتب أو العصر. إلا ما كان من باب الاستعانة بمعلومات عامة ضرورية لتوضيح نقط خاصة، متعلقة ببعض القضايا النقدية، عربية كانت أو غربية، بشكل من الأشكال بالنص المدروس. أما فيما عدا هذا فسنحاول الاعتماد كلياً على المجهود الشخصي في فهم الموضوع ومناقشته.

وتأسيساً عليه، فإننا لن نتطرق لحياة ابن رشيق، ولا للظروف العامة التي عاش فيها. تفادياً لما قد يتولد عن ذلك من تحريف كلي لطبيعة البحث ومنهجه. وبالتالي من تضييع لجهد قد يكون أنفع فيما لو أنفق في غير ذلك من مجالات البحث النافعة الأخرى. وإن كان هذا لا يمنع، أحياناً، من الاستعانة، عند الضرورة، ببعض الحقائق البيوغرافية أو التاريخية، لتأكيد بعض الاستنتاجات أو نفيها.

كما أننا في الإطار نفسه لن نعطي فكرة عامة عن كتاب (العمدة)، ولا عن الآراء والأفكار النقدية الهامة التي يزخر بها، لما في ذلك من تقريرية فجة، ستسيء حتماً لقيمة البحث، وطابعه الاستقرائي. القائم على استخلاص آراء الكاتب النقدية، بطريقة علمية غير مباشرة،

من النص، ولا شيء غيره. اعتباراً لما يتوفر عليه هذا المؤلف الهام من وحدة في التأليف، واستقرار في المنطلقات. وهو ما يعني بعبارة أخرى، أن دراسة أي باب تعد كافية لأخذ فكرة عن أهم تصورات صاحبه النقدية، وطريقته في الكتابة.

ولبلوغ هذه الأهداف العامة، اعتمدنا خطة منهجية تتكون من شقين:

الأول خاص بالفهم، ويشتمل على العناوين الفرعية التالية:

- وصف عام للنص المدروس، وتحديد أفكاره الأساسية.
- المقدمة.
- المبدأ.
- الخروج.
- والنهاية

والثاني خاص بالمناقشة والتعليق، ويتضمن النقط التالية:

ملاحظات منهجية عامة.

- دور المتلقي في تحديد قيمة القصيدة.
- الموقف من قضية القدماء والمحدثين.
- الموقف من مسألة الطبع والصنعة.

وأخيراً تجدر الإشارة إلى أن النسخة المعتمدة في الدراسة تعود لدار الجيل للنشر والتوزيع، الطبعة الرابعة، تحقيق الأستاذ محمد محيي الدين عبدالحميد.

الشق الأول الخاص بالفهم:

● وصف عام للنص المدروس:

قبل الدخول في تفاصيل الموضوع المطروح، لابد أن نعطي في

عجالة وصفاً شكلياً عاماً للباب المدروس. لما لذلك من فوائد منهجية عديدة ومختلفة تلتقي في مجموعها عند مسألة مساعدتنا على إنجاز بحث علمي دقيق، مبني على معطيات نصية موضوعية مضبوطة.

وعليه فالنص المقصود يحمل عنوان (المبدأ والخروج والنهاية)، وهو عبارة عن باب من أبواب كتاب (العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده) لصاحبه أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، من علماء نهاية القرن الرابع وبداية الخامس الهجريين.

والكتاب يقع في جزءين، يشتمل الأول على أربعة وأربعين باباً، بينما يضمن الثاني ثلاثة وستين باباً. يقع الباب المدروس في الجزء الأول، ويحمل رقم ثلاثين، مسبوقاً بباب (المقاطع والمطالع)، ومتبوعاً بباب (في البلاغة). يشغل حيزاً ورقياً يصل لأربع وعشرين صفحة (من الصفحة: 217 إلى الصفحة 241). وينقسم، من الناحية المنهجية، لأربعة أقسام رئيسة، هي:

- **المقدمة**: وتشغل حوالي صفحة واحدة (217).
- **المبدأ**: ويشغل حوالي ست عشرة صفحة (من 218 إلى 233).
- **الخروج**: ويشغل حوالي خمس صفحات (من 234 إلى 239).
- **والنهاية**: وتشغل حوالي ثلاث صفحات (من 239 إلى 241).

فماذا عن محتوى كل قسم؟. ذلك ما سنحاول التعرف عليه في المراحل القادمة من البحث، على أن تكون البداية بالمقدمة.

1 - المقدمة:

سيراً على النهج التقليدي المتبع في الكتابة، يستهل ابن رشيق هذا الباب بمقدمة شاملة، تتضمن أبرز الموضوعات المطروحة (المبدأ، الخروج، والنهاية). وكأني به أبى إلا أن يكون صادقاً مع نفسه،

فاستفاد من ضوابط المبدأ في كتابة هذا الباب، معطياً بذلك الدليل العملي الملموس على ما ينبغي أن تكون عليه المقدمة في كل موضوع، شعراً كان أو نثراً.

وهكذا يورد في البداية خبراً، على شكل حوار، مفاده أن أحد الحذاق بصناعة الشعر، الذين طبقت شهرتهم الآفاق، سئل من طرف شخص عن السر في هذه الشهرة، فأجاب قائلاً: (لأنني أقللت الحز، وطبقت المفصل، وأصبت مقاتل الكلام، وقرطست نكت الأغراض، بحسن الفواتح والخواتم ولطف الخروج إلى المدح والهجاء)[1].

من خلال هذا الرد يتضح أن التفوق في صناعة الشعر رهين بمقدرة الشاعر على تجويد هذه العناصر الثلاثة المكونة لهيكل القصيدة العربية القديمة، والمتمثلة في المبدأ والخروج والنهاية. على أنه إذا لم تتوفر للشاعر تلك القدرة، فإنه لن يستطيع مجاراة أقرانه في ميدان الإبداع. كما يعكس ذلك من تعليق ابن رشيق الصريح عليه (وقد صدق)[2]. مما لا يترك مجالاً لتأويلات أخرى مخالفة.

والملاحظ أن كلمة الصدق هنا لا تتعلق بصحة الخبر، من حيث وقوعه أو عدمه، وإنما ترتبط أساساً بقيمة الرأي الفني الذي يتضمنه الخبر في ذاته. وهو ما يعني بعبارة أخرى أن ابن رشيق يضم رأيه كناقد لرأي الحاذق بصناعة الشعر فيما يخص قيمة العناصر الثلاثة السابقة، والدور الهام الذي تلعبه في تحديد مقدار شاعرية الشاعر. معللاً ذلك بقوله: (لأن حسن الافتتاح داعية الانشراح، ومطية النجاح، ولطافة الخروج إلى المديح سبب ارتياح الممدوح، وخاتمة الكلام أبقى في السمع، وألصق بالنفس، لقرب العهد بها. فإن حسنت حسن، وإن قبحت قبح، والأعمال بخواتيمها، كما قال رسول الله صلى الله عليه وسلم)[3].

من خلال هذا التعليق نستخلص أن مطية النجاح تكمن في حسن الافتتاح، (والافتتاح هنا مرادف لمصطلح المبدأ)، لما يحدثه من انشراح.

كما أن لطافة الخروج تحدث الارتياح، لأن خاتمة الكلام أبقى في السمع وألصق بالنفس. فهذه العناصر جميعها لها تأثير نفسي كبير علي المتلقي، عبر عنه الكاتب بالانشراح والارتياح. وهو ما يعني أن القصيدة كانت تقوم انطلاقاً مما تحدثه من تأثير نفسي في المتلقي. لا على ما تتضمنه من قيمة إبداعية ذاتية. أو ما توفق في التعبير عنه من عواطف الشاعر الجياشة. مما يدفعنا للتساؤل عن سر هذا الاهتمام الخاص بالمتلقي في تحديد قيمة الشاعر/ الفرد والمتلقي/ الجماعة. وأيهما يحدد مسار الحركة الشعرية؟.

لن نجيب الآن، بطبيعة الحال، على هذه الأسئلة، وإنما سنؤجل ذلك للفصل الخاص بالمناقشة، مكتفين هنا بإثارتها فقط.

وهكذا نلاحظ، بشكل إجمالي، أن ابن رشيق حاول في هذه المقدمة الإلمام بالعناصر الثلاثة المذكورة، وتبيان أهميتها في البناء الفني العام للقصيدة العربية القديمة، على ضوء ما لها من تأثير نفسي في المتلقي، ليصبح بذلك نجاح أو فشل الشاعر رهين بنوعية هذا التأثير. بحيث إنه إذا ما أراد أن يضمن لنفسه الشهرة والنجاح في صناعة الشعر. فما عليه سوى العمل علي إحداث التأثير الإيجابي المطلوب في المتلقي، عن طريق إجادة صياغة العناصر الثلاثة المذكورة. لكن ما السبيل لضمان بلوغ هذه الجودة المرجوة؟، وما هي المعايير الواجب توفرها لتحقيق ذلك؟.

ذلك ما سيحاول ابن رشيق إطلاعنا عليه بتفصيل في المقاطع الموالية من هذا الباب. مستهلاً ذلك بالحديث عن المبدأ.

2 - المبدأ:

بعد المقدمة التقويمية العامة السابقة. ينتقل ابن رشيق لتفصيل الحديث عن عناصرها، عنصراً عنصراً، حسب ترتيبها في القصيدة. وهكذا يبدأ بالمبدأ، واصفاً إياه بأنه بمثابة المفتاح من القفل، الذي هو

القصيدة. ومعنى هذا أنه أول ما يواجه الشاعر وهو يحاول نظم قصيدته، فإذا ما استطاع التغلب على هذه العقبة الأولى، فسيكون قد مهد السبيل لاستكمال المشوار الإبداعي، وإلا فسيتوقف. على أنه إذا كان الوصف السابق يصور لنا ضمنياً حجم الصعوبة التي تواجه الشاعر في بداية نظم القصيدة. فإن الإشكال لا يقف طبعاً عند هذا الحد، وإنما يتجاوزه لتحديد مصير العمل الأدبي بأكمله. نظراً لما لتجويد المبدأ من تأثير نفسي كبير على المتلقي، ومن خلاله على القصيدة. خصوصاً وهو: (أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة)(4). وهذا ما يزيد المبدأ صعوبة، ويكسبه أهمية. فشهرة القصيدة وذيوعها بين الناس مرهون بمدى نجاح الشاعر في إجادة المبدأ. وليتحقق للشاعر ذلك، ينصحه ابن رشيق، بحكم موهبته الشعرية وذوقه الجمالي، بأن يتجنب (ألا وخليلي قد، فلا يستكثر منها في ابتداءاته، لأنهامن علامات الضعف والتكلان)(5).

نعم إنه ينصح الشعراء باجتناب استعمال هذه الأدوات والأسماء لكثرة تواردها في شعر الشعراء القدامى، مما يطبع أشعار المحدثين بالضعف، ويطعن في قدرتهم على الخلق والإبداع. فيضطرهم للاقتداء بالقدامى. على أنه إذا كان ذلك مقبولاً من القدماء، فإنه بالمقابل محرم على المحدثين، مما يجعلنا نواجه نقطة جد حساسة في النقد العربي القديم، تتعلق بالقدماء والمحدثين، ونوعية العلاقة الواجب إقامتها بينهم، وهل هي علاقة اتباع أم انقطاع؟ وعلى أي أساس تقوم أشعار المحدثين. هل لاقترابها من أشعار القدماء أم لابتعادها عنها؟.

أسئلة كثيرة طرحها ابن رشيق، شأنه في ذلك شأن كافة النقاد العرب القدامى، واتخذ موقفاً واضحاً منها، يبتعد كثيراً عن التعصب الأعمى للقديم لأنه قديم، أو الانتصار للحديث لكونه حديثاً. وإنما نظر للعمل الأدبي في ذاته بعيداً عن كل اعتبار زمني قد يجرد الحكم

النقدي من موضوعيته. وعلى هذا الأساس فهو لا يربط جودة المبدأ بما ألف القدماء الابتداء به في قصائدهم، بقدر ما ينظر إليه من ناحية درجة تقيد صاحبه بقواعد اللغة والبلاغة. ليجعل مبدأه (حلواً وسهلاً وفخماً جزلاً)[6]. ومن هنا تصبح معايير الحلاوة والسهولة والفخامة والجزالة وحدها تتحكم في جماليته أو قبحه. وعلى هذا الأساس تم اختيار مجموعة من الابتداءات الجيدة في الشعر العربي، القديم والحديث، خارج كل تعصب ضيق. أورد منها ابن رشيق في هذا الباب باقة لا بأس بها من حيث الكم، قد يعتقد القارئ، أول الأمر أنه أتى بها للاستدلال على الكثرة لا غير. إلا أن تفحصاً دقيقاً لها يجعلنا نلاحظ، أنها تختلف أولاً فيما بينها من حيث انتماؤها الزمني. فهناك ابتداءات لشعراء قدامى كامرئ القيس والنابغة وأوس بن حجر. وهناك ابتداءات لشعراء محدثين كبشار بن برد وأبي نواس. مما يعكس عدم تعصب الكاتب لفئة ضد أخرى. ويعطي صورة مفصلة عن مختلف التمايزات الموجودة بينها. ففيما يخص مجموعة القدماء يلاحظ اختلاف بين على مستوى المعاني المستعملة. وهكذا نسجل أن ابتداء امرئ القيس في معلقته:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

الذي علق عليه ابن رشيق قائلاً: (فهو عندهم أفضل ابتداء صنعه شاعر، لأنه وقف واستوقف، وبكى واستبكى، وذكر الحبيب والمنزل في مصراع واحد)[7]، يدور على الوقوف على أطلال الحبيب وبكائها. بينما ابتداء النابغة:

كليني لهم يا أميمة ناصب وليل أقاسيه بطيء الكواكب

في وصف طول الليل من جراء كثرة الهموم التي يعاني منها الشاعر. أما ابتداء أوس بن حجر:

أيتها النفس أجملي جزعاً   إن الذي تحذرين قد وقعا

فهو: (مما اختير لهم - يعني القدماء - في الرثاء)(8).

نفس الشيء يمكن ملاحظته في أمثلة المحدثين. فابتداء بشار بن برد:

أبى طلل بالجزع أن يتكلما   وما عليه لو أجاب متيما

في وصف الأطلال ومخاطبتها. بينما ابتداء أبي نواس:

دع عنك لومي فإن اللوم إغراء   وداوني بالتي كانت هي الداء

ففي وصف الشراب، وهو ما يعطي الدليل الملموس على أن ابن رشيق يريد أن يبين لنا من خلال إيراد الابتداءات الجيدة السابقة، للقدماء والمحدثين، بأن إجادة صنعة الابتداء أمر ليس مقصوراً على شاعر دون آخر، ولا على عصر دون آخر. وإنما هي أمر مشاع بين شعراء مختلف العصور. إذا ما وجد الشاعر الحاذق المجيد. وبذلك تتساوى حظوظ القدماء والمحدثين في الإبداع. وهو ما يعني بعبارة أخرى أيضاً، أن كل المعاني صالحة لتكون موضوع ابتداء. وليس هناك بالتالي موضوع أكثر شاعرية من غيره. فكل المعاني مؤهلة بالقوة لتكون موضوع ابتداء جيد، شريطة توفر شاعر موهوب يجعلها كذلك بالفعل. سواء أكان قديماً أو حديثاً.

أما عن المعايير الفنية لإضفاء الشاعرية على المبدأ، فيحددها ابن رشيق في توخي السهولة والابتعاد، قدر الإمكان، عن التعقيد. مستدلاً عن ذلك بما وقع لدعبل بن علي الخزاعي مع عبدالسلام بن رغبان ديك الجن، يوم جاء الأول دار الثاني في حمص، فتناشدا، فإذا بديك الجن يقول في ابتداء قصيدته:

كأنها ما كأنه خلل الخلة   وقف الهلوك إذ بغما

فإذا بدعبل يستكرهه ويقول: (أمسك، فوالله ما ظننتك تتم البيت إلا وقد غشي عليك، أو تشكيت فكيك، ولكأنك في جهنم تخاطب الزبانية، أو قد تخبطك الشيطان من المس)[9]. ولهذا رفض ابتداء ديك الجن ولم يلق القبول، لما فيه من تعقيد في الكلام، ومخالفة للعادة في الكتابة. وهذا ما حاول ابن رشيق نفسه توضيحه، جرياً على عادته في التعليق أحياناً على الأخبار التي يوردها. فأظهر أن هذا الابتداء قبيح من جهات عديدة. أولها: (إضماره ما لم يذكر قبل). وهذا واضح في عودة الضمير في (كأنها) على ما لم يسبق ذكره. و(هذا ما لم تجر العادة بمثله فيعذر، ولا كثر استعماله فيشتهر)[10]. أما الثاني فيتجلى في (إحالة تشبيه على تشبيه) في قوله: (كأنها ما كأنه)، وهذا ما زاد البيت غموضاً فوق غموض. أما الثالث ففي (ثقل تجانسه الذي هو حشو فارغ، ولو طرح في البيت لكان أحزم)، وهذا واضح في قول الشاعر: (كأنه خلل الخلة). أما الرابع فيكمن في أن الشاعر: (استدعى قافيته لا لشيء إلا لفساد المعنى واستحالة التشبيه)[11].

وبذلك يمكننا، من خلال الملاحظات السابقة، أن نرجع التعقيد المستكره في المبدأ إلى عدة عيوب منها، الخروج على المألوف اللغوي، والخروج على المألوف البلاغي، والتكلف. مثال ذلك قول الشاعر محمد بن عبدالملك الزيات يصف ناقته في قصيدة مدح بها الحسن بن سهل:

كأنها حين تناءى خطوها   أخنس مطوي الشوى يرعى القلل

إلا أنه إذا كان الشاعر الأول قد خالف العادة على مستوى التركيب اللغوي والبلاغي، فإن شاعرنا هذا قد خالف العادة، ولكن هذه المرة، على المستوي المعنوي. فأتى بما لم يكن متعارفاً عليه في التشبيه. وذلك بتشبيهه الناقة بالثور، ثم بوصف الثور بكونه يرعى القلل، بمعنى قمم الجبال، وهذا ما لم تجر به العادة، إلا إذا كان المقصود

بالقلل أعالي النبات. كل هذا بالإضافة إلى خطأ آخر يتمثل في وصفه خطو الناقة عند تعبها بقوله: (تناءى خطوها)، مع أنه أراد أن يقول: (حين تدانى خطوها)[12]، وبذلك أخطأ التعبير عما أراد قوله، فأتى الابتداء معقداً وغامضاً. وهذه المرة نظراً لخروجه عما ألف قوله الشعراء من ناحية المعاني.

بعد هذا يمضي ابن رشيق مستعرضاً أمثلة مختلفة من الابتداءات التي عيبت على أصحابها، مبرزاً نوع العيب المسجل عليها. ليحصي، من خلالها الزلات التي يمكن أن تلحق المبدأ، ومن جملة هذه العيوب. عدم احتراس الشاعر فيما يقوله، وتجاهله لظروف المخاطب، وخصوصاً الممدوح، مما يترتب عنه وقوعه فيما لم يحتسب. كما وقع لجرير يوم دخل على عبدالملك بن مروان، فمدحه بقصيدة استهلها بقوله موجهاً الخطاب لنفسه، من باب التجريد على عادة القدماء:

أتصحو أم فؤادك غير صاح   عشية هم صحبك بالرواح

فقال له عبدالملك: (بل فؤادك يا ابن الفاعلة)، لكونه استثقل هذه اللهجة العنيفة في الخطاب الشعري الموجه له كملك، رغم علمه بأنه موجه من الشاعر لنفسه.

وفي نفس الإطار سجل على المتنبي قوله لكافور في أول لقاء بينهما:

كفى بك داء أن ترى الموت شافياً   وحسب المنايا أن يكن أمانيا

كما يؤخذ على ذي الرمة قوله في ابتداء قصيدة مدحية في عبدالملك بن مروان:

ما بال عينك منها الماء ينسكب   كأنه من كلى مفرية سرب

(وكانت بعين عبدالملك ريشة، وهي تدمع أبداً، فتوهم أنه خاطبه،

أو عرض به، فقال: وما سؤالك عن هذا يا جاهل؟، فمقته وأمر بإخراجه)[13].

على أن هذه العيوب جميعها، سواء منها تلك المتعلقة بمخالفة العادة اللغوية أو البلاغية، أو بعدم مراعاة ظروف المخاطب، يرجعها ابن رشيق لسببين هما: (الغفلة في الطبع، أو الاستغراق في الصنعة)[14]، لأنهما يوقعان الشاعر في السهو أو في التعقيد، ويضطرانه، بالتالي، لمخالفة العادة في المعاني، وكلاهما من عيوب الابتداءات. وهذا ما يجعلنا نتصور مذهب الكاتب في الشعر. فهو من أهل الوسط، بين الطبع والصنعة، لأن كليهما له، في رأيه، تأثير سلبي على جودة المبدأ. وهو ما يدفعنا للتساؤل عن موقف ابن رشيق من هذه المسألة. وهل الصنعة تفسد في رأيه الشعر، أم أنها لازمة لتحقيق جودته؟. وعلى أي شيء يعتمد الشاعر في نظم شعره، أعلى الطبع وحده؟، أم على الطبع والصنعة معاً؟. أسئلة كثيرة سنتطرق لها في الجزء الثاني المخصصة للمناقشة والتعليق. مكتفين الآن بإثارتها فقط.

وبالمناسبة تجدر الإشارة إلى أن الابتداءات التي لا يراعي أصحابها مقتضيات أحوال المخاطبين وظروفهم غالباً ما تسقط قيمتها الفنية. وتعود على أصحابها بما لم يكن في الحسبان. خصوصاً إذا علمنا أن المخاطبين غالباً ما يقبلون المبالغات المستحيلة، لكونها ترضي مشاعرهم ورغباتهم العميقة، على أبيات أخرى، رغم ما تتوفر عليه من معان منطقية معقولة. بدليل ما وقع لأبي نواس - واعتبر فيه مخالفاً للأدب - يوم بنى بعض بني برمك داراً، فأنشده قصيدة يقول في مطلعها:

أربع البلى إن الخشوع لباد   عليك، وإني لم أخنك ودادي

(فتطير منها البرمكي، واشمأز حتى كلح، وظهرت الوجمة عليه، ثم قال: نعيت علينا أنفسنا يا أبا نواس)[15].

أهمية النصيحة والخبر اللذين أوردهما ابن رشيق تكمن في جانبين، أولاهما يتعلق بقوله: (ويميل إلى شهواتهم، وإن خالفت شهوته)(16)، مما يدفع للتساؤل عن مفهوم الشعر ووظيفته، كما يفهمهما ابن رشيق. وهل يكتب الشعر للتعبير عن الأفكار والأحاسيس الخاصة بصاحبه. أم لتزييفها، والتنازل عنها إرضاء لميول المخاطب؟.

وثانيهما يتعلق بما حدث لأبي نواس مع البرمكي. وهنا لن نناقش صحة الخبر، لأن ذلك يتطلب بحثاً مستفيضاً يخرج عن نطاق ما هو موضوع لهذه الدراسة. وإن كان هذا لا يمنع، مع ذلك، مع إثارة بعض الملاحظات الهامة المتعلقة أساساً بما يحدثه الشعر من تأثير نفسي في المتلقي. قد يصل أحياناً درجة التطير، كما هو الحال بالنسبة للبرمكي. مما يفسر، في تقديري، سر إلحاح ابن رشيق على دور المخاطب في تحديد شعرية القصيدة.

بعد هذا ينتقل الكاتب للحديث عن التقليد شبه الموحد بين الشعراء في افتتاح قصائدهم بالنسيب، معللاً ذلك بما لهذا الموضوع: (من عطف القلوب، واستدعاء القبول، بحسب ما في الطباع من حب الغزل، والميل إلى اللهو والنساء، وإن ذلك استدراج إلى ما بعده)(17). على أنه إذا ان النسيب استقطب غالبية ابتداءات قصائد الشعراء القدامى والمحدثين على السواء، فإن سبل تناوله قد اختلفت من شاعر لآخر حسب طبيعة بيئاتهم ومقوماتها الحضارية. فمعاني شاعر بدوي تخالف معاني آخر حضري. وبذلك نلاحظ البعد السوسيولوجي للأدب، بمفهومه البسيط، عند ابن رشيق. وعليه فإن الشاعر البدوي يتناول في افتتاحياته: (ذكر الرحيل والانتقال، وتوقع البين، والإشفاق منه، وصفة الطلول والحمول، والتشوق بحنين الإبل ولمع البروق ومر النسيم، وذكر المياه التي يلتقون عليها، والرياض التي يحلون بها من خزامى وأقحون

وبهار... ولا يعدون النساء إذا تغزلوا ونسبوا، فإن وقع مثل قول طرفة:

وفي الحي أحوى ينفض المرد شادن   مظاهر سمطي لؤلؤ وزبرجد

فإنما هو كناية بالغزال عن المرأة)[18]. وبذلك تتأكد لنا العلاقة الوطيدة بين المعاني الواردة في مثل هذه الافتتاحيات والوسط الحضاري الذي يعيش فيه الشاعر. فهو ينطلق من أخلاق البادية، ومن انعدام الاستقرار، وما يصدر عنه من تشبيه وتشوق وحنين. وبذلك يتميز شعره من هذه الناحية عن شعر أهل الحاضرة، الذين تختلف ظروفهم البيئية عن ظروف الشعراء السابقين. فينعكس ذلك على ما يقولونه من أشعار. فتأتي هي الأخرى مختلفة من حيث معانيها، رغم أن الموضوع واحد. وهكذا نلاحظ أن افتتاحيات النسيب لدى شعراء الحاضرة: (تأتي أكثر... في ذكر الصدود والهجران والواشين والرقباء، ومنعة الحرس والأبواب، وفي ذكر الشراب والندامى، والورد والنسرين والنيلوفر، وما شاكل ذلك من النواوير البلدية أو الرياحين البستانية، وفي تشبيه التفاح والتحية به، ودس الكتب، وما شاكل ذلك مما هم به منفردون، وقد ذكروا الغلمان تصريحاً، ويذكرون النساء أيضاً)[19] إلا أنه إذا كان هذا هو مذهب الشعراء في افتتاح قصائدهم، فإن بعضهم اتبع نفس المذهب الذي سلكته الأغلبية من باب التقليد، دون محاولة التفاعل مع المعطيات البيئية التي يوجد فيها، سواء كانت بدوية أو حضرية، وهكذا وجدنا شعراء يقلدون البدويين في ذكر الإبل ووصف المفاوز، رغم أنهم لم يركبوا جمالاً قط ومنهم من قال متغزلاً في النساء اعتقاداً منه دون سابق تجربة. وهكذا نلاحظ أن العرف الفني اكتسى قوة أعطته صبغة الإلزام، بحيث أصبح الشاعر إذا أراد أن يكتب شعراً وجد نفسه مقيداً بهذا العرف الفني، ولا يجد منه فكاكاً، مما يضطر

معه، في بعض الأحيان إلى تزييف عواطفه وأحاسيسه اتباعاً له واقتداء به، كما هو الأمر في مراعاة ظروف المخاطب.

وكما جرت العادة بافتتاح القصائد بالنسيب، فإنها جرت كذلك بأن يذكر الشاعر قبل المديح ما عاناه من مشاق ومصاعب، وما تجشمه من أهوال، وهو في طريقه إلى ممدوحه، كل ذلك قبل أن: (يخرج إلى مدح المقصود، ليوجب عليه القصد، وذمام القاصد، ويستحق منه المكافأة)[20]. وبذلك تتأكد من جديد الخلفية التي يجب أن ينطلق منها الشاعر في صناعة مقاطع قصيدته، بناء على التأثير النفسي المراد تحقيقه في المتلقي. على أن هذا ينبغي ألا يدفعنا للاعتقاد بأن الجري وراء هذا التأثير يكون دائماً على حساب الصدق الفني، وتزييف عواطف الشاعر، واقتلاع الشعر من جذوره السوسيولوجية. بل العكس، خصوصاً إذا علمنا أن الذي فرض هذه الطريقة في التعبير ليس هو الرغبة في إحداث التأثير النفسي فقط، وإنما الواقع المعيش في تلك الفترة أيضاً. وهذا ما يجعل الرغبة في إحداث التأثير النفسي المناسب في المتلقي تتكامل والرغبة في التعبير ما يعانيه الشاعر في وسطه الحضاري، خصوصاً قبل أن تتحول هذه الطريقة لعرف فني له صبغة إلزامية. مما اضطر معه الشعراء بعد ذلك لتغييره مجاراة لواقعهم اليومي، وحفاظاً على مبدأ الصدق الضروري في التعبير الشعري.

على أنه إذا كانت طريقة تناول الشعراء للنسيب في افتتاح قصائدهم تختلف بحسب أماكن تواجد كل شاعر، فإن التأكيد على هذا البعد البيئي في افتتاحيات قصائدهم قد استمر، وهكذا وجدنا لوصف الديار نصيباً في افتتاحيات البدو، ولم لا! وهم سكان خيام، ينتقلون من موضع لآخر تبعاً للماء والكلأ، وبذلك تصبح ديارهم المهجورة رسوماً وأطلالاً بالية، تذكر الشاعر عند المرور بها، بما كان له فيها من

أيام سعيدة، صحبة أهله وأحبابه، مما يوجب عليه تخصيص جزء من القصيدة للبكاء عليها ووصف ما حل بها بعد الرحيل.

إلا أنه إذا كانت تلك عادة شعراء البادية، فينبغي ألا يتخذها الشاعر الحضري طريقة له في النظم، فيذكر الديار وما حل بها (إلا مجازاً)، لأن أبنية الحاضرة، على عكس خيام البادية، لا تنسفها الرياح، ولا يمحوها المطر. وهذا ما يوحي بأن ابن رشيق لا يغفل مبدأ الصدق في التعبير، ومراعاة الأحوال المعيشية التي يحياها الشاعر، مما يعطي الافتتاحيات بعداً معرفياً خاصاً، يمكننا الاعتماد عليه في استخلاص بعض الحقائق التاريخية عن الفترة التي نظمت فيها.

وفي نطاق ارتباط الشاعر، دائماً في افتتاحيات قصائده، بما يمليه عليه واقعه المعيشي والتزامه الشخصي بالصدق في التعبير عن هذا الواقع: (خلافاً للمحدثين في وصف ما ليس عندهم)[21]، نجد الشعراء القدامى يخصون رفاقهم ووسائل تنقلهم في تلك البيئة الصحراوية بنصيب في هذه الافتتاحيات: (وهكذا يصفون الإبل لكثرتها، وعدم وجود غيرها، ولصبرها على التعب، ولقلة الماء والعلف)[22]. إلا أنه إذا كانت هذه هي العادة المتبعة، فإن بعض الشعراء قد حاولوا، مع ذلك، الخروج عنها. وفي هذا الصدد يسجل ابن رشيق مخالفة البعض لعادة الشعراء في وصف الرحلة والناقة: (فوصف أنه قصد الممدوح راجلاً)[23]، من باب التقيد بالصدق، ولو خالف العادة الفنية. ومن أمثلة ذلك قول أبي نواس للفضل بن يحيى بن خالد:

إليك أبا العباس من بين من مشى   عليها امتطينا الحضرمي الملسنا

قلائص لم تعرف حنيناً على طلا   ولم تدر ما قرع الفنيق ولا الهنا

وهكذا وصف النعال الحضرمية التي امتطاها، وهو في طريقه إلى

الممدوح، خلافاً لما هو متعارف عليه بين الشعراء من وصف الرحلة ومشاق السفر. على أن المخالفة للعرف الفني لم تقف عند هذا الحد، وإنما تجاوزته لتشمل استبدال وصف الخيل، كوسيلة للرحلة في البيئة العربية الصحراوية، بوصف الإبل، لما لها في نفسية بعض الشعراء من تهيب وتعاطي الشجاعة. كما فعل المتنبي في وصف قدومه إلى مصر على خوف من سيف الدولة:

ويوم كليل العاشقين كمنته أراقب فيه الشمس أيان تغرب

على أنه إذا كانت هذه هي طريقة أهل المشرق في افتتاح قصائدهم، فإن الناقد ابن رشيق لا ينسى مقارنتها بطريقة أهل المغرب، ليستغلها مناسبة ثمينة للحديث عن ابن رشيق الشاعر، وبذلك يحضر الناقد الشاعر ولو بكثير من التواضع، كما تبين ذلك العبارة التالية: (وإن لم أدخل في جملة من تقدم، ولا بلغت خطته)[24]. غير أنه، وبغض النظر عن هذا الميل الذاتي الملحوظ، فالمقطع في حد ذاته لا يخلو، مع ذلك، من فائدة، تتمثل خاصة في تحديد العلاقة بين التصورات النظرية المجردة ومقابلاتها العملية الملموسة. وهكذا نلاحظ أنه إذا كان للمشرق استثناءاته في افتتاح القصائد التي تخالف العرف الفني، فإن المغرب، مواكبة منه لخصوصيته الحضارية، لم يعرف شيئاً من هذه الاستثناءات إلا نادراً: (لاسيما إذا كان المادح من سكان الممدوح)[25].

انطلاقاً من قولة ابن رشيق السابقة، نستنتج أن المغرب له خصوصيات شعرية تجسد في العمق خصوصياته البيئية. على أنه إذا ما لاحظنا بعض التشابه بين افتتاحيات المغاربة والمشارقة، فينبغي ألا ندخلها في باب التقليد، وإنما هي من باب الصدق الفني لا أقل ولا أكثر. وما ينطبق على الأقاليم يسري طبعاً على الأفراد. وكأني بابن

رشيق في تأكيده هذا إنما يريد التأكيد، ضمنياً على استقلاليته الشعرية الخاصة. وإن كان هذا لا يخرج مع ذلك عما سبق أن أكد عليه في الصفحات السابقة، من أن الشاعر بقدر ما يتقيد بالعرف الشعري، بقدر ما يعكس واقعه، ويستجيب لظروفه. وفي هذا الإطار يندرج تميز الشعراء المغاربة عن نظرائهم المشارقة. وللتدليل على ذلك يورد ابن رشيق نماذج من أشعاره، نقتطف منها ما قاله في قصيدة يعتذر فيها للوالي عن طول غيابه:

إليك يخاض البحر فعما كأنه   بأمواجه جيش إلى البر زاحف

على أنه إذا كان بناء القصيدة العربية القديمة يفترض، كقاعدة، توفر العناصر الثلاثة موضوع هذا الباب (المبدأ والخروج والنهاية)، وخصوصاً العنصر الأول الذي نحن بصدد الحديث عنه الآن. فإن هذا لا يلغي، مع ذلك، وجود استثناءات تشد عن هذه القاعدة. وهكذا، فكما توجد في النثر خطب بتراء، يهجم فيها الخطيب مباشرة على الموضوع دون تمهيد. فكذلك توجد في الشعر بعض القصائد يدخل أصحابها مباشرة، وبدون مقدمات، للغرض الرئيسي، مما يعرف: (بالوثب البتر، القطع، الكسع، الاقتضاب)[26]. ومن ذلك قول أبي الطيب المتنبي:

إذا كان مدح فالنسيب المقدم   أكل فصيح قال شعراً متيم

وبذلك استنكر هذا التقليد الذي لا يؤدي اتباعه إلا إلى إلغاء الصدق في التعبير، المفروض توفره في الشعر. علماً بأن هناك من ينسب الريادة في ذلك لأبي نواس في قوله:

لا تبك ليلى ولا تطرب إلى هند   واشرب على الورد من حمراء كالورد

على أنه إذا كانت العادة الشعرية تقضي، كما سبق الذكر، بأن

تستهل القصائد بالنسيب، لما له من تأثير حسن على نفوس السامعين، يجعلهم يقبلون على ما سيتلوه من غرض رئيسي، فإن هذا ينبغي ألا ينسى الشاعر أن النسيب لا يعدو أن يكون مجرد مقدمة لموضوع رئيسي. وهذا معناه أن النسيب إذا كان محبباً للنفوس، فينبغي ألا يكون ذلك على حساب الغرض الرئيسي، بحيث تنقلب الآية، فيحدث عكس ما كان ينتظره الشاعر من تأثير إيجابي على المتلقي.

انطلاقاً من هذه التحديدات كلها، يظهر أن للابتداء قواعد وأصولاً تجعل منه جزءاً مهماً في بناء القصيدة العربية القديمة، بقدر ما هو صعب في نفس الوقت. فلا غرابة بعد هذا إذا ما وجدنا (من الشعراء من لا يجيده)[27]، رغم تمكنه من باقي المكونات الأخرى، كما هو الأمر بالنسبة للبحتري مثلاً:

3 – الخروج:

بعدما أطال الكاتب في الحديث عن المبدأ، انتقل للحديث عن الخروج، محاولاً شرح معناه، مع توضيح الفروق الدلالية التي تميزه عن سواه من المصطلحات المستعملة عادة كمرادفات له، دون أن يكون له نفس المفهوم. ومن ذلك تشبيههم له بالاستطراد، وهو (ليس به)[28]. لأن الخروج في رأيه، أن ينتقل الشاعر من موضوع لموضوع آخر بلطف وحذق، ثم يتمادى فيما خرج إليه، وكمثال على ذلك يورد بيتين من قصيدة لأبي عبادة البحتري قالها في مدح إبراهيم بن الحسن بن سهل:

سقيت رباك بكل نوء عاجل   من وبله حقاً لها معلوما

ولو أنني أعطيت فيهن المنى   لسقيتهن بكف إبراهيما

وبذلك انتقل الشاعر من الدعاء بالسقي للربا إلى مدح إبراهيم بفضيلة الكرم، التي يفوق فيها الغيوم المحملة بالأمطار، مما أغرى الشاعر بتمني سقي هذه الربا بكفي إبراهيم بدلاً من الغيوم، ثم تمادى

بعد ذلك في مدح الممدوح. على أنه إذا كان هذا هو الخروج، فإن الاستطراد كما يحدده ابن رشيق هو: (أن يبني الشاعر كلاماً كثيراً على لفظة من غير ذلك النوع، يقطع عليها الكلام، وهي مراده دون جميع ما تقدم، ويعود إلى كلامه الأول، وكأنما عثر بتلك اللفظة عن غير قصد ولا اعتقاد نية)(29).

أما ما يحلو لبعض الناس من تسمية الخروج تخلصاً، فإن ابن رشيق لا يوافقهم على ذلك، لأنه إذا كان الخروج - كما سبقت الإشارة لذلك - انتقالاً من موضوع لآخر، مع التمادي في الثاني، دون الرجوع للأول. فإن ما يطلق عليه لفظ تخلص، في رأي ابن رشيق، هو انتقال الشاعر من معنى لآخر، ثم العودة للأول، والأخذ في غيره، ثم الرجوع إلى ما كان فيه. وكمثال على ذلك يورد قول النابغة الذبياني في آخر نسيب قصيدة يعتذر بها للنعمان بن المنذر:

وكففت مني عبرة فرددتها   إلى النحر منها مستهل ودامع

على حين عاتبت المشيب على الصبا   وقلت ألما أصح والشيب وازع

ثم تخلص إلى الاعتذار قائلاً:

ولكن هما دون ذلك شاغل   مكان الشغاف تبتغيه الأصابع

وعيد أبي قابوس في غير كنهه   أتاني ودوني راكس فالفواجع

ثم وصف حاله عند سماع ذلك، قائلاً:

فبت كأني ساورتني ضئيلة   من الرقش في أنيابها السم ناقع

يسهد في ليل التمام سليمها   لحلي النساء في يديه قعاقع

تناذرها الراقون من سوء سمها   تطلقه طوراً وطوراً تراجع

بعد هذا الانتقال من معنى إلى معنى، والعودة إلى الأول، قبل

الانتقال إلى ثالث، تخلص النابغة إلى الاعتذار الذي كان فيه، فقال:

أتاني – أبيت اللعن – أنك لمتني   وتلك التي تستك منها المسامع

ويدخل ابن رشيق في إطار التخلص، ما يسمى بالإلمام، وهو ما يلاحظ في بعض القصائد من انتقال في موضوع كالنسيب إلى آخر كالمدح، ثم العودة إلى النسيب، ثم بعده إلي المدح، كما فعل أبو تمام في إحدى قصائده المدحية التي أورد مقطعاً منها ابن رشيق في هذا الباب.

على أنه إذا كان من عيوب الابتداء عدم مراعاة الشاعر لظروف الشخص المستهدف بالقصيدة (كالممدوح مثلاً) ، فإن نفس الشيء يجري على الخروج، إذ يجب أن يكون الربط فيه بين المقدمة والموضوع الرئيسي للقصيدة قائماً على ما يناسب مقام الشخص الذي نظمت من أجله. وكذا على نوعية الأثر النفسي المطلوب من ورائها ، وفي ضوء ذلك يقوم الخروج، ويصنف الشعراء. خصوصاً وإجادة الشاعر لجزء من القصيدة، لا يعني مطلقاً قدرته على تجويد باقي الأجزاء الأخرى. وفي هذا الإطار عيب على أبي الطيب المتنبي بعض الخروج، نظراً لعدم مراعاته لأحوال المخاطب، رغم أنه يعتبر من أكثر الناس إجادة في هذا المجال. ومن ذلك ما أخذ عليه في قوله منتقلاً من النسيب إلى المدح في قصيدة يمدح فيها سعيد بن عبدالله بن الحسن الكلابي المنبجلي:

ها فانظري أو فظني بي ترى حرقاً   من لم يذق طرفاً منها فقد وألا

عل الأمير يرى ذلي فيشفع لي   إلى التي تركتني في الهوى مثلا

أيقنت أن سعيداً طالباً بدمي   لما بصرت به بالرمح معتقلا

من هذه الأبيات نستنتج أن المتنبي أوكل لممدوحه دوراً لا

يتناسب ومقامه، بل إنه أنزله منزلة هو دونها بكثير، وبذلك خرج عن العرف الفني المتبع في مثل هذه المناسبات. مما جعل للقصيدة تأثيراً مغاليراً لما كان يتوخاه الشاعر من وراء نظمها، وهذا ما لفت نظر النقاد فاعتبروها من السقطات الفنية التي وقع فيها المتنبي. وهذا ما يدفعنا للقول بأن الشاعر إذا أراد أن يجيد الخروج، كما هو الشأن بالنسبة للمبدأ، فما عليه إلا أن يعير اهتماماً كبيراً لما يقوله، حتى يتأكد مما إذا كان يتناسب والمقام الذي سيقال فيه أم لا. وبذلك يتأكد ما سبق أن لاحظناه بخصوص وجهة نظر ابن رشيق في الشعر. فهو ليس ما هو في ذاته فحسب، وإنما هو بالإضافة لذلك ما يحدثه من تأثير نفسي في المخاطب. إن لم نقل إن الشعر في ذاته لا يدرك إلا عبر ما يحدثه في المتلقي.

وكما استعرض ابن رشيق مذهب الشعراء في المبدأ، استعرض طريقتهم في الخروج للمدح، وتتمثل هذه الطريقة في قولهم بعد انتهائهم من وصف الإبل والصحاري (د ع ذا) و(عد عن ذا) و(إلى فلان قصدت)، و(حتى نزلت بفناء فلان)[30]، أو يستهلون غرضهم الرئيسي في القصيدة بأن المشددة، كدليل على بداية القول في الشيء الذي يقصدون، إلى جانب هذه الطريقة توجد طريقة أخرى يتم فيها إحكام الربط بين المقدمة والموضوع الرئيسي في القصيدة، أما إذا لم يتم الربط بين المقطعين، لا بالأدوات السابقة ولا بواسطة المعنى، بحيث أبقى الشاعر على خندق ملحوظ بين المقدمة والغرض الرئيسي، سمي ذلك (طفراً وانقطاعاً)[31]. وقد عرف هذا عن البحتري لكثرة ما وقع فيه شعره، ومن الأمثلة التي يوردها له ابن رشيق قوله:

لولا الرجاء لمت من ألم الهوى   لكن قلبي بالرجاء موكل
إن الرعية لم تزل في سيرة   عمرية مذ ساسها المتوكل

4 – النهاية:

بعد المبدأ والخروج يعرج ابن رشيق على النهاية، فلا ينسى مقارنتها بالمبدأ، سواء من ناحية أهميتها في القصيدة، أو من ناحية الأثر الذي تخلفه في السامع. بحيث إذا كان الكاتب قد شبه المبدأ بمفتاح الشعر، فإن النهاية، بحكم موقعها في آخر القصيدة، تعتبر قفلاً له. لذلك فهي لا تقل أهمية عن المبدأ، خصوصاً وأنها آخر ما يبقى عالقاً في ذهن السامع بعد انتهاء الشاعر من إنشاد قصيدته. فلا يأتي بعدها شيء. لذا يجب أن يوليها الشاعر عناية خاصة، تمكنه من إحداث التأثير النفسي الإيجابي الذي يطمح إليه. وهو ما لا يتحقق دون إحكام النهاية، بحيث يشعر السامع كأن شيئاً سيأتي بعدها، أو يترك في نفسه لهفة لما هو أبعد منها.

إذا كانت هذه هي الشروط الفنية والفكرية الواجب توفرها في النهاية لتصل درجة الجودة التي يتوخاها الشاعر، فإن هذا لا يلغي ما عرف عن العرب من نهايات تخالف في بعض جوانبها الشروط المرسومة سابقاً. ومن ذلك أن منهم من كان يختم قصيدته ويقطعها ونفس السامع ماتزال متعلقة بما بعدها، وبذلك تبقى القصيدة مبتورة في آخرها. كما قد تبتر في بدايتها. وكمثال على ذلك يورد ابن رشيق قول امرئ القيس في ختام معلقته، يصف السيل من كثرة تهاطل الأمطار:

كأن السباع فيه غرقى غدية   بأرجائه القصوى أنابيش عنصل

أما ما جرى من إنهاء القصائد في غير المدح بالدعاء، فذاك شيء غير مقبول في نظر الكاتب، لما يعكسه، في نظره، من عجز الشاعر عن إيجاد نهاية جيدة لقصيدته، فيلجأ إلى الدعاء لما به من سهولة تستر ضعفه، وتخفي نضوب معينه الفني. إلا ما كان من قصائد المدح، فإن اختتامها بالدعاء شيء مقبول، لما يصادفه ذلك، في

نفس الممدوح، من قبول ورضى، ومادامت القصيدة المدحية تسعى للفوز بذلك الرضى والقبول، فلا غرابة أن نرى الشاعر يسعى بكل ما يملك من وسائل فنية لتحقيقه، شريطة ألا يكون الدعاء من نوع ما قاله أبو الطيب المتنبي، يذكر الخيل لسيف الدولة:

فلا هجمت بها إلا على ظفر   ولا وصلت بها إلا إلى أمل

ففي هذا البيت لا يدعو الشاعر للممدوح، حتى يدعو عليه، سواء في الشطر الأول، أو في الشطر الثاني، ومثل هذا يترك أثراً سيئاً في نفس الممدوح، لأنه ينفر منه.

وبما أن من الشعراء من يجيد عنصراً دون الآخر، فإن الكاتب لا يفوته أن يصنف لنا أكثر الشعراء إجادة لهذه العناصر كلها، وهو المتنبي، رغم ما عرف عنه من تعقيد وتكلف في بعض الأحيان.

الشق الثاني الخاص بالمناقشة:

تقديم عام:

مع بداية هذا القسم سينطلق صوت آخر في مواجهة صوت الكاتب، الذي تحدث بما فيه الكفاية سابقاً عن تصوره النظري العام للقضايا الشعرية المطروحة. أما الآن فإن صوتاً ثانياً هو صوت القارئ، سيتحرر من سلبيته وحياده ليدخل في علاقة جدلية مع صوت الكاتب. قد لا تكون هذه المواجهة متكافئة، لكن هذا لن يحرمنا، مع ذلك، من حق إبداء الرأي، والاحتكام للعقل والمنطق لاستنتاج ما يمكن استنتاجه من مواقف الكاتب النقدية السابقة.

لتحقيق ذلك اعتمدنا خطة منهجية واضحة، تتمثل في مخالفة خطة الكاتب في استعراض أفكاره، لما قد توقعنا فيه من تكرار،

وتعويضها بأخرى مغايرة، تقوم على مبدأ تحديد الأفكار الأساسية المثيرة للنقاش. على أن نجعل منها عناوين فرعية لأبرز ما سنتناوله بالمناقشة في هذا القسم.

وهكذا، وبعد قراءات فاحصة عديدة لمحتوى الباب المدروس، انتهينا لتحديد أبرز القضايا المثيرة للنقاش في النقط التالية:

- ملاحظات منهجية عامة.
- الاهتمام بالمتلقي في تحديد قيمة القصيدة.
- الموقف من قضية القدماء والمحدثين.
- الطبع والصنعة في علاقتهما بجودة القصيدة.

1 - ملاحظات منهجية عامة:

تحت هذا العنوان سنتناول كل ما يمكن أن يسجله قارئ باب المبدأ والخروج والنهاية من ملاحظات منهجية، إيجابية كانت أو سلبية، مع محاولة تحديد سبب وقوعها. وبما أن الملاحظات المسجلة في هذا الصدد كثيرة ومتنوعة، ورغبة في عرضها بشكل منظم واضح، ارتأينا تصنيفها لمجموعتين:

مجموعة أولى خاصة بالملاحظات المنهجية الشكلية، المتعلقة بطريقة ترتيب الأفكار، الرئيسية والفرعية، واعتبارات ذلك. بالإضافة لنوعية الترابط القائم بينها، وكذا نوعية التوزيع الكمي المعتمد في معالجتها، وهل هناك توازن أم لا؟، ولماذا؟. مع استنتاج ما يمكن استنتاجه من ذلك كله.

ومجموعة ثانية خاصة بالملاحظات المنهجية الجوهرية وتشمل الطريقة المعتمدة في جمع المادة، والمصادر التي سخرت لها، ولا أقصد بالمصادر هنا الكتب والمؤلفات فقط، وإنما كل ما يمكن أن يشكل مرجعاً

في استخلاص المادة الشعرية والنقدية. سواء أكانت كتاباً أو رواية، أو فكرة، أو ذاكرة... إلخ. مع عدم إغفال المزايا المترتبة على كل مرجع، خصوصاً فيما يتعلق بقيمته العلمية...

1 - المجموعة الأولى:

وهنا يمكن القول إجمالاً بأن الباب المدروس التزم في عرض أفكاره خطة منهجية مضبوطة وواضحة، تتألف من مقدمة عامة وعرض فخاتمة. وهذا ما جعلنا لا نحس بأي خلل عند قراءته. ويمكننا، بالنسبة أن نسجل بأن هذا الضبط المنهجي، في إطاره العام، ليس صعباً، ولا يتطلب أي جهد فكري كبير. ذلك أننا إذا ما أمعنا النظر في عمق هذه المنهجية، محاولين ربطها بالقصيدة التي تعتبر عناصر الباب أبرز أجزائها. خلصنا إلى أن ترتيب الباب لمبدأ وخروج فنهاية، ليس من إبداع ابن رشيق، ولا من ابتكاره، بقدر ما هو التزام بنفس الترتيب الطبيعي للعناصر المدروسة في القصيدة. وهكذا نجد أن أول ما يصادفنا، ونحن نقرأ القصيدة العربية القديمة هو المبدأ، يليه الخروج، وبعده النهاية. لذلك فلا غرابة إذا ما وجدنا ابن رشيق يعتمد نفس الترتيب المنهجي الطبيعي في معالجة الموضوع. مما يعكس ببساطة المجهود الفكري المبذول على المستوى التنظيمي الداخلي لأفكار الباب. على أننا إذا ما تجاوزنا الإطار المنهجي العام، وحاولنا الوقوف عند التنظيم الداخلي الخاص بكل قسم من أقسامه الثلاثة الرئيسية، لفحص الخطة المتبعة في عرضها، سنلاحظ وجود بعض الاضطراب، مما يجعلنا نشك في خضوعها للتسلسل المنطقي المفروض في مثل هذه البحوث. الأكثر من هذا أننا لاحظنا بعض الاستطرادات المخلة أحياناً. ولإعطاء صورة واضحة عن ذلك، سنحاول عرض الأفكار الجزئية الواردة في المكون الأول/ المبدأ، نظراً لما يوفره طوله من فرص مناسبة لإظهار هذه

الجوانب. وهكذا يمكن تلخيص الخطوات المتبعة في عرض أفكار هذا العنصر في النقط التالية:

- تعريف المبدأ.
- مختارات من المطالع الجيدة.
- عيوب المطالع، مع أمثلة لذلك.
- أسباب وقوع الشعراء في هذه العيوب.
- نصائح للشعراء كي يتفادوا هذه العيوب، مع أمثلة لذلك.
- مذهب الشعراء في افتتاح قصائدهم بالنسيب، مع إبراز الفرق بين أهل البادية والحاضرة.
- ذكر المفاوز والركاب قبل المديح، مع الإشارة للفرق في ذلك بين شعراء البادية والحاضرة.
- المتنبي يذكر الخيل بدل الإبل.
- الانتقال لوصف طريقة أهل المغرب، مع الوقوف على تصوره الشخصي كشاعر.
- العودة إلى طريقة بعض الشعراء المشارقة في إغفال مقدمة النسيب.
- الشعراء الذين لا يجيدون الابتداء.
- أمثلة من الابتداءات الجيدة لكل من أبي تمام والبحتري.

باستعراضنا لترتيب الأفكار الجزئية التي اشتمل عليها مقطع المبدأ، نلاحظ بعض الاضطراب المنهجي في عرضها، وذلك إما لكثرة المادة المتوفرة، أو لاهتمام الكاتب الزائد بعرض أكبر قدر ممكن من المعلومات، بغض النظر عن الطريقة. وكدليل على هذا الاضطراب، نرى أنه إذا كانت النقطة الأولى المتمثلة في تعريف المبدأ، تحتل مكانها الطبيعي في مقدمة العرض بصفتها نقطة رئيسية، لا يمكن تجاوزها أو

تأخيراً، نظراً لدورها التأسيسي في العرض ككل. فإن النقطة الثانية يبدو أنها سبقت مكانها المنطقي، خصوصاً إذا علمنا أن اختيار هذه المنتخبات متوقف بالأساس على ما يمكن تسميته بخطوة تحديد العرف الفني المتبع عند العرب في افتتاح القصائد. وعليه فإن النقطة السادسة، وما يتلوها حتى العاشرة، أحق في نظري منهجياً بالرتبة الثانية من النقطة السابقة. على أن توضع هذه الأخيرة، وما بعدها من النقط، حتى الخامسة، في مراتب النقط المحولة. ليصبح الترتيب، بعد هذا التعديل، على الشكل التالي:

- تعريف المبدأ.
- مذهب الشعراء العرب القدامى في افتتاح قصائدهم بالنسيب، مع الإشارة للفرق في ذلك بين أهل البادية والحاضرة.
- ذكر الشعراء للمفاوز والركاب قبل المديح، مع الإشارة إلى الفرق في ذلك بين أهل البادية والحاضرة.
- المتنبي يذكر الخيل بدل الإبل.
- الانتقال لوصف طريقة أهل المغرب، وعلى الخصوص طريقة الشاعر ابن رشيق في ذلك.
- العودة إلى طريقة بعض الشعراء المشارقة في إغفال مقدمة النسيب.
- مختارات من المطالع الجيدة.
- عيوب المطالع، مع أمثلة لذلك.
- أسباب وقوع الشعراء في هذه العيوب.
- نصيحة للشعراء كي يتفادوا الوقوع في هذه العيوب، مع أمثلة لذلك.
- الشعراء الذين لا يجيدون الابتداء.
- أمثلة من الابتداءات الجيدة لكل من أبي تمام والبحتري.

إذا تجاوزنا الملاحظة السابقة، التي يمكن أن نجد فيها العذر لابن رشيق، نسجل ملاحظة جزئية أخرى، تتمثل في بعض الاستطرادات المخلة، كتلك التي عرج فيها على الغرب الإسلامي، لتحديد تصور شعرائه الخاص للموضوع. ذلك أنه إذا كان هذا الاستطراد إيجابياً ومفيداً، لما يقدمه القارئ العربي من معارف أدبية شاملة، تتجاوز الحدود المصطنعة التي حاول البعض حصرها في المشرق الإسلامي. فإن هذا الاستطراد، للأسف الشديد، فقد الكثير من قيمته المعرفية، عندما اقتصر على أمثلة شعرية خاصة بالكاتب، مما أضفى عليه طابعاً ذاتياً صرفاً، خيب أفق تطلع القارئ. بعدما استشعر انهياراً وشيكاً للعصبية الإقليمية، فإذا به يسقط من جديد في براثن عصبية ذاتية أضيق من السابقة، يختزل معها الغرب الإسلامي في أنا الكاتب، كنموذج وحيد. على أنه ما يزيد في تعميق الشعور بهذا الإحساس طول الاستطراد، وكثرة استشهاداته، لدرجة فاقت معها مجموع الاستشهادات الأخرى. مما أخل بالتوازن الطبيعي المفروض بين مختلف أفكار المكون. رغم المحاولة اليائسة التي قام بها ابن رشيق في بداية الاستطراد للتخفيف من حدة طابعه النرجسي، قائلاً: (وقد قلت أنا - وإن لم أدخل في جملة من تقدم، ولا بلغت خطته من قصيدة)[32].

ومع ذلك يبقى مصير هذا الاستطراد منهجياً رهين الجواب عن التساؤل التالي: هل استطاع ابن رشيق إقناع القارئ بمحتوى التصريح السابق أم لا؟.

الملاحظة الثالثة تتعلق بتوزيع الصفحات على مكونات الباب. ذلك أننا إذا ما عدنا لكيفية تقسيم مجموع صفحات الباب المدروس، البالغ عددها خمساً وعشرين صفحة، على أفكاره الثلاثة الرئيسية (المبدأ/ الخروج/ والنهاية). نلاحظ أن المبدأ استأثر بنصيب الأسد،

بحيث يبلغ عدد صفحاته ست عشرة صفحة، مقابل خمس صفحات للخروج، وثلاث صفحات للنهاية، وصفحة واحدة فقط للمقدمة.

هذا التوزيع غير المتكافئ، يدفعنا للتساؤل عن السبب. وهل هو اختلال عفوي لا يضمر أية خلفية؟، أم هو اختلال مقصود أجبر عليه الكاتب؟.

للإجابة عن هذه الأسئلة لابد من الإشارة إلى أن ما قام به ابن رشيق في هذا الباب، وربما في الكتاب ككل، لم يكن وليد الصدفة، بقدر ما هو مفروض، لم تكن للكاتب يد فيه. مادام مرتبطاً بحجم المادة المتوفرة في المراجع والمصادر المعتمدة. ولا دخل لرغبة الكاتب فيه.

إذا كان الأمر كذلك، وجبت إعادة صياغة السؤال السابق بالشكل التالي. لماذا لم يعثر ابن رشيق على معلومات متساوية بين المبدأ، الخروج، والنهاية؟، وماذا يعكس هذا اللاتساوي؟، وهل هو تقصير من الذين سبقوه، أم هو اهتمام زائد بمكون دون آخر؟. يبدو أن لا هذا ولا ذاك ينفع في تفسير هذه الظاهرة. رغم أن التعليل الأول يبدو أقرب للصواب من الثاني. بدليل ما يمكن ملاحظته عند تصفح بعض الكتب النقدية القديمة، كالموازنة مثلاً، من اهتمام مطلق بالمبدأ، وإغفال كلي للخروج والنهاية. مما يدفعنا للاعتقاد بأن التقصير يعود للنقاد القدامى. ولا دخل فيه للمحدثين. لكننا إذا ما أخذنا بهذا الرأي نكون كمن اكتفى في حكمه بظاهر الأمر، متغافلاً عن جوهره. ذلك أنه إذا كانت بعض كتب النقد القديمة تولي اهتماماً كبيراً بالمبدأ على حساب العنصرين الآخرين. ألا يعتبر ذلك ظاهرة تستدعي بدورها التفسير؟، أليس غريباً أن نجد بعض كتب النقد القديمة تتفق حول هذه النقطة؟.

إن طرح مثل هذه الأسئلة يعيدنا في الحقيقة لجوهر المشكل، والبحث بالتالي في طبيعة هذه المكونات ذاتها، لا خارجها. لنكتشف

سر اهتمام النقاد القدامى بهذا المكون الشعري دون سواه. وهذا ما قمنا به فعلاً، فانتهينا إلى أن السبب يعود لقيمة المبدأ وصعوبته، بالمقارنة للخروج والنهاية، مما انعكس على درجة اهتمام النقاد. وحجم ما خلفوه عن كل مكون. وبناء عليه، فإن ما يلاحظ على هذا الباب من اختلال في توزيع الصفحات، لا يتحمل فيه ابن رشيق أية مسؤولية مباشرة، بقدر ما له ارتباط بأهمية كل مكون، وحاجة الشعراء الماسة لضوابطه.

المجموعة الثانية: أما بخصوص المجموعة الثانية من الملاحظات فإن أول ما يطالعنا، ونحن نقرأ هذا الباب هو أن ابن رشيق اعتمد في رصد الأفكار الواردة فيه على الطريقة الاستبطانية الرافضة للأحكام الجاهزة المسبقة، والمعتمدة أساساً على ما تفضي إليه الدراسة المحايثة للمادة المدروسة من آراء. وهذا ما يفسر قلة المناقشة النظرية، والاعتماد الكلي على استخلاص الأحكام من المتن الشعري مع الإكثار من الأمثلة لتأكيد ما تم التوصل إليه. وهذا ما انعكس، بشكل عام على طريقة العرض، فبدأنا نلمس نوعاً من الحياد والموضوعية من طرف ابن رشيق، لدرجة قل معها تدخله، إلا ما كان من بعض التعاليق المقتضبة التي يأتي بها أساساً لتزكية ما انتهى إليه في النماذج المروية. من ذلك قوله معلقاً على رأي الحذاق بصناعة الشعر في مقدمة الباب: (وقد صدق، لأن حسن الافتتاح داعية الانشراح...)[33].

وتدخله معلقاً بالإيجاب كذلك على ما أخذه دعبل الخزاعي على بيت عبدالسلام بن رغبان ديك الجن: (ولعمري ما ظلمه دعبل...)[34]. وهذا صبغ الباب بروح المسالمة، وطغيان الأسلوب الوصفي على حساب ا لجدلي، في الوقت الذي كثرت فيه الاستشهادات الشعرية، وكأن ابن رشيق شعر بالحاجة لسند يؤكد به آراءه، فأورد من الأخبار والأمثلة ما يدعمها، ويجعلها مقبولة من طرف القراء. بحيث إنه إذا ما أراد إقناعنا مثلاً بأن من عيوب المبدأ عدم

مراعاة أحوال المخاطبين، أورد مجموعة من الأمثلة تؤكد ذلك. كما حدث لذي الرمة يوم دخل على عبدالملك بن مروان، فأنشده قصيدة يقول في مطلعها:

ما بال عينك منها الماء ينسكب   كأنه من كلى مفرية سرب

(وكانت بعين عبدالملك ريشة، وهي تدمع أبداً، فتوهم أنه خاطبه أو عرض به، فقال: وما سؤالك عن هذا يا جاهل. فمقته، وأمر بإخراجه)[35].

لذلك كله نعتقد أن هذا الباب أقرب إلى مجمع للأخبار والأمثلة منه لأي شيء آخر.

إلى جانب هذه الملاحظة، هناك ملاحظة أخرى تتعلق بهذه الأخبار والأمثلة التي يحفل بها الباب. ذلك أن الأمانة العلمية تستوجب على الكاتب، أياً كانت قيمته، أن يحدد لنا المصادر التي استقى منها مادته. غير أنه للأسف الشديد، لا نعثر في هذا الباب على ذكر مرجع واحد. مما يجعلنا نتساءل عن الطريقة المعتمدة في جمعها. وهل تعود لمراجع مكتوبة، أم للحافظة فقط؟.

وأعتقد أنه لو اعتمد ابن رشيق في كتابه هذا على مراجع مدونة، لما وجد بداً من تحديدها، وذكر أسماء مؤلفيها. لكن بما أن الباب يخلو تماماً من كل هذا، فالراجح أنه اعتمد على حافظته. لأنها غالباً ما تبقي على الخبر دون المصدر. ونظراً لكثرة المصادر المعتمدة في جمع المادة، فإن ذكر عناوينها وأسماء أصحابها يصبح والحالة هذه متعذراً، إن لم يكن مستحيلاً، وهذا ما يفسر خلو الباب منها.

2 - الاهتمام بالمخاطب في تحديد جودة القصيدة:

لعل من النقط الملفتة للانتباه في هذا الباب، ما نلاحظه، ونحن

نتابع قراءة صفحاته، من اهتمام شبه مطلق بالمخاطب في نظم القصيدة. وهكذا يطالعنا في بداية هذا الباب قول ابن رشيق في تحديد أهمية المبدأ والخروج والنهاية، بالاعتماد على تأثيرها النفسي في السامع: (لأن حسن الافتتاح داعية الانشراح، ومطية النجاح، ولطافة الخروج إلى المديح سبب ارتياح الممدوح، وخاتمة الكلام أبقى في السمع، وألصق بالنفس، لقرب العهد بها، فإن حسنت حسن، وإن قبحت قبح، والأعمال بخواتيهما كما قال رسول الله صلى الله عليه وسلم)[36].

فكلمات ك: (الانشراح، ارتياح الممدوح، أبقى في السمع، ألصق بالنفس)، توحي بأن ابن رشيق، وهو يحدد قيمة هذه العناصر في القصيدة، إنما يفعل ذلك من خلال ما تحدثه هذه الأشياء من تأثير في النفس. فإن كان إيجابياً، دل ذلك على جودتها: (فإن حسنت حسن) وإن كان سلبياً، اعتبر دليل رداءتها: (وإن قبحت قبح).

وللزيادة في توضيح مدى هيمنة هذا الاعتبار في تحديد جودة المبدأ والخروج والنهاية. سأحاول إيراد أمثلة ثلاثة، يرتبط كل واحد منها بعنصر من عناصر بناء القصيدة العربية القديمة. وهكذا ففيما يخص المبدأ نرى ابن رشيق يؤكد بأن عدم إدخال ظروف المخاطب وأحواله في الاعتبار، يوقع الشاعر في المزالق، ويقلل في الوقت ذاته من قيمة المبدأ والقصيدة. وكدليل على ذلك يحكي ما وقع لجرير مع عبدالملك بن مروان، حين أنشده قصيدة يقول في مطلعها:

أتصحو أم فؤادك غير صاح عشية هم صحبك بالرواح

فقال عبدالملك: (بل فؤادك يا ابن الفاعلة). تعبيراً منه عن استثقال هذه المواجهة، رغم علمه بأن الشاعر يخاطب نفسه، من باب التجريد.

هذا الاعتبار لا يقتصر على المبدأ، بل يتجاوزه، كما سبق الذكر،

للخروج أيضاً، بدليل ما أورده ابن رشيق كعيب للمتنبي في قصيدة مدح بها سعيد بن عبدالله بن الحسن الكلابي المنبجي يقول فيها:

ها فانظري أو فظني بي ترى حرقاً   من لم يذق طرفاً منها فقد وألا

عل الأمير يرى ذلي فيشفع لي   إلى التي تركتني في الهوى مثلا

فاعتبر ذلك عيباً، لكونه: (تمنى أن يكون له الأمير قواداً). وهذا ما لا يتلاءم وآداب مخاطبة الملوك والأمراء.

أما فيما يخص النهاية، فقد سبق وقلنا بأنه لم يكن من المقبول عند الحذاق من الشعراء، أن تكون عبارة عن دعاء. إلا في القصيدة المدحية، لما لذلك من وقع حسن على نفوس الممدوحين، شريطة ألا يكون من قبيل الدعاء الذي اختتم به المتنبي قصيدته في سيف الدولة، قائلاً:

فلا هجمت بها إلاّ على ظفر   ولا وصلت بها إلا إلى أمل

(لأنه لا يدعو له حتى يدعو عليه)، ومثل هذا قبيح لكونه يحدث أثراً سيئاً كبيراً في نفس الممدوح.

هذه الأمثلة الثلاثة السابقة تؤكد كلها الاهتمام الذي يوليه ابن رشيق في بابه هذا للمخاطب، أو إن شئنا القول لوظيفة الشعر وتأثيره. فالشعر الجيد في نظره هو الذي ينجح في تأدية وظيفته، المتمثلة في خلق التأثير الإيجابي في السامع. على أن اهتمام ابن رشيق بهذا الجانب يتجاوز كل الحدود، حينما يقول موجهاً النصيحة للشعراء: (والفطن الحاذق يختار للأوقات ما يشاكلها، وينظر في أحوال المخاطبين، فيقصد محابهم، ويميل إلى شهواتهم، وإن خالفت شهوته، ويتفقد ما يكرهون سماعه فيتجنب ذكره)[37]. ومما يدفعنا للتساؤل عن مفهوم الشعر عند ابن رشيق، وهل هو إبداع يحمل قيمته في ذاته وأدبيته، أم هو تعبير يحمل في طياته إحالات على مرجعيات خارجية،

قد تكون اجتماعية أو نفسية؟. وبتعبير آخر، هل الشعر عنده غاية في ذاته، ليس له امتداد خارجها؟، أم هو وسيلة لتحقيق أهداف غيرية أخرى؟.

على أننا إذا ما تجاوزنا هذا الإشكال، واعتبرنا الشعر، كما يفهمه ابن رشيق، وسيلة لا غاية، فإن الإشكال، يتخذ في هذه الحالة، بعداً آخر، يتمثل في تحديد طبيعة هذه الوظيفة (أو الوظائف) المستهدفة. وهل لها علاقة بما يحمله الشعر من أحاسيس وعواطف ذاتية خاصة بالشاعر، بصرف النظر عن المخاطب، وموقفه منها. أم ترتبط أساساً بما يحدثه في المخاطب من تأثير، ولو كان ذلك على حساب الشاعر ذاته. وبعبارة مختصرة جداً، هل الشعر تعبير عن الأنا أم الآخر؟.

الظاهر أن ابن رشيق، انطلاقاً مما توحي به القولة السابقة، يتبنى المفهوم الثاني، المتمثل في كون الشعر تعبير عن الآخر، وهذا معناه أن الشاعر الحذق، في تقديره، من يقوى على تغييب ذاته لفائدة المخاطب. مما يدفعنا للتساؤل عن موقع الذات الشاعرة في التعبير الشعري، أو ما اصطلح عليه قديماً بالصدق في التعبير. وإلى أي حد يقيم ابن رشيق اعتباراً لهذا العنصر في تصوره.

الواقع أن اهتمام ابن رشيق بالمخاطب في تقويم المبدأ والخروج والنهاية، لا ينبغي فهمه على أساس كونه دعوة للشعر الكاذب، وانتصاراً للرأي القائل: (أعذب الشعر أكذبه)، كما يتبين ذلك من مجرد مقارنة بسيطة بين ما ورد في النصيحة السابقة، وما قاله ابن رشيق نفسه في باقي فقرات الباب الأخرى. من ذلك مثلاً أن المبدأ رغم تمحوره حول موضوع واحد هو النسيب، لما يمتاز به هذا الموضوع، عن غيره من تأثير خاص في النفوس، فإن طريقة تناوله تختلف من شاعر لآخر حسب اختلاف أماكن تواجدهم: (مقاصد الناس تختلف، فطريقة

أهل البادية ذكر الرحيل والانتقال، وتوقع البيان، والإشفاق منه، وصفة الطلول والحمول، والتشوق بحنين الإبل ولمع البروق ومر النسيب، وذكر المياه التي يلتقون عليها، والرياض التي يحلون بها من خزامى وأقحوان... وما أشبهها من زهر البرية الذي تعرفه العرب، وتنبته الصحاري والجبال..)[38]، ويضيف قائلاً: (وأهل الحاضرة يأتي أكثر تغزلهم في ذكر الصدود والهجران، والواشين والرقباء، ومنعة الحرس والأبواب، وفي ذكر الشراب والندامى..)[39]. ويعلل ابن رشيق ذلك بقوله: (فلا معنى لذكر الحضري الديار إلا مجازاً، لأن الحاضرة لا تنسفها الرياح، ولا يمحوها المطر)[40]. والأمثلة على ذلك كثيرة في هذا الباب، ولا داعي لذكرها تجنباً للإطالة.

من خلال هذه الأقوال كلها يتجلى تأكيد ابن رشيق القوي على مبدأ الارتباط الصادق الواجب توفره بين الشعر والشاعر وبالتالي بين الشاعر وواقعه. مما يجعل المعايير الفنية البدوية مخالفة بالضرورة لمثيلاتها الحضرية. وهذا معناه أن ابن رشيق يؤكد على مبدأ الصدق في التعبير عن بيئة الشاعر، مما ينفي عنه الدعوة للكذب في الشعر. وإن كان هذا يورطنا في مأزق من نوع آخر، يتمثل في كيفية التوفيق بين هذين المبدأن المتناقضين ظاهرياً على الأقل، والمتمثلين في كون الشعر تعبيراً عن الأنا والأنت في نفس الوقت.

يبدو لي أن حل هذا التناقض الظاهري يكمن في العودة مجدداً لتحديد مفاهيم بعض المصطلحات المستعملة بدقة ووضوح. وأقصد بالخصوص مفهومي الأنا والأنت. فماذا نعني بهما؟ وكيف يتم التعبير عنهما شعراً؟، وهل في الجمع بينهما تناقض أم لا؟. هل في قولنا، مثلاً، بأن الشعر تعبير عن الذات، إفراغ لهذه الأخيرة من بعدها الاجتماعي، وتحويلها لأنا وهمية مفردة. ليصبح الشعر، والحالة هذه، تعبيراً منغلقاً، يختنق في فهمه الضيق للصدق. عن طريق قطع علاقاته

الطبيعية بالجماعة والمجتمع. وبالتالي كل ما هو خارج عن الذات. ثم هل تعريف الشعر بكونه تعبيراً عن الغير. إقصاء كلي للذات، ونفي مطلق لحضورها. هل يمكن التعبير عن الآخر دون استحضار الأنا؟. ألا يعد إقصاء الأنا إلغاء للآخر والشعر على السواء؟. وأخيراً، ألا يوجد الأنا في الآخر، كما يوجد الفرد في الجماعة؟.

داخل هذا الفهم المنتفح المتفتح، حيث يتحدد الفردي في الجماعي، والجماعي في الفردي، يمكن استيعاب حقيقة تصور ابن رشيق للصدق في التعبير الشعري. فهو ليس انغلاقاً كلياً للذات على نفسها، ولا نكراناً لها في نفس الآن. بقدر ما هو جمع لهما في بوتقة واحدة، تماماً كما يندمج العام في الخاص، والفردي في الجماعي.

وعليه فحينما يولي ابن رشيق اهتماماً كبيراً في هذا الباب بالمخاطب، فهو لا يدعو بالضرورة لتزييف الأحاسيس الشخصية للشاعر، مادامت هذه الأحاسيس الخاصة لا معنى لها ما لم تكن صدى حقيقياً للكيان الجماعي. خصوصاً والشعر، كما يفهم الجميع، تعبير جماعي بصيغة المفرد. لا تعبيراً مرضياً عن معاناة فردية مغلقة.

على أن المثير في هذه المسألة، بالإضافة لما سبق طبعاً، ما نلاحظه على ابن رشيق من اختزال للمخاطب في السامع أولاً، ثم في الممدوح ثانياً وأخيراً. مما يستوجب البحث عن سر هذا التراجع، وتجلية خلفياته. وهكذا إذا كان سر التراجع الأول (المخاطب/ المستمع)، يرتبط، أساساً، بالطريقة الشفهية (الإنشاد) التي كان الشعر يتداول بها قديماً، حيث كان الشاعر يلقي قصيدته مباشرة على جمهور المستمعين. فإن التراجع الثاني (المستمع/ الممدوح)، يكتسي طابعاً خاصاً يرتبط بتراتبية الأغراض الشعرية العربية. وهكذا فتحديد المستمع النموذجي في شخص الممدوح. يعكس في الحقيقة مكانة القصيدة المادحة في النقد العربي القديم ككل. مما يفسر، في تقديري،

سبب اقتصار الاستشهادات الواردة في هذا الباب وغيره على المدح فقط. فما السر في احتلال القصيدة المادحة والممدوح هذه المكانة المتميزة؟.

للإجابة عن هذا السؤال، لابد من الرجوع لتحليل التصور السائد لدى بعض النقاد العرب القدامى بخصوص أصل الأغراض الشعرية. ذلك أن بعضهم، كقدامة بن جعفر، حاول، متأثراً بالفكر اليوناني، إعادة أصل الأغراض الشعرية كلها للمدح. وعنه تفرعت باقي الأغراض الأخرى، مع تغيير بسيط في البناء اللغوي، كاستبدال زمن الفعل وضمائره.

انطلاقاً من هذا التصور، تصبح القصيدة المادحة أصل الأغراض الشعرية، وبالتالي النموذج الشعري الأنسب، ليقاس عليه البناء الفني العام للقصيدة العربية القديمة ككل. بحيث ما يجري عليها يسري على كل القصائد الأخرى. كما أن ما ينطبق على الممدوح يصبح قياساً على ما سواه من مخاطبي الأغراض الأخرى.

إذا أضفنا لذلك كله، ما يلاحظ من هيمنة واضحة للقصيدة المادحة على باقي أغراض التراث الشعري العربي، والمنافسة الكبيرة التي تثيرها بين الشعراء لما يتبعها من عطاء وتشجيع من قبل الأمراء والخلفاء. أدركنا السر الكامن وراء اختزال ابن رشيق للشعر في المدح، وللمخاطب في الممدوح.

4 - القدماء والمحدثون:

من القضايا الهامة التي يتعرض لها هذا الباب قضية القدماء والمحدثين، ونوعية العلاقة التي تجمع بينهم، والمكانة الخاصة التي يحتلها كل واحد في التراث الشعري العربي، فضلاً عن خلفيات تفضيل النقاد لأحد الفريقين.

فالمعروف أن هذه القضية كانت مثار نقاش حاد، شغل النقاد والمفكرين على حد سواء، فاختلفت مواقفهم تبعاً لاختلاف منطلقاتهم وقناعاتهم. وهكذا فمنهم من ناصر القدماء لما لهم من فضل السبق على المحدثين، بالإضافة لما طبع أشعارهم من صفاء تعبيري جعلها ملاذ اللغويين في اجتهاداتهم واحتجاجاتهم. ومنهم من ساوى بينهم، متغافلاً عن العامل الزمني، معتبراً القيمة الإبداعية الفيصل الأول والأخير في كل تفضيل. فقيمة العمل الأدبي تكمن في ذاته لا خارجها.

وفي هذا الإطار وجدنا بعض اللغويين (كالأصمعي، وأبي عمرو بن العلاء) يتعصبون للقديم، لا لشيء إلا لأنه قديم، يوافق اهتماماتهم اللغوية، ولأن لهم لغة لا تشوبها شائبة، كما هو الشأن بالنسبة للمحدثين الذين اختلطوا بالعجم، نتيجة الفتوحات، فاختلطت لغتهم بلغة أهل هذه الأمصار الدخيلة. مما أفقدها صفاءها. لهذا كله لا يمكن وضع شعر المحدثين في صف شعر القدماء، لأنه ليس حجة.

على أن الأمر لم يقف عند هذا الحد، بل تجاوزه أحياناً للمطالبة بجعل شعر القدماء نموذجاً يحتذى من طرف المحدثين، إن هم أرادوا استثارة نفس الإعجاب. متجاهلين ما بينهم من اختلاف كبير في التكوين النفسي والاجتماعي والثقافي. وإلا فإن أشعارهم ستبقى دون المستوى مهما حاولوا أن يجعلوا منها تعبيراً صادقاً عن أنفسهم وعن واقعهم المعيش، المخالف بالضرورة لواقع القدماء.

وهكذا يلاحظ أن هؤلاء النقاد، وأمثالهم، لم يحاولوا التعامل مع أشعار المحدثين بناء على ما تتوفر عليه من قيم جمالية وفنية تتناسب وشروط أصحابها التاريخية. وإنما انطلاقاً من نموذج جاهز متجاوز. ومعلوم أن مثل هذه النظرة في النقد الأدبي بعيدة كل البعد عن النظرة الموضوعية المبنية على الدراسة المحايثة للعمل الأدبي في

ذاته. دون أي اعتبار خارجي أياً كانت طبيعته وقيمته. وهو ما حاول تطبيقه بعض النقاد العرب القدماء (كابن قتيبة، وقدامة بن جعفر) بتبنيهم معيار الذوق الفني في تقويم الأعمال الأدبية. فما موقف ابن رشيق من هذه القضية؟ وإلى أي الفريقين انحاز؟ ولماذا؟.

إن أول ما يوحي لنا بموقف ابن رشيق الضمني من هذه القضية يكمن في نوعية الشواهد والأمثلة التي يوردها، إما تدعيماً لتصوراته الفنية والكيفية التي ينبغي أن يكون عليها كل مكون من المكونات الثلاثة السابقة. أو تسجيلاً لعيب من العيوب التي ينبغي على الشاعر تفاديها، إن هو أراد الرفع من مستواه الإبداعي.

ومما يلاحظ هنا، أن الكاتب لا يقتصر في هذه الشواهد على ذكر أشعار القدماء دون المحدثين، أو العكس. بل نجد مطالع جيدة لامرئ القيس، والنابغة، وأوس بن حجر. إلى جانب أخرى لبشار وأبي نواس. مما يجعلنا نحس بأن ابن رشيق ينظر للمحدثين كما للقدماء على مستوى واحد. وقد يبلغ به العدل أحياناً درجة تفضيل شعر شاعر محدث، كالمتنبي مثلاً، على باقي الشعراء، قدماء ومحدثين، لإجادته للمبدأ والخروج والنهاية، يقول: (وقد أربى أبو الطيب على كل شاعر في جودة فصول هذا الباب الثلاثة)[41].

أما النقطة الثانية التي توحي بموقف ابن رشيق من هذه القضية، فلها ارتباط بالسابقة، وتتجلى في كونه، وهو يتحدث عن عيوب ومحاسن المبدأ والخروج والنهاية، والمعايير المعتمدة في تقدير جودتها، لا يجعل من الأمثلة الشعرية القديمة في هذا المجال نماذج تقاس على ضوئها الأشعار الحديثة، فإن هي وافقتها اعتبرت جيدة، وإن خالفتها فهي رديئة. بل نجده يبعد النظرة النمطية المعيارية، بما يكفل للشاعر حرية التعبير. بكل صدق وإخلاص عن حقيقة مشاعره الخاصة والعامة. وهذا ما نلمسه بكل وضوح في النصيحة التي قدمها للشعراء الراغبين

في تجويد مطالعهم، قائلاً: (وينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره، فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة، وليتجنب - ألا - و - خليلي - و - قد -، فلا يستكثر منها في ابتداءاته، فإنها من علامات الضعف والتكلان، إلا للقدماء الذين جروا على عرق، وعملوا على شاكلة، وليجعله حلوا سهلاً، وفخماً جزلاً)(42).

وبذلك يتأكد أن ابن رشيق لا يقف عند حد نزع المعيارية عن النموذج الشعري القديم فقط، بل ويتجاوز ذلك لنهي الشعراء المحدثين عن أتباعه في بعض الأعراف الفنية. لما يمكن أن يعود به عليهم من سلبيات، تتمثل في وصفهم بالضعف والتكلان، وعجزهم عن الخلق والابتكار، وعدم التفاعل مع واقع العصر. لذا نراه يحث الشعراء المحدثين على الاقتداء في أشعارهم بما تفرضه عليهم ظروفهم الخاصة من، لا أن يجعلوا من النماذج القديمة قدوة لهم. لأن ذلك يسلبهم حريتهم في الخلق، ويفوت عليهم حقه في الإبداع. كما يسقط عنهم مبدأ الصدق في التعبير. يقول: (وكانوا قديماً أصحاب خيام، ينتقلون من موضع إلى آخر، فلذلك أول ما تبدأ أشعارهم بذكر الديار. فتلك الديار، وليست كأبنية الحاضرة، فلا معنى لذكر الحضري الديار إلا مجازاً، لأن الحاضرة، لا تنسفها الرياح، ولا يمحوها المطر، إلا أن يكون ذلك بعد زمان طويل، لا يمكن أن يعيشه أحد من أهل الجيل)(43).

ليكون بذلك ابن رشيق قد اتخذ من هذه القضية موقفاً عادلاً منفتحاً، يعطي لكل ذي حق حقه، ويضعه حيث يؤهله شعره واجتهاده. وهو بهذا يعد ناقداً موضوعياً، لا يرى عيباً في خروج المحدث عن القديم بغرض الملاءمة بين شعره وأحاسيسه وبيئته. وهي فكرة تكشف أن عمق وعي صاحبنا بأهمية مشاكلة الشاعر لزمانه أهم من التعلق بأهداب الماضي. لذلك نجده لا يلزم المحدثين بمثل ما التزم به الأقدمون

من أوصاف وتعابير. لإيمانه الواثق بأن لكل بيئة أوصافها وتعابيرها الخاصة. وهو موقف لا نستغربه من ناقد شبه القدماء بالمحدثين، قائلاً: (فمثل القدماء والمحدثين كمثل رجلين، ابتدأ هذا بناء فأحكمه، وأتقنه، ثم أتى الآخر فنقشه وزينه، فالكلفة ظاهرة على هذا وإن حسن، والقدرة ظاهرة على ذاك وإن خشن)(44).

5 – الطبع والصنعة:

النقطة الأخيرة التي سنتعرض لها في مناقشة أفكار ابن رشيق تتعلق بقضية الطبع والصنعة، التي ورد الحديث عنها ضمنياً. مما يستوجب مناقشتها لتوضيح موقف الكاتب منها، وتحديد دوافعه. مع تقييم ذلك كله على ضوء ما هو سائد اليوم من آراء متصلة بنفس الموضوع. لما لهذه المسألة من علاقة وطيدة بالإبداع الشعري، والعوامل المتحكمة فيه. وهل هي عوامل فطرية، تولد تلقائياً مع الإنسان، ولا دخل له فيها. ليصبح بذلك الشاعر فرداً متميزاً، بالنظر لما أوتي من قدرة خاصة على التعبير والخلق، لا تتوفر في غيره من الناس العاديين. وهو ما نسميه أحياناً بالطبع، وأحياناً أخرى بالموهبة والملكة... إلخ. وإما أن هذه القدرة ليست هبة غيبية، ولا منحة خص بها المبدع دون سواه. بقدر ما هي ثمرة اجتهاد وكد متواصلين. ولا دخل للغيبيات فيها. وهذا ما نسميه الصنعة أو الدربة... إلخ.

هذه القضية وما تعكسه من تصورات عامة عن جوهر الإبداع الشعري. كانت موضوع تلميح من طرف ابن رشيق، كناقد اهتم كغيره بكل القضايا النقدية المطروحة في عصره، نظراً لما لها من دور في توضيح سر إجادة الشاعر للمبدأ والخروج والنهاية، كعناصر أساسية في بناء القصيدة العربية القديمة. وهو ما يعني بعبارة أخرى أن إثارة ابن رشيق لهذه القضية كان بهدف توضيح ما إذا كان نجاح أو إخفاق الشاعر في العناصر السابقة يعود لعوامل ذاتية أو موضوعية. وبالتالي

هل له علاقة بما يمتلكه الشاعر فطرياً من مؤهلات، لا يقوى على تغييرها أو استبدالها. وبذلك يكون محكوماً عليه سلفاً بإنتاج أشعار على درجة معلومة من الجودة، تتناسب وحجم الموهبة التي يمتلكها. وكأني بهذه القوة الغيبية، التي قد نسميها الطبيعة، تضيف لاصطفائها الأول للشعراء من بين الناس العاديين، اصطفاء ثانياً بين الشعراء أنفسهم، حيث تمنح بعضهم شاعرية جيدة، والبعض الآخر شاعرية متوسطة.

وإما أن نقول بأن النجاح والإخفاق ليسا شيئاً قدرياً، ولا فوقياً. بقدر ما هو إنساني، يتبلور من خلال ما يبذله المبدع من مجهود. بحيث تصبح النتيجة مؤشراً ضمنياً على أسباب موضوعية ملموسة. وبذلك تتحدد المسؤولية في الواقع، عوض أن تلقى على الغيب، كما كان يحدث في التصور السابق.

غير أن هذا ينبغي ألا يدفعنا لوضع قطيعة جذرية بين الطبع والصنعة. بحيث أننا إذا ما قلنا، بأن شاعراً ما يعتمد الطبع في إبداعه. كان ذلك بمثابة حكم ضمني باستحالة وجود أثر للصنعة فيه. والعكس صحيح. لأن كل ما نريد الوصول إليه من وراء هذه المناقشة، هو تحديد ما إذا كان للطبع/ الموهبة، أم الصنعة/ الدراسة، النصيب الأوفر في إعلاء مبدأ على آخر، ونهاية على أخرى. دون خلق قطيعة جذرية وهمية بينهما.

المسألة الثانية المتعلقة بالفصل بين هذين العنصرين، لا تخلو من حساسية تعود في عمقها لتصورنا العام لمفهوم الإبداع الشعري. ذلك أن قضية الطبع والصنعة، ترتبط، كما هو معلوم، بشكل أو بآخر، شئنا أم أبينا، بمبدأ الصدق في التعبير. فقد اعتاد الناس ربط الاعتماد على الطبع والسليقة في التعبير الشعري بالصدق، بينما ربطوا الصنعة دائماً بالكذب. مع كل ما يضمره ذلك من أحكام معيارية مفضوحة.

انطلاقاً، إذن، مما لهذه الإشكالية النقدية من أهمية، سواء على المستوى النظري المجرد، أو على المستوى العملي التطبيقي، كما هو الحال الآن، كان لزاماً أن نوضح موقف ابن رشيق منها، وتحديد أسبابه وخلفياته.

إن أول مصدر لتحقيق ذلك، يكمن في الجواب عن التساؤل العام الذي يطرحه الإنسان على نفسه وهو يقرأ هذا الباب، والمتمثل في تحديد السر من وراء كتابته، وبأي دافع، ولأية غاية؟. على أننا إذا أجبنا عن ذلك بكونه أراد أن يطالع القراء، وخصوصاً الشعراء منهم، على ما للمبدأ والخروج والنهاية من أهمية في تحديد جودة القصيدة. هذه الجودة التي يرهنها في الأخير بقواعد وأصول معلومة حددها في هذا الباب. إذا اتبعها الشاعر حالفه النجاح، وإلا كان الإخفاق مصير أشعاره.

إذا كان الهدف من تأليف هذا الباب. كما يتضح ذلك من فحواه، فهو يعد وحده مؤشراً كافياً على تحديد موقف الكاتب من هذه القضية. مادام يعترف مسبقاً، بأن نجاح الشاعر أو فشله مرهون بقواعد محددة، تقع خارج ذاته. وما عليه، إن هو أراد ذلك، سوى السير على هديها. وهذا معناه بعبارة أخرى أن الكاتب يقر ضمنياً بأن الطبع وحده غير كاف، ولابد للشاعر من الاستعانة بالصنعة، المتمثلة في معرفة القواعد والأصول. فالشعر رغم أنه تعبير عن وجدان الشاعر، فإن هذا الشرط وحده، مع ذلك، لا يعد كافياً، لتحقيق النجاح المطلوب. ما لم يدعم بالأعراف الإبداعية السائدة. على أن ما يؤكد هذا الانطباع الأولي النصيحة التي وجهها ابن رشيق للشعراء في هذا المجال، يقول فيها: (والفطن الحاذق يختار للأوقات ما يشاكلها، وينظر في أحوال المخاطبين، فيقصد محابهم، ويميل إلى شهواتهم... إلخ)[45]. هذا بالإضافة طبعاً لما نلاحظه أحياناً، على مستوي الصياغة اللغوية من

استعمال لحقول معجمية واضحة ومعبرة. من ذلك مثلاً تحديده للشعر بأنه صناعة، فيقول في أماكن متفرقة من الباب: (قيل لبعض الحذاق بصناعة الشعر) (وهو عندهم أفضل ابتداء صنعه شاعر) (وهو عندهم أفضل ابتداء صنعه محدث) (كما يصنع أهل زماننا). بالإضافة إلى إكثاره من استعمال صفة الحاذق ملحقة دائماً بالشاعر المجيد، بكل ما تحمله هذه الكلمة من دلالة على الدربة والمعرفة بقواعد الشعر: (والفطن الحاذق يختار للأوقات ما يشاكلها)، (قيل لبعض الحذاق بصناعة الشعر)، (وقد كره الحذاق من الشعراء ختم القصيدة بالدعاء).

غير أننا إذا كنا قد لمسنا من خلال الحيثيات السابقة موقف ابن رشيق، كناقد، من إشكالية الطبع والصناعة، وما يضمره من توفيقية، يستحيل بدونها على الشاعر تحقيق مبتغاه. لذلك لابد من الاستعانة بالدراسة لصقل الموهبة، وتوجيهها الوجهة الصحيحة. فينبغي ألا يدفعنا هذا الموقف للاعتقاد بأنه من المغالين في طلب الصنعة، لدرجة التضحية بجوهر الشعر المتمثل في صدق التعبير. بحيث يتحول لتركيبات لغوية باردة خالية من كل حيوية. وإنما هو من المعتدلين، الذين لا يعتبرون جودة الشعر وقفاً على الموهبة وحدها، في الوقت الذي لا ينادون فيه بالإسراف في الصنعة على حساب العواطف والأحاسيس. وهذا ما نلمحه جلياً في الفقرة المعبرة التي يحدد فيها أسباب وقوع الشعراء في بعض الأخطاء، كعدم مراعاة المخاطبين، يقول: (وإنما يؤتى الشاعر في هذه الأشياء، إما من غفلة في الطبع وغلط، أو من استغراق في الصنعة)[46]. وبذلك يعتبر الاعتماد على الطبع وحده، كالمغالاة في الصنعة، من أسباب الوقوع في العيب.

نستنتج من ذلك كله أن للناقد ابن رشيق تصوراً يقسم القول الشعري إلى ثلاثة مستويات. مستوى أول يعتمد الطبع وحده، ومستوى ثان يغالي في الصنعة على حساب الطبع. وكلاهما يوقعان

في العيب. ومستوى ثالث توفيقي، يجمع إلى جانب صدق الإحساس في الطبع، القدرة على إجادة التعبير بالصنعة، دون إفراط أو تفريط.

هوامش البحث

*) ابن رشيق: العمدة، في محاسن الشعر وآدابه ونقده. محمد محيي الدين عبدالحميد. دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى: 1972.

1) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 217.

2) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 217.

3) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 217.

4) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 218.

5) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 218.

6) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 218.

7) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 218.

8) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 219.

9) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 220.

10) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 220.

11) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 220.

12) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 221.

13) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 222.

14) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 223.

15) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 224.
16) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 223.
17) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 225.
18) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 225.
19) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 225.
20) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 226.
21) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 226.
22) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 226.
23) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 228.
24) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 230.
25) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 230.
26) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 231.
27) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 232.
28) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 234.
29) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 236.
30) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 239.
31) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 239.
32) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 230.
33) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 217.
34) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 220.
35) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 222.
36) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 217.
37) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 223.
38) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 225.
39) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 225.
40) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 226.

41) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 239.

42) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 218.

43) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 226.

44) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 92.

45) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 223.

46) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 223/222.



الأسر والحبس ظاهرة متوافرة في المجتمع العربي قبل الإسلام ناتجة عن نشاط الغزو والمنازلات القتالية بين القبائل أو الأفراد لأسباب متعددة، فضلاً عن المواجهة السياسية مع سلطة الملك، وعلى الرغم من وفرة أخبار وأحاديث المواجهات القتالية بين القبائل في كتب التاريخ والأدب.

فإننا قليلاً ما نظفر على المستوى الشعري بنصوص تتحدث عن معاناة الأسير أو المحبوس.

ويبدو أن الشاعر الفارس قليلاً ما يسجل موقف انكساره أو غلبة الخصم عليه ووقعه أسيراً على عدوه حيث يعد ذلك نقطة ضعف في مسيرة حياته البطولية، فيتغافل عن ذكرها شعرياً مما لا يمنح الباحث صورة واضحة لتقويم تجربة الأسر لدى الشاعر، ولعل الأسباب تكمن أيضاً في القيم الاجتماعية، فالجاهليون يرون الأسر ذلاً بشعاً، وقد لا يطلق الأسير قبل أن تجز ناصيته فيحتفظ بها لتكون من أسباب فخر القبيلة المنتصرة[1].

وكذلك تجربة الحبس التي غالباً ما تنشأ بسبب المواجهة مع سلطة الملك ذات النفوذ الأوسع من سلطة القبيلة التي لها إمكانياتها في السيطرة على الشاعر، وإن رفض الشاعر الخضوع لسلطة الملك أو عدم توافق رغبتيهما في أمر ما يغري الملك باستخدام سلطته وتطويق الشاعر وإيداعه الحبس.

ويبدو أن تجربة الحبس لدى الشاعر لا تعد ضعفاً - كما في الأسر - وإنما هي بيان لجانب من صراع الشاعر مع سلطة الحاكم، واعتبار الحبس ثمناً يدفعه الشاعر لعدم ولائه للحاكم وتنفيذ رغباته.

وتتصل ظاهرة الأسر والحبس بالحرية ومعانيها من خلال فقدان الفاعلية الإنسانية للأسير أو المحبوس في الحياة وحجب إرادته في العيش كما يشاء، ذلك أن ثمة قوة أو ضغطاً موجهاً ضد الأسير أو المحبوس يمنعه من مزاولة حياته على النحو الذي يريد. وإن هذه الظاهرة لا تتصل كثيراً بالعبودية - النقيض الموضوعي للحرية - العبودية بوصفها قيمة اجتماعية أظهر ما يدل عليها - في المجتمع العربي السابق للإسلام - اللون الأسود إنما تتصل بالعبودية بوصفها فكرة تدل على الخضوع والتذلل، بوساطة مظهر الذل والضعف أو العجز لدى الأسير والمحبوس، هذه المظاهر التي تسمح للآخر بانتهاك الكيان الحر للأسير أو المحبوس، ولأنهما لا يقدران على النهوض بنشاطات مستقلة عن إرادة الغير - الآسر والحابس - ولا يتمتعان بحق المبادرات[2] - فقدان إرادة الاختيار - فليست العبودية غلاً وقيداً فحسب وإنما هي حجب لإرادة التعبير عن الحياة في الإنسان، وإن حالة الأسر والحبس هي حالة طارئة في حياة الإنسان قابلة للزوال بفعل عامل الفدية أو العفو، وهي توفر حافزاً مباشراً عند الفرد لإدراك قيمة الحرية في الحياة.

ويحاول البحث التعرف إلى هذه التجربة عن كثب بوساطة المنجز الشعري لعدد من الشعراء الذين عايشوها. محاولاً الكشف عن معاناتهم فيها وبيان سعيهم التحرري في الخلاص منها معنى ومبنى.

يقول يزيد بن المخرم بن حزن بن زياد[3]، وكان أسر في إحدى الغزوات[4]:

تَـعَـجَّـبُ جـارتـي لـمّـا رأتْـنـي كذات النَـوْطِ مخدرَتي جِراحي
كـأنـك لـم تـري قـبـلـي أسـيـراً يُـقـادُ بـه عـلـى جَـمَـلٍ رَداحِ[5]
عـلـى آثـارِ أحْـمـرَةٍ وفِـرقٍ تَـقَـسَّـمُ بـين أغْـولَـةٍ شِـحـاحِ
فـلـمّـا أنْـزَلـونـي كُـنـتُ حُـراً أُجـالِـدُهـم لـدى كَـفَـلِ الجـنـاحِ
تـعـاوَرَهُ الـرجـالُ فـأنـزلـونـي عـن الفَـرَسِ المُـطَـهَّـمَـةِ الوَقـاحِ
فـلـمّـا أنْ كُـثِـرتْ وغـابَ قـومـي أُسِـرْتُ إسار مُـحـتَـبِـلِ الـبَـرَاحِ
رأونـي مُـفـرداً فَـتَـنـاذَرونـي ومـا صَدَعَتْ كُـمـاتُـهـم جِـمـاحي
وقـد روَّعـتْـهـم قِـدمـاً بـخـيـلٍ جوانِـفَ فـي الأعـنَّـةِ كـالـسِّـراحِ
إذا بَـلَّـتْ أعـنَّـتَـهـا بـنـانـي خَـرَجْـنَ بـنـا نـواشِـطَ كـالـقَـراحِ
ولـو أنـي جَـمَـعْـتُ لـهـم شَـواري عـلـى نَـهـدٍ مـراكِـلُـه شَـنـاحِ[6]
لأنـكَـرَنـي الـذيـن تَـبـادَرونـي عليَّ مفـاضَـتي ومـعـي سلاحي
كـأن عـديَّـهـم حـولـي عُـبـابٌ تَغَطْمَطَ في قَموسِ البحر ضاحي[7]
وغـابَ حـلائـبـي وبَـقـيـتُ فـرداً أُمـاصِـعُـهـم ونَـهّـضُـكَ بـالجـنـاحِ
فـمـا أدري وظَـنّـي كُـلُّ ظَـنٍّ أيُـسْـلِـمُـني بنو البَرءِ اللِّقاحِ[8]
فَـتَـقْـتُـلُـني بـنـو خَـمْـرٍ بـذَهْـلٍ وكُدتُ أكونُ مِـن قَتْـلى الـرياحِ
وظـنّـي أنْ سَـتُـشْـغِـلُـكَ الـنَـدامـى غُـدوُهـم إلـيـك مـع الـرَّواحِ
تُـغَـنـيـكَ الحـمـامَـةُ كُـلَّ فَـجْـرٍ على التكآتِ في النُجُبِ الصُّباحِ
إذا فـارَقْـتَ نُـدامـانـاً بـلـيـلٍ تـواعِـدُه لـقـاءَك ذا صـبـاحِ
وإنَّ أخـاكَ إنْ غُـيِّـبْـتَ عـنـه يَـغُـصُّ بـنُـغْـبَـةِ المـاءِ الـقَـراحِ
فـلـو كُـنـتَ الأسـيـرَ ولا تَـكُـنْـهُ لِـزَوْرَتـهـم بمُـرتَـجَـفِ الـنُـواحِ
فـإن لـم يُـطـلِـقـوا مـنـكم أسـيـراً فـقـودوا الخـيـلَ أسفلَ مـن رياحِ

ينقل الشاعر في الأبيات (1-3) صورة من واقع الأسر، ففي (تعجب جارتي) إشارة ضمنية إلى مكانة الشاعر الأسير الاجتماعية أو البطولية، وعجب الجارة يقوم على رؤيتها (لما رأتني) له أسيراً فكأنها لا ترضى له ذلك وهو البطل الذي لا يليق به الأسر، ويعمق هذا الإحساس بـ (لم تري قبلي أميراً) فهي بالتأكيد قد رأت أسرى قبله لكنه أبان فيها العجب أو الدهشة ليحيل إلى عدم تناسب الأسر معه. وهذه محاولة من الشاعر لتبديد إحساس الضعف والوهن لديه لئلا يبدو ذليلاً مهاناً في أسره، فضلاً عن أنها تعكس مقدار تماسكه النفسي وتبين قدرته في تحمل آلام الأسر دون أن يبديها في الظاهر.

ويبدأ الشاعر في البيت الرابع بمحاولة خرق أو خلخلة سكونية واقع الأسر – وهو فاقد لفاعليته الإنسانية على النحو الذي يريد – الآن من حوله فيستغل ذاكرته من أجل ذلك، ويتجه نحو (كنت حراً) ماضي التفوق البطولي له. ويستثمر الشاعر ماضوية الفعل (كنت) ليجعله معبره/ مفتاحه نحو الماضي، و(كنت) هو الإطار العام لماضي فعل البطولة، يتضمن إنجازاً عملياً (أجالدهم) كفوءاً في مقاتلة الخصم، ولا تقتصر المجالدة على الماضي فحسب وإنما هي لاتزال قائمة في نفس الشاعر من خلال صيغة المضارعة (أجالدهم) المعبرة عن الزمن الحاضر، وكأن الشاعر هنا يسحب زمن الماضي المتفوق إلى الزمن الحاضر ليدعم به تمكنه النفسي في مواجهة واقع الأسر. وفي لفظة (حراً) نفي موضوعي لمظاهر الذل/ العبودية عن الشاعر، وليقرر هو في ضوئها – أي حراً – أن عبودية/ ذل الآن أمر محدث في حياته وليس قاراً فيها.

ويلجأ الشاعر إلى تسويغ عملية الأسر التي وقع فيها في الأبيات (5-7) ويبين غلبة رجال العدو (تعاوره الرجال) عليه، وهو فرد (رأوني مفرداً) حيث لا تنفع شجاعة مع كثرة (إن كثرت) فضلاً عن

غياب المعين أو المساند (غاب قومي) يصرف عن نفسه أسباب الأسر، ويجعل السبب المباشر في ذلك هو كثرة عدد أفراد العدو وغياب الجماعة.

وينشط الشاعر مرة أخرى باتجاه الماضي (قدماً) في الأبيات (8-12) يجعله نقيضاً لحالة الأسر، فينشغل بإظهار تفوقه البطولي (روعتهم قدماً بخيل، جمعت لهم شواري، على مفاضاتي ومعي سلاحي) ويبين قدرته على مواجهة الأعداء، ويحاول المزج أو التداخل بين ماضي التفوق وحاضر العجز، من خلال انتقاله من صيغة الماضي (روعتهم قدماً، بلت أعنتها، خرجنا بنا، جمعت لهم) إلى المضارعة (لأنكرني الذين تبادروني) يدفع عن نفسه العجز ويحقق لهم شيئاً من الطمأنينة تركن إليه، وهو أسير فاقد لأدوات المواجهة مع الخصم.

إن إحساس الشاعر بتفرده (رأوني مفرداً، بقيت فرداً) ينم عن اعتزازه بقدراته الذاتية أولاً، وثانياً فيه تنديد بفعل الجماعة (قومي) ذلك أنها تخلت عنه (غاب قومي، غاب حلائبي) ساعة المنازلة الأسر، وأن الشاعر في مواجهة الأعداء ووقوعه أسيراً دفع ثمن غياب الجماعة عن المنازلة، ومحا عنها عار النكوص من ملاقاة الخصم، فغياب الجماعة وفر للعدو فرصة التمكن من الشاعر، واندفاع الشاعر نحو العدو وملاقاته، هو اندفاع الفرد من أجل الجماعة، ومن أجل تعزيز هذا المعنى نجد أن الشاعر أو صوته حاضر في القسم الأكبر من النص (20) بيتاً، ويقتصر حضور الجماعة على البيت الأخير. ولم يلجأ الشاعر إلى بيان مفاخر قومه ومكارمهم إنما كان يؤكد دوماً مفاخره الذاتية، ذلك أنه يبدو لا يثق كثيراً بقومه في إنقاذه من ذل الأسر لأنهم تخلوا عنه منذ البدء، فليس ثمة أمل فيهم، ويبقى حضور الجماعة في النص في إطار الغياب أو حضورها مقترن بالغياب.

وحتى في محاولة الشاعر الحض على خلاصه من الأسر يوجه

نداءه في البدء إلى أخيه (الأبيات 16-20) (وظني أن ستشغلك الندامى) ثم يعدل عنه إلى الجماعة لعله يظفر بشيء من الحمية لديه فتنهض إلى فكاك أسره. ومن جدلية الغياب (غياب الجماعة) الحضور (حضور الشاعر) يفيد الشاعر وهو في الأسر مفخرة واعتداداً بنفسه وإنجازاتها من أجل أن يزيل عنها قلق الأسر ومخاوفه المهددة لوجوده في الحياة.

وثمة سؤال ينهض في مخيلة الشاعر (الأبيات 14-15) عن مصيره في الأسر (فما أدري وظني كل ظن) هل تتخلى عنه الجماعة (أيسلمني بنو البرء اللقاح) فينتهي؟.

ويبدو أن الشاعر لا يأمل من الجماعة قيامها إلى نصرته على الرغم من وصفه لهم باللقاح – القوم الذين لا يدينون للحكام لقوتهم ومنعتهم – لموقفهم السابق منه في التخلي عنه ساعة المنازلة، ويعمد الشاعر إلى تضييق دائرة النصرة على أخيه (الأبيات 16-20) ليحفزه على مسعى خلاصهم من الأسر.

وفي نداء الإنقاذ الموجه إلى الأخ يبدو الشاعر أيضاً قليل الثقة به لأن مسار اللهو غالب في حياة الأخ (وظني أن ستشغلك الندامى، تغنيك الحمامة، فارقت ندماناً) والشاعر يحتاج إلى من يكن جاداً عازماً على إنقاذه. وتزداد مخاوف الشاعر من فقدان المنقذ المستجيب لندائه في الخلاص، فيمضي إلى التعريض بالأخ – إنه قعد عن نصرته – اللاهي (وإن أخاك إن غيبت عنه يغص) ويضع نفسه نقيضاً لأخيه – العاجز عن نصرته – بوساطة مقترح الإبدال أو التبادل الأسري (فلو كنت الأسير) الذي يقدمه الشاعر، مع إظهار عدم رغبته في أسر أخيه (ولا تكنه) ليعبر من خلال ذلك عن حاجة الأسير إلى منقذ ينتشله من ذل الأسر فضلاً عن أن مقترح التبادل يمثل اختباراً لمصداقية الشاعر في إثبات صدق دعواه نحو إطلاق أخيه (لزرتهم بمرتجف النواح).

ويمهد الشاعر بذلك إلى منفذ مباشر يخاطب به الجماعة ويحضها على أداء واجب (فقودوا الخيل) النصرة، ورفض العجز عن إطلاق أسيرهم، ليفيد الشاعر من ذلك في تبديد مشاعر الخذلان التي تنتابه من الجماعة وهو يعيش واقع الأسر.

إن خضوع الشاعر لحالة الأسر المحيطة به على المستوى النفسي ومواجهاتها بصلابة مثل لديه خطوة مهمة نحو التمسك بوجوده حراً بين أفراد القبلية الأسرة، وعدم تمكن مشاعر الأسر من التسرب إلى أعماقه وحمله على التذلل للآخرين أو كسب شفقتهم. وقد مضى الشاعر وهو يواجه واقع الأسر إلى تنشيط قدرته الذاتية بوساطة ماضيه المتفوق أولاً، وحلمه في الخلاص من الأسر ثانياً. وبذلك استطاع أن يتلاءم مع حالة الأسر في الظاهر وأن يرفضها داخلياً/ نفسياً ليبقى حراً لا تنال منه عناصر الخضوع للآخر وهو فاقد لإرادته في العيش كما يشاء.

وأسر قيسبة بن كلثوم السكوني وكان ملكاً على قومه، وقد أراد الحج في العصر السابق للإسلام فمر ببني عامر بن عقيل فوثبوا عليه وأسروه وأخذوا ماله وما كان معه فبعث إلى قومه أبياتاً مع أبي الطمحان القيني يستنجدهم حيث قال[9]:

بَلِّغا كندة الملوك جميعاً حيث سارتْ بالأكرمين الجِمالُ
أنْ رِدُوا العَيْنَ بالخَميس عُجالاً وأصْدِروا عنه والرَّوايا ثقالُ[10]
هَزِئتْ جارتي وقالتْ عجيباً إذْ رأتْني في جيديَ الأغلالُ
إنْ تريني عاري العظام أسيراً قد براني تَضَعْضُعٌ واختلالُ
فلقد أقدُمُ الكتيبةَ بالسَّد يفِ عليَّ السلاحُ والسربالُ[11]

إن محاولة الشاعر توصيل (بلّغا) خبر أسره تعد خطوة أولى نحو تحرره من الأسر، وهي محاولة لها استجابتها لدى قومه، حيث هم

(كندة الملوك جميعاً) ذوو قوة ومنعة ولا يرضون لواحد منهم ذلّ الأسر وعبودية القيد، وينطوي بلاغ الأسر على شيء من التحريض أو الحض على سعي الإنقاذ (إن ردوا العين بالخميس)، ذلك أن الشاعر/ الملك الأسير لا يطيق مثل هذه الإهانة ولا يحتمل ذلّها. ويوظف الشاعر واقع الأسر من أجل تحفيز قومه في الوثوب إلى نصرته وفكاكه من الأسر. فيعمد إلى بيان الأذى النفسي (هزئت جارتي: السخرية منه وهو ملك تمثل طعناً في اعتباره الاجتماعي ونيلاً من كرامته ومهابته الملكية) اللاحق به، فضلاً عن الأذى الجسدي (في جيدي الأغلال، عاري العظام أسيراً، براني تضعضع واختلال) الذي ينم عن هوانه وذهاب أبهة الملك عنه، وفي هذا ذلٌّ لا يطيقه من كان ملكاً.

ويبدو أن الشاعر لم يستطع التكيف مع واقع الأسر أو الصبر عليه إلى حين إنقاذه، حيث لم يكشف عن أدواته الذاتية التي تمكنه من مقاومة محنة الأسر وتحمل معاناتها، وقد علق إنقاذه على قومه، وحسبه اللجوء إلى ماضيه البطولي (أقدم الكتيبة) لعله يخفف عنه شيئاً من آلام الأسر.

وعن تجربة الأسر ومعاناتها يقول عبد يغوث بن وقاص الحارثي الذي عاشها ولاقى منها أذى كثيراً، وكان أسر يوم الكلاب الثاني - بين تميم وبين اليمن - أسرته تيم الرباب[12]:

ألا لا تلوماني كفى اللّومَ ما بِيا   وما لَكُما في اللّومِ خيرٌ ولا لِيا
ألم تعلما أنّ الملامةَ نفعُها   قليلٌ وما لومي أخي من شماليا[13]
فيَا راكباً إمّا عَرضْتَ فبَلّغن   نداماي من نَجْرانَ أن لا تلاقيا
أبا كَربٍ والأيهمينِ كليهِما   وقيساً بأعلى حضرموت اليَمانيا[14]
جزى الله قومي بالكُلاب ملامةً   صريحَهم والآخرين المواليا[15]

ولو شئتُ نجَّتْني من الخيلِ نَهْدةٌ ترى خلفها الحَوَّ الجيادَ تواليا[16]
ولكنّني أحمي ذمارَ أبيكمُ وكان الرماحُ يَخْتَطِفْنَ المُحاميا[17]
أقولُ وقد شَدُّوا لساني بنَسعَةٍ أمَعْشَرَ تيمٍ أطلقوا من لِسانيا
أمَعْشَرَ تيمٍ مَلَكتُم فأسْجِحُوا فإنّ أخاكُم لم يكن بوائِيا[18]
فإن تَقْتُلوني تقتلوا بي سيداً وإن تَطلقوني تَحربوني بماليا[19]
أحقاً عبادَ اللّهِ أنْ لستُ سامعاً نشيدَ الرعاء المُعْزِبِينَ المَتاليا[20]
وتضحكُ منّي شيخةٌ عبشميةٌ كأن لم تَرَ قبلي أسيراً يمانيا[21]
وظلَّ نساءُ الحي حولي رُكَّداً يُراوِدْن مني ما تُريدَ نِسائيا
وقد عَلِمَتْ عُرسي مُليكةُ أنّني أنا الليثُ معدواً عليَّ وعاديا
وقد كُنتُ نحّارَ الجزورِ ومَعْمِلَ الـ مطي وأمضي حيث لا حيٌّ ماضيا
وانحرُ للشَربِ الكِرامِ مَطيَّتي وأصْدَعُ بين القَيْنَتَيْنِ ردائِيا[22]
وكنتُ إذا ما الخيلُ شَمَّصَها القَنا لَبيقاً بتصريفِ القَناة بنائيا[23]
وعباديةٍ سَوْمَ الجَرادِ وَزَعْتُها بكفي وقد أنْحَوا إليَّ العَواليا[24]
كأنّي لم أركب جواداً ولم أقل لخيلي كُري نَفِّسي عن رجاليا
ولم أسبأ الزِّقَّ الرَّوي ولم أقل لأيسارِ صدقٍ أعظِموا ضوءَ ناريا

ينطلق الشاعر من فكرة اللوم (لا تلوماني، كفى اللوم، في اللوم الملامة، لومي) في البيتين 1-2 إلى نفي عوامل الضعف والعجز البطولي عن نفسه وكونها سبباً لوقوعه أسيراً، وأن اللوم لا ينفع بعد أن أصبح الأسر أمراً واقعاً لا مناص من مواجهته ومحاولة الخلاص منه. وقد يحمل (تلوماني) المثنى المخاطب دلالة على نفسه اللائمة وأخيه (لومي أخي من شماليا) أو أخيه اللائم وقومه، ولا ينشغل الشاعر كثيراً في بيان تفاصيل واقعة الأسر لأنها ليست ذات جدوى الآن.

ويتجه إلى مخاطبة ندمائه (الأبيات 3-7) وأعلامهم (فبلغن ندامای) بانقطاع التواصل (لا تلاقيا) معهم، حيث يحمل الشاعر الجماعة (قومي) وزر ذلك فضلاً عن أسره، وفي قوله (جزا الله قومي... ملامة) إشارة واضحة إلى تخلي قومه عنه ساعة المنازلة وعدم سعيهم لاستنقاذه من الأعداء أو مساندته في مواجهتهم، ويعمق هذا المعنى ثبات الشاعر أمام الخصم وعدم تخليه عن منازلته (ولو شئت نجتني من الخيل نهدة) وهو يسعى للدفاع عن القوم (أحمي ذمار أبيكم) وحماية كيانهم من عار الهزيمة.

وعلى الرغم من بيان الشاعر لمشيئته (ولو شئت) في النجاة يبقى مطوقاً باختيار الفارس الحر الذي لا يقبل الهزيمة، فالنجاة هنا هي نجاة للمبنى الجسدي القابل للزوال لاحقاً يقابلها انكسار على مستوى المعنى الحر الذي يحمله الفارس، والمعنى هو الباقي - دون المبنى الزائل - من الفارس الحر الذي يصعب ترميم انكساره، وعلى هذا الأساس فلا اختيار أو مشيئة للشاعر بين نجاة المبنى/ الجسد وبين انكسار المعنى/ الروح أو هزيمته.

ويبدو على الشاعر وهو يكشف عن موقف الجماعة في مواجهة الأعداء إحساس بالخذلان وفقد المعين في التصدي لمخاطر العدو سعياً وراء بناء مجد الجماعة وصرف عوامل الضعف عنها.

ويحاول الشاعر (الأبيات 8-10) بعد أن فقد أدوات المواجهة مع الأعداء، الإفادة من قدراته الإبداعية وموهبته الشعرية في التأثير على الخصم (أطلقوا من لسانيا) فاللسان أداة النطق أو الكلام وهو هنا كناية عن القول الشعري مدحاً أو قدحاً، ففي المدح يستميل الشاعر آسريه ويحملهم على إطلاق سراحه، وفي القدح مذمة لهم في عدم إكرام أسيرهم وهي مجلبة للعار وصرف لمحامد الأخلاق عنهم، فالشعر سلاح آخر بيد الشاعر له تأثيره الفعال في القوم، فضلاً عن كونه وسيلة تعين

الشاعر على خلاصة من الأسر ويدرك آسريه فاعلية الكلمة/ الشعر ومدى تأثيرها في الآخرين فيحجبونها عنه (شدوا لساني) لئلا تمضي في الآفاق وتجبرهم على فكاكه أو تجلب عليهم خيل قومه لنصرته.

ويعمد الشاعر إلى استدراج آسريه باعترافه (قد ملكتم) فيغلبتهم وتمكنهم منه لعله ينجح في تعاطفهم معه، وهو استدراج يحافظ الشاعر به على كيانه الحر من ذل الخضوع لآسره، حيث يبقى محافظاً على توازنه النفسي وتماسك إرادته في عدم التنازل عن كبريائه أو كرامته، وإذا كان ثمة ضعف في (قد ملكتم فاسجحوا: اعفوا) فهو ضعف إنساني مشروع في ظروف الأسر الذي يفقد فيها الأسير معينه أو من يستند عليه في دفع أذى الأسر عنه، ولأن في الأسر إحساس بفردية الإنسان أو هو يواجه واقع الأسر فرداً دون معين، وهذا الإحساس قد يدفعه إلى البوح عن دواخله بما فيها من قوة وضعف ولا يحتاج إلى تزييف مشاعره وهو أمام ظرف قاهر قاس تبرز فيه توقعات الحياة والموت شاخصة أمامه.

ويعي الشاعر أن في الأسر خياران: القتل أو الفدية، ولم يكن القتل ليفزعه وإنما هو يجعله مع الفدية مقترحاً (فإن تقتلوني... وإن تطلقوني تحربوني بماليا) يقدمه إلى آسريه مع احتفاظه باعتباره الاجتماعي (سيداً) وعدم التنازل عنه على الرغم من حساسية ظرف المواجهة مع الآسر/ الخصم، وفي احتفاظ الشاعر بمكانته الاعتبارية (فإن تقتلوني تقتلوا بي سيدا) واعتزازه بها حضور لفكرة التحرر من قيد الأسر على المستوى النفسي وإهمال لفكرة الخضوع والتذلل للآسر على الرغم من توافرها في الظاهر.

إذ إن قبول الشاعر الأسير للقتل مع اقترانه بسيادته (تقتلوا بي سيدا) يحمل معنيين، الأول: تنبيه آسريه وتذكيرهم بواجب إكرام معنى السيد فيه بصرف النظر عن كونه أسيرهم، لأن في ذلك مفخرة لهم

وفرصة للتعبير عن مكارم أخلاقهم التي تمنعهم من قتل السيد فضلاً عن الأسير.

أما الثاني: فهو إهانة مواراة عنها، عندما يغفل آسريه عن مكانته الاعتبارية أو يهملونها ويقتلونه فيكونوا قد تخلوا عن قيمة أخلاقية - العفو عند المقدرة - لها أثرها الإيجابية في تقويم شخصيتهم الأخلاقية، والتنازل عن هذه القيمة يعد ثلمة في تكوينهم الأخلاقي. وكلا المعنيان يعبر عن ثقة الشاعر بنفسه وعدم تسرب مخاوف الأسر إليه وما يجل من أذى.

ويعمد الشاعر إلى الفدية (وإن تطلقوني تحربوني بماليا) وهي إغراء مادي يقدمه إلى آسريه من أجل خلاصه من قيد الأسر، فوظيفة المال مهمة في إزالة محنة الأسر وبذله في هذا المضمار يعني إنقاذاً لحياة الشاعر وكسباً لحريته.

ومن مرتكز الاستفهام (أحقاً) يمضي الشاعر إلى الكشف عن حسرته بفقدان الأشياء الجميلة أو المريحة (نشيد الرعاء) في حياته، والاستفهام هنا ليس للتساؤل بقدر ما هو تعبير عن دهشة الشاعر لنضوب فعاليته الإنسانية في الحياة، ففي النشيد تعبير عن حالة الفرح والطمأنينة وهي نقيض حالة القلق والاضطراب التي يعيشها في الأسر.

ويندفع الشاعر - متأثراً بحسرة الفقد - إلى جعل حاسة السمع (لست سامعاً) بديلاً شعرياً عن المتمني الغائب الذي يتيح له استخدام حواسه كلها وهو يتمتع بالحياة وحركة الأشياء فيها دون قيود تمنعه عنها أو حجب الحياة في تدفقها باتجاهه، فليست أمنية الشاعر (أحقاً عباد الله أن لست سامعاً) تحقيق رغبته في السماع فقط وإنما هي أمنية في المشاركة الفاعلة في تنشيط عناصر الحياة ودوامها، ذلك أن غناء الرعاة (نشيد الرعاء المعزبين المتاليا) وحركتهم في غدوهم ورواحهم هي انطلاق في الأرض بحرية يحتاجها الشاعر الآن لتكون

النقيض الموضوعي لتعطل الحياة أو محدودية حركتها لديه وهو مطوق بقيود الأسر، فضلاً عن كونها - أي حركة الرعاة - مطمح الشاعر في الخلاص من ذل الأسر وممارسة سيادته على الأشياء وخضوعها لإرادته لا خضوعه لإرادتها، وإن نشيد الرعاة يمثل لحظة اشتهاء للحياة المنسربة من بين يديه الآن، أو التي تتوارى خلف نشيد الرعاة تاركة حسرة الفقد تنال من الشاعر وهو ماكث في الأسر.

ثمة مساران لدى الشاعر (الأبيات 12-20) يتصدى بوساطتها لعوامل شلل الحياة أو تعطلها في الأسر، الأول يقف على أرض واقعه الآن وهو أسير، ويتمثل في علاقة المرأة به وحاجتها إليه، فهو يمتلك القدرة على التأثير فيها (وظل نساء الحي حولي ركداً) فضلاً عن رغبة المرأة بإقامة علاقة وجدانية أو .....) (يراودن مني ما تريد نسائيا) بمعنى أن الشاعر لايزال يمتلك طاقة التواصل الإنساني مع الحياة على الرغم من محنة الأسر التي يعيشها، أو أن هذا التواصل مع المرأة يمثل في جانب منه إصرار الشاعر على مزاولة نشاطه الطبيعي في الحياة كأن ليس هناك ما يهدده أو يعمل على نضوب الحياة فيه.

ويفيد الشاعر من (ظل) للدلالة على ديمومة مكوث نساء آسريه حوله كأنه رمز وقيمة، ويتضح هذا المعنى أكثر بوساطة صيغة الجمع (ركداً) التي تنفي عن النساء الحركة والضوضاء في حضرته، وتؤكد جلوسهن إليه بهدوء لا يخلو من سكينة وخشوع، فضلاً عن (نساء الحي) التي تعني أكثر من نموذج للمرأة متعلق بالشاعر ويريد (يراودن مني) نيل حاجته الوجدانية وما إليها.

والشاعر هنا لا يبدو أسيراً ضعيفاً بقدر ما يبدو في عنفوان رجولته القابلة للتأثير في المرأة، أو رد عملي على سخرية الشيخة العبشمية (وتضحك مني شيخة عبشمية) التي لم تر في الشاعر سوى

قيد الأسر، لأن الحياة ف يهذه الشيخة قد شارفت على الانتهاء فلم تدرك قيمة الرجولة في الشاعر الأسير.

وإن استذكار الشاعر لزوجته (وقد علمت عرسي مليكة) في ساعة مراودة نساء الحي له يدل على قيمة الوفاء الأخلاقية التي يلتزم بها تجاه زوجته، وهو يلتمس بالأسر (أنا الليث معدوا علي وعاديا) عذراً لنفسه في عدم مواصلته مليكة الآن، وهذا لا يعني استجابته لرغبته نساء الحي فيه، وإنما هو يجعل من مليكة دريئة له في التحصن منهن ليبين كرم أخلاقه ووفائه لزوجته، وإن ضائقة الأسر لن تدفعه إلى ممارسة ما لا يرضاه.

أما المسار الثاني: فيتمثل في لجوء الشاعر إلى الماضي وإبراز إنجازاته الأخلاقية والبطولية المعبرة عن تحرره من عوامل العجز فضلاً عن توكيد فاعليته الإنسانية في الحياة.

ويشكل الفعل (كنت) مفتاح الشاعر في الولوج إلى الماضي (وقد كنت نحار الجزور...) وهو بذات الوقت الإطار أو الوعاء الزمني لنشاط الشاعر في المنجز السابق، ويجتهد الشاعر في خرق ماضوية (كنت) الزمنية بوساطة غرس أفعال المضارعة (أمضي، أنحر، أصدع، أركب، أقل، أسبأ، أقل) المسندة إليه ضمن إطار (كنت) ليديم فاعليتها واستطالة أحداثها إلى الزمن الآن ويظهر قدرته في التواصل العملي مع ما أنجزه سابقاً. ففي (أنحر للشرب الكرام، أصدع... ردائيا) دلالة على البذل والعطاء مع أرجحية الحدث حدث النحر والكرم والعطاء علي الزمن حيث لا يتوقف حدث البذل على زمن معين، بل هو قابل للحدوث وفق مشيئة الشاعر بإنجازه، وفي (أمضي حيث لا حياً ماضياً، أنحوا إلى العواليا) دلالة على تمكن الشاعر في أداء الفعل القتالي المتفوق، ولا يرتبط أداؤه القتالي بزمن محدد قدر ارتباطه بتحرر إرادة الشاعر مما يعيقها عن إنجازه.

ويبرز اهتمام الشاعر أو ميله نحو الحدث أكثر من الزمن من خلال الملحقات الاسمية المقترنة بأفعال/ أحداث التفوق الأخلاقي والبطولي (نحار الجزور، معمل المطيء، لبيقاً بتصريف القناة بنائيا) وذلك أن في الاسم دلالة الثبات والاستقرار في الأحداث التي يعبر عنها، وكذلك في تراكب النفي في الجملة الإنشائية (لم أركب جواداً، لم أقل لخيلي، لم أسبأ الزق، لم أقل لأيسار صدق) دلالة على تفوقات الشاعر البطولية والأخلاقية التي لا تقتصر على الماضي حسب.

وقد أدت (لم) الجازمة النافية وظيفة الإثبات لا النفي، إثبات فعل الشاعر في منازلة الأعداء (تحرره من عوامل العجز) وفي بذل القرى (تحرره من عوامل البخل) لطالبيه، فضلاً عن تعطل القلب الدلالي لـ (لم) - قلب دلالة المضارعة إلي الماضي - بسبب تأثرها بـ (كأني) الدالة على المقاربة (كأني لم أركب = ركبت) أو إثبات الحدث لا إلغائه.

ومن هنا نجد ماضوية (كنت) المؤطرة لفعل الشاعر في السابق لم تستطع حجب إرادته في النهوض بنشاط الأمس - بوساطة وعيه الشعري - وإلحاقه بالحاضر على الرغم من انتهاء زمنه، لأن اهتمام الشاعر كان منصباً على الحدث في الفعل دون الزمن، ولأن الحدث هو المنجز الذي يتم في ضوئه تقويم تحرر الإنسان أو خضوعه.

إن انسحاب الشاعر هو ماضي الحركة والفعل كان من أجل التعويض عن خفوت نشاطه في الآن، وهو مطوق بقيود الأسر، وهو - أي الانسحاب - محاولة تحريك قدرات الشاعر من أجل مقاومة محنة الأسر فضلاً عن تطمين حاجته النفسية بدوام نبض الحياة فيها على الرغم من خفوت درجته.

ويمكن ملاحظة أن المسار الثاني (انسحاب الشاعر إلي الماضي) يغلب على المسار الأول (إبراز عناصر الإغراء الرجولي) لدى الشاعر

وهو يواجه واقع الأسر، ذلك أن الماضي أتاح له مزاولة حياته بتحرر أكبر وحقق له إرادته في إنجاز تفوقه الأخلاقي البطولي دون موانع، وأن التصاق الشاعر بالماضي يعني ارتباطه الصميمي بجذور التحرر والانطلاق التي لن يتمكن قيد الأسر اليوم من إلغائها بحضوره الطارئ.

وأن حضور الماضي المانح للحرية في وعي الشاعر هو تغييب للحاضر المستلب لها، وبقاء النص مفتوحاً على الماضي يمثل حلم الشاعر في التحرر من الأسر وكأنه يخشى من انفلات الماضي من بين يديه وزوال وهجه في نفسه، وقد تكون مغادرة الماضي انطفاء لآخر أمل يراود الشاعر في النجاة من الأسر وتوقف نبض الحياة فيه.

ويتأثر قيس بن مسعود بوطأة الإحساس النفسي المؤلم المنبعث من طوق الحبس فيبدو أمل الخلاص من ذلك لديه ضئيلاً، فقد حبسه كسرى حين لم يستطع قيس منع قومه من غزو حدود بلاد فارس، يقول قيس بن مسعود (25):

ألا من مبلغ قومي ومن ذا   يبلغ عن أسير في الأوان(26)

تطاول ليله وأصاب حزناً   ولا يرجو الفكاك مع المنان

يجعل الشاعر نداء (من مبلغ، يبلغ) الإنقاذ - إخبار قومه بأسره - خطوة مهمة تحرره من حبس الملك، ذلك أن الإبلاغ يكشف لقوم الشاعر عما هو فيه من الذل والمهانة ليحفزهم إلى القيام بنصره، وفي الإبلاغ أيضاً يحاول الشاعر الفكاك من قبضة المكان (الأوان) التي تطوقه، حيث لم يمنعه انغلاق المكان من ابتكار رسائله المفيدة في تجاوزه، واعتبار هذه الوسائل ثغرات ينفذ منها صوت الشاعر إلى الأرض الفضاء فتكبر فسحة الأمل في نفسه.

وبتأثير حصار المكان يتعامل الشاعر مع زمن الليل (تطاول

ليله) من منطلق الإحساس النفسي به دون مظهره التقويمي، فاستطالة الليل ليست تقويمية بقدر ما تبين الضيق النفسي الذي يعيشه الشاعر وهو خلف قضبان الحبس فاقد لحريته أو لإرادته في التعامل مع الزمان أو المكان.

ومنشأ الحزن (أصاب حزناً) عند الشاعر هو خفوت نشاطه في الحياة أو محدوديته مما لا يسمح له بالتعبير عن رغباته وطموحاته في العيش، ويبدو أن آثار الحبس في الضيق والانقباض قد نالت من نفسية الشاعر فأدركه الوهن منها وتضاءلت أمامه فرصة الخلاص (ولا يرجو الفكاك) من الحبس، على الرغم من أن محاولته في الإبلاغ قد توفر له فرصة النجاة، ولعل القوم يستجيبون لندائه في الخلاص والتحرر.

ويعمد المنخل اليشكري إلى إثارة الحمية لدى أبنائه من أجل الثأر له من (عكب اللخمي) صاحب سجن النعمان، الذي آذاه وأذله في حبسه، وقد كان النعمان بن المنذر أمر بحبس الشاعر لاتهامه بامرأته المتجردة، يقول المنخل(27):

ألا من مبلغ الحرين عني مغلغلة وخص بها أبيا(28)

فإن لم تثأروا لي من عكب فلا أرويتما أبداً صديا(29)

يطوف بي عكب في معد ويطعن في الصملة في قفيا(30)

يحمل نداء الإبلاغ (ألا من مبلغ... مغلغلة) وصية الشاعر الأب إلى أبنائه التي تقضي بالثأر من السجان، وكأن الشاعر يتغافل عن سبب حبسه وينقل خلافه مع الملك إلى صاحب السجن ويعبر ذلك خلافاً فردياً بينه وبين (عكب) لأن الأذى اللاحق به هو نتيجة استغلال (عكب) لسلطته في الحبس والشاعر فاقد لأدوات الدفاع عن نفسه. ولم يكتف صاحب السجن في إذلال الشاعر (يطوف بي في معد) وإهانته في الطواف وإثارة سخرية الآخرين منه وإنما يمارس معه تعذيباً

جدياً (يطعن في الصملة في قفيا) ألحق به الأذى. ومن أجل أن يدفع الشاعر عن نفسه سطوة السجان وأذاه لجأ إلى مخاطبة أبنائه في الثأر له وتعمد إثارتهم إلى ذلك ببيان ما يكابد من الذل والإهانة جراء تعسف السجان به.

تتميز تجربة عدي بن زيد العبادي في الحبس عن غيرها من تجارب الشعراء العرب الذين عاشوا محنة الحبس في العصر السابق للإسلام، من خلال طول مدة الحبس التي انتهت بوفاة الشاعر سجيناً، وتمكنه من معاينة هذه التجربة أو الكشف عن معاناته فيها في أكثر من نص شعري (حوالي 12 نصاً بين قصيدة ومقطوعة) ومن زوايا متعددة تهدف إلى بيان آثار هذه التجربة على الشاعر نفسياً ووجدانياً فضلاً عن رؤيته الخاصة للحياة وما فيها من أشياء وهو محاصر بين جدران السجن. يقول عدي بن زيد - وكان النعمان بن المنذر قد حبسه بمكيدة من عدي بن مرينا[31] - في واحدة من قصائد الحبس[32]:

لمن ليل بذي جشم طويل   لمن قد شفه هم دخيل[33]
وما ظلم امرئ في الجيد غل   وفي الساقين ذو حلق طويل
ألا هبلتك أمك عمرو بعدي   أتقعد لا أفك ولا تصول[34]
ألم يحزنك أن أباك عان   وأنت مغيب غالتك غول[35]
تغنيك الجرادة وسط جسر   وفي كلب وتصحبك الشمول[36]
فلو كنت الأسير ولم أكنه   إذا علمت معد ما أقول
لما قصرت عن طلب المعالي   فتقصرني المنية أو تطول
فإن أهلك فقد أبليت قومي   بلاء كله حسن جميل

ينهض الليل (لمن ليل... طويل) منفذ الشاعر إلى الإبانة عن دواخل نفسه المنقبضة بطوق الحبس، ويعزل الشاعر عن زمن الليل

مظهره التقويمي ليجعل من (طويل)[37] محملاً فنياً يعبر عن وطأة زمن الحبس على نفسه، وكأن الزمن لديه متوقف، لتوقف إرادته الراغبة في الحياة.

ويبدو أن الشاعر يمارس إسقاطاً معنوياً مع زمن الليل، يسقط من ذاته المحاصرة وإحساسها ببطء حركة الأشياء بطء حركته ودوام ظلمته وإحاطتها الشاعر فليس ثمة رجاء بانبثاق ضوء الفجر وإنهاء ظلمة الليل وعتمة الحبس.

إن زمن الليل التقويمي ثابت يبدأ من نقطة وينتهي إلى أخرى، أما زمن الليل النفسي لدى الشاعر فيبدأ من نقطة الحبس ويبقى مرتهناً بأغلال الحبس دون زوال، ذلك أن الشاعر لم يجد من يريحه من هذا الليل ويفك قيد الحبس عنه. ويبدو أن الظلم (وما ظلم امرئ) الواقع علي الشاعر كان الباعث لإحساسه بطول الليل، بمعنى أن وقوع الشاعر تحت تأثير الإحساس بظلم الملك له[38] وحبسه دونما ذنب جعله يرى في ظلمة الليل وطولها مشاركة زمانية - من الليل - مع فعل الملك في إيقاع الظلم به، فالليل بظلمته والملك بظلمه اشتراكاً في محاصرة الشاعر وغلق منافذ الحياة أمامه.

ويمضي الشاعر إلى الاستعانة بمنقذ (ألا هبلتك أمك عمرو) يعينه في الخلاص من أغلال الحبس ويزيل عنه نفسه ظلمة الليل ويريحها من ظلم الملك.

لكنه يدرك فشل محاولة الإنقاذ لانشغال منقذه بما يلهيه عنك (تغنيك الجرادة وتصحبك الشمول) فيعمد إلي افتراض مبادلة بينه وبين الابن/ المنقذ (فلو كنت الأسير ولم أكنه) يبرز كفاءته في السعي نحو فكاك سجنه (لما قصرت عن طلب المعاني، إذا علمت معد ما أقول) وليغري منقذه في التواصل معه في استجلبته لنصرة الأب السجين. إن

استعانة الشاعر بالمنقذ - المستجيب أو غير المستجيب - تمثل محاولة لا تخلو من أمل يراوده في التحرر من حبسه فضلاً عن أنها تفصح عن عدم استسلام الشاعر لواقع الحبس أو القبول به بوصفه نهاية مؤلمة لحياة الإنسان/ الشاعر.

ويثابر عدي بن زيد على الخلاص من الحبس فيلتفت إلى مخاطبة النعمان بن المنذر مذكراً إياه بدوره المهم وخدماته الفعالة التي استقرت على تتويج النعمان ملكاً على الحيرة. ليجعل من ذلك وسيلة في كسب ود الملك ونيل عفوه، يقول عدي[39]:

سعى الأعداء لا يألون شراً   علي ورب مكة ....
أرادوا أن يمهل عن كبير   فيسجن أو يدهدي في قليب[40]
وكنت لزار خصمك لم أعرد   وقد سلكوك في يوم عصيب[41]
أعالنهم وأبطن كل سر   كما بين اللحاء إلى العسيب[42]
ففزت عليهم لما التقينا   بتاجك فوزة القدح الأريب[43]

يجعل الشاعر منازلة أعداء الملك (وكنت لزار خصمك، فلما التقينا) معركته هو لا معركة الملك مع خصومه، ليبين ولاءه وإخلاص نيته في الدفاع عن الملك ومن خبرة الشاعر في فن السياسة آنذاك - من خلال مركزه في بلاط كسرى - يعمد إلى مراوغة الخصم بوساطة إظهار (أعالنهم وأبطن كل سر) ما يخدعه به وإضمار ما يدعم به مسعاه نحو هدفه في تتويج النعمان. وينتهي الشاعر إلى بلوغ غايته (ففزت بتاجك) والظفر بتاج الملك.

إن تعريض الشاعر نفسه إلى مخاطر الأعداء يعبر عن رغبته الصادقة في تمكين النعمان من بسط نفوذه، وإزالة العقبات التي تحول دون ذلك، مثلما يعبر عن اختياره السياسي - ممثلاً بالنعمان - الذي

يشق به حين يكون على رأس السلطة ويبدو أن الشاعر لم يكن موفقاً دائماً، فعلى الرغم من فوزه بالملك للنعمان، لم يمنحه الأعداء (سعى الأعداء...) فرصة التمتع بانتصاره إنما استطاعوا تغيير موقف النعمان تجاهه، وانتهى المطاف بالشاعر إلي السجن، وهو يدرك جيداً أنه في حبسه يدفع ثمن مكيدة دبرها الخصوم.

ويلح الشاعر على النعمان من أجل تحرره من قيود الحبس، مبيناً تمكن الأعداء من تحقيق هدف التفرقة بين الشاعر وبينه، فيقول(44):

ألا من مبلغ النعمان عني — وقد تهدى النصيحة بالمغيب
أحظي كان سلسلة وقيداً — وغلا والبيان لدى الطبيب
وهم أضحوا لديك كما أرادوا — وقد ترجى الرغائب من مثيب
أتاك بأنني قد طال حبسي — فلم تسأل بمسجون حريب(45)
ومالي ناصر إلا نساء — أرامل قد هلكن من النحيب
يحدرن الدموع على عدي — كشن خانه خرز الربيب(46)
يحاذرن الوشاة على عدي — وما قرفوا عليه من الذنوب
فإن أخطأت أو أوهمت أمراً — فقد يهم المصافي بالحبيب
وإن أظلم فقد عاقبتموني — وإن أظلم فذلك من نصيبي
وإن أهلك تجد فقدي وتخذل — إذا التقت العوالي في الخطوب
فهل لك أن تدارك ما لدينا — ولا تغلب على الرشد المصيب
وإني قد وكلت اليوم أمري — إلى رب قريب مستجيب

يحيل خطاب الإبلاغ(47) (ألا من مبلغ النعمان) إلى أن الشاعر لايزال متمسكاً بالنعمان اختياراً سياسياً يعبر من خلاله عن رفضه لمكائد الخصوم ومحاولة هيمنتهم على السلطة بوساطة عزل الشاعر عن

أداء مهمته في دعم نفوذ النعمان، ليس العزل الوظيفي بوصف الشاعر كاتباً أو سفيراً في بلاط كسرى، إنما هو عزل المشورة (تهدى النصيحة) المقدمة للنعمان والرؤية الناضجة في تقدير أو تقويم أمور الحكم/ المملكة.

ويستعين الشاعر على إثارة عطف الملك بمخاطبة الجانب الإنساني فيه[48] غير الخاضع لتأثيرات الأعداء عليه، فتتضح نبرة الحزن في صوت الشاعر (أحظي كان سلسلة وقيداً، وهم أضحوا لديك) وهو يعاتب النعمان على إهماله (فلم تسأل بمسجون حريب) له معتمداً على الود الذي كان بينهما أو بقاياه في نفوسهما. ولا يغفل الشاعر عن استدراج الملك إلى إزالة غشاوة المكيدة (ترجى الرغائب من مثيب) عن عينه ليبصر حقيقة أمر الحبس، فيدرك الشاعر حين ذاك مبتغاه من الحرية.

ومن أجل تحفيز المثير الإنساني لدى النعمان يبرز الشاعر عجزه (مالي ناصر) عن احتمال آلام الحبس، ويقدم النساء الضعيفات (نساء أرامل قد هلكن من النحيب) نموذجاً يستدعي العطف والشفقة، ويتجه إلى إشباع رغبة الملك في تقديم الولاء النقي له، ولا يتقصد الشاعر فيه الخروج على طاعته.

وقد أدت الجملة الشرطية وظيفة التعبير عن مضمون الشاعر (فإن أخطأت أو أوهمت أمراً فقد يهم المصافي) للملك وبيان سلطته النافذة (وإن أظلم فقد عاقبتموني) فيه، ومحاولة التماس عذر للملك في ظلمه (وإن أظلم فذلك من نصيبي) للشاعر، فضلاً عن بيان حاجة الملك إلى خدمات (وإن أهلك تجد فقدي وتخذل) الشاعر ودوره المهم في تعضيد (إذا التقت العوالي في الخطوب) ملكه وإزالة تهديدات الأعداء عنه.

ويمضي الشاعر إلى مدح النعمان وإظهار سلطة التفوق الأخلاقي

والبطولي لديه[49] ليكون ذلك باعثاً له على تحرره من الحبس، وحين لا يلقى الشاعر استجابة عملية من النعمان، يلجأ إلى مخاطبة الأهل من أجل أداء واجب النصرة والسعي لخلاصه من ضيق الحبس فيقول عدي بن زيد[50]:

وتقول العداة أودي عدي   وبنوه قد أيقنوا بغلاق
يا أبا مسهر فأبلغ رسولاً   إخوتي إن أتيت صحن العراق
أبلغا عامراً وأبلغ أخاه   أنني موثق شديد وثاقي
في حديد القسطاس يرقبني الحا   رس والمرء كل شيء يلاقي[51]
في حديد مضاعف وغلول   وثياب منضحات خلاق
فاركبوا في الحرام فكوا أخاكم   إن عيراً قد جهزت لانطلاق[52]

إن انغلاق واقع الحبس على الشاعر (أودي عدي... بغلاق) يعبر عن رغبة الأعداء (وتقول العداة) في تثبيت طوق الحبس حوله، فضلاً عن ضآلة الأمل بالنجاة. ويقابل الشاعر ذلك بانبثاق نداء الإنقاذ (يا أبا مسهر فأبلغ) الموجه إلى إخوته الذي يمثل بداية انفتاح فعل التحرر والخلاص من قيد الحبس، حيث لا يبدي الشاعر الآن استسلاماً إزاء ما يكابد من آلام في محبسه. ويفيد من ترديد نداء الإنقاذ في صيغة الإبلاغ (فأبلغ رسولاً، أبلغا عامراً، أبلغ أخاه) في بيان حاجته الكبيرة إلي المنقذ ليكون ذلك رداً ملياً على تقول العداة (تقول العداة) بعجز عدي وأهله عن كسر طوق الحبس، مثلما يكون ذلك أيضاً مسار حياة جديد يبعث لدى الشاعر مضاد للنهاية (أودي عدي) التي يريدها الأعداء.

ويودع الشاعر أمل إنقاذه في الإنسان والمكان. الإنسان ممثل بإخوته (فأبلغ رسولاً إخوتي) الذين لهم القدرة الفاعلة أو المؤثرة في

الاستجابة لنداء الإنقاذ. والمكان ممثل بـ (صحن العراق) الذي ينطلق منه فعل التحرر، وليس المكان (صحن العراق) هنا يمثل محل إقامة الأهل فحسب وإنما هو يعبر عن الارتباط الوثيق بين الشاعر وجذوره الأولى وبين مكان التحرر والانطلاق.

فثمة ألفة بين الشاعر وبين المكان (صحن العراق) لأن فيه يزاول الشاعر نشاطه الإنساني ويدرك حريته، وصحن العراق هو المكان النفسي المغروس في وعي الشاعر لتفتيت انغلاق مكان الحبس، من هنا جاء تقييد الشاعر لمكان الإنقاذ بالجملة الشرطية (إن أتيت صحن العراق) فكأنه ينفي فعل التحرر عن الأمكنة الأخرى ويثبت لصحن العراق فعل التحرر، أو هو يقول لا حرية لي إلا في/ من صحن العراق.

ويعبر القيد والسجان (إنني موثق شديد وثاقي، يرقبني الحارس) عن ضيق مساحة الرؤيا البصرية لدى الشاعر وهو محبوس، ويشكلان موانع لحجب المشاهدة العيانية للمكان المشتهى (صحن العراق)، ويمكن لثنائية القيد/ السجان الظاهرة في النص أن تؤدي وظيفة الكشف عن ثنائية الظلم الأعداء المضمرة أو الماكثة في وعي الشاعر لأنها سبب في حبسه وتستدعي نقيضها في ثنائية الانطلاق (اركبوا)/ الحرية (فكوا) التي يحملها نداء الإنقاذ. والركوب (اركبوا) هو الانطلاق من أجل هدف محدد، والفكاك (فكوا) هو خلاص الشاعر وحريته، ولسمو هدف الركوب - المتمثل في الحرية - يحل الشاعر لأهله القتال في الشهر الحرام (اركبوا في الحرام) الذي لا قتال فيه حسب العرف العربي في العصر السابق للإسلام.

ويريد الشاعر من نداء الإنقاذ بيان أمرين: الأول إخبار الأهل عن معاناته في الحبس، ويبدأ الإخبار في الشطر الثاني (أنني موثق) في البيت الثالث وينتهي في البيت الخامس، ويلاحظ في صيغة الإخبار غلبة الأسماء (موثق، شديد وثاقي، حديد القسطاس، الحارس، حديد

مضاع، غلول وثياب منضخات خلاق) على الأفعال (يرقبني، يلاقي) مما يدل على استمرار الأذى اللاحق بالشاعر ودوام حالة الذل والمهانة المحيطة به، فضلاً عن دلالة الأفعال في ضبط أو ملاحظة سلوك الشاعر وهو ذليل أمام حارسه، ليفيد الشاعر من ذلك في ترغيب الأهل في إنقاذه.

أما الثاني فهو مقترح صيغة الإنقاذ الذي استوعبه البيت السادس، وفيه يبرز الشاعر فعلي الأمر (اركبوا، فكوا) الدال على طلب الحاجة، ويحاول في صيغة الأمر - المرتبط بالزمن القادم - سحب فعل الحدوث في المستقبل الآتي إلي الحاضر الآن لحاجته الملحة في حدث الركوب والفكاك، حيث هما يجسدان فعل الانطلاق والتحرر، وانقضاء زمن الغلاق والحبس.

ويقضي طرفة بن العبد ما تبقى من حياته نزيل سجن العبدي أمير البحرين للنعمان بن المنذر الذي أمر بحبس الشاعر وقتله في الصحيفة التي حملها طرفة إلى أمير البحرين. ومن بين جدران الحبس يعلو صوت طرفة منشداً قصيدته الأخيرة التي يودع فيها الحياة وأشياءها الجميلة، والقصيدة تقع في (60) بيتاً، ونحاول معالجة أبرز أفكارها المعبرة عن معاناة الشاعر وهمومه في الخلاص من الحبس وإدراكه حريته، يقول طرفة(53):

ألا اعتزليني اليوم خولة أو غضي فقد نزلت حدباء محكمة العض

أزالت فؤادي عن مقر مكانه وأضحى جناحي اليوم ليس بذي نهض

إن وقوع الشاعر تحت تأثير صدمة الحبس/ الموت كان باعثاً له على اتخاذ قرار الانسحاب من الحياة، والانكفاء على ذاته المهددة بالموت، ففي (ألا اعتزليني اليوم خولة) إحالة إلى نضوب فاعلية الشاعر في الحياة التي تمثل (خولة) المرأة أهم مظاهرها لديه وأحبها إلى

نفسه، وعلى الرغم من أن أمر الاعتزال صادر عن الشاعر في الظاهر فإنه لا يعبر عن حقيقة إرادة الشاعر في الانقطاع عن خولة/ الحياة، لأن نشاط الشاعر فيما مضى كان على اتصال وثيق بها، وبكل ما يعبر عن التصاقه بالحياة ويمكنه منها. والشاعر الآن يقف علة مفترق طرق بين الحياة وبين الموت، وله أن يمارس مع نفسه الاعتراف أو الكشف عن مكامن القوة والضعف، الخوف والأمن، ليؤكد حقيقة وجوده إنساناً قبل كل شيء، من هنا يسوغ الشاعر انكفاءه على ذاته - بوساطة الاعتزال - وخفوت وهج الحياة فيه.

ويبدو طرفة إزاء طوق الحبس/ الموت (حدباء محكمة العض) مستسلماً في البدء في محاولة منه لاستيعاب أو احتواء الصدمة الأولى للحبس، لئلا يسقط أمامها ومن ثم يثب إلى إقامة رد فعله عليها مع اعترافه بتأثير الصدمة عليه وشل حركته (أضحى جناحي اليوم ليس بذي نهض) في النهوض والانطلاق من الأرض الفضاء.

ويجيء الماضي في مقدمة رد فعل الشاعر على واقع الحبس، ليحاول كسر طوقه النفسي المحيط بالشاعر، ويأخذ مساحة الأبيات 3-22، يقول طرفة[54]:

وقد كنت جلداً في الحياة مدراء وقد كنت لباس الرجال على البغض

إن الشاعر وهو مطوق بقبضة المكان/ الحبس لا يملك إلا نشاطاً رجعياً من ذاكرته عله يفيد في التخفيف من أثر أزمته الآن، والماضي هنا شكل منفذاً نحو التحرر وإن كان منتهياً أو في إطار المنجز السابق فهو يعين الشاعر على الانسلال من الحاضر المأزوم الآن، ويلبي رغبته في توفير شيء من الطمأنينة والأمن لنفسه الحبيسة. إذ ما الذي يمكن أن يفعله الإنسان وهو في انتظار الموت بعد لحظات أو ساعات سوى أن يتمسك بالماضي شاخصاً ممتعاً يعبر عن الحياة.

وأن حضور الماضي في وعي الشاعر هو من أجل تغييب الحاضر، وفي إطار الماضي (كنت) انطلاق وتحرر لإرادة الشاعر في الحياة، ولأجل مواجهة عملية لحاضر الحس ينتقي الشاعر من ماضي تفوقه الأخلاقي أبرز قيمة أخلاقية يعتقد أنها مهمة أو مفيدة له الآن، فيكون الصبر (جلداً) هو القيمة التي تتحول إلى فعل يحتاجه الشاعر اليوم ويجد فيه عوناً على احتمال آلام الحبس، وهو دريئة (مدراءاً) من الجزع الذي قد يسري إلى الشاعر ويضعف إرادته في التواصل مع الحياة.

ويتابع الشاعر بنشاط مسار إبداعه الأخلاقي (البذل والعطاء والعفة والحلم والصبر) والبطولي (الدفاع) عن الأهل والعشيرة ونصرة الضعيف) ليفيق من الماضي على صدمة الموت[55]:

إذا مت فابكيني بما أنا أهله　　وحضي عليٍّ الباكيات مدى الحض

ولا تعدليني إن هلكت بعاجز　　من الناس منقوص المريرة والنقض[56]

فلا يبدي إزاءها - أي صدمة الموت - رفضاً أو هرباً وإنما يتقبلها بهدوء دون إثار أو انفعال إنساني ضد حدث الموت[57] لأنه يدرك أنه لا مفر منه، وتبقى رغبته في نفي العجز عنه (لا تعدليني بعاجز) فما واجه في حياته من وقائع ومشاغل ليثبت في نفسه الآن القوة والمنعة وهي محاصرة بالحبس/ الموت.

وفي مخاطبة الشاعر باكيته (إذا مت فابكيني) يشير إلى أمرين يعبران عن معنى واحد يهتم بها كثيراً: الأول أن تبكيه بما يتناسب وقيمته الأخلاقية والاجتماعية (أنا أهله) فلا تسرف في بكائها عليه مثلما لا تبخسه حقه في البكاء، بمعنى أن تكون الباكية منصفة له في بكائها عليه.

أما الثاني فهو موازنته مع ما يماثله في القيمة الاعتبارية دون غلبة أحدهما على الآخر، أي أنها تلتزم أسس العدل والإنصاف وهي

توازن بين الشاعر المفقود وبين مثيله من الأحياء دون انحياز لأحدهما. هذان الأمران يعبران عن معنى العدل والإنصاف الذي يبحث عن طرفة والذي هو جوهر أزمته الحياتية مع قومه حين لم ينصفوه من ابن عمه الذي سلب حقه[58] ولأنه في العدل والإنصاف ينال الإنسان حريته ويضمن حق التعبير عن اختياراته في الحياة دون قيود أو موانع.

ويلجأ طرفة إلى بث نداء إنقاذ - بصيغة الإبلاغ - يتوجه به إلى قومه بكر بن وائل ليحثهم على نجدته وفكاك حبسه فيقول[59]:

ألا أبلغا بكر العراق بن وائل   بكأس سقى النصري شاربها رمض[60]

فإن يقتل النعمان قومي فإنما   هي الميتة الأولى وتقدمة القبض

فميلوا على النعمان في الحرب ميلة   وكعب بن زيد فاشغلوه عن المحض[61]

هما أورداني الموت عمداً وجرداً   على الموت خيلاً ما تمل من الركض

ينطوي نداء الإنقاذ (ألا أبلغا) على تحريض قوم الشاعر من أجل مواجهة الملك (فميلوا على النعمان) والسعي لإنقاذ الشاعر أو الثأر له، ويوسع الشاعر دائرة انتمائه القبلي فيتجه مباشرة - في نداء الإنقاذ - إلى بكر بن وائل التي منها سعد بن مالك قبيلة الشاعر/ انتماؤه الأول لتكون لندائه استجابة أوسع وتحقق أشمل في إنجاز واجب نصرته. ويقدم الشاعر إلى قومه مسوغ الثأر له، ممثلاً في الموت (أورداني الموت) الذي أمر به الملك، وهو اعتداء واقع على الجماعة - من خلال طرفة - لابد من رده حفاظاً على عزتهم ومنعتهم فضلاً عن بيان تحررهم من سلطة الملك أو خوفه ومهابته.

ومن أثر قلق الشاعر واضطرابه وهو سجين ينمو لديه إحساس بعدم استطاعته القوم إنقاذه وخلاصه من قبضة الملك فيتضاءل أمامه أمل النجاة، ويحاول إثارة عطف الملك والاعتذار إليه لعله يظفر بفرصة الخلاص حين يكسب رضى النعمان فيقول طرفة[62]:

أبا مُنذرٍ أفنَيْتَ فَاستَبْقِ بعضَنا   حنانَيكَ بعضُ الشّرِ أهونَ من بَعْضِ
أبا منذرٍ إنْ كُنتَ قد رُمتَ حربَنا   فمنزلُنا رَحْبٌ مسافَتُهُ مُفْضِ(63)
أبا منذرٍ مَنْ للكُماةِ نِزالِها   إذا الخيلُ جالَتْ في قَناً بينها رَفْضِ(64)
أبا منذرٍ كانت غروراً صحيفتي   ولم أُعطِكُم في الطَّوعِ مالي ولا عرضي
أبا منذرٍ مَنْ للأمورِ التي تُرى   على مِرَّةٍ تَحدو الشرائعَ بالنَقْضِ
أبا منذرٍ رُمْتَ الوفاءَ فَهبْتَهُ   وَحِدْتَ كما حَادَ البعيرُ عن الدَّحْضِ

يحرص الشاعر على أن لا يبدو ضعيفاً أو عاجزاً وهو يعتذر إلي الملك، ويجعل صيغة الاعتذار (أفنيت فاستبق بعضنا...) تناسب مكانته الاعتبارية بوصفه إنساناً له سند قبلي قوي يتكأ عليه، وشاعراً له صوته المهم في التأثير علي الملك سلباً أو إيجاباً. ولا تنبئ صيغة الاعتذار عن تنازل الشاعر عن كبريائه وإنما يعمد فيها تقديم اعتذار مبطن بالتهديد (فمنزلنا رحب مسافته مفض، من للكماة نزالها...) وإباء الرجولة، لئلا يفسر اعتذاره على أساس نكوص قومه عن القيام بواجب النصرة، وبذلك يبدو طرفة منعزلاً وحيداً لا معين له.

ويبدو أن الشاعر لا يعتذر إلى الملك بقدر ما يتحداه وهو في قبضته، حيث يتعمق هذا المعنى من خلال صيغة النداء (أبا منذر) المكررة في الأبيات الستة - غير مقترنة بتحية الملوك (أبيت اللعن) - التي توهم باستعطاف الملك، وتؤكد أن الشاعر لا يعبأ به وبحبسه، بمعنى أن الملك لم يستطع أن ينال من الشاعر وهو طليق (لم أعطكم في الطوع مالي ولا عرضي) وكذلك لن ينال منه - رفض الولاء للملك - وهو سجينه، لأن الشاعر لايزال يمتلك قدراً من التوازن النفسي - الذي لن يسمح له بالخضوع - يواجه به الملك على الرغم من قلق الحبس، ولأن هزيمة الإنسان الحقيقية أمام أعدائه تكمن في البدء في داخله/ ذاته ومن ثم تنعكس على ظاهره وأدوات مواجهته للخصم.

إن استدراج الملك للشاعر بوساطة صحيفة الخدعة (كانت غروراً صحيفتي) يشكل طعناً في كفاءة الملك الأخلاقية وهو يحاول النيل من خصمه، وإن وفاء الشاعر أو أمانته في الحرص على عدم الاطلاع على مضمون الصحيفة هو الذي انتهى به إلي الحبس الذي عجزت سلطة الملك في توصيل الشاعر إليه، فضلاً عن غدر (رمت الوفاء فهبته) الملك به.

ولم يستطع طرفة السيطرة على مشاعر الكره التي في نفسه ضد الملك لغدره به، فليس ثمة شيء يخافه الآن وهو يواجه حكم الموت، فيعلن مواجهته المباشرة للملك ويكون الهجاء المؤذي أول سهم يوجهه الشاعر ضد النعمان، فيقول(65):

يقال أبيت اللعن واللعن حظه　　وسوف - أبيت الخير - تعرف الخفض
فأقسمت عند النصب إني لميت　　بمتلفة ليست بغرب ولا خفض(66)
وتصبحك الغلباء تغلب غارة　　هنالك لا ينجيك عرض من العرض(67)
ويلبس قوم بالمشقر والصفا　　شآبيب موت تستهل ولا تغضي(68)
تميل على العبدي في حد أرضه　　وكعب بن سهل تخترمه عن المحض(69)

يقوم معنى الهجاء عند طرفة على إسقاط أو إلغاء مظهر مهم من مظاهر الملك عن المهجو، ويتمثل في تحية (أبيت اللعن) الملوك(70) حيث لا تليق به لأنه فقد شرف الكلمة وأخل بقيمة الوفاء حين غدر بالشاعر. وفي بناء الفعل (يقال) للمجهول استخفاف أو سخرية بالملك وإنكار لعلميته غير الخافية عن الناس. و(يقال) يقع ضمن إطار الادعاء أو الزعم بنفي الشتيمة/ الهجاء عن المهجو الذي لا يثبت كثيراً أمام تجربة الشاعر في الوفاء مع الملك حين قابله بالغدر والخديعة.

ففعل الغدر أسقط زعم (يقال) نفي الهجاء عن الملك. وتساهم الجملة الاسمية (اللعن حظه) في تثبيت الإهانة على الملك المهجو بوساطة ثبات الاسم في الدلالة على المسمى وعدم تبدله. ويضع الشاعر (أبيت الخير) نقيضاً موضوعياً لـ (أبيت اللعن) لينفي عن المهجو أخلاقه الفاضلة التي تستدعي الحمد والثناء، ويبرز فيه الذل (تعرف بالخفض) والمهانة سمة علمية بدلاً من أبهة الملك ومهابته.

ويترك الشاعر الملك بعد أن نال منه في أخلاقه وأفعاله ليقرر موته (إني لميت) دونما خوف من ذلك، وقد وضع (الغلباء تغلب) عنصر تهديد يثير خوف الملك وفزعه من مواجهتها، ولا يملك حينها فرصة (لا ينجيك عرض من العرض) للنجاة. وفي تقديم الصفة (الغلباء) على الموصوف (تغلب) توكيد لانتصار تغلب في منازلتها الملك ونفوذه، لأن لها قوتها ومنعتها وإنجازاتها البطولية في مضمار المنازلة مع الأعداء. ولا غرابة في أن يفخر طرفة بتغلب أو أن يستنجد بها وهو بكري، لأنه بحاجة كبيرة إليها الآن، ولأنه أراد من ذلك إثارة حمية المنافسة في بكر مع تغلب لأجل الثأر له من الملك وعامله العبدي فضلاً عن تحريض تغلب على ذلك كي تكسب فخراً وعزاً بنصرته.

إن طرفة – في القصيدة – موزع بين مشاعر الفقد والأمل، العجز والقوة، الاعتذار والتحدي، وهذا نابع من تأثير تجربة السجن القاسية عليه، وقد اجتهد في التمسك بكل ما يعينه على مواجهة أزمة الحبس المجهضة للحياة لئلا تنال منه وتدفعه إلى الخضوع الذليل في رجاء عفو الملك، وذلك ما لا يقبله طرفة الطموح في التحرر سجيناً كان أم طليقاً، وبقي معتزاً بكرامته إنساناً وبكبريائه شاعراً حتى رضي بالموت من أجل الحياة.

ولم يقتصر نداء الخلاص من الأسر أو الحبس على الشعراء الذين

عاشوا هذه التجربة وإنما ساهم شعراء آخرون في الانتصار لهم والدعوة إلى خلاصهم من قيود الأسر والحبس، وإن من دواعي الفخر في المجتمع العربي قبل الإسلام هو إطلاق الأسير أو الحض على ذلك[71].

وقد وظف علقمة الفحل قدراته الإبداعية من أجل فكاك أسر جماعة من قومه فيهم أخوه شأس، أسرهم الحارث بن أبي شمر الغساني، فعمد علقمة إلى مدحه ونيل رضاه بهدف إطلاق سراحهم، فكان له ما أراد وعن ذلك يقول[72]:

دافعت عنه بشعري إذ كان لقومي في الفداء جحد[73]

فكان فيه ما أتاك وفي تسعين أسرى مقرنين صفد[74]

دافع قومي في الكتيبة إذ طار لأطراف الضبات وقد[75]

فأصبحوا عند ابن جفنة في الـ أغلال منهم والحديد عقد[76]

إن دوافع الشاعر إلى نصرة أبناء قومه تكمن في الوفاء الأخلاقي لهم وأداء واجب الانتماء القبلي بعدم التخلي عنهم لاسيما وقت الأزمات فضلاً عن مشاركة الشاعر الوجدانية للمأسورين في إدراك ذل الأسر (مقرنين صفد، الأغلال منهم، الحديد عقد) ومهانة القيد. وينطلق من هذه الدوافع لزرع معاني المدح الشعرية حول الملك ليحمله على الاستجابة لرغبته في إطلاق سراح مأسوريه، وفي ظفر الشاعر بمبتغاه تتبين فاعلية الأداة الشعرية في التأثير على الآخر، ويظهر تفوق الشعر على المال في أداء مهمة الإنقاذ، فقد عجز القوم (لقومي في الفداء جحد) عن دفع فدية الأسرى، وتمكن الشاعر بوساطة إبداعه الشعري من القيام بدور الجماعة - وهو فرد - في إنجاز واجب الإنقاذ وخلاص أبناء قومه من ذل الأسر.

ويعلو صوت أروى بنت الحارث بن عبدالمطلب من أجل نصرة

أبناء قومها والدعوة إلى إطلاق سراحهم من قبضة سجن قيصر الروم الذي حبس عدة رجال من قريش(77)، فتقول(78):

أبلغ لديك بني عمي مغلغلة حرباً وعفان أهل الصيت والحسب

وابني ربيعة والأعياص كلهم واعمم بني عبد شمس سادة العرب

ما لي أراكم قعوداً في بيوتكم وخيركم منكم للجار ذي الجنب

وذو الحفاظ على جل الأمور إذا نابت نوائبها في شدة الكرب

أبو أحيحة محبوس لدى ملك في الشام في غير ما ذنب ولا ريب

لو كان بعضكم في غير محبسه ألفيتموه شديد الهم والنصب

يرتكز نداء الإنقاذ (أبلغ لديك) لدى الشاعرة الموجه إلى قومها على أمرين مهمين: الأول بيان درجة القرابة بينها وبينهم (بني عمي) وتحاول الشاعرة توسيع درجة الاتصال النسبي من النسب القريب (بني عمي، حرباً وعفان) الأدنى إلى النسب البعيد (ابني ربيعة والأعياص، بني عبد شمس) لتضمن استجابة أوسع لنداء الإنقاذ، فضلاً عن كسب قدرات قتالية إضافية من أجل تحقيق هدف دعوتها.

أما الثاني فهو بيان منجزات المنقذ/ المخاطب الأخلاقية (أهل الصيت والحسب، سادة العرب) الباعثة على الفخر والعزة، لتدعو المخاطب إلى التواصل العملي مع ما أنجز سابقاً، وتوكيد استطاعته الأخلاقية الآن في نصرة المحبوس والمثابرة على فكاكه ونيل حريته. ولا تغفل الشاعرة عن التنديد بالعجز أو الوهن (ما لي أراكم قعوداً) الذي يحيط بالقوم ويمنعهم عن القيام بواجب الإنقاذ.

وتستغل الشاعرة صفات المحبوس - أبو أحيحة - الأخلاقية (خيركم للجار، ذو الحفاظ) وسيلة إغراء للجماعة من أجل النهوض لنصرة هذه القيم في شخص المحبوس، فضلاً عن رابطة الانتماء القبلي.

وإن افتراض أو اقتراح الشاعرة لبديل عن المحبوس (لو كان بعضكم في غير محبسه) بواحد من الجماعة يحمل تعريضاً بهم وإهانة لهم لقعودهم عن خلاصه من الحبس، ويبرز فعل المحبوس في السعي (ألفيتموه شديد الهم والنصب) لإنقاذهم ومشاركته لهم الحزن والألم من جراء الحبس، وتفيد الشاعرة من ذلك كله في إثارة حمية الجماعة على أداء واجبهم نحو المحبوس وإنقاذه.

الخاتمة

إن تجربة الأسر أو الحبس التي خاضتها مجموعة من الشعراء العرب قبل الإسلام مثلت لدى البعض منهم حالة طارئة قابلة للزوال بعوامل الفدية أو العفو، مثلما انتهت لدى البعض الآخر بانتهاء حياته، ولكنها - أي تجربة الأسر أو الحبس - لم تستطع إجهاض توق الحرية في نفس الشاعر، بل أمدته بطاقة فكرية/ إبداعية مضافة أعانته في مواجهة ضراوة الحياة وهو بين جدران أربعة.

إن ارتباط تجربة الأسر والحبس بالحرية أظهر من ارتباطها بالعبودية، ليس بوصفها غلاً وقيداً حسب وإنما بوصفها فكرة تقوم على الخضوع والتذلل للآسر والحابس، فضلاً عن منع الفرد من مزاولة حياته على النحو الطبيعي. ذلك أن هذه التجربة نمت في الشاعر إحساسه بالحرية أو تبينت قيمة الحرية لديه بوصفها مجالاً يحقق رغباته في الحياة دون قيود وحجب، وإن الحرية لدى الشاعر - الأمير أو المحبوس - تشكل مركزاً لكل اهتماماته أو نشاطاته الإنسانية الأخرى، ترتبط بها وتصدر عنها، إن توقف هذه النشاطات مرتهن بتوقف الشاعر عن مزاولة حريته في الحياة بسبب قيود الأسر أو الحبس.

وفي الأسر أو الحبس ينتمي الإنسان/ الشاعر أو يحاول الانتماء

إلى عالم آخر غير عالمه الواقعي، عالم تصنعه الذاكرة وحلم اليقظة، فالذاكرة تمضي بالشاعر نحو الماضي أو تجلب الماضي إليه وما يحل من إشراقات أخلاقية وبطولية وانفتاح على الحياة بحرية وانطلاق، ويعوض الشاعر بالماضي عن انغلاق الحياة أمامه الآن. وحلم اليقظة يمكن الشاعر من تحقيق لذة الانعتاق من القيد في الغد الآتي، الحلم الناشط باتجاه خلاص الشاعر من ضيق المكان وتوقف الزمان أو ثقله. وبين الذاكرة وبين الحلم يجتهد الشاعر من أجل تفتيت واقعه المتصلب بين جدران الحبس وأغلال الأسر.

ومن خلال دراسة شعر الأسر والحبس يمكن أن نسجل بعض النتائج على النحو الآتي:

1 - ثمة صيغ تعبيرية أدائية تكاد تكون تقاليد شبه ثابتة لقصيدة الأسر أو الحبس وتتمثل في:

- نداء الإنقاذ أو صيغة الإبلاغ (ألا أبلغوا - ألا من مبلغ - مبلغا - أبلغا - أبلغ - بلغن).

- سخرية المرأة (تعجب جارتي، هزئت جارتي، تضحك مني شيخة).

- اقتراح أو افتراض مبادلة الأسير بالمنقذ (فلو كنت الأسير ولم أكنه فلو كنت الأسير ولا تكنه، لو كان بعضكم في غير محبسه).

- التحريض على الإنقاذ (فميلوا على النعمان، فاركبوا في الحرام، فكوا أخاكم، فقودوا الخيل، ما لي أركم قعوداً).

2 - توافر حدة الموضوع في قصيدة الأسر أو الحبس على الرغم من تباين منطلقات الشعراء في التعبير عن تجاربهم.

3 - اجتهاد الشاعر في مضمار استرجاع الزمن الماضي من أجل تحفيز قدرته الذاتية على تحمل واقع الأسر أو الحبس الآن.

4 - يحاول الشاعر تجاوز جغرافية المكان بهدف إسقاط حصاره له، فضلاً عن استدعاء أو خلق المكان النقيض ليبدو الشاعر متحرراً من طوق المكان.

5 - على الرغم مما في الأسر والحبس من ذل وإهانة فإن مظاهر العجز والضعف المعبرة عن ذلك تكاد تغيب في نصوص الشعراء حيث يعمدون إلى إبراز نقيضها من القوة والصبر في تحمل معاناة الأسر والحبس.

الهوامش

1) شعر الأسر: ص 66.

2) من الحريات إلى التحرر: ص 212.

3) شاعر جاهلي يعرف بأبي فكيهة ويكنى أبو الحارث قتل يوم الكلاب الثاني. ينظر معجم الشعراء ص 479.

4) قصائد نادرة من كتاب منتهى الطلب من أشعار العرب: ص 279.

5) رداح: العظيم، ضخم العجزة.

6) شناح: طويل.

7) تغطمط: صوت السيل.

8) اللقاح: القوم الذي لا يدينون للملوك.

9) الأغاني: 2/13.

10) العين: عين الماء، وهنا كناية عن مكان الأسر. الخميس: الجيش الجرار. الروايا: الدواب التي يسقي عليها، يحمل عليها الماء.

11) السربال: القميص والدرع.

12) المفضليات (شاكر): ص 315 وما بعدها.

13) شماليا: أي أخلاقي وخلائقي.

14) أبو كرب والأيهمان من اليمن، وقيس: هو قيس بن معد يكرب.

15) صريحهم: خالصهم.

16) النهدة: المرتفعة الخلق. الحو: الخضرة لأنها أصبر الخيل وأخفها عظاماً.

17) الذمار: ما يجب على الرجل حفظه.

18) اسجحوا: سهلوا ويسروا. البواء: السواء والمماثلة.

19) تحربوني: تسلبوني.

20) المعزب: المنتحي بإبله.

21) عبشمية: نسبة إلى عبد شمس.

22) أصدع: أشق.

23) لبيقاً: اللبق الظريف، وهنا تعني الماهر.

24) سوم الجراد: انتشاره في طلب المرعى. وزعتها: كففتها. أنحوا الرمال: أمالوها وقصدوا بها.

25) الأغاني: 233/23.

26) الأوان: هو إيوان كسرى.

27) الأغاني: 3/13.

28) الحرين: ولدا الشاعر وهما الحر وأبي.

29) صديا: عطشا.

30) الصملة: الحربة.

31) الديوان: ص 11.

32) م.ن: ص 34.

33) الجشم: الثقيل. شفه: زاده.

34) هبلتك: ثكلتك. عمرو: ابنه.

35) العاني: الأسير. الغول: البعد.

36) الجرادة: علم على أكثر من مغنية. الجسر: موضع قرب الحيرة. كلب: موضع أيضاً. الشمول: الخمر.

37) عن الإحساس بطول الليل في شعر عدي بن زياد الخاص بالحبس ينظر الديوان الصفحات: 59، 63، 132.

38) عن الإحساس بلظم الملك ينظر الديوان الصفحات: 38، 40، 60 وما بعدها 91، 93، 120.

39) الديوان: ص 38-39.

40) يدهدي: يدحرج. قليب: البئر العادية القديمة.

41) اللزاز: الذي يلزم الشيء. أعرد: أهرب. سلكوك: أدخلوك.

42) اللحاء: هو قشر العود. العسيب: جريد النخل.

43) القدح: السهم قبل أن ينصل أو يراش أو هو سهم الميسر.

44) الديوان: ص 40.

45) الحريب: الذي سلب ماله.

46) الشن: القربة الخلق الصغيرة. الربيب: من رب الأمر إذا أصلحه.

47) عن الإبلاغ لدى الشاعر ينظر الديوان الصفحات: 52، 60، 93، 151، 164.

48) ينظر الديوان: ص 93. وفي استجابة النعمان للأعداء، ينظر الديوان: ص 120، ص 136.

49) ينظر الديوان الصفحات: 52، 57، 60.

50) الديوان: ص 151. وينظر أيضاً ص 164.

51) القسطاس: القبان وهو رومي معرب.

52) الحرام: يريد الشهر الحرام.

53) الديوان: ص 168.

54) الديوان: ص 168.

55) الديوان: ص 170.

56) منقوض المريرة: ينقض الناس ما أبرمه.

57) يمكن أن نجد مبرر ذلك في موقف طرفة من الموت.

58) الديوان: 20.

59) الديوان: ص 171-172.

60) النصري: يقصد به الملك. شاربها: يقصد نفسه. رمض: محرقة.

61) كعب بن زيد: هو من الذين حرضوا النعمان عليه.

62) الديوان: ص 172-173.

63) المفض: الواسع الذي يدخل في الفضاء.

64) جالت: انكشفت. رفض: متكسرة.

65) الديوان: ص 174-175.

66) الخفض: الذل والهوان.

67) العرض: الناحية من الأرض.

68) المشقر والصفا: موضعان. تغضي: تستحي.

69) العبدي: عامل النعمان على البحرين.

70) كانت تحية ملوك المناذرة قبل الإسلام (أبيت اللعن) وتعني أن أفعال الملك الكريمة وأخلاقه الفاضلة تنفي عنه الذم والشتيمة وتجلب له الحمد والثناء.

71) ينظر ديوان حاتم الطائي: ص 70. ديوان الخنساء ص 47، ص 12. ديوان عنترة ص 294. شرح ديوان زهير ص 22.

72) الديوان: ص 103.

73) الجحد: قلة الشيء وعزته.

74) الصفد: القيد. المقرن: المغلول.

75) الضبات: جمع ضبة وهي حد السيف والسنان والنصل. وقد: تلهب من وقدت النار.

76) ابن جفنة: الحارث بن أبي شمر. العقد: الجماعات من الناس.

77) فيهم أبو أحيحة وأبو ذؤيب هشام بن شعبة بتحريض من عثمان بن الحويرث.

78) بلاغات النساء: ص 43. وينظر أيضاً المنمق: ص 178.

المصادر والمراجع

1) الأغاني: أبو الفرج علي بن الحسين الأصبهاني (ت 356هـ) تحقيق عبدالستار أحمد فراج - دار الثقافة - بيروت 1959م.

2) ديوان طرفة بن العبد: شرح الأعلم الشمنتري - تحقيق درية الخطيب، لطفي الصقال، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق 1975م.

3) ديوان عدي بن زيد العبادي: تحقيق محمد جبار المعيبد، وزارة الثقافة والإرشاد، بغداد 1965م.

4) ديوان علقمة الفحل: تحقيق لطفي الصقال - درية الخطيب، دار الكتاب العربي، حلب ط 1، 1969م.

5) ديوان عنترة: تحقيق ودراسة محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، بيروت ط 2 - 1970م.

6) ديوان الخنساء: تحقيق كرم البستاني - مكتبة صادر، بيروت 1951م.

7) ديوان شعر حاتم بن عبدالله الطائي: دراسة وتحقيق عادل سليمان جمال، مطبعة المدينة – القاهرة 1975م.

8) شعر زهير بن أبي سلمى: صنعة الأعلم الشمنتري، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة، بيروت ط 3، 1980م.

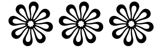
9) معجم الشعراء: أبو عبدالله محمد بن عمران المرزباني (ت 384هـ) تصحيح وتعليق د.ف. كرونو، مكتبة القدس – القاهرة 1354هـ.

10) قصائد من كتاب منتهى الطلب في أشعار العرب (القسم الأول) تحقيق د. حاتم الضامن، مجلة المورد، المجلد الثامن العدد الثالث 1979م، بغداد.

11) من الحريات إلى التحرر: د. محمد عزيز الحبابي، دار المعارف، مصر، 1972م.

12) شعر الأسر: د. عبدالكريم الأشتر، مجلة المعرفة السورية ع 2، 1963م.

13) المفضليات: أبو العباس المفضل بن محمد الضبي (ت 178هـ) تحقيق أحمد محمد شاكر، عبدالسلام هارون، دار المعارف، مصر، ط 2، 1952م.



- 1 -

كثيراً ما يردد الباحثون قول فرويد إن الشعراء سبقوه إلى اكتشاف اللاشعور(1). وباستطاعتنا نحن كذلك أن نقول: إنهم تكلموا عن الرغبة كذلك قبل أن يتكلم عنها الفلاسفة وعلماء التحليل النفسي، واكتشفوا ملامحها الأساسية قبل أن يعرفها هؤلاء. وإذا كان رواد التحليل النفسي قد لجأوا إلى الآداب التي يعرفونها لتصوير أفكارهم واستمداد مفاهيمهم واصطلاحاتهم، كالآداب اليونانية وغيرها، فإن ثراء الأدب العربي القديم يوجب أن ينهض البحث التحليلي النفسي الذي يستمد اصطلاحاته ولغته من هذا الأدب. وامرؤ القيس من هؤلاء الشعراء الذين تكاد تكون أشعارهم تصويراً لأفكار التحليل النفسي، ومن هؤلاء الذين يجب الرجوع إليهم في مجال الاصطلاحات.

امرؤ القيس هو شاعر الرغبة الأول في العربية. في شعره فكرة الرغبة المنهومة التي لا تشبع أبداً ولا تتوقف عند مدى، بل لا تتحقق إلا بالموت:

وما المرء مادامت حشاشة نفسه   بمدرك أطراف الخطوب ولا آل(2)

أي لا تتحقق رغبة المرء أبداً، وهي في الوقت نفسه لا تتوقف إلا إذا توقفت حشاشة نفسه.

أثار امرؤ القيس هذه الفكرة في قصيدته التي أسميها قصيدة «سلمى»، مرة حين صور لنا الفرس منهوماً بالصيد أبداً، فهو يصرع طرائده واحدة بعد أخرى ولا يثنيه ذلك عن متابعة الطرائد، وكأنها ليست الغاية التي يقصدها، بل الفعل نفسه، كحركة لا تتوقف. وتلك هي الرغبة التي لا تتجه إلى موضوعها إلا لتتحول عنه إلى شيء سواه:

فَعادى عِداءً بين ثورٍ ونعجة   وكان عِداء الوحشِ منِّي على بالِ[3]

ولنلحظ ما في قوله: وكان عداء الوحش مني على بال، من أن هذه الموالاة، أو تصريع الوحش واحداً بعد واحد، أو الرغبة المتحولة أبداً في غير توقف، أشبه شيء بالهم الذي يستحوذ على صاحبه، فهو مأخوذ به أبداً.

وفي غير هذه القصيدة قال امرؤ القيس عن الفرس[4]:

ووالى ثلاثاً واثنتين وأربعاً   وغادر أخرى في قناة رفيض

كما قال[5]:

يجم على الساقين بعد كلاله   جموم عيون الحسي بعد المخيض

فالحسي، وهو موضع الماء، كلما استخرج ماؤه جم، أي عاد كما كان، فهو لا ينقص ذلك منه شيئاً.

ومرة أخرى تظهر الرغبة في قصيدة «سلمى» في صورة العقاب التي جعلها صيوداً، فهي تطلب الصيد حتى ضاق وكرها بقلوب الطير:

كأن قلوب الطير رطباً ويابساً   لدى وكرها العناب والحشف البالي[٦]

ثم يرجع امرؤ القيس فيعكس هذه التجارب على نفسه، فيقول[7]:

فلو أن ما أسعى لأدنى معيشة   كفاني - ولم أطلب - قليل من المال

ولاحظ الشراح أنه حذف مفعول الطلب، وحاولوا أن يعيّنوه. قالوا: المراد ولم أطلب الملك. والأولى أن نقول إنه تركه بغير تعيين، إيماءً منه إلى أن الطلب مستقل بذاته، بقطع النظر عن موضوعه.

وفي شعر امرئ القيس تطلع «كأن لم» دائماً. وإن اختفت يظل وقعها قائماً هناك:

كأنّيَ لم أركب جواداً للذة   ولم أتبطن كاعباً ذات خلخال
ولم أسبأ الزق الرويّ ولم أقل   لخيليَ كرِّي كرّةً بعد إجفال[8]

بل هي مبدأ عام يطبع كل تجربة:

كأنّ الفتى لم يغن في الناس ساعة   إذا اختلف اللحيان عند الجريض[9]

وهي من وراء شعور الاغتراب:

فلا تنكروني إنني أنا ذاكمو   لياليَ حل الحيُّ غولاً فألعسا[10]

ومن وراء الحنين إلى المهد الأول - صدر الأم - الذي يتركه الطفل فلا يعود إليه أبداً، لكن يظل مؤرقاً به إلى الموت. وهذا المهد هو المقبل وهو المُعرَّس في قول الشاعر[11]:

فلو أن أهل الدار فيها كعهدنا   وجدنا مقيلاً عندهم ومُعَرَّسا

وفي قوله[12]: أماويّ هل لي عندكم من معرس؟

تلقى «كأن لم» على كل شيء في شعر امرئ القيس ظلاً كثيفاً: إذا انقضى الشيء فكأن لم يكن. والأولى أن نقول: إذا تحققت الرغبة لم تتحقق. هذا هو مبدؤها الأصيل. الرغبة قرينها الخواء واللاشيئية

والجوفاويّة والبطلان، وهو سر القلق الذي يشيع في شعر الملك الضِلّيل، هذا الشاعر الحزين أبداً الذي لم يكن بالشاعر الناعم:

وهل ينعمن إلا سعيد مخلد قليل الهموم ما يبيت بأوجال(13)

الرغبة تعصف بكل إمكانية لإشباعها: لا ترتوي أبداً. وتلك هي الإبل الهيم التي عبّر عنها روسّو كذلك وهو يقول(14):

لو تحولت كل أحلامي إلى واقع، لظللت على حالي من عدم الشعور بالرضا: لبقيت أحلُم، وأستغرق في الخيال، وأرغب. لقد وجدت في نفسي خَواءٌ لا يمكن لشيء أن يملأه، تحرُّقاً في القلب إلى ضرب آخر من الإنجاز لا أستطيع أن أتبين كنهه، لكن أشعر رغم ذلك بأنه يجذبني إليه.

– 2 –

تختلف الرغبة عن الحاجة التي هي أمر بيولوجي يتم إشباعه إلى أن ينهض من جديد. الرغبة هي لحظة الخروج من الحاجة التي هي أمر حيواني يذعن للإشباع إلى ما لا ينصاع للإشباع. وهي تأخذ في الظهور في اللحظة التي ينفصل فيها الطفل عن أمه. تتولد الرغبة إذاً من الانفصال، وهي لحظة تصاحبها لحظة أخرى يدخل فيها المرء في اللغة: يتكلم. الكائن الذي كتب عليه أن يتكلم كتب عليه في اللحظة نفسها أن يرغب. ويرغب هنا مثل يطلب في شعر امرئ القيس، فعل لازم، وإن صح أن يتجه إلى مفعول. إنها الرغبة في ذاتها التي تصير أمراً مستقلاً بنفسه. اللغة كذلك تؤذن بانفصال أشد إيغالاً، هو الانفصال عن عالم الأشياء. لا تقدم اللغة سوى اللغة الذي يكون حينئذٍ بديلاً عن الشيء، فهو كما يقول لاكان يدخل في تجربة الذات بوصفه قاتلاً: يقضي على حضور الشيء وعيانيته المباشرة: يغتال الشيء،

يزهقه. فهو إذاً يفصم بيننا وبين العالم الذي كان امتداداً لوجودنا، فكنا وإياه شيئاً واحداً. هذه الواحدية تؤذن مع اللغة بالفصم والفطم والانقسام. الدالّ الذي يجعل الشيء على المستوى الرمزي حاضراً، لكنه يكون على المستوى الفيزيائي غائباً. والشيء الذي كان موضوع الرغبة يستبدل باللفظ أو الرمز. يقول شراح لاكان[15]: أسرع طريقة لفهم ما يعنيه بالرغبة أن نعود إلى فرويد والقصة التي يحكيها عن الطفل في لحظة الانقسام تلك. وهي قصة عن أحد أحفاده: كان الطفل قد شد البكرة بخيط وظل يدفعها داخل سريره المحوط بالستائر لتختفي عن ناظريه، ثم كان يجذبها إليه مرة أخرى لتعود إلى الظهور، وهو في كل ذلك يغمغم ببعض حروف استنتج فرويد أنها حروف من الكلمتين الألمانيتين: fort-da [بعيداً – هنا]. هذه لحظة يخبر فيها الطفل نفسيّاً مسألة الغياب والفقد. وهو بهذه اللعبة يجعل حاضراً ما هو غائب، وهو الأم، وهي رغبة تظل تلازم الأنا أبداً منذ ذلك الحين. يخبرنا لاكان أن اللحظة التي يُقذف فيها الطفل في اللغة هي نفسها اللحظة التي فيها تصير الرغبة إنسانية.

مع اللغة يأتي قانون الأب، أو ما يسميه لاكان اسم الأب. وهو قانون يقوم على النفي، على الفصم، قانون أساسه «لا»: العلاقة بين الأنا والأم علاقة محرمة، فعليه أن يتخلى عنها. هناك علاقة بين الرغبة والقانون الذي يفرض في المقام الأول حظراً على نكاح في الموقف الأوديبي. وكل ثقافة تفرض بالضرورة نظامها على الذات، نظام الدال، وهو نظام ينفي الطبيعي unnatural.

تحريم نكاح المحارم هو المنطقة التي يتلاقى فيها هذان البعدان للوجود الإنساني: الطبيعي، والعلاماتي signifying. هذا هو الديالكتيك بين الطبيعة والثقافة الذي كان محل اهتمام ليفي-ستروس. عني ستروس أن يثبت وجوده في كل شيء؛ فهو حيث

يلتقي النيئ والمطبوخ، وهو حيث تكون آداب المائدة إلخ[16]. حظر المحارم هو اللحظة التي دخلت «الثقافة» فيها الحياة البشرية: «عند هذه اللحظة انتهى سلطان الطبيعة على الإنسان. وقبلها لم يكن للثقافة وجود». الطبيعة هي منطقة العمومية، والثقافة منطقة الخصوصية. الطبيعة منطقة التحرر من القواعد، والثقافة منطقة القواعد. الطبيعة منطقة التلقائية، والثقافة منطقة الضوابط. وحظر المحارم أمر عمومي لدى جميع البشر، وهو في الوقت نفسه قاعدة سلوكية يجب احترامها، فلذلك ينتمي للمنطقتين معاً[17]. لكن فرويد كان قد سبق البنيويين جميعاً في الكتاب الذي ألفه عن الحضارة ومواجعها civilization and its Discontents إلى بيان هذا الصراع الأوديبي وعمومه في جميع الحضارات الإنسانية. ولاكان يرى الأب في المثلّث الأوديبي على أنه الدال، وليس الأب البيولوجي، يراه على أنه اسم الأب Nom du Pere. إنه الأب الميت (راجع كلام فرويد عن الأب المقتول في كتابه الطوطم والتابو) الذي يشكل قانون الدال. وتلك هي المنطقة التي يتسلل فيها الموت إلى مفهوم الرغبة. ميلاد الرمز معناه موت الأشياء: الشيء يُرد إلى مدلول. كل وعي بالأشياء يلقي عليه الدال بظلاله، إنها ظلال الموت. وهذا الموت – كما يقول لاكان – «يؤسس في الذات أبدية الرغبة». وأبدية الرغبة عبارة أخرى للدلالة على تجددها واستحالتها على الفناء.

قانون المنع الأبوي – قانون الدال إذاً يؤسس أبدية الرغبة. وهو في الوقت نفسه يمنع هذه الرغبة ويعترضها، فهو يدمرها، بما يترتب على ذلك من ظهور الذات كذات مدمَّرة. فرض القانون، أو بعبارة أخرى فرض الثقافي على الطبيعي يسمى عند لاكان «الكبت الأول» Primal Repression، وهي عبارة فرويدية في الأساس. هذا الكبت هو منشأ اللاعشور وهو منشأ الرغبة كذلك. قانون الدال يقضي بانشقاق الذات، ويترتب على ذلك تأسيس الرغبة وتدميرها معاً. كذلك فإنه

يعترض طريق الهزة Jouissance - ذلك الاتحاد القديم primprdial بالأم [وأنا آخذ اللفظة من قول امرئ القيس: تأوبني دائي القديم] الذي يمنعه «لاء» الأب - الهزة التي هي علامة على الاكتمال - هذا الاكتمال الذي صار يتعذر إلى الأبد على الذات المتشققة أن تبلغه[18].

ترتبط الكلمة أو اللوجوس إذاً بقدوم الرغبة. ولهذا الارتباط دال يسميه لاكان الفالوس Phallus. بعض شراح لاكان[19] يرى الرغبة لا علاقة لها بالطبيعي ولا بالرمزي، فهي تقع في المنطقة بينهما، ولذلك يشبهها بذلك النصب الهرمي Herm الذي كان قدماء اليونان يقيمونه كعلامة فاصلة بين الأماكن، بين شارع وشارع أو بين بلدة وأخرى إلخ، ويهدونه إلى هرميس Hermes راعي الهرمنيوطيقا - فن أو علم تفسير الرموز. هذا النصب الذي يشبه الفالوس له كذلك وظيفته. الفالوس يشير إلى الهزة، إلى اكتمال الكينونة في الكائن - هذا الاكتمال الذي لا يتأتى عن طريق اللذة العضوية. فهذه اللذة إنما هي إشباع مؤقت ربما أرضى حاجة بيولوجية، أو ربما كان استجابة لطلب دليلٍ على الحب. أما الرغبة، فإنها تقع وراء تخوم اللذة: «مبدأ اللذة هو مبدأ التوازن homeostasis في الكائن الحي...... أما الرغبة فتتجاوز العتبة التي يفرض مبدأ اللذة ألا نتجاوزها».

الفالوس عند لاكان ليس عضو الذكورة. هو دال الرغبة أو الدال الأعظم لها[20]. الفالوس كلمة يؤثرها لاكان على أي كلمة أخرى تشير إلى...... للرجل. وهو بهذا الاستعمال يريد أن ينفي الطبيعة البيولوجية المتضمنة في الكلمة؛ ذلك أنه يرى أي اهتمام التحليل النفسي لا يتجه إلى العضو في حقيقته البيولوجية، ولكن إلى الدور الذي يضطلع به في الفنتازيا. وهنا تأتي وظيفته الخيالية أي المتخيلة أو المتوهمة. الفالوس المتوهّم imaginary هو صورة رمز الذكورة في

مخيلة الطفل: يتصوره شيئاً يمكن انتزاعه عن الجسد، وذلك بالخصاء، في المرحلة الأوديبية. هو - عنده - الشيء الذي تتجه إليه رغبة الأم[21]. ولذلك يتماهى الطفل أو يتوحد به. يرى الطفل نفسه حينئذٍ أنه الجزء الذي يكمل الأم وترغبه.

والفالوس عند لاكان يرتبط بـ.... وهذا.... عنده يقع ثلاث مرات. في المرة الأولى يتوحد الطفل بالفالوس المتوهم، مصوراً لنفسه أنه ما تحتاجه الأم. والمرة الثانية حين يتدخل ما يسميه لاكان الأب المتوهم imaginary father معترضاً هذه العلاقة بين الطفل والأم. وهذا التدخل اعتراض على ما سميناه بالعلاقة المحرمة أو نكاح المحارم incest taboo، وحينئذٍ فالأب المتوهَّم ينظر إليه على أنه يحرم الأم من هذا الفالوس. أما المرة الثالثة، وهي.... على الحقيقة، فهي خصاء الأنا أو الذات: إن عليه أن يكف عن محاولاته أن يكون موضوع رغبة الأم - عن محاولة أن يكون الفالوس. النفي في المرة الثانية للفعل يملك/ يحوز: الأم لا تملك الفالوس. والنفي في المرة الثالثة للفعل «يكون»: الطفل ليس (= لا يكون) موضوع رغبة الأم[22].

هذا.... للأنا، هو ما وقع في اصطلاح بعض باحثينا تحت اسم «الأَجَبِّية»[23]. فالجمل الأجب هو ما قطع منه السنام. هذا السنام يشبه الفالوس، وله كذلك وظيفته. ولذلك هو خير ما يمكن التعبير عن الفالوس. (السنام هو الصورة المقلوبة بـ.... الذكورة).

إن الأنا بتخليه عن هذه المحاولات في أن يكون موضوع رغبة الأم أو أن يكون الفالوس يتخلى في الوقت نفسه عن الهِزّة Jouissance التي لا ينالها بعد ذلك أبداً، وإن سعى إليها سعياً دؤوباً بقية حياته، هذه الهزة التي يصفها بارت R. Barthe في بعض كتاباته[24] بأنها الضياع المفاجئ للاجتماعي. ما يسميه لاكان البنية الرمزية، أو النظام الرمزي للغة، يفرض حظراً على الهزة: من يتكلم

محظور عليه الهزة. وهذا شرط الدخول إلي النظام الرمزي، أو اللغة، أو النظام الاجتماعي المؤسس في جوهره على «لا»، أو الثقافة التي تنفي الطبيعة: دخول الأنا في الرمزي/ الاجتماعي/ الثقافي مشروط بالتبرؤ من الهزة. وهذا هو معنى.... عند لاكان، وهو أمر ضروري، وإلا فالذهان Psychosis.... كما يقول لاكان معناه رفض الهزة «حتى يتسنى الحصول عليها في السلم المقلوب لقانون الرغبة»[25].

الثقافة العربية تستبطن هذه المعاني بوضوح: اللغة العربية تجمع في لفظة «نهي» بين الدلالة على العقل والدلالة على «لا». النُّهى جمع نهية، وهي العقل، وهي اللوجوس. هي كذلك القانون والنظام الاجتماعي. ونهاه - على ما هو معروف - قال له: لا. كلمة العقل نفسها تنطوي على هذا - العقل يعقل (النفس؟) عن تتبع السيرانة Siren المهلكة التي تسمى الرغبة. كذلك يظهر هذا في التجنيس اللفظي في «الأبوة» و«الإباء»: الأب يأبى. وأنا أحب أن أضعها على هذه الصورة التي تشبه أن تكون قانوناً: «أبِي أبَى»، وذلك حتى تكتمل المشابهة اللفظية ولو في الصورة الخطية. ويمكن لو تتبعنا الألفاظ العربية أن نقع على نسيج متكامل من ذلك.

.... هو التقويض الأخير للاكتمال، للنهائية finality، وهو يظهر أولاً في تقويض الانتصار الأوديبي، لكنه يظل حاضراً على نحو فعال فيما يعقب الانشقاق الأول للذات عن موضوع رغبته؛ لأن الذي يعقب هذا الانشقاق تأسيس القانون أو اسم الأب الذي هو الآخر الكبير the Other للرغبة[26].

ولما كان الفالوس عند لاكان هو الدال الأعضم، فقد دعا ذلك منتقديه إلى اتهامه بمركزية الفالوس. ولذلك اختلف معه بعض علماء التحليل النفسي، مثل لكلير leclaire الذي ذهب إلى أن الفالوس ليس إلا واحداً من عدة دوال لها جميعاً رتبة الدال الأصلي. والفالوس

عند لكلير يشبه الطفل المعجزة - على حد بعض الباحثين، فهو يقع وراء التخوم. وهو دال صرف لا سبيل إليه إلا من خلال الكنايات التي تقع في الخطاب. وهذه لا سيطرة للنظرية عليها. فإذا كان الفالوس وراء التخوم فلا سبيل إليه إلاَّ من خلال تجارب بعينها مضاعفة القوة والعمق. يقول[27]:

> لا يمكن للفالوس أن يشتمل عليه مفهوم؛ لأنه يقع ضمن مكونات اللاشعور. إنه مثل رقم أصم (5، 7، 11 إلخ) لا يقبل القسمة إلا على نفسه، فمن المستحيل أن ينقسم. وبسبب كونه فذاً، يفر من التعبير عنه. وهذا يعني أن لا وجود لنص يقال فيه: هذا هو نص الفالوس، أو لصورة picture تكون صورته، ولا يمكن أن نصادفه إلا في الوجد ecstasy الذي تخبره الأجساد في مخاطرة الحب.

وخشبة المسرح التي تُعرَض عليها دراما الرغبة هي اللاشعور كما يقول الباحثون[28]. هذه الدراما تؤديها كل أجزاء الجسد فينا: الأصابع والعيون والبشرة والفم، حيث تنطق فيما بينها وبين أنفسنا باللغة المنسية - لغة الحب، حيث الكلمات التي تجتمع معاً وتنتظم إنما هي كلمات الرغبة.

- 3 -

هل يمكن الولوج إلى قصيدة امرئ القيس المعلقة[29] من خلال كلمة واحدة فيها. هذه الكلمة حينئذ هي - بلغة النقد الحديث - الكلمة المفتاح. وبالطبع هناك مفاتيح كثيرة للولوج إلى القصيدة. ولكن لنتفق على أن هناك إمكاناً لفهم القصيدة من خلال التوقف عند قوله: «أفاطم». وقد يرشح هذه الكلمة للاختيار ما يمكن أن يكون الشاعر قد أضفى عليها من «إغراب» defamiliarization، بالنداء والترخيم، ثم وقوع الكلمة في سياق التصريع المستأنف:

أفاطم مهلاً بعض هذا التدلل   وإن كنت قد أزمعت صرمي فأجملي

فالنداء والترخيم، ثم التصريع إنما هما حيلتان أو تقنيتان للإغراب ولفت الانتباه. وفكرة الفطام – على ذلك – تدعونا للتوقف عندها وتلفت انتباهنا إليها. سيكون أصلح المناهج حينئذ منهج التحليل النفسي، وبصفة خاصة ما أنجزه لاكان في هذا الشأن. الفطام يثير فكرة الأمومة، كما يثير فكرة «قانون الأب». والتذكير في «فاطم» الآتي من قبل إسقاط التأنيث، سيكون نوعاً من الإلحاح على هذا القانون. أصلح الشعر في العربية للمنهج التحليلي النفسي شعر امرئ القيس، فهو الشعر الذي يكابد التشقق والانقطاع – انشقاق الحاضر عن الماضي – أو الانقطاع عن الأمومة – على نحو ضارٍ.

المرأة في شعر امرئ القيس – عموماً – يمكن النظر إليها في ضوء العلاقة الثلاثية في الموقف الأوديبي. ترتبط المرأة في المعلقة بالأمومة بصورة تشبه الهوس: «أم الحويرث»، و«أم الرباب»، ثم هي الـ «حبلى» وهي الـ «مرضع» الموصولة بذي تمائم محول:

كدأبك من أم الحويرث قبلها   وجارتها أم الرباب بمأسل

فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع   فألهيتها عن ذي تمائم محول

ولننظر في المادة اللغوية للفطام: فطم العود فطماً: قطعه. والفطام فصاله عن أمه. وأصل الفطم القطع. وناقة فاطم: إذا بلغ حوارها – يعني ولدها – سنة[30]. فهي إذاً «محول» كما جاء في شعر امرئ القيس، إشارة إلى أن الفطام همٌّ يستحوذ على الشاعر. في التفكير اللغوي، أعني ما يمكن أن تنبئ به المادة اللغوية، الفطام يعني قطع الشيء عن نفسه. هنا تظهر اللغة العربية وثيقة الصلة بالتفكير اللاكاني: الفطام قضاء بانفصام الشيء عن نفسه.

وفي مثل هذا النهج من التفكير لن نجد فرقاً بين قوله[31]:

نشيم بروق المزن أين مصابه ولا شيء يشفي منك يا ابنة عفزرا

وقوله الآخر:

تسلت عمايات الرجال عن الصبا وليس فؤادي عن هواك بمنسل

صار البرق - في البيت الأول - رمزاً للرغبة، وصارت المرأة مطلوب الرغبة الذي لا يتحصل أبداً، بإشارة التعبير «ابنة عفزر» إلى الوعد الذي لا يتحقق، على ما أشار إلى ذلك الشراح: «قيل: ابنة عفزر قينة كانت في الدهر الأول لا تدوم على عهد، فصارت مثلاً». ويؤكد ذلك ما ورد من شعر غير امرئ القيس، وذلك قول حاتم(32):

وإني لمزج للمطي على الوجي وما أنا من خلانك ابنة عفزرا

هذا في شعر حاتم طلاق للذاتي والشعري لصالح الاجتماعي، وهو في شعر امرئ القيس خلاف ذلك تماماً. الاجتماعي يظهر في القانون، في شريعة المجتمع، في الأخلاق التي جمعها حاتم في كلمة «التنصر» التي إنما تعني في جوهرها «لا»، حين قال في القصيدة نفسها(33):

ومازلت أسعى بين باب ودارة بنجران، حتى كدت أن أتنصرا

العفزر في اللغة السابق السريع، والعفزر الكثير الجلبة في الباطل. وهذه كلها صفات فرس امرئ القيس، فلا ينبغي أن تغيب عن التحليل. الرغبة تمثلت في شعر امرئ القيس في ألفاظ كثيرة، ربما كان أقواها لفظ «الغواية»:

فقالت يمين الله ما لك حيلة وما إن أرى عنك الغواية تنجلي

لنراجع الأمثلة الثلاثة السابقة مرة أخرى، ولنلاحظ هذا النفي

المقيم: لا شيء يشفي منك، ليس فؤادي بمنسل، ما إن أرى عنك الغواية تنجلي.

ولننظر في تجربة البرق والسيل، وهي من التجارب الكبرى في شعر امرئ القيس. يمكن النظر إلى ذلك في ضوء أفكار التحلي النفسي عن «الهِزَّة» Jouissence، وهي تقترب في استعمال لاكان من مفهوم الليبيدو libido عند فرويد. وقد ربط الشاعر الآخر بين الهزة والقطر «المطر» في قوله:

وإني لتعروني لذكراك هزة كما انتفض العصفور بلله القطر

وفكرة الهزة لها ارتباط بما يسميه أصحاب التحليل النفسي مبدأ اللذة pleasure principle. وهو المبدأ الذي يقضي بأن للذة حدوداً إذا تجاوزها فإن الألم من وراء ذلك: قدرة المرء على احتمال اللذة محدود بمقدار بعينه منها. لكن هناك رغبة دائمة في الوقت نفسه في تجاوز هذا المنع المفروض على الذات. والحاصل حينئذٍ هو لذة مؤلمة يسميها لاكان الهزة Joussence. يقول: «الهزة معاناة»، فهي إذاً قائمة على مفارقة تقضي بأن تأتي المعاناة أو الألم من الإشباع، أو الإفراط في اللذة(34). وهذا هو السر في أن فرحة الطيور إثر تجربة البرق والمطر في معلقة امرئ القيس، مقترنة باللذع الذي يأتي من حب الفلفل:

كأن مكاكي الجواء غدية صبحن سلافاً من رحيق مفلفل

– 4 –

امرؤ القيس يبحث عن المرأة إقراراً به واعترافاً: يريد أن يكون الشيء الذي يتجه إليه طلب المرأة. وهذا المعنى يظهر في قول لاكان: رغبة المرء رغبة الآخر. إنه بحث عن رغبة الآخر فينا، وبهذا يتحقق

وجودنا الآدمي، كما يقول هيجل. فالرغبة «لا تكون إنسانية إلا إذا اتجهت رغبة المرء - لا إلى الجسد - ولكن إلى رغبة الآخر؛ بمعنى أن تكون رغبته أن يكون «مرغوباً» أو «محبوباً»، أو بعبارة أخرى ألا يراه الآخر إلا حيث تكون قيمته الآدمية، أي أن الرغبة الإنسانية برمتها هي آخر الأمر شيء يأتي من الرغبة في التعرف الذي ينتهي بالاعتراف[35].

المرأة عند العربي مرآة. ولاحظ هذا التجنيس، هذا التشابه بين الكلمتين في الصورة اللفظية: المرأة والمرآة. هل يجب أن يذهب ذلك سدى؟ لو فعلنا لم نكن مخلصين للتحليل النفسي بوجه عام، ولن نكون مخلصين للاكان بوجه خاص. أبو العلاء الذي يمكن النظر إلى شعره على أنه وعاء لهموم الوعي العربي، أو بلفظة أصح هموم اللاوعي، على نحو ما الأحلام وعاء اللاوعي، أظهر ذلك حين قال:

ماويةُ المرأةُ لا تصحب الـ   ماويةَ المرآةَ من عُجبها

لقد أكد امرؤ القيس هذا حين ظهرت المرأة عنده بتلك الدلالة على نحو صريح: «ماوية». أسماء الأعلام الأنثوية هي دائماً عند امرئ القيس مفاتيح. يقول الشاعر[36]:

أماويًّ، هل لي عندكم من معرس   أم الصرم تختارين بالوصل نيأس

الماوية في اللغة المرآة. إذاً فالمرأة هي ما يريد أن يعكس عليه صورته. وتلك هي النرجسية التي تشي بها كل صور الحب والرغبة فينا. إنه يريد أن يفرض الصورة التي له عن نفسه عليها فرضاً:

فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع   فألهيتها عن ذي تمائم محول

وهذا هو ديالكتيك السيد والعبد عند هيجل. فهذا الديالكتيك هو النتيجة المحتومة التي تترتب على حقيقة أن الرغبة الإنسانية هي

رغبة في التعرف والاعتراف. ولكي يصل المرء إلى تحقيق هذا، لا مردّ له عن فرض صورته عن نفسه على الآخر.

ديالكتيك السيد والعبد يُستشَف في الأعمال الأدبية الكبرى في الثقافة العربية، وأولها قصيدة امرئ القيس. إن الآخر في هذا الديالكتيك مدفوع هو كذلك بالرغبة نفسها، فلا مهرب عندئذ من الاقتتال ودخولهما معاً في نزال. ولا يكون هذا النزال نزالاً حقيقياً من أجل التعرف فالاعتراف، أي من أجل حيازة القوة والصيت والتقدير، أو ما يقع في لغة القوم بلفظ البرستيج prestige، ويقع في لغة العرب بلفظ السُّورة، (أخذاً من قول الشاعر:

ألم تر أن الله أعطاك سورة   ترى كل ملك دونها يتذبذب)

إلا إذا كان صراع موت، إلا إذا كان مماوتة - إذا شئنا أن نستعمل ألفاظ امرئ القيس؛ لأنه لا يمكن لأيٍّ من طرفي الصراع أن يظهر أنه آدميٌّ حقاً إلا إذا قامر بحياته نفسها في سبيل هذا الاعتراف. إنه اعتراف بالآدمية، اعتراف بخروج المرء عن أن يكون حيواناً.

لكن لا يمتد هذا الصراع ليبلغ حد الموت؛ لأن كلاً من الطرفين المتصارعين يحتاج إلى الآخر حيّاً ليعترف له بالسيادة. هنالك تتوقف رغبة أحدهما في الاعتراف به مسلِّماً للآخر بهذا الحق مقراً له بالحب في سبيل أن يُبقي على حياته، ومرجئاً رغبته في الوقت نفسه. إن المجتمع الإنساني عند هيجل قائم على هذا، فهو لا ينهض إلا على قبول جماعة منه الحياة بدلاً من الموت؛ إذ من المستحيل - عنده - أن يوجد مجتمع كله من السادة.

لقد انتفع لاكان بهذه الفكرة الهيجلية على نحو بعيد. وهو كثيراً ما يشير في كتاباته إلى هذا الديالكتيك الذي يتكلم عنه هيجل

في «فنمنولوجيا الروح» Phenomenology of Spitit معتمداً في ذلك على القراءة التي قدمها أستاذه ألكسندر كوجيف A. Kojeve لهيجل. لكن هذا الديالكتيك عند لاكان ديالكتيك الرغبة، وليس الأفراد. فالرغبة، لا ينفرد بها الذات دون الآخر، بل هي شيء متداول وليس ثابتاً. وهي تسعى إلى الاعتراف بها على نحو دائم. ثم إن هذا الديالكتيك بما فيه من النزال حتى الموت، يصور عند لاكان العدوانية التي تنطوي عليها العلاقة الثنائية بين الذات والآخر. العدوانية aggressivity عنده غير العدوان لا يطلق على ألوان العنف في السلوك، على حين أن العدوانية أعم من هذا. هي تطلق على ظواهر أخرى أيضاً. فهي ماثلة في صور الحب والمودة، حتى لدى المصلحين الاجتماعيين وغيرهم من الذين يجدون أنفسهم مدفوعين إلى التضحية بأنفسهم في سبيل الجنس الإنساني، كما هي ماثلة في صور العنف. وهنا لا يفترق لاكان عن فرويد الذي ذهب إلى أن العواطف الإنسانية تقوم على التضارب ambivalence القائم على الحب والعدوان معاً. وهذا شيء عده لاكان من الاكتشافات الأساسية في التحليل النفسي.

العدوانية ترجع إلى مرحلة المرآة عند الطفل التي تشكل حياته بأسرها: يرى الطفل [في شهوره الأولى من 6 - 18 شهراً] صورته في المرآة، فتعطيه شعوراً بالرضا والتوتر في الوقت نفسه. تعطيه الشعور بالتساوق والكلية وتجمع أعضائه معاً، على حين أن هذا ما يفترق إليه جسده يفتقر جسده إلي التناسق الحركي. تبدو الصورة المرئية في كليتها كأنها تحدد الجسد بالتمزيق. وهذا هو صراع السيد والعبد مرة أخرى. وحين يتماهى الطفل أن يتوحد مع الصورة المرئية، فإن هذا التماهي ينطوي علي علاقة متضاربة مع الآخر الذي في المرآة، فيها الحب والعدوان معاً. الآخر الذي في المرآة هو الـ «أنا» وليس إياه في الوقت نفسه. هذه العلاقة القائمة على الحب والعدوان تظل هي العلاقة

التي تنطوي عليها كل صور التماهي في حياة المرء فيما بعد، باعتبارها من الخصائص الأساسية للنرجسية. وهكذا تتقلب النرجسية في صورها المختلفة من حب الذات حباً بالغاً إلى تدميرها تدميراً عدوانياً[37].

هذه القصة كلها عن ديالكتيك السيد والعبد أو ديالكتيك الرغبة عند لاكان، هي في الحقيقة قراءة حرفية أو تكاد لقصيدة امرئ القيس في «ماوية»[38]: يصور امرؤ القيس الصراع بين الثور والكلاب بأنه صراع أنفس، وأنه أحال الثور إلى سيد مكرم. لقد تبوأ هذا السيد مكانه في الشمس، على حين اختفت الكلاب تاركة له الساحة بأسرها لا ينازعه فيها منازع:

وغورن في ظل الغضا وتركنه   كقرم الهجان الفادر المتشمس

لاحظ: الظل في مقابل الشمس. وظهوره قائماً هناك في الساحة وحده في مقابل تغويرها أو اختفائها. ولا ينبغي أن نتوقف عند كلام الشراح في فهمهم معنى قوله: المتشمس بأنه من الشموس. فما قدمناه دليل على وجوب مراجعة ألوان الفهم القديمة.

وقد تعرّض الثور لهذا الاختبار وهو يدرك أنه اختبار حياة أو موت: «يوم أنفس». والكلاب كذلك تعلم: «ماوتنه»:

وأيقن إن لاقينه أن يومه   بذي الرمث إن ماوتنه يوم أنفس

غير أن القصيدة تنتهي بخروج الثور من هذا الاختبار وكأنه خروج من العبودية إلى السيادة؛ فقد استعاض عن سواد خده وعن الأسر الذي عاناه قبل لقائه الكلاب:

فبات على خد أحم ومنكب   وضجعته مثل الأسير المكردس

بياضاً وسيادة يظهران في قوله السابق: «كقرم الهجان»؛ فالقرم هو الفحل الذي يعفى من الخدمة والركوب لكرامته على أهله. والهجان الأبيض.

ومن ملامح مرحلة المرآة والتهديد العدواني للجسد بالتمزيق، صورة الكلاب وهي تأخذ بساق الثور ونساه تمزقهما كما يمزق الولدان ثوب المقدِّس:

فأدركنه يأخذن بالساق والنسا كما شبرق الولدان ثوب .....

لكن ديالكتيك السيد والعبد في القصة الهيجلية لا ينتهي عند هذا؛ فسرعان ما يصبح هذا الاعتراف غير مقنع. فهو ليس اعترافاً من ند يسامي السيد الظافر في الإنسانية، بل من عبد لا يرتفع قدره عن قدر الحيوان أو قدر الشيء، وكلاهما مملوك: لا يشعر السيد بالرضا التام عن اعتراف يأتي من عبد ضحى بآدميته لإنقاذ حياته. الوعي بالذات: التعرف عليها - وهو حصيلة الديكالكتيك الهيجلي - لا يأتي إلا من خلال وعي بالذات آخر. فهو يرتفع عن الطبيعة والأشياء بتحويلها، بالعمل الذي يسخر نفسه به لسيده، إلى شيء نافع، شيء آخر مختلف عما كان، شيء له قيمة إنسانية «ثقافية». العبد يحول الطبيعة nature إلى ثقافة culture. تاريخ التقدم الإنساني يظهرنا على أنه إنما يقوم على العمل - على ما يضطلع به العبد، وليس على روح القتال والميل إلى الحرب وشن الهجوم - روح السيد. ولذلك كانت حصيلة الديكالكتيك تقوم دائماً على المفارقة: السيد ينتهي إلى الشعور بفقدان الرضا، والعبد يتاح له تحقيق نوع من الرضا الحقيقي «بالتغلب ديكالكتيكياً» على عبوديته، وذلك بالعمل والإنتاج(39).
وامرؤ القيس أراد السيادة حين ناظر نفسه بالسيد المنتصر في القصيدة، وهو الثور. لكنه عاد فطلب الرجوع إلى موقف العبد الذي يبحث عن الراحة في الهزيمة، بدلاً من لذة السيادة المتمثلة في الوصال:

أماويّ، هل لي عندكم من معرَّس   أم الصرم تختارين بالوصل نيأس

أبيني لنا؛ إن الصريمة راحة   من الشك ذي المخلوجة المتلبِّس

وحتى هذه الراحة لا يصل إليها، فهو في موقف الشك والتردد، وهذا هو العصاب الاستحواذي الذي يراه لاكان في ديالكتيك السيد والعبد، «فالعبد بانتظاره موت سيده وإرجاء رغباته مثال جيد لمريض العصاب الاستحواذي obsessional neurotic الذي من خصائصه التردد وترك المبادرة إلى الفعل، بل تأجيل ذلك دائماً»[40].

حال الأنا مع الآخر في خطاب الشاعر لماويَّة، كالحال التي يصفها أصحاب التحليل النفسي بين المحلَّل analysand والمحلِّل analyst. إنها الرغبة في الاعتراف أو التعرف التام، أن يتعرف نفسه في الآخر أو يعترف به الآخر ويتعرفه على نحو ما يعرف هو نفسه. وكل الرغبة حينئذٍ تستهدف المستقبل، لأنها رغبة فيما سينجلي عنه من كشف معرفيٍ - من تبيُّن سيؤول إليه الأمر[41]. وهذا هو معنى فعل الأمر، وهو فعل زمنه المستقبلي: «أبيني لنا».

الملفت للنظر أنه في هذه القصيدة أورد امرؤ القيس منظومة من الألفاظ المتساوقة بعضها مع بعض، كأنما هي منتزعة انتزاعاً مما نجده في نظرية التحليل النفسي، وذلك على نحو مستغرَب تماماً: يوم أنفس، ماوتنه، القرم، الأسير، شبرق، ماوية، أبيني إلخ. وهي لذلك ألفاظ صالحة لنظرية عربية في التحليل النفسي ترجع النظر في الآثار الأدبية المختلفة للثقافة العربية.

- 5 -

إذا جئنا إلى معلقة امرئ القيس، وجدنا فكرة السقوط من أظهر ما تشتمل عليه. ويدخل في ذلك كل شيء يسقط، كالعبرة المهراقة في قوله:

وإن شفائي عبرة مهراقة ....

وبعر الآرام في قوله:

ترى بعر الآرام في عرصاتها وقيعانها كأنه حب فلفل

وقطع اللحم التي ترتمي بها العذارى:

فظل العذارى يرتمين بلحمها وشحم كهداب الدمقس المفتل

والجلمود الذي يحطه السيل:

.... كجلمود صخر حطه السيل من عل

والغلام الذي يسقط عن صهوات الفرس:

يُطير الغلام الخف عن صهواته ....

والماء الذي يسحه البرق:

وأضحى يسح الماء عن كل فيقة ....

والأشجار التي يكبها على أذقانها، وكذا جذوع النخل، والآطام:

.... يكب على الأذقان دوح الكنهبل

وتيماء لم يترك بها جذع نخلة ولا أطماً إلا مشيداً بجندل

والبعاع الذي يصبح كالنفايات تجتمع في صحراء الغبيط التي هي حينئذٍ سلة النفايات:

وألقى بصحراء الغبيط بعاعه ....

والسباع التي صارت أيضاً نفايات:

كأن سباعاً فيه غرقى عشية   بأرجائه القصوى أنابيش عنصل

كذلك العصم التي تُطرد من منازلها في رؤوس الجبال:

وألقى ببيسان مع الليل بركه   فأنزل منه العصم من كل منزل

هذه كلها صورة الطفل الذي يقذف به خارج الرحم، وكلها صور للنفايات التي يلقى خارج الجسد، وكلها موضوع الرغبة object of desire. وموضوع الرغبة عند لاكان هو ما يسميه الآخر الصغير، أو ما يقع في الاصطلاح الفرنسي تحت: objet-petit-a الذي تؤسس عليه كل صور الانقسام الأخرى. في هذا السياق يصوغ لاكان أسطورة يصور بها فكرة موضوع الرغبة على غرار ما فعل أفلاطون في المائدة Symposiun، حين أخبر على لسان أرستوفان بقصة المخلوق ذي السيقان الأربعة الذي كان له آلتا الذكورة والأنوثة معاً، وصب عليه زيوس غضبه فشطره بالسيف. ظل كل شق منذ تلك الساعة يسعى سعياً حثيثاً للالتحام بشقه الآخر، لكي يبلغ الاكتمال الذي كان عليه قديماً، فتراه يبادر إلى كل شيء يخاله قسيمه المفقود، فهو يلتزمه التزام الغريم في قول القائل:

فتلازما عند الفراق صبابة   أخذ الغريم بفضل ثوب المعسر

هذه الأسطورة تعيننا كذلك على فهم فكرة موضوع الرغبة، لكنها غير الأسطورة التي يصوغها لاكان ويدعونا فيها إلى أن نتخيل ما يقع لحظة الميلاد، ويمزج صورة البيضة التي تنشق عن محتوياتها بصورة كيس «الخلاص»، أو المشيمة، حين ينشق ليخرج الطفل. لنفترض أن شيئاً ما ينفلت هارباً من البيضة وهي تنكسر - شيئاً آخر غير السخد الذي كان يتغذى عليه الجنين قبل أن يخرج من أغشيته. لنتصور هذا الشيء رقاقة مائية شفافة منبسطة ومتزلقة كقماش

الكريب، ولكنها حية كالأميبا. وهي تقاوم الفناء، فهي حية أبداً، وهي كذلك لا تقبل الانقسام، وإن كانت نتاج الانقسام. هذه الرقاقة تأتي فتحط على جسد المولود لتغطيه تماماً: مصاص دماء يأخذ في ابتلاع الوليد ببطء وهدوء. يخترع لاكان لهذه الرقاقة المتخيّلة اسماً يلعب فيه كعادته بالألفاظ Hommelette، وهي كلمة مركبة من الكلمتين الفرنسيتين: I'homme (إنسان)، omelette (عجة). فهي مزيج من الإنسان والبيضة. والذي يشير إليه لاكان بهذه الكلمة هو ما كان فرويد يطلق عليه لفظ «ليبيدو». تقول كاترين كليمونت C. Clement[(42)]: إن أسطورة لاكان تعين على فهم أشياء تتعلق بالليبيدو: كيف أنه لا يقاوم، ولم كان عصياً على الفناء، ولم صنفه فرويد ضمن غرائز الحياة في مقابل غرائز الموت؛ فهو في الأسطورة اللاكانية عضو حيّ غير فان، لأن العضو الوحيد الذي يتولد من عملية الانفصال، والوحيد الذي لا يقبل الانقسام فلا يمكن أن يصبح ذكراً أو أنثى. هو جوهر البيضة، وهو النظير الأسطوري للروح التي يُظن في المعتقد الديني أنها تخرج من الجسد ساعة الموت، أو بعبارة أدق: الضد والنقيض وليس النظير؛ لأن تلك الرقاقة الأميبية تدخل الجسد ساعة الميلاد، ثم إذا هربت منه ضاعت إلى الأبد.

إن كلمة هوميليت التي اخترعها لاكان تنهض للدلالة على كل شيء من شأنه أن يكون موضوعاً للرغبة. والإنسان منذ أن انفصل عن الهيوميليت لا يفارقه الشعور أبداً طيلة حياته بأن لهذا المخلوق الآخر شأناً فيما يحدث من رغبات موضعية وقتية في أجزاء جسده المختلفة. الآخر الصغير في المصطلح اللاكاني هو بمثابة الآلة التي تطلق العنان للرغبة، فتحررها من مكمنها وتبعثها إلى الحركة. وإذا أحصينا الأشياء التي تدخل تحت الاصطلاح، وجدنا القائمة طويلة. ويدخل فيها صدر الأم «الثدي»؛ لأن الطفل سينفصل عنه ويفقده. ويدخل فيها

كذلك الطفل نفسه؛ لأنه شيء يسقط من جسد الأم. الآخر الصغير هو أساساً كل ما يسقط من الجسد. وأيُّما قناة في الجسد تربط داخله بخارجه، كان ثمة الآخر الصغير، كالنَّفَس:

كأن المدام وصوب الغمام وريح الخزامى ونشر القطر
يعلّ به برد أنيابها إذا غرّد الطائر المستحر[43]

والصوت:

يَرِعن إلى صوتي إذا ما سمعنه كما ترعوي عيط إلى صوت أعيسا[44]

ويجتمعان معاً في الغناء:

إذا قلت روِّحنا أرن فرانق على جلعد واهي الأباجل أبترا[45]

كذلك النظرة لأنها تخرج من فتحة في الرأس:

إذا نال منها نظرة ريع قلبه كما ذعرت ....[46]

وكل أولئك موضوع الرغبة.

ومما يضاف إلى القائمة كذلك فضلات الجسد لأنها أشياء تسقط منه. والرغبة ترتبط أساساً بالنفايات: زنبيل النفايات هو - عند لاكان - كمهد الطفل. ولذلك تُعطى له أهمية في بعض أعمال بيكيت، كما أعطى امرؤ القيس له كذلك أهمية حين جعل صحراء الغبيط مكاناً لاستعراض الثياب النفيسة:

وألقى بصحراء الغبيط بعاعه نزول اليماني ذي العياب المحمل

ولو كان اللسان العربي لسان أصحاب التحليل النفسظي من اللاكانيين، لكان قولهم الذي يصدعون به حينئذ دون توقف أو مراجعة[47].

– 6 –

ديالكتيك الرغبة يقتضي أن نقيم تفرقة بين الـ «أنا» وبين الـ «ني». الـ «ني» مصطلح أستعمله مقابلاً لما يرادف الكلمة الأجنبية ego، مستعيراً إياه من إحدى قصائد عز الدين إسماعيل[48]، وهي قصيدة «... ني»:

أحسبني عرفتني في أول الطريق

كان المدى – على المدى – بعيداً

لكنني في غمرة المجهول قد نسيتني

وعندما وقفت في مشارف الغروب

وجدتني أنكرني

نصادف مثل هذه التفرقة أيضاً عند أصحاب التحليل النفسي. الـ «ني» أقرب إلى مفهوم الهوية عند لاكان، فهي الناتج الذي يتحصل في مرحلة المرآة من التماهي بالصورة المرآوية. وهي لذلك تكوين خيالي، توهمي imaginary، بمعنى أنه قائم على الفنتازيا، على عكس الذات subject التي هي نتاج الرمزي symbolic، أو اللغة، الـ «ني» هي حيث يغترب الذات أو الـ أنا» عن نفسه، باتجاهه إلى التقسيم أو النظير الذي يراه في المرآة.

ونظير أبيات عز الدين قول امرئ القيس[49]:

فلا تنكروني إنني أنا ذاكمو   ليالي حل الحي غولاً فألعسا

الـ «ني» هي في تصور الذات ثابتة، وهي بسبب ثباتها هذا تقاوم نموه [نمو الذات] وتغيره اللذين يكمن فيهما كينونته الحقة: تقاوم الـ «ني» الحركة الديالكتيكية للرغبة. الأبيات المخيفة في قصيدة «ني» تقر بنوع من الاختلاف. وهي تنطوي على صورة للذات أشد

تعقيداً، فلا يرى الذات نفسه في مرآة إلا وتقوم بينه وبين صورته المرآوية واسطة من مرآة أخرى. بيت امرئ القيس – على خلاف ذلك – يعلن هذه المقاومة بوضوح حين يسوّي بين «أنا» و«ني»: إنني أنا ذاكمو. وهنا عدة قراءات. الأولى: إنني أنا = إن «ني» أنا. الثانية: أنا ذاكمو. الثالثة: إنني ذاكمو. وكلها تنطوي على مقاومة اندلاع الأنا وطلوعه في أفق الكينونة، حيث الحركة والتغير. امرؤ القيس إنما يرى الواقع في ضوء رغباته وخيالاته.

الهوية عند لاكان هي التماهي. هي ما ينعكس في الأشياء من صورة الذات. وهي كذلك شيء مستعار يستعيره الذات مما يسميه لاكان «الآخر» الكبير الذي يتكون من القانون والمجتمع والآخرين. والآخر الكبير موقعه في اللغة؛ لأنها الأساس المشترك الذي يمكن به أن تكون لنا صلة بهؤلاء – القانون والمجتمع والآخرين. من النظام الرمزي أو اللغة يستعير المرء هويته، أو بعبارة أخرى تنسرب فيه هذه الهوية أو يتشربها من النظام الرمزي. هي ليست هويته في الحقيقة. وهذا هو قول رامبو[50]: أنا آخر I is another. وهو أيضاً قول امرئ القيس: أنا ذاكمو، بمعنى أنا ذاكمو الآخر (القديم). وهو أيضاً – بمعنى من المعاني – قول عز الدين: وجدتني أنكرني.

وإذا كان لاكان قد ذهب في مقالته عن مرحلة المرآة إلى المعنى الحرفي، وهو النظر في المرآة ورؤية الآخر «ني» فيها، فإن هناك معنى آخر من المرآة يتمثل في أفراد المجتمع أو الآخرين. إن أهمية اللغة – بحسب لاكان – ليست في كونها أداة توصيل، لكن في أن الناس يريدون بها أن «يكونوا» – أن يكونوا شيئاً ما بالنسبة لامرئ ما، أن يكونوا صورة الآخرين عنهم التي اكتسبوها في طفولتهم قبل اكتساب اللغة، صورة ذلك الطفل الجميل الفاتن الذي التف حوله يوماً ما أفراد الأسرة المحبون[51].

حين ينظر الطفل في المرآة يرى أعضاءه كلاً مجتمعاً، على حين يَخبُر جسده في الواقع أجزاء متفرقة، كل جزء منها مستقل وله إرادة تعمل بذاتها: قدمه، يده، رأسه، مرفقه إلخ. هنا يهرب من الشيء المخيف، وهو التفتت إلى ما هو خير من ذلك بالنسبة له، وهو التماهي أو التوحد بالصورة المرآوية: يظن نفسه – على خلاف غيره من الحيوان حين يرى صورته – أنه ذلك الذي يراه في المرآة، أو ما يسميه لاكان الأنا المثالي. ثمة الثبات والاكتمال والوحدة والتحكم في الأجزاء. هذا حادث قبل دخول الطفل اللغة، أي قبل أن يصبح ذاتاً يتكلم. ويحدث مثله أيضاً عندما يتحقق له ذلك، أي حين يصبح ذاتاً يتكلم، فيكتسب الهوية من الآخر الكبير، الهوية التي هي أوهام وخيالات مغلوطة تقوم على إساءة فهم الذات، حيث تبدو (الذات) وكأنها هي هي في جميع أحوال الزمان والمكان، وهي رغم ذلك ذوات متفتتة متباينة.

لقد أراد هيجل في كتابه فنمنولوجيا الروح إبطال هذه الفكرة الخادعة عن النفس التي يراها الذات هوية ذات كيان مجرد قائم بنفسه، ورأى ضرورة أن يتبين الوعي نفسه على أنه من صنع التاريخ، مثلما هو صانع له كذلك. وهذا ضروري لتخليص النفس من أسر الـ «ني». والفرد الذي لا يتبين تاريخية نفسه، بل ينظر إليها على أن لها هوية مستقلة بنفسها عن الزمان والمكان وأنها غير متوقفة على ثقافة المجتمع والعصر وعاداتهما، هو عند هيجل غريب عن نفسه. الوعي بالذات قائم عند هيجل على الديالكتيك. فهو غير ممكن إلا إذا كان موضوع الوعي وعياً آخر. أما إذا كان موضوع الوعي الطبيعة لم يكن ممكناً أن يتمخض عن ذلك وعي الذات بنفسها [أعي بنفسي وهي في حال الوعي بشيء ما]. الديالكتيك يجري على هذا النحو: وعي بالذات يلتقي بوعي آخر مثله. ويترتب على ذلك أمران: أن الوعي بالذات يخسر نفسه لأنه يقع عليها حينئذ ككيان آخر. ثم

إنه بفعله هذا يكون قد أبطل الآخر؛ لأنه لا يراه على أنه كيان جوهري، بل يرى فيه نفسه هو.

لكن الذي لا تعكسه مرآة هيجل ولا مرآة لاكان، إنما هو الرغبة التي هي مصدر كل نشاط الإنسان، وهي أبسط صورة للوعي بالذات وأكثرها بدائية، لأن الحيوان يشعر بنفسه كذلك من خلال الرغبة (وتسمى حينئذٍ الحاجة في الاصطلاح اللاكاني)، يشعر بالجوع مثلاً فيشعر بذاته. بم إذاً تختلف الرغبة الإنسانية عن رغبة الحيوان؟ لا تكون الرغبة إنسانية حتى تكون رغبة في رغبة الآخر. هنالك تتجاوز الحاجات البيولوجية والدوافع العضوية. ولا يمكن حينئذٍ للمرء أن يثبت للآخر أنه ذلك الذي يعلو على حاجاته الغريزية إلا بالمخاطرة بحياته العضوية. أو كما يقول كوجيف(52):

> كل رغبات الحيوان هي في التحليل الأخير من أجل حفظ حياته. ولذلك كان يجب على الرغبة الإنسانية أن تتجاوز هذه الرغبة في حفظ الحياة.

ويقول في موضع آخر(53)، شارحاً عبارته تلك بأن الإنسان:

> «سيقبل على المخاطرة بحياته البيولوجية ليشبع رغبته غير البيولوجية. ويقول هيجل: إن الكائن الذي ليس بمقدوره أن يضع حياته رهن الخطر في سبيل تحقيق أهداف ليست عضوية ملحة، أي الكائن الذي لا يستطيع المخاطرة بحياته في نزال من أجل السورة أو المنزلة العليا فقط، ليس كائناً إنسانياً عن حق».

يطبق لاكان تحليل هيجل للصراع بين السيد والعبد من أجل التعرف على النفس والوعي بها، على تطور الطفل. الطفل يرغب أن يُرغَب: أن يكون الفالوس الذي ترغبه الأم. لكن عليه أن يقمع هذه الرغبة بسبب قانون «لا» الأبوي، أو اسم الأب كما يقول لاكان [اسم الـ «لا»؟] الذي هو علامة على دخول الطفل الاجتماعيَّ، على اكتسابه اللغة والقانون والثقافة، وهو ما يصبح به المرء إنسانياً، أي ما

يدخل به العالم الإنساني. إن إخضاع الرغبة للقانون واللغة هو الكبت الأول. والتهديد بالخصاء هو الرمز الملائم لهذا التبرؤ من الرغبة في الرغبة التي يرمز لها بالرغبة في أن تكون الفالوس.

وعلى هذا، فهناك - بحسب لاكان - نزال الحياة والموت عند نقطة دخول المرء الثقافة، جعل فرويد يربط «ظهور دالّ الأب، باعتباره صانع القانون، بالموت، ولو كان ذلك الموت قتل الأب». وهذا يشبه رأي هيجل في نزال الحياة والموت كشرط لكل التاريخ الإنساني. وفي كلتا الحالتين هذا النزال الرغبة في الاعتراف والتعرف بغير إشباع(54).

- 7 -

البكاء على الأطلال بكاء على انفصام العلاقة بين الأم والطفل. الأطلال مقترنة بالفراق والانفصام، وهي الماضي الدابر الذي سادت فيه الوحداوية وامتداد الأنا والعالم، الأنا والأم، الأنا والآخر. وقد أذعن الطفل للفراق مرغماً، وقلبه المنفطر يلتفت للوراء أبداً:

وتلفتت عيني فمذ خفيت   عني الطول تلفَّت القلب

[الشريف الرضي]

وينبغي أن نتبين في شعر امرئ القيس دائماً لحظتين: لحظة الماضي، وهي لحظة سيادة مطلقة، ولحظة الحاضر - لحظة القول الشعري، وهي لحظة عبودية أبداً: العلاقة بين الحاضر والماضي صورة أخرى من صراع العبد والسيد. لحظة الحاضر هي لحظة الكرب - لحظة...، ولحظة الماضي هي لحظة السرور بالقدرة المطلقة oceanic power. في جميع شعر امرئ القيس تظهر هذه المفارقة بين الماضي والحاضر:

فإن أُمْسِ مكروباً، فيارب بهمة كشفت إذا ما اسودَّ وجه الجبان
وإن أمس مكروباً، فيارب قينة منعمة أعملتها بكران
وإن أمس مكروباً، فيارب غارة شهدت على أقب رخو اللبان(55)

ولحظة الحاضر لا تيسر أسباب الوصال/ الاتصال/ الواحدية التي يسرتها لحظة الماضي:

فلو أن أهل الدار فيها كعهدنا وجدت مقيلاً عندهم ومعرسا
فلا تنكروني، إنني أنا ذاكمو ليَباليَ حلَّ الحيُّ غولاً فألعسا
فيارب مكروب كررتُ وراءه وطاعنت عنه الخيل حتى تنفسا
ويارب يوم قد أروح مرجَّلاً حبيباً إلى البيض الكواعب أملسا(56)

ولذلك كان البكاء لا يتوقف في شعر امرئ القيس. «التماهي هو الذي يشرح ذلك الشعور الحزين بالحنين، حينما تعيد إلى الحياة صورة النفس الأولى لك، وذلك بأن تدرك من رفض... الذي يراه أصحاب التحليل النفسي أمراً متأصلاً في كل بنية المرض النفسي؛ إذ من المستحيل قبول... قبولاً مطلقاً.

وإذا كان الأنا، أو الذات لا يصل إلى السواء النفسي، إلا بقبول...، فإن السواء النفسي المطلق أو التام أمر من المستحيل تحقيقه أبداً. حتى في حالة العصاب neurosis، وهو أقرب شيء إلى مثل هذا الوضع، يحصِّن الأنا نفسه ضد ما يتبينه في الآخر وهو الأم the Other من نقص (تفتقر الأم إلى الفالوس وليس بإمكان الطفل أن يكون ذلك لها) بأن يقمع وعيه...، وبالتالي يقمع رغبته من أن تتحقق تحققاً تاماً، حيث كانت الرغبة مبناها على الفقد الذي هو أمر يقتضيه قبول.... والحالة الأخرى، وهي الذُّهان psychosis، أمعن في رفض.... من تلك، وفيها ينبذ قبول.... (الرمزي) نبذاً مطلقاً، فيعود

إليـه في صورة الهلاوس التي تعاوده بتناثر جسده إلى أشلاء[58].
وصورة الجسد الممزَّق مما يتردد في شعر امرئ القيس كثيراً. وهذا التمزق عبرت عنه أسطورة الحلة المسمومة التي أهداها إليه قيصر: هذا خيال جمعي وهي نوع من تفسير شعره:

فلو أنها نفس تموت جميعة   ولكنها نفس تساقط أنفسا[59]

وفكرة الجسد الممزق إنما ترتبط كما سبق بذكرى لا تفارق خيال الـ «أنا»، ذكرى جسده المتساقط الذي لا يساوق بعضه بعضاً. وهذه الذكرى تظهر في أشكال مختلفة تمر على البال في صورة تقطيع الأوصال، أو صورة .... – بقطع .... التي تراود الخيال الإنساني[60].

كذلك تصدق فكرة «الجسد المتساقط fragmented body»، لا على الصور الحسية للجسد الإنساني فحسب، ولكن على كل شيء يشير إلى التفتت والتشقق، كالذي نراه في المعلقة مما يترتب على السيل من آثار التمزق والتشتت والتباين. ... يمكن أن نقرأه في كثير مما جاء في وصف السيل. فمن مظاهر ذلك أن تنقصف أشجار الكنهبل، وأن تنهار جذوع النخل في تيماء. ومن مظاهره كذلك سقوط الآطام إلخ:

وأضحى يسح الماء عن كل فيقة   يكب على الأذقان دوح الكنهبل

وتيماء لم يترك بها جذع نخلة   ولا أُطماً إلا مشيداً بجندل

تيماء المُتيَّمة – إذا جنحنا إلى اللعب بالألفاظ على الطريقة اللاكانية – وهي حينئذٍ الأم [راجع فيما سبق.... الأم]، حَتْمٌ عليها أن تخضع لمبدأ الانقسا: الفطم – القطع – الفصل إلخ.

.... في بعض صوره يقع في لغة امرئ القيس تحت اسم الـ «الهاء»:

وهذا.... الأم أيضاً: الحيلولة بين الأم والطفل، الأم الذي ينظر إليها ذو التمائم على أنها تتوق إلى الفالوس. شعر امرئ القيس كله إلهاء، أو حيلولة بين الأم والوليد. فإذا كانت تيماء هي الأم، فوليدها الذي يُقطع عنها يتمثل فيما يلاصقها من شجر وبناء. كلمة «اللهو» كذلك من الكلمات المهمة في شعر امرئ القيس:

ألا زعمت بسباسة اليوم أنني   كبرت وألا يحسن اللهو أمثالي(61)

اللهو لا يفهم بمعزل عن فكرة.... اللهو كله في شعر امرئ القيس من باب إيقاع....، أو لنقل: إن إيقاع.... يشير إليه الشاعر بكلمة «اللهو». وإذا قرأنا قوله:

كذبت لقد أصبي علي المرء عرسه   وأمنع عرسي أن يُزَنَّ بها الخالي(62)

فهنا إمكانة لقراءته على نحو مختلف على الطريقة المعتادة؛ إذ يمكن أن تُقرأ العلاقة الثلاثية بين الأنا والمرء والعرس، وكذلك بين الأنا والعرس والخالي في البيت، في ضوء العلاقة الثلاثية في الموقف الأوديبي: الأب والأم والطفل. الشاعر في الحالتين يقوم مقام الأب في فطم هذه العلاقة وفصمها. أصبي على المرء عرسه معناه إفساد هذه العلاقة وإبطالها. كذلك المنع في شطر البيت الثاني، فهو المنع الذي هو مضمون قانون الأب: هو «لا» المعترضة التي هي مبدأ الفطام/ الانقسام.

قصيدة «سلمى» – وهي قصيدة الرغبة بالدرجة الأولى par excellence – تنطوي كذلك على صورة الأب القاسي الذي يهدد الأنا بالعقاب:

يغط غطيط البكر شد خناقه   ليقتلني والمرء ليس بقتال(63)

ولكن الخوف من الموت «لا يؤذن بمرحلة أخرى من تطور الوعي

[في الجدل الهيجلي] ما لم يكن هذا التهديد من السيد قد جعل الخوف من الموت وسيلة يفرض بها على العبد ما يريده. هنالك يتعامل العبد مع رغباته: العبد لا يمكنه أن يسيطر على رغباته سيطرة بناءة إلا من خلال تهديد يأتيه من آخر. وفضلاً عن ذلك نعرف أن هذا الآخر (السيد) يقوم بوظيفة «ني المثالي» ideal ego تجاه العبد. ولذلك يمكننا أن نفهم إشارة لاكان إلى «الأب القاسي» أو «صورة المنتقم» the punisher على أنها أكثر من مجرد إشارة إلى حقيقة واقعية. يمكننا فهمها - من خلال الديكالتيك الهيجلي للرغبة - على أنها إشارة إلى ضرورة الوعي «necessity of consciousness»(64).

لنعد مرة أخرى إلى ديالكتيك الرغبة. العدوانية الموجودة في صراع الحياة والموت بين طرفين من الوعي سيصبحان السيد والعبد - في تفكير هيجل، لا تشرح إلاً وجهاً واحداً فقط من أوجه العدوانية التي تتناولها نظرية لاكان. النقطة الأساسية في نظرية لاكان عن العدوانية هي أنها استراتيجية دفاعية يلجأ الأنا إليها حين تُهدّد وحدة النفس بضياع المثال. وهذا يرتبط بنظرية مرحلة المرآة التي تزوِّد الصورة المثالية الذات فيها بوحدة ليست له في واقع الأمر، ولكنه يمنحها نفسه عن طريق الإسقاط.

لكن ديالكتيك السيد والعبد يمكن أن يكون مفيداً في فهم صورة أخرى من العدوانية تكلم عنها لاكان. تحدث لاكان عن عدوانية يقوم بها شخص [في حالة امرئ القيس الأب الذي ينهاه عن الشعر] هو بالنسبة للذات بمثابة الصورة في مرحلة المرآة. كأنما يريد لاكان أن يلفتنا إلى أن للعلاقة بين الذات وصورته اتصالاً بالعدوانية منذ البداية. وكأن الذات لا يلصق نفسه إلى صورته في المرآة على نحو تلقائي محض، بل بسبب التهديد الذي يتجه إليه من قِبَل النموذج. وهذه نفسها فكرة هيجل التي يذهب فيها إلى أن التهديدَ بالعقاب أمر

لا غنى عنه في قضية التعليم حتى تكون له، أي التعليم، فاعلية أو حتى يستطيع الذات أن يرقى إلى المستوى المثالي المطلوب. يقول هيجل: إن عقاب الآباء لأبنائهم ليس مراداً به إقامة العدالة، ولكن الغرض منه... تخويفهم من ممارسة نوع من الحرية ليس إلا حبائل تتصيدنا بها الطبيعة، ودمج المصلحة العامة في وعيهم وإرادتهم[65].

أليس هذا ما تشير إليه أخبار امرئ القيس حين نهاه أبوه عن الشعر ولجّ هو فيه لجاجة من طلق الاجتماعي طلاقاً بائناً، كما تريد أن تنبهنا الأخبار التي تقول بصحبته الصعاليك؟ أليس هو الشعر وحده موضوع قصيدة سلمى. ألم يقل امرؤ القيس أن ليس له من سلمى وغيرها مما يذكره من المغامرات والتجارب إلا الذكر، إلا الشعر، إلا الألفاظ، وبقي له الخواء وتلاشى الواقع:

وماذا عليه أن ذكرت أوانسا   كغزلان رمل في محاريب أقيال[66]

في هذه القصيدة ما يبدو منه أن الشاعر لا يريد أن يعترف.... أو أن يقر به: والمرء ليس بقتال. كذلك يبدو أنه لا يعترف بالكسر: سلمى تشير إلى ذلك. الأعلام المؤنثة - كما سبق - هي دائماً عند امرئ القيس مفاتيح. سلمى تشير إلى السلامة، إلى الكيان الذي لم يتفتت وبرئ من الكسر. لكن ألا يعترف بالكسر حقاً؟ قصيدة «سلمى» لا ينبغي أن يغيب عنا ما فيها من بعد آخر؛ فهي كذلك قصيدة بسباسة، وهو الاسم الآخر للمرأة الذي يظهر في القصيدة:

ألا زعمت بسباسة اليوم أنني   كبرت وألا يحسن اللهو أمثالي

البسباسة بما تشير إليه من تفتت هي القسيم الآخر لسلمى، وهي الوجه المقابل لها. البسباسة ترجع في أصل اشتقاقها إلى البس[67]، وهو الفت، مثل البسيسة. ومما يؤيد ذلك - وهو أمر غريب حقاً - أن سلمى تظهر في قصيدة الشاعر في سياق الماضي والبسباسة في سياق

الحاضر - سياق..... وهذا كله يتفق مع ما تقدم من أفكار، حيث الماضي قرين السلامة والواحدية والحاضر صنو التشقق وضياع الصورة المثالية. وتتأكد دلالة البسباسة على الفت والهشم حين نفاجأ باقترانها بأم هاشم:

له الويل إن أمسى ولا أم هاشم   قريب ولا البسباسة ابنة يشكرا[68]

كذلك من صور إنكار..... ومواجهة لاء الأب قول امرئ القيس:

أيقتلني والمشرفي مضاجعي   ومسنونة زرق كأنياب أغوال[69]

المشرفي وأنياب الأغوال، أو المسنونة الزرق التي يحيط امرؤ القيس نفسه بها، أشبه شيء بالأفاعي التي تخرج من رأس ميدوسا Medusa. يقول فرويد: إن هذه الأفاعي التي حلت محل عقائصها أو غدائرها أو شعر رأسها هي كلها مرات من إنكار.... هي إنكارات.... بقدر عدد هذه الأفاعي أو العقاص[70]. كذلك الشأن في امرئ القيس: هو ينكره مرات بعدد الأسنة التي يضاجعها. لكن أنياب الأغوال - من جهة أخرى - تذكر الأنا اللاهي، المستهتر بإنكار....، تذكره مرات بعددها كذلك.... أمر واقع[71].

فأسقي به أختي ضعيفة إذْ نأت   وإذ بعد المزار غير القريض

- 8 -

يتحدث امرؤ القيس[72] عن الخواء الذي يقترن بالرغبة: ذهاب الشيء وحلول الرمزي محله. ذهاب الأم التي انشق عنها ونأت فلم يبق غير القريض، وغير الألفاظ التي يذكرها بها. الأخت كالأم، كلاهما محرم حرم عليه أن تدوم علاقته به. سيجد التحليل النفسي هنا مناسبة للإشارة إلى الاتصال بالمحارم. والأخت كذلك شقيق النفس، وهذا هو مغزى ذكر «ضعيفة». الضعف دلالة الانقسام: الشيء الواحد

يتضاعف بالانقسام، لكنه يضعف مع ذلك، وهذا هو المعنى الجامع الذي لم ينتبه له اللغويون بين الضعف الذي يشير إلى النقص، والمضاعفة أو التضاعف اللذين يشيران إلى ضد ذلك، إلى الازدياد. الضعف إذاً ناجم عن الكسر الذي ألح عليه امرؤ القيس في موضع آخر من القصيدة حين قال عن البرق:

لقد قلنا إن الرغبة تتولد مع الانقسام كما تتولد كذلك مع اللغة. اللغة والرغبة صنوان، ولذلك كانا محور اهتمام كثير من النصوص الأدبية. في هذه النصوص إقرار بأن المعنى واللغة لا يمكن أبداً إنجازهما على نحو نهائي مغلق، مثلما أن الرغبة لا تتحقق أبداً. ولذلك يطلب الشاعر من صاحبه إعانته على إنجاز الشعر، الوصف، القبض على اللفظ:

ويهدأ تارات سناه وتارة   ينوء كتعتاب الكسير المهيض

كأنه يقول: فإنك إن أعنتني على الشعر وذكر البرق، سقيت به أختي: أعني عليه فأسقي إلخ. السقيا ليست فعلاً حسياً، إنه الدعاء، أو الألفاظ ليس غير.

والغريب أننا نصادف مثل كلام امرئ القيس في قصيدة روبرت براوننج Robert Browning التي عنوانها: اثنان في كامبانيا Tow in Campagna. وفيها يقول(73):

أعني على برق أراه وميض   يضيء حبياً في مشاريخ بيض

فأسقي به أختي ضعيفة   ....

أتساءل إن كنت تشعرين اليوم

بمثل ما قد شعرتُ به منذ ذلك الوقت، يداً في يد

اقتعدنا عشب الأرض، حتى نتجول

خلال الأراضي في روح معنوية أفضل

هذا الصباح من صباحات روما ومايو

* * *

أما أنا فأعرف أني لامست فكرة

كثيراً ما ساورتني

(كارتداد الخيوط التي ترمي بها العناكب

هازئة عبر طريقنا) ، فكرة أتركها للقوافي

حتى تقبض عليها وتطلق سراحها

أعينيني عليها!

....

لذلك لا نتفق مع الشراح في جعل المعنى في أعني على برق: «ساعدني على النظر إليه»، بل ساعدني على القبض عليه باللفظ، بالقريض. ولذلك أيضاً نستطيع أن نفهم لم انتهت قصيدة الشاعر بالموت:

أرى المرء ذا الأذواد يصبح مُحْرَضا كإحراض بكر في الديار مريض

كأن الفتى لم يغن في الناس ساعة إذا اختلف اللحيان عند الجريض

الموت عند لاكان حنين إلى التساوق المفقود، إلى الانسجام والتآلف والواحدية. إنه الرغبة في العودة إلى الاتحاد بالأم التي كان الـ «أنا» يرى نفسه وإياها شيئاً واحداً. كذلك كان لاكان يرى دافع الموت مرتبطاً بالنظام الرمزي، أو اللغة، ويراه القناع الذي يتخفى وراءه(74). القريض والموت، ذلك هو موضوع قصيدة امرئ القيس.

- 9 -

أوجه الشبه بين امرئ القيس وأوديب الملك كثيرة: امرؤ القيس هو أوديب العرب: كلاهما ملك، وأبوه ملك. وهذا «ذو القدم المتورمة» والآخر «ذو القروح» (فكرة العيوب الجسدية). وكلاهما ضارب في التيه: الضلّيل والأعمى. وفي القصة التي يرويها صاحب الأغاني[75]، يظهر لغز أبي الهول مقلوباً: يسأله الرجل وتجيبه الأنثى، يسأله أوديب (امرؤ القيس) وتجيبه الهولة sphinx. واللغز قائم في الأسطورة العربية على وحدات ثلاث كلها أرقام: ما ثمانية وأربعة واثنتان؟ كما في الأسطورة اليونانية: ما الكائن الذي يمشي في الصباح على أربع، وعند الظهيرة على اثنتين، وفي المساء على ثلاث؟

والإجابة عن اللغز هي شرط الزواج: يتزوج امرؤ القيس بالجارية بعد نجاحه في حل اللغز، مثلما يحدث في القصة اليونانية تقريباً، حيث يتزوج من يجيب عن اللغز [أوديب] بالملكة. وعنصر القتل قائم في قصة امرئ القيس كذلك، مثلما هو قائم في القصة اليونانية: من لم يجب عن اللغز يقتل.

وفي القصة العربية يظهر نكاح المحارم الذي لم يتم التعبير عنه تعبيراً صريحاً، على نحو مقلوب لما هو في القصة اليونانية. أوديب، على حين يتزوج الآخر من ابنته. وهذا هو دلالة ذكر الأب في القصة الذي يحمل ابنته الصغيرة.

وقد عبرت القصة العربية عن.... الذي يتمثل في فصل الطفل عن الأم، في صورة القابلة التي تشق النفس نفسين. كما عبرت عنه كذلك في انشقاق السماء وفي انشقاق الحلة نصفين. كذلك عبرت عن وعي الأنا بنقص الأم وأنها لا تملك الفالوس، بنقص النحيين أو الوعائيين اللذين أرسل بهما امرؤ القيس إلى الجارية. المرأة يعبر عنها

في الثقافة العربية عموماً. ثم يظهر اللغز في النصف الثاني من القصة مرة أخرى، لكن هذه المرة تسأله المرأة ويجيبه الرجل. فإن أجاب إجابة صريحة قتل. وإن أخفي الجواب الصريح، تم له ما أراد؛ لأنه يتبرأ حينئذٍ من العلاقة المحرمة ويذعن لمبدأ...... الذي يقضي بالانفصال عن الأم. إذ العبد في القصة ليس إلا الصورة الأخرى للأنا كذلك:

«إن امرأ القيس آلى بألية ألا يتزوج امرأة حتى يسألها عن ثمانية وأربعة وثنتين، فجعل يخطب النساء فإذا سألهن عن هذا قلن أربعة عشر. فبينما هو يسير في جوف الليل إذا هو برجل يحمل ابنة له صغيرة كأنها البدر ليلة تمامه، فأعجبته. فقال لها: يا جارية، ما ثمانية وأربعة واثنتان؟ فقالت: أما ثمانية، فأطباء الكلبة (***الطُّبي: حلمات الضرع التي فيها اللبن من ذوات الحافر والسباع، كالثدي للمرأة***). وأما أربعة، فأخلاف الناقة (***الخلف: حلمة ضرع الناقة القادمان والآخران. وجعلوا الخلف في الخف والظلف – أي ذواتَ الخف وذوات الظلف، والطبي في الحافر والظفر***). وأما اثنتان، فثديا المرأة. فخطبها إلى أبيها، فزوجه إياها. وشرطت هي عليه أن تسأله ليلة بنائها عن ثلاث خصال. فجعل لها ذلك، وأن يسوق إليها مائة من الإبل وعشرة أعبد وعشر وصائف (الوصيفة: الخادم والأمة) وثلاثة أفراس. ففعل ذلك. ثم إنه بعث عبداً له إلى المرأة وأهدى إليها نحياً من سمن (***النِّحي: الزِّق***) ونحيا من عسل وحلة من عصب (***العصَب: ضرب من برود اليمن***). فنزل العبد ببعض المياه فنشر الحلة ولبسها فتعلقت بعشرة (***العُشَر: شجر له صمغ، من العضاة، وهو من كبار الشجر***) فانشقت، وفتح النحيين فطعم أهل الماء فنقصا. ثم قدم على حي المرأة وهم خلوف (***يقال الحي خلوف أي غيَّب***) فسألها عن أبيها وأمها وأخيها ودفع إليها هديتها. فقالت له: أعلم مولاك أن أبي ذهب يقرب بعيداً ويبعد قريباً، وأن أمي ذهبت تشق النفس نفسين، وأن أخي يراعي الشمس، وأن سماءكم انشقت، وأن وعاءيكم نضبا. فقدم الغلام على مولاه، فأخبره. فقال: أما قولها: إن أبي ذهب يقرب بعيداً ويبعد قريباً، فإن أباها ذهب يحالف قوماً على قومه. وأما قولها: ذهبت أمي تشق النفس نفسين، فإن أمها ذهبت تقبل امرأة نفساء (***يقال قبلت القابلة المرأة إذا قبلت الولد أي تلقته عند الولادة***). وأما قولها: إن أخي يراعي الشمس، فإن أخاها في سرح له يرعاه فهو ينتظر وجوب الشمس ليروح به. وأما قولها إن سماءكم انشقت، فإن البرد الذي بعثت به انشق. وأما قولها: إن وعاءيكم نضبا، فإن النحيين اللذين بعثت بهما نقصا، فاصدقني، فقال: يا مولاي إني نزلت بماء من مياه العرب، فسألوني عن نسبي، فأخبرتهم أني ابن عمك، ونشرت الحلة فانشقت، وفتحت النحيين فأطعمت منهما أهل الماء. فقال: أولى لك. ثم ساق مائة من إبل، وخرج نحوها ومعه الغلام، فنزلا منزلاً، فخرج الغلام يسقي الإبل، فعجز، فأعانه امرؤ القيس، فرمى به الغلام في البئر وخرج، حتى أتى المرأة بالإبل، وأخبرهم أنه زوجها. فقيل لها:

قد جاء زوجك. فقالت: والله ما أدري أزوجي هو أم لا! ولكن انحروا له جزوراً وأطعموه من كرشها وذنبها. ففعلوا. فقالت: اسقوه لبناً حازراً، وهو الحامض. فسقوه، فشرب. فقالت: افرشوا له عند الفرث والدم (***الفرث: السرجين أي الروث مادام في الكرش***)، ففرشوا له. فنام. فلما أصبحت أرسلت إليه: إني أريد أن أسألك. فقال: سلي عما شت. فقالت: **مم تختلج شفتاك؟ فقال لتقبيلي إياك. فقالت: فمم يختلج كشحاك؟ قال: لالتزامي إياك. قالت: فمم يختلج فخذاك؟ قال: لتوركي إياك. قالت: عليكم العبد.** فشدوا أيديكم به. ففعلوا. قال: ومر قوم فاستخرجوا امرأ القيس من البئر، فرجع إلى حيه، فاستاق مائة من الإبل، وأقبل إلى امرأته، فقيل لها: قد جاء زوجك. فقالت: والله ما أدري أهو زوجي أم لا! ولكن انحروا له جزوراً، فأطعموه من كرشها وذنبها، ففعلوا. فلما أتوه بذلك، قال: **وأين الكبد والسنام والملحاء؟ (المُلْحاء من البعير الفقَر التي عليها السنام، أو ما بين السنام إلى العجز، أو لحم مستبطن من الكاهل إلى العَجُز إلخ)**: فأبى أن يأكل. فقالت: اسقوه لبناً حازراً. فأبى أن يشربه، وقال: فأين الصريف والرثيئة؟ (***الصريف اللبن ساعة يصرف عن الضرع، أي الذي ينصرف عن الضرع حاراً إذا حلب***) فقالت: افرشوا له عند الفرث والدم. فأبى أن ينام، وقال: افرشوا لي فوق التلعة الحمراء، واضربوا عليها خباء، ثم أرسلت إليه: هلم شريطتي عليك في المسائل الثلاث: فأرسل إليها: أن سلي عما شئت. فقالت: مم تختلج شفتاك؟ قال لشربي المشعشعات. قالت: فمم يختلج كشحاك؟ قال: للبسي الحِبَرات. قالت: فمم تختلج فخذاك؟ قال: لركضي المطهمات (***الخيل الجياد***)، فقالت: هذا زوجي لعمري، فعليكم به واقتلوا العبد. فقتلوه، ودخل امرؤ القيس بالجارية».

إذا استشرفنا ليفي - ستروس فيما نحن بصدده من هذه القصة، أخبرنا بوجود علاقة وثيقة في كثير من الحضارات بين الألغاز ونكاح المحارم: أوديب قبل أن يقع في سفاح المحارم يُواجَه بلغز. في حضارة بعض قبائل الهنود (قبائل البويبلو) يلقي المهرج، وهو.. ألغازاً على النظّارة. البومة التي تلقي على البطل في قصص الألجونكويتر أسذلج يتحتم عليه أن يجيب عنها وهو يعاني سكرات الموت، لها صلة قرابة بالساحرة. وهكذا، فحيث يكون اللغز..!

ثم الألغاز أو الأسئلة على نوعين، فأسئلة تبقى بلا أجوبة، وأجوبة لا تسبقها الأسئلة التي يفترض أن تُسأل، كما في قصة برسيفال معتوه القرية في قصة الكأس الذي كان من الغباء بحيث لم

ينهض في ذهنه السؤال، فوجد القارب السحري حين لم يلق بالاً إلى السؤال الذي كان يفترَض أن يسأله. وكانت الإجابة قائمة هنالك: الزورق. ولكن السؤال لم يكن ليدور بباله. الخطر فيما يرى ستروس قائم إن لم يكن أبطال القصة على مسافة صحيحة. يجب أن يكونوا على مسافة متوازنة: لا قريبين جداً ولا بعيدين جداً. لا إفراط ولا تفريط. الذي في الأساطير بطل يقترب جداً فيقع في سفاح المحارم، وآخر حصور لا يأتي النساء وليس له علاقة بهن بالمرة. برسيفال هو بعبارة أخرى أوديب مقلوباً، إذ العفة هي مقلوب سفاح المحارم. وحينئذٍ، فسؤال بلا جواب هو الصورة المقلوبة لجواب بلا سؤال. إن أوديب لا يجب إجابة عن السؤال الذي طرحه الطاعون المتفشي في مدينته؛ ذلك أن الإجابة الوحيدة للطاعون هي أوديب نفسه. وحل اللغز يأتي معه بسفاح المحارم. وهذا يأتي معه بجملة أمور يفترض أن يظل بعضها بمعزل عن بعض: الابن والأم، الأخ والأخت إلخ. ولذلك كان من الأفضل من وجهة نظر القصة في أوديب ألا يُحل اللغز. وقد حذره تيرزياس من أجل ذلك من الحل؛ ذلك أن الإجابة معناها سفاح المحارم: الإفراط في الدنو[76].

الخطر الذي تشتمل عليه قصة امرئ القيس إذاً، وهو خطر القتل، إنما جاء من شدة الاقتراب، من الإفراط، لا التفريط.

هذه القصة هي مثال من الأخبار التي تروى عن امرئ القيس. **أخبار امرئ القيس ليست تأريخاً لأحداث فعلية، وإنما هي قراءة تحليلية نفسية لنصوصه**. إن القصة بما يشيع فيها من إشباع مبدأ الثلاثة على نحو مفرط (السؤال الذي يطرحه امرؤ القيس مبني على مبدأ الثلاثة: الكلبة، الناقة، المرأة، ثم سؤال المرأة مبني على ثلاث خصال. كذلك صداق امرئ القيس وهديته، وسؤال العبد للمرأة عن

ثلاثة - أبيها وأمها وأخيها إلخ) إنما هي تأكيد على المثلث الأوديبي: الأم - الذات - الأب. إشباع مبدأ الثلاثة تولد أولاً من هذا المثلث، ثم مضى ثانياً في تأكيده.

والرغبة النهمة التي لا ترتوي أظهرتها الأخبار التي تروى عن أخذه بثأر أبيه الذي لم يعدل به أحداً. ثم إن هذه الرغبة تكف دائماً. جاء في الأغاني(77):

ومر بتبالة وبها صنم للعرب تعظمه يقال له ذو الخلصة، فاستقسم عنده بقداحه، وهي ثلاثة: الآمر والناهي والمتربص، فأجالها فخرج الناهي ثم أجالها فخرج الناهي ثم أجالها فخرج الناهي، فجمعها وكسرها وضرب بها وجه الصنم..!.

ذو الخلصة الصنم الذي تعظمه الجماعة إنما هي ثقافتها التي يأبى الشاعر أن ينقاد لها. ولاء الأب، الذي لا ينقاد له الشاعر، تظهر في خروج الناهي له في كل مرة يستقسم فيها بالأزلام.

- 10 -

امرؤ القيس في خطاب ماوية:

أماويّ، هل لي عندكم من معرَّس   أم الصرم تختارين بالوصل نيأس

أبيني لنا......................   ....

يشبه العاشق في خطاب بارت. كأنه يقول لها هو أيضاً(78):

وأنت أخبريني يا نفسي الأخرى هل ستجيبينني آخر الأمر؟

لقد تعبت منك ولم أعد مشوقاً إليك. أريدك وأبيت الليل

وأنتِ بعيني. أستغيث بك عليك. أجيبيني، فاسمك أضحى

كفتيت المسك الذي تنتشر رائحته من حولي.

تذوب الفروق بين «أنا» (التي تتخذ صورة ياء المتكلم - المفرَد تارة، ثم ضمير المتكلم الجمع تارة أخرى) و«أنتِ» (التي تتخذ صورة ضمير المخاطب الجمع تارة وياء المفردة المخاطبة تارة أخرى). فهل هذه العلاقات المعكوسة بين الضمائر إلا صدى لانعكاس الأنا في المرآة: قف أمام مرآة وانظر إلى الصورة التي تطالعك، ترى يدك اليمنى صارت اليسرى وترى اليسرى وقد صارت اليمنى، وهكذا كل شيء منك ومنها. تظهر المرآة الصورة معكوسة دائماً:

لي: عندكم :: تختارين: نيأس = أنا: أنتم :: أنتِ: نحن

ما يسميه لاكان الآخر الصغير هو الآخر الذي لا يصدق عليه بالمرة أنه آخر؛ ذلك أنه قسيم الأنا وقرينه بصورة جوهرية، يتشابك معه في علاقة هي دائماً علاقة مرآوية يمكن فيها أن يحل أحدهما محل الآخر، فهل علاقة تبادلية دائماً: الأنا، والصورة المرآوية[79].

ويظهر هذا الآخر الصغير في بعض كتابات لاكان بوصفه الشِلْو part-object، وهو أي جزء من الجسد يمكن تصوره منفصلاً عن سائره، وذلك كصدر الأم (الثدي) في وعي الطفل[80]. ومن الغريب الذي يلحظه الدارس لشعر امرئ القيس أنه أخفى في شعره كله ذكر صدر المرأة واستعاض عن ذلك بأجزاء الجسد الأخرى التي ظهرت عند ذكره إياها. وهي كلها أمثلة من الفتشية fetishism التي هي ملمح يميِّز الرغبة في الآخر الصغير: وجيد كجيد الرئم، وكشح لطيف كالجديل، وساق كأنبوب السقيّ، وتعطو برخص كأنه أساريع ظبي إلخ. ولكن الذي لا ينبغي أن يفوت ملاحظتنا أن الذين قرأوا امرأ القيس قديماً خانوا رغبته في إخفاء صدر الأم حين أظهروه في اللغز الذي يطرحه: ما ثمانية، وما أربعة، وما اثنتان. بل أرادوا إشباع الرغبة في إظهاره في الأقسام الثلاثة للغز.

– 11 –

الرغبة كما يقول بارت في «حديث عاشق» عن الروائي فيليب سولر هي كل شيء، فأينما تُولِّ فثم الرغبة. ثم لا شيء سوى الرغبة[81]. والرغبة كما يقول سبينوزا وشايعه لاكان «جوهر الإنسان»[82]. الرغبة في الوقت نفسه لب اهتمام التحليل النفسي[83]. وريكور هو الذي يرى أن التحليل النفسي هو أساساً ضرب من هرمنيوطيقا الرغبة a hermeneutics of desire[84]. كذلك فالمفهوم الذي يمكن القول إنه يقع في القلب من تفكير لاكان إنما هو مفهوم الرغبة[85]. إننا في هذا السياق نزعم كذلك أن الرغبة هي المدخل الأساسي إلى شعر امرئ القيس الذي ينبغي أن يُقدَّم قبل الدخول إليه من مداخل أخرى.

الهوامش

1) Skura, M. A., the Literary Use of Psychoanalytic Process, Yale Univrsity Press, 1981, p. 1.

ولقائمة مفصلة بإشارات فرويد المتكررة إلى ما اكتشفه الشعراء، راجع:

• - Holland N., Psychoanalysis and Shakespeare, pp. 144.

• - Spector, J. J., the Aesthetics of Freud: A Study in Psychoanalytic and Art, pp. 33-145.

2) امرؤ القيس، ديوانه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ص 39.

3) نفسه، ص 38.

4) نفسه، ص 76.

5) نفسه، ص 75.

6) نفسه، ص 38.

7) نفسه، ص 39.

8) نفسه، ص 35.

9) نفسه، ص 77.

10) نفسه، ص 105.

11) نفسه، نفس الصفحة.

12) نفسه، ص 101.

13) نفسه، ص 27.

14) deMan, p. Blindness and Insight, University of Minnesota Press, 1983, p. 18.

15) Richardson, w. J. "Psychoanalysis and the Being-question" in Smith, J. H. and Kerrigan, W., eds., Interpreting Lacan, p. 152.

وراجع إشارات أخرى في الصفحات الآتية: 29-30، 58، 141، 153.

16) Casey, E. S., and Woody, J. M., "Hegal, Heidegger, Lacan: The Dialectic of Desire" in Smith J. H. and Kerrigan, W., eds., Interpreting Lacan, pp. 107-8.

17) Korn, Francis, Elementary Structurs Reconstructed: Levi-Strauss on Kinship, Tavistock Publications, 1973, P. 10.

18) Casey, E. S., and Woody, J. M., ibid., p. 108.

19) Ibid., p. 106.

20) Gunn, D. Pschoanalysis and Fiction, p. 48.

21) Evans, D., Dictionary of Lacanian Psychoanalysis, Routledge, 1996, p. 140.

22) Idid., p. 22.

23) راجع: محمد غيث: رسالة ماجستير (مخطوطة)، جامعة عين شمس، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها.

24) Gunn, D. Pschoanalysis and Fiction, p. 56.

25) Casey, E. S., and Woody, J. M., "Hegal, Heidegger, Lacan: The

Dialectic of Desire” in Smith J. H. and Kerrigan, W., eds., Interpreting Lacan, p. 110.

26) Idid., p. 109-10.

27) Gunn, D. Pschoanalysis and Fiction, p. 49.

28) Idid., p. 51.

29) انظر المعلقة في ديوان امرئ القيس، الصفحات: 8-26.

30) راجع لسان العرب، مادة «فطم».

31) ديوانه ص 68.

32) حاتم الطائي، ديوانه ص 47.

33) نفسه، نفس الصفحة.

34) Evans, D., Dictionary of Lacanian Psychoanalysis, pp. 91-2.

35) Kojeve, A., Introduction to the Reading of Hegal, trans. James H. Nichols Jr., New York and London: Basic Books, 1969, p. 6.

36) ديوانه، ص 101.

37) Evans, D., Dictionary of Lacanian Psychoanalysis, pp. 6, 38, 105-6.

38) القصيدية في ديوانه 101-104.

39) راجع ديالكتيك السيد والعبد عند هيجل في:

- Casey. S., and Woody, J. M., “Hegal, Heidegger, Lacan: The Dialectic of Desire” in Smith J. H. and Kerrigan, W., eds., Interpreting Lacan, p. 75-88.

40) Evans, D., Dictionary of Lacanian Psychoanalysis, p. 106.

41) Leavy, S.A., the Psychoanalytic Dialouge, Yale University Press, 1980, p. 79.

42) Clement, C., the Lives and Legends of Jacques Lacan, New York, Columbia University Press, 1983, pp. 96-7.

43) ديوان امرئ القيس، ص ص 157-158.

44) نفسه، ص 106.

45) نفسه، ص 67.

46) نفسه، ص 60.

47) Clement, C., the lives Legends of Jacques Lacan, pp. 98-100.

48) ديوان دمعة للأسى.. دمعة للفرح، الفجالة، مصر، 2000، ط 1، ص 60.

49) ديوانه، ص 105.

50) Lacan, J., Ecrits, trans. Alan Sheridan, London: Tavistock, 1977, p. 23.

51) Easthope, A., the Unconscious, London, Routldge, 1999, p. 55.

52) Kojeve, A., Introduction to the Reading of Hegel, p. 7.

53) Ibid., p. 41.

54) Casey, E. S., and Woody, J. M., “Hegal, Heidegger, Lacan: The Dialectic of Desire” in Smith J. H. and Kerrigan, W., eds., Interpreting Lacan, p. 85.

55) ديوانه، ص 86.

56) نفسه، ص ص 105-106.

57) Easthope, A., the Unconscious, p. 55.

58) Evans, D., Dictionary of Lacanian Psychoanalysis, p. 23.

59) ديوانه، ص 107.

60) Evans, D., Dictionary of Lacanian Psychoanalysis, p. 23.

61) ديوانه، ص 28.

62) نفسه، ص 28.

63) نفسه، ص 33.

64) Eeke, W. V., “Hegel as Lacan’s Source of Necessity” in Smith, J. H. and Kerrigan, W., eds., interpreting Lacan, p. 128.

65) Ibid., 126-27.

66) ديوانه، ص 34.

67) راجع لسان العرب مادة ب س س.

68) ديوان امرئ القيس، ص 68.

69) ديوانه، ص 33.

70) Green, A., “Logic of Lacan’s objet (a)* and Freudian Theory: Convergence and Questions” in Smith, J. H. and Kerrigan, W., eds. Interpreting, p. 168.

71) Ibid.

72) انظر البيت والقصيدة في ديوان امرئ القيس ص ص 72-77.

73) Bennett, A., and N. Royle, An Introduction to Literature, Criticism and Theory, Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf, 1995, p. 142.

74) Evans, D., Dictionary of Lacanian Psychoanalysis, p. 32.

75) الأغاني ج 9 ص ص 120-122.

76) Clement, C., the Lives and Legends of Jacques Lacan, pp.133-34.

77) الأغاني ج 9 ص 111.

78) Barthes, R., A lover’s Discourse: Fragments, trans. Richard Howard, London, Jonathan Cape, 1979, p. 155.

79) Evans, D., Dictionary of Lacanian Psychoanalysis, p. 125.

80) Ibid.

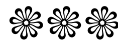
81) Barthes, R., A lover’s Discourse: Fragments, p. 155.

82) Evans, D., Dictionary of Lacanian Psychoanalysis, p. 36.

83) Ibid.

84) Casey, E. S., and Woody, J. M., “Hegal, Heidegger, Lacan: The Dialectic of Desire” in Smith J. H. and Kerrigan, W., eds., Interpreting Lacan, p. 81.

85) D., Dictionary of Lacanian Psychoanalysis Evans., p. 36.



تمهيد:

ما أشد حاجتنا في مسيرتنا النقدية العربية المعاصرة إلى مراجعة النفس، ومعاودة التأمل في الإنجازات والابتكارات، والاتجاهات المذهبية التي تؤثر في استقامتنا، أو انحرافنا عن معالم الطريق، ذلك لأننا في عالم الإبداع النقدي والأدبي على السواء، محاصرون في هذا العصر بعديد من التيارات الفكرية، والصراعات العقائدية، والتطورات التكنولوجية التي لا تترك للإنسان، لحظة يستعيد فيها صفاءه الروحي، وهدوءه النفسي، من هنا كان لزاماً علينا، مراجعة النفس، والتوقف ببطولة خارقة للعادة بين الحين والحين، في وجه إعصار الزمن الآليِّ الخاطف، لنتبين مواقع أقدامنا في طريق المسيرة النقدية والأدبية؛ لنكتشف الطريق إلى إبداع نتمرد فيه على هذه العواصف المذهبية، والأعاصير السياسية، والزلازل التكنولوجية..!

وما أشد حاجتنا في هذا العصر، إلى مناقشة صحة بعض القضايا التي أصبحت لكثرة تداولها، وقوة الاعتقاد في سلامتها، كأنها من المسلمات التي لا يرقى إليها الشك، إنّ إلفنا لبعض المقولات النقدية أو الاتجاهات الأدبية، ومرورنا عليها يومياً، دون تأملها، ودون إعادة النظر العميق إليها، ودون محاولة فتح ملفاتها، وإجراء فحص شامل لمضمونها، هذا الإلْفُ اليومي للأشياء والمناظر والنظم، والآراء، يمكن أن يقود مسيرتنا الفكرية والأدبية، إلى العقم.. إلى التجمد والتحنيط في

ثلاجة الصوت الواحد، والرأي الواحد، واختناق الإبداع الذاتي، ثم.. والسير نياماً.. في متاحف التاريخ[1]..!

مفهوم مصطلح «المنهج»:

وبادئ ذي بدء يجدر بنا، أن نلقي ضوءاً حول التحديد العلمي لمفهوم مصطلح «المنهج» فعلى ضوئه تستقيم الرؤية العلمية، وتترابط الأفكار، ويتم الإقناع المنطقي عن طريق الاستقراء والإحصائيات، والأدلة المدعومة بالوثائق والنصوص؛ وذلك لأن «المنهج» هو: «فن تنظيم الأفكار» أو – كما قال بعض العلماء المهتمين بدراسة «المناهج» في تعريف «المنهج»: «إنه فن التنظيم الصحيح لسلسلة من الأفكار العديدة، من أجل الكشف عن الحقيقة»[2].

ولعل مما يحمد للفلاسفة وعلماء المنطق، اهتمامهم أكثر من غيرهم، بدراسة المناهج العلمية، كما نلاحظ اهتمام الفلاسفة في دراستهم للمنهج بالجانب المنطقي، متابعة منهم للأصل التاريخي الذي يجعل المنهج ضمن أجزاء المنطق، وقد أشار إلى ذلك صاحب كتاب «منهج البحث العلمي عند العرب» وهو «الدكتور جلال محمد موسى»[3] حيث أوضح مدى اهتمام الفلاسفة بهذا الارتباط بين المنهج والمنطق، مشيراً إلى أصحاب منطق (بورت رويال 1662م) إذ جعلوا «المنهج» القسم الرابع من منطقهم، وكذلك فعل «راموس» (1752م) الذي قسَّم المنطق إلى أربعة أقسام، هي: التصور والحكم والبرهان والمنهج[4]..!

ولعل أهمية المنهج في الدراسات الإنسانية التي ترتبط ارتباطاً كبيراً بقضايا فكرية وفلسفية، تسهم إسهاماً كبيراً في تشكيل شخصية الإنسان وسلوكياته، كما تسهم إسهاماً فعالاً في موقفه من الكون

والحياة والمجتمع والعالم كله.. لعل هذه الأهمية تتضح.. إذا عرفنا إلى أي مدى يؤدي فقدان المنهج في الدراسة العلمية والأدبية، إلى ضياع معالم الطريق أمام الباحث العلمي والباحث الأدبي أيضاً، وفقدان الترابط بين أجزاء البحث، وسيطرة العشوائية على القضايا المثارة، والتعسف في نتائج البحث وأحكامه.. ولنا أن نتصور كم جنى غياب منهج البحث العلمي المعاصر، على روعة كتاب خطير له أهميته الكبيرة في مجال الدراسات الأدبية المرتبطة بأبحاث البلاغة والبيان والخطابة، والحكَم والأمثال، ألا وهو: كتاب «البيان والتبيين» - للجاحظ، مما أَدى إلى صعوبات شديدة يصادفها الدارس الذي يريد الدراسة المنهجية - مثلاً - لمفهوم كل من «البلاغة» و«البيان» في هذا الكتاب، بل.. وفي كتبه الأخرى؛.. ومن ثم فعلى من يريد دراسة رأي «الجاحظ» في هاتين القضيتين أن يقرأ مؤلفاته كلها، ويدرسها كلها، ليصل إلى ما يريد من نتائج..!

وبالطبع.. نحن لا نطالب عصر «الجاحظ» بمثل هذه المنهجية التي نتطلبها الآن في الدراسات العلمية والدراسات الأدبية؛ فلعصر «الجاحظ» مقاييسه المنهجية، ولعصرنا أيضاً مقاييسه..!

لقد أصبح «المنهج» الآن يتابع كل علم، محللاً لمنهجه، دارساً لطرائق تفكيره[(5)]، فعلم «المناهج» كما يقول الدكتور زكي نجيب محمود في كتابه «المنطق الوضعي» علم بعدي يأتي وراء العلوم كلها، يحلل طرائقها، ليستخرج ما يصلح من بينها، أن يكون الطريقة العلمية في البحث»[(6)].

وفي غياب منهج البحث العلمي في دراستنا الأدبية المعاصرة.. لنا أن نتصور أيضاً.. كم جنى ضياع هذا المنهج على قضايا أدبية وفكرية، وعلى عصور أدبية كاملة، صدرت ضدها أحكام ظالمة متسرعة لا تستند إلى منهج يقوم على الفحص المتأني، والاستقراء والمتابعة،

واستيعاب النصوص الوثائق، كعصر «المماليك» - مثلاً - الذي أدان فكره وثقافته بعض النقاد، ووسموه بأنه عصر الجهالة والضحالة الفكرية، والتخلف الثقافي والعلمي، مع أن كثيراً من هؤلاء المماليك تكلموا بلغة العرب، وتأدبوا بأدبهم ونبغ فيهم الشاعر والعالم والمؤرخ، ونبغ فيهم أحد السلاطين في الشعر، وهو: السلطان (قانصوه الغوري ت 922هـ) واتخذوا العربية لغة، وعضَّدوا العلماء، وقرَّبوا الأدباء، وشدُّوا أزر المعلمين والمؤلفين، حتى نبغ في ظلهم علماء جمعوا شتات اللغة والعلوم في المجموعات والموسوعات، وأقبلوا على علوم الأولين بالشرح والتلخيص، وهذّبوا التاريخ ووضعوا فلسفته، ومن هؤلاء العلماء: «ابن منظور» صاحب معجم لسان العرب، و«ابن خلدون» منشئ «المقدمة» و«القلقشندي» جامع «صبح الأعشى»...

ومن شعراء هذا العصر: «الشاب الظريف» و«صفي الدين الحلي» و«ابن الوردي» و«الصفدي» والبوصيري» - صاحب «البردة» في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم و«ابن نباته المصري».

وذلك بالإضافة إلى النوابغ من علماء اللغة والنحو والتاريخ، «كابن مالك» - صاحب «الألفية» و«جمال الدين بن هشام» - صاحب «المغني» في النحو و«ابن خلكان» - صاحب «وفيات الأعيان» و«المقريزي» صاحب كتاب «المواعظ والاعتبار» و«النويري» - صاحب «نهاية الأرب في فنون الأدب» و«السيوطي» - «صاحب المؤلفات الجليلة» و«الدميري» - صاحب «حياة الحيوان»..!

وقضية هذا العصر المظلوم - قضية منهجية في المقام الأول.. قضية تحتاج إلى دراسة مستقلة يقوم بها مؤرخ متحرر من سيطرة «الأيديولوجيات» المتعصبة، وعشوائيات الدراسات غير المنهجية.

ليس هذا دفاعاً عن عصر المماليك - تعصباً للعصر، أو للزمان والمكان، ولكنه في المقام الأول - دفاع عن منهج البحث - دفاع عن

قيم الحق والخير، أمام منهج الدراسات العشوائية، منهج الاندفاع في الإدانة، والتسرع في إصدار الأحكام.. دونما سند أو دليل، ودونما اعتماد على الإحصائيات والوثائق.. إنه إدانة أيضاً لمنهج (تعميم) الأحكام.. أن نصدر حكماً عاماً يتستر وراء قناع البحث العلمي أو الأدبي، بإدانة عصر كامل بجميع ألوان فكره وثقافاته، أو إدانة جنس من أجناس الأدب - كجنس «المدح» - مثلاً - بجميع مستوياته، وجميع عصوره.. ثم يتضح أننا كنا منساقين وراء نقاد، أو مؤرخين، لم يتوخوا أمانة البحث العلمي، وأمانة الرجوع إلى الوثائق والمصادر، ودعائم منهج البحث العلمي السليم..!

نماذج أخرى لفقدان المنهجية في نقدنا المعاصر:

لقد دعوت أكثر من مرة، ومازلت أدعو إلى إجراء حوار منهجي، مع اتجاه نقدي سائد لدى بعض نقادنا المعاصرين، حيث أرى افتقاد المنهجية في هذا الاتجاه الذي يرحب بأي لون من التجديد الفكري والفني في الأدب العربي المعاصر، إلا - وما أخطر إلا هذه - إلا إذا كان هذا التجديد منبعثاً عن رؤية تستلهم التراث.. حتى ولو كان هذا الاستلهام قائماً على رؤية معاصرة جديدة للحظات الإبداعية المشرقة..، وما أكثر هذه اللحظات الإبداعية المشرقة في تراثنا العربي.. لدى الجاحظ، وأبي حيان التوحيدي، والنفّري، وابن عربي، وابن الفارض، وأبي تمام، وابن الرومي، وأبي العلاء المعري،... وغيرهم.. وغيرهم..!

وتساءلت: لماذا لا يكون التجديد.. ولا تكون الحداثة.. إلا بالثورة على التراث، والثورة على الماضي؟ مع أن بعض روائع الأدب العربي المعاصر، كمأساة الحلاج -. لصلاح عبدالصبور، ورائعة توفيق الحكيم وهي مسرحية «أهل الكهف» ورائعة عبدالرحمن الشرقاوي، وهي مسرحية «ثأر...: الحسين ثائراً والحسين شهيداً».. كل أولئك..

مستوحى من الماضي؟؟ القضية - في موجزها - أني أدعو إلى حرية الفكر والإبداع، فلا معنى.. ولا معقولية لأن يقال للمبدع - شاعراً، أو مسرحياً، أو فناناً تشكيلياً: يصرح لك بالإبداع في إطار رؤية فكرية معينة، ومحظور عليك أن تبدع في إطار رؤية فكرية معينة، وبعض نقادنا - للأسف - يلتوي بهم المنهج، فيكيلون بكيلين، حين يدعون للتحرر الإبداعي، إذا وافق هويتهم «الأيديولوجية».. بينما.. يدعون للانغلاق الفكري والإبداعي.. إذا تعارض معها..!

إننا ندعو للحوار مع كل الاتجاهات الفكرية والفنية، نريد لكل الزهور في هذا العالم.. أن تتفتح.. وأن يكون المقياس.. في القبول أو الرفض هو: مدى الإضافة الفنية الخصبة التي أضافها الشاعر أو الفنان بصفة عامة للوجدان والفكر..!

نموذج للمنهجية في تراثنا النقدي:

وقريباً من المنطق الذي صدرت عنه مقولة: «دع كل الزهور في هذا العالم تتفتح» نجد موقف أحد نقادنا التراثيين، ألا وهو «ابن قتيبة» في كتابه «الشعر والشعراء» حيث نراه ينادي بإنصاف الشعراء المحدثين، وعدم اتخاذ موقف متحيز ضدهم، فالشعر لا ينبغي أن يُحكم عليه بقدمه أو حداثته، وإنما يُحكم عليه بمقدار ما يتوفر فيه من عناصر الجمال التي تسمو به، أو بسلبيات القبح التي تزري به، وفي ذلك يقول(8):

«ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختاراً له، سبيل من قلد أو استحسن باستحسان غيره، ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل إلى الفريقين، وأعطيت كلاً حظه، ووفرت عليه حقه» ثم يقول(9):

«فإني رأيت من علمائنا من يستحسن الشعر السخيف، لتقدم قائله، ويضعه في متخيره، ويرذل الشعر الرصين، ولا عيب له عنده، إلا أنه قيل في زمانه، أو أنه رأى قائله..».

إن هذا الناقد «التنويري – التراثي –» ينادي بضرورة المعيار المنهجي الذي يحتكم إلى قيم الفن، ولا شيء سوى الفن، وينادي بضرورة الحياد تجاه النص الأدبي الذي ينبغي أن يقدر بمقدار ما حوى من عناصر الجمال التي تسمو به، وتميزه من سواه، وبصرف النظر عن سائر الاعتبارات الأخرى، فلا يُنظر إلى قِدم قائله، أو حداثته، ولا يكون المنطلق لدراسته ونقده، قائماً على مدى إعجاب الناس به، وذيوع صيته، وإنما يكون الاستحسان أو الاستهجان مبنيين على التذوق الشخصي، وعدم التأثر بآراء الغير[10]..

ومن هذا المنطلق التحرري في النقد العربي القديم، وجدنا كثيراً من نقاد العرب القدامى، يرفضون خضوع الشعر لمبدأ القيود النفعية، ونادوا بحرية الشعر، وقرروا أن الشعر عارٍ من الغايات النفعية؛ فلا يطالب الشاعر بهدف خاص؛ فالشعر قد يقع موقع الضرر، وهو في هذا يخالف النثر الذي يرمي دائماً إلى نفع من نوع ما[11]، والذي يراد من الشاعر هو: حسن الكلام، وألا زخر شعره بقول الزور، وقذف المحصنات[12]..، ولا الإسفاف في المعاني واتضاعها لا يحط من وزن العمل الأدبي، وبهذا فصل هؤلاء النقاد بين الشعر والأهداف الخلقية والاجتماعية[13].

هذا شيء مما نادى به ناقد قديم هو: علي بن عبدالعزيز الجرجاني، القاضي الشاعر الناقد وصاحب كتاب «الوساطة بين المتنبي وخصومه»[14]..

ولم تكن الغاية من عزل الشعر عن الدين – كما يقول الدكتور محمد غنيمي هلال[15] – إقرار مبدأ التحرر الفكري، أو التمرد

العقدي، ليعبر الشاعر عن فلسفته الخاصة، وقلَّ من فعل ذلك من شعراء العرب، كأبي نواس، وأبي العلاء، والمتنبي - أحياناً - أو ليبحث في القضايا الميتافيزيقية، وفي سر المصائر الإنسانية، كما نرى ذلك في قضية عامة من قضايا المذاهب الأدبية الأوروبية منذ «الرومانتيكية». وإنما كان ذلك لإيمانهم بأنه ليس من طبيعة الشعر الخوض في كل هذه القضايا.

ولا بأس أن نضيف إلى ذلك: مقولة «الأصمعي» التي تنادي بالقطيعة الأبدية بين الخير والشعر، أو بين الأخلاق الفاضلة والشعر(16) حيث يقول: «الشعر نكد بابه الشر.....».

وعلى الرغم من معارضتي لمقولة «الأصمعي» هذه؛ إذ إنه من التعسف الواضح أن نربط بين طبيعة الشعر أو بين أي فن من الفنون من جهة، وبين الشر من جهة أخرى، لأن الشعر كفن من فنون القول صالح لأن يستخدم في الخير، كما هو صالح لأن يستخدم في الشر، وإنما المعوَّل في ذلك على فيض الإحساس الذي يتدفق في نفس الشاعر عند إبداعه، أهو فيض إحساسات شريرة أم فيض إحساسات خيِّرة، وقد نجح شعر الشعراء الصعاليك - مثلاً - في العصر الجاهلي، عل الرغم من أنه كان شعراً ينادي باتجاهات أخلاقية وسياسية، كالتعاون، والبذل، والتضحية، والشجاعة، والثورة على الظلم، والعدالة الاجتماعية، تماماً كما نجح شعر المتنبي في الحكمة، وكما نجح شعر الدكتور إقبال الإسلامي، وبهذا الشعر استطاع (إقبال) أن يمهِّد الطريق لقيام دولة باكستان المسلمة..!

على الرغم من معارضتي - كما أشرت سابقاً - لمقولة (الأصمعي): «الشعر نكد بابه الشر» إلخ. فإني أردت فقط أن أوازن بين هذه الاتجاهات التحررية في النقد العربي القديم لدى «علي بن عبدالعزيز الجرجاني» و«الآمدي» و«الأصمعي» وغيرهم - من جهة -

وبين الاتجاهات غير المنهجية لدى بعض نقادنا الحداثيين المعاصرين.. بين الاتجاه التحرري لناقد كصاحب «الوساطة» ودعوى التقدمية المزعومة في آراء ناقد حداثي يعتبر من رواد النقد الحداثي، ألا وهو: الدكتور لويس عوض، صاحب الدعوة إلى كسر رقبة البلاغة العربية، حيث ينادي في مقدمة ديوانه «بلوتولاند وقصائد أخرى» بكسر رقبة البلاغة العربية، ويفتخر بأن جيله تتلمذ على «يول فاليري» و«ت.س. إليوت» ولم يتتلمذ على «البحتري»[17]...!

ونتساءل نحن.. لماذا.. كسر رقبة بلاغة معينة؟ إن بلاغات العالم كلها ينبغي أن تتعانق، وتتبادل التأثر والتأثير، لا أن يكسر بعضها رقاب بعض...!

إن بلاغتنا التي يراد كسر رقبتها، هي البلاغة التي قدمت للعالم موسوعية «الجاحظ» وفهمه العميق لبلاغات العرب والفرس والروم، وهي التي قدمت للعالم أيضاً حكمة «المتنبي» وتأملات «أبي العلاء المعري» و«أبي حيان التوحيدي» و«النفرى» وروائع الشعر الصوفي عند «ابن عربي و«ابن الفارض» وروائع الغزل العذري، وتجربة الحب عند «ابن حزم» وغيره، وروائع شعر الغربة والحنين إلي الأوطان.. في ديوان الشعر العربي - قديماً وحديثاً.. ويلتقي مع الدكتور «لويس عوض» في هذا الاتجاه النقدي غير المنهجي، ناقد مفكر آخر هو: «سلامة موسى» صاحب الدعوات المحمومة لقطع أي صلة للأدب المصري الحديث بالأدب العربي القديم، وأي ارتباط له بالفكر الإسلامي حيث يرى أن الرابطة الدينية نكسة، وأن رابطتنا الحقيقية هي رابطتنا بأوروبا[18]..

ترى.. هل يمكن أن نقول: إن انطلاق الناقد السابق صاحب مبدأ «كسر رقبة البلاغة العربية»، وانطلاق زميله (سلامة موسى) من منطلق غير منهجي كان يعني تقدمية في الفكر والاتجاه الأدبي

والنقدي.. أم أن ذلك يمثل نكسة ورجعة إلى ما هو أسوأ من فكر العصور الوسطى[19]؟؟

وقد تصدى الدكتور طه حسين ذات يوم لمثل هذه الاتجاهات النقدية غير المنهجية التي تحاصر رسالتها النقدية في إطار (أيديولوجي) أو إطار (شعوبي) فأبان لأصحابها أن الأدب العربي القديم - الذي يحترفون مهاجمته دائماً - إن حقاً وإن باطلاً - «هو أساس من أسس الثقافة الحديثة، وأنه ينبغي أن يظل غذاء لعقول الشباب، لأن فيه كنوزاً قيِّمة تصلح غذاء لعقولهم»، و«لولا القديم ما كان الحديث، وإن بين أدباء الأوروبيين الآن لقوماً غير قليلين يحسنون من آداب القدماء، ما لم يكن يحسنه القدماء أنفسهم، ويعكفون على درس الأدب القديم أكثر مما كان يعكف كثير من القدماء، ويؤمنون بأن اليوم الذي تنقطع فيه الصلة بين حديث أدبهم وقديمه، هو اليوم الذي يقضي فيه الموت على أدبهم، ويحال فيه بينهم وبين كل إنتاج»[20].

إن بعض هؤلاء النقاد - غير المنهجيين - يتسرع في تعميم الأحكام، مدفوعاً في ذلك بتعصب (أيديولوجي) أو نزعة (شعوبية) فيصدر أحكاماً عامة تدين جيلاً من الأجيال، أو عصراً من العصور، أو جنساً من الأجناس الأدبية، دون اعتماد على وثائق ونصوص، ودون مراعاة لأصول منهج البحث العلمي - كما أشرنا سابقاً - ومن ثم.. فنحن لا نوافق أحد النقاد الشعراء - كأدونيس - مثلاً - حين يقع في مزالق هذه الأحكام التعميمية غير المنهجية فيقول[21]:

«الماضي الثقافي لا نلتمسه في (أحمد شوقي) و(الغزالي) وأمثالهما.. وإنما نلتمسه في (امرئ القيس) و(أبي نواس).. ولماذا «لا يُلتمس هذا الماضي الثقافي أيضاً في تأملات «الإمام الغزالي» صاحب «تهافت الفلاسفة».. و«أحمد شوقي» أيضاً.. وفي كل الإضافات الثقافية الخصبة في تاريخنا الأدبي والثقافي؟ أليست مقولة

«أدونيس» هذه تمثل لوناً من الحجر - غير الصحي - على الذاكرة الإبداعية للإنسان العربي؟؟

إن هذا المنهج المذهبي التعسفي، في موقف بعض النقاد الحداثيين من التراث هو الذي يتعارض مع حرية الفكر والإبداع، ومن العجيب أن بعض هؤلاء النقاد يبكون ويصرخون إذا ما توهموا أن أحداً مسَّ أو سيمسُّ حريتهم الفكرية، ولكنهم - للأسف يتعاملون أحياناً بمنطق ازدواجية المعايير مع مَنْ يعارضهم، فينادون بكسر رقبة بلاغة معينة - على النهج الذي رأيناه في مقدمة ديوان «بلوتولاند وقصائد أخرى» للدكتور لويس عوض، أو بمنهج القطيعة، والنفي والاستبعاد للأدب العربي القديم، أو الفكر الإسلامي، على النهج الذي رأيناه في نقد «سلامة موسى» - كما أوضحنا سابقاً -...!

ونحن.. من جانبنا.. لا نرحب في ردِّنا عليهم، إلا بحوار القيم والمبادئ، وعناق الفكرة للفكرة، ومناجاة الإبداع للإبداع، وندعو إلى الحوار المتعاطف المتحاب.. من جديد.. مع هؤلاء النقاد الذين أعلنوا الحرب على بلاغة واحدة في العالم، هي: البلاغة العربية، ونادوا بقطع رقبتها فقط، بينما رحَّبوا بكل بلاغات العالم، وبينما كان تراثنا العربي والإسلامي.. دائماً ينادي بوجوب أن تتعانق كل بلاغات العالم، فيقدّم (الجاحظ) في كتابه «البيان والتبين» تعريفاً للبلاغة عند الفرس، وعند اليونان، وعند الهند[22]، ويقدم (ابن رشد) كتاب «فن الشعر» لأرسطو إلى الفكر الأوروبي، الذي كان لا يعرف عنه شيئاً في العصور الوسطى..!

وقد أوضح الدكتور محمد غنيمي هلال مدى تأثير العرب في الحياة العاطفية الأوروبية، كما أشار إلى فضلهم في توجيه أنظار الأوروبيين في عصر النهضة إلى الآداب القديمة من يونانية ولاتينية، حيث يقول: «وكان للعرب فضل توجيه الأنظار إلى قيمة النصوص

اليونانية، بما قاموا به من ترجمات الفلاسفة اليونان، وبخاصة (أرسطو) فحاول رجال النهضة، الرجوع إلى تلك النصوص في لغاتها الأصلية، ثم أخذوا في طبع النصوص اليونانية وترجمتها والتعليق عليها »[23].

وفي هذا الاتجاه الحضاري التقدمي المنفتح على كل حدائق الضوء في هذا العالم، يرى أحد النقاد العرب المعاصرين أنَّ قصص الغزل العذري التراثي، كان له أثره الكبير في الأدب الأوروبي، وفي ذلك يقول هذا الناقد في كتابه «الأدب ومذاهبه من الكلاسيكية الإغريقية إلى الواقعية الاشتراكية»: «إن الأدب العربي القديم قد تضمَّن من الأنواع الأدبية نوعين لهما اليوم شأن عظيم في عالم الأدب الحديث، وهما: الشعر العاطفي الإنساني، والقصة الواقعية»[24]. ثم يقول أيضاً: «اعترف الثقات من مؤرخي الأدب الأوروبيين، بأن العرب القدامى هم الذين ابتدعوا هذين اللونين من الأدب، وقد استشهدنا على صحة ذلك بأقوال عدد كبير منهم في كتابنا «رحلة الأدب العربي إلى أوروبا»».

ويورد بعد ذلك رأياً لمستشرق فرنسي في الشعر العربي، يقول فيه: «ظهر في فرنسا خلال القرن الثاني عشر تقليد أدبي جديد، لم تعرفه أوروبا من قبل، وهو: الشعر العاطفي الإنساني، وقد تلقفه الشعراء (البروفانسيون) من الشعراء العرب، ويقول «رينان»: «امتلأت أوروبا بقصص لا حصر لها جاء بها الصليبيون من الشرق العربي إثر عودتهم إلى بلادهم» ويقول آخر: «إذا كانت أوروبا مدينة بديانتها للمسيح، فهي مدينة بقصصها للعرب..!»[25].

هكذا.. كان الحوار الحضاري.. مع قيم الفن والجمال.. والأدب والنقد، كما تجلى في المواقف الإشراقية لتراثنا العربي، وهذا ما نأمل أن يعود نقدنا العربي المعاصر إليه، بعيداً عن منهج النفي والاستبعاد

والاستئصال، ومنهج «الآخرون هم الجحيم»... ومعذرة للفيلسوف الوجودي الفرنسي (جان بول سارتر) صاحب هذه المقولة «الآخرون هم الجحيم» في مسرحيته «جلسة سرية»[26].

استمرارية المنهج التغريبي للنقد الحداثي:

ولقد يظن بعض المثقفين، أن الآثار التغريبية لمقولات الحداثة، في مجال الشعر والأدب، قد هدأت ريحها، وخمدت نارها، وامَّحت مخاطرها، ولكن هذا تصور مبالغ في التفاؤل، ذلك لأن هذه المقولات، ماتزال تحدث في عالمنا العربي ما يقرب من الزلزال وتوابعه، وتوابع الزلزال الحداثي ماتزال تعمل عملها، في حياتنا الفكرية والروحية والأدبية، ذلك لأن قضية «الحداثة» ليست مجرد قضية ترتبط بالتجديد في الأدب والفن، وشعر التفعيلة، وقصيدة النثر، وما بعد قصيدة النثر، إنها أبعد من ذلك بكثير وكثير، إنها محاولة لخلق عالم تغريبي جديد في عالمنا العربي وإبداع مجتمع تدميري جديد؛ إنها أشبه «بتوليفة» حضارية غربية، لا تؤمن بما سبقها من رؤى حضارية، أو رؤى فكرية، أو فنية، أو عقائدية، وفي إطارها تلتقي المتناقضات، ففيها - كما يقول الأستاذ محمود العالم - في مقال له بمجلة «إبداع» تعبير عن مذاهب ونظريات فكرية مختلفة مثل: «الديكارتية» و«البروتستانتية» وحركة التنوير في القرن الثامن عشر و«الماركسية» و«الفرويدية» و«النيتشوية» و«الداروينية» و«الوجودية» و«البنيوية» يقول الدكتور وليد قصَّاب[27]:- في دراسة له عن «الحداثة الغربية»:

«إن الضابط للجدة الحداثية والمعاصرة، والأشكال الفنية المبتكرة - حتى تحمل صفة «الحداثة» أن تنطلق من تصورات فكرية معينة، وأن تصدر عن رؤية خاصة، لا تقبل الحداثة بديلاً عنها..!

وتقول (خالدة سعيد):

«الحداثة أكبر من التجديد، وإن كان التجديد مظهراً من مظاهر الحداثة، لكنه لا يشير إلى الحداثة دائماً، ولا يكون الجديد حديثاً - بالمعنى الذي استقر للحداثة - إلا إذا كان يطرح القضايا الأساسية للحداثة، ويتمحور حول المفصل الصراعي الفكري للحداثة، فالحداثة ثورة فكرية، وليست مجرد مسألة تتصل بالوزن والقافية، أو بقصيدة النثر، أو نظام السرد، أو البطل، أو إطار الحدث، أو تثوير الشكل المسرحي، وما إلى ذلك من تفصيلات، لأن هذه الجوانب الجزئية تكتسب دلالتها من الموقف العام، وهي تجسيد لهذا الموقف»[28].

إن المنهج التغريبي في رؤية بعض نقادنا المعاصرين، قد وصل به التطرف - أحياناً - إلى درجة أن ناقداً وشاعراً حداثياً شهيراً، ألا وهو «أدونيس» - أحد منظري قصيدة النثر - قد ضاق بهذا المنهج التغريبي فقال: «إن كثيراً من محاولات قصيدة النثر العربية، واقع تحت الهيمنة المعيارية لتجارب سابقة، ولاسيما تجارب قصيدة النثر الفرنسية، ومثل هذه التجارب لا يمكن أن تقدم للنص العربي ومعياريته، فهو لا يقدر أن يستمدها إلا من خصوصيته اللغوية ذاتها».

ثم يصرح: «أنه تجاوز قصيدة النثر، إلى لون شعري، جديد، يسميه هو «ملحمية الكتابة» وفي ذلك يقول[29]:

«في مجموعتي الشعرية «كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل» بدأت في محاولتي تجاوز «قصيدة النثر»، إلى كتابة نثر آخر، هذا النثر الآخر مزيج. شكل من الأفق الكلامي المتحرك، يتسع لاحتضان عناصر كثيرة من النصوص الأخرى التي تكتبها الأشياء في العالم، أو تكتبها الكلمات في التاريخ، إنه بتعبير آخر:

خروج من «قصيدة النثر» إلى «ملحمية الكتابة» وقد تمثل هذا الخروج بنحو أخص في «مفرد بصيغة الجمع»[30].

ثم يحاول «أدونيس» إلقاء الضوء على هذا الجنس الأدبي الجديد الذي يعتريه كثير من الغموض، فيقول: «وأرى أن لهذه الكتابة أصولاً في التراث الشعري العربي، بينها - تمثيلاً لا حصراً - «الإشارات الإلهية» - لأبي حيان التوحيدي -».

هذا ما قاله (أدونيس) في مقدمته التي قدم بها لأعماله الشعرية الكاملة[31] - ثم.. إن ربط المواقف الريادية في الشعر العربي المعاصر، بقصيدة النثر فقط، أمر فيه نظر! وآمل ألا يدفعنا الحماس لما نحب ونهوى، إلي شطط المبالغة التي تضفي ظلالها على ما نحب.. فحتى (أدونيس) نفسه، وهو أحد المنظرين لقصيدة النثر المعاصرة، لا يزعم أن إبداعه منحصر فقط في قصيدة النثر، بل نراه يدافع عن انتماء إبداعه - أحياناً - إلى القصيدة الموزونة، ولنعتمد مرة أخرى على ما يقوله هو بنفسه، يقول (أدونيس)[32]:

«حين نشرت قصيدة «هذا هو اسمي» «ظن بعضهم، وبينهم نقاد وشعراء، أنها نثر، ولعل ذلك عائد إلى أنهم لم يروا فيها الشكل المألوف المشطَّر لقصيدة ما سمي «بالشعر الحر» أو «شعر التفعيلة».

ينبغي الإشارة هنا إلى أن القصيدة موزونة بكاملها، لكنها «مدورة»، لهذا يجب أن تقرأ محركة ودون وقف، إلا حيث الوقف الذي تفرضه القافية».

المصادر الفكرية والفنية لشعراء الحداثة ونقادها:

وحين نتأمل المصادر الفكرية والفنية لشعراء الحداثة ونقادها، سنجد أنها مصادر غربية مستمدة من الفكر الغربي والحضارة الغربية -

فلا جديد إذن - في تيار الحداثة، وإبداعاتها، لأنهما معاً يقبسان من نار غربية، ويتعبدان معاً في محاريب الحضارة الغربية، وفي ذلك يقول (محمد جمال باروت) في مقال له بمجلة «الناقد»[33]:

«تشكل الخطابات القومية والليبرالية والماركسية، المصادر الأيديولوجية التي صبغت الحداثة» كما يشير (رمضان البسطويسي) في دراسته عن «قضايا وشهادات الحداثة» إلى أن معظم الكتابات حول الحداثة العربية تعود إلى نفس الإطار المرجعي من الكتابات في الحضارة الغربية في تحليلها اللغوي والفكري.. ولم يكن عجيباً بعد ذلك، أن يدعو (أدونيس) إلي التوحيد بين (الحلاّج) و(لينين).. وأن يرى أحد الشعراء اللبنانيين، أن فرنسا تعتبر (فرن) الخبز الثقافي للعالم بل.. وقلب العالم أيضاً...!

ومن ثم.. يلاحظ الشاعر (محمد شمس الدين) في تقديمه لأحد الكتب التي تناولت قضية «الحداثة»[34]: ظاهرة التداخل النصي الضاغط للشعر والنقد الأجنبيين: الفرنسي والإنكليزي على نصوص الشعراء والنقاد اللبنانيين، والوصول بهذا التأثر أحياناً إلى حد المماثلة الببغائية، والتقليد الخائب (في مجال «قصيدة النثر - على سبيل المثال - (هذا ما قاله الشاعر الناقد (محمد شمس الدين في تقديمه لهذا الكتاب) ولم يكن عجيباً بعد ذلك أيضاً، أن نرى المفكر الإسلامي الفرنسي (وجيه جارودي) في نقده للحداثة بالمفهوم الغربي، يعتبر هذه الحداثة، أرعن الشعارات الانتحارية[35]...!

وعلى الرغم من هذه الشهادات الفكرية الواضحة، والوثائق الاستدلالية الدامغة، فإن المزاعم التغريبية لمقولات الحداثة، لم تلذ بعد بالصمت والانطواء، فماتزال تطل برأسها بين الحين والحين، في مجالات الأدب والفكر والثقافة؛ ذلك لأن قضايا الفكر المصيرية التي يكمن

وراءها أكثر من إعصار تغريبي، لا يمكن أن تستسلم بسهولة، إنها قد تتبدل قناعاً بقناع، وتتنكر من جديد، في قناع «بهلواني» جديد، ولنا أن نتساءل:

هل انتهت قضية الصراع بين الجديد والقديم في مجال الشعر القديم، بانتهاء عصر (أبي تمام، والبحتري) – مع أنه كان بمثابة حوار حضاري – لا صراع حضاري – في مجمله ثم تحول إلى صراع شعوبي على يد (بشار) و(أبي نواس) في تيارهما الهجائي ضد العرب، والمفضل للفرس على العرب؟ ترى.. أماتزال توابع هذا الزلزال (الشعوبي) ماثلة – إلى حد ما – في موقف بعض نقادنا من أمثال «سلامة موسى» والدكتور لويس عوض وغيرهما – على النحو الذي أشرنا إليه سابقاً؟؟

أمايزال هذا التيار التغريبي يحاول أن يعصف بأصالتنا الفكرية، ورؤيتنا النقدية النابعة من جذورنا العربية، حتى نفكر – يوما ما – في تقديم نظرية نقدية عربية – لقد صرخ ذات يوم أحد نقادنا المعاصرين المعروفين وهو الدكتور حمدي السّكُّوت، إذ قال – غاضباً – في حديث له مع أحد محرري الصفحات الأدبية، بإحدى الجرائد اليومية: «للأسف.. أدبنا مستورد.. ولا توجد لنا نظرية نقدية عربية، يمكن أن نسهم بها في ركب التطور والحضارة.. نعم.. لأن الأدب الذي يكتبه أدباؤنا.. أدب مستورد، ومقاييسه النقدية – بالتالي – مستوردة، فكيف ننتظر – إذن – نظرية عربية نقدية؟»[36].

إن الفكر الشعوبي لم ينته بانتهاء عصر (بشَّار) و(أبي نواس).. فمايزال هذا الفكر الشعوبي التغريبي يطل على عصرنا هذا.. بألف رأس ورأس، من خلال الحملات التغريبية في ثقافتنا وفنوننا. ومايزال هذا الفكر التغريبي يطل – مثلاً – من خلال الدعوة إلى استبدال الحرف «اللاتيني» بالحرف العربي، واستبدال العامية

بالفصحى، وتضاؤل شأن اللغة العربية في أجهزة أعلامنا، وفي بعض مدارس اللغات، ثم.. وهيمنة الخواء الصاخب الراقص.. على بعض أغانينا العربية، وبروز طابع الإثارة الجنسية الهابطة المفتعلة.. في البناء الدرامي للرواية والمسرحية - أحياناً - على اعتبار ذلك من أهم الإنجازات الفنية للحداثة المعاصرة.. ولعل أحدث هذه المآسي التغريبية، تغريب مؤسساتنا الاقتصادية، ومحلاتنا التجارية، باختيار أسماء وعناوين أوروبية لهذه المؤسسات والمحلات[37]..

خاتمة:

وأخيراً.. فإن هذه الدراسة تستهدف - في المقام الأول - دراسة العوامل الخفية في أزمة الشعر والنقد العربيين المعاصرين - ولعل من أخطرها: تلك المداخلات التغريبية العلمية والفلسفية التي تنطوي عليها بعض الاتجاهات السائدة الآن، كالبنيوية، والتفكيكية، وغيرهما من الاتجاهات المعاصرة التي تحاول (علمنة) النقد الأدبي[38]، بل وعلمنة الشعر أيضاً، وانتحال النموذج الغربي في الأدب والنقد، أو تغريب النموذج الأدبي العربي تغريباً مشوهاً، متأثرين في ذلك - إلي حد ما - بمقولة «عولمة الثقافة المعاصرة».. إنَّ بعض تطبيقات هذه المذاهب حوَّلت نقد الشعر إلى مثلثات، ومربعات، ودوائر ومكعبات، وحولت شاعراً جاهلياً، كامرئ القيس، إلى شاعر شبقي[39]، واخترع أحد النقاد العرب «بنيوية» خاصة به[40]، ونادى بعضهم بموت المؤلف، ولانهائية المعنى، و«أن كل تفسير للمعنى هو إساءة للمعنى»[41].

نعم.. علينا.. أن نراجع بعض ما أقحمته حداثة بعض الحداثيين المعاصرين، من عدم اعترافهم بشاعرية شاعر تراثي كبير (كشوقي) الذي بويع أميراً للشعراء في فترة (الثلاثينات) وعدم اعترافهم أيضاً

بمفكر كبير كالإمام الغزالي، واعترافهم فقط بامرئ القيس و(لينين) وأن الخبز الثقافي للعالم العربي كله ينبغي أن يكون مخبوزاً في «فرن» الثقافة الفرنسية - كما أوضحنا سابقاً -.. إن هذه الحداثة المتطرفة التي لا تقوم على دعائم منهجية، لا تعترف مطلقاً بالتراث، وترى أن أي تأثر به، أو استيحاء له، هو: إيغال بعيد المدى في المرجعية الفكرية للرجعية المتخلفة، كما تستمد هذه الحداثة المتطرفة مرجعيتها الفلسفية من مزيج متناقض من الماركسية والوجودية والداروينية و«النيتشوية»..

آمل أن تكون وسيلتنا للتصدي لهذه المزاعم الحوار الذي يلتقي بالحوار، والمنهج الذي يلتقي بالمنهج.. هل أقول لهؤلاء الإخوة المتطرفين في حداثتهم، إن الأسس التي قام عليها موقفكم من حدائق الضوء في التراث العربي، هي أسس مستعارة، إن هذه الأسس قد نادى بها قبلكم نقاد غربيون، يرون أن على الشاعر المعاصر أن يدمر نظام الواقع، والأنظمة المنطقية والانفعالية المألوفة، ويعلن القطيعة مع التراث الإنساني والمسيحي(42)، وينمي إحساسه بالتوحد والتميز. عليه أن يمضي أيامه. في حفر قبره وحيداً..! كما يرى هؤلاء النقاد الغربيون، أن الشعراء المعاصرين لا يتحدثون لأحد، بل يتحدثون لأنفسهم فقط، ونتيجة لذلك نجد أن الشعور بالعزلة والتوحد في العالم، من خصائص الشعر المعاصر، والجماهير في رأي أنصار ذلك الاتجاه عرض زائل لا قيمة له، وليس أمام الفنان في مجتمعه إلا أن يقضي حياته الوحيدة في نحت قبره(43)..!

وقد يكون من المناسب أن أختتم هذه الدراسة.. بذلك التساؤل الذي أثاره أحد نقادنا المعاصرين في نقده للرؤى النقدية من البنيوية إلى التفكيكية.. لقد تساءل ذلك الناقد:

«تُرى.. أي حداثة نعني؟ هل هي حداثة الشك الشامل، وغياب المركز المرجعي، واللعب الحر للعلامة (اللغة)، ولانهائية الدلالة، ولا شيء ثابت، ولا شيء مقدس؟

والإجابة التي تخلص إليها الدراسة واضحة: نحن فعلاً بحاجة إلى حداثة حقيقية تهز الجمود، وتدمر التخلف، وتحقق الاستنارة، لكنها يجب أن تكون حداثتنا نحن.. وليست نسخة شائهة من الحداثة الغربية!»(44).

وفي البدء.. كانت الكلمة.. وفي البدء.. أيضاً.. كان الحوار...!

هوامش البحث

1) انظر: مقالاً بعنوان «حقائق غائبة في أزمة النقد المعاصر» للدكتور سعد دعبيس - بصفحة «المساء الأدبي - جريدة المساء»، بتاريخ الاثنين 16 من سبتمبر 2002م.

2) مناهج البحث العلمي، للدكتور عبدالرحمن بدوي، طبعة القاهرة، 1962، ص 4.

3) انظر: كتاب «منهج البحث العلمي عند العرب» للدكتور جلال محمد موسى، ص 31.

4) انظر: المرجع السابق، ص 32 وما بعدها.

5) انظر: كتاب «منهج جديد في الدراسات الإنسانية - محاولة فلسفية -» تأليف: هـ.ب ريكمان H.P. Eickman، ترجمة: الدكتورين علي عبدالمعطي محمد، ومحمد علي محمد، الطبعة الأولى، 1979، مكتبة ماوي، بيروت.

6) المنطق الوضعي، دكتور زكي نجيب محمود، ج 2، ص 4.

7) انظر في هذه القضية: دفاع الناقد المؤرخ: أحمد حسن الزيات، في كتابه «تاريخ الأدب العربي»، ص 401 وما بعدها.

8) الشعر والشعراء، لابن قتيبة، تحقيق الأستاذ أحمد محمد شاكر، ج 1، ص 62.

9) المرجع السابق، المكان نفسه.

10) انظر: «قراءة جديدة في الشعر العربي الحديث»، دكتور سعد دعبيس، ص 10 وما بعدها.

11) انظر: الموازنة بين الطائيين – للآمدي، ص 395.

12) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص 103.

13) المدخل إلى النقد الأدبي الحديث، للدكتور محمد غنيمي هلال، ص 259.

14) انظر: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 62.

15) المدخل إلى النقد الأدبي الحديث، ص 260.

16) انظر: الموشح، للمرزباني، ص 62، 65.

17) انظر: مقدمة ديوان «بلوتولاند وقصائد أخرى» للدكتور لويس عوض، ص 12، 36.

18) انظر: دراسة بعنوان «الفكر الإسلامي الحديث وصلته بالاستعمار الغربي»، للدكتور محمد البهي، ص 19 من العدد الثاني عشر من مجلة «الثقافة العربية الليبية».

19) انظر: المعارك الفكرية والأدبية العنيفة التي دارت بينه وبين: الدكتور طه حسين وتوفيق الحكيم، والعقاد في كتاب «المعارك الأدبية» لأنور الجندي، ص 619-624.

20) حديث الأربعاء، للدكتور طه حسين، ج 1، ص 13.

21) انظر: بحثاً بعنوان «الحداثة الغربية: مفهومها وحقيقتها، للدكتور وليد قصَّاب، ص 193 وما بعدها (مجلة الدراسات الإسلامية والعربية)، العدد السادس 1414هـ، 1993م، دولة الإمارات العربية المتحدة.

22) انظر: البيان والتبيين، ج 1، ص 79، وج 3، ص 14 وما بعدها، تحقيق وشرح عبدالسلام هارون، الطبعة الخامسة، 1985م.

23) الأدب المقارن، ص 30، ط 3.

24) الأدب ومذاهبه من الكلاسيكية الإغريقية إلى الواقعية الاشتراكية، لمحمد مفيد الشوباشي، ص 27.

25) المرجع السابق، ص 29 وما بعدها.

26) انظر: كتاب «سارت: مفكر وإنساناً» ص 254 وما بعدها للدكتور مجاهد عبدالمنعم مجاهد وآخرين.

27) انظر: بحثاً بعنوان «الحداثة الغربية: مفهومها وحقيقتها، للدكتور وليد قصَّاب (مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية)، ص 193 وما بعدها، العدد السادس 1414هـ، 1993م، بدولة الإمارات العربية المتحدة.

28) انظر: مقدمة (أدونيس) لأعماله الشعرية الكاملة، المجلد الأول، ص 6، الصادر عام 1985، دار العودة، بيروت.

29) المرجع السابق، ص 7.

30) المرجع نفسه، ص 8.

31) المرجع نفسه، ص 8 وما بعدها.

32) المرجع نفسه، المكان نفسه.

33) المرجع نفسه، ص 7.

34) مجلة «الناقد»، عدد (نيسان)، 1989م.

35) انظر: المقدمة التي قدم بها الشاعر الناقد (محمد شمس الدين) لكتاب «الحداثة في النقد الأدبي المعاصر»، للدكتور عبدالمجيد زراقط.

36) انظر: كتابه «وعود الإسلام»: Promesses de L'Islam؛ وانظر: مقدمة المرجع السابق.

37) جريدة «الأخبار» اليومية القاهرية، الصفحة الأدبية، العدد الصادر بتاريخ 1981/4/1م.

38) انظر: مقالاً للسفير إبراهيم يسري، بجريدة الأهرام، بعنوان «دعوة إلى مؤتمر ثقافي قومي لإنقاذ هويتنا»، الأهرام، 26 من فبراير 1999م.

39) قامت «البنيوية» على نظرية تحاول «علمنة النقد الأدبي» ولذلك اختارت النموذج اللغوي ليكون أساساً لنظريتها في النقد الأدبي، ولم تنجح نظرية علمية اللغة التي قامت عليها «البنيوية» في إضاءة النص الأدبي؛ لأن النموذج اللغوي لا ينطبق بالضرورة على الأنساق غير اللغوية، كالأنساق الأدبية (انظر كتاب «المرايا المحدَّبة - من البنيوية إلى التفكيكية -» للدكتور عبدالعزيز حمودة، ص 9 وما بعدها.

40) انظر: نموذجاً لطلاسم تلك المكعبات والمثلثات والدوائر، في مقاربة الناقد (كمال أبو ديب) لمعلقة (امرئ القيس) والتي يسميها «القصيدة الشبقية» Eros Poem، ص 44 من المرجع السابق، وما بعدها.

41) انظر: كتاب «نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي»، للدكتور كمال أبو ديب، وقد رأى الشاعر الناقد الدكتور عبدالعزيز المعالج، أن هذا الكتاب قد بدأ الخطوة الأولى في تأسيس بنيوية عربية وأنه سيُغري الآخرين من العرب بإقامة ألسنية عربية (انظر أيضاً: دراسة بعنوان «الشعراء النقاد: تأملات في التجربة النقدية عند صلاح عبدالصبور، أدونيس، كمال أبو ديب، مجلة فصول، المجلد التاسع، العددان الثالث والرابع (فبراير 1991م)؛ وانظر أيضاً: كتاب «المرايا المحدبة»، ص 17، ص 44 وما بعدها).

42) ينـادي «التفكيكيون» بإلغـاء المعنى، وبأن كـل قراءة للنـص هي: إسـاءة قراءة: All reading are misreading وكل تفسير إساءة تفسير. (انظر: المرجع السابق، ص 22-23 وما بعدها).

43) انظر: ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، ج 1، ص 12، 32، 163 للدكتور عبدالغفار مكاوي.

44) المرجع السابق، ص 184.

45) المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيكية، للدكتور عبدالعزيز حمودة، ص 11.



قد يشعر القارئ بشيء من الدهش عند قراءة هذا العنوان، فيظنه يخص شاعراً آخر غير أبي نواس. ولهذا الشعور ما يبرره من تلك الصورة الشائعة الشائهة للشاعر، والتي دعت نقاداً كباراً - كالعقاد وطه حسين والنويهي - إلى البحث المضني، كي يجدوا تعليلاً لما يروى عنه. فما كان منهم إلا أن ألحقوه بأصحاب الأمراض - العاهات - النفسية الشاذة تارة، أو تعقبوا نسبه بالشك والتجريح تارة أخرى. مع أن افتراض أننا أمام موهبة شعرية نادرة، وعبقرية ثقافية متعمقة - يمكن أن يحثنا على إعادة النظر فيما نسب إليها - على فرض صحته - وتقييمه تقييماً يتفق وضخامة هذه الشخصية في تراثنا. أغلب الظن أننا - والحالة هذه - سنصل إلى نتائج تخالف، إلى حد ما، ما شاع من مسلمات!

أليس من الأولى أن نتعاطف مع تلك العبقرية، ونتمثل ظروفها، ونغوص في أعماقها؟! فلربما أدى ذلك إلى إخراجها من وسط أصحاب العاهات النفسية، ومجهولي الأب المنبوذين! إن نظرة كهذه يمكن أن تحول الشذوذ الذي لحق بأبي نواس، والمجون الذي التصق به على أيدي الرواة - إلى نوع من الانشطار أدى إلى تمزق خطير، عانى منه أشد المعاناة وهو يشاهد - حسيراً - عمق الهوة بين المثال الذي ينشده والواقع الأليم الذي يتجرعه.! فانطلق في جموح حاد، ثائراً على نفسه المهادنة المستكينة، ومنتقماً من مجتمعه، في وقت معاً!

وهذا التمهيد الضروري لما نحن بصدده، حقيق بدراسة مستقلة تعيد النظر في كثير من المسلّمات!

إن زهد أبي نواس لم يكن نزوة طارئة، أو إذعاناً يائساً يتجرعه بعض البشر عندما تتقدم بهم السن، فيضطرون إلى «التصالح» مع الزمن! بل كان هذا الزهد ثمرة طبيعية تقدمتها إرهاصات عديدة، تمثلت في وقوف تلك العبقيرة الشعرية وقفات طويلة أمام قضية الفناء، أضنتها خلالها الحيرة، وشملها العذاب!

فهو يقف وقفة متفردة أمام المصير الإنساني، فينفذ ببصيرته الثاقبة إلى أعماق غائرة، تتدابر مع النظرة العابرة، كما أنها - أيضاً - تغري بتجاوز تلك النظرة إلى رؤية شعرية بديعة:

ألا تأتي القبورَ صباح يومٍ فتستمع ما تُخبِّركَ القبورُ؟!

فإن سكونَها حركٌ تنادى كأن بطونَ غائبها ظهوره!

القبور هنا في صمتها ناطقة، وأعماقها تمور بحياة صاخبة، تكاد تتبادل الموقع مع حياتنا التي نعيشها على سطح الأرض. فصار «وادي الردى» هو «عالم الموتى» الذي يضج بحيوات لا ندرك كنهها! وعلى نفسه فالموت لدى أبي نواس ليس فناء مطلقاً، وإنما هو مرحلة في رحلة الإنسان إلى الآخرة. ولعل تلك النظرة تدعو إلى تمحيص كثير مما نسب إليه متعلقاً بالقبر والبعث تمحيصاً دقيقاً..

وعلى امتداد حياته، ظل أبو نواس مهموماً بقضية المصير، متأملاً إياها تأملاً طريفاً، نلمح خلاله امتزاج الموت بالحياة امتزاجاً لا انفصام له؛ فالإنسان يعيش حياته ظاهراً، لكنه يموت حقيقة! فهو - إذن - يعيش موته! كما تمثله صورة الشاعر البديعة التي يتحول فيها الجسم البشري إلى كون عجيب يعانق فيه الموت الحياة، فتصبح بعض أجزائه ميتة، ويصير البعض الآخر لها قبوراً!:

أراني مع الأحياء حيّاً، وأكثري على الدهر ميْتٌ، قد تخرَّمه الدهرُ
فما لم يمتْ مني بما مات ناهضٌ فبعضِي لبعضِي، دُون قبر البلى، قبْرُ!

لهذا لم يكن غريباً - عقب هذين البيتين - أن يجهر الشاعر خاشعاً آيباً تائباً:

أيا ربّ قد أحسنتَ عوداً وبدأةً إليّ؛ فلم ينهضْ بإحسانك الشكرُ
فمن كان ذا عذرٍ لديك ومُجةٍ فعذريَ: إقراري بأن ليس لي عذرُ

كما كان من المتوقع أن يستمر في عزف تلك الصراعات المتبتلة، التي تمس شغاف القلوب، وتكاد تتحول إلى أنشودة دينية عذبة:

إلهنا ما أعْدلكْ مليكَ كلٍّ من ملكْ
لبيك قد لبَّيتُ لكْ لبيك إن الحمد لكْ
ما خاب عبدٌ أمَّلكْ أنت له حيث سلك

لولاكَ يارب هلك

وأمام طرافة ظاهرة الزهد في شعر أبي نواس وغرابتها - كانت محاولات تفنيدها أو التشكيك فيها. فقيل بأن هذا الشعر نحله الزهاد أبا نواس حثّاً على العظة والاعتبار، وترغيباً في طريقهم، وتنفيراً من المجون الذي شاع في عصرهم. فكأنهم يدعون تصنيعهم إلي تأمل حال هذا الفاسق الذي كان سادراً في غيه، ثم عضّ أصابع الندم على ما فرَّط في حق الله، فاستغفر ربه وفرّ راجعاً وأناب(1)!

وهذا اتهام من السهل القول به، لكن إثباته سنداً ومتناً - بلغة المحدِّثين - شيء عسير! وهؤلاء الذين يوجه إليهم هذا الاتهام نفر تسامى سلوكهم عما يسود المجتمع من انحراف. وألزموا أنفسهم بما يفوق سلوك المسلمين العاديين. فمن الصعب تصور ارتكابهم لمثل تلك

الآثام من أجل نشر مذهبهم! فضلاً عن أن شعر أبي نواس الزهدي وثيق الصلة بشعره في غيره من الفنون، وتتضح فيه بصمات الشاعر، ومنهجه في الأداء الفني.

كذلك قيل إن أبا العتاهية أولى بنسبة كثير من هذا الشعر إليه؛ لأن كل من أَلِفَ الأنغام التي وقّعها أبو العتاهية في شعره، يحس نفسه في زهديات أبي نواس؛ لأن مدارها على معان طالما رددها أبو العتاهية. كما يبرز فيها طابع الأداء الشعري الخاص به(2). ويبدو أن هذا الحكم في التشابه قد يصدق في النماذج المبكرة لأبي نواس في هذا المجال؛ حيث غلب عليها هذا «الزهد الجماعي». وظهر فيها أثر أبي العتاهية، هذا العلم الضخم الذي انقطع لهذا الفن، أو كاد! ولكن ما إن بدأ أبو نواس، وجرب مرة بعد أخرى، حتى لانَ له هذا الفن وبرع فيه، ووقَّع أنغاماً طريفة من «الزهد الفردي» تجاوز بها أبا العتاهية. فوقف مثلاً أمام الموت وقفة بديعة متنوعة جعله فيها اختصاراً للحياة تارة، وتتويجاً لها تارة أخرى، وخلاصاً من موبقاتها تارة ثالثة، وأخيراً قد يراه إصراراً دائباً على محوها:

ما ارتدَّ طرف امرئٍ بلذته ... إلا وشيءٌ يموت في جسده!

إنه «ينقح» أداءه الذي بدأ به، وشابه فيه أبا العتاهية حين قال: «والموت في زند عيشك قادح!» وقد استمر في هذا التنقيح حتى رسخت قدمه في هذا رسوخاً أدى ببعض المتحمسين له أن يجعلوه المقدَّم في فن الزهد. لكنه رد عليهم رداً يحفظ به مكانة أبي العتاهية، كما لا يغمط نفسه حقها، فقال: «أما والشيخ حي فلا!».

إن زهد أبي نواس حقيقة واقعة في حياته، وتصويره له تصوير متفرد. وهذا ما تجسده النماذج الشعرية العديدة، التي نكتفي منها بمثل قوله:

أيَا مَن ليس لي منه مجيرُ بعفوك من عذابك أستجيرُ
أنا العبد المقرُّ بكلِّ ذنبٍ وأنت السيدُ المولْى الغفورُ
فإن عذَّبتني فبسوء فعلي وإن تغفر فأنت به جديرُ
أفر إليك منك وأين إلاَّ إليك يفرُّ منك المستجيرُ

فتلك العبقرية الشعرية بحاجة إلى وقفة متأنية من أجل إعادة رسم صورتها بطريقة أقرب إلى الدقة. ونحن لا ننكر ما اقترفته من مجون، وما ارتكست فيه من عبث وشذوذ. وإن كنا نظن أن ذلك لم يكن بسبب «عُقد» أصابتها. بل كان نتيجة لأوضاع معينة سببت لها التمزق، وأشعلت لديها الصراع بين وضعها المهين وما ترى نفسها به جديرة! فأغرقت نفسها في الآثام حتى صرخت:

فإني شق شبِعتُ من المعاصِي ومِن لذّاتها، وشبعْنَ مني!

على أية حال، فإن المجون إذا كان يشكل جانباً بارزاً من شخصية أبي نواس، فإن الزهد يشكل الجانب الآخر منها؛ ومن هذين الخطين المتباعدين المتقاربين - فهما وجهان لعملة واحدة - تتكامل تلك الشخصية العجيبة، وتتمازج عناصر هذه الذات الفريدة، التي أشرق عليها نور اليقين، بعد أن أرهقها ظلام الفسق والفجور.

الهوامش

1) زهديات أبي نواس: علي الزبيدي. مطبعة كوستاتوماس. القاهرة 1959. ص 25-26، 41-43.

2) في الشعر العباسي: د. عز الدين إسماعيل. دار المعارف. القاهرة 1980 ص 307-309.



في مضمون الكتابات والتآليف النقدية القديمة حتى اتساق عمود الشعر على يد المرزوقي نزوع واضح نحو التشديد على المسموع والاهتمام به، بما يعطي القارئ - في الأرجح - انطباعاً عاماً بأن النقد العربي - في مجمله - أخذ يؤسس مقولاته مستلهماً الطريقة الشفوية في القول[1].

هذه فرضية ابتدائية لا يمكن الجزم بها وإثباتها ما لم يتم رصدها ومتابعتها فالاهتمام بالقيم الجمالية والفنية المنطوقة لا المكتوبة يعني الاهتمام بشكل فني أكثر ذيوعاً وانتشاراً، وبالتالي أكثر انتظاماً واتساقاً وأميل - في إطاره العام - إلى التوجهات الجماعية منه إلى المكتوب ذي الميول الفردانية المشتتة بحيث يتسق الطرح الشعري الشفوي مع التوجهات النقدية الباحثة عن التحديدات والتشخيصات الواضحة، على الرغم من أن الشفوية لا تعني في كل الأحوال اتضاح القول وبساطة علاقاته الفنية والتركيبية، وإنما استراتيجيتها العامة وقد ارتبطت بمألوفات نطقية وتصورات ذهنية متعينة منحتها تلك الصفة التي غيبت كثيراً مما أفضت به العملية الإبداعية الشفوية نفسها من دقائق التصوير وفرادته مما نجده لدى عدد من الشعراء العرب قبل الإسلام، فإنتاجهم متفرد على الرغم من شفويته، وإنما إعادة بعض ما أنتجوه من قبل شعراء آخرين وتكراره أداء دفع بالعملية الشعرية إلى

عدد من الخصائص الشكلية الثابتة والصيغ التي يمكن رصدها وإبرازها كما فعل جيمس مونرو[2].

أي أن ثمة فرقاً بين الإنتاج الشفوي الشعري وبين الأداء الشفوي الشعري، فما أنتجه امرؤ القيس مثلاً أصيل متفرد على الرغم من كونه شفوياً، غير أن ما كرره عن سابقيه أو ما قاله الآخرون بعده على غرار شعره فكرروا صياغاته نفسها أو كادوا هو أداء شفوي، كقول زهير بن أبي سلمى:

تبصر خليلي هل ترى من ظعائن تحملن بالعلياء من فوق جرثم[3]

محتذياً قول امرئ القيس:

تبصر خليلي هل ترى من ظعائن سوالك نقباً بين حزمي شعبعب[4]

غير أنه قد يوجد في شعر امرئ القيس - وهو مايزال مثلاً يضرب - تكرار لصياغات من أقواله نفسها مثلاً:

وقد أغتدي والطير في وكناتها بمنجرد قيد الأوابد هيكل
له أيطلا ظبي وساقا نعامة وإرخاء سرحان وتقريب تتفل[5]

وقد أغتدي والطير في وكناتها وماء الندى يجري على كل مذنب
بمنجرد قيد الأوابد لاحه طراد الهوادي كل شأو مغرب
له أيطلا ظبي وساقا نعامة وصهوة عير قائم فوق مرقب[6]

ففي هذه الحالة يبدو واضحاً أنه قد تفوق الأداء على الإنتاج، أو غلبت طريقة الإفضاء المعروفة شكلاً من الإفضاء لم تتح له الفرصة الظهور، ذلك أن الأداء الشفوي بما يتمتع به من ظهور فيزيائي

محسوس (النطق) فضلاً عن ارتباطه بحركات توقيعية إنشادية وغنائية يمنحه قوة حضور لا يمكن سلبها أو تفادي جاذبيتها إزاء اجتهادات شفوية شعرية تحاول إخراج نفسها إلى حيز الفعل والحضور في شكل مستجد.

إن اعتماد القالب الصيغي(*) نفسه كاملاً بدلالته يعد أداء بخلاف تكرار تركيبه حسب بحثاً عن دلالة جديدة، ففي هذه الحالة تنوجد رؤية جديدة، أي يتجاوز التركيب إطاره النحوي إلى إطار بلاغي فني، كما في قول عبيد بن الأبرص وقد كان أول من قابله المنذر بن ماء السماء في يوم نحسه فقرر قتله:

أقفر من أهله عبيد(7)

متكئاً على قوله من قصيدته المشهورة «أقفر من أهله ملحوب»(8) فالإشارة الشعرية هنا مفاجئة ومدهشة على الرغم من كونه كرر (أقفر من أهله).

من هذا المنطلق لا تبدو شفوية الشعر العربي قبل الإسلام ثابتة إلا في أدائها أي في مواطن الأشكال التي تم التكرار فيها، لا في الأشكال الأولى التي انبنت فيها عند امرئ القيس أو غيره، ففي هذه الأخيرة شعرية خالقة وعت المسافة بين التشكيل اللغوي الذي يجب أن يتخذ ووعيها الشعري بالأشياء أي أن الشعر في هذه الحالة تجاوز إشكاليته اللغوية والتصويرية وحاول الوصول إلى دقائقها وتقديمها بكراً بخلاف الشعر السائد على مثال الذي احتذى الخصائص النطقية والتعبيرية للنماذج وحاول البناء على غرارها وتكرارها.

هذا التكرار هو الذي قدم الابتكار في صورة النظام، وأبرز عدداً من التفاصيل الدقيقة ورسخها بحيث أخذت الهيمنة تكون للمنطوق من جراء إجادته وتدقيق مخارجه وإرساله مألوفاً سلساً، لا لتصوراته

الذهنية، حتى تضخمت صورة المنحى الشفوي أمام النقاد العرب القدماء فتجاوبوا معها، وهو ما عبر عنه الجاحظ بدءاً بقوله: «إذا كان الشعر مستكرهاً، وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلاً لبعض، كان بينها من التنافر ما بين أولاد العلات، وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مُرضياً موافقاً كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر مؤونة.. وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغاً واحداً، وسبك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان»[9] وما تلاه فيه ابن طباطبا لاحقاً «يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجاً، وحسناً، وجزالة ألفاظ، ودقة معان، وصواب تأليف... فإذا كان الشعر على هذا المثال سبق السامع إلى قوافيه قبل أن ينتهي إليها راويه، وربما سبق إلى إتمام مصراع منه إتماماً يوجبه تأسيس الشعر»[10] فإتمام المصراع لا يكون إلا عن ضبط في الإجراء الأسلوبي كان قد تساوق قبلاً من جراء التكرار والإعادة.

هذا الميل للتأثر بطريقة الأداء الشفوي النمطي يعني أنه يحتل مرتبة كبيرة في تصور الشعرية العربية، يدل على ذلك - في هذا الموضع - مراعاة حيوية المفردة ومقامها النحوي والصوتي بحيث تقوم التفرقة بين اللفظة وما جاورها نطقياً، وتتم مراعاة العرض الشفوي العام بحيث تكون إمكانية الإبلاغ الكلامي (الفني) متماسكة الأداء كما لو كانت كلمة واحدة، وهو ما يمكن تفسيره بغلبة المهارة النطقية على حالات الإنشاء المجرد التي تتطلب توفير حالات ذهنية خاصة يمكن لها أن تحد من كمال الاتساق اللفظي كما حدث عند أبي تمام الذي عاب عليه الآمدي المعاضلة، وهي شدة تزاحم الكلام وتراكب بعضه فوق بعض كقوله:

يـومٌ أفـاض جـوى أغـاضَ تـعـزيـاً　　خاض الهوى بحري حجاه المُزبدِ[11]

«فجعل اليوم أفاض جوى، والجوى أغاض تعزياً، والتعزي موصولاً به (خاض الهوى) إلى آخر البيت، وهذا غاية ما يكون من التعقيد والاستكراه[12]، ثم قال (بحري حجاه المزبد) «فوحد المزبد وخفضه، وكان وجهه أن يقول (المزبدين) صفة للبحرين، فجعله صفة للحجى»[13] وإنما أراد البلغاء «المعاني إذا وقعت ألفاظها في مواقعها، وجاءت الكلمة مع أختها المشاكلة لها التي تقتضي أن تجاورها لمعناها، إما على الاتفاق أو التضاد، حسبما توجبه قسمة الكلام، وأكثر الشعر الجيد هذه سبيله، وذلك نحو قول زهير بن أبي سلمى:

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش   ثمانين حولاً لا أبالك يسأم

لما قال (ومن يعش ثمانين حولاً) وقدم في أول البيت (سئمت) اقتضى أن يكون في آخره (يسأم)، وكذلك قول امرئ القيس:

ألا إن بعد العُدْمِ للمرء قِنوةً   وبعد المشيب طولَ عمر وملبَسا

اقتضى (العدم) في البيت أن يأتي بعده (قنوة) وكذلك اقتضى قوله (وبعد المشيب) قوله (طول عمر وملبسا)، وكذلك قوله:

فإن تكتموا الداء لا نُخْفِه   وإن تقصدوا لدم نقصدِ

كل لفظة تقتضي ما بعدها، فهذا هو الكلام الذي يدل بعضه على بعض، ويأخذ بعضه برقاب بعض، وإذا أنشدت صدر البيت علمت ما يأتي في عجزه، فالشعر الجيد أو أكثره على هذا مبني»[14]، أي يسحب بعضه بعضاً من جراء التأثير الصوتي وعلاقات الربط المتقاربة القائمة بين الألفاظ تضاداً أو توافقاً، فيسلك البيت منهجاً واضحاً من جراء تجاوب ألفاظه، ويتطور بإمكاناته الصوتية الداخلية حين تكتفي اللفظة باستنساخ الأولى صوتياً، أو بإيراد عكسها معنوياً في حركة

شبه استرجاعية تحاول التجاوز دلالياً من خلال الالتفاف الصوتي (سئمت/ يسأم)، (تقصدوا/ نقصد) وهذه هي إحدى الخصائص البارزة للشفوية كما يبدو، ذلك أنه بعد أن يقدم الشاعر دلالة جزئية لجملة أولى في البيت يجعل التماثل الصوتي يقوده - على الأرجح - إلى مقصد دلالي جديد، كما في (يسأم) الأخيرة في قول زهير، فهي وقد أراد لها الشاعر التجاوب مع الأولى (سئمت) صوتياً، قادت معنى البيت ودلالته إلى ما هي عليه.

فالمقصد الدلالي جاء خالياً من الخصائص الفنية التوقيعية (سئمت تكاليف الحياة) غير أن المقصد الدلالي الثاني (ومن يعش ثمانين حولاً... إلخ) الذي عضد دلالة المقصد الأول ورفدها انبنى تحت تأثير التقابل بين (سئمت) الأولى، و(يسأم) الأخيرة وبوحي منهما على الأرجح، فالتقابل الصوتي والرغبة في تكراره وتوليده يساعد على إنتاج الدلالة والتواصل بها فيما يبدو، وهو ما جعل التوجه الكمي للتوقيعات الشعرية طاغياً حين تتقابل الكلمات والصيغ ويولد بعضها بعضاً على مدى المساحة الكاملة للقصيدة القديمة بحيث تتولد طبقات توقيعية ربما تتنحى بسببها طبقات توقيعية قديمة، أو تستمر، أو تعاود الظهور مرة أخرى، وفي جدلية التأخر والظهور تبتدع القصيدة رسمها الصوتي فتبرز الفوارق التوقيعية التي ظلت تسحب نفسها حتى على القصيدة المكتوبة فيما بعد، مما جعل الاختلاف بينهما (بين المنطوقة والمكتوبة) من جهة التوقيعات الداخلية اختلافاً في الدرجة، وهو ما يعد إشكالاً أكيداً حيث فارقت دلالات القصيدة القديمة إلى حد كبير غير أنها لم تستطع التخلص تماماً من تأثير التوقيعات القديمة وإن عملت على تطويرها وتدقيقها.

هذه السمة التي يمكن العثور عليها في قصيدة عباسية لأبي تمام مثلاً على الرغم من معاضلاته الكثيرة التي عابها الآمدي والناتجة عن

الكتابية توحي بتأثير الأصول الشفوية القديمة، لاسيما أن الشعر المكتوب ظل ينشد في بلاطات الخلاء والوزراء وعلى العامة، ولربما ساعدت إيقاعية اللغة العربية على استمرار هذا المنحى فضلاً عن أثر القرآن الكريم بتوقيعاته البديعة.

لقد أحس النقاد القدماء بالطبيعة الشفوية (النمطية) للشعر العربي القديم، وجاء حديثهم عنها بوصفها ظاهرة شاملة لا تكاد تقتصر على القيم الصوتية الإيقاعية، بل تشمل الدلالية أيضاً، فتحدثوا عن الصحة في المعاني، وقرب المأخذ، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه(15)، أي أنهم أدركوا هذه الطبيعة الشفوية في إطار التكرار صياغات ومعاني لا في إطار الفرادات الخاصة الدقيقة، وهو ما يقدم الشفوية في صيغتها التعميمية الغالبة، ولعل السبب يعود إلى أن الوعي الذي تحددت به الشفوية العربية القديمة بدءاً هو الوعي النحوي الذي ظل يسحب تأثيره على المقولات النقدية لاحقاً، فلقد تحددت شروط هذا الوعي كما هو معروف بالبحث عن اللفظ الجماعي الواضح الذي تضافر الجميع على تناوله وبسطه.

إن الاهتمام بالمطلع يمكن أن يعد مثلاً بارزاً على الجمع بين جمال الإيقاع وجاذبية الدلالة، فالاهتمام به اهتمام بموضوع شفوي نموذجي، ذلك أن بروزه بروز أول للقصيدة، وتحديد مبدئي لها، على الرغم من أنه لا يحتوي على أبعادها كاملة، لكنه أول ما ينطق به، وفي هذا المنطوق تبرز قيمة أساسية أولى لما سوف يأتي، أي لأبرز الخصائص التي يمكن أن تصنع فرادة القصيدة، وتسهم في تحديدها إجرائياً، إن نضج القصيدة يطلع من رأسها، كما يبدأ نضج القول من أول عبارة يقولها الرجل، وفي هذا شفوية حية، فالمطلع هو الذي يؤثر بكيفية مباشرة في وزن القصيدة ورويها وربما على دلالتها أيضاً، ولعله من هذا المنطلق شاعت العبارة (المطلع نصف القصيدة).

إن في الاهتمام بالمطلع إشارة إلى الرغبة في أن يمارس الشاعر فنه على أرض واضحة من الإنجازات الشفوية التي لا يمكن أن يحاد عنها إذ يكون للوجود المكاني الشفوي للمطلع (أي في نطقه على الشفة بارزاً وأول) قيمة الحضور الخاص الذي يميل إلى إجراء التوقع، فيتم التفاؤل بالقصيدة أو التشاؤم منها لغة ونظاماً ومضموناً من خلال أولها، فتعيش (أي القصيدة) حالة من التماثل الظاهر شفوياً بحيث لا يمكن للفظ ما في أعماق القصيدة أن يتخلخل - في الغالب - مادامت ذات مطلع جيد.

إن المحور الصوتي الشفوي يعد من أسس الانسجام في القصيدة، ومن أسس تقبلها أيضاً، غير أن الميل نحو إرساء سند تأصيلي لهذا الاتجاه يحاول الارتفاع بقيمة الأداء الشفوي وتجسيمه في إطار تنظيري أولي يعد استجابة متجاوبة مع الإنجازات العملية الشعرية تبحث عن وضع نظام كلي لها لا يلتزم لحدود الأجناس بقدر ما يركز على الوظائف الفنية التي تؤديها الشفة، فتتم المقارنة مثلاً بين الخطبة والقصيدة في إطار البحث الدائم عن تحديد شفوي للشعر يبرز ماهيته في هذا المنحى بشكل أوضح من خلال مقاربة الأجناس الأخرى إليه أو مقاربته إليها، يقول ابن قتيبة بعد أن أورد مثالين لا يتجلى من خلالهما - في نظره - الوجود الأمثل للإمكانات الشعرية (الشفوية - السماعية): «وهذا يكثر، وفيما ذكرت منه ما دلك على ما أردتُ من اختيارك أحسن الروي، وأسهل الألفاظ، وأبعدها من التعقيد والاستكراه، وأقربها من إفهام العوام، وكذلك أختار للخطيب إذا خطب، والكاتب إذا كتب، فإنه يقال: أسْير الشعر والكلام المُطمِع، يراد الذي يطمع في مثله من سمعه، وهو مكان النجم من يد المتناول»(16).

فجزء من قيمة الخطاب الشعري يتجلى بتجاوز مكوناته نفسها بحثاً عن شروط مكوِّنات أخرى ذات طبيعة شفوية مختلفة خطابية أو

سجعية تعطي بقيمها إشارة إلى قيمته، إن طبيعة تكوين هذه الفنون مختلفة أصلاً، ولكنها موحدة بفعل الشفة التي تعد الأداة الجامعة بين فنون المجتمع حينئذ وإن تعددت أنواعه الأدبية، لكنها متقاربة الأساليب أو متآثرتها بفعل توحد الأداة، وهذا شبيه بحلول طلائع من العمل القصصي في الشعر أو العكس كما يحدث في الكتابة المعاصرة، ولربما كان هذا التوجه المتوحد أداة هو الذي أغرى الناقد القديم بأن يستمد من الخطابة ما يضيء به طبيعة الفن الشعري، فلقد مزج المبرد «بين الفنين [الخطابة والشعر] في نقده، كما فعل في رد معاني الشعر إلى أصول من النثر عند حديثه عن السرقة... [وتراه] يتحدث في الشعر عن الاستعانة، وأصل الاستعانة أن يعمد المتحدث إلى ألفاظ يتكئ عليها، ليتذكر ما بعدها، كنحو ما تسمعه في كثير من كلام العامة قولهم ألست تسمع؟ أفهمت؟ أين أنت؟ وما أشبه هذا، وربما تشاغل العيي بفتل إصبعه ومس لحيته، ويطبق المبرد هذا على الشعر فيقول إن الاستعانة هي أن يدخل في الكلام ما لا حاجة بالمستمع إليه ليصبح به نظماً أو وزناً»[17]، كما طلب ابن طباطبا موافقة الشعر لمقتضى الحال، وهذا المقياس «يصدق على الخطابة لأنها تستهدف الإقناع، ولكي تقنع شخصاً لابد من مراعاة سياق الحال الذي تدخل فيه ثقافة المخاطَب، ونفسيته، وسائر الشروط التي تجعل المتلقي يقتنع في الأخير»[18] ويقول أبو هلال العسكري «رأس الخطابة الطبع، وعمودها الدربة، وجناحها رواية الكلام، وحليها الإعراب، وبهاؤها تخير الألفاظ، والمحبة مقرونة بقلة الاستكراه»[19] فهذه الشروط تنطبق إلى حد كبير على ما قدمه النقاد لجودة الشعر[20]. إن الدارسين المتقدمين جميعاً كما يقول الدكتور مصطفى ناصف «كانوا يخلطون - فيما يظهر - بين مفهوم الشعر ومفهوم الخطابة، والذي يتأمل في المعاني التي يهتمون بها، ويستخرجونها من النصوص يدرك هذا الحكم، فتشويق السامعين، وطلب الإصغاء، واللعب بالعواطف، وتوكيد المعنى، كل

أولئك وما إليه ينبئ عن الاهتمام الشديد بالمخاطَب على نحو ما يهتم الخطباء، وهناك نصوص كثيرة يفهم منها أن الشاعر يرتب معانيه كما يرتبها الخطيب: يستهل قصيدته استهلالاً بارعاً، ويعبد طريق المعنى بطريقة الأقيسة التي أولع بها الخطباء، فالدراسة الأدبية أو المسماة بهذا الاسم، بغض النظر عن قصورها في ناحية الإفصاح عن العواطف والمشاعر تخلط بين القصيدة من الشعر، وخطبة تلقي إلى جماعة من الناس من أجل إقناعهم واستمالتهم»[21].

إن قراءة طبيعة الشعر ببعد خطابي يعني أن إمكانية التكوين الشعري مايزال أساسها ذا طابع شفوي إلى حد كبير، وأن ثمة قوة باطنة تتحرك بين الاثنين عمادها الشفة بأبعادها الفنية لا التداولية، أي بما تلتزم له من صيغ وقوالب وتكرارات، فالتقنية الفنية المحكمة ربما بدت طابعاً غير خاص بالشعر من بين مختلف الأجناس المعاصرة له حينئذ، غير أنها أشد بروزاً فيه، ففي الشعر والخطابة والسجع مبادئ متعددة تجعل الحد الشفوي بينهما ربما غير متفارق تماماً، فالنثر الفني كان منبوراً ومؤدى بتوقيعات سجعية معينة، كقول أبي سفيان في يوم أحد ساجعاً ومخاطباً هبل:

أنعمتَ فَعَالْ

إن الحرب سِجال

يوم بأيام بدر

أعْلُ هبل

وكقول كاهنة من جدس:

أنذركم قوماً خُرزا

ينظرون شزرا

ويقودون الخيل نثرا

ويهرقون دماً عَكْرا[22]

فضلاً عن عدم خلو الخطب من توقيعات صيغية وقوالبية تتموقع بها في إطار المرجعية الشفوية العامة، فتقترب بذلك من الشعر والسجع وتتلامس بهما على مستوى الإرسال الشفوي، يقول قس بن ساعدة «أيها الناس اجتمعوا، واسمعوا وعوا، من عاش مات، ومن مات فات، وكل ما هو آت آت»[23] ويقول «آيات محكمات: مطر ونبات، وآباء وأمهات، وذاهب وآت، ضوء وظلام، وبر وأثام، ولباس ومركب، ومطعم ومشرب، ونجوم تمور، وبحور لا تغور، وسقف مرفوع، ومهاد موضوع، وليل داج، وسماء ذات أبراج»[24] وقد أورد الجاحظ مثلاً استنطق من خلاله التداخل بين الخطبة والسجع في إطار التوجه العام للأداء الشفوي إذ خاصمت أعرابية ابنها فقالت «أما كان بطني لك وعاء؟ أما كان حجري لك فناء؟ أما كان صدري لك سقاء؟ فقال ابنها: لقد أصبحت خطيبة رضي الله عنك، لأنها قد أتت على حاجتها بالكلام المتخير كما يبلغ ذلك الخطيب بخطبته»[25].

وقد أغرت قائلي الأمثال العربية التوجهات نفسها إذ إن الصيغ المثلية تماثلت عناصرها وتفاعلت تأثراً مع مظاهر أدائية مشابهة في الخطابة والسجع والأرجاز وجمل الشعر، فضلاً عن أن أجزاء كبيرة من الأمثال العربية أشعار أصلاً، أو جاءت موزونة:

1 - «إن الشقي بكل حبل يخنق»[26].

«الصمت حكم وقليل فاعله»[27].

2 - «أرسى من حجر»[28]، «أرق من ورقة»[29]، «ألين من سرقة»[30]، «أصبر عن عَود»[31].

3 - «أظلم من حية»[32]، «أظلم من ذئب»[33]، «أظلم من ورل»[34]، «أظلم من صبي»[35].

4 - «ما خاب من استخار ولا ندم من استشار»[36]، «البطنة تذهب الفطنة»[37]، من أسرع إلى الناس بما يكرهون، قالوا فيه ما لا يعلمون»[38].

يقول والترج. أونج «في الثقافة الشفاهية الأولية، عليك، لكي تحل مشكلة الاحتفاظ بالتفكير المعبر عنه لفظياً واستعادته على نحو فعال، أن تقوم بعملية التفكير نفسها داخل أنماط حافزة للتذكر، صيغت بصورة قابلة للتكرار الشفاهي، وينبغي أن يأتي تفكيرك إلى الوجود إما في أنماط ثقيلة الإيقاع، متوازنة، أو في جمل متكررة، أو متعارضة، أو في كلمات متجانسة الحروف الأولى أو مسجوعة، أو في عبارات وصفية أو أخرى قائمة على الصيغة، أو في وحدات موضوعية ثابتة.... أو في الأمثال التي يسمعها المرء باستمرار وترد على الذهن بسهولة، وقد صيغت هي نفسها على نحو قابل للحفظ والتذكر السهل، أو في أشكال أخرى حافزة للتذكر»[39]، فالتكرارات الصياغية والتماثلات السابقة أسست ضمن مجال صياغي شفوي عام يساعد على التذكر، ويدل من ناحية ثانية على مسألة التقبل والذيوع، بحيث غدت الشفة متناً جامعاً، ومنسِّقاً، لكنها - وهذا شيء مهم - مليئة بالتنوع لقدرتها على ابتعاث استجابات سمعية وطبائع إدراكية ليست متفقة بالضرورة، وإلا قدمنا تسطيحاً للإنتاج الشفوي الإبداعي وطبيعة فهمه عصرئذ، فالتوجهات الصياغية الأكثر جدة وتنوعاً تتخذ مصدراً جديداً لإدراك العالم وفهمه عند المتلقي القديم الأكثر حساسية ورهافة (الشاعر غالباً أو الخطيب) الذي يمكنه أن يدرك بالصيغ ما ليُدرَك، مخالفاً طبيعة التوجه الجماعي بحيث لا يمكنه الوقوف عند النمط الصيغي المكرور إلا ليدرك من خلاله بنية صيغية جديدة

ومتطورة يتم ترسيخها فيما بعد، وهو ما يترتب عليه تطوير التفكير والرؤية بالصيغ الشفوية كما تذهب إلى ذلك التحليلات الحديثة[40].

إن في الاعتناء بالصيغة بوصفها حاملاً أكثر بروزاً وتنميطاً، ما يدل على رغبة الإبلاغ الواضح المباشر بحيث تبرز الوظيفة الإيصالية شديداً، ومن هنا – في الأرجح – جاء معنى البلاغة التي تعني «أن لدينا معنى يراد إبلاغه أو أداؤه أو نقله من المتكلم إلى السامع، فالمسألة الأدبية تختصر اختصاراً شديداً في هذا الإبلاغ»[41]، أو كما يقول الجاحظ نقلاً عن صحار بن عياش «شيء تجيش به صدورنا فتقذفه ألسنتنا»[42] بحيث يتأتى مع تخير اللفظ حسن الإفهام[43] بغير لبس إذ «يكفي من حظ البلاغة أن يؤتى السامع من سوء إفهام الناطق، ولا يؤتى الناطق من سوء فهم السامع»[44] فالسيادة – كما يبدو – هنا لاتجاه نمطي في القول تحكمه الصيغة لا يؤدي إلى خلخلة في الإلقاء أو التلقي.

يرى فراي أن الشفوية (عرضية) لكن الكتابة تتصف (بالديمومة)، «لكون الأولى تتغير بتغير العصور والرواة، في حين تظل الثانية باقية تقاوم عوامل التغير والاندثار»[45] ذلك أن الصوت ينفصل عن قائله في الشفوية في حين لا تستدعي الكتابة انفصالاً بين الخطاب وكاتبه مادامت تعتمد الحرف وسيلة في الصياغة[46]، غير أن ما يمنح الشفوية ديمومتها إلى حد بعيد هو تسلط الصيغ عليها بصورة أكبر، إن الصيغ تقليد جمعي لا يمكنه أن ينفلت بسهولة كما في التحية اليومية مثلاً، ومخاطبات الآلهة، والدعاء، وإن تغيرت ألفاظ فيها فإن غنى الصيغة يظل هو الطاغي، فلا يمكن من جراء إحلال لفظ محل الآخر أن يصل الأمر بالصيغة إلي حد التلاشي، تكون الصيغة قيمة أكثر محسوسية، ولذلك أشار الجاحظ إلى أن العرب «يذكرون الكلام الموزون، ويمدحون به، ويفضلون إصابة المقادير، ويذمون الخروج من

التعديل»[47] حفاظاً - فيما يبدو - على ما يشبه الضبط الصياغي الذي تنفرز من خلاله سمات نوعية مقدرة للتعبير غير قابلة للتشتت «قال بعض الشعراء لصاحبه: أنا أشعر منك. قال: ولم؟ قال: لأني أقول البيت وأخاه، وأنت تقول البيت وابن عمه»[48] وهو ما يمكن الاستشهاد له أيضاً من النثر بقول أعرابي وقد سئل «ما أشد البرد؟ فقال: ريح جربياء، في ظل عماء، في غب سماء»[49] وكما في قول الآخر داعياً «اللهم إني أسألك البقاء والنماء، وطيب الإتاء، وحط الأعداء، ورفع الأولياء»[50].

إن الصيغة تساعد على الضبط أو على (إصابة المقادير) على حد تعبير الجاحظ دلالة وأداء، فهي ذات قدرات مكشوفة، أو ذات حضور فعلي مباشر، بحيث تتشكل القيمة الدلالية بمستوى القيمة الصوتية، وعلى قدرها، وليس العكس، أي لا تكون القيمة الدلالية الملقاة أكبر من الصوتية تعوز إلى التأمل، وفي هذا الصدد يقول الجاحظ مشيراً إلى أن القول اللاحق من أحسن ما اجتباه ودونه «لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه، ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك»[51] وفي مثل هذا التوجه يكون السامعون قد تآلفوا مع بنيات أو هياكل القوالب الصيغية بحيث تفهم محمولاتها سريعاً حالما تسمع[*]، إننا هنا أمام مشهد صوتي لا يخلو من توجهات سابقة وهياكل مكرورة.

إن هذه التوجهات هي التي تحدد طبيعة الشعر الشفوي، وتعد لا لفهمه حسب، بل للاستباق بالقول، كما يحدث في كثير من الأشعار الشعبية المرتجلة التي يمكن أن تسمع اليوم في عدد من البلاد العربية (حضرموت مثلاً) وكما دار بين امرئ القيس والتوأم اليشكري:

قال امرؤ القيس:

أحار ترى بريقاً هب وهنا

فقال التوأم:

كنا مجوس تستعر استعارا

فقال امرؤ القيس:

أرقت له ونام أبو شريح

فقال التوأم:

إذا ما قلت قد هدأ استطار

فقال امرؤ القيس:

كأن هزيزه لوراء غيب

فقال التوأم:

عشار وله لاقت عشارا

فقال امرؤ القيس:

فلما أن دنا لقفا أضاخ

فقال التوأم:

وهت أعجاز ريقه فخارا

فقال امرؤ القيس:

فلم يترك بذات السر ظبيا

فقال التوأم:

ولم يترك بجهلتها حمارا(52)

إن عجز التوأم ومخالفته للتوجه التعبيري والدلالي السائد – لو حدث – لا يعني ضعف إمكانية الشعرية حسب، بل يعني فشله الواضح في البرهنة على وجود النظام الشفوي الكامل، فالصياغات

المألوفة والدلالات المألوفة جزء من اكتمال الوجود الشفوي في أنصع صوره.

كانت مرجعية الجاحظ كغيره مرجعية شفوية في منقولاته شعراً أو مثالاً أو خطابة أو سجعاً مما دعاه لاستكشاف علاقات شفوية متحايثة إلى الحد الذي جعل فيه البيان علاقة جامعة بين مختلف النصوص، بوصفه تصوراً تولد عن إشباع تأثري بالشفوية (أنماط مختلفة) حتى صارت البيانية جمالية في القول الاجتماعي المتداول، وجمالية في الشعر، وجمالية في الخطابة، وجمالية في الحديث النبوي الشريف، أي جمالية فصاحية، وهنا نجد الحاحظ يقترب بصورة غير مباشرة من مفاهيم اللغويين والنحويين في جعل الفصاحة أساساً بارزاً للقيمة، غير أنه ينماز عنهم بإبراز مساحة أكبر من تآليفه للتأمل في الشفويات المروية أو المدونة يقلبها ويجمع لها الأقوال إلى الحد الذي يفصل فيه بين الشعر والفكر ويبالغ في توكيد هذا الفصل كما يستنتج أدونيس[53] فالبيان الشعري هو ما لا تستعين عليه بالفكرة، وما كان غنياً عن التأويل[54]، إن «هذا الفصل بين الشعر والفكر توكيد لجمالية الشفوية الجاهلية، وانحياز للبداوة الصافية ضد المدنية الهجينة، وترسيخ لصورة معينة من الشعر هي الصورة البيانية الإنشادية»[55] بحثاً عن نسق بارز للشفوية تتحدد به، وتكون به علامة دالة على القديم مائزة له «فالتشادق من غير أهل البادية بغض»[56] واستعانة المحدثين بالغريب من الألفاظ عجز»[57] ولربما قال المولد «بنشاطه وجمع باله الأبيات اللاحقة بأشعار أهل البدو، فإذا أمعن انحلت قوته، واضطرب كلامه»[58].

لقد حدث التداخل على المستوى الشفوي بوصفه وجوداً كلياً أو توجهاً أساسياً للإنتاج الأدبي، من غير أن يعني هذا مطلقاً إلغاء الذرائع الخاصة اللازمة التي تتصل بكل جنس، إن فشل الجنس في

تحديد هويته، إلغاء لوجوده أصلاً، ولهذا كان الربط على مستوى اللفظ العام، لا على مستوى التصنيف الداخلي، فالرابطة الشفوية هنا إجراء شامل، لكن التقاليد الخاصة بكل عمل سمات ذاتية، ثم إن مسألة التأثر بين الأجناس ربما تكون عززت هذا التداخل.

إن الاهتمام بالشفوية اهتمام بالتجربة الحية في الإنشاءات القديمة، واهتمام بقدرة العربي التعبيرية في مرحلة ما، تفهماً لقضايا تركيبية وتشكيلية، تتبعها، وحاول الإمساك بها، وكانت دليله لتأسيس شعره.

لقد بلغت الشفوية درجة من الوضوح والتميز عند الجاحظ ربما أكثر من سواه، وظل تأمله في هذا المنحى يؤدي به إلى الإحساس الخاص بقيمة الشفوية إلى درجة سخر فيها من الكتابة في لحظة ما[(59)]، من غير أن تتصف هذه اللحظة بصفة التعميمية[(60)]، لقد أدرك الجاحظ أن التفكير الشفوي مؤسس لوجود الشعر العربي، وفي هذا ميزة خاصة، فتحدث عن انثيال الألفاظ والبداهة والارتجال، وباطنته التجربة فشكلت الشفوية تصوراً يتفارق في رؤياه عن تصوره للكتابية»... إلا أن كل كلام للفرس وكل معنى للعجم، فإنما هو عن طول فكرة وعن اجتهاد رأي، وطول خلوة، وعن مشاورة ومعاونة، وعن طول التفكر، ودراسة الكتب، وحكاية الثاني علم الأول، وزيادة الثالث في علم الثاني، حتى اجتمعت ثمار تلك الفكر عن آخرهم، وكل شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال، وكأنه إلهام، وليست هناك معاناة ولا مكابدة، ولا إجالة فكر، ولا استعانة، وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام، وإلى رجز يوم الخصام، أو حين يمتحي على رأس بئر، أو يحدو ببعير، أو عند المقارعة أو المناقلة، أو عند صراع، أو في حرب، فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب، وإلى العمود الذي إليه يقصد، فتأتيه المعاني أرسالاً، وتنثال عليه الألفاظ انثيالاً، ثم لا يقيده على

نفسه، ولا يدرسُه أحدٌ من ولده، وكانوا أميين لا يكتبون، ومطبوعين لا يتكلفون، وكان الكلام الجيد عندهم أظهر وأكثر، وهم عليه أقدر، وله أقهر... والكلام عليهم أسهل، وهو عليهم أيسر من أن يفتقروا إلى تحفظ، ويحتاجوا إلى تدارس، وليس هم كمن حفظ علم غيره، واحتذى على كلام من كان قبله، فلم يحفظوا إلا ما علق بقلوبهم، والتحم بصدورهم، واتصل بعقولهم، من غير تكلف ولا قصد، ولا تحفظ ولا طلب»[61].

إننا بإزاء صورة للإفضاء تقدم في الخارج (الشفة) لا في الداخل (الكتابة)، صحيح أن الكتابة تتجسد خارجياً على الورق، لكنها – بالأساس – معاناة ذاتية خاصة بين الكاتب ونفسه، لا يبرز فيها المتلقون بصورة مباشرة كما في الشفوية التي يتضح من خلال اتساق ملفوظاتها وتتابعها اتساق الظواهر والإحساسات وتلاحقها بصورة أكثر وضوحاً: الوقوف على الطلل، النسيب، الظعن، الوصول إلى الماء... إلخ، من غير التداخل التكويني بين هذه العناصر بحيث ترى كما لو كانت بنية واحدة متشابكة تقدم بخطوط غامضة لا تكاد تميز، إن الشفوية بحكم وعيها الإفضائي الأكثر محسوسية تميل – في الأرجح – إلى الفصل البارز بين الموضوعات، فالفصل يعني الارتكاز على وحدات معينة في التعبير (أغراض) بقدر ما يتم الإفضاء بمضمونها، يتم الاسترشاد بها، أي أنها صيغة تنظيمية، أو أنها بتعبير آخر بقدر ما تنقل التجربة هي بحد ذاتها تجربة تنظيمية، ومن هنا ربما بدا قولاً تنقصه الدقة الكاملة الزعم بأن الطور اللفظي هو طور الفوضى والتناقض[62]، متأثراً هذا الزعم – فيما يبدو – بما شاع من أن الكتابة تعني النظام وأن الكتاب إنما سمي كذلك لأنه يجمع الحروف ويضمها[63].

إن الشفة هي مجال الفعل الكلامي الإبداعي الأول، وبغير النظام

تنحل تماماً، إذ يقول الشاعر الشفوي كلماته لتنتشر، فهو أحوج إلى تنظيمها إيقاعياً وبنائياً بشكل بارز.

بقي أن نشير فيما يتصل بالجاحظ إلى مقولة بارزة له «ومن شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولاً كَرِيتاً [كاملاً] وزمناً طويلاً، يردد فيها نظره، ويجيل فيها عقله، ويقلبُ فيها رأيه، اتهاماً لعقله، وتتبعاً على نفسه، فيجعل عقله زماماً على رأيه، ورأيه عياراً على شعره، إشفاقاً علي أدبه، وإحرازاً لما خوله الله تعالى من نعمته، وكانوا يسمون تلك القصائد الحوليات، والمقلَّدات، والمنقحات، والمحكمات، ليصير قائلها فحلاً خنذيداً، وشاعراً مفلقاً»(64) كما يقول «قال الحطيئة خير الشعر الحولي المحكك، وقال الأصمعي زهير بن أبي سلمى، والحطيئة وأشباههما عبيد الشعر، وكذلك كل من جود في شعره، ووقف عند كل بيت قاله، وأعاد فيه النظر حتى يخرج أبيات القصيدة كلها مستوية في الجودة، وكان يقال: لولا أن الشعر كان قد تملّكهم واستفرغ مجهودهم حتى أدخلهم في باب التكلف وأصحاب الصنعة، ومن يلتمس قهر الكلام، وسرقة الألفاظ، لذهبوا مذهب المطبوعين الذين تأتيهم المعاني سهواً ورهواً [سهلة] وتنثال عليهم الألفاظ انثيالاً»(65).

إن هذه الملكات التي تتعالى على الخبرات السائدة ربما توهم بممارسة الكتابة، وإنما هي - في الأرجح - تعيد إنتاج السياق الشفوي للقصيدة، والتأمل فيه، بحيث يكون الإفضاء الأول بالقصيدة إفضاء داخلياً خاصاً بين الشاعر ونفسه، يقوم الشاعر بعده بتقديم صياغات بدل أخرى أو ترميمها، ذلك أن الشاعر الشفوي يستظهر قصيدته أصلاً «وهو عليهم أيسر من أن يفتقروا إلى تحفظ»(66)، ولربما أخذ التنقيح مدة ليست طويلة، لكنها عدت بالقياس إلى المبادهة والارتجال أحوالاً على سبيل المجاز، يدل على هذا أن البنية الداخلية لشعر زهير بن أبي

سلمى ليست بنية مفارقة جداً لشفوية الشعر العربي قبل الإسلام[67]، ولربما عدت القصائد حوليات لسبب دعائي هدفه التأثير في الممدوحين للعناية بالشعراء وإكرامهم لاسيما أن زهيراً ممن تكسب بشعره، وهو نفسه الذي سمى قصائده بالحوليات[68].

إن إعادة صوغ النص وتنقيحه هي عودة تجريبية اعتيادية ضمن الإطار الشفوي، أي لا يمكن أن تعد مفارقة للشفوية، لكنها ترسيخ لها بحيث يمكن الحكم على نتائج هذا الترسيخ بأن القائل أصاب عيون المعاني، وأصاب الهدف، وأصاب القرطاس، ورمى فأصاب الغرة[69]، أو بأن الشاعر ينخل ويحكك وينقح، بما يبعد القصيدة عن عيوب شفوية كإيثار الحوشي من اللفظ، وتزاحم الكلام وتراكبه، يقول عمر بن زهير «كان لا يعاظل بين الكلام، ولا يتبع وحشيه»[70].

ثم إن في وصف الشعراء المنقحين بعبيد الشعر ما يعزز المحتمل الشفوي في الشعر العربي قبل الإسلام ذلك أن هذا الوصف يتبرم بالتدقيق والتنقيح الذي يمكن عده عند زهير وأضرابه طوراً أرقى من الشفوية[*] يشير إلى منتوج شعري قادم ستمنحه الكتابة فرصته الحقة في التأمل والمراجعة والمحو، لم تتح له إمكانية الظهور بعد.

ربما امتد تأثير بعض مقولات الجاحظ إلى من يليه إذ نجد التفاتاً أدرك إجراء النظام داخل البنى الصيغية والتركيبية للنصوص وليس في الوزن الخارجي للقصيدة حسب، يقول ابن طباطبا «وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه»[71] ففي هذا التعيين إشارة إلى ممارسة داخلية منتظمة، تحقق انسجام الخطاب وتوجهه ضمن خواص تركيبية تمنعه من الوقوع في الاضطراب والإغماض والتداخل بحيث يجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ، فيصفو مسموعه ومعقوله من الكدر ويتم قبوله»[72]، فالمجال الذي يتحرك فيه ابن طباطبا من خلال هذا

الطرح هو مجال القائل - السامع، أو المجال الشفوي الذي تحرك الجاحظ سابقاً تحت تأثيره، فالمتعة الفنية هنا لحظة أداء وتلق، أو متعة سياق مطرب، لا بوزنه المجرد، بل بوسائطه الإيصالية الداخلية أيضاً، الموزونة ضمن البحر، والموزونة في ذاتها، حين لا تتطابق الوحدات التركيبية مع الوحدات العروضية، فالممهد لقبول الشعر والمدخل الأساس لفهمه «حسن الوقع في الأذن، وعذوبة اللفظ، فالأول يؤدي إلى الطرب، والطرب انفعال وتجاوب، والثاني يؤدي إلى إيضاح المعنى وبيانه، ويشبَّه الشعر بالغناء المطرب، فهو مركب من اللفظ والمعنى، واللحن المطرب، وإذا خلا عنصر من هذه قل رونقه، ونقص قدره»[73] يقول ابن طباطبا «وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه، ومثال ذلك الغناء المطرب الذي يتضاعف له طرب مستمعه، المتفهم لمعناه ولفظه مع طيب ألحانه، فأما المقتصر على طيب اللحن منه دون ما سواه، فناقص الطرب، وهذه حال الفهم فيما يرد عليه من الشعر»[74].

إن في الإحالة على الغناء ما يشير إلى غاية المحافظة على التوقيعات التي تبرز من خلالها صيغ قوالبية ونظامية بحيث لا يمكن للقيمة الجمالية أن ينوه بها إلا من خلال الدلالات المقدمة بأداء موقع يسترسل ضمن وظيفة تلقائية تتفاعل في السياق إلى نهايته، يقول أبو هلال العسكري «الكلام - أيدك الله - يحسن بسلاسته، وسهولته، ونصاعته، وتخير لفظه، وإصابة معناه، وجودة مطالعه، ولين مقاطعه، واستواء تقاسيمه، وتعادل أطرافه، وتشابه أعجازه بهواديه، وموافقة مآخيره لمباديه»[75]. ويضيف «فإذا كان الكلام قد جمع العذوبة، والجزالة، والسهولة، والرصانة مع السلاسة، والنصاعة، واشتمل على الرونق والطلاوة، سلم من حيث التأليف، وبعد عن سماجة التركيب، وورد على الفهم الثاقب قبله، ولم يرده، وعلى السمع المصيب استوعبه

ولم يمجه»[76]، ويقول القاضي عبدالعزيز الجرجاني «وكان الشعر أحد أقسام منطقها [منطق العرب] ومن حقه أن يختص بفضل تهذيب، ويفرد بزيادة عناية»[77] ففي هذه الأقوال مايزال الاعتماد قائماً على فاعلية النطق – السمع وما يترتب عليها من تنظيمات صوتية شكلية مثلتها شفوية الشعر القديم أساساً، وظلت الرؤية النقدية إلى هذه التنظيمات تسحب نفسها على النظر في الشعر اللاحق حتى عيب من جراء زخرفته الباذخة المتداخلة التي أنتجتها الكتابية[78] إذ لم تكن «تعبأ بالتجنيس والمطابقة ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض، وقد كان يقع ذلك في خلال قصائدها، ويتفق لها في البيت على غير تعمد وقصد»[79] بخلاف المحدثين الذين «تكلفوا الاحتذاء عليها»[80] أي أقحموا تجربتهم البديعة المتأملة في النصوص، بحيث لا يمكن أن تفهم مباشرة من جراء السماع الأول، وهو ما تشكى منه الآمدي كثيراً[81]، فعناصر التشبيه السائد في تقنية الشعر القديم مثلاً «واضحة ولعل اعتبار كل من المشبه والمشبه به عنصرين أساسيين لا يمكن حذفهما دليل على وضوح البناء لدى الباث والمتقبل معاً، وهو ما يضمن للتشبيه بعده الإبلاغي اللازم، وهذا يستجيب لأدبية المنطوق من جهة أن الباث تسهل عليه عملية الإبداع انطلاقاً من عنصرين ثابتين يتجلى إبداعه فيما بينهما من عناصر ثانوية تتمثل في الأداة ووجه الشبه، وحصر الإبداع الفني في هذين العنصرين الثانويين يعد تسهيلاً لعملية الإبداع. أما من جهة المتقبل في إطار أدبية المنطوق، فإن الإبقاء على المشبه والمشبه كعنصرين قارين هو من قبيل المحافظة على نجاعة النص، فيكتفي المتقبل بالتأليف، ورصد وجوه العلاقة بين الطرفين الرئيسين»[82] فضلاً عما يمكن أن يوفره التشبيه من تقارب صيغي مادام محكوماً بأركان معلومة، وما يمكن أن يلمس وراء هذا من ترتيب إيقاعي لفظي يقدم ضمن صيغ قصيرة موقعة، مثلاً:

شاحب كالمنصل[83]

بعين كعين مفيض القداح[84]

تمنحه الانسجام والانسياب الصوتي، فقيمة التشبيه تقوم على تصويره وعلى الإحساس السمعي به معاً الذي لا يمكن إغفاله مادام النظر يتم إليه في هذا الموضع من وجهة نظر صيغية تعنى بإبراز قيمة الشفة في التشكيل الفني، وما تمتاز به الجمل عموماً من بث توقيعي من جراء الوقفات المتعددة التي يتسم بها الخطاب الشفوي، وهو ما يقدم وعياً نقدياً شفوياً أدرك الخطوط الأولى للتقنية الشفوية، وقدم المسوغات لاستمرارها بحيث لا تنحل قوة الشاعر أثناء الأداء فيمل السامعون، أو يفتر شعره فيذهب في التركيز التصويري والذهني، إذ كانوا يفضلون من الشعر «ما يبقى حسنه كلما أنشد، وينكرون ما إذا كثر إنشاده قل رونقه مثل شعر ذي الرمة»[85] الذي أخذ يميل نحو الكتابة[86]، أي أن الصيرورة الشعرية تعد صيرورة توقيع أساساً مشحونة بمحمولات دلالية، ولعل هذا هو ما عناه الرماني حين ذهب إلى أن المعاني تكون تابعة للأسجاع على الرغم من كونه عده عيباً[87]، ففي القديم كان الشعر بوصفه ملفوظاً ملتحماً بمستويات تلفظه، كان الشعر كلاماً أو قولاً أكثر منه لغة أو كتابة[88] أو بتعبير آخر كان أكثر التحاماً بأشكاله التوقيعية وأكثر تعويلاً عليها، ولعله من هذا المنطلق كان يميل نحو الجمل القصيرة الموقعة لما تتيحه من إمكانية أكبر للتوافق مع جمل صغيرة مختلفة تبرز طغيان الجانب الصوتي وحضوره كما في الكتب السماوية مثلاً حيث تكون «العبارات غالباً قصيرة، وإذا كان بعضها طويلاً، فإنها مقسمة إلى جمل قصيرة، أو أنها سلسلة من العبارات القصيرة على نحو ما نجد في القرآن والتوراة والإنجيل»[89].

تتيح الجمل الصيغية الصغيرة سيولة صوتية أسهل وأسلس

تعمل - فيما يبدو - من جراء تكرارها وتراسلها على إبراز القيمة الفنية للصوت الذي تولد انقساماته وتنوعاته رهافة سمعية انطباعية تتمايل مع الأداء وتهتز مع منحنياته.

ولعل في مخاطبة الشاعر القديم لصاحب له أو صاحبين متوهمين عادة ما يعمل على إبراز الصيغ وتنويعها، فالمحاورة في القصيدة العربية القديمة تكون مشجعة على الميكانيكية الصيغية حتى يدفع وهمُ حضور الآخر أو حضورُه الشاعر إلى اتباع منطق فني أكثر توازناً وتوازياً وتماثلاً، أي أكثر جاذبية صوتية، الحوار هنا جزء من التجربة الصوتية يدعو إلى مزيد من التصنيف الفني الشفوي، وليس غاية في ذاته حسب، ولربما ارتبط - من هذا المنطلق - تغير مستمر في بناء الصيغ تبعاً لتغير المُحاوَر (بالضم والفتح) حين يخاطب الشاعر صاحبيه أو حبيبته أو قومه... إلخ.

وحتى في صيغ التخلص التي يخاطب فيها الشاعر نفسه عادة يوجد أثر توقيعي بارز في جزء كبير منها:

فعد عن ذا/ فعد عما ترى[90]/ فدع عنك ليلى[91]

لقد بنيت الشعرية العربية على «جمالية الإيقاع والإطراب»[92] التي تتمحور بشكل أو بآخر - فضلاً عن الوزن - في البنى الصيغية وتعادلاتها في الخطاب، وتكراراتها التي تعاد ضمنها ألفاظ معينة كأسماء النساء أو أدوات الحرب أو صفات الطبيعة... إلخ حتى غدت ألفاظ ما (كبوزع) ثقيلة على اللفظ يجب تجنبها[93] لا لشيء إلا لأنها لم تتجاوب في صيغ الشعر العربي كليلى وخولة وهريرة وأسماء[94] التي لاكتها الألسن، فصارت جزءاً من الوعي الشفوي وعلاماته الظاهرة التي بقدر ما تشير إلى الواقعة الحقة أو المتوهمة بقدر ما تدل على الإطراب والتغني اللذيذ بنسجها تداولياً في قصائد متعددة، فاسم المرأة هنا مثلاً سبب لابتعاث قوة إبداعية شفوية،

وروائية، تدفع بالعمل نحو السيرورة، لكن (بوزع) وأمثاله لم يتكرر، فلم توفر له الشفوية بالتكرار قيمة متجددة، أي لم يصر واقعة شفوية أدائية كفخر غريب أو وصف نادر.

إن التغني بالشعر وإنشاده يحرر - في الأرجح - التجربة الصوتية في الشعر، أي يمنحها بعداً تأثيرياً ملحوظاً، فتظل في حالة من الديمومة والانتشار، لاسيما إذا كانت المضامين المحمولة ذات نمطية مألوفة في الفخر أو الوصف أو الغزل.... إلخ، لا يمكن مقاومة تأثيرها المتعلق بشؤون الحياة اليومية وانفعالاتها، إذ تظل التجربة الإنشادية ملازمة لحالات الانفعال هذه، غير منفصلة عنها بشكل كبير، أي لا يمكن وضع الإنشاد خارج إطار القصيدة، فهو الذي يساعد على إبراز اندفاعات الصيغ، ويدعو إلى تلقيها بتجسيد أكبر، إنه آخر مراحل الإبداع في القصيدة، يمنحها شكلها المقامي الأخير، وبغيره لا وجود لها، فليس ثمة وسيلة ورقية ذائعة للنشر، الإنشاد هنا ليس مقولة تعميمية مستقلة كالموسيقى، هو جزء من النص، مادام لا قيمة للنص إلا به، في وعي المتلقي القديم، لا في وعينا المعاصر، لقد «ارتبط الشعر بالإنشاد منذ ظهوره»[95] كان جزءاً من فاعلية الإلقاء، وفاعلية التلقي، ولعله هو الذي أوجد مختلف البحور الوزنية، وليس العكس، مادامت غائية الشعر تنتهي إلى إنشاده، فغائية الإنشاد تلتمس بحوراً جديدة، أو استقصاءات إنشادية فنية جديدة يتشكل منها البحر فيما بعد، الإنشاد مرتبط بحرية طبيعية مطلقة، والحرية الطبيعية هي التي أنتجت البجور، أي أن العام المطلق هو الذي أوجد الخاص المقيد.

لا يمكن لأي قول نثري مهما كان موقعاً أن ينتج الأوزان، لكن التغني به وإنشاده مهما كان بسيطاً أو بدائياً (جملة سجعية صغيرة مثلاً) تحفز الذهن على إنتاج أوزان أكبر، فالإنشاد هو المسؤول عن وضع التجارب الوزنية الجديدة، وبما أن الإنشاد تعبير كما أسلفنا مادام

جزءاً من القصيدة، فهو أقدر على إنشاء أوزان ذات دلالات تعبيرية جديدة، أي من خلال قدرتها (الإنشادية) على التأثير تبعاً لطولها أو قصرها أو اتساق تفاعيلها أو اختلافها، وعليه فالبحر المغنى به يساعد على إنتاج بحور أخرى غير معلومة، ومن هذا المنطلق ربما ساعدت البحور الصافية على إنتاج البحور المزدوجة كالبحر الطويل الذي يجمع إلى البحر المتقارب بحر الهزج، ويرتبط - وهذا شيء مهم - بغناء النَّصْب عند العرب قبل الإسلام الذي يعد «أحدث أنواع الغناء العربي الجاهلي»[96] ويمتاز بأنه «أكثر إحكاماً في دقة لحنه ووزنه وإنشاده»[97].

إن الإنشاد مرتبط نفسياً بالإحساس بالنشوة التي تدفع نحو احتمالية الإبداع والإيجاد بشكل أكبر، وهو ما أدركه الشعراء جيداً، إذ كانوا يغنون قصائدهم بغية إبرازها من جهة، وبغية تطوير إمكانات مستقبلية في القصيدة أو في غيرها من جهة أخرى.

ولعله من أجل ارتباط الشعر بالغناء في عصر ما قبل الإسلام «كانوا يعبرون عن نظمه وإلقائه بالإنشاد، بل إنا لنراهم يعبرون عنه بالتغني»[98]، وقد أشارت نصوص من العصر الإسلامي إلى استمرار إطلاق تسمية (الغناء) على الشعر[99].

فبتأثير الإنشاد والغناء خصوصاً، فضلاً عن التوجه الشفوي العام، جاء التشديد اللاحق في النقد القديم على سلاسة الألفاظ وسهولتها، فقد اشترط قدامة في اللفظ «أن يكون سمحاً سهل مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة، مع الخلو من البشاعة»[100] ممثلاً له أكثر ما مثل بالتشبيب (وهو ما يرتبط عادة بالغناء) ومبتدئاً بأبيات من عينية الحادرة:

وتصدفت حتى استبتك بواضح   صلت كمنتصب الغزال الأتلع

وبمقلتي حوراء تحسب طرفها　　وسنان حرة مستهل المدمع
وإذا تنازعك الحديث رأيتها　　حسناً تبسمها لذيذ المكرع
كغريض سارية تفتحه الصبا　　بنزيل أسجر طيب المستنقع
لعب السيول به فأصبح ماؤه　　غللاً يقطع في أصول الخروع
فسمي ويحك هل سمعت بفتية　　غاديت لذتهم بأذكن مترع
بكروا علي بسحرة فصبحتهم　　من عاتق كدم الذبيح مشعشع(101)

فالأصولية الشفوية والمغناة منه خصوصاً هي المسؤولة - غالباً - عن مثل هذه التشديدات في إرسال اللفظ التي لم تأت تلقائياً، بل من جراء الإحساس المتراكم بمسالك الألفاظ وتوجهاتها الخاصة في الأوزان وطرائق تنظيمها، ولذلك عد قدامة من نعت الوزن الجيد «أن يكون سهل العروض»(102)، وأن يكون مرصعاً كقول زهير:

كبداء مقبلة، وركاء مدبرة　　قوداء فيها إذا استعرضتها خضع(103)

فهو مما كان يسهِّل الإنشاد به فيما يبدو.

الوزن:

لم يأت - فيما يظهر - قول الحاتمي أن على الشاعر أن «يتأمل الغرض الذي يرميه فكره، فينظر في أي الأوزان يكون أحسن استمراراً، ومع أي القوافي يكون أشد اطراداً»(104) اعتباطاً يرفع بمقتضاه قيمة الوزن حتى يجعله مناسباً لأغراض دون أخرى، وأحسن استمراراً فيها، لولا ارتباط الوزن بالإنشاد الذي يمنح الغرض وجوده التام أو كماله، من حيث إن الوزن المنشد به هو الإحالة الصوتية البارزة للدلالة على ما هو في القصيدة من مكامن الغنى والتميز، وهو ما حاول ابن طباطبا من

قبل إلزام الشاعر المحدث به «فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه»[105] وما كرره أبو هلال العسكري «وإذا أردت أن تعمل شعراً فأحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزناً يتأتى فيه إيرادها وقافية يحتملها»[106] فالشاعر الشفوي - راجحاً - هو الذي يفكر في الإنشاد الذي ستقدم به القصيدة، فيصوغ أفكاره ضمن قالب وزني معين، بخلاف الشاعر الكاتب الذي تمتزج عنده لحظة التأليف ولحظة الوزن، مادام الأخير سوى قالب شكلي جامد لصوغ الأفكار، لا يفكر الشاعر في الإنشاد به، أي لا يكون وسيلة لتقديم القصيدة.

من هذا المنطلق أبدع الشاعر القديم الأوزان أثناء بحثه عما يمنح قصيدته الحضور والذيوع، لكن الشاعر المحدث غالباً ما كان ينساب وراء الأوزان المعرفية المحددة بالعروض، ذلك أنه لا يبحث عن إنشادها أصلاً، إلا ما اتصل من الشعر بالغناء فقد ظهرت فيه أوزان جديدة[107].

يظهر الوزن في الشفوية نشاطاً ملحوظاً، فهو من أبرز مزايا الأسلوب الشفوي وطرائق تقديمه في الوقت نفسه كما أسلفنا، إنه بمعنى آخر جزء من العملية الإبداعية والإيصالية معاً (كما نرسم اليوم القصيدة الحديثة بطريقة ما على الورق) وليس قالباً جامداً، ولذلك ظل ذا قيمة متميزة في النقد القديم إلي الحد الذي تقصى فيه الصورة، ويشار إلى قيمته الخاصة في تكوين القصيدة وفي تعريف الشعر، أي أنه حتى ظهور عمود الشعر مكتملاً على يد المرزوقي ظل وضع الوزن عند النقاد متميزاً سواء في تعريفهم للشعر كما في قول قدامة الشعر «قول موزون مقفى يدل على معنى»[108] الذي كرره نصاً أحمد بن

فارس[109] (ت 395هـ) والمرزوقي[110] (ت 421هـ) وتأثر به الحاتمي (ت 388هـ) بوضوح[111]، أو عند الحديث عن تصميم القصيدة كما في قول ابن طباطبا وأبي هلال السابق، باستثناء ما يمكن رؤيته عند الفارابي (ت 339هـ) الذي يمكن عده رأس الامتداد الذي جعل الوزن في درجة ثانوية، فقوام الشعر وجوهره عنده «هو أن يكون قولاً مؤلفاً مما يحاكي الأمر، وأن يكون مقسوماً بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية، ثم في سائر ما فيه، فليس بضروري في قوام جوهره، وإنما هي أشياء يصير بها الشعر أفضل، وأعظم هذين في قوام الشعر هو المحاكاة، وعلم الأشياء التي بها المحاكاة، وأصغرهما الوزن»[112] فالوزن عند الفارابي «يظل مجرد عنصر مساعد، يعاون المحاكاة [التخيل] على تحقيق غايتها بشكل أفضل بل إنه يرى أن القول المحاكي يمكن أن يتصف بالشاعرية، حتى لو خلا من الوزن»[113] وقد تلاه في ذلك ابن سينا (ت 428هـ) الذي عرف الشعر بدءاً بأنه «كلام مخيّل»[114] مردفاً بأنه يتألف من «أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة، ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة هو أن تكون الحروف التي يختم بها كل قول منها واحدة»[115] ويوضح ابن سينا مقصده من مصطلح التخييل فيقول «والمخيل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور، وتنقبض عن أمور، من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالاً نفسانياً غير فكري، سواء كان القول مصدقاً به أو غير مصدق به فإن كونه مصدقاً به غير كونه مخيلاً أو غير مخيل، فإنه قد يصدق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه»[116]، أي أن ثمة وعياً أدرك قيمة التصوير في الشعر نتج ضمن ما نتج - فضلاً عن التأثر بأرسطو - تحت تأثير التوجه الشعري الكتابي الذي ازدهر منذ القرن الثاني للهجرة تقريباً، وهو التوجه الذي

يدخل لإنجاز شعريته في مواجهات لا يكون الوزن في أولياتها بقدر ما يكون التخييل وإبداع التصور، ولذلك فإن الفارابي متمكناً من هذه الرؤية كما يبدو عاب التصور القديم الذي يهتم بتقديم الوزن في تحديد ماهية الشعر، يقول «والجمهور وكثير من الشعراء إنما يرون أن القول شعر متى كان موزوناً مقسوماً بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية، وليست بالوزن كانت مؤلفة مما يحاكي الشيء أم لا، والقول إذا كان مؤلفاً مما يحاكي الشيء ولم يكن موزوناً بإيقاع فليس يعد شعراً، ولكن يقال هو قول شعري، فإذا وزن مع ذلك وقسم أجزاء صار شعراً»[117] وقد امتد هذا الأثر إلى ابن رشد (ت 595هـ) الذي يرى أن ما يستحق تسمية الشعر هو ما جمع بين المحاكاة والوزن[118] وإلى حازم القرطاجني (ت 684هـ) الذي عرف الشعر بقوله «الشعر كلام مخيل موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك، والتئامه من مقدمات مخيلة، صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها - بما هو شعر - غير التخييل»[119]، كما عرفه في موضع آخر بصورة جمعت بين الوزن والتخييل والقدرة على إثارة الانفعال[120].

وفي إطار هذا السياق قرر عبدالقاهر الجرجاني (ت 471هـ) أن الوزن «ليس هو من الفصاحة والبلاغة في شيء، إذ لو كان مدخل فيهما لكان يجب في كل قصيدتين اتفقتا في الوزن، أن تتفقا في الفصاحة والبلاغة.... فليس بالوزن ما كان الكلام كلاماً، ولا به كان كلام خيراً من كلام»[121] مغفلاً - أي عبدالقاهر - قيمة الوزن في الحالة الشفوية، وما يمكن أن يؤطر داخله من انفعالات أثناء الإنشاد، أي أنه نظر إلى الوزن بوصفه شيئاً صامتاً بعيداً عن الإنشاد أو عن الإلقاء المصوت، أو نظر إليه برؤية كتابية، لقد طلبت أم جندب من علقمة الفحل وامرئ القيس زوجها أن ينشدا على وزن واحد وروي واحد حتى تحكم بينهما[122] فكيف تفسر هذه الرغبة التي خامرتها

لولا ما توحي به قيمة الوزن في المقام الشفوي، وإلا طلبت منهما أن ينسجا في معنى واحد، مهملة التأكيد على واحدية الوزن والروي.

إن للوزن القيمة الأولى - كما يبدو - في الشعر الشفوي، فلو تم النظر إلى تعريف قدامة للشعر بأنه «قول موزون مقفى يدل على معنى»[123] وما جاء في توضيحه لهذا التعريف «فقولنا (قول) دل على أصل الكلام، الذي هو بمنزلة الجنس للشعر، وقولنا (موزون) يفصله عما ليس بموزون، إذ كان من القول موزون وغير موزون»[124] لأدرك الناظر أن الكلام يمثل (الجنس) بالنسبة للشعر والنثر على حد سواء، وأن هذا الكلام يكون في منزلة الصفر من حيث الشكل الشعري، حتى يضاف إليه ما يجعله موسوماً بصفة الشعر أي الوزن والقافية[125].

فالوزن بهذا المعنى - أي مادام الكلام هو الجنس الجامع للشعر والنثر على حد سواء من غير تحديد نوعية هذا الكلام - يكون إبداعاً لاسيما في صدوره عن استعداد ذاتي تلقائي يتصل جذرياً بمقولة الطبع القديمة التي تحدث عنها النقاد، والتي يمكن تلخيصها بأنها «القوة الطبيعية الفطرية الخفية، والطاقة الكامنة في ذات الشاعر التي تتولى عملية الإبداع الشعري، وليس للإنسان دور في اكتسابه بل هو سجية وجبلة واستعداد فطري غريزي لقول الشعر، يقوى ويتعزز بالدربة والمران والثقافة»[126].

لقد امتلك الوزن بوصفه طبعاً إمكانية القدرة على مفاجأة المتلقي - السامع بالقدرة على ضبط الكلام المتناثر المشتت، ونظمه، أي جعله أخاذاً وملفتاً وأكثر بروزاً وحضوراً مما هو عليه في النثر بأوزانه التركيبية الصغيرة غير المنضبطة كما في الخطابة مثلاً، وكلما كان الشعر - فضلاً عن وزنه - مشتملاً على قدر أكبر من التصريع والتسجيعات الداخلية «كان أدخل له في باب الشعر، وأخرج عن

مذهب النثر »[127] ذلك «لأن بنية الشعر إنما هي التسجيع والتقفية »[128].

الفرق هنا وزني بين الشعر والنثر، فكلما زاد الحضور التوقيعي للكلام، كان أدخل له في باب الشعر، على حد تعبير قدامة، وبضعفه يقترب من النثر، بما يذكر بوصف المطبوعين لشعر أبي تمام بأنه بالخطب وبالكلام المنثور أشبه لكثرة الزحافات فيه واضطراب وزنه[129].

الشعر = نثر + وزن

فالشفة هي المعيار إذ لا وجود للتصوير هنا في تحديد ماهية الشعر.

وقريب من تعريف قدامة ما يمكن أن يرى عند ابن طباطبا الذي عرف الشعر بأنه «كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه »[130].

فابن طباطبا أولاً يخصص الشعر بالكلام المنظوم المقابل لغوياً للمنثور، فيكون الوزن حينئذ عنده العلامة الجوهرية الأساسية المائزة للشعر، الأمر الذي يؤكده في موضع آخر من كتابه «قيل للعتابي: بماذا قدرت على البلاغة؟ فقال: بحل معقود الكلام، فالشعر رسائل معقودة، والرسائل شعر محلول »[131] ويرتبط بهذا – أي بمساواته بين الشعر والنثر إلا بالوزن – قوله «فمن الأشعار أشعار محكمة، متقنة، أنيقة الألفاظ، حكيمة المعاني، عجيبة التأليف، إذا نقضت وجعلت نثراً لم تبطل جودة معانيها، ولم تفقد جزالة ألفاظها[132]، لكنها ليست شعراً لأنها ليست موزونة[133].

وهو ثانياً: لم يلتفت إلى الجانب التصويري في تعريفه، مما يؤكد الجانب الأول (الوزني) في تحديد ماهية الشعر كما حدث عند قدامة.

وهو ثالثاً: يعتمد على الطبع في إرسال الوزن إلا من تعصت عليه الموهبة استعان بالعروض حتى تصير معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه.

كان الوزن إبداعاً لارتباطه بالطبع في الإطار الشفوي، لكنه تراجع تحت تأثير الكتابة، صار قوالب جامدة مصنوعة، ولذلك تساءل أبو حيان التوحيدي (ت بعد 421هـ) بحرقة أمام مسكويه «لم صار العروضي رديء الشعر، قليل الطبع، والمطبوع على خلافه؟ ألم تُبْنَ العروض على الطبع؟ أليست هي ميزان الطبع؟ فما بالها تخون؟ قد رأينا بعض من يتذوق وله طبع يخطئ ويخرج من وزن إلى وزن، وما رأينا عروضياً له ذلك، فلم كان هذا – مع هذا الفضل – أنقص ممن هو أفضل منه»[134] كان الوزن ملتحماً بالجمال النطقي للصياغات، منتمياً إلى نوعها من حيث كونه شفوياً، بخلاف ما في الكتابة، ومنظماً لها في الوقت نفسه من حيث كونه طبعاً يتجسد في نظام، ولا يجسده نظام، كان الوزن بهذا المعنى رؤية فنية تواكب نمو الشعر وتستجيل لتحولات صياغاته الداخلية، كان مستوحى من الحيوية المباشرة للشفة وإنجازاتها، ولربما ارتبط عند منشديه الأول بوقائع الأحداث وظروفها، أي كان صدى مباشراً للواقع والشفة، ولذلك فهو أس حي في الشعر الذي تأسس فيه (أعني في الشعر العربي قبل الإسلام) وإن تكررت أنماطه (بحوره) مادام غير ملتزم لقاعدة، ظل وتقليد فيما يليه لاسيما بعد ظهور العروض، إذ غلب عليه التقعيد والنظام، إلا ما ابتكر من أوزان.

ثم إن الشعر العربي قبل الإسلام كان غنائياً يعبر عن حالات الذات وانفعالاتها، فطبيعي أن تتداعى أوزانه بحرية مطلقة، وتكون

دالة أساسية على الشعرية حتى تلك التي عدت خارجة على العروض، كقصيدة عبيد بن الأبرص:

أقفر من أهله ملحوبُ   فالقطَّبِيَّاتُ فالذَّنوبُ(135)

وقصيدة عدي بن زيد:

قد حان تصحوَ لو تُقْصِرْ   وقد أتى لما عهدتُ عُصُرْ(136)

فضلاً عما سلف ثمة رأي يرى أن الوزن الذي كان يحتفى به إنشاداً جعل الشعر للجمهور «وهو صاحب الحكم عليه، وعلى قيمته، وهذا المنحى حمل النقاد العرب على تشجيع الجانب الوزني والإيقاعي الخارجي، واعتماده معياراً حكمياً للتمييز»(137)، لكن هذا الرأي ينظر إلى الوزن من منطلق أثره في المتلقي مغفلاً قيمته الأساسية التي دفعت بالنقاد إلى عده أساساً في تحديد ماهية الشعر، أي بوصفه إبداعاً.

إن البعد الإيقاعي (الوزني) يدخل «عميقاً في صميم ماهية الحدث الشعري، وبالتالي فإن جوهر عملية البناء الشعري يتمثل في (إقامة الوزن وتخير اللفظ) كما يقول الجاحظ، وفي (ائتلاف اللفظ والوزن) كما يعبر قدامة»(138)، غير أنه يجب التنبيه على أن الجاحظ أدخل عنصر التصوير في تعريف الشعر، (فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير) وهي إشارة ذكية متقدمة تحسب له، عند تأملها في سياقها كاملاً يلحظ أن الوزن يدخل عند الجاحظ ضمن بنية التصوير «المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة. وضرب من النسج، وجنس من التصوير»(139)، فثمة عناصر أساسية شفوية أوردها الجاحظ أولاً يضمها قوله (فإنما الشأن

في إقامة الوزن، وتخير اللفظ.... إلى قوله: وجودة السبك) تحيل ثانياً وفي مجموعها كما يظهر في سياق القول على جوهر التعريف الوارد بعد إنما الثانية.

وعليه يكون الوزن الذي وضعه الجاحظ في أول العناصر ملتحماً بطبيعة التصوير في الشعر، أو جزءاً من بنائه التصويري، شأنه شأن اللفظ والسبك، بما يتوفر فيه من شكل إيقاعي يتجاوب مع طبيعة الإحساسات الداخلية المتسقة في تراكيب الجمل المحملة بالتصوير طبعاً، يؤيد ذلك قوله «والشعر لا يستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حول تقطع نظمه، وبطل وزنه، وذهب حسنه، وسقط موضع التعجب منه، لا كالكلام المنثور، والكلام المنثور المبتدأ على ذلك، أحسن وأوقع من المنثور الذي حول عن موزون الشعر»(140).

القافية:

في تعريف الخليل (ت 174هـ) للقافية يظهر الجانب الصوتي الشفوي بارزاً «هي آخر البيت، إلى أول ساكن يليه، مع المتحرك الذي قبل الساكن»(141) فتكون القافية على هذا كلمة، أو كلمتين، أو جزءاً من كلمة، أو كلمة وجزءاً من أخرى، إذ لا وجود للدلالة هنا في هذا الضبط، بمقدار ما تم التركيز على دورها التوقيعي الشفوي الذي لا تبرز قيمته إلا بأن يتلو القوافي بعضها البعض الآخر، كحوافر الخيل، في تتابع منتظم، يقول ابن الأعرابي «استجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر»(142)، ومعنى الاستجادة هنا لا يهمل الاهتمام بالجانب الصوتي لما تمنحه الحوافر من قوة توقيعية واضحة ومتتالية، تستطيع الأذن إدراكها بتميز، تصير القافية بتواليها أبرز ملمح صوتي يمكن أن يسمع في القصيدة كلون بارز في لوحة «وإنما الكلام أصوات محلها من الأسماع محل النواظر من الألوان»(143) ذلك أنها تتعدى البيت إلى

البيت إلى البيت من غير أن يحدث تطور في بنيانها الصوتي بما يزيدها تركيزاً، وتأخذ في الاتساق حتى تشكل طبيعة الذوق، بدل أن تكون مدعاة للملال، هذا الاتساق الصارخ هو الذي دعا إلى ملاحظة عيوب القافية عند العرب الأول من غير النقاد، وهو ما أشار إليه الجاحظ بقوله «وقد ذكرت العرب في أشعارها السناد والإقواء والإكفاء ولم أسمع بالإيطاء، وقالوا في القصيد والرجز والسجع والخطب، وذكروا حرف الروي والقوافي، وقالوا هذا بيت وهذا مصراع»(144) فالإقواء «هو اختلاف الإعراب في القوافي، وذلك أن تكون قافية مرفوعة، وأخرى مخفوضة»(145) وهو كثير في شعر الأعراب ولا يجوز للمولدين لأنهم قد عرفوا عيبه»(146)، والإكفاء كما في تعريف الخليل هو «ما اضطرب حرف رويه فجاء مرة نوناً ومرة ميماً ومرة لاماً، وتفعل العرب ذلك لقرب مخارج الميم من النون»(147). والسناد فيما يرى ثعلب هو «دخول الفتحة على الضمة والكسرة، نحو قول ورقاء بن زهير العبسي:

رأيت زهيراً تحت كلكل خالد فأقبلت أسعى كالعجول أبادر
فشلت يميني يوم أضرب خالداً ويمنعه مني الحديد المظاهر

فكسر وفتح»(148)، وهو فيما يرى ابن سلام «أن تختلف القوافي نحو: نقيب وعيب، وقريب وشيب»(149)، أو بتعبير قدامة «أن يختلف تصريف القافيتين، كما قال عدي بن زيد:

ففاجأها وقد جمعت جموعاً على أبواب حصن مصلتينا
فقدمت الأديم لراهشيه وألفى قولها كذباً ومينا»(150)

ربما يكون قدامة هو الذي أعطى هذه التعريفات شكلها النظري الصارم حين جمع بين تصورات أسلافه وثقافته المنطقية كما يقرر لطفي اليوسفي(151)، فجعلها تتسق في أنظمة واضحة من العيوب والنعوت

الصوتية والدلالية، فتحدث - فضلاً عن العيوب السابقة التي ترد في شكل تنافر صوتي وتسهم في تعطيل ظاهرة التناغم الذي يوقع فيما بين الأبيات[152] - عن التجميع «وهو أن تكون قافية المصراع الأول من البيت الأول على روي متهيئ لأن تكون قافية آخر البيت، فتأتي بخلافه، مثل ما قال عمرو بن شأس:

تذكرت ليلى لات حين ادكارها وقد حني الأصلاب ضلاً بتضلالْ»[153]

فالتجميع «يعطل ظاهرة رد الأعجاز على الصدور»[154] وهي ظاهرة شفوية «ويبطل ما تفرزه من إيقاع داخلي»[155].

وفي نعت القوافي أشار قدامة إلى:

1 - «أن تكون عذبة الحرف، سلسة المخرج»[156].

2 - «وأن تقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها»[157].

الأمر الذي يوفر للقافية قدراً أكبر من الحضور التوقيعي السلس المشتق من طبيعة التركيب الصوتي للبيت، فكلما زادت التسجيعات الداخلية كانت إمكانية استقبال القافية والترنم بها أكثر تطريباً، وفي هذا الصدد أشار قدامة إلى أن تكرار التصريع في أبيات أخر من القصيدة بعد البيت الأول دال على اقتدار الشاعر وسعة بحره[158]، ويقترب من هذا - أي من اهتمامه بالجانب الصوتي - أنه عد الإيطاء سمجاً في القصيدة لو تكرر أكثر من مرتين لفظاً ومعنى، فإن اتفق لفظاً واختلف معنى «كان جائزاً كقولك: أريد خياراً، أي تريد خياراً لك من الله في كذا، وخيار الشيء أجوده»[159]، فالنزعة تميل هنا نحو إيثار الإكثار من الترديد الصوتي الذي تستغل اندفاعاته في إبراز الدلالة وتقديمها بوضوح كما في التوشيح «وهو أن يكون أول البيت شاهداً بقافيته، ومعناها متعلقاً به حتى إن الذي يعرف قافية القصيدة

التي البيت منها إذا سمع أول البيت عرف آخره وبانت له قافيته»[160] وهو - أي التوشيح - مما تأسس شفوياً في الشعر العربي قبل الإسلام «كقول عباس بن مرداس:

هم سَوَّدوا هُجْناً وكلُّ قبيلة يُبَيِّنُ عن أحسابها من يسودُها

فمن تأمل هذا البيت وجد أوله يشهد بقافيته»[161].

وما دأب الشعراء الأمويون والعباسيون وشعراء عصور الانحطاط وغيرهم على تكراره و«مثال ذلك قول الراعي:

وإن وزن الحصى فوزنت قومي وجدت حصى ضريبهم رزينا

فإذا سمع الإنسان أول هذا البيت استخرج منها لفظة قافيته، لأنه يعلم أن قوله «وزن الحصى، سيأتي بعده رزين لعلتين:

أحدهما: أن قافية القصيدة توجبه.

والأخرى: أن نظام المعنى يقتضيه لأن الذي يفاخره برجاحة الحصى يلزمه أن يقول في حصاه إنه رزين»[162].

ولذلك فإن الشعراء طبقوا تبعاً لشعراء عصر ما قبل الإسلام «مبدأ الائتلاف أو علاقة التلاحم التي عليها أن تربط القافية بباقي البيت، وهذه قاعدة أساسية لتدرج معقول نحو هدف متوقع، وقد صاغ قدامة بن جعفر لهذا المبدأ النظرية [نعت ائتلاف القافية مع ما يدل عليه سائر البيت] مبيناً إذا كانت الحاجة ماتزال تستدعي ذلك، إلى حد تؤثر النهاية الصوتية الحتمية والثابتة على النمو الدلالي»[163] فبوساطة الإجراء العملي ميز قدامة «بين نمطين من الوصل ومحسنين يؤمنان الارتباط المرغوب فيه [كما في التوشيح أولاً] فإنه ينبغي أن يتيح للسامع أن يستنبط العجز من الصدر، لقد أبرز كل المنظرين [بدءاً من الجاحظ] انطلاقاً من العديد من الأمثلة، وبفضل تمييزهم بين

الرسائل المختلفة دقة حركة الفكرة التي تؤدي بدون جهد إلى القافية، وتجد فيها تفتحها النهائي»[164] وكما في الإيغال ثانياً «وهو أن يأتي الشاعر بالمعنى في البيت تاماً من غير أن يكون للقافية فيما ذكره صنع، ثم يأتي بها لحاجة الشعر، فيزيد بمعناها في تجويد ما ذكره من المعنى في البيت، كما قال امرؤ القيس:

كأن عيون الوحش حول خبائنا وأرحلنا الجزع الذي لم يثقب

فقد أتى امرؤ القيس على التشبيه كاملاً قبل القافية، وذلك أن عيون الوحش شبيه به، ثم لما جاء بالقافية أوغل بها في الوصف ووكده، وهو قوله (الذي لم يثقب) فإن عيون الوحش غير مثقبة، وهي بالجزع الذي لم يثقب أدخل في التشبيه، وكما قال زهير:

كأن فتات العهن في كل منزل نزلت به حب الفنا لم يحطم

فالعهن هو الصوف الأحمر، والفنا حب تنبته الأرض أحمر، فقد أتى على الوصف قبل القافية، لكن حب الفنا إذا كسر كان مكسره غير أحمر، فاستظهر في القافية لما أن جاء بها بأن قال (لم يحطم) فكأنه وكد التشبيه بإيغاله في المعنى»[165].

قد يبدو هنا موقع القافية خالياً من الارتباطات الصوتية الواضحة كما في التوشيح، لكن المجيء بالإيغال، على الرغم من أن القيمة الدلالية الأساسية في البيت قد اكتملت، كان بفاعلية القافية، وأثرها الصوتي المتسق الذي يجب أن يتسلسل إلى نهاية القصيدة «إن الكلمة - القافية حسب قدامة تلحق بتنظيم دلالي مستقل فتبدو حشواً، فوظيفتها الصوتية وحدها هي ما يتطلب حضورها، وحسب فن الشاعر، يمكن لمباغتة الفكرة أن تؤدي إلى توسيع وتجاوز، أو أن تختزل إلى إيغال، وبمجرد ما يحقق المعنى هدفه الأول، فإنه يستأنف سيره في فضاء جد ضيق، سبق أن شغله جرس حدد من قبل»[166].

ولهذا فإن البلاغيين «يميزون التتميم [لاسيما حين يرد في آخر البيت] عن الإيغال، ففي التتميم تكون الكلمة - القافية ضرورية لفهم معنى ناقص، بينما يصف الإيغال تغلغلاً أعمق في دلالة تكتفي بذاتها، وبناء على ذلك تتخذ الكلمة - القافية موقعاً في تأليف نهائي من تشبيه، واستعارة، وطباق... إلخ، أو أنها تقترن فقط بالمعنى في شكل زيادة دلالية، ويمكنها أن تشغل، سواء أكانت صيغة اسمية أم فعلية، كل المواقع، وأن تندمج في أي مركب من المركبات التي تشكل البيت، وهذا ما تسمح لها به نحويتها»[167] بحيث يمكنها في حالات متعددة أن تواجه الصفات الصوتية بنفسها لبعض تركيبات البيت كما في قول امرئ القيس:

وصرنا إلى الحسنى ورق كلامنا ورضتُ، فذلَّتْ صعبةً أيَّ إذلالِ[168]

وكما في قول الشنفرى:

وما ذاك إلا بسطة عن تفضل عليهم، وكان الأفضلَ المتفضلُ[169]

فقول امرئ القيس (أي إذلال) الذي جاء إيغالاً يتسلسل صوتياً مع (ذلت)، وكذلك قول الشنفرى (وكان الأفضلَ المتفضلُ) فقد تراسلت قيمته الصوتية مع (تفضل) على الرغم من أن الحضور الدلالي (لذلت) و(تفضل) ما كان يمكن له أن يوجد في متن البيت لولا أن المادة الصوتية للقافيتين (إذلال) و(المتفضل) استدعتهما.

بمعنى آخر إن العلاقة وشيجة ومزدوجة بين القافية ذات القيمة الصوتية البارزة التي تجتلب إليها كلمات مشاكلة لها صوتياً في متن البيت، وهذه الكلمات التي تؤثر بدورها دلالياً على التوجه المعنوي للقافية.

إن القافية - فيما يبدو - لا تقوم بدور تنظيمي على صعيد

الاتساق الوزني بين الأبيات حسب، وإنما قد تخضع التوجهات الصوتية داخل البيت لتنظيم ما، فالعروض الصوتية المشاكلة للقافية أو المقاربة لها لا يمكن أن يتم النظر إليها بمعزل عن المادة الصوتية المتكررة بحدة في القافية، بوصف أن الشعر الشفوي يقوم جزء من قيمته على هذه التماثلات الصوتية، وإن كررها الشعراء الكتابيون في العصر العباسي، وأبدعوا فيها كأبي تمام مثلاً، فإن ما كانت تقود إليه من فعالية ذهنية أكثر تجريداً بحيث لا تفهم من جراء السماع الأول يجعل هذا الترديد ليس هدفه الإبراز المباشر للدلالة بحيث يسابق المعنى لفظه واللفظ معناه على حد تعبير الجاحظ(170)، وإنما إمتاع المتلقي - السامع (الخليفة أو الأمير أو القائد) الذي كانت القصيدة تنشد بحضرته، إمتاعه بهذه التوهجات الصوتية التي أمكن استلهامها من القيم التصويتية الشفوية القديمة، والإبداع فيها، وتعميقها، ومع هذا فقد بدت عند الشعراء العباسيين محاولات تمرد على القافية الموحدة (أو قافية الشعر العربي قبل الإسلام) «إذ حاول الوليد بن يزيد وخاصة بشار بن برد وأبو الشيص، وأبان اللاحقي، وأبو نواس على التوالي، الانفلات من هذا القيد، وهكذا ظهرت الخطاطات التي أسست معمارية المزدوج والمسمط والمخمس»(171) لقد كانت «هناك بداية نمط شعري لن يتطور إلا لاحقاً في الأندلس، ففي هذا القرن الثالث، كان لابد من الفعل الحاسم لشاعر شعبي حقيقي يحدث تطوراً لا مرد له، وكان لابد، من أجل نشأة هذا الفعل، من تغيير في شروط الإبداع، وإعادة النظر في تنظيم المجتمع برمته، غير أن عالم ذلك الوقت لم يكن مهيأ للانهيار»(172) أو لتغيير يطول الفعل الشعري الإبداعي في كل أركانه، إذ لم يكن من الممكن مطلقاً أن يتقبل الخليفة مدحاً بقواف متعددة تعرقل نمو إحساسه الانفعالي وذوقه الذي لم يعتد على تلقي الصور الشعرية عبر افتراضات وزنية وقافوية مفاجئة، بل ربما عاب

الخليفة القافية التقليدية إن بدت لينة غير منطبقة على شعوره الانفعالي في الزهو والقوة والفخامة[173].

ولعل الطريقة الوصفية وما اتسمت به من دقة وضبط التي قدمها الخليل بن أحمد الفراهيدي للوزن والقافية أسهمت هي أيضاً في تثبيت الطابع التقليدي لهما، فعمل الخليل هو عمل تنظيري لاحق لتشكيل شعري سابق هو الشعر العربي قبل الإسلام، وهو عمل بارع بلا شك، لكنه محدود في الوقت نفسه، ذلك أنه يمثل ما قد استخدم واستقر من نماذج الأوزان والقافية[174] فضلاً عن أنه سرعان ما ثبت عمل الخليل بتأثير الرغبة في إثبات أن علم العروض قد أسس ماهيته الحقة اقتداء بعلوم النحو والفقه واللغة وغيرها، بحثاً - في الاتجاه العام - عن واقع أبيستمولوجي تكون فيه العلوم تستوحي التجارب القديمة أساساً، فتصير بذلك ذات بعد نموذجي مثالي يمكن تطبيقه لاحقاً بحسب الحالات الخاصة بالعلوم المختلفة، وفي حالة الشعر فقد ظل يقرأ فيما بعد وتكرس أوزانه بالكيفية التي كان عليها الشعر العربي قبل الإسلام، بما عزز علم العروض نفسه، بل إنه تم النظر إلى كثير من مظاهر التجنيس والتسجيع والترصيع وعلاقتها بالقافية بالصورة التي تم بها النظر إلى الشعر العربي قبل الإسلام، على الرغم من أن الأمر ليس كذلك تماماً، وإن تماثل الشعر اللاحق مع القديم في بعض حالاته[175]، ذلك أن اللفظية المنطوقة في شعر عصر ما قبل الإسلام التي هي نتاج سياق فني تاريخي معين تغدو غير منسجمة تماماًحين تقرن بمنطوق الشعر المحدث الذي كان يتفاعل ذهنياً بدقة، ثم يتسق في لوحة من النظام البديعي الذي يدرك الشاعر صنعه ورصف كلماته[176]، فالفعل البديعي هنا فعل واع يحسب الأبعاد الدلالية المفاجئة التي سوف تفرزها المقابلات والتجنيسات والتسجيعات كما في قول أبي تمام مثلاً:

لقد نزلتْ ضنكاً من اللحد والثرى ولو كان رحبَ الذرعِ ما كان بالرَّحبِ
وكنت أرجِّي القربَ وهي بعيدةٌ فقد نُقِلَتْ بعدي عن البعد والقُربِ
لها منزل تحت الثرى وعهدتُها لها منزل بين الجوانحِ والقلبِ[177]

فالميل هنا إلى هذه الأبيات لا يتم عبر تصويتاتها اللغوية بل عبر المنجزات الدلالية الذهنية التي يتم الوصول إليها، بخلاف الشعر العربي قبل الإسلام قبل الوجود الصوتي النغمي له «هو طريق التعاطف معه، وسبيل الفهم والتذوق، واكتشاف كنوزه الفنية.... ذلك أن اللغة ككتابة وقراءة لم تكن هي الأساس، بل هي الحكاية أو القول ثم الرواية»[178] ولذلك كان على مريد الشعر العربي قبل الإسلام «ألا يقرأ قصائده صامتاً، بل عليه أن يتلفظها أصواتاً مسموعة ومنغمة حسب إيقاعاتها، ومضخمة تارة، ومطلقة تارة أخرى كسيمفونية أصوات بشرية تتداخل وتتخارج وتتقاطع أنغاماً تفصيلية، وتوشيحية، حول محاور أنغام مطولة ومرددة، متراجعة وراء الأصداء، وعالية عليها»[179] ذلك أن الفكرة التي أنشئت فكرة منطوقة أصلاً فلا يمكن تقويمها خارج عروضها الصوتية، فمن الشعر ما يختار لخفة رويه على حد قول ابن قتيبة[180] وتكون الدلالة في هذه الحالة بحاجة لتلك التآلفات الصوتية التي يجب أن تسمع، فالأصوات هنا فعل جمالي، أو ممارسة فنية تخلقت مع الدلالة نفسها، ولم تأت - أي الأصوات - ضمن الاهتمام المتزايد للشاعر في إبراز قيمة الدلالة وتعميقها، بمعنى آخر إن لسان الشاعر العربي قبل الإسلام وعقله يصنعان القصيدة معاً، وفي الوقت نفه، وليس عقله ولسانه، والفرق كبير بين هذا التقديم والتأخير، يمكن إدراكه بشكل واضح حين تتم المقارنة مثلاً بين قول أبي تمام:

قرَّتْ بِقَرَّانَ عينُ الدينِ وانشَتَرَتْ بالأشْتَرَيْنِ عيونُ الشركِ فاصطُلِما[181]

وقول امرئ القيس:

لقد طمح الطمَّاحُ من بُعْدِ أرضِه   ليُلْبِسَني من دائه ما تلبَّسا(182)

فترديدات أبي تمام الصوتية لا تحيل على ذاتها بقدر ما تحيل على منجزها الدلالي أولاً، بخلاف ترديدات امرئ القيس فإن قيمتها الصوتية أكبر من الدلالية، بمعنى أن النتيجة التي أدى إليها قوله (لقد طمح الطماح) و(ليلبسني من دائه ما تلبسا) لا توغل جداً في عمق ذهني دلالي يستفيد من ترديد هذه الأصوات.

الهوامش

1) ينظر الشعرية العربية، أدونيس 13.

2) ينظر النظم الشفوي في شعر ما قبل الإسلام 29-20، ويُقصد بالصيغ تعابير ذات توجهات نحوية ووزنية معينة تنحصر بحدود الجملة أو جزء منها، وقد تمتد إلى متعلقاتها، أو جمل أخرى.

3) الديوان 9.

4) الديوان 43، الحزم: ما غلظ من الأرض، النقب: الطريق في الجبل، شعبعب: اسم ماء.

5) الديوان 19، 21.

6) نفسه 46، 47 المذنب: مسيل الماء إلى الروضة، الهوادي: المتقدمة، الشأو: الطلق، المغرب: البعيد، لاحه: أضمره، العير: الحمار الوحشي.

*) «يشتمل القالب الصيغي بالمعنى الدقيق الذي حدده باري على التكرار الحرفي، أو شبه الحرفي [أي القريب من الحرفي بترجمة الدكتور فضل بن عمار العماري] ويمكن أن يختلف في الطول متراوحاً من كلمتين إلى ثلاث كلمات وقد يمتد إلى شطر كامل أو حتى بيت كامل من الشعر» النظم الشفوي في شعر ما قبل الإسلام 20 وينظر نفسه بترجمة الدكتور العماري 37.

7) الديوان 45.

8) نفسه 10.

9) البيان والتبيين 1/66-67.

10) عيار الشعر 167-168.

11) الديوان 46/2.

12) الموازنة 296/1.

13) نفسه والصفحة نفسها.

14) الموازنة 297/1-299 والأبيات في ديوان زهير 29 وديوان امرئ القيس 108، 186.

15) ينظر مثلاً الوساطة 33 والموازنة 423/1.

16) الشعر والشعراء 103/1 وواضح أن مفهوم الكتابة في النص المذكور مايزال واقعاً تحت تأثير الشفوية.

17) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، إحسان عباس، 92-93، ويقارن بالكامل 30-31.

18) الشاعرية في تصور ابن طباطبا من خلال عيار الشعر، الدكتور عمر محمد الطالب، مجلة آداب الرافدين، العدد الرابع والعشرين، كلية الآداب، جامعة الموصل 1992، 86، ويقارن بعيار الشعر 54 وكذلك عند أبي هلال العسكري في قوله «وينبغي أن تعرف أقدار المعاني، فتوازن بينها وبين أوزان المستمعين، وبين أقدار الحالات، فتجعل لكل طبقة كلاماً، ولكل حال مقاماً، حتى تقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار الحالات» كتاب الصناعتين 141.

19) كتاب الصناعتين 64.

20) ينظر الوساطة 15.

21) دراسة الأدب العربي 17.

22) ينظر بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف 58-62.

23) البيان والتبيين 308/1-309.

24) نفسه 309/1.

25) السابق 408/1.

26) البيان والتبيين 312/3 وقد أورده أبو تمام في قوله:

27) البيان والتبيين 270/1.

إياك يعني القائلون بقولهم   إن الشقي بكل حبل يخنق

سر حيث شئت من البلاد فلي بها   سور عليك من الرجال وخندق

الديوان 400/4

28) نفسه 98/2.

29) السابق 169/1.

30) السابق والصفحة نفسها.

31) السابق 43/1، العود: بالفتح الجمل المسن وفيه بقية.

32) السابق 160/2.

33) السابق والصفحة نفسها.

34) السابق والصفحة نفسها.

35) السابق 247/1.

36) الإمتاع والمؤانسة 147/2.

37) نفسه 148/2.

38) السابق 149/2.

39) الشفاهية والكتابية 94.

40) ينظر نفسه 96.

41) دراسة الأدب العربي 28.

42) البيان والتبيين 96/1.

43) نفسه 114/1.

44) البيان والتبيين 87/1.

45) السردية العربية 16.

46) نفسه والصفحة نفسها.

47) البيان والتبيين 227/1.

48) نفسه 228/1.

49) السابق 299/1. الجربياء: ريح تهب بين الجنوب والصبا، العماء: السحاب الكثيف المطبق، في غب سماء: أي بعد أن ينقطع المطر يوماً،.

50) السابق والصفحة نفسها. الإتاء: الرزق.

51) البيان والتبيين 115/1.

*) «بنية القالب الصيغي ليس فيها ألفاظ عَقْدية متطابقة تماماً يشترك فيها قالبان صيغيان، فمن الواضح أن هناك أمثلة كثيرة نجد فيها مجموعتين أو أكثر من الألفاظ

التي لها نفس الموقع الوزني في القالب الصيغي، مع أنها لا تشترك بأي لفظ عقدي، ويمكن أن تصاغ متخذة نفس بنية الإيقاع وحتى نفس البنية النحوية في القالب أو ما يشبهها » النظم الشفوي في شعر ما قبل الإسلام 25، مثلاً: عفت الديارُ، لعب الزمانُ، طرق الخيالُ، زعم الهمامُ، أو: حان الرحيلُ، كذب العقيقُ، سقط النصيفُ... إلخ، نفسه والصفحة نفسها، ولربما وجد مثل هذه البنى في الكتابة لكنها لا تتمتع بقدر بارز من التكرار والحضور عند الكاتبين، أي لا تصل إلى حد الظاهرة الواضحة المتقاربة.

52) ديوان امرئ القيس 148-149، أضاخ وذات السر: موضعان، ريِّق المطر: أوله، الجهلة: ما استقبلك من الوادي.

53) الشعرية العربية 23.

54) البيان والتبيين 106/1.

55) الشعرية العربية، أدونيس 23-24.

56) البيان والتبيين 44/1.

57) نفسه والصفحة نفسها.

58) الحيوان 132/3.

59) ينظر رسائل الجاحظ (رسالة ذم أخلاق الكتاب) 189/2-190.

60) ينظر الحيوان 38/1-82، والبيان والتبيين 79/1-80.

61) البيان والتبيين 28/3-29.

62) التفكير البلاغي عند العرب 141.

63) اللسان، مادة (كتب).

64) البيان والتبيين 9/2.

65) نفسه 13/2.

66) السابق 28/3.

67) ينظر الكلمات والأشياء، التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي 70، 72، 107، 108، 110، 111، 112.

68) البيان والتبيين 12/2.

69) البيان والتبيين 147/1.

70) طبقات فحول الشعراء 63/1.

*) يميل هذا البحث إلى الاعتقاد بوجود أطوار للشعر الشفوي قبل الإسلام، يمكن أن

تحدد بدراسة الصيغ، فلربما اتسم شعر آخر ذلك العصر بشيء من التنوع في الصيغ، بخلاف شعر أوله (المقطعات الشعرية)، مع عدم نفي تداخل الصيغ بين مختلف الأطوار، وإنما المدار على الهيمنة.

71) عيار الشعر 53.

72) نفسه والصفحة نفسها.

73) تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري 148/1.

74) عيار الشعر 53.

75) كتاب الصناعتين 61.

76) نفسه 63.

77) الوساطة 17.

78) البديع 1.

79) الوساطة 33-34.

80) نفسه 34.

81) ينظر الموازنة 296/1، 425.

82) ينظر مفهوم الأدبية في التراث النقدي 120.

83) ديوان عنترة 253.

84) شعر بشامة بن الغدير المري 223.

85) تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري 92-93.

86) ينظر الشعر والشعراء 525/1 والموشح 281.

87) ثلاث رسائل في إعجاز القرآن 97.

88) نظرية الانزياح عند جان كوهن، نزار التجديتي، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد الأول، فاس – المغرب خريف 1987 م 50.

89) كتاب المنزلات 144/2.

90) ديوان النابغة 16.

91) ديوان بشر بن أبي خازم 82.

92) الشعرية العربية، أدونيس 23.

93) الشعر والشعراء 70/1.

94) ينظر الكتابة والتناسخ 67.

95) ما لا تؤديه الصفة 49.

96) الشاعر والوجود في عصر ما قبل الإسلام (رسالة ماجستير) باسم إدريس قاسم، كلية الآداب، جامعة الموصل، 1412هـ - 1992م، 49، ويقارن بمروج الذهب 221-222.

97) الشاعر والوجود والصفحة نفسها.

98) الفن ومذاهبه في الشعر العربي 43.

99) ينظر الفن ومذاهبه في الشعر العربي 43.

100) نقد الشعر 74.

101) نفسه والصفحة نفسها، والأبيات في ديوان شعر الحادرة 45-50، 56-57، تصدفت: أعرضت، استبتك: غلبتك على عقلك فصرت كأنك سبي في يدها، الأتلع: الطويل العنق من كل شيء، وسنان: كأن فيه سنة، الغريض: الماء الطري، أسجر: ماء لم يصف، لعب السيول: أي جاء من كل وجه، الغلل: الماء يجري في أصول الشجر، الخروع: النبات الناعم، أدكن مترع: زق مملوء، عاتق: خمر عتيقة، كدم الذبيح: كأنها دم دابة ذبيح فدمه طري، المشعشع: المرقق بالماء.

102) نفد الشعر 78.

103) نفسه 80-81، والبيت في ديوان الشاعر 237، الكبداء: المرأة الضخمة الوسط، الوركاء: العظيمة الوركين، القوداء: الطويلة العنق.

104) الرسالة الموضحة 42.

105) عيار الشعر 43.

106) كتاب الصناعتين 145.

107) ينظر الفن ومذاهبه في الشعر العربي 70-76، 450-455.

108) نقد الشعر 64.

109) الصاحبي 273.

110) شرح ديوان الحماسة 8.

111) الرسالة الموضحة 25.

112) تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر 172-173.

113) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب 153.

114) الشفاء 23.

115) نفسه والصفحة نفسها.

116) الشفاء 24.

117) تلخيص كتاب أرسطوطاليس وبضمنه جوامع الشعر 172.

118) نفسه 60.

119) منهاج البلغاء 89.

120) نفسه 71.

121) دلائل الإعجاز 415-416.

122) ينظر الموشح 28-29.

123) نقد الشعر 64،

124) نفسه والصفحة نفسها.

125) ينظر فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة، عبدالله صولة، مجلة دراسات سيميائية، أدبية لسانية، العدد (1) فاس، المغرب خريف 1987 م 76-77.

126) المصطلح النقدي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني (رسالة ماجستير) زيد قاسم ثابت، كلية التربية، جامعة الموصل، ربيع الآخر 1419هـ - آب 1998 م 182.

127) نقد الشعر 90.

128) نفسه والصفحة نفسها، ولئن عد قدامة التصريع من سمات الشعراء المطبوعين المجيدين وجعله مما يعزز فيه الشعر ويؤكدها فإن النقاد الذين ظهروا بعد العمود كابن سنان الخفاجي (ت 466هـ) وابن الأثير (ت 637هـ) ويحيى بن حمزة العلوي (ت 749هـ) مالوا إلى استقباحه إذا كثر، لتضاؤل دور الشفة وسيادة الكتابة، وفضلوا منه ما يجري مجرى اللمعة واللمحة، ينظر سر الفصاحة 189، والجامع الكبير 255، والطراز 32/3.

129) الموازنة 306/1.

130) عيار الشعر 41.

131) نفسه 114.

132) عيار الشعر 45.

133) ينظر أمثلة ابن طباطبا على ذلك، السابق 114-116 وقد بدا لصاحب هذا البحث أن بعض الدراسات الحديثة تحاول إخضاع مقولة ابن طباطبا أعلاه وغيرها لمعنى الشعر

بالمفهوم الحديث فتجعل الوزن في نظر ابن طباطبا مجرد قالب خارجي لا قيمة له، على الرغم من كون الوزن داخلاً أساساً في تعريف الشعر عنده، ينظر مفهوم الشعر، جابر عصفور، 49.

134) الهوامل والشوامل 282.

135) ينظر العمدة 140/1، والقصيدة في ديوان الشاعر 10-20.

136) ينظر الفصول والغايات 131/1، والقصيدة في ديوان الشاعر 127.

137) أدونيس والتراث النقدي 89-90.

138) الشعر والشعرية 53.

139) الحيوان 131/3-132.

140) الحيوان 75/1.

141) القوافي 1.

142) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، إحسان عباس 85 عن المحتسب لابن جني 209/2.

143) الوساطة 412.

144) البيان والتبيين 139/1.

145) الشعر والشعراء 95/1.

146) معجم النقد العربي القديم 215/1 ويقارن بالعمدة 165/1.

147) الموشح 16.

148) قواعد الشعر 59-60، المظاهر: المجتمع بعضه على بعض، ولا يوجد ديوان للشاعر فيما يظن.

149) طبقات فحول الشعراء 75/1.

150) نقد الشعر 182 والبيتان في ديوان الشاعر 182-183، الأديم: النطع، الراهشان: عرقان في باطن الذراعين.

151) الشعر والشعرية 72.

152) نفسه والصفحة نفسها.

153) نقد الشعر 181 والبيت في شعر عمرو بن شأس الأسدي 77، ضلا بتضلال: كناية عن الباطل.

154) الشعر والشعرية 72.

155) الشعر والشعرية 72.

156) نقد الشعر 86.

157) نفسه والصفحة نفسها.

158) السابق والصفحة نفسها.

159) نقد الشعر 182.

160) نفسه 167.

161) السابق والصفحة نفسها، والبيت في ديوان الشاعر 122.

162) نقد الشعر 167.

163) الشعرية العربية، جمال الدين بن الشيخ 237، وينظر نقد الشعر 167.

164) نفسه (الشعرية العربية) والصفحة نفسها، وينظر البيان والتبيين 116/1.

165) نقد الشعر 168-169، والبيتان في ديوان امرئ القيس 53، وديوان زهير 12.

166) الشعرية العربية، جمال الدين بن الشيخ 238.

167) نفسه والصفحة نفسها، من التتميم الوارد في آخر البيت قول عنترة العبسي:

أثني علي كما علمت فإنني سهل مخالقتي إذا لم أظلم

فقوله (إذا لم أظلم) تتميم حسن، ينظر العمدة 51/2 والبيت في ديوان الشاعر 85.

168) ديوان امرئ القيس 32.

169) شعر الشنفرى 69.

170) البيان والتبيين 115/1.

171) الشعرية العربية، جمال الدين بن الشيخ 205-206.

172) الشعرية العربية، جمال الدين بن الشيخ 206.

173) ينر كتاب الصناعتين 471.

174) سياسة الشعر 10.

175) ينظر اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي 43-59.

176) ينظر الوساطة 33-34.

177) الديوان 54/4، الذرع: الطاقة.

178) قراءة ثانية للشعر الجاهلي: الأصالة والممكن، مطاع صفدي، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد العاشر شباط 1981 م 8.

179) نفسه والصفحة نفسها.

180) الشعر والشعراء 85.

181) ديوانه 169/3، قران: اسم مكان ببلاد الخرمية، والإشتار من أمراض العين وهو أن يرتفع جفنها الأعلى حتى لا يغطي بياضها، وأشتر: موضع بين نهاوند وهمذان، والاصطلام: الاستئصال.

182) ديوانه 108، الطماح: رجل من بني أسد وشى بامرئ القيس إلى قيصر، ما تلبسا: ما حمل من السم.

ثبت المصادر والمراجع

● اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي، مساهمة تطبيقية في كتابة تاريخ الأشكال، الدكتور محمد العمري، مطبعة الجديدة، منشورات دراسات سال 1990م.

● أدونيس والتراث النقدي، عبدالرحيم مراشدة، الطبعة الأولى، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن 1415هـ - 1995م.

● الإمتاع والمؤانسة، تأليف أبي حيان التوحيدي، صححه وضبطه وشرح غريبه أحمد أمين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان.

● بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، الدكتور محمد عوني عبدالرؤوف، الناشر: مكتبة الخانجي بمصر 1976م.

● البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق وشرح عبدالسلام محمد هارون، الطبعة الثالثة، الناشر: مؤسسة الخانجي بالقاهرة.

● تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، تأليف الدكتور إحسان عباس، الطبعة الثانية، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1398هـ - 1978م.

● تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري، الدكتور محمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر 1964م.

● التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس، حمادي صمود، طبع بالمطبعة الرسمية للجمهورية التونسية 1981م.

● تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، تأليف أبي الوليد بن رشد، وبضمنه جوامع الشعر للفارابي، تحقيق وتعليق الدكتور محمد سليم سالم، الجمهورية العربية المتحدة 1391هـ - 1971م.

● ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، للرماني والخطابي وعبدالقاهر الجرجاني، حققها وعلق عليها محمد خلف الله أحمد، والدكتور محمد زغلول سلام، الطبعة الثالثة، دار المعارف بمصر 1976م.

● الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام المنثور، لضياء الدين نصر الله بن الأثير الجزري، تحقيق مصطفى جواد وجميل سعيد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد 1956م.

● الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق وشرح عبدالسلام محمد هارون، الطبعة الثانية، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر.

● دراسة الأدب العربي، الدكتور مصطفى ناصف، الطبعة الثانية، دار الأندلس 1401هـ - 1981م.

● دلائل الإعجاز، عبدالقاهر الجرجاني، حققه وقدم له الدكتور محمد رضوان الداية والدكتور فايز الداية، الطبعة الثانية، مكتبة سعد الدين، دمشق 1407هـ - 1987م.

● ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، مصر 1964م.

● ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الثالثة، دار المعارف بمصر.

● ديوان بشر بن أبي حازم الأسدي، عنى بتحقيقه الدكتور عزة حسن، الطبعة الثانية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا 1392هـ - 1972م.

● ديوان شعر الحادرة، إملاء أبي عبدالله محمد بن العباس اليزيدي عن الأصمعي، حققه وعلق عليه الدكتور ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت 1393هـ - 1973م.

● ديوان العباس بن مرداس السلمي، جمعه وحققه الدكتور يحيى الجبوري، المؤسسة العامة للصحافة والطباعة، دار الجمهورية، بغداد 1388هـ - 1968م.

● ديوان عبيد بن الأبرص، تحقيق وشرح الدكتور حسين نصار، الطبعة الأولى، شركة مكتبة ومطبعة المصطفى البابي الحلبي، مصر 1377هـ - 1957م.

● ديوان عدي بن زيد العبادي، حققه وجمعه محمد عبدالجبار المعيبد، شركة الجمهورية للنشر والطبع، بغداد 1385هـ - 1965م.

● ديوان عنترة، دراسة محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، بيروت.

● ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، الناشر: دار المعارف بمصر.

● الرسالة الموضحة في سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره، من كلام أبي علي محمد بن الحسن الحاتمي، تحقيق الدكتور محمد يوسف نجم، دار صادر للطباعة والنشر، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت 1385هـ - 1965م.

● السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، الدكتور عبدالله إبراهيم، الطبعة الأولى، الناشر: المركز الثقافي العربي، بيروت تموز (يوليو) 1992.

● سر الفصاحة، لابن سنان الخفاجي، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان 1402هـ - 1982م.

● سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، أدونيس، الطبعة الأولى، دار الآداب، بيروت 1985م.

● شرح ديوان أبي فراس الحمداني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان.

● شرح ديوان الحماسة لأبي علي المرزوقي، تحقيق أحمد أمين وعبدالسلام هارون، الطبعة الثانية، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1387هـ - 1967م.

● شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، صنعة الإمام أبي العباس أحمد بن يحيى بن زيد الشيباني، ثعلب، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، الناشر: الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة 1384هـ - 1964م.

● شعر الشنفرى الأزدي، لأبي فيد مؤرج بن عمرو السدوسي، تحقيق وتذييل الدكتور علي ناصر غالب، الطبعة الأولى، دار اليمامة للبحث والطباعة، السعودية 1419هـ - 1998م.

● شعر عمرو بن شأس الأسدي، تحقيق الدكتور يحيى الجبوري، الطبعة الثانية، دار القلم، الكويت 1403هـ - 1983م.

● الشعر والشعراء لابن قتيبة، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار المعارف بمصر.

● الشعر والشعرية، الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه، الدكتور محمد لطفي اليوسفي، الدار العربية للكتاب 1992م.

● الشعرية العربية، أدونيس، دار الآداب، حزيران (يونيو) 1985م.

● الشعرية العربية، تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي، جمال الدين بن الشيخ، ترجمة مبارك حنون وزميليه، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب 1996م.

● الشفاء لابن سينا، وبضمنه الشعر، حققه وقدم له الدكتور عبدالرحمن بدوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة 1386هـ - 1966م.

● الشفاهية والكتابية، تأليف والترج. أونج، ترجمة الدكتور حسن البنا عز الدين، مراجعة الدكتور محمد عصفور، سلسلة كتب عالم المعرفة، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، شعبان 1414هـ - فبراير/ شباط 1994م.

● الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، لأبي الحسين أحمد بن فارس، حققه وقدم له مصطفى الشويمي، ملتزم الطبع والنشر مؤسسة بدران للطباعة والنشر، بيروت، لبنان 1964م.

● الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، الدكتور جابر عصفور، الطبعة الثالثة، الناشر: المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء 1992م.

● طبقات فحول الشعراء، تأليف محمد بن سلام الجمحي، قرأه وشرحه أبو فهر محمد محمود شاكر، مطبعة المدني، مصر.

● الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي، تصحيح سيد بن علي المرصفي، مطبعة المقتطف بمصر 1914م.

● العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تأليف أبي علي الحسن رشيق القيرواني الأزدي، حققه وفصله وعلق حواشيه محمد محيي الدين عبدالحميد، الطبعة الرابعة، دار الجبل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان 1972م.

● عيار الشعر لمحمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، تحقيق وتعليق الدكتور محمد زغلول سلام، توزيع منشأة المعارف بالإسكندرية.

● الفصول والغايات، أبو العلاء المعري، نشر محمود حسن زناتي المكتب التجاري، بيروت.

● الفن ومذاهبه في الشعر العربي، الدكتور شوقي ضيف، الطبعة السابعة، دار المعارف، مصر 1969م.

● قواعد الشعر، تأليف أبي العباس أحمد بن يحيى ثعلب، شرحه وعلق عليه محمد عبدالمنعم خفاجي، الطبعة الأولى، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر 1367هـ - 1948م.

● القوافي لأبي الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش، تحقيق الدكتور عزة حسن، دمشق 1390هـ - 1970م.

● الكامل لأبي العباس محمد بن يزيد المبرد، عارضه بأصوله وعلق عليه محمد أبو الفضل إبراهيم والسيد شحاتة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة.

● الكتابة والتناسخ، مفهوم المؤلف في الثقافة العربية، عبدالفتاح كيليطو، ترجمة عبدالسلام بنعبدالعالي، الطبعة الأولى، دار التنوير، بيروت، لبنان 1985م.

● كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، تصنيف أبي هلال الحسن بن عبدالله العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الثانية، ملتزم الطبع والنشر دار الفكر العربي.

● كتاب المنزلات، منزلة النص، طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1995م.

● الكلمات والأشياء، التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي، دراسة نقدية، الدكتور حسن البنا عز الدين، الطبعة الأولى، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان 1409هـ - 1989م.

● لسان العرب للإمام العلامة أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، دار صادر للطباعة والنشر، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت 1375هـ - 1956م.

● ما لا تؤديه الصفة، المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، حاتم الصكر، الطبعة الأولى، دار كتابات، بيروت، لبنان 1993م.

● معجم النقد العربي القديم، الدكتور أحمد مطلوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1989م.

● مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن السابع، توفيق الزيدي، سراش للنشر، تونس 1985م.

● مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الدكتور جابر عصفور، الطبعة الثانية، الناشر: دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان 1982م.

● منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبو الحسن حازم بن محمد بن حسن القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس 1966م.

● الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، لأبي القاسم بن بشر الآمدي، تحقيق السيد أحمد صقر، الطبعة الثانية، دار المعارف، مصر 1392هـ - 1972م.

● الموشح، مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، لأبي عبيدالله محمد بن عمران بن موسى المرزباني، تحقيق علي محمد البجاوي، ملتزم الطبع والنشر دار نهضة مصر 1965م.

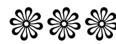
● النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، ترجمة الدكتور فضل بن عمار العماري، الطبعة الأولى، دار الأصالة للثقافة والنشر والإعلام، الرياض، السعودية، 1407هـ - 1987م.

● النظم الشفوي في شعر ما قبل الإسلام، مشكلة الموثوقية، ترجمة وتقديم الدكتور إبراهيم السنجلاوي والدكتور يوسف الطراونة، مطبعة الألوان، الأردن.

● نقد الشعر لأبي الفرج قدامة بن جعفر، تحقيق وتعليق الدكتور محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

● الهوامل والشوامل، أبو حيان التوحيدي، نشره أحمد أمين والسيد صقر، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1370هـ - 1951م.

● الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، لبنان.



ما هو الموضوع الأساس للرحلة، هل الرؤية أم القول؟ سيقول الحس المشترك (Sens commun) موضوعها المشاهدة (المعاينة، الملاحظة)، أما باسكال (Pascal) فقد رد بثقة كبيرة: موضوع الرحلة هو «القول»[1]. وتكمن أصالة هذه الفكرة وخصوبتها في كونها جعلت من المشاهدة وسيطاً للقول.

صحيح أن الخاصية الحتمية للرحلة هي: الملاحظة، وأن أفق انتظار القراء يفرض على محكي الرحلة فكرة الملاحظة، وبالتالي فكرة الوصف، بيد أن كل رحلة – في نهاية المطاف – هي نتاج **إعادة كتابة** (ré - écnityre) لرؤوس أقلام وصياغة لها[2]. وفكرة الكتابة هذه التي ألحّت على بيير بيرتيوم (P. Berthiaume) هي التي مكّنته من القول – مُحقّاً – «تُختزل كل رحلة – في نهاية الأمر – في كلمات»[3]. وبنية الكلمة نفسها هي ما يمنح أدب الرحلة إيحاءً بحدث أجنبي عن الحياة «**العادية**» و«**المعيارية**» وسواء أكانت الرحلة كتابة بالكلمات أم بالصور أم بهما، فإنها إعادة نسْخٍ، وإعادة كتابة، و**نتاج تبادل بين فضاء أجنبي واختيار كتابة وشكل ومحتوى ثقافيين**[5].

وباعتبارها ممارسة ثقافية وكتابية و«شكلاً أدبياً مرناً جداً»[6]، كثيراً ما كانت تضع سؤال الكتابة في مآزق شتى، إن لم نقل إنها **خلخلت مفهوم النص الأدبي** والكتابة الأدبية والجنس الأدبي، كما عملت على **تنسيب مفهوم الجمالية أو الفنية**. ولذلك تعرضت – في

جزء كبير منها على الأقل - للإقصاء خارج دائرة الأدب وتاريخه. وضمن هذا المنظور نسوق نصاً لباطايون (M. Bataillon) يقول فيه:

ينبغي أن يكون المرء مخلصاً تمام الإخلاص للجمالية، كي يتسنى له إقصاء أدب الرحلات خارج تاريخ الأدب بكل ما للكلمة من معنى. هذا الأدب الثَرُّ المرتبط ارتباطاً وثيقاً بالجغرافية والإثنوغرافية، والمثقل بالصحفيين المملّين وجوّابي الآفاق (Globe - trotters) الذين ينصِّبون أنفسهم كُتّاباً[7].

هناك، إذن، كثير من الحذر يشوب التعامل مع هذا الجنس الزئبقي في حد ذاته أو من حيث طبيعة المحكيات المنبثقة عنه. لقد وُضِع اللقاء السعيد بين الكتابة والرحلة موضع شكٍّ، اعتباراً للقاء العسير بين الكاتب والرحالة. «فليس هناك ما هو طبيعي في علاقة الكتابة بالرحالة. ولم يكن لها - دون شك - ما هو طبيعي»[8]. ولهذا يضيف فانسان كوفمان (Vincent Kaufmann):

من الصعوبة بمكان تطابق الكاتب والرحّالة، فكل شيء يجعلهما - بشكل ما - متعارضين. إذ يكفي القبض على الواحد منهما ليختفي الآخر. فالأول موجود دائماً هنا ليقول إلى أي حد يصعب أن يكون الثاني، والعكس صحيح. إن نقطة التقاء الرحالة بالكاتب هي في الآن نفسه نقطة انفلات ونقطة تأرجحٍ، لهذا تُلِحُّ على المتخيَّلات الأشد تنوعاً وتناقضاً»[9].

وإمكانية خلق تطابق بين الكاتب والرحالة رهينة بقُدرتهما معاً على النجاح في التواري أو الاختفاء (نكاد نقول الانمحاء)، أي في «اندحارهما معاً»[10]، على حد التعبير المركز لنيكولا بوفان (Nicolas Bouvin).

وما يفسر الطابع المفارِق للعديد من الرحلات هو أنه أثناء الحركة المكوكية بين الرحلة والكتابة هناك شيء ما لا يُمرُّ، بل يقاوم العبور. ولذا:

ينبغي العثور على نماذج بلاغية لتمرير ما لا يُمرُّ، بل تمرير حتى اللامفكّر فيه، واللامسموع والأعنف (...). شيء ما لا يمر، أو على الأصح لا يحدث، إلا في صيغة تفويت جوهري وخصب في الغالب[11].

ومن تجليات تلك المفارقة ما عرفته المحكيات الاستكشافية من تحول إلى محكيات نفيٍ أو محكيات سيرية - ذاتية، تنتهي بها إلى نسيان الرحلة لصالح الأدب. وأقرب مثال يوضح هذه الفكرة هو: ميشيل ليريس (M. Leiris) الذي اكتشف جوهر فنه السير - ذاتي بين داكار ودجيبوتي. لقد **رحل إلى إفريقيا لينسى الأدب، فانتهى إلى نسيان الرحلة**[12]. هنا يكمن حظ الكتابة الرحلية. فما أن تتمكن من التوجُّه الأدبي وأدواته، حتى تُدمِّر الفضاء الذي تنعكس فيه، أي تتوقف عن أن تكون رحلة لتصير كتابة أي أدباً.

ولا ريب أن هذه القضية الشائكة هي التي جعلت ميدام (A. Medam) يفتتح كتابه عن أدب الرحلة بالعبارة الدالة الآتية:

كتاب ورحلة: هذا الزوج الذي ليس شيئاً واحداً - لأن كل واحد يأخذ سبيله - يلتقيان أحياناً ليفرزا حكاية سفر (relation) أو تاريخاً إخبارياً (chronique) أو يوميات. غير أنه لقاء لحظة: لحظة لا تتعدى فترة نشوة فِرار، نشوة الشروع في كتابة صفحة محكي ما[13].

إن لحظة اللقاء بين الكتابة والرحلة هي دوماً لحظة هاربة منفلتة. والسؤال الإشكالي الذي يطرح نفسه هنا: ما عساها تكون الرحلة بدون

محكي أي بدون كتابة؟ لكن السؤال الأهم - في اعتقادنا - هو ما عساها تكون الرحلة إذا ما داخلتها الكتابة؟

إن التلكؤ الحاصل في الإجابة عن التساؤلين السالفين مردُّه إلي التلكؤ الحاصل في تحديد المُركّب (Syntagme): «**أدب الرحلة**»، وتحديد **حصة الأدبي في الرحلي**. وهو أمر عسير لأن المعايير الدقيقة تعوزنا. وهذا ما يعكسه - على ما يبدو - تردد الكتاب أنفسهم. هذا التردد الذي تشهد عليه العناوين المختلفة: «مذكرات»، «سفر»، «يوميات»، «تاريخ»، «رحلة»[14]. ويمكن أن نضيف: «سياحة»، «جولة»، «أخبار»، «رسالة»، «مناظرة»، «سيرة ذاتية»، «كتاب مسالك»، «مناجاة»، «دليل»، «سفارة»، «نزهة»، «ألْبوم». وكلها تعبر كفايةً عن خاصية تعدد الشكل الرحلي (Polyforme)، حين يتعلق الأمر بتجربة حياتية حميمية جداً، وحركة قلِقة حاسمة في:

> أدغال نص آخر وأحراشه، تكُون أزمنته وأمكنته وسياجاته جُملاً، وأيام المشي فقرات، والحيرة أسلوباً، وجروحُ جسد المكتشِف وروحه دليل مِسْبَرٍ (Stylet)[15].

الرحلة كتابة تعدُّدية مراوغة - وغير بسيطة كما نتوهم - تسمح للعقل البشري بالمزيد من حرية الخيال بواسطة تركيبها الغرائبي بين القصي غير المألوف والقريب المعتاد. ومع ذلك، فإن المزج أو المجاورة بين المعلوم والمجهول من شأنهما ألا يصيِّرا - ضرورةً - هذه الأعمال عظيمة وخالدة ومقروءة، بل إن ما يجعلها كذلك هو:

أ - مقصدها (فحواها).

ب - خاصياتها الفنية الداخلية القابعة خلف تجاور الغرائبي والمألوف[16].

سؤال الكتابة، إذن، يضعنا رأساً بإزاء سؤال القيمة الفنية أو

الجمالية أو الأدبية للنصوص الرحلية، وبالتالي يضعنا في عمق **سؤال التلقي أو القراءة**، لأننا نعلم أن الرحلة كتابة مفارِقة، وقراءة مفارِقة أيضاً، تضع المتلقي أمام امتحان عسير هو سبُل قراءة النص الرحلي، وما تطرحه **رحلة قراءة أدب الرحلة** من مآزق.

وعن علاقة الرحلة بالكتابة والقراء نقرأ في أطروحة أريل مانْدْوا (Arielle Mandois):

الرحلة سير خارجي في الظاهر.

الكتابة تقتضي رحلة داخلية (باطنية).

القراءة

رحلة أخرى»[17].

الرحلة، إذن، سفر في الخارج، لكن إذاما اقترنت بالكتابة تصبح سفراً في الداخل، وتعطي للقراءة أبعاداً أخرى غير البعد الثيماتي الذي انْسجنت فيه لمدة طويلة.

ووفق هذا التصور، يقتضي جنس الرحلة دراسة متعددة المباحث (Pluridischlinaire). ومع ذلك، فقد:

ظل في الغالب حبيس التحليل الموضوعاتي الاختزالي الذي لا يفتأ يغادر سطح النص. ذلك أن من شأن هذا التحليل أن ينزع نحو إعادة نفس الكليشيهات التي تهُمُّهُم في رفض «الآخر» أو التكيف معه[18].

كما من شأنه تغييب المكونات النصية الأخرى لأدب الرحلة، باعتباره حدثاً وكتابة وبحثاً عن تبريرهما في الآن نفسه. غير أن هناك عوائق كثيرة تحول دون تعدد المقاربات (القراءات) وتوفُّقها. وتعود بعض تلك العوائق إلى «طبيعة» هذا الخطاب الذي يقتضي:

أ - رفض زخارف الحكاية.

ب - تفضيل الأسلوب «البسيط والطبيعي».

ج - إثبات الحقيقة البسيطة.

د - تجويف اللغة.

هـ - تصيير الكتابة شفّافة شأنها شأن الطبيعة[19].

والرحلة خلافاً للرواية التي طالما قورنت بها:

> تُجَرِّحُ كل عنصر خيالي، وتزعم أنها متجذرة لا في المتخيل، وإنما في التاريخ. والحقيقة بالنسة لها ليست الحقيقة الأخلاقية، ولا حقيقة الخيال، ولا حتى حقيقة الاحتمال، وإنما الصدقية (Véracité) الفعلية للأحداث المسرودة، والدقة المتناهية للمعرفة الموسوعية[20].

فالرحلة والكتابة يشكلان نشاطين «متنافرين»[21]. واللقاء السعيد بينهما هو ما يُعوز القراءة الخلاقة المبدعة المغامِرة.

القراءة رحلة، لكنها لا تقل صعوبة عن الفعل الرحلي نفسه، لأنها مغامرة خطِرة بين السطور وأحراش الكلمات وأدغال الصور والاستعارات. وفيِ رحلة القراءة تتأسس الكتابة الرحلية من جديد أفقياً (خطياً) وعودياً (تناصِّياً). وأمام هذه القراءة المسافرة في النص الرحلي - ببُعديها معاً - نتوقف عن اعتبار محكي الرحلة بمثابة «توالٍ خطي للأوصاف والانطباعات والتجارب»[22]، ليس إلاّ.

وتزداد القراءة خصوبة وإبداعية كلما تجاوزت الرحلة حدود نقل المعلومات (أو مجرد الإخبار) إلى **أهداف جمالة**، أي حين تصبح - على حد تعبير رويل ويلسون (Ruel K. Wilson) - «أدباً» (Literary)[23]. وحين يُعقد القران بين الرحلة والكتابة، يولد الأدب

السعيد، لترعاه القراءة السعيدة، ويخرج أدب الرحلة من دائرة الأدب بمعناه العام، ليدخل بوتقة الأدب اللذيذ المطابِق لمفهوم الكتابة.

خلاصـــة:

نفيد مما سبق أن الرحلة:

* موضوعها القول عبر وسيط المشاهدة والملاحظة والوصف.
* نِتاج إعادة كتابة، وصياغة جديدة لرؤوسِ أقلامٍ.
* يمكن اختزالها في كلمات.
* تقوم بنية الكلمة فيها بالإيحاء بالأجنبية (étrangeté).
* نتاج تبادل بين فضاء الغير وانتقاء كتابة ذات شكل ومحتوى ثقافيين.
* ممارسة كتابية مرِنة.
* خلخلت مفهوم النص الأدبي، وزعزعت مفهوم الكتابة والجنس الأدبيين.
* عملت على تنسيب مفهوم الجمالية.
* لا تطابق الكتابة إلا في حالة قدرتهما معاً على التواري، وتمكنهما من الالتقاء عند نقطة التأرجح هاته.
* يكمن طابعه المفارِق في قدرتها على تمرير الشيء الذي يقاوم العبور. ويحدث هذا في صيغة تفويت جوهري تحوِّل بعض المحكيات الاستكشافية إلى: (سير ذاتية، محكيات نفي مثلاً)، كي يتم نسيان الرحلة لصالح الأدب والكتابة.
* عسيرة التناول، لأن المعايير الدقيقة المحدِّدة لها تعوزنا، نظراً لورودها تحت عدة لافتات: (مذكرات، يوميات، تاريخ، رسالة، مناظرة، مناجاة، إلخ).

* ما يمنحها خلودها وعظمتها هو فحواها من جهة، وخاصيتها الفنية الكامنة خلف تجاور الغرائبي والمألوف من جهة ثانية.
* حين تقترن بالكتابة تصبح سفراً في الداخل (الباطن).
* إذا اقترنت بالدراسة المتعددة المباحث تتحرر من عقال الثيماتية الاختزالية المنتجة لنفس الكليشيهات.
* قراءتها مغامرة بين السطور وأحراش الكلمات وأدغال الصور والاستعارات ومفاصل الفقرات وجروح الجسد وأحوال الروح وأهوالها.
* قراءتها إعادة تأسيس للكتابة الرحلية أفقياً (خطياً) وعمودياً (تناصياً).

الهوامش

1) cité par J. Menard: “Préface”, in: Les récits de Voyage, C.E.R.H.I.S; éd. Nizet - paris 1986. p 9.

2) Pierre Berthiaume: Périples Français En Amérique au 18e Siécle (Du Voyage a L’Ecriture; Formes et signification); Doctorat D’Etat, Grenoble 3. 1987. p 4.

3) مقتطف من ملخص الأطروحة السابقة المبرمج في حاسوب الخزانة الوطنية بباريس.

4) Héléne Lefebre: Le Voyage; Bordas - Paris 1989. p 5.

5) D - H. Pageaux: “Le Comparatiste: Homo Viator”; Neohelicon 12/1. 1985. p 202.

6) patrick Jager: Poétique De La Description Du Paysage Levantin Chez Les Voyageurs Français de 1950 a.

7) M. Bataillon: “Remarques Sur La Littérature de Voyages”; Connaissance de L’Étranger, Lib. M. Didier - Paris 1964. p 51.

8) Vincent Kaufmann: “Préface”, Revue Des Sience Hummaines, P.U.L. 3, 214/1989. p 7.

9) المرجع السابق، ص 7.

10) نفسه، ص 7.

11) نفسه، ص 8.

12) نفسه، ص 8.

13) A, Medam: L'Esprit Au Long Cours (Pour Une Sociologie Du Voyage); Méridiens/ Anthropos - Paris 1982. p 7.

14) بيير بيرثيوم، المرجع السابق، ص 234.

15) أ. ميدام، المرجع السابق، ص 10.

16) Tam Kwo - Kan: "Journey and Return in Journey to the West and The Rime of The Ancient Mariner" in: Proceedings of The 12th congress of The I.C.L.A; Iudicium Verlag - Miinchen 1990. p 362.

17) Arielle Mandois: Paysage Vecu en Voyage; Doctorat de Troisiéme Cycle, Aix Marseille 1987. p 4.

18) Ouasti Boussif: Image (s) Du pays des Pharaons dans Le récit de Voyage Egyptien de Vivant Denon a Gerard de Nerval 1802-1850; Doctorat D'Etat, Université Mohammed ben Abdallah, Fés 1990-1991. p 2.

19) N. Doiron: "De L'épreuve de L'´space au Lieu du Texte: Le récit de Voyage Comme Genre"; in: Voyages, Récits et Imaginaire, Actes de Montréal, édités par B. Beugnot, Paris - Seattle - Tubingen 1984. p 19.

20) Real Ouelltet: "Paratexte Liminaire de La relation: Le Voyage en Amérique"; Cahiers de L'Association Internationale des Études Françaises, 49/1990. p 178.

21) هيلين لوفيفر: المرجع السابق، ص 23.

22) Ruel. K. Wilson: The Literary Travelogue Nijhoff/ The Hague 1973 1973. p 10.

23) المرجع السابق، ص 10.



البلاغة واللسانيات (جدل الشعرية والأسلوبية):

إن لحظة الربط بين البلاغة والشعرية لهي جديرة بالتأني المستند إلى وجهة نظر علمية، لما يشوب المفهومين من اختلاف في الأدوات (المصطلح، التقنية، والحدود التي يشملها المفهوم أو يصل إليها) من جهة، ومن افتراق طويل في الزمن يكاد يصل حد القطيعة أو (الفترة) بالمفهوم المعجمي الأصيل، من جهة أخرى. ولكن هذا لا يسوغ إهمال الربط، بسبب من استناد الشعرية إلى مرجعيات متعددة كانت البلاغة ومازالت أحدها، بل ربما كانت أبرزها على الإطلاق؛ فالبلاغة – في الأساس – نظام لغوي يتحقق في النص الأدبي استناداً إلى المقولة الشهيرة: «مطابقة الكلام لمقتضى الحال»(1)، لأن البلاغة إنما سميت بذلك «لأنها تنهي المعنى إلى قلب السامع فيفهمه»(2)، ومن ثم فالبلاغة ما هي إلا وصف لتقنية الإيصال، فهي صفة راجعة إلى اللفظ باعتبار إفادته المعنى عند التركيب، أو بسبب التركيب، ومن ثم فهي صفة للكلام وليس للمتكلم(3). ومادامت هكذا فإنها بحث في الأسلوب وطريقة التعبير، قال الجرجاني: «والأسلوب هو الضرب من النظم والطريقة فيه»(4) ومن ثم فإن موضوع البلاغة هو العلاقة بين الأسلوب والمعنى(5)، فالبلاغة «دراسة للغة منظورة من خلال وظيفتها»(6)، ولذا يحكم (بول دي مان) إن الإمكانية البلاغية،

المجازية للغة هي الأدب نفسه، ومن ثم فإن البلاغي عندما يميل نحو التواصل الشعري تتحول الصورة البلاغية إلى صورة شعرية، مما يؤدي إلى حدوث تغير في الوظائف، ومن ثم فإن النص البلاغي خطاب «تغلبت فيه الوظيفية الشعرية للغة»[8] ولكن هذا لا يعني أن الوظيفة الشعرية تلغي الوظائف الأخرى بل إنها تفرض الهيمنة عليها[9]. فالمأخوذ بنظر الاعتبار في البلاغة هو ما له قيمة جمالية أو تعبيرية خاصة، ومن ثم فهي أسلوبية القدماء كما يقول جيرو[10].

وبذلك وحدت الأسلوبية المسار المنهجي مع البلاغة في عنايتها بالجانب الإبداعي للغة، ولذا كانت دراسة البلاغيين العرب للنص الأدبي نابعة من وصف مستوياته التعبيرية، والبحث في الجانب المحسوس من اللغة (وهو الصوت) أثناء محاولة إدراك العلاقة بين اللفظ ومدلوله[11].

وبمقابل ذلك فإن الشعرية هي أسلوبية النوع[12]، ومن ثم فإن موضوعها ليس النص بل هو (جامع النص)، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة، وبذلك فهو - أي جامع النص - يتضمن أصناف الخطابات وصيغ التعبير والأسلوب وكذلك الأجناس الأدبية[13].

والقراءة الشعرية للنص في مفهوم تودوروف (Todorov) هي قراءة النص من خلال شفرته بناء على معطيات سياقه الفني، فالنص في هذه القراءة خلية تتحرك داخلها مندفعة بقوة لا ترد لتكسر كل الحواجز بين النصوص. وتسعى هذه القراءة إلى كشف ما هو باطن في النص، وتقرأ فيه أبعد مما هو في لفظه الحاضر، مما يجعلنا أقدر على تجلية حقائق التجربة الأدبية، وعلى إثراء معطيات اللغة كاكتساب إنساني حضاري قويم[14].

فالشعرية إذاً ما هي إلا محصلة لاستخدام متميز في أداء الشعر (= اللغة)، لأن الشعر هو نوع من اللغة، ومادامت الشعرية هي أسلوبية النوع كما أسلفنا، فإن عليها أن تتبنى مبدأ المحايثة وأن يكون هذا التبني مبدأها الأساس «ذلك أنها أشد إنشاء وتوحداً مع اللسانيات التي تعد كنفاً يحتوي مخاضات الشعرية مادام موضوع هذه الأخيرة هو الظواهر اللفظية»(15) ومن ثم فإن الشعرية فرع من اللسانيات التي لم تكن (علماً) إلا يوم تبنت مع دي سوسير مبدأ المحايثة، أي تفسير اللغة باللغة نفسها، ومن ثم فإن الشعرية محايثة للشعر(16).

ويحاول تودوروف تحديد موضوع الشعرية استناداً إلى التفريق الذي أوجده رولان بارت بين الأثر الأدبي (وهو إنتاج المؤلف الحقيقي) والنص (وهو إنتاج القارئ الذي يوسع أبعاده بالقراءة) ومن ثم فهو ينفي أن تكون ثمة إمكانية للأثر الأدبي أن يكون موضوعاً للشعرية «وذلك أن الأثر الأدبي عمل موجود، وموضوع الشعرية هو العمل المحتمل، أي العمل الذي يولد نصوصاً لانهائية»(17).

ومن هنا فإن المخاض الذي شهدته دراسة الأسلوب هو الذي فجر الشعرية الحديثة، والأسلوبية تبحث فيما يجعل الخطاب الأدبي مزدوج الوظيفة والغاية: يؤدي وظيفة الكلام العادي (= إبلاغ الرسالة الدلالية) ويسلط على المتلقي تأثيراً ضاغطاً ينفعل من خلاله للرسالة المبلغة انفعالاً ما(18).

فالشعرية إذاً تشمل الأسلوبية بوصفها إحدى مجالاتها، فالشعرية تبحث عن قوانين الخطاب الأدبي في كل من الشعر والنثر. ولذا فإن بينها وبين التأويلية (الهيرمونطيقا) وجهاً تكاملياً، إذ إن الوسيلة الإجرائية للتنظير التي تبنته الشعرية ليس النص الأدبي، كما أسلفنا، بل إنها تستنبط «الخصائص التي تتشكل بها (الفرادة

الأدبية)، ويتوطن (الإبداع)، وتلك إنما يتحصل تأسيسها في الخطاب عن طريق (خرق للغة) أو تغريبها عن مناخها الأصلي بواسطة الانزياح الذي يوجد في الشعرية بوصفه منشطاً لمشغلها في العمل الأدبي حيث تترسم ملامح تلك الشعرية لحظة ينحرف الكلام انحرافاً معيناً عن التعبير»[19]، وهذا ما يضعنا أمام قضية العدول ومعالجة البلاغيين العرب لمظاهرها في أبواب علم البيان وفي المجاز بصورة خاصة كما سيتضح من خلال البحث إن شاء الله.

العدول عن الحقيقة إلى المجاز:

يشغل موضوع العدول حيزاً واسعاً في البحث اللغوي والبلاغي عند العرب[20]، إذ إن الدراسة البلاغية للقضايا اللغوية المخالفة للأصل تمت تحت مصطلح (العدول)، فالنقد والبلاغة نشآ في ظل البحث اللغوي، ومن ثم «أصبحت الخبرة بالخواص الصياغية، هي خبرة بالدلالة على صعيد واحد»[21].

فإذا ما أردنا توضيح مسائل العدول، فإن علينا أولاً أن نحدد ما هو العدول؟ ويكاد اللغويون يتفقون على أن العدول هو الميل والانحراف والاعوجاج، فعدل عن الشيء يعدل عدلاً وعدولاً: حاد. والعدل أن يعرض لك أمران فلا تدري إلى أيهما تصير فأنت تتروى في ذلك. وقد عادلت بين أمرين أيهما آتي: أي ميَّلت، «يقال: هو يعدل أمره ويعادله إذا توقف بين أمرين أيهما يأتي، يريد أنهما كانا عنده **مستويين** لا يقدر على **اختيار** أحدهما ولا يترجح عنده، وهو من قولهم: عدل عنه يعدل عدولاً إذا ما كان يميل من الواحد إلى الآخر.. قال الأحمر: عدل الكافر بربه عدلاً وعدولاً إذا سوى به غيره فعبده»[22].

فاللفظ (عدل) يدل على المساواة أولاً وهذا ما يتضح في قوله

تعالى: ﴿**أو عدل ذلك صياماً ليذوق وبال أمره**﴾ [المائدة 95]. ومن ثم فالفداء سمي «عدلاً» لأن فيه معنى التسوية كما في قوله تعالى: ﴿**وإن تعدل كل عدل لا يؤخذ منها**﴾ [الأنعام 70] والمشركون «يعدلون» لأنهم يجعلون لله عديلاً مماثلاً في العبادة. أما «العدول» بمعنى الانحراف فقد ورد في القرآن في موضعين هما ﴿**فلا تتبعوا الهوى أن تعدلوا**﴾ [النساء 135] والآخر «أإله مع الله بل هو قوم يعدلون» [النمل 60].

ويتضح من هذا العرض اللغوي أن ثمة شيئاً يعدل عنه، وشيئاً آخر يعدل إليه، وهذه العملية تسمى العدول: أي الميل والانتقال من شيء إلى آخر. ويكاد هذان الشيئان أو الأمران يكونان متساويين، إن لم يكونا متساويين فعلاً، وعندئذ يكون (الاختيار) كما نص على ذلك ابن منظور هو الذي يفصل في عملية العدول. فالعدول عن الشيء إلى غيره عملية اختيارية في وفق هذا الطرح اللغوي.

والعدول بمفهوم الميل أو الانحراف أو الانتقال، هو ما وضعه النحاة واللغويون العرب بمقابل ما اصطلح عليه بـ (الأصل) سواء كان أصل الوضع أم أصل القاعدة ويتعلق أصل الوضع، أي وضع الألفاظ على مسمياتها، بمسألة نشوء اللغة وسمي هذا الأصل عند المعنيين بشؤون البلاغة بـ (الحقيقة)[23] والحقيقة هي المقابل التقليدي للمجاز، وأول من أدخل مفهوم «الوضع» إلى ميدان الدراسة المجازية هو الرُّماني، في رسالته «النكت في إعجاز القرآن»[24].

والأصل إما أن يكون الغالب وإما أن يكون الدليل، «والغرض أن الأصل الحقيقة، والمجاز خلاف الأصل، فإذا دار اللفظ بين احتمال المجاز واحتمال الحقيقة فاحتمال الحقيقة أرجح»[25]. والسبب في التمسك بالأصل اللغوي يعود إلى الربط بين اللغة والدين ربطاً جوهرياً انطلاقاً من تفسيرهم لقوله تعالى: ﴿**وعلم آدم الأسماء كلها**﴾

[البقرة: 31] بأنها قديمة قدم آدم عليه السلام[26] ومن هذا دار الأمر في العقلية البيانية العربية، على ممارسة الفعل الذهني انطلاقاً من أصل معطى (= نص) أو مستفاد من أصل معطى (ما ثبت بالإجماع أو القياس وغيرها) ومن ثم فإن «المعرفة العقلية في الحقل البياني تقوم كلها إما انطلاقاً من أصل، وإما انتهاء إلى أصل وإما بتوجيه من أصل. وفي أغلب الأحيان تجتمع هذه الثلاثة في عملية بيانية استدلالية واحدة»[27].

ومن ثم آل البحث البياني إلى (رد الفرع إلى الأصل) وهو ما يوافق المنهج السائد في الدراسات اللغوية والنحوية بل وحتى الأصولية آنذاك. وليس التفكير بتوجيه من الأصل إلا الصدور في عملية الاستدلال البياني عن قواعد أصولية (قواعد التوجيه) وهي ضوابط منهجية وضعها الأصوليون ليلتزموا بها عند النظر في الأصول التي تستنبط منها الأحكام[28] فهي قواعد توجيه؛ «لارتباطها بتوجيه الكلام عند التأويل واعتبار وجه منها أولى من الآخر بالقبول»[29].

والعدول عند النحاة هو المقابل لمصطلح «الأصل» (= أصل الوضع أو أصل القاعدة) الذي هو - كما يرى الدكتور تمام حسان - تجريد قام به النحاة ليصلوا بواسطته إلى الاقتصاد العلمي بتجنب الخوض فيه أوابد المفردات، وهي الغاية نفسها التي يرمي إليها «أصل القاعدة». وهذا العدول إما أن يكون مطرداً أو غير مطرد، فإن لم يكن مطرداً سمي «شاذاً» فإن كان فصيحاً فإنه يحفظ ولا يقاس عليه، أما العدول المطرد فإنه يخضع لقاعدة تصريفية. وكذلك الحال بالنسبة للعدول عن أصل وضع الجملة[30]. إذ إن الجملة كلام، والكلام هو اللفظ المركب المفيد بالوضع أي المفيد بحكم أصل وضعه، لأن الأصل في الكلام أن يكون لفائدة[31] وأصل وضع الجملة نمط خاص يراعى فيه ترتيب الكلمات وعلاقاتها فضلاً عن أصول أخرى مثل الذكر والإظهار

والوصل والنظام والربط والعامل وغيرها. ويكون الخروج عن أي من هذه الأصول عدولاً عن أصل وضع الجملة. وهذا العدول إما أن يكون مطرداً أو غير مطرد، فغير المطرد يسمى شاذاً أو ضرورة أو قليلاً أو نادراً أو خطأ، في حين أن المطرد يخضع لتحقيق الفائدة ولأمن اللبس، ويخضع لقواعد معينة يتم هذا العدول ويطرد في ضوئها بالإضافة إلى الإطار العام لصناعة النحو، كما يبدو من خلال قواعد التوجيه[32].

والأصل، أخيراً، هو ما جرده اللغويون والنحاة بالاستقراء الناقص الذي أجروه على الكلام الفصيح. من خلال جمع اللغة من أفواه الأعراب ووصف بنية اللغة وتشكلها، ومن ثم الوصول إلى وضع المعايير التي تضبط اللغة وتعصم الألسنة من الخطأ واللحن.

ومن هنا فإن العدول (Ecrat) ما هو إلا استعمال الألفاظ في غير معانيها والخروج بها عن النمط norme أو الدلالة الشائعة إلى الدلالة الطارئة (العدول أو المجاز) ولكن هذا العدول وإن كان اختيارياً فإنه لا يتم بمعزل عن الدلالة. وهذا ما نراه واضحاً في التنظير البلاغي حيث يلح البلاغيون على أن الحقيقة هي الأصل والمجاز هو الفرع، «ولا يعدل عن الأصل إلى الفرع إلا لفائدة»[33]. والحقيقة هي الأصل، وهي مشتقة من الشيء المحقق، وهو المحكم، فالحقيقة كما يرى ابن فارس هي الكلام الموضوع موضعه، والذي لا يزايله، «فالحق هو المستقر الثابت الذي لا زوال له، فلما كانت موضوعة على استعمالها في الأصل قيل لها حقيقة أي ثابتة على أصلها لا تزايله ولا تفارقه»[34].

ويرى السكاكي أن الحقيقة هي «الكلمة المستعملة فيما هي موضوعة له من غير تأويل في الوضع»[35] وقد قدم اللغويون العرب الحقيقة على المجاز لأنها كالأصل له إذ إن استعمال اللفظ في غير ما وضع له فرع صحة استعماله فيما وضع له. والحقيقة ليست (أصلاً) ولو كانت كذلك للزم أن يكون لكل مجاز حقيقة وليس كذلك[36].

ووصف الألفاظ بالحقيقة إنما هو مستند إلى قضية الدلالة، فالحقيقة اللغوية «هي حقيقة الألفاظ في دلالتها على المعاني، وليست الحقيقة التي هي ذات الشيء أي نفسه وعينه، فالحقيقة اللفظية إذاً هي دلالة اللفظ على المعنى الموضوع له في أصل اللغة»[37] والوضع هو تخصيص الشيء بالشيء بحيث إذا أطلق الأول فهم منه الثاني، فوضع الواضع للفظ معناه «إنه جعله مهيأ لأن يفيد ذلك المعنى عند استعمال المتكلم على الوجه المخصوص، والمفيد بالحقيقة إنما هو المتكلم، واللفظ كالآلة الموضوعة لذلك»[38].

والوضع في المعجم هو الاختلاق والاتفاق والإثبات، فوضع الشيء وضعاً: اختلقه. وتواضع القوم على الشيء: اتفقوا عليه «ووضع الشيء في المكان أثبته فيه»[39]. ومن ثم فإن الوضع اللغوي وفق معطيات البلاغة هو «الإثبات في المكان»، فالبلاغيون - في تعريفهم للوضع قد «صوروا المعنى بصورة الحيز، والدال بصورة المتحيز، كأن الواضع بتعيينه اللفظ لمعنى عندهم يجعل المعنى حيزاً للفظ، إذ بذلك التعيين يستقر في ذلك المعنى ولا يتجاوز عنه إلا بطريقة كاستقرار الشيء في الحيز»[40].

ومن هنا يأتي تعريفهم للدلالة الوضعية اللفظية بأنها «كون اللفظ بحيث إذا أطلق فهم المعنى منه للعلم بالوضع» ويعلق التهانوي على هذا التعريف بأن ثمة أموراً أربعة هي اللفظ والمعنى والثالث إضافة بينهما هي الوضع والرابع إضافة ثانية بينهما «عارضة» لهما بعد عروض الإضافة الأولى وهي الدلالة[41]. ومن هنا يرى الجرجاني أن المواضعة لا يمكن أن تتم إلا على معلوم، فالواضعة كالإشارة مثل (خذ ذاك)، ومن ثم فهو يؤكد على أن المتكلم لا يكون متكلماً «حتى يستعمل أوضاع لغة على ما وضعت هي عليه»[42]. ومن هنا فإن اللغويين والبلاغيين على حد سواء يؤكدون على أن التفريق بين الحقيقة

والمجاز لا يمكن تحصيله إلا بالرجوع إلى أهل اللغة[43]، وكل ما يذهب إليه البلاغيون العرب في التفريق بين الحقيقة والمجاز يؤول إلى السماع «وحجة السماع تتحقق في الاستعمال، لأن اللفظ عندهم قبل الاستعمال ليس بحقيقة ولا مجاز [انظر رأي الرازي في ذلك فيما يأتي من هذا البحث]، والمقصود بالسماع من أهل اللغة أن اللفظ موضوع فيما استعمل فيه، بخلاف المجاز فإنه يوقف عليه بالتأمل في طريقه أو معناه»[44] فالمعول عليه في المجاز هو العلاقة وليس السماع، ولابد لا طراد العلاقة الآلية التي تقوم عليها نظرية الوضع من أن يدل الشيء بنفسه على شيء عين له الشيء الأول، والدال هو الموضوع، والمدلول هو الموضوع له، وتعيين الأول بإزاء الثاني هو الوضع، «فالدلالة رابطة مخصوصة بين اللفظ والمعنى مترتبة على رابطة أخرى بينهما هي الوضع إلا أن الأولى قائمة بمجموعهما والثانية بالوضع، وإذا انتفت الدلالة انتفى الوضع...»[45]. ومن هنا يعرف الجرجاني الحقيقة بقوله «كل كلمة أريد بها ما وقعت له في وضع واضع – وإن شئت قلت: في مواضعة – وقوعاً لا يستند فيه إلى غيره فهي حقيقة»[46]. والواضع هنا ليس الواضع الأول للغة والمواضعة ليست هي المواضعة الأولى ولذا فهو يعرف المجاز بقوله: «كل كلمة جزت بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم توضع له من غير أن تستأنف فيها وضعاً لملاحظة بين ما تجوز بها إليه وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها فهي مجاز»[47] ويلمح من هذا التعريف أن عملية التحول تنطوي على تجدد المواضعة، وذلك إن الدلالة الوضعية تتطور مع الزمن، بل ربما يتحول المجاز إلى وضع جديد، و«استئناف الوضع» يقطع سلسلة التحول ويصير المجاز فيه حقيقة. وإدخال «ال» الواضع «يدل على أن الوضع عملية إبداعية تعتمد الوعي لإنشاء المخاطب الأدبي، ومن ثم «يقودنا كل هذا إلى خروج المجاز من نطاق العملية

الاصطلاحية الخالصة، لأنه لا يخضع بحال لمسائل القياس والاطراد، وهو ما يعني اتكاؤه على التحول المتجدد الذي يحتاج إلى حدة الذهن وقوة الخاطر - كما يقول عبدالقاهر - وهو ما أكده ابن الأثير عندما اعتبر توسعات المجاز من ابتداع الأدباء وليس من أوضاع اللغة»[48].

والمجاز فعل من جاز المكان يجوزه إذا تعداه، وقد نقل إلى الكلمة الجائزة أي المتعدية مكانها الأصلي أو الكلمة المجوز بها، على معنى أنهم جازوا بها مكانها الأصلي. وعلى هذا أكثر البلاغيين كما رأينا من خلال تعريفاتهم. ولكن ثمة رأياً مرجوحاً - وله في هذا البحث ما يبرره - وهو كون الكلمة محلاً للجواز، وبهذا الاعتبار يكون الأصل في قولهم جزت المكان: سلكته ووقع جوازي فيه لا بمعنى تجاوزته[49] ونحن نختار الرأي الأخير استناداً إلى مبررات سنسوقها في محلها من هذا البحث إن شاء الله.

والعدول عن الحقيقة إلى المجاز لا يتم بمعزل عن الدلالة، فالأصل في إطلاق الكلام أن يكون محمولاً على الحقيقة لأنها أصل الوضع «ولا يعدل إلى المجاز إلا لدلالة»[50] ولا يكتفي عبدالقاهر الجرجاني بكشف العلاقة بين اللغة والاصطلاح في اشتقاق لفظ المجاز بل يحدد العلاقة بين الأصل والفرع في عملية العدول عن أصل اللغة، أو النقل الذي يثبت إرادة المجاز لهذا اللفظ أو ذاك دون الاستعمال الحقيقي، فيقول «ثم اعلم بعد: أن في إطلاق المجاز على اللفظ المنقول عن أصله شرطاً، وهو أن يقع نقله على وجه لا يعرى معه من ملاحظة الأصل، ومعنى الملاحظة أن الاسم يقع لما نقول أنه مجاز فيه بسبب بينه وبين الذي تجعله فيه»[51] والمقصود من العلاقة بيان الارتباط كعلاقة المجاورة وغيرها، ومن ثم فإن «العلاقة بمثابة الجسر الذي يربط ضفتي الحقيقة والمجاز ويسمح لك بالعبور من جانب إلى آخر. والعلاقة هي السبب الداعي للعدول عن الحقيقة إلى المجاز»[52]. ولذا ألح البلاغيون

على القرينة المانعة عن إرادة المعنى الحقيقي في اللفظ المستعمل في المجاز، ومن ثم فإن دلالة المجاز دلالة عقلية في حين أن الحقيقة دلالتها وضعية[53].

والذي يشي به كلام الجرجاني السابق أن اللفظ باق على حاله وليس بمنقول، وهو ما أكده صراحة في موضع آخر حيث يرى أن العادة قد جرت على التفريق بين الحقيقة والمجاز بالتعويل على حديث النقل، وهذا «تجوز في معنى اللفظ، لا اللفظ»، لأن النقل للمعنى دون اللفظ مثل قولنا: هو أسد، ففيه معنى التشبيه. وهذا الحكم في الاستعارة والمجاز أيضاً[54].

وهذا ما يؤكد أن اختيارنا لكون الكلمة محلاً للجواز لم يكن ترجيحاً من غير مرجح، بل هو مستند أساساً للتنظير والإجراء البلاغي على حد سواء. ناهيك عما سيتضح لنا من خلال هذا البحث أيضاً.

وإذا كان العدول مشروطاً بالقرنية المانعة عن إرادة المعنى الحقيقي في اللفظ المستعمل في المجاز. فإن اللفظ لا يفارق أصله ومن ثم يكون أصل الوضع باقياً على معناه اللغوي، والنقل إضافة لغوية جديدة في معنى جديد، وبهذا يبدو «أن المجاز يتضمن عملية تطوير لدلالة اللفظ المنقول المعنى، وتحميله المعنى المستحدث بما لا يستوعبه اللفظ نفسه لو ترك وأصل وضعه الحقيقي»[55].

ومعالجة قضية العدل لا يمكن أن تتم بمعزل عن الدرس اللغوي لقضية الدال والمدلول، على اعتبار أن الدلالة الوضعية هي الأصل الذي تندرج تحته كل الألفاظ (= الدالات) ولكن العرب ميزوا، داخل الدلالة الوضعية، أصنافاً تفيد في فهم تركيب العلامة (= الإشارة) وهذا التمييز يستند إلى كمية الموضوع والموضوع له، وكمية الجانب الملحوظ به كل منهما[56].

ويرى الجاحظ أن الناس يضعون من الألفاظ ما يكفي لحاجيات حياتهم، ومن ثم فنحن نطور لغتنا، وتتطور بالسرعة التي يتطور بها مجتمعنا. ويرى أن الألفاظ محدودة معدودة في اللغة يمكن حصرها ولذا نضطر للاستعانة بالمجاز والاشتقاق والتعريب والنحت[57]. ولا أدري كيف حكم الدكتور مهدي السامرائي بأن الفخر الرازي هو أول من أشار إلى مفهوم «الاستعمال»[58] في حين نرى أن اللغويين والبلاغيين العرب قبل الرازي قد أشاروا إلى ذلك، كما لمحنا شيئاً من ذلك في تعريفاتهم للحقيقة والمجاز على حد سواء؛ فالمعاني عند الجاحظ موجودة في الذهن، ولكنها تحيا بالاستعمال والإخبار عنها، فهي موجودة بمعنى معدومة «... وإنما تحيا تلك المعاني في ذكرهم لها، وإخبارهم عنها واستعمالهم إياها»[59].

ومن هنا تصبح (المواضعة) منطقة محايدة، ولذا فهي ليست من مهمة المحلل البلاغي، وإذا تعامل معها، فبوصفها خلفية وهمية لقياس درجة الانحراف، أو لرصد اهتزاز علاقة الدال بالمدلول. وهذا الانزياح أو الاهتزاز في العلاقة لا يمكن إدراكه إلا في السياق التركيبي ودخول المفردة فيه[60].

ومن هنا يثير الجرجاني فكرة التركيب والدلالة، في نظرية النظم، من حيث يرى أن الجملة هي الوحدة الدلالية الأولى، ولذلك فهو يميز بين اللغة والكلام من خلال النظم، ومن ثم فهو يعيدنا إلى مفهوم اعتباطية الإشارة الذي شرحه دي سوسير، وأن السياق أو النظام هو الذي يجعل المرء يلتقط الإشارة من خلال وجودها فيه[61]. فالمعاني الذهنية مستورة خفية في أذهان الناس، و«موجودة بمعنى معدومة» كما نقلنا عن الجاحظ قبل قليل، «وأن عملية استكشاف المعاني وتعليق الألفاظ بها هو تخصيص «لوظيفة اللغة» إذ إن المعاني قبل أن تتشكل وتلبس لبوس العلامة «موجودة بمعنى معدومة» ومن هذه المنزلة بين المنزلتين

«الكون الصريح والعدم الصريح» وجدت الألفاظ سبيلاً إلى المعاني وتعلقت بها على هيئة ما... وتجددت وظيفة اللغة باستكشاف عالم المعاني وإحيائه، بالوضع والعرف، والتطابق بين الحاجة ومؤداها الصوتي»[62].

فالمعنى النفسي هو الذي يشكل الدال، في حين أن الصياغة البلاغية، أو نظم المفردة في سياق، هو الذي يشكل المدلول، وعلى هذا يقرر البلاغيون أن الارتباط بين اللفظ والمعنى هو ارتباط الدلالة وهي محكومة بالوضع، ولذا فإن وصف الكلمة بالحقيقة أو بالمجاز يقتضي الوقوف على كيفية التعلق الدلالي، أي الإقرار بثبوت معنى معين للفظ؛ «لأنا إذا وصفنا الكلمة المفردة بالمجاز كقولنا «اليد» مجاز في النعمة، عنينا بها أنها في أصل الوضع للجارحة، ليس أمراً عقلياً بل وضعياً، فإزالتها إلى النعمة إزالة لحكم وضعي، فلا جرم كان المجاز لغوياً»[63].

ومن هنا كان الجرجاني قد قرر أن «معنى المعنى» هو الناتج الطبيعي لعملية النظم أو التركيب، لأن النظم هو توخي معاني النحو، والمعاني المحتذاة هنا هي المعاني النفسية، ولذا فإن «الإثارة الذهنية [كما يقول ليو سبيتزر Leo Spitzer] التي تنحرف عن المعتاد القياسي في حياتنا الذهنية لابد وأن يكون لها انحراف لغوي مرافق عن الاستعمال العادي»[46] والاستعمال العادي للغة ما هو إلا ما يصطلح عليه بالعرف اللغوي عند العرب والذي يعد الانحراف عنه عدولاً عن الحقيقة إلى المجاز. ولذلك فإن النقد الحديث يرى أن المجاز صورة من صور الانحراف الأسلوبي أو الانزياح[65] Diviation.

ومن هنا نفهم وضع علماء اللغة العرب نماذج العدول في أبواب علم البيان، لأن علم البيان - كما يرى الجرجاني - يبحث في «معنى المعنى»، أي في تعلق المدلول الأصلي بالمدلول المجازي[66]. فاللفظة

موضوعة أصلاً بالمطابقة لمدلول أصلي يحيل بدوره على مدلول آخر. ولتعيين العلاقة بين المدلول الأصلي والمدلول المجازي، انطلق علم البيان من النسب القائمة بين آية مجموعتين من الصفات أو من الأجزاء المكونة للمدلولات، وهذه النسب هي[67]:

1 - المساواة: وهي اتحاد المدلولين الأصلي والمجازي، وتكون الدلالة دلالة المطابقة (= الحقيقة).

2 - الخصوص المطلق: ويكون بإطلاق العام على الخاص، والجزء على الكل وتتضح هذه النسبة في المجاز العقلي.

3 - العموم المطلق: ويكون بإطلاق الخاص على العام والكل على الجزء... وهو من المجاز العقلي.

4 - العموم والخصوص من وجه، وتمثل هذه النسبة الاستعارة اعتماداً على التشبيه.

5 - التباين: ولا اشتراك فيه بين المدلولين، ولذلك وجب تعيين علاقات إضافية بينهما حتى يصح الانتقال من المدلول الأصلي إلى المجازي. وهو ما يمثله المجاز المرسل.

فدلالة المطابقة خارجة من دائرة البيان، لأن المعنى فيها لا يقبل التفاوت في الوضوح والغموض، ولكن المتلقي عالماً أو جاهلاً بها، فإن كان عالماً لم يكن ثمة تفاوت، وإن كان جاهلاً انتفت آنئذٍ الدلالة[68].

والحقيقة بما هي كذلك، تمثل منطقة وسطى بين (درجة الصفر) و(درجة الانحراف) وإذا علمنا أن ما يسميه بارت (درجة الصفر) «يشير بالذات إلى خلو اللغة من العلامات والإيحاءات والفروق المميزة بين الكلمات»[69] وتذكرنا أن الدلالة مرتبطة بالوضع، فإن هذا القول لن يجانب الصواب؛ «إذ إن الوضع يقتضي وجود الدوال في حالة انتظار لعملية الوضع أولاً، ثم الاستعمال ثانياً، وهذا المستوى يمثل

درجة الصفر التي غادرها البلاغيون سريعاً إلى مرحلة (الاستعمال) وفيها يمكن القول (بالحقيقة)، ثم منها يأتي التحول إلى (المجاز) أو الانحراف. أي أننا نواجه بعدة تحولات لكي نصل إلى الأداء المجازي»[70].

ومن هنا يتضح لنا بما لا يقبل الشك أصالة البحث البلاغي العربي في معالجة هذه القضية المهمة، والتي شغلت مساحة واسعة في الدرس اللغوي والنقدي الحديث، انطلاقاً من أن المبدع يكتسب سمة أسلوبية خاصة به؛ لأن الأسلوب هو مجموعة من الأنساق اللغوية القابلة للمقارنة مع النسق اللغوي، وهذه الأنساق تشكل انحرافاً عن الاستعمال العادي انطلاقاً من غاية أو غرض جمالي في الأساس[71].

نظرية الانزياح:

تعلو الأسلوبية باللغة في معناها الدقيق، لأنها تهتم بالعمل في كليته، فالأسلوب انزياح لساني يتناسب مع بعض الانحراف عن القاعدة، وتتحدد اللغة الشعرية في دراسات علم الأسلوب «على أساس أنها ابتعاد عن القاعدة المألوفة وكسر لها وانحراف عن سلبيتها»[72] ولا شك بأن هدف الأسلوبية اللسانية هو التوضيح والتفسير ودراسة طبيعة المقتضيات التي تتحول فيها العناصر اللغوية إلى أدوات أسلوبية، فضلاً عن اهتمامها بطبيعة العلاقة بين الظواهر الأسلوبية والمؤثرات الخارجية آخذة بنظر الاعتبار أن الوسائل الأسلوبية بكل ما فيها من احتمالات وإمكانات خاصة بها تلتقي في **الخروج على الاستعمال اليومي** ووجوب **أدائها دوراً تعبيرياً** يدخلها في الميدان المعجمي والميدان التركيبي[73].

ويرى فاليري ومن ثم تابعه في ذلك بريتو وبالي أن الأسلوب

انزياح بالنسبة للقواعد، وهو يصدر مباشرة عن التميز الكلاسيكي بين اللغة والكلام. والنمط الذي ينزاح عليه الشعر هو (الاستعمال). وهو ما عوضه ريفاتير Riffatere بـ (السياق الأسلوبي) فيكون هذا السياق حاضراً في النص باعتباره الخلفية التي حدث الانزياح عنها. ومن ثم فقد عكس ريفاتير مواقع حدوث العدول فحوله من محور الاختبار إلى محور التوزيع «ولما كان عمل الاستعارة، عند كوهن (وهي مظهر من مظاهر الانزياح) يقع من الكلام على محور الاختبار فيه أي مقابلتها بما ليست هي منه، كان عدول الكلام الشعري عدولاً يقع على مستوى الاختبار أي بمقابلته بما ليس هو منه في المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية»(74).

والانزياح يكون خرقاً للقواعد حيناً ولجوءاً إلى ما ندر من الصيغ في أحيان أخرى - كما يرى ريفاتير - والأول بلاغي في حين أن الثاني لغوي أسلوبي. وتتجلى نظرية الانزياح في خرق الشعر لقانون اللغة وإعادة بنائها من جديد وهذا ما يفرقه عن اللامعقول؛ لأنه محكوم بقانون يعيد تأويله مرة أخرى. وهذا ما سماه كوهن بعرض الانزياح، ونفي الانزياح(75). وهذا ما يعني «أن المعنى الأول لا يناسب السياق بل يكسره ويجعله محالاً، أما المعنى الثاني فيرده إلى حظيرة الإمكان والانسجام، فعدم التناسب خروج على قوانين الرمز اللغوية وهي عملية تقوم على المحور السياقي، والمجاز بأنواعه خروج على شفرة اللغة ويقع على المستوى الدلالي، وكلتا العمليتين انحراف ولكن الانحراف الثاني يصحح الأول ويعيد للسياق تماسكه عن طريق المجاز، بل يجعله أقوى وأكثر أداء لوظائفه الشعرية»(76) وهذه الحركة هي التي تمثل المحور الأساسي للصورة الشعرية، ومن ثم فإنها تمثل شعرية الشعر وخاصيته المتميزة. ولكن الانزياح - كما يرى منظره جان كوهن - ليس انزياحاً فوضوياً، وإنما هو محكوم بقانون يجعله مختلفاً عن اللامعقول. ومن ثم

فهو الشرط الضروري لشعرية النص الأدبي[77]. في حين أن (اللامعقول) في العرف النقدي هو سمة تابعة لفلسفة العبث أو اللاجدوى، وهو خرق لما يقره العقل فضلاً عن أن كوهن نفسه يميز بينهما انطلاقاً من تقسيمه لما هو شعري إلى زمنين: عرض الانزياح، ونفي الانزياح. فالانحراف الأسلوبي يعرض وينفي، بينما يكتفي اللامعقول بالعرض دون النفي «فكأن الانحراف عمل إيجابي أداته سلبية»[78].

وتقوم نظرية الانزياح عند كوهن على اعتبار أن الشعر «نضال ضد اعتباطية الدال» في حين أن الخطاب العادي والنثري يقومان عليها، ومن ثم يكون الشعر مروراً من الدلالة التصريحية (= المطابقية) إلى الدلالة الحافة (= الالتزامية)؛ ومن ثم أيضاً هو **قتل للدلالة** الأولى التصريحية و**بعث للدلالة** الثانية الحافة مع **إقصاء** تام للدلالة التصريحية؛ حيث يصبح المدلول الثاني وحده هو الذي يشتغل ويمتلك الدلالة؛ لأن الدلالة المفهومية، التي هي قوام الكلام العادي، والدلالة العاطفية، التي هي قوام الشعر، هما ضدان لا يجتمعان، فالشعر أساسه الدلالة الحافة. كما أن العلاقة بين الدال والمدلول الأول تقوم على المفهوم، في حين أنها بين الدال والمدلول الثاني تقوم على الصورة؛ ومن ثم تكون اللغة الشعرية عبوراً من المفهوم إلى الصورة[79].

وهنا يجب الأخذ بنظر الاعتبار أن (بالي) هو أول من توقف عند فكرة نظام الوسائل التعبيرية، عندما فصل الجانب الفكري (= التعبيري) في الوسيلة اللغوية عن الجانب العاطفي/ الوجداني. ورأى أن الثاني يشكل محور موضوع الأسلوبية؛ لأن ما يجب أن يدرس أو يحلل فيه هو نظام الوسائل التعبيرية[80] فالتأثير الأسلوبي عند ريفاتير يعتمد على مفاجأة القارئ (= المتلقي) ومن ثم فقيمة كل خاصية أسلوبية تتناسب مع جدة المفاجأة التي تحدثها تناسباً طردياً

حيناً بحيث كلما كانت غير متوقعة كان وقعها أعمق في النفس، وتناسباً عكسياً مع تواترها أحياناً أخرى، إذ كلما تكررت في النص ضعفت مقوماتها الأسلوبية وفقدت تأثيرها في المتلقي تدريجياً[81].

ومن هنا يتضح لنا الفرق بين أسلوبية ريفاتير العاطفية وشعرية كوهن إذ يتمحور تحديد الانحراف في الأولى من خلال القارئ (= المتلقي) في حين يكون المحدد في الثانية هو اللغوي، فالانزياحان - حسب كوهن - متكاملان، لأنهما لا يتحققان على المستوى اللغوي نفسه. فالمنافرة خرق لقانون الكلام يتحقق على المستوى السياقي. في حين أن التعبير المجازي خرق لقانون اللغة يتحقق على المستوى الاستدلالي، فالاستعارة هي الانزياح الأساسي والضروري، في حين أن الانزياح السياقي (= عرض الانزياح) هو الذي يستثير العملية الاستعارية وهو انزياح ثانوي إذا ما قورن بها[82] وقد قلنا قبل قليل إن الانزياح لا يتم في اللغة بلا ضابط أو قانون، لأنه أساساً يسعى إلى رأب الصدع الذي تحدثه اللغة المفهومية في الخطاب؛ ومن ثم مقولة الانزياح تفترض مقياساً يتحدد به هذا الانزياح وتعرف به درجته، ويتحدد بالرجوع إلى القاعدة اللغوية وأساسيات الوضع، ومن ثم فقد «أوجب بعض الأسلوبيين أن يكون الانحراف مقصوداً غير عفوي وأن يكون شاملاً للبنيتين العميقة والسطحية في وقت واحد»[83] ولا يكون الانزياح مقصوداً، إلاَّ إذا كان المتكلم (= المرسِل) واعياً مختاراً لوسيلته الأسلوبية عن قصد «فكل حالة من الوعي أو القصد تفترض إذاً وجود فاعل وموضوع يؤلف كلاهما الآخر، ويظهران في صيغة الفعل والبنية»[84] وحين يعد الأسلوب اختياراً، فإن المستوى الإنتاجي في الفعل اللغوي هو الذي يكون موضوعاً للدراسة والتحليل، لأن الاختيار يمثل نشاطاً جزئياً في هذا الفعل الذي تثبت فيه طريقة التعبير، من خلال تطوير البدائل اللغوية وتنميتها؛ مع الأخذ بنظر الاعتبار «أن الاختيار في حقيقته

يبقى في دائرة ما قد حُدِّد استعماله ونُظِّم»[85] ومن ثم فإن المقياس الذي يتحدد به الانزياح وتقاس به درجته يأتي من اللغة باعتبارها المعيار أو القدرة اللغوية التي يستند إليها الخطاب (= الكلام بالمفهوم السوسيري).

وهذا الفهم لنظرية الانزياح يضعنا مباشرة أمام الجهد البلاغي العربي في التنظير لقضية العدول وهو ما أشرنا إليه فيما سبق وكأنا مع ذلك الجهد قد استبقنا الزمن. لكن يبقى مع ذلك لكل مشروع خصوصياته وتميزه على مستوى آليات البحث وإن كانت النتائج متقاربة.

المجاز بين العدول والانزياح:

1 - ربط البلاغيون العرب الدرس اللغوي بالدلالات، ويتضح ذلك في ربط الجرجاني الدلالات البلاغية بمعاني النحو؛ باعتبار التراكيب لا المفردات حيث «لا يراد من الألفاظ ظواهر ما وضعت له في اللغة، ولكن يشار **بمعانيها إلى معان أخر**»[86] ويتبنى الرازي فكرة النظم ويشير إلى ذلك صراحة بقوله: «وعبَّر «الشيخ» عما قلنا بأن قال: ها هنا عبارة مختصرة وهي أن نقول: المعنى والمعنى، ونعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ، وهو الذي يفهم منه بغير واسطة، و**بمعنى المعنى**، أن يُفهم من اللفظ معنى، ثم **يفيد** ذلك **المعنى معنى آخر**، ثم قال واعلم أن الكناية والمجاز والتمثيل لا تقع إلا في هذا القسم»[87].

ويُقسم الجرجاني الدلالة على ثلاثة أقسام: 1 - الدلالة الوضعية (الوضع). 2 - الدلالة العقلية. (علاقات السياق في الجملة). 3 - الدلالة التأويلية (المجازية)[88].

وقد حاول البلاغيون العرب ربط المستوى السطحي بالناتج الدلالي: طبيعة الدلالة المعجمية وكيفية انتهاكها، مما أدى إلى معالجة موضوعية لعمليات العدول سواء أكان محدوداً في الدال أو موسعاً في التركيب ويمثل ذلك الجرجاني على وجه الخصوص وهذا ما يتضح في قوله إن دلالة علم البيان دلالة عقلية[89]. ومن ثم تصبح البنية السطحية انعكاساً ضرورياً لبنية العمق؛ فالبنى اللغوية الأربع (الصوتية، المعجمية، التركيبية، الدلالية) كلها مترابطة؛ والأخيرة «هي ما يفرزه السياق من معاني عناصر الجملة مجتمعة في نظام واحد، والعلاقة بين هذا الناتج الدلالي وتركيب الجملة هي علاقة وجود، إذ لو تغير نظام التركيب تغيرت الدلالة تبعاً لذلك التغيير، مما يجعل قيمة هذه البنى الأربع ترتكز على صورتها القائمة...»[90] وهذا ما يلائم نظرية النظم وخصوصاً الظاهرة البلاغية المتكونة من تحول المعنى الاصطلاحي إلى دلالة جديدة، وهذا هو سر المجاز كما يراه الجرجاني؛ فدلالات اللغة تتولد من المجاز كتحول لغوي كما يرى التفكيكيون، وهو ما يسميه الجرجاني بـ (الغرض) وهذا لا يتم إلا بعد تحقق التركيب الدلالي في النص، والتركيب يساوي (البنية) عند التفكيكيين. والجرجاني يركز على باطن الدلالة بمقابل ظاهرها، ومن ثم فـ (معنى المعنى) يساوي دلالة (الغياب). وأخيراً فإن تركيزه على التأثير حيث تتمايز الجمل بأثرها الجمالي الناتج من التركيب، وهذا يساوي (الأثر) عند التفكيكيين[91].

وإذا عرفنا أن البنية العميقة تشتمل على المكون الدلالي، في حين أن البنية السطحية تشتمل على المكون الصوتي، وهذان المكونان هما مكونان تفسيريان؛ يقدم الأول التفسيرات الدلالية إلى البنى العميقة، ويقدم الثاني التفسيرات الصوتية إلى البنى السطحية؛ ومن ثم تجمع القواعد بين التفسيرات الدلالية والصوتية؛ فالبنية العميقة هي

النواة الأولى للتركيب وهي التي تشكل البنية السطحية[92]. وكذلك الحال عند الجرجاني؛ فالمعنى لا يأتي أولاً بل الأولوية مقصورة على معنى المعنى؛ لأن الدال هو الأول في النطق في حين أن المدلول هو الأول في الذهن، وكذلك معنى المعنى أو المدلول الثاني أو المجازي هو الأول باعتباره النظم أو التركيب[93].

ويقتضي تتبع المظهر الدلالي في الخطاب الأدبي تقسيم علاقاته إلى مجموعتين كبيرتين وعامتين: 1 - علاقات حضورية (= علاقات تشكيل وبناء وتوال للأحداث): وتدل الكلمات فيها بسببية معينة في علاقاتها. 2 - علاقات غيابية: وهي علاقات «معنى وترميز» وتدل الكلمات فيها بالاستحضار والاستدعاء[94]. فلا يمكن للعلامات اللغوية أن تكون ذات قيمة دلالية في نفسها، بل تكتسب هذه القيمة من خلال الإحالة إلى المرجع الذي هو حاصل الجمع بين الصورة السمعية أو البصرية (= المقروءة) وبين المفهوم أو التصور الذهني، وهو ما تؤديه العلامة كلها ويسمى بالمرجعية؛ ومن ثم لا تكون المرجعية محكومة بمطابقة الدلائل لمحتوياتها فقط، وإنما بقوانين إنتاجية الخطابات وممكناتها، أي أن الكلام ينتقل - حسب سوسير - من المستوى التصريحي إلى المستوى الإيحائي[95]. ولما كانت العلامة هي (الكل المتألف من الدال والمدلول) فالدلالة ما هي إلا «علاقة» تتحقق من تأليف هذين العنصرين. وهذا ما يمثله المفهوم الورقي للغة عند سوسير؛ فلا يمكن تمزيق وجه هذه الورقة دون تمزيق ظهرها؛ ومن ثم لا يمكن القضاء على الدال دون القضاء على المدلول أو بالعكس[96] والدال ما هو إلا «رمز» يشير دائماً إلى ضرب من الغياب Absence، لكنه يملك «وحدة» تعبر عن انتسابه إلى ذلك وحيدة. ومن هنا تسعى التفكيكية إلى تعويم المدلول واستحضار المغيب بحثاً عن تخصيب مستمر للمدلول على وفق تعدد قراءات الدال، مما يفضي إلى لانهائية الدلالة؛ إذ يرى

دريدا أن اللغة تؤدي وظيفتها من خلال مبدأ «التفاضل» والتباين، أو الاختلاف الذي هو امتداد لمفهوم سوسير عن التقابلات المتباينة، فمفهوم الكتابة عند دريدا يعيد المرء إلي الكلمة الملفوظة ويولد انفصالاً عن الكتابة. وفي المقابل فإن الكلام يعني فعلاً سبقياً ذا دلالة؛ لأن الكتابة واللغة أيضاً عمليتان إنشائيتان، ومن ثم فهما إنتاجيتان. ويأتي تأسيس دريدا لمقولة الحضور والغياب انطلاقاً من مفهوم الاختلاف، مما يؤدي إلى أن ثمة بناء وهدماً متواصلين، وصولاً إلى تخوم المعنى. ومن هنا وجه نقده لسوسير لأنه وقع في اتجاه مركزية الكلمة، وأسس الحضور فيها بوصفها نقطة الإحالة الأصلية[97].

وكانت فلسفة هيدجر قد وصلت في الفصل بين الدال والمدلول إلى أبعد نقطة ممكنة يقرب العلامة في الوقت نفسه من المتلقي إلى أقصى درجات الإمكانات؛ ولذلك فاللغة عند هيدجر تسبق الكينونة. فالوجود يعلن حضوره في اللغة التي تخفيه في علاماتها. أي أن الشعر يجسد حضور الوجود وغيابه في آن واحد. لكن ذلك يصطدم بحائط التقاليد التي تحجب الحضور الذي لا يتحقق إلا بالغياب. ومن ثم حدثت فجوة بين الدال والمدلول تحولت إلى شك في الآراء التقليدية عن الكينونة والوجود والحقيقة واللغة والأدب[98]. هذه الفجوة تتحول في مآل الأمور إلى **حاجز يقاوم الدلالة**. ومن هنا ترى التفكيكية أن المدلول - في ظل وجود تلك الفجوة والمدلولات المراوغة - لا يكتسب دلالة إلا بإحالته إلى مدلول آخر؛ ولذا حطم (لاكان وحدة العلامة اللغوية (= دال/ مدلول)؛ والذي يحدث في ذلك الكسر الاعتيادي هو «عملية تزحلق مستمرة للمدلول تحت الدال»[99]. ولذا يرى دريدا (وبارت أيضاً) أن المهم هو اللعب الحر للمدلولات؛ لأن التمركز المنطقي Logocentrism يعني بوجود سلطة مركز خارجي يعطي الكلمات والأفكار والأنساق معناها ويؤسس مصداقيتها وموقف دريدا منه يمثل

عنصر ربط واضح بين ثنائيتي (الاختلاف/ التأجيل) و(الحضور/ الغياب)؛ ومن هنا يأتي اختلاف دريدا هو هوسرل «بأن أفق الغياب هو أفق خلفي للحضور. وبرغم أن طرفي الثنائية لا يكون لهما حضور متزامن داخل الوعي، إلا أن حضور أحدهما أمام الوعي يؤدي إلى استدعاء الآخر الغائب»[100] فالإشارات (تعوم) سابحة تغري المدلولات إليها لتنبثق معها، وتصبح (دوالاً) أخرى ثانوية متضاعفة ليجلب إليها مدلولات مركبة؛ ومن ثم تتحرر الكلمة لتكون (إشارة حرة) لتمثل حالة (حضور) في حين يمثل المدلول حالة (غياب)، لأنه يعتمد على ذهن المتلقي لإحضاره إلى عالم الإشارة[101].

2 - يقوم الخطاب اللغوي العربي على رؤية أساسية لعلاقة الدال بالمدلول؛ إذ إن هذه الرؤية تختلف اختلافاً جوهرياً عن الرؤية الغربية لهذه العلاقة. إذ حد الفكر النقدي/ البلاغي مصطلح البلاغة بـ (مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته) - كما ذكرنا في بداية البحث - وتتجاذب بنية هذا الحد متضادتان: 1 - **الكلام المنتج**. 2 - **الغرض** (= **المقام**) ويتبدى واضحاً هنا تأثير الجرجاني الأشعري الذي يضمر في نفسه تقديمه للكلام النفسي إيماناً منه بقِدَم الكلام/ المعنى، لا حدوثه كما يرى المعتزلة. ومن ثم فإن الغرض/ مقتضى الحال هو السابق (= الذي يجب أن يطابَق). في حين أن الكلام (= اللفظ المنتَج) **يأتي تابعاً**، ومن ثم يجب أن يطابق الغرض (= الكلام النفسي). فإذا ما عدنا إلى نظرية النظم لوجدنا أن الجرجاني يلح أيما إلحاح على تقديم المعنى (= الكلام النفسي) كما رأينا فيما سبق.

ولكن وجه الغرابة يكمن في أن المدونة النقدية العربية - منذ حضورها الفعلي في عالم تشكيل الخطاب الثقافي العربي الإسلامي - قد دأبت على الخضوع لسلطة الدال، تساوقاً مع العقلية العربية/ البدوية التي لا يكاد يجذبها إلا الحسي (= الثابت/ الحاضر) في حين

أن ما سواه يعد خيالياً طارئاً/ غائباً. ومطالعة الأدب الجاهلي تثبت ذلك إذا اعتمد الجانب الحسي في التصوير والوصف، واهتم بالتشبيه والمماثلة. وكاد يبتعد عن التأمل العقلي حتى في القضايا الوجودية، كقضية الموت مثلاً؛ فكان موقفه منها - في أغلب الأحيان - موقفاً تقريرياً مأساوياً[102]. ومن ثم فالعقلية العربية كانت قائمة على الرواية لا الاستدلال. واهتمام البلاغيين بالدال وإهمال المدلول، كان بسبب من أن الدال مأخوذ بالرواية لا بالاستدلال وأهملوا المدلول لأنه غير خاضع لمقاييس الرواية، بل هو أمر عقلي. ناهيك عن أن بنية الفكر قد أكدت على أن «الوجود» و«الكينونة» ما هما إلا حضور وسكون أو استقرار؛ ومن ثم فإن الوجود ما هو إلا هذا «الوجدان» أي حضور الشيء أمام الحس[103]. والإبداع عند أغلب النقاد والبلاغيين كان يساوي «القديم»، والإبداع يعني الأفضلية، والأفضلية بالتالي للقديم الذي يصبح أصلاً يجب أن يتَّبع. ولكن الإبداع لا يخضع لبنية بل هي تخضع له لأنه يخلقها، والبنية ما هي إلا مصطلح إجرائي للإبداع. فإذاما خضع الإبداع لبنية مسبقة فلا يصح آنئذ إطلاق صفة الإبداع عليه.

وهذا متأت من أن الاتجاه البياني في العقل العربي ينظر إلى اللفظ والمعنى ككيانين منفصلين أو مستقلين نسبياً، والنشاط العقلي داخله وحيد الاتجاه: يتجه دائماً من اللفظ إلى المعنى؛ ومن ثم فقد أدى هذا الاتجاه إلى النظر في الجزئيات والاهتمام بها على حساب الكليات كما هو الحال عند النحاة واللغويين. فمضمون نظرية النظم الجرجانية كامن في أن الأساليب البلاغية العربية تجعل المتلقي يساهم في إنتاج المعنى المقصود بواسطة عملية استدلالية ينتقل فيها من خلال اللفظ ومعناه المتعارف عليه، إلى المعنى الذي يقصده المتكلم (= معنى المعنى) واللفظ لا يعطي هذا المعنى، بل هو دليل وأمارة عليه. ومن ثم

فهو بمثابة «الحد الأوسط» الذي بدونه لا يمكن الانتقال من المقدمات إلى النتائج؛ فاللفظ عنصر أساسي وضروري في العملية البيانية؛ لأن البيان لا يكون بالفكر وحده، بل يتوسط اللفظ كـ (**نظام خطاب**) يدل على نظام العقل، يطابقه ويحتويه، ومن ثم أفضى قدم المعاني النفسية إلى تقييد التأويل بالمواضعة اللغوية؛ فأصبحت اللغة السلطة المرجعية المحددة للفكر، وقولها هو الفصل؛ ومن ثم يصبح اللفظ ذا قيمة ميتافيزيقية بذاته، «مما يفسح المجال واسعاً لتسويد اللغة على الفكر واللفظ على المعنى ونظام الخطاب وعلى نظام العقل، والكل بمعنى واحد»(104).

فالخطاب اللغوي سواء النحوي أو المعجمي قائم على الاهتمام بالدال ومفارقة المدلول، وهذا واضح عند المعجميين بصورة خاصة؛ فعمل الخليل في نظرية التقاليب ما هو إلا تمثيل حي لذلك، إذ حاول جاهداً أن يصل إلى **إحصاء** ما يمكن أن يتشكل من ألفاظ (= دالات) من أحرف اللغة استناداً لمقولة الأصل الثلاثي للكلمة، على اعتبار أن هذه الأجزاء أو الدوال الصغيرة (= الحروف أو الأصوات) لا إشكال في عدم وقوع العدول فيها(105) فضلاً عن أنه - في تقويمه لهذه الأشكال المتولدة من الحروف - قد قسمها إلى قسمين: «**مستعمَل**» و«**مهمَل**» فالمهمل إنما سمي مهملاً لعدم كونه دالاً، لا لأنه لا مدلول له في الأساس. والمستعمل ما هو إلا كونه دالاً، وهذا واضح. ومن هنا فإن الألفاظ التي أتى بها ابن أحمر الباهلي سميت **مرتجلة** لا لأن مدلولاتها جديدة، بل لأن هذه المدلولات **لا تؤدى بهذه الدوال**. ومن ثم **فالدوال** هي المرتجلة أو المخترعة كما أشار ابن جني(106).

أما عند النحويين فإن التأمل في كتب النحاة وفي خلافاتهم وفي الأصول التي استندوا إليها يجعلنا أمام نتيجة واحدة وهي الاهتمام بالدال ومفارقة المدلول، وهذا ما ذكرناه فيما سبق بخصوص أصل

القاعدة، والعدول عنه. وهو ما يتضح في **قواعد التوجيه** بصورة خاصة.

ويظهر اهتمام اللغويين العرب بالدال أكثر من المدلول في تمسكهم بمسألة الوضع اللغوي، إذ إن التعبير المجازي هو عدول عن الحقيقة إلى المجاز، ولكن هذا العدول لا يكون بإغفال الدال وتناسيه بل يكون المدلول الحقيقي دالاً لمدلول مجازي وهذا يتضح في مقولة الجرجاني في المعنى ومعنى المعنى.

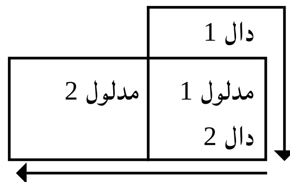
أما الرؤية الغربية لعلاقة الدال والمدلول، فإنها مخالفة لذلك؛ فمما يغمز به الفكر الغربي عموماً هو هذا التمركز المنطقي Logoccenterism الذي أظهره جاك دريدا في استراتيجيته التفكيكية والذي كان موجهاً بصورة خاصة إلى هذه الرؤية لعلاقة الدال بالمدلول؛ إذ إن اللغويين الغربيين يرون أن علاقة الدال بمدلوله علاقة اعتباطية أولاً، وأن هذه العلاقة حينما يستعمل اللفظ استعمالاً مجازياً تصبح العلامة كلها (بدالها ومدلولها) دالاً ثانياً لمدلول ثان هو المدلول المجازي، ومن ثم تفقد العلامة دالها الأصلي من أجل المدلول الثاني. ومن هنا يكون المشروع الغربي مهتماً بالمدلول أكثر مما هو مهتم بالدال نفسه. ويمكن توضيح الفارق بين الرؤيتين العربية والغربية من خلال هذه الخطاطة(107):

فالدال عند العرب هو الأصل، وهو المعيار في صحة العدول على

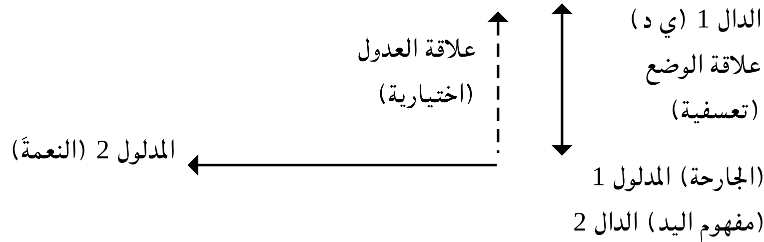
عند الغَرْب:



عند العَرَب:

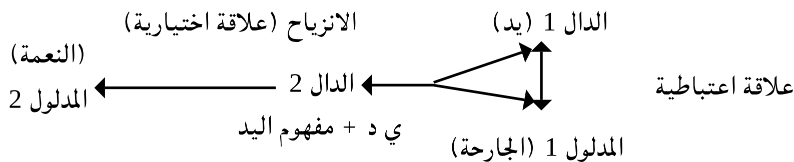


اعتبار أن علاقة الدال بالمدلول تخضع للعرف اللغوي (= الوضع). وتتجه تقنية العدول إلى تحطيم العلاقة الوضعية أو الاعتباطية بين الدال والمدلول أولاً، ثم تتجه إلى تحويل المدلول إلى دال ثان لمدلول جديد يسمى بـ (معنى المعنى) أو المعنى الثاني أو المدلول المجازي. في حين تتجه تقنية الانزياح إلى دمج الدال بالمدلول وتحويلهما إلى دال ثان لمدلول جديد هو المدلول الثاني أو الانزياح أو الانحراف الأسلوبي. ويمكن توضيح ذلك من خلال هذا المثال:



إن مفهوم «اليد» باعتبارها «المعطي» هو الذي يدل على النعمة، وليس لفظ (يد) لأنه مرتبط «وضعياً» بالجارحة، ولذا فمفهوم اليد هو الدال على النعمة دلالة عقلية لا وضعية. قال الفخر الرازي: «إذا وصفنا الكلمة المفردة بالمجاز كقولنا «اليد» مجاز في النعمة عنينا به أنها في أصل وضعها للجارحة، لكنها نُقلت إلى النعمة لما بينهما من العلاقة، فكونها حقيقة في الجارحة ليس أمراً عقلياً بل وضعياً فإزالتها إلي النعمة **إزالة لحكم وضعي**، فلا جرم كان المجاز لغوياً»(108) وهذا التصور يأتي في ضمن التصور الذي طرحه الجرجاني في نظرية النظم كما رأينا سابقاً.

أما الانزياح في المثال السابق فيكون بهذه الصورة:



إن الدال والمدلول يرتبطان بعلاقة اعتباطية يوضحها المفهوم الورقي عند سوسير، فالمدلول الثاني إذا حصل، فإنما يحصل من خلال العلامة كلها؛ لأن الورقة إذا مُزق وجهها يمزَّق قفاها آنئذ، ولذا فالعلامة كلها (ي د + مفهوم اليد) تكون دالاً ثانياً لمدلول ثان هو «النعمة».

ومن هنا يتضح لنا أن الكلمة المستعملة في المجاز هي **محل الجواز** أي أن الجواز والمرور والعبور إلى المعنى المجازي يكون **خلالها** دون أن تكون جائزة مكانها الأصلي، أو أن تكون مجوزاً بها، أي أنهم **جازوا بها** مكانها الأصلي. ومن ثم فإن عملية التجوز أساساً تخضع للاختيار وليس للضرورة. وإن كان النقاد والبلاغيون قد قالوا **بالضرورة**؛ حيث يرون أن الأصل في المعنى أن يُحمل على ظاهره، ولا يعدل عن الظاهر إلا لضرورة(109). والضرورة هنا تعني – كما يفهم من كلامهم – أن السياق لا يستقيم، والدلالة لا تتم، ومن ثم لا يكون ثمة تمايز جمالي بين النصوص؛ لانتفاء البيان البلاغي في إيراد المعنى؛ لأن الدلالة الوضعية (= المطابقية) لا تهيئ التمايز في الأداء، بل الذي يهيؤها الدلالة العقلية (= التضمن والالتزام). وهذا ما يفسر لنا اتفاق البلاغيين والنقاد على حد سواء على أن المجاز أبلغ من الحقيقة والكناية أبلغ من التصريح؛ لأن المجاز «يكسب الكلام رونقاً وطلاوة، ويعطيه رشاقة، ويذيقه حلاوة»(110) ومن هنا فإنه يفسح المجال واسعاً أمام المتلقي للمساهمة في فهم النص؛ لأن النص «التعبير بلوازم الشيء، الذي هو المجاز، لا يفيد العلم بالتمام، فيحصل **دغدغة نفسانية**، فكان المجاز **آكد وألطف**»(111). ومن ثم فإن «أعجب ما في العبارة المجازية أنها **تنقل السامع** عن خلقه الطبيعي في بعض الأحوال، حتى أنه ليسمح بها البخيل، ويشجع بها الجبان، ويحلم بها الطائش المتسرع، **ويجد المخاطب عند سماعها نشوة كنشوة الشراب**...»(112).

الهوامش

1) الإيضاح في علوم البلاغة (مختصر تلخيص المفتاح)، الخطيب القزويني، دار الجيل، بيروت، د.ت: 9/1.

2) الصناعتين، أبو هلال العسكري، تح محمد علي البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم. المكتبة العصرية. صيدا. بيروت: 1986م: 6.

3) جاء في شروح التلخيص عن هذا التعريف قوله: «وظاهر أن المطابقة صفة المطابق فتكون المطابقة راجعة للكلام من رجوع الصفة للموصوف لكن رجوعها له ليس مع قطع النظر عن معناه بل رجوعها له باعتبار إفادته المعنى الحاصل بسبب التركيب وهو المعنى الثاني الذي يعتبره البلغاء ويقصدونه...» شروح التلخيص، مؤسسة دار البيان العربي للطباعة والنشر والتوزيع. دار الهادي. بيروت/ لبنان ط 4/ 1992: 134/1.

4) دلائل الإعجاز، عبدالقاهر الجرجاني، تحقيق محمد رشيد رضا. دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان ط 1/ 1988م: 361.

5) ينظر الأصول، دراسة إبيستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، د. تمام حسن. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد 1988: 318.

6) الأسلوب والأسلوبية. بيار جيرو. ترجمة منذر عياشي. مركز الإنماء القومي بيروت: 62.

7) ينظر المعنى الأدبي من البنيوية إلى التفكيكية وليم راي. ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز. دار المأمون للطباعة والترجمة والنشر. بغداد. ط 1987/1: 217.

8) الأسلوب والأسلوبية، جيرو: 76.

9) ينظر مفاهيم الشعرية، حسن ناظم. المركز الثقاي العربي - بيروت ط 1994/1: 69.

10) الأسلوب والأسلوبية، جيرو: 16.

11) ينظر الرؤية الأسلوبية في البلاغة العربية، د. ماهر مهدي هلال. مجلة الأقلام العراقية ع 1994/9: 39.

12) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن ترجمة محمد الولي ومحمد العمري. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. المغرب. ط 1986/1: 16.

13) ينظر مدخل لجامع النص، جيرار جينيت. ترجمة عبدالرحمن أيوب دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد 1985: 80.

14) ينظر الشعرية، تزفيتان تودوروف، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر – الدار البيضاء المغرب. ط 1987/1: 22-23.

15) نظرية الانزياح (الحقول والعلاقات)، عباس رشيد الدرة. مجلة الطليعة الأدبية. بغداد ع 1999/1: 117.

16) ينظر بنية اللغة الشعرية، كوهن: 40.

17) مفاهيم الشعرية: 34.

18) ينظر الأسلوبية والأسلوب، عبدالسلام المسدي. الدار العربية للكتاب. ليبيا – تونس 1977: 36.

19) نظرية الانزياح، الدرة: 108.

20) ورد لفظ (العدول) عند كثير من البلاغيين واللغويين العرب، ينظر على سبيل المثال لا الحصر: الخصائص، ابن جني. تح محمد علي النجار. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد ط 1990/4: 444/2. وأسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجاني. تعليق محمد رشيد رضا. مط عيسى البابي الحلبي. مصر. ط 1939/3: 314. ونهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، الفخر الرازي. دراسة وتحقيق بكري شيخ أمين. دار العلم للملايين – بيروت ط 1985/1: 167. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير. تح أحمد محمد الحوفي وبدوي طبانة دار نهضة مصر للطباعة والنشر. القاهرة. د.ت: 64/1. الطراز، يحيى بن حمزة العلوي. مط المقتطف بمصر. دار الكتب الخديوية. 1914: 63/1 و77 وغيرها.

21) البلاغة العربية، قراءة أخرى. د. محمد عبدالمطلب الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان. ط 1997/1: 57.

22) لسان العرب، ابن منظور. دار صادر. بيروت 1374هـ – 1955م: (عدل).

23) ينظر المجاز في البلاغة العربية، د. مهدي السامرائي. دار الدعوة – حماة. سورية. ط 1974/1: 203.

24) ينظر المصدر نفسه: 202.

25) المزهر، جلال الدين السيوطي. تح محمد أحمد جاد المولى. علي البجاوي. محمد أبو الفضل إبراهيم. دار الفكر. بيروت. د.ت: 361/1 وينظر مثله في المثل السائر 63/1.

26) ينظر الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، أدونيس. دار العودة. بيروت 1997: 151/2.

27) بنية العقل العربي، د. محمد عابد الجابري. مركز دراسات الوحدة العربية. بيروت ط 1987/2: 113.

28) ينظر ا لمصدر نفسه: 115.

29) الأصول، تمام حسان: 220.

30) ينظر المصدر نفسه: 137.

31) لسان العرب: (كلم).

32) ينظر الأصول، حسان: 138-139.

33) المثل السائر 63/1.

34) الطراز 64/1 وينظر النهاية، الرازي: 167 والمزهر 355/1.

35) مفتاح العلوم، السكاكي. المطبعة الأدبية. مصر. 1317هـ: 196.

36) ينظر فلسفة المجاز بين البلاغة العربية والفكر الحديث، د. لطفي عبدالبديع. الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان ط 1997/1: 7.

37) المثل السائر 59/1.

38) المزهر 39/1.

39) لسان العرب: (وضع).

40) فلسفة المجاز: 97.

41) ينظر كشاف اصطلاحات الفنون، التهانوي، كلكتا. 1982م: 489/2.

42) دلائل الإعجاز: 308 وينظر 416.

43) ينظر المصدر نفسه: 206. والطراز 90/1 والمزهر 362/1.

44) فلسفة المجاز: 14.

45) المصدر نفسه: 100.

46) أسرار البلاغة: 302-303.

47) المصدر نفسه: 304 وينظر المثل السائر 57/1.

48) البلاغة العربية، قراءة أخرى: 162-163.

49) ينظر شروح التلخيص: 21/4.

50) الطراز 77/1.

51) أسرار البلاغة: 342-343.

52) المجاز في البلاغة العربية: 210.

53) ينظر الطراز 77/1.

54) ينظر دلائل الإعجاز: 281.

55) مجاز القران (خصائصه الفنية وبلاغته العربية) د. محمد حسين الصغير. دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد. ط 1994/1: 57.

56) ينظر علم الدلالة عند العرب، دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة. عادل فاخوري. دار الطليعة – بيروت د.ت: 16-20.

57) ينظر نظرية الجاحظ في النقد الأدبي. محمد بن عبدالغني المصري. دار مجدلاوي. عمان. الأردن ط 1987/1: 82-83.

58) ينظر المجاز في البلاغة العربية 207.

59) البيان والتبيين، الجاحظ. تح عبدالسلام هارون مكتبة الخانجي. القاهرة 1960/2: 98/1-99. وينظر الدلائل: 407.

60) ينظر البلاغة العربية: 38-39.

61) ينظر استراتيجيات القراءة (التأصيل والإجراء النقدي) بسام قطوس. مؤسسة حمادة. ودار الكندي. إربد. الأردن: 1998م: 59-60.

62) التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس، حمادي صمود. مجلد 12. منشورات الجامعة التونسية. طبع بالمطبعة الرسمية للجمهورية التونسية 1981م: 170.

63) نهاية الإيجاز: 182-183.

64) نظرية الأدب، أوستن وارين ورينيه ويليك. ترجمة محيي الدين صبحي. مط خالد الطرابيشي. دمشق 1972: 236.

65) ينظر المصدر نفسه: 261.

66) ينظر مفتاح العلوم: 140.

67) ينظر علم الدلالة عند العرب: 54-56.

68) ينظر دلائل الإعجاز: 206 ونهاية الإيجاز: 90.

69) مفاهيم الشعرية: 61.

70) البلاغة العربية: 161.

71) ينظر نظرية الأدب: 231.

72) نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل. دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ط 1987/3: 376.

73) ينظر الأسلوبية اللسانية، أولريش بيوشِل. ترجمة خالد محمود جمعة. نوافذ 13 سبتمبر 2000م: 142.

74) مفاهيم الشعرية: 117.

75) ينظر المصدر نفسه: 115.

76) نظرية البنائية: 372.

77) ينظر استراتيجيات القراءة: 138.

78) المصدر نفسه: 153.

79) ينظر جمالية النص الأدبي ووجوه توظيفها، عبدالله صولة. علامات في النقد مج 10. ج 37. جمادى الآخرة 1421 - سبتمبر 2000م: 215-216.

80) ينظر الأسلوبية اللسانية: 127.

81) ينظر استراتيجيات القراءة: 140.

82) ينظر مفاهيم الشعرية: 118-119.

83) استراتيجيات القراءة: 140.

84) المعنى الأدبي، راي: 17.

85) الأسلوبية اللسانية: 122.

86) دلائل الإعجاز: 265. والتشديد من عندنا.

87) نهاية الإيجاز: 88. وينظر دلائل الإعجاز: 203.

88) ينظر من المشاكلة إلى الاختلاف، عبدالله الغذامي. ضمن كتاب مكانة الشعر في الثقافة العربية المعاصرة، دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد ط 1987/1: 66.

89) ينظر البلاغة العربية: 96-97.

90) من المشاكلة إلى الاختلاف: 65.

91) ينظر المصدر نفسه: 70-71.

92) ينظر الألسنية (علم اللغة الحديث) د. ميشال زكريا. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت. ط 1985/2: 270.

93) ينظر دلائل الإعجاز: 203-204.

94) ينظر مفاهيم الشعرية: 61 في حديثه عن العلاقات السنتاكمية والعلاقات الإيحائية عند دي سوسير.

95) ينظر مفهوم المرجعية وإشكالية التأويل في تحليل الخطاب الأدبي. د. محمد خرماش. الموقف الثقافي. ع 9 بغداد 1997: 36-37 عن هيلمسلف Hjelmslev.

96) ينظر مبادئ في علم الأدلة، رولان بارت. تعريب محمد البكري. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد ط 1986/2: 90.

97) ينظر جدلية علم الاجتماع بين الرمز والإشارة. إينو روزي. ترجمة د. قيس النوري. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد. 1987/1: 399-400.

98) ينظر بحثنا الكينونة في شعر الصعاليك والخوارج – علي كاظم علي. رسالة ماجستير قدمت إلى جامعة القادسية/ كلية الآداب 1998: 33-34.

99) المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك. د. عبدالعزيز حمودة. سلسلة عالم المعرفة. الكويت: 232 – نيسان 1998: 347.

100) المصدر نفسه: 383.

101) ينظر استراتيجيات القراءة: 57-58.

102) ينظر بحثنا الكينونة في شعر الصعاليك والخوارج: 40-41.

103) ينظر المصدر نفسه: 15-16.

104) بنية العقل العربي، الجابري 106.

105) ينظر الأصول، حسان: 137.

106) ينظر الخصائص، ابن جني 442/2.

107) ينظر علم الدلالة عند العرب: 52-53.

108) نهاية الإيجاز، الرازي: 182-183.

109) ينظر المثل السائر: 32/1 والمزهر: 364/1.

110) الطراز: 75/1.

111) المزهر 361/1.

112) المثل السائر 63/1.



1 - مفهوم الفصاحة:

الفصاحة خصلة لسانية محضة مرتبطة بالنظام اللغوي في مظاهره الصوتية والإفرادية والتركيبية[1]، وإذا كانت البلاغة شيئاً يبتدئ من المعنى وينتهي إلى اللفظ، فإن الفصاحة شيء يبتدئ من اللفظ وينتهي إلى المعنى[2] فالبلاغة والفصاحة بهذا حدثان لغويان وفنيان متكاملان وممتزجان في الفكر اللغوي العربي[3].

لقد سبق النحاة واللغويون البلاغيين إلى تحديد بعض مفهومات الفصاحة، فبينوا المراد باللغة الفصحى والمراد بالفصحاء من العرب وذكروا الأسباب التي دفعتهم إلى اتخاذ موقفهم من فكرة الفصاحة... أما البلاغيون فلم تكن فكرة الفصاحة عندهم مرتبطة «بالنقاء» والبعد عن مخالطة الأعاجم والتأثر بهم وحسب، وإنما أضافوا إلى ذلك اعتبارات أخرى تتعلق بطبيعة الرمز ومعناه[4].

وإذا كان «سر الفصاحة» لابن سنان يمثل أكمل محاولة في التراث البلاغي لضبط مقاييس الفصاحة، وأنصع شهادة على المآزق التي وقع فيها علماء البلاغة نتيجة فصلهم بين الألفاظ والمعاني[5]... فإن «فصيح ثعلب» يمثل في الطرف الآخر محاولة لضبط الفصاحة في المفردات.

ومغزى هذا أن فصاحة اللغويين فصاحة «بيئة» يقول، المبرد:

«وكل عربي لم تتغير لغته، فصيح على مذهب قومه، وإنما يقال بنو فلان أفصح من بني فلان، أي أشبه بلغة القرآن، ولغة قريش، على أن القرآن نزل بكل لغات العرب[6]»،ولعل كتب أصول النحو هي خير ما يمثل سمات الفصاحة البيئية.

أما فصاحة البلاغيين «فهي فصاحة ذوق» يقول ابن سنان: «الفصاحة عبارة عن حسن التأليف في الموضوع المختار»[7].

لقد نص العلماء على أهمية الفصاحة وصلتها بإدراك الإعجاز القرآني، فأبو هلال العسكري يجعل «أحق العلوم بالتعليم وأولاها بالتحفظ بعد المعرفة بالله جل ثناؤه علم البلاغة ومعرفة الفصاحة الذي به يعرف إعجاز كتاب الله تعالى»[8].

كما تحدثوا عن فصاحة الكلمات المفردة وعن فصاحة الكلام ثم عن فصاحة المتكلم وعرفوا فصاحة الكلام بخلوصه من ضعف التأليف وتنافر الكلمات والتعقيد ووجه حصر براءة الكلام من العيوب في هذه الأمور الثلاثة هو:

- أن كل كلام له مادة هي أجزاؤه أي كلماته.
- وله صورة هي هيئة تأليفه من هذه الكلمات.
- وله دلالة على معنى[9].

على أن براءة الكلام من هذه العيوب مشروطة بسلامة أجزائه وهي كلماته المفردة من العيوب الثلاثة المتقدمة في فصاحة الكلمة إذ ما اشترط في فصاحة المفرد هو عينه ما اشترط في فصاحة التركيب[10].

والذي يعنينا من أصناف الفصاحة، فصاحة التركيب التي تكون عن طريق الضم. يقول القاضي عبدالجبار: «اعلم أن الفصاحة لا تظهر

في أفراد الكلام وإنما تظهر في الكلام بالضم على طريقة مخصوصة ولابد مع الضم من أن يكون لكل كلمة صفة، وقد يجوز في هذه الصفة أن تكون بالمواضعة التي تتناول الضم، وقد يكون بالإعراب الذي له مدخل فيه وقد تكون بالموقع. وليس لهذه الأقسام الثلاثة رابع، لأنه إما أن تفيد فيه الكلمة أو حركتها أو موقعها... فإذا صحت هذه الجملة فالذي به تظهر هذه المزية ليس إلا الإبدال الذي به تختص الكلمات أو التقديم والتأخير الذي يختص الموقع أو الحركات التي تختص الإعراب فبذلك تقع المباينة»(11).

وهو ما عبر عنه عبدالقاهر بالتوخي، فالفصاحة عنده لا تكون إلا بتوخي معاني النحو أي النظم، ذلك أن الألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضرباً خاصاً من التأليف ويعمد بها إلى وجه في التركيب يقول: «فلو أنك عمدت إلى بيت شعر أو فصل نثر فعددت كلماته عدا كيف جاء واتفق، وأبطلت نضده ونظامه الذي عليه بُني وفيه أُفرغ المعنى وأجري وغيرت ترتيبه الذي بخصوصيته أفاد ما أفاد، وبنسقه المخصوص أبان المراد من نحو أن تقول في (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل): (منزل قفا ذكرى من نبكِ حبيب) أخرجه من كمال البيان إلى محال الهذيان(12)...

والذي يعنينا من خصائص فصاحة التركيب: التعقيد وضعف التآليف، أما تنافر الكلمات فلا شأن لنا به نظراً لما للأولين من صلة وثيقة بموضوع نواقض الفصاحة يفتقر تنافر الكلمات إلى شيء منها.

فإذا كان التعقيد ألا يكون الكلام ظاهر الدلالة على المراد لخلل واقع في نظمه بسبب مخالفة الأصل النحوي بتقديم أو تأخير أو إضمار(13)...

وكان ضعفُ التأليف مجيء أجزاء الكلام على خلاف القانون

النحوي المشتهر فيما بين معظم أصحابه... كالإضمار قبل الذكر لفظاً ومعنى نحو: ضرب غلامُه زيداً[14].

فقد تبين أن تمييز الفصيح من غيره يبين بمعطيات النحو، ذلك أن فصاحة التركيب تتوقف في جانب منها في جريانها على قوانين اللغة في التراكيب، فلا يفصل بين الأمور المتلازمة ولا يقدم من الكلام ويؤخر بالقدر الذي يعمي المعنى ويجهد الذهن في الحصول عليه[15].

فما لم يتحقق البيان في التركيب لسوء في ترتيب ألفاظه أو مخالفته للأصول المقررة في علم النحو عُدَّ هذا الكلام غير فصيح.

2 - التعقيد من نواقض الفصاحة:

الكلام الخالي من التعقيد هو «ما سلم نظمه من الخلل فلم يكن فيه ما يخالف الأصل من تقديم أو تأخير أو إضمار أو غير ذلك إلا وقد قامت عليه قرينة ظاهرة لفظية أو معنوية[16].

إذن فموجب التعقيد في الغالب إنما هو مخالفة التراكيب النحوية المشهورة والعدول إلى المذاهب الضعيفة أو الشاذة.

وقد عده ابن الأثير في المعاظلة[17] وجعله ابن سنان من باب وضع الألفاظ في غير موضعها[18] وسماه مقلوباً، وأطلق عليه عبارة شدة المداخلة[19] وبحثه علماء الضرائر ضمن الضرورات الشعرية[20].

كما قسم البلاغيون التعقيد المخل بفصاحة التراكيب إلى قسمين: لفظي ومعنوي.

أما التعقيد المعنوي فيكون في الانتقال من المعنى الظاهر للفظ إلى المعنى المقصود من اللفظ، وهذا الانتقال من المعنى الأول للثاني يكون غامضاً، ولا شك أن هذا يؤدي إلى خلل في المعنى كقول العباس بن الأحنف:

سأطلب بعد الدار عنكم لتقربوا وتسكب عيناي الدموع لتجمدا

وقد أطلق عليه ابن الأثير اسم المعاظلة المعنوية[21].

وهذا النوع لا صلة له بالترتيب بخلاف التعقيد اللفظي الذي أدخله ابن سنان صراحة في بحث التقديم والتأخير وجعل من أسبابه وضع الألفاظ في غير مواضعها[22].

وكذلك فعل ابن الأثير حيث ربط مباشرة المعاظلة بالتقديم كتقديم الصفة أو ما يتعلق بها على الموضوع وتقديم الصلة على الموصول.

قال: «ومن الغلظة وقوع المعاظلة في الكلام، فليس يدري القارئ مراد المتكلم لتقديمه ما حقه التأخير وتأخيره ما حقه التقديم فقول الشاعر المادح:

ولو أن مجداً أخلد الدهر واحداً من الناس أبقى مجده الدهر مطعما

بعيد عن البلاغة لأن الضمير في «مجده» عائد على الاسم المتأخر «مطعماً» والعربية الفصيحة تفرض التقدم لمن حقه التقدم، والتأخر لمن حقه التأخر وتطلب استواء التعبير والتفسير ووضع كل شيء في مكانه[23].

والمراد بتعقيد الكلام «هو أن يعكر صاحبه فكرك في متصرفه ويشيك طريقك إلي المعني ويوعر مذهبك حتى يقسم فكرك ويشعب ظنك أن لا تدري من أين تتوصل وبأي طريق معناه يتحصل.

وغير المعقد هو أن يفتح صاحبه لفكرتك الطريق المستوي ويمهده وإن كان في معاطف نصب عليه المنار... حتى تسلكه سلوك المستبين لوجهته وتقطعه قطع الواثق بالبجح في طيته[24].

وإنما كان التعقيد مذموماً لأجل أن اللفظ لم يُرتب الترتيب الذي

بمثله تحصل الدلالة على الغرض، حتى احتاج السامع إلى أن يطلب المعنى بالحيلة ويسعى إليه من غير الطريق... وإنما ذم هذا الجنس لأنه أحوجك إلى فكر زائد على المقدار الذي يجب في مثله، وكدك بسوء الدلالة، وأودع المعنى لك في قالب غير مستو ولا محلس، بل خشن مضرس وإذا رمت إخراجه عسر عليك وإذا خرج خرج مشوّه الصورة ناقص الحسن[25].

ومن أمثلة ما يجب تجنبه لما فيه من التعقيد قول الفرزدق في خال هشام بن عبدالملك بن مروان وهو إبراهيم بن إسماعيل المخزومي:

وما مثله في الناس إلا مملكاً   أبو أمه حي أبوه يقاربه

أي ليس مثله في الناس (حي يقاربه) أي أحد يشبهه في فضائله «إلا مملكاً» أي رجل أعطِيَ الملك والمال يعني هشاماً «أبو أمه» أي أم ذلك المملك أبوه أي أبو إبراهيم الممدوح، أي لا يماثله أحد إلا ابن أخته وهو هشام. ففي هذا البيت:

- فصل بين المبتدأ والخبر أي أبو أمه أبوه بالأجنبي الذي هو «حي».
- وبين الموصوف والصفة أعني حي يقاربه بالأجنبي الذي هو «أبوه».
- وتقديم المستثنى أعني مملكاً على المستثنى منه أعني «حي».
- وفصل كثير بين البديل وهو «حي» والمبدل منه وهو «مثله».
- فقوله «مثله اسم «ما» و«في الناس» خبر و«إلا مملكا» منصوب لتقدمه على المستثنى منه»[26].

ومن الطريف أن بيت الفرزدق هذا لا يكاد يخلو منه حديث عن التعقيد حتى يخيل للمرء أن التعقيد لا يعرف إلا ببيت الفرزدق، أو أن بيت الفرزدق مرادف للتعقيد، وتكاد معظم المصادر البلاغية تقتصر عليه إلا ما قل منها.

يقول المبرد معلقاً على قول الفرزدق: «ولو كان هذا الكلام على وجهه لكان قبيحاً، وكان يكون إذا وضع الكلام في موضعه أن يقول: وما مثله في الناس حي يقاربه إلا مملك أبو أم هذا المملك أبو هذا الممدوح، فدل على أنه خاله بهذا اللفظ البعيد، وهجنه بما أوقع فيه من التقديم والتأخير حتى كأن هذا الشعر لم يجتمع في صدر رجل واحد»(27).

وجعله ابن سنان مما وضعت ألفاظه في غير موضعها قال: «فهذا البيت فيه من التقديم والتأخير ما قد أحال معناه وأفسد إعرابه»(28).

وهو عند الجرجاني مما رتبت مواده على غير ما ينبغي من التقديم والتأخير(29).

وقد أخرجه ابن رشيق من دائرة الفصاحة وأدخله في دائرة العجمة بما اجتمع فيه من التعبير عن الأغلب كالتقديم والتأخير وسلوك الطريق الأبعد وإيقاع المشترك(30).

مما أدى إلى فساد المعنى فيه يقول ابن الأثير: «ألا ترى أن المقصود من الكلام معدوم في هذا الضرب المشار إليه، إذ المقصود من الكلام إنما هو الإيضاح والإبانة وإفهام المعنى، فإذا ذهب هذا الوصف من الكلام ذهب المراد به، ولا فرق عند ذلك بينه وبين غيره من اللغات كالفارسية والرومية وغيرهما.

واعلم أن هذا الضرب من الكلام هو ضد الفصاحة، لأن الفصاحة هي الظهور والبيان وهذا عار عن هذا الوصف(31).

ومن شواهد التعقيد الذي نَقَضَ سوء الترتيب فيها الفصاحة قول الشاعر:

فقد والشك بين لي عناء بوشك فراقهم صرد يصيح

فإنه قدم قوله: «بوشك فراقهم» وهو معمول «يصيح» -

و«يصيح» صفة «لصرد» - على «صرد» وذلك قبيح، ألا ترى أنه لا يجوز أن يقال: هذا من موضع كذا رجل ورد اليوم، وإنما يجوز وقوع المعمول بحيث يجوز وقوع العامل، فكما لا يجوز تقديم الصفة على موصوفها فكذلك لا يجوز تقديم ما اتصل بها على موصوفها.

فأصبحت بعد خط بهجتها كأن قفراً رسومها قلما

ومنه قول الآخر:

فإنه قدم خبر كان عليها وهو قوله «خط».

وهذا وأمثاله مما لا يجوز قياس عليه، والأصل في هذا البيت: فأصبحت بعد بهجتها قفراً كأن قلماً خط رسومها، إلا أنه على تلك الحالة الأولى في الشعر مختل مضطرب[32].

إلى ملك ما أمه من محارب أبوه ولا كانت كليب تصاهره

ومنه قول الفرزدق:

يريد أن ملك أبوه ما أمه من محارب، فأفسد نظمه وأتعب القارئ فلا يدري من أين يتوصل وأي طريق يسلك إلى معناه[33].

وليست خراسان التي كان خالد بها أسد إذ كان سيفاً أميرها

ومثله في القبح قول الآخر:

كأنه قال: وليست خراسان بالبلدة التي كان خالد بها سيفاً إذ كان أسد أميرها، وعلى هذا التقدير ففي «كان» الثانية ضمير الشأن والحديث، والجملة بعدها خبر عنها، وقدم بعض ما «إذ» مضافة إليه وهو «أسد» عليها، وفي تقديم المضاف إليه أو شيء منه على المضاف من القبح ما لا خفاء به، وأيضاً فإن «أسداً» أحد جزأي الجملة المفسرة للضمير، والضمير لا يكون تفسيره إلا من بعده ولو تقدم تفسيره قَبْلَهُ لما احتاج إلى تفسير[34].

ومنه أن يفرق بين الموصوف والصفة بضمير من تقدم ذكره كقول البحتري:

حلفت لها بالله يوم التفرق وبالوجد من قلبي بها المتعلق

إذ تقديره: من قلبي المتعلق بها، فلما فصل بين الموصوف الذي هو قلبي والصفة التي هي المتعلق بالضمير الذي هو بها قبح ذلك ولو كان قال: «من قلب بها متعلق» لزال ذلك القبح وذهبت تلك الهجنة[35]. وما انتقضت فصاحته.

إن من أسباب قبح هذه الأبيات وبعدها عن الفصاحة أن ترتيب ألفاظها جاء على غير ترتيب معانيها ووجودها الذهني، مما أحدث تعقيداً وإبهاماً في المعنى أفقد الأبيات قيمتها، فالتعقيد بهذا يصيب الشعر من جهة نظمه وهو أثر من آثار الإخلال بقواعد النحو بمعناه الواسع، فعلى الشاعر لكي يستقيم كلامه ويتضح معناه ولا تنتقض فصاحته أن يلتزم بمراعاة قواعد النحو وبخاصة ضوابط التقديم وشروطه.

3 – ضعف التأليف والإضمار قبل الذكر:

لقد تقدمت الإشارة إلى الفصاحة في الكلام خلوصه من ضعف التأليف. والضعف أن يكون تأليف الكلام على خلاف القانون النحوي المشهور بين الجمهور كالإضمار قبل الذكر لفظاً ومعنى وحكماً نحو: ضرب غلامه زيداً[36].

فإن رجوع الضمير إلى المفعول المتأخر لفظاً ممتنع عند الجمهور لئلا يلزم رجوعه إلى ما هو متأخر لفظاً ورتبة.

فالضمير هنا قد تقدم على مرجعه لفظاً وهو ظاهر ومتقدم عليه

أيضاً لأنه لم يتقدم في الكلام ما يدل عليه، ومتقدم عليه أيضاً حكماً لأن المرجع لم يتأخر لغرض حتى يكون متقدماً حكماً فهو متأخر بالنظر للحكم[37].

وهذا الضرب من التأليف ضعيف يخل بالفصاحة، وأكثر النحاة لا يجيزه لمخالفته باب المضمر[38] إلا ما جاء على شريطة التفسير.

ومن شواهد ضعف التأليف الشعري:

جزى ربه عني عدي بن حاتم ... جزاء الكلاب العاويات وقد فعل

جزى بنوه أبا الغيلان عن كبر ... وحسن فعل كما يجزى سنمار

ولو أن مجداً أخلد الدهر واحداً ... من الناس أبقى مجده الدهر مطعما

كسا حلمه ذا الحلم أثواب سؤدد ... ورقي نداه ذا الندى في ذرى المجد

لما عصى أصحابه مصعباً ... أدى إليه الكيل صاعاً بصاع

إلى غير ذلك من الشواهد التي تمثل تقديم الفاعل الملتبس بضمير المفعول المتأخر.

إن تمييز الفصيح عن غيره لما كان موقوفاً على معرفة الأمور المنافية للفصاحة احتيج إلى ما يتوصل به إلى معرفة تلك الأمور، إذ منها ما يعرف بعلم النحو كضعف التأليف نحو: ضرب غلامه زيداً... ومما يدرك بالنحو كون هذا أصلاً كتقديم الفاعل على المفعول، وكون هذا خلافه كالعكس فيكون ذلك ذريعة إلى أن تجتمع أمور هي خلافات الأصل، ولو كانت كلها جائزة، مما يوجب صعوبة الفهم لأن الخروج عن الأصل من أوجه كثيرة غير مطبوع فيوجب صعوبة الفهم وهو التعقيد اللفظي[39].

ولما كانت صعوبة الفهم هي مناط التعقيد، جاز حصوله بمجموع أشياء كلها جائزة لكن لكونها غير مطبوعة كتقديم المستثنى وتقديم

المفعول وتأخير المبتدأ مثلاً إذا اجتمعت أوجبت تلك الصعوبة، فعُلم من هذا أنه لا يستغنى عن التعقيد اللفظي بذكر ضعف التأليف لجواز حصوله بأشياء كلها جارية على القانون، إلا أنها خلاف المطبوع السهل، كما لا يستغنى بالتعقيد عن الضعف لجواز حصوله بدون التعقيد(40).

لقد ارتبط ضعف التأليف بعَوْد المضمر على متأخر لفظاً ورتبة وحكماً مثل: ضرب غلامُه زيداً، ومع أن معظم النحاة منعوا هذا الاستعمال، وعدّه البلاغيون خارج دائرة الفصيح من كلام العرب لما يؤدي إليه من الفهاهة والقبح وخفاء المعنى المحوج إلى طول التأمل، فقد أجازه الأخفش وعلله بشدة اقتضاء الفعل للمفعول به كاقتضائه للفاعل، كما قبله ابن جني من زاوية فنية رغم وصف الجمهور له بالخطأ أو الشذوذ أو الضعف من زاوية نحوية(41).

وأخيراً فلقد اتضح مما سبق أن المقابل النحوي لظاهرة التعقيد البلاغي هو الإخلال بالمراتب والفصل بين المتلازمين، وأن المقابل النحوي لضعف التأليف هو مبحث عود المضمر على متأخر لفظاً ورتبة وحكماً، فكلا المبحثين من مباحث النحو عامة ومن مباحث التقديم على وجه التحديد حتى كأن الفصاحة قائمة على حسن الترتيب ووضع الأشياء في مواضعها، وعدم الفصاحة قائم على سوء الترتيب وفساد النظم بالتقديم والتأخير والفصل...

لقد كان ابن جني يعزو التعقيد وضعف التأليف إلى قلة المبالاة بقواعد النحو وركوب طريق الخطأ فيه، ويقرر أن هذا النوع من التعقيد لا يجيزه العربي أصلاً فضلاً عن أن يتخذه المولدون رسماً(42).

إن تركيز النحاة على أمن اللبس يوازي تركيز البلاغيين على الابتعاد عن التعقيد وضعف التأليف، فكلاهما يؤدي إلى الخلل في

المعنى وهو مناف للقصد من اللغة، وكلاهما مخل بالفصاحة مُبعد عن المقبولية «لأن التراتيب المعقدة شكلياً تبتعد عن المقبولية[43] مما لا تؤذن به الفصاحة ولا يسوغه الفصحاء بوجه من الوجوه في سائر الجمل على أنواعها.

تلتقي إذن نظرة النحاة والنقاد، أو مستوى الصحة ومستوى الجمال على قبح هذه الظاهرة واستهجان شواهدها وعدها من الضرورة عند طائفة ومن الشذوذ عند أخرى، واستغلت طائفة ثالثة تلك الشواهد في الألغاز وليس ذلك إلا لأن المعنى قد التبس فاحتاج إلى غير قليل من العناء في استجلائه.

ولذلك كان العتابي يقول: «الألفاظ أجساد المعاني والمعاني أرواح، وإنما نراها بعيون القلوب فإذا قدمت منها مؤخراً أو أخرت منها مقدماً أفسدت الصورة وغيرت المعنى كما لو حول رأس إلى موضع يد أو يد إلى موضع رجل لتحولت الخلقة وتغيرت الحلية»[44].

ومن أجل ذلك أوصى بشر بن المعتمر المقبل على صناعة الكلام بقوله: «وإياك والتوعر فإن التوعر يسلمك إلى التعقيد والتعقيد هو الذي يستهلك معانيك، ويشين ألفاظك، ومن أراد معنى كريماً فليلتمس له لفظاً كريماً، فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف ومن حقهما أن تصونهما عما يفسدهما ويهجنهما وعما تعود من أجله أن تكون أسوأ حالاً منك قبل أن تلتمس إظهارها وترتهن نفسك بملابستها وقضاء حقهما[45].

وما ذلك إلا لشرف المعنى عندهم وطلبهم الحثيث للوضوح والإبانة والطبع، ومجهم لكل تصنع وتكلف وتعقيد!

الإحالات

1) النظريات اللسانية (المقدمة).

2) عروس الأفراح 136/1.

3) المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي لعبدالسلام المسدي 49-5.

4) الأصول لتمام حسن 338.

5) التفكير البلاغي لحمادي صمود 441.

6) الفاضل للمبرد 113، وانظر: جرس الألفاظ لماهر هلال 89.

7) سر الفصاحة لابن سنان 88.

8) كتاب الصناعتين 32.

9) انظر مثلاً: شروح التلخيص 75/1-95-117، والتلخيص 26-27، ونهاية الإيجاز 89، والمطول 20.

10) البلاغة الاصطلاحية لقلقيلة 24-25.

11) المغني 199/16-200.

12) دلائل الإعجاز 363 و410 و486.

13) مختصر التفتازاني 103/1-104.

14) التلخيص 26، وأسرار اللغة لإبراهيم أنيس 347.

15) الفصاحة لتوفيق الفيل 30.

16) الإيضاح 6، وكشاف اصطلاحات الفنون 954/2.

17) المثل السائر 219/2-220.

18) سر الفصاحة 100 و14-105.

19) المصدر السابق.

20) انظر مثلاً: ضرائر ابن عصفور 213، والكامل للمبرد 18/1.

21) المثل السائر 219/2-220.

22) سر الفصاحة 100.

23) المثل السائر 219/2-220.

24) مفتاح العلوم 417.

25) أسرار البلاغة للجرجاني 120.

26) مختصر التفتازاني 103/1-104، ومواهب الفتاح 102/1-103، والخواطر الحسان 17.

27) الكامل 18/1.

28) سر الفصاحة 100.

29) الإشارات والتنبيهات 10-11.

30) العمدة 267/2.

31) المثل السائر 222/2-223، انظر: الخصائص 392/2، وشرح البرقوقي على التخليص 30 ن وفن البلاغة لعبدالقادر حسين 69.

32) المثل السائر 220/2.

33) شرح البقرقوقي على التخليص 29-30.

34) المثل السائر 221/2-222.

35) المصدر السابق، وانظر: الأسس النفسية لمجيد ناجي 114.

36) كشاف اصطلاحات الفنون 887/2، ومختصر التفتازاني 95/1، وانظر: الإيضاح 75-74، وشرح البرقوقي على التخليص 28، وعروس الأفراح 98/1.

37) حاشية الدسوقي على السعد 98/1.

38) الأشباه والنظائر للسيطوطي 85/2.

39) مواهب الفتاح 146/1-147، وانظر: الفوائد المشوق 85.

40) مواهب الفتاح 106/1.

41) انظر: الخصائص 297/1، وأثر النحاة في البحث البلاغي 305، ونظرية اللغو لعبدالحكيم راضي 341، ومن أسرار اللغة لإبراهيم أنيس 346.

42) الخصائص 292/2، وانظر: نهاية الإيجاز 89، ودراسات نحوية في خصائص ابن جني لياقوت 208، والجملة المركبة لأحمد المتوكل 167.

43) الطبيعة والتمثال لأحمد العلوي 251-252.

44) كتاب الصناعتين 161.

45) البيان والتبيين 136/1



مقدمة

إن الحكم بن عبدل الأسدي شاعر هجاء، في شعره طرافة وظرف، على الرغم من أنه لم يصلنا إلا القليل من هذا الشعر الذي قام بجمعه وتحقيقه: محمد نايف الدليمي.

ولقد ظهر شاعرنا في القرن الأول الهجري حيث انتشر فن الهجاء الشخصي، إلى جانب ما عرف بالنقائض على ألسنة شعرائها البارزين: جرير والفرزدق والأخطل.

ولم يكن الحكم بن عبدل من هؤلاء الشعراء الذين اشتركوا في تلك المباريات الشعرية الرائعة، والتي بلغت في كثير من الأحيان قمة الرقي الفني، وإن انحدرت أحياناً إلى الدرك الأسفل من الانحطاط الأخلاقي، ولكنه كان ضمن طبقة الهجائين المحترفين التي عرفت بالتهتك، والمجون، وخفة الظل.

ويبدو لنا أن تفوق المثلث الشعري: جرير والفرزدق والأخطل، وكونهم شموساً في هذا الفن وغيره من فنون الشعر قد غطى على كثير من الشعراء الذين عاصروهم وطمس ذكرهم.

ومما لا شك فيه - فيما أرى - أن هذا التفوق قد جعل معظم الباحثين يهتمون بدراسة أشعار هؤلاء الفرسان الثلاثة، الذين اعتلوا

عرش الشعر في العصر الأموي؛ ومن ثم فقد تعددت الدراسات والأبحاث التي تناولت حياتهم وإبداعهم الفني... أما غيرهم من الهجائيين المحترفين كشاعرنا الحكم بن عبدل فلم يفرد بدراسة أو بحث يخص شعره - دراسة وتحليلاً وتقييماً - ومعظم الدراسات التي تناولته كانت ضمن ما تناولته من موضوعات شتى ككتاب الدكتور/ محمد محمد حسين: «الهجاء والهجاؤون»، وكتاب الدكتور/ شوقي ضيف: «في العصر الإسلامي».

لذا فإني رأيت أن أقوم بدراسة شعر الحكم بن عبدل، والوقوف على موضوعاته، وعلى رأسها الهجاء، وتحليل الجوانب الفنية فيه... إنها محاولة متواضعة لعلي أزيح بها جزءاً من ستار عن ذلك الشاعر المغمور.

نسب الحكم بن عبدل وحياته وشعره

أولاً: نسبه وحياته

هو «الحكم بن عبدل بن جبلة بن عمرو بن ثعلبة بن عقال بن بلال بن سعد بن حبال بن نصر بن غاضرة بن مالك بن ثعلبة بن دودان بن أسد بن خزيمة»[1] وهو «شاعر مجيد مقدم في طبقته، هجاء خبيث اللسان، من شعراء الدولة الأموية»[2] و«كان ممن نفاه ابن الزبير من العراق كما نفى منها عمال بني أمية، فقدم دمشق ونال من عبدالملك ابن مروان حظوة فكان يدخل عليه ويسمر عنده»[3]؛ كما نال الحكم بن عبدل أيضاً حظوة لدى بشر بن مروان؛ فقد جاء في الأغاني «أن الحكم بن عبدل الأسدي كان منقطعاً إلى بشر بن مروان، وكان يأنس به ويحبه ويستطيبه، وأخرجه معه إلى البصرة لما وليها، فلما مات بشر جزع عليه الحكم وقال يرثيه:

أصـبـحـت جـم بـلابـل الـصـدر   مـتـعـجـبـاً لـتـصـرف الدهـر»(4)

«وكان ابن عبدل يأتي ابن بشر بن مروان بالكوفة فيسأله فيقول له: أخمسمائة أحب إليك العام أم ألفان في قابل؟ فيقول ألفان في قابل، فإذا أتاه من قابل قال له: ألف أحب إليك العام أم ألفان في قابل؟ فيقول ألفان، فلم يزل كذلك حتى مات ابن بشر ولم يعطه شيئاً»(5). و«كان بالكوفة امرأة موسرة لها على الناس ديون كثيرة بالسواد، فأتت الحكم بن عبدل وعرضت له بأنها تتزوجه إذا اقتضى لها ديونها، فقام ابن عبدل بدينها حتى اقتضاه ثم طالبها بالوفاء فكتبت إليه:

سيـخـطـيـك الـذي حاولـت مـنـي   فـقـطـع حـبـل وصـلـك مـن حـبـالـي

كـمـا أخـطـاك مـعـروف ابـن بـشـر   وكـنـت تـعـد ذلـك رأس مـال

فدخل ابن عبدل على عبدالملك بن مروان بعد ما جرى من المرأة، فقال له عبدالملك: ما أحدثت بعدي، قال: خطبت امرأة من قومي فردت علي ببيتي شعر، قال: وما هما؟ قال: قالت: «سيخطيك الذي حاولت مني»: البيتان، فضحك عبدالملك وقال له: - لحاك الله - أذكرت بنفسك، وأمر له بألفي درهم»(6). وقد اتصل الحكم بن عبدل أيضاً بابن هبيرة فقد جاء في الأغاني «قدم الحكم بن عبدل الشاعر الكوفي واسطاً على ابن هبيرة وكان بخيلاً، فأقبل حتى وقف بين يديه ثم قال:

أتيتك في أمر من أمر عشيرتي   وأعيا الأمور المفظعات جسيمها

فإن قلت لي في حاجتي أنا فاعل   فقد ثلجت نفسي وولت همومها

قال: أنا فاعل إن اقتصدت، فما حاجتك؟ قال: غرم لزمني في حمالة؛ قال: وكم هي؟ قال: أربعة آلاف، قال: نحن مناصفوكها، قال: - أصلح الله الأمير - أتخاف عليَّ التخمة إن أتممتها؟ قال: أكره أن أعوِّد الناس هذه العادة؛ قال: فأعطني جميعها سراً وامنعني جميعها

ظاهراً حتى تعود الناس المنع وإلا فالضرر عليك واقع إن عودتهم نصف ما يطلبون؛ فضحك ابن هبيرة وقال: ما عندنا غير ما بذلناه لك؛ فجثا بين يديه وقال: امرأته طالق لا أخذت أقل من أربعة آلاف أو أنصرف وأنا غضبان؛ قال: أعطوه إياها قبحه الله فإنه - ما علمت - حلاف مهين؛ فأخذها وانصرف»[7].

و«كان الحكم بن عبدل الأسدي أعرج لا تفارقه العصا، فترك الوقوف بأبواب الملوك، وكان يكتب على عصاه حاجته ويبعث بها مع رسله، فلا يحبس له رسول ولا تؤخر له حاجة؛ فقال في ذلك يحيى بن نوفل:

عصا حكم في الدار أول داخل   ونحن على الأبواب نقصى ونحجب

وكانت عصا موسى لفرعون آية   وهذي لعمر الله أدهى وأعجب

تطاع فلا تعصى ويحذر سخطها   ويرغب في المرضاة منها وترهب

فشاعت هذه الأبيات بالكوفة، وضحك الناس منها؛ فكان ابن عبدل بعد ذلك يقول ليحيى: ما أردت من عصاي حتى صيرتها ضحكة؟ واجتنب أن يكتب عليها كما كان يفعل، وكاتب الناس بحوائجه في الرقاع»[8]، فكان الناس يخافون منه لبذاءته وسلاطة لسانه ويشفقون عليه لعاهته وعجزه، لذا كانت لعصاه ذلك التأثير الساحر عند ذوي الجاه والسلطان.

أما عن ذريته فقد جاء في الأغاني أنه «كانت للحكم بن عبدل جارية سوداء، وقد كان يميل إليها فولدت له ابناً أسود، فكان من أعرم الصبيان»[9]. كما ورد في الأغاني أيضاً «ولد للحكم بن عبدل ابن فسماه بشراً، ودخل على بشر بن مروان فأنشده:

سميت بشراً ببشر الندى   فلا تفضحني بتصداقها

فأمر له بألفي درهم، وقال استعن بهذه على أمرك»[10]. وغير هذين الولدين هناك رواية وردت في الأغاني أيضاً تحكي عن موقف فيه جرأة لبنت للحكم بن عبدل تدافع فيه عن قومها مستخدمة سلاح الشعر فقد «خرج يزيد بن عمر بن هبيرة يسير بالكوفة فانتهى إلى مسجد بني غاضرة، وقد أقيمت الصلاة، فنزل يصلي، واجتمع الناس لمكانه في الطريق وأشرف النساء من السطوح، فلما قضى صلاته قال: لمن هذا المسجد؟ قالوا: لبني غاضرة، فتمثل قول الشاعر:

ما إن تركن من الغواضر معصراً   إلا قصمن بساقها خلخالا

فقالت له امرأة من المشرفات:

ولقد عطفن على فزارة عطفة   كر المنيح وجلن ثم مجالا

فقال يزيد: من هذه؟ فقالوا: بنت الحكم بن عبدل؛ فقال: هل تلد الحية إلا حية! وقام خجلاً»[11].

أما عن سنة وفاة شاعرنا فيؤرخ لها الزركلي بسنة مائة للهجرة[12]، ويقول الدكتور شوقي ضيف: «والمظنون أنه توفي في مطلع القرن الثاني للهجرة»[13]. أما محمد نايف الدليمي - جامع ديوانه ومحققه - فيعلق على هذين الرأيين بقوله: «إن هذا التحديد من كليهما ما هو إلا الحسبان»[14]. ويردف قائلاً: «ونحن نرى من خلال النصوص التي بين أيدينا أن الشاعر قد التقى بابن هبيرة عندما ولي العراق لعمر بن عبدالعزيز، ثم ليزيد بن عبدالملك سنة 103 للهجرة، ولا أرى ابن عبدل اتصل بابن هبيرة إلا بعد أن ثبتت قدمه بالولاية، وعليه فأنا أؤرخ لسنة وفاته بسنة 103 للهجرة وإلى نهاية ولاية ابن هبيرة»[15] يقصد سنة خمس ومائة للهجرة[16]، ولا أعتقد أن هناك أدنى مانع أو تعارض في أن يكون شاعرنا قد اتصل بابن

هبيرة سنة مائة للهجرة وهي السنة الأولى لولايته العراق[17] وأن يكون قد توفي بعد ذلك وفي نفس السنة، وعلى أية حال فالمظنون كما يرى د. شوقي ضيف «أنه توفي في مطالع القرن الثاني للهجرة»[18] سواء أكان ذلك سنة مائة أم سنة ثلاث ومائة أم حتى سنة خمس ومائة للهجرة.

ثانياً: شعره:

قام محمد نايف الدليمي بجمع وتحقيق شعر الحكم بن عبدل في ديوان لأنه كما يذكر شاعراً ظريفاً جديراً بالعناية ومن هنا كان حرصه على إخراج ديوانه، فكان كلما وجد شيئاً من شعره أفرده في ورقة حتى استوى لديه هذا المجموع الذي رتبه على حروف الهجاء تسهيلاً لمواده وتقريباً وقد وضع في بداية كل نص تخريجه وجعل للنص هامشين؛ الأول لفروقه إن وجدت، والثاني لشرح غريبه وتحقيق تراجم الأعلام الواردة فيه[19]. وبلغ عدد ما جمعه من نصوص منسوبة لابن عبدل وحده خمسة وثلاثين نصاً، أما النصوص المنسوبة له ولغيره من الشعراء فيبلغ عددها أربعة نصوص.

وعلى الرغم من أن الأستاذ هلال ناجي كانت له بعض الملاحظات والمآخذ على تخريج الدليمي لإحدى قصائد ابن عبدل - متخذاً هذه القصيدة كنموذج لعدم دقته أحياناً في التخريج والتحقيق[20] - إلا أننا نستطيع أن نذكر الجهود المشكورة التي بذلها الدليمي في جمع وتحقيق شعر ابن عبدل وإن كانت هناك بعض الأخطاء التي لا يخلو منها أي عمل، وعلى أية حال لم يظهر حتى الآن على حد علمي أي جمع وتحقيق آخر لهذا الشعر.

أغراض شعر الحكم بن عبدل

يتصدر الهجاء أغراض شعر الحكم بن عبدل، يليه شكوى الدهر وطلب العطاء، ثم يأتي الفخر، والرثاء، والمديح، والحكمة، وسنقف عند كل غرض من هذه الأغراض وقفة متأنية لعلنا في النهاية نستطيع أن نقول كلمة ولن تكون أخيرة، فباب التحاور والتحليل والكشف الأدبي يظل مفتوحاً ما بقي شعر الشاعر، ولكنها كلمة قد تنفض بعضاً من الغبار عن اتجاهات هذا الشاعر المغمور وإبداعه.

أولاً: الهجاء

يدور معظم الشعر الذي وصل إلينا للحكم بن عبدل، في فلك الهجاء هذا الهجاء الذي قد يكون عبارة عن صرخات مدوية يغطي بها عجزه وضعفه؛ وقد يكون تنفيساً عن معاناته فيبدو أن الثورة التي كانت تتفجر في أعماقه كالبركان الغاضب نتيجة العاهة والعجز والفقر كانت تقذف حممها وشواظها على من يمنعونه الرفد ويحرمونه النوال، أما فيض عطاء الكرماء فكان ينزل على تلك الحمم الغاضبة المتأججة فيطفئها ويخمدها إلى حين لتعود مرة أخرى للتوهج والتأجج هجاء لاذعاً وسخريةً مرةً تلك السخرية التي كانت متنفساً آخر يفرِّج بها عن كرب نفسه العاجزة الحزينة ممتطياً صهوتها هروباً من واقعه الأليم، فربما كانت معاناته الشخصية هي السبب وراء إكثاره من الهجاء، فكما يقول الدكتور محمد حسين: «إننا لو تتبعنا تاريخ الهجائين في الآداب المختلفة لرأيناهم قد قاسوا من الحياة ما بغضها إليهم، وحقرها في نظرهم وجعلهم يتطيرون بكل شيء، ويحقدون على كل صاحب نعمة يعيش في سعادة وهناء»(21).

ويعد محمد بن حسان أكثر من نال حظاً من هجاء ابن عبدل، فقد روي «أن الحكم بن عبدل الأسدي أتى محمد بن حسان بن سعد التميمي وكان على خراج الكوفة، فكلمه في رجل من العرب أن يضع

عنه ثلاثين درهماً من خراجه؛ فقال: أماتني الله إن كنت أقدر أن أضع من خراج أمير المؤمنين شيئاً؛ فانصرف ابن عبدل وهو يقول:

دع الثلاثين لا تعرض لصاحبها　　لا بارك الله في تلك الثلاثينا

لما علا صوته في الدار مبتكراً　　كأشتفان يرى قوماً يدوسونا

أحسن فإنك قد أعطيت مملكة　　إمارة صرت فيها اليوم مفتونا

لا يعطيك الله خيراً مثلها أبداً　　أقسمت بالله إلا قلت آمينا

فلم يضع له شيئاً مما على الرجل؛ فقال فيه:

رأيت محمداً شرهاً ظلوماً　　وكنت أراه ذا ورع وقصد

يقول أماتني ربي خداعاً　　أمات الله حسان بن سعد

ومازال ابن عبدل يزيد في قصيدته هذه الدالية حتى مات وهي طويلة جداً. واشتهرت حتى إن كان المكاري ليسوق بغله أو حماره فيقول: عد أمات الله حسان بن سعد، فإذا سمعه ذلك أبوه قال: بل أمات الله ابني محمداً، فهو عرضني لهذا البلاء في ثلاثين درهماً»[22].

وممن هجاهم وسلقهم بلسانه الحاد محمد بن عمير فقد روي أنه «كان لعبدالملك بن بشر بن مروان كاتب يقال له محمد بن عمير وكان كلما مدحه ابن عبدل بشيء وأمر له بجائزة دافعه بها وعارضه فيها، فدخل يوماً إلى عبدالملك وكاتبه هذا يساره، فوقف وأنشأ يقول:

ألقيت نفسك في عروض مشقة　　ولحصد أنفك بالمناجل أهون

....　　........................[23]

أما عن معاني ومضامين هجائه فقد تناول الحكم بن عبدل بعض المعاني القديمة التي تناولها غيره من الشعراء الذين سبقوه كالتعيير

بالأم وبضعة النسب والخسة، والبخل واللؤم وعدم المروءة، وبعدم التدين والاستقامة وما إلى ذلك، فنراه يعيّر محمد بن عمير بأمه وفقرها يقول(24):

قل لابن آكلة العفاص محمد   إن كنت من حب التقرب تجبن

ويهجو الشاعر ابناً له أسود ولدته له جارية سوداء يقول(25):

يارب خال لك مسود القفا   لا يشتكي من رجله مشي الحفا

كأن عينيه إذا تشوفا   عينا غراب فوق نيق أشرفا

فالحكم يهجو ابنه بضعة النسب من ناحية الخال أي من ناحية الأم وبهذا يكون الشاعر قد سلَّ نفسه من هذا الهجاء كما تُسل الشعرة من العجين؛ فالخبث واللؤم أتيا هذا الابن عن طريق الخال العبد الأسود الوضيع الذي تعود السير حافياً، وجعل الشاعر عينيه كعيني الغراب إذا نظر من فوق قمة جبل ليعبر عن مدى بشاعته وشؤمه.

ونراه يهجو محمد بن حسان بالبخل واللؤم والضعف وعدم المروءة وجعل شأنه كشأن العبيد يقول(26):

فما صادفت في قحطان مثلي   ولا صادفت مثلك في معد

أقل براعة وأشد بخلاً   وألأم عند مسألة وحمد

ولولا ما وليت لكنت فسلاً   لئيم الكسب شأنك شأن عبد

كما هجاه أيضاً بأنه إنسان ظالم شره كاذب مخادع يقول(27):

رأيت محمداً شرهاً ظلوماً   وكنت أراه ذا ورع وقصد

يقول أماتني ربي خداعاً   أمات الله حسان بن سعد

ونراه أيضاً يهجو رجلاً يدعى عراجة بعدم التدين والاستقامة يقول(28):

أضحى عراجة قد تعوج دينه بعد المشيب تعوج المسمار

ويهجو الشاعر محمد بن عمير كاتب عبدالملك بن بشر بن مروان فيسلبه أهم الصفات التي يجب أن تتوفر فيمن يمتهنون مهنة الكتابة والأدب يقول[29]:

ليت الأمير أطاعني فشفيته من كل من يكفي القصيد ويلحن

متكور يحشو الكلام كأنما باتت مناخره بدهن تعرن

وبنى لهم سجناً فكنت أميرهم زمناً فأضرب من أشاء وأسجن

فسل الأمير وأنت غير موفق وبنو أبيه للفصاحة معدن

وسل ابن ذكوان تجده عالماً بسليقة العرب التي لا تحزن

فلئن أصبت دراهماً فدفنتها وفتنت فيها وابن آدم يفتن

فبما أراك وأنت غير مدرهم إذ ذاك تقصف في القيان وتزفن

إذ رأس مالك لعبة بصرية بيضاء مغربة عليها السوسن

فالحكم بن عبدل كان يتمنى أن يطيعه الأمير فيبني لهؤلاء الناس من مدعي الأدب والفصاحة سجناً ويجعله عليهم سجاناً لمدة ليؤدبهم فيحبس من يشاء منهم ويضرب من يشاء؛ وبالتالي سيكفي الأمير شر كل من لا يجيد قرض الشعر ولا يجيد إلقاءه من أمثال هذا الكاتب الذي يرمي الكلام وكأن أنفه مسدودة وهو عي يلحن وليس من أهل الفصاحة والبيان، ثم يطلب الشاعر من هذا المهجو الجاهل بفنون الفصاحة والبلاغة أن يسأل عنها أهلها؛ يسأل عنها الأمير وآله فهم أهلها، وليسأل عنها أيضاً ابن ذكوان وهو علم من أعلام اللغة والنحو المعروفين، وهنا نلحظ أن شاعرنا قد مزج المديح بالهجاء استفزازاً لمشاعر كل من الممدوح والمهجو؛ فالممدوح قد يستجيب فيعزل المهجو عن تلك المهنة التي هو ليس أهلاً لها، والمهجو في ذات الوقت يشتاط

غضباً فهو يطعنه في صميم مهنته ويشهر به أمام ولاة نعمته من الأمراء. ولم يكتف ابن عبدل بذلك بل وجه للمهجو طعنة أخرى مصمية فيخاطبه قائلاً: إن كنت اليوم قد أصبحت ثرياً ومفتوناً بما اكتنزت من دراهم، فأنت على علم بماضيك المشين عندما كنت تتجر في القيان، وتعمل بالنخاسة تلك المهنة الخسيسة وكان كل رأس مالك جارية حسناء شديدة البياض. لقد أصاب ابن عبدل المهجو بسهمين في وقت واحد، فعيره بأنه لئيم خسيس وضيع، كما عيره بأنه لم يكن كاتباً في يوم من الأيام بل بدأ حياته بمهنة وضيعة لا علاقة لها بالكتابة، وقول الشاعر - أصبت دراهماً فدفنتها - يوحي بمدى بخل المهجو وشحه وحرصه وقد نكر - دراهماً - لتحقير ما جمعه ذلك اللئيم فقد حصله بطريقة خسيسة مخزية؛ وإذا عدنا لما ذكرناه آنفاً من أن هذا المهجو - محمد بن عمير - كان كاتباً لعبدالملك بن بشر بن مروان وكان كلما مدح الشاعر الأمير عبدالملك بشيء وأمر له بجائزة دافعه محمد بن عمير بها، وعارضه فيها عرفنا لماذا سلك شاعرنا في هجائه هذا المسلك وهو قذفه بالبخل واكتناز الأموال.

أما عن معاني الهجاء التي لم تكن شائعة عند من سبقوه من الشعراء فهو الهجاء بنتن رائحة الفم؛ وكان إذا هجا بتلك المثلبة أطال وصفها كقوله في هجاء محمد بن حسان(30):

نجوت محمداً ودخان فيه كريح الجعر فوق عطين جلد

وقوله في هجاء محمد بن عمير(31):

لا تدن فاك من الأمير ونحه حتى يداوي ما بأنفك أهرن

فيبدو أن الحياة الحضرية المترفة التي تنفسها الناس في العصر الأموي جعلت الهجاء بتلك المثلبة سبة مشينة تخجل المهجو وتؤلمه لذا يركز الشاعر عليها عندما يهجو بها كما سنرى وشيكاً.

ولشعر الهجاء عند الحكم بن عبدل سمات عامة أهمها المبالغة

في الوصف وخاصة عندما يهجو بنتن رائحة الفم، لقد ركز على تلك المثلبة وضخمها لدرجة تجعل القارئ يشعر بالاشمئزار الشديد، فقد زعم الشاعر أنه استنكه المهجو - محمد بن حسان - فوجد أن ريح فيه يشبه ريح الجعر فوق جلد عطن أو كريح كلب قد مات منذ عهد قريب أو ثعبان نتن رائحته القاتلة تمتد من العراق إلى نجد، ويدعي أن الذباب لا يجرؤ على الاقتراب من فمه حتى لو دهنت مشافره عسلاً خوفاً أن يلقى حتفه فتسقيه رائحة فيه سماً زعافاً، وقد ورد في كتاب الحيوان أن «الذباب يضرب به المثل في القذر وفي استطابة النتن، فإذا عجز الذباب عن شم شيء فهو الذي لا يكون أنتن منه»[32]. لقد تنفس المهجو مقرباً فاه من الحكم فكأن أنفاسه الكريهة أنفاس أسد شرس ومعروف أن رائحة فم الأسد يضرب بها المثل في السوء[33].

ويواصل الشاعر مبالغاته وادعاءاته زاعماً أنه كاد يموت من بشاعة تلك الرائحة ثم يدعو على من يناجيه بعده ويعرض نفسه لذلك الخطر الجسيم بالهوان يقول[34]:

نجوت محمداً ودخان فيه ... كريح الجعر فوق عطين جلد
نجوت محمداً فوجدت ريحاً ... كريح الكلب مات قريب عهد
وقد ألذعتني ثعبان نتن ... سيبلغ إن سلمنا أهل نجد
فما يدنو إليّ فيه ذباب ... ولو طليت مشافره بقند
يذقن حلاوة ويخفن موتاً ... زعافاً إن هممن له بورد
نكهت على نكهة أخدري ... شتيم أعصل الأنياب ورد
أظني ميتاً من نتن فيه ... أهان الله من ناجاه بعدي

ولا شك أن تلك المبالغة تؤثر تأثيراً بالغاً؛ وقد تكون لها عواقب وخيمة، فقد ظل يردد ويهول من نتن رائحة فم محمد بن حسان وينفر

زوجته منه؛ وكانت ابنة مقاتل بن طلبة بن قيس زوجها إياه رجل منهم يقال له زياد[35] فقال له الحكم بن عبدل[36]:

أباع زياد سود الله وجهه عقيلة قوم سادة بالدراهم
وما كان حسان بن سعد ولا ا بنه أبو المسك من أكفاء قيس بن عاصم
ولكنه رد الزمان على استه وضيع أمر المحصنات الكرائم
له ريقة بخراء تصرع من دنا وتقطع خيشوم الضجيع الملازم
خذي دية منه تكن لك عدة وجيئي إلى باب الأمير فخاصمي
فلو كنت في روح لما قلت خاصمي ولكنما ألقيت في سجن عارم

لقد بالغ الشاعر في وصف رائحة فم المهجو التي تصرع من اقترب، وتنتن خيشوم ضجيعه، ودعا زوجته أن تنجو بنفسها؛ ثم يسخر فستأخذ منه بدلاً من مؤخر الصداق دية لأنه قتلها برائحة فيه؛ فلتذهب إلى الأمير طالبة الطلاق لأنها لا تعيش معه في سعادة وهناء بل تعيش معه وكأنها ألقيت في سجن رهيب، وبالفعل كان لهذا الهجاء عواقب وخيمة كما ذكرنا آنفاً فقد بلغ أهلها هذا الشعر؛ فأنفوا من ذلك واجتمعوا على محمد بن حسان حتى فارقها[37]؛ ويعير الحكم بن عبدل بن حسان بهذه الحادثة مبالغاً يقول[38]:

وأدنى خطمه فودت أني قرنت دنوه مني ببعد
كما افتدت المعاذة من جواه بخلعتها ولم ترجع بزند
وفارقها جواه فاستراحت وكانت عنده كأسير قد

قرب المهجو أنفه من الشاعر فتمنى أن يولي هارباً في نفس اللحظة لفظاعة الرائحة وبشاعتها، كما طلبت زوجته المعاذة منه الطلاق فطلقها هاربة منه تاركة كل حقوقها؛ وكأنها افتدت نفسها بمالها باذلةً إياه ثمناً لحريتها فاستراحت بعد أن كانت عنده كالأسيرة المعذبة.

ويهجو الحكم بن عبدل في قصيدة أخرى محمد بن عمير بنفس المثلبة مبالغاً ومؤكدا تلك الصفة مستغلاً عالم الحيوان مستمداً منه معانيه يقول[39]:

إن كان للظربان جحر منتن فلجحر أنفك يا محمد أنتن

فرائحة أنف المهجو أنتن من رائحة جحر الظربان وقد جاء في كتاب الحيوان للجاحظ «الظربان أنتن خلق الله تعالى فسوه... ويقال: أنتن من ظربان»[40].

ومن السمات العامة أيضاً لشعر الهجاء عند ابن عبدل السخرية؛ حيث تتميز لغة الحكم بن عبدل بأنها لغة ساخرة وإذا كنا في معرض الهجاء فهو يستخدمها للإيلام في أكثر الأحيان، وإذا أراد الشاعر أن يسخر وأن يحقق غايته المنشودة فلن تعجزه أساليبه فهو صاحب مقدرة فذة على التشكيل الفني الساخر فأحياناً نجده يستخدم النصح والإرشاد فها هو ذا يزعم أن محمد بن عمير قد جبن عن لقاء علية القوم خوفاً من رائحة أنفه النتنة فيقدم له نصيحة ساخرة؛ فالابتعاد ليس هو الحل الأمثل؛ وإنما الحل الأيسر والأسهل هو أن يحصد أنفه بالمناجل؛ واستخدم الشاعر صيغة الجمع - مناجل - على سبيل المبالغة وكأن منجلاً واحداً لن يؤثر فيها لبشاعتها وضخامتها يقول[41]:

قل لابن آكلة العفاص محمد إن كنت من حب التقرب تجبن

ألقيت نفسك في عروض مشقة ولحصد أنفك بالمناجل أهون

ويواصل الشاعر نصائحه فيستحلفه بأمه الجديرة منه بالبر واللطف ساخراً هازئاً ألا يدنو فاه من الأمير وأن ينحيه حتى يداوي ما بأنفه أهرن وهو الطبيب المشهور يقول:

فبحق أمك وهي منك حقيقة بالبر واللطف الذي لا يخزن
لا تدن فاك من الأمير ونحه حتى يداوي ما بأنفك أهرن

ونلحظ أن الشاعر أظهر البراءة من الحمية لأنه سلك في هجائه مسلك الناصح الشفيق رغم أن صدره يكاد يميز من الغيظ لما ينطوي عليه من العداوة والبغضاء، وهذه سمة من سمات الهجاء الجيد، ولا شك أن في هذا ما يدل على براعة الشاعر واقتداره.

وفي بعض الأحيان يدَّعي الشاعر أن المهجو هو الذي يطلب النصيحة مستخدماً أسلوب الحوار الدرامي، فيصطنع حواراً ساخراً دار بينه وبين محمد بن حسان فقد سأله الشاعر ألم تحاول أن تعالج وتداوي رائحة فيك الكريهة البشعة؟ فيرد المهجو طالباً النصح؛ فيقدم الشاعر على سبيل السخرية والاستهزاء دواءً أشبه ما يكون بالوصفات الشعبية؛ وهو عبارة عن خليط من النباتات الكريهة والقاذورات وبعض أجزاء من الحيوانات ودويبة حمراء سامة؛ ثم يدق هذا الخليط القذر المميت وينخله، ثم يعجن المنخول ببول آجن وبجعر قرد ثم يدفنه فترة طويلة في شعير ويبخر فاه بما عتق منه، إلى أن يأتي الشتاء فيجعله بنادق ويزدردها يقول[42]:

فقلت له: أما داويت هذا فتعذر فيه آمالاً بجهد
فقال: أما علمت له رقاء فتسديه لنا فيما ستسدي
فقلت له: ولا آلوه عياً له فيما أسر له وأبدي
عليك بقيئة وبجعر كلب ومثلي ذاك من نون كنعد
وحلتيت وكراث وثوم وعودي حرمل ودماغ فهد
وحنجرة ابن آوى وابن عرس ووزن شعيرة من بزر فقد
وكف ذر حرح ولسان صقر ومثقالين من صوان رقد
يدق ويعجن المنخول منه ببول آجن وبجعر قرد

وتدفنه زماناً في شعير وترقبه فلا يبدو لبرد
فدخن فاك ما عتقت منه ولا يعجن بأظفار وند
فإن حضر الشتاء وأنت حي أراك الله غيك أمر رشد
فدحرجها بنادق وازدردها متى رمت التكلم أي زرد
فتقذف بالمصل على مصل ببلعوم وشدق مسمعد

لقد هجم الشاعر بكل ما أوتي من حول فني على المهجو فنجح في الإضحاك والسخرية أيما نجاح بسبب هذا الحوار الدرامي الذي تميز بالحيوية والقدرة على التأثير لهذه الجدية المصطنعة وهذه الدقة المتناهية في وصف الدواء من حيث اختيار مواده المنفرة (جعر كلب و... ...) وأوزانها ومقاديرها (عودي حرمل، وزن شعيرة من بزر فقد، وكف ذر حرح، ولسان صقر، ومثقالين من صوان رقد) ومن حيث طريقة إعداده (يدق ويعجن المنخول منه...)، وقبل كل ذلك تصديره لهذه الوصفة العلاجية بهذا البيت:

فقلت له ولا آلوه عياً له فيما أسر له وأبدي

الذي يدل على أن الشاعر بالفعل سيقدم نصيحة خالصة شافية ثم تأتي المفاجأة المضحكة فإذا بها وصفة قذرة منفرة قاتلة؛ وكذلك اقتران الوصفة بهذا الدعاء الذي يفهم منه للوهلة الأولى أنه دعاء للمهجو ثم يتضح أنه دعاء عليه بالضلال المبين:

فإن حضر الشتاء وأنت حي أراك الله غيك أمر رشد

والشطر الأول من هذا البيت يوحي بأن الشاعر متأكد أنه لو نفذ المهجو الشق الأول من تلك الوصفة فلن يعيش حتى يبلغ الشتاء وينفذ الشق الآخر منها وهذا ما يتمناه الشاعر.

ومما أكسب الحوار الحيوية أيضاً وجعل الأبيات تنبض بالحركة الفعالة النشطة المؤثرة كونه على هيئة أسئلة وأجوبة متبادلة بين الشاعر والمهجو وخاصة ما دار على لسان الحكم الذي وجه العديد من الأسئلة ظاهرها الجد وباطنها السخرية تشهيراً وإيلاماً كسؤاله للمهجو عن سبب تلك الرائحة الكريهة التي تفوح من فيه وكسؤاله هل بحث عن علاج يقضي عليها وحتى ولو لم يشف سيلتمس له العذر لأنه حاول واجتهد قائلاً:

فحدثني فإن الصدق أدنى … لباب الحق من كذب وجحد

أبات يجول في عفج طحور … فأعلم أم أتاك به مغدي

قلت له: متى استطرفت هذا … فقال أصابني من جوف مهدي

فقلت له: أما داويت هذا … فتعذر فيه آمالاً بجهد

وقول الشاعر (فحدثني فإن الصدق...) طالباً من المهجو أن يتوخى الصدق في الإجابة عن سؤاله قبل أن يطرحه ملحاً في ذلك يجعل القارئ يشعر بمدى جدية السؤال ويشد انتباهه ثم تكون المفاجأة بهزلية السؤال وهزلية الإجابة التي تدفع لمزيد من إضحاك السامع وإغاظة وإبكاء المهجو.

ويواصل الشاعر بنفس الطريقة حواره الدرامي الساخر مع المهجو فيقدم له علاجاً آخر لدوي البطن وحكة الناسور؛ وهو عبارة عن مجموعة أخرى من النباتات من بينها نبت مر قتّال يقول:

وويلك ما لبطنك مذ قعدنا … كأن دويه إرزام رعد

فإن لحكة الناسور عندي … دواء إن صبرت له سيجدي

يميت الدود عنك وتشتهيه … إن أنت سننته سن المقدي

به وطليته بأصول دفلي … وشيء من جنى لصف ورند

ويعتمد ابن عبدل على أسلوب الحوار الساخر أيضاً في هجائه لزوجه فقد جاء في الأغاني أن الحكم بن عبدل تزوج امرأة من همذان فلما دخل بها كرهها فقال[43]:

أعاذلتي من لوم دعاني   أقلا اللوم إن لم تعذراني
فإني قد دللت على عجوز   مبرقعة مخضبة البنان
تغضن جلدها واخضر إلا   إذا ما ضرجت بالزعفران
فلما إن دخلت وحادثتني   أظلتني بيوم أرونان
تحدثني عن الأزمان حتى   سمعت نداء حر بالأذان
فقالت قد نكحت اثنين شتى   فلما صابحاني طلقاني
وأربعة نحكتهم فماتوا   فليت عريف حي قد نعاني
وقالت: ما تلادك؟ قلت: مالي   حمار ظالع ومزادتان
وبوري وأربعة زيوف   وثوبا مفلس متخرقان
وقطعة جلة لا تمر فيها   ودنا عومة متقابلان
فقالت: قد رضيت فسم ألفاً   ليسمع ما تقول الشاهدان
ومالك عندنا ألف عتيد   ولا تسع تعد ولا ثمان
ولا سبع ولا ست ولكن   لكم عندي الطويل من الهوان

فهو يرسم صورة مضحكة لزوجه تلك العجوز المتصابية التي مازالت تستخدم الخضاب والزعفران رغم تغضن جلدها واخضراره، ثم يدير حواراً هزلياً مضحكاً بينه وبين زوجه التي جلست تحدثه عن ماضيها الغابر؛ حيث تزوجت من رجلين فطلقاها صبيحة ليلة العرس فهي امرأة لا تطاق، ثم تزوجت من أربعة فماتوا فهي امرأة نكد وشؤم؛ ثم سألت الشاعر عن ممتلكاته؛ فيرد بنفس الأسلوب الهزلي بأنه فقير

لا يمتلك شيئاً إلا حماراً ظالعاً، ومزادتين وثوبين متخرقين، وحصيراً منسوجاً من القصب، وأربعة دراهم زائفة، وقفة كبيرة تتخذ للتمر ولكنها خالية منه، و....، ومع ذلك تتمسك به ولا تنفر منه رغم شدة إلحاحه على إثبات فقره المدقع، فتقول له: قد رضيت فسم ألفاً كمهر أو كصداق، فيرد بأنه لن يعطيها لا تسع، ولا ثمان، ولا سبع، ولا ست، لن يعطيها إلا الهوان الطويل، وقد تدرج الشاعر من الأعلى إلى الأدنى للإهانة والتوبيخ؛ فهي لا تستحق في نظره لا الكثير، ولا حتى القليل وكل ما تستحقه هو الهوان وليس أي هوان وإنما الهوان الطويل.

وقد يسخر الشاعر من المهجو عن طريق رسم صورة كاريكاتورية كتلك الصورة التي رسمها للمهجو الذي قدم في موكب على بغل يزفه تسعة وهذا استهزاء فالمفروض أن يمتطي صهوة جواد أصيل، ثم يشبهه بديك مائل الرأس أعور؛ فهو يزهو بنفسه تكبراً وخيلاء رغم أنه يعاني من عاهة تشوهه، ثم يسخر من تزينه بالملابس الفاخرة التي لن تجدي في إصلاح هيئته؛ فقد اختار أثواباً تزين منظره، والمشكلة أعظم من هذا؛ فهو إلى وجه يزينه أفقر ومشكلته على هذا النحو صعبة ليس لها حل على الإطلاق يقول[44]:

مررت على بغل تزفك تسعة   كأنك ديك مائل الرأس أعور

تخيرت أثواباً لزينة منظر   وأنت إلى وجه يزينك أفقر

ومن السمات العامة أيضاً لشعر الهجاء عند ابن عبدل الإفحاش الذي يتعمده أحياناً للإيلام والتشهير والنيل من المهجو؛ وسنكتفي بنموذجين فقط لتلك الظاهرة التي يندى منها الجبين؛ فقد جاء في الأغاني أنه «كان عمر بن يزيد الأسدي مبخلاً،.........، وجاءه الحكم بن عبدل الأسدي ومعه جماعة من قومه يسألونه حاجة، فدخلوا إليه وهو يأكل تمراً فلم يدعهم إليه، وذكروا له حاجتهم فلم يقضها، فقال فيه ابن عبدل:

جئنا وبين يديه التمر في طبق   فما دعانا أبو حفص ولا كادا

علا على جسمه ثوبان من دنس   لؤم وجبن ولولا... سادا »(45)

ورغم هذا الفحش لا نستطيع أن ننكر براعته في نظم الشعر الثاني من البيت الأول الذي يؤكد بخل المهجو فهو لم يدعهم ولا حتى كاد أن يدعوهم أي أنه لم يفكر حتى في توجيه الدعوة فقد تجاهلهم تماماً لشدة شحه.

وجاء في الأغاني أيضاً أنه «خطب ابن عبدل امرأة من همذان يقال لها: أم رباح فلم تتزوجه، فقال: أما والله لأفضحنك ولأعيرنك فقال:

فلا خير في الفتيان بعد ابن عبدل   ولا في .... بعد أم رباح

فـ (...) بحمد الله ماض مجرب   وأم رباح عرضة لنكاحي

فتحاماها الناس فما تزوجت حتى أسنت»(46).

وهذا الإفحاش مستهجن والحكم ليس بحاجة إليه، فهو يملك وسائل أخرى يتقنها ويستطيع بها النيل من المهجو والتشهير به، فالهجاء كما يرى بعض قدامى النقاد يجب ألا يجرح لفظه الحياء، وأن يكون أسلوبه نقياً بريئاً من الإفحاش، فيقول أبو عمرو بن العلاء «خير الهجاء ما تنشده العذراء في خدرها، فلا يقبح بها»(47).

ثانياً: شكوى الدهر

شكوى الدهر من الأغراض الهامة التي احتلت مساحة كبيرة من أشعار الحكم بن عبدل، وهي مرتبطة إلى حد كبير بطلب العطاء؛ فالشكوى ما هي إلا محاولة ملحة لجذب عواطف الناس نحوه واستدرار شفقتهم من أجل حثهم على تقديم العطاء؛ ولذلك نرى لغته في هذا الجانب تعلوه نغمة الذلة والمسكنة وخاصة إذا كان واقعاً في مأزق تحت

وطأة قهر الحاجة فقد روي أنه «اقترض ابن عبدل مالاً من التجار وحلف لهم بالطلاق ثلاثاً أن يقضيهم المال عند طلوع الهلال، فلما بقي من الشهر يومان قال:

قد بات همي قرناً أكابده ... كأنما مضجعي على حجر

من رهبة أن يرى هلال غد ... فإن رأوه فحق لي حذري

وفقد بيضاء غادة كملت ... كأنها صورة من الصور

أصبحت من أهلي الغداة ومن ... مالي على مثل ليلة الصدر»[48]

يستعين الشاعر على وصف سوء حاله بعنصر التخييل فقد صور همه بعدو يصارعه وجسد ما يعانيه ليلاً من آلام بأنه إذا نام كأنه ينام على حجر، وجسم مصيبته التي ستحل به إذا لم يقض دينه عند طلوع الهلال حين شبه زوجته الغادة الحسناء التي سيفقدها بأنها لشدة جمالها صورة من الصور ثم كنى عن كربه واضطرابه وعذابه في تلك الليلة التي سبقت ظهور الهلال بقوله: «أصبحت من أهلي... على مثل ليلة الصدر».

وتسيطر اللغة الهزلية على الشاعر أحياناً إذا اشتكى وهي القاسم المشترك الأعظم الذي يغلف به أغلب أشعاره، ويلجأ في الوقت نفسه إلى الأسلوب القصصي لجذب الانتباه والتشويق، وليس أدل على ذلك من تلك القصيدة التي وضح لنا فيها سوء حاله، وامتزجت فيها الشكوى بطلب العطاء وقد بدأها بقوله[49]:

يا أبا طلحة الجواد أغثني ... بسجال من سيبك المقسوم

أحي نفسي فدتك نفسي فإني ... مفلس قد علمت ذاك عديم

أو تطوع لنا بسلف دقيق ... أجره إن فعلت ذاك عظيم

قد علمتم - فلا تعامس عني - ... ما قضى الله في طعام اليتيم

إن الشاعر ينوع في أساليبه فقد بدأ بالنداء (يا أبا طلحة) والأمر (أغثني) (تطوع لنا) والدعاء (فدتك نفسي) والتأكيد (إني مفلس قد علمت...) والنهي (لا تعامس عني) ليوضح سوء حاله ومدى لهفته وحاجته للعطاء، ولا ينسى الشاعر أن يشنف آذاننا بخفة ظله حين يذكر أنه يتيم وثواب إطعام اليتيم معروف وحين يستخدم ذلك النهي (لا تعامس عني) وفيه لفت نظر ظريف لأنه يعني لا تتغافلني ولا تتعامى عني فأنا من المحاويج.

ثم يواصل الشاعر شكواه بنفس الطريقة اللطيفة فيذكر لنا كل ما يمتلكه في هذه الدنيا قائلاً:

ليس لي غير جرة وأصيص وكتاب منمنم كالوشوم
وكساء أبيعه برغيف قد رقعنا خروقه بأديم
وإكاف أعارنيه نشيط هو لحاف لكل ضيف كريم
ونبيذ مما يبيع صهيب يذر الشيخ رمحه ما يقوم

فكل ما يمتلكه جرة، وأصيص، وكتاب قديم، وكساء بال مرقع قيمته لا تتعدى رغيف، ورحل ليس ملكاً له بل هو مستعار يستخدمه كلحاف لكل ضيف كريم، ونبيذ رديء كريه الرائحة.

ويتوجه الشاعر إلى الله عز وجل طالباً منه الحل والعون فقد ظل طوال الليل يشتكي سوء حاله حتى غابت النجوم، ثم يطلب من كل بيت أن يجعل له نصف رغيف نصيباً مفروضاً يقول:

رب حلاً فقد ذكرت أصيصي ولحافي حتى يغور النجوم
كل بيت عليه نصف رغيف ذاك قسم عليهم معلوم

ثم يدير الشاعر كعادته حواراً هزلياً بينه وبين الحيوانات

والحشرات التي تسكن منزله فقد قررت الرحيل وأعلنت عليه الحرب لأنها لا تجد في مسكنه طعاماً يقول:

فـر مـنـه مـولـيـاً فـأر بـيـتـي ولـقـد كـان سـاكـنـاً مـا يـريم
قلت: هذا صوم النصارى فحلوا تـليحوا شيوخكم في السموم
ضحك الفأر ثم قلن جميعاً أهـو الحـق كـل يـوم تـصـوم
حملوا زادهم على خنفسات وقـراد مـخـيـس مـزمـوم
وإذا ضـفـدع عـلـيـه إكـاف علموه بعد النفار الرسيم
خطموا أنفه بقطعة حبل يـالـقـومـي لأنـفـه المخطوم
نصبوا منجنيقهم حول بيتي يـالـقـومـي لـبـيـتـي المهدوم
وإذا في الغباء سم بريص قـائـم فـوق بـيـتـنـا بـقـدوم

لقد فرت فئران بيته لخلوه من الطعام بعد أن كانت مستقرة مطمئنة، وناشدها الشاعر المكوث حتى لا تهلك الشيوخ منها بالخروج والتعرض للرياح الحارة، وعلل خلو بيته من الطعام بأنه صائم صوماً طويلاً كصوم النصارى؛ ذلك التعليل الذي لم يقنع الفئران فضحكت منه وردت عليه رداً جماعياً في شكل استفهام إنكاري: وهل حقاً أنك كل يوم تصوم؟ وعليه فقد قررت الرحيل؛ فجمعوا زادهم على ظهور خنفسات وقراد قد وضعوا له زماماً فأصبح سهل القياد، كما وضعوا رحلاً على ظهر ضفدع قد علموه النفير بعد أن خطموا أنفه بحبل، لقد أعلنت الحيوانات والحشرات الحرب على الشاعر فحاصروا بيته بالمنجنيق واستعدوا لهدمه، فهذا سام أبرص يقف على سطحه بقدوم يريد أن يحطمه.

ويواصل الشاعر قصة الهزلي فيذكر لنا كيف حاول الدفاع عن مسكنه ضد هذا الهجوم قائلاً:

قلت: بيت الجرين مجمع صدق كان قدماً لجمعكم معلوم
قلن: لولا سنورتاه احتفرنا مسكناً تحت تمره المركوم
إن تلاق سنورتاه فضاء تذرانا وجمعنا كالهزيم

حاول الشاعر الدفاع فوجه الفئرن وغيرها وجهة أخرى طالباً منها الذهاب إلى مخزن التمر حيث المأكل الوفير؛ فهذا المكان كان معروفاً لديها قديماً حيث كانت تتجمع فيه، فكان ردها أنه لولا وجود السنورتين اللتين تحرسانه لاحتفرت مسكناً لها تحت أكوام التمر.

ويستمر الشاعر في وصف سوء حاله بهذه الطريقة المضحكة قائلاً:

عشش العنكبوت في قعر دنى إن ذا من رزيتي لعظيم
ليتني قد غمرت دنى حتى أبصر العنكبوت فيه يعوم
غرقاً لا يغيثه الدهر إلا زبد فوق رأسه مركوم
مخرجاً كفه ينادي ذباباً أن أغثني فإنني مظلوم
قال ذرني فلن أطيق دنواً من نبيذ يشمه المزكوم

يؤكد الشاعر سوء حاله بأن العنكبوت قد عشش في قعر دنه؛ فهو من زمن لم يمتلئ شراباً؛ ويتمنى الشاعر أن يغمر دنه ويعلوه الزبد حتى يغرق فيه هذا العنكبوت فيخرج كفه مستغيثاً بالذباب كي ينقذه إلا أن الذباب يرفض مساعدته إذ إنه لا يطيق الاقتراب من شدة سوء الرائحة، أي أن هذا النبيذ كما جاء في كتاب الحيوان يمنع جانبه(50). والملاحظ هنا أن الشاعر استخدم التخييل الذي أدى إلى الإضحاك في ذلك الحوار الهزلي الذي أداره بين العنكبوت والذباب.

وينبغي أن نشير إلى شيء جدير بلفت النظر؛ فهناك شاعر

عباسي هجاء هو أبو الشمقمق[51] يحس المرء أنه يحاكي الحكم بن عبدل؛ فهو خبيث اللسان، ويذكر الحيوان بكثرة في شعره، كما يغلب عليه في هجائه وشكواه من الزمن الأسلوب الهزلي، وسنعرض نصاً من أشعاره ليرى القارئ مدى الاتفاق في أسلوب كلتا الشخصيتين، يقول أبو الشمقمق[52]:

ولقد قلت حين أجحرني البر د كما تجحر الكلاب ثعاله
في بييت من الغضارة قفر ليس فيه إلا النوى والنخاله
عطلته الجرذان من قلة الخير وطار الذباب نحو زباله
هاربات منه إلى كل خصب جيدة لم يرتجين منه بلاله
وأقام السنور فيه بشر يسأل الله ذا العلا والجلاله
أن يرى فأرة فلم ير شيئاً ناكساً رأسه لطول الملاله
قلت لما رأيته ناكس الرأ س كئيباً يمشي على شر حاله
قلت صبراً يا ناز رأس السنا نير، وعللته بحسن مقاله
قال: لا صبر لي، وكيف مقامي في قفار كمثل بيد تباله
قلت: سر راشداً فخار لك اللـ ـه ولا تعد كربج البقاله
قال لي قولة: عليك سلام غير لعب منه ولا ببطاله
ثم ولى كأنه شيخ سوء أخرجوه من محبس بكفاله

ففكرة هذه الأبيات التي يشكو فيها أبو الشمقمق سوء حاله تتشابه مع الأبيات السابقة التي عرضناها للحكم، فقد فرت جرذان بيته لخلوه من الطعام، كما فر الذباب لنفس السبب، ثم يدير الشاعر حواراً هزلياً بينه وبين السنور الذي اشتكى من سوء الحال وفرار الفئران، والشاعر يحثه على الصبر، ولكن السنور يائس، عند ذلك

ينصحه أبو الشمقمق بأن يذهب لمتجر بقول حيث يجد الخصب ولكن يبدو أن السنور لم تعجبه الفكرة فولى فاراً من الجوع وكأنه شيخ عجوز كان مسجوناً وخرج بعد أن أدى ما عليه من كفالة.

وهكذا نجد أن أبا الشمقمق متأثر إلى حد كبير بأسلوب الحكم بن عبدل مما يدل على أنه كان صاحب اتجاه مبتكر، أو مدرسة فنية معينة احتذاها من بعده بعض الشعراء، فبجانب ما يراه أستاذنا الدكتور شوقي ضيف من أن الحكم بن عبدل «كان مقدمة للأدباء الصعاليك الذين ظهروا في العصر العباسي، وكانوا سبباً في نشوء فن المقامات عند بديع الزمان ثم الحريري»[53]. يبدو لي أن الحكم بن عبدل قد يكون أيضاً مقدمة لشعراء النزعات الشعبية من أمثال أبي الشمقمق وأبي فرعون الساسي وأبي المخفف من الذين صدر شعرهم عن روح الشعر فعبروا عن الفقر وخرجوا على التقاليد الشعرية المعروفة.

وشكوى الدهر لم تكن عند ابن عبدل شكوى من الفقر وضيق ذات اليد فحسب بل كانت شكوى من العجز والضعف أيضاً فنراه يتحدث عن عاهته بسخرية وتفكه وكأنه يتعالى عليها، فمن طريف ما يروى أنه «كان للحكم بن عبدل صديق أعمى يقال له أبو علية، وكان ابن عبدل قد أقعد، فخرجا ليلة من منزلهما إلى منزل بعض إخوانهما، والحكم يحمل وأبو علية يقاد، فلقيهما صاحب العسس بالكوفة فأخذهما وحبسهما، فلما استقرا في الحبس نظر الحكم إلى عصا أبي علية موضوعة إلى جانب عصاه فضحك وأنشأ يقول:

حبسي وحبس أبي عليـ ـة من أعاجيب الزمان
أعمى يقاد ومقعد لا الرجل منه ولا اليدان
هذا بلا بصر هنا ك وبي يخب الحاملان
يا من يرى ضب الفلا ة قرين حوت في مكان

طـرفـي وطـرف أبـي عـلـيــ ــة دهـرنـا مـتـوافـقـان
مـن يـفـتـخـر بـجـواده فـجـوادنـا عـكـازتـان
طـرفـان لا عـلـفـاهـمـا يـشـرى ولا يـتـصـاولان»[54]

وقد روي أيضاً أنه «ولي الشرطة بالكوفة رجل أعرج، ثم ولي الإمارة آخر أعرج، وخرج ابن عبدل وكان أعرج، فلقي سائلاً أعرج وقد تعرض للأمير يسأله، فقال ابن عبدل للسائل:

ألق العصا ودع التحامق والتمس عـمـلاً فـهـذي دولـة الـعـرجـان
لأمـيـرنـا وأمـيـر شرطـتـنـا مـعـاً يـا قـومـنـا لـكـلـيـهـمـا رجـلان
فـإذا يـكـون أمـيـرنـا ووزيـرنـا وأنـا فإن الـرابـع الـشـيـطـان»[55]

ويبدو أن الحكم بن عبدل كان الهزل عنده عبارة عن ستائر يسدلها فوق أحزانه وهمومه فقد كان شاعرنا بحكم ظروفه يعاني ويتألم وكما يقول الدكتور/ نعمان طه: «إن الألم هو المنبع الأصيل في أغلب الأحيان للسخرية»[56]. ورغم أن الحكم بن عبدل كما ذكرنا آنفاً يستخدم أحياناً الأسلوب الفكه الساخر حتى في حديثه عن عاهته إلا أنه أحياناً أخرى نلمس دموعه تترقرق وراء كلماته ونسمع آهاته تتردد في ثنايا نغماته عند حديثه عن نفس الموضوع فها هو ذا يشكو في مقطوعة أخرى لأبي علية في محبسهما وكان اسم أبي علية يحيى يقول[57]:

أقول ليحيى ليلة الحبس سادراً ونـومـي بـه نـوم الأسـيـر المـقـيـد
أعني على رعي النجوم ولحظها أعنك على تحبير شعر مقصد
فـفـي حـالـتـيـنـا عـبـرة وتـفـكـر وأعجب شيء حبس أعمى ومقعد
كـلانـا إذا الـعـكـاز فـارق كـفـه ينيخ صريعاً أو على الوجه يسجد
فعكازه يهدي إلى السبل أكمها وأخرى مقام الرجل قامت مع اليد

ثالثاً: طلب العطاء

يعد طلب العطاء من أهم أغراض شعر الحكم بن عبدل بعد الهجاء وشكوى الدهر، ولغته السائدة التي يستخدمها هي نفس اللغة التي نلحظها في معظم أغراضه، وهذا أمر طبيعي لأن مصدر الإشعاع واحد، فهذا الشعر يتدفق من نبع واحد والعصارة التي تجري في جميع أجزائه عصارة واحدة مهما تعددت الثمار، فالحكم بن عبدل يلبس معانيه رداءً لطيفاً من الهزل والظرف كما عودنا في كثير من الأحيان، ومن ألطف أبياته التي قالها طالباً العطاء بطريقة مبتكرة فيها الكثير من خفة الظل تلك الأبيات التي قالها عندما دخل يوماً على عبدالملك بن مروان فقعد بين السماطين وقال: «أصلح الله الأمير، رؤيا رأيتها في المنام أقصها عليك، فقال: هات، فأنشأ يقول:

طلعت عليَّ الشمس بعد غضارة في نومة ما كنت قبل أنامها

فرأيت أنك جدت لي بوليدة مغنوجة حسن عليَّ قيامها

وببدرة حملت إليَّ وبغلة شهباء ناجية يصل لجامها

فسألت ربي أن يثيبك جنة يلقاك فيها روحها وسلامها

فقال: كل ما رأيت عندنا إلا البغلة فإنها دهماء فارهة فقال: امرأته طالق إن كان رآها إلا دهماء، ولكنه نسي فأمر عبدالملك أن يحمل إليه كل ما ذكر في شعره»(58).

لقد احتال الشاعر لطلب العطاء حيلة لطيفة، إذ ادعى أنه رأى مناماً رائعاً إذ رأى أنه يعيش عيشة فيها خصب ودعة بعد أن منحه الأمير جارية صغيرة ذات دلال وحسن، وعشرة آلاف درهم، وبغلة شهباء ناجية، فدعا له في منامه بأن يثيبه الله تعالى عن ذلك العطاء بأن يدخله جنة الفردوس ويجعله من المقربين أصحاب اليمين، وعندما قص الشاعر على الأمير منامه، ضحك الأمير، وقال له: كل ما رأيت

عندنا إلا البغلة فإنه دهماء وليست شهباء؛ فعاد الشاعر يتظرف وادعى أنه بالفعل رآها دهماء ولكنه نسي فأمر له الأمير بكل ما طلب، وهذه الحيلة اللطيفة التي ابتكرها الشاعر طلباً للعطاء تذكرنا بحيل أهل الكدية وأساليب المكدين التي حفلت بها مقامات بديع الزمان والحريري، فحقاً ما يراه الدكتور شوقي ضيف من أن الحكم بن عبدل «كان مقدمة للأدباء الصعاليك الذين ظهروا في العصر العباسي، وكانوا سبباً في نشوء فن المقامات عند بديع الزمان ثم الحريري»[59]، وقد استغل الشاعر الأسلوب القصصي في نظم أبياته السابقة حيث توافرت فيها بعض ملامح القصة كالسرد مثلاً رغم قلة عدد أبيات المقطوعة؛ وهذه ظاهرة من الظواهر التي تطل علينا عندما نقرأ شعره فهو يميل أحياناً إلى الأسلوب القصصي الذي يلجأ إليه للتشويق والإثارة وجذب الانتباه أو للسخرية والاستهزاء أو للتظرف حيلة ومكراً طلباً لعطاء يشبع رغباته التي تحركها أطماعه.

ومن أبياته الظريفة أيضاً في طلب العطاء تلك الأبيات التي قالها حين «دعاه أبو المهاجر ليشرب عنده وله جارية تغني فغنت، فقال ابن عبدل:

يا أبا المهاجر قد أردت كرامتي فأهنتني وضررتني لو تعلم
عند التي لو مس جلدي جلدها يوماً بقيت مخلداً لا أهرم
أو كنت في أحمى جهنم بقعة فرأيتها بردت عليَّ جهنم

قال (راوي الخبر): جعل أبو المهاجر يضحك ويقول له: ويحك والله لو كان إليها سبيل لو هبتها لك، ولكن لها مني ولد»[60]. والمقابلة في أول الأبيات تثير الانتباه، فلقد أراد أبو المهاجر أن يكرم الشاعر بتلك الدعوة ويسعده ولكنه دون أن يشعر أهانه وضره، وعند ذلك يلتفت وينتبه السامع ويتساءل من أين أتته الإهانة؟ ومن أين أتاه

الضرر؟ والجواب أنه عندما رأى تلك الجارية الحسناء وقع أسيراً لحبها، ثم يعبر عن رغبته في أن يمنحه أبو المهاجر إياها بطريقة غير مباشرة حين يعلن أن تلك الجارية لو امتلكها لظل شاباً مخلداً لا يهرم؛ فهي ذات تأثير ساحر لدرجة أنه لو دخل أحمى بقعة في جهنم ورآها لصارت نار جهنم برداً وسلاماً عليه. وقول الشاعر - أحمى جهنم بقعة - مبالغة لا معقولة أراد بها أن يؤكد شدة تأثير جمال هذه الجارية الآسر.

وقد يختلط أحياناً عند شاعرنا طلب العطاء بالمديح مع خفة في الظل فقد قيل إنه ولد للحكم بن عبدل ولد فسماه بشراً، ودخل على بشر بن مروان فأنشده(61):

سميت بشراً ببشر الندى فلا تفضحني بتصداقها
إذا ما قريش قريش البطا ح عند تجمع آفاقها
تسامت قرومهم للندى تباري الرياح بأوراقها
فمالك أنفع أموالها وخلقك أكرم أخلاقها

سمى الشاعر ابنه بشراً استبشاراً بقرب الندى والعطاء، ثم يطلب من الأمير ألا يخذله ويعطيه النوال حتى يصبح صادقاً غير كاذب في اختياره لهذا الاسم، فلا يفضح بين الناس؛ ثم يمدح الأمير بشراً بأنه أكرم القرشيين وأحسنهم خلقاً، ولا نستطيع أن نغفل جماليات اللغة ففي قوله - بشراً ببشر - دلالة معنوية جمالية أحدثها هذا التلاعب اللفظي بين الكلمتين المتجانستين مستغلاً الاسم الذي سماه لابنه أجمل استغلاله. وإذا كانت لغة الشاعر عندما يطلب العطاء يغلفها بستار من الهزل وخفة الظل، فإنها في بعض الأحيان تتسم بالجرأة والصراحة فقد «ورد عن ابن الكلبي أن الحكم بن عبدل كان منقطعاً إلى بشر بن مروان وكان يأنس به ويقربه، وأخرجه معه إلى البصرة لما وليها، فرأى منه الحكم جفاءً لشغل عرض له فانقطع شهراً ثم أتاه، فلما دخل عليه

قال له بشر: يا ابن عبدل ما لك انقطعت عنا وقد كنت لنا زواراً، فقال ابن عبدل:

كنت أثني عليك خيراً فلما　　أضمر القلب من نوالك ياسا

كنت ذا منصب قنيت حيائي　　لم أقل غير أن هجرتك باسا

لم أطق ما أردت بي يا ابن مروا　　ن ستلقى إذا أردت أناسا

يقبلون الخسيس منك ويثنو　　ن ثناءً مدخمساً دخماسا

فقال له: لا نسومك الخسيس ولا نريد منك ثناءً مدخمساً ووصله وكساه»(62). وإذا تأملنا الأبيات السابقة وجدنا أن الشاعر قد بدأها بالتعبير الصريح الواضح عما يضمره في نفسه، فقد كان يثني على الأمير خيراً طلباً لرفده لا حباً وكرامة، وعندما يأس من نواله كف عن مديحه، وابتعد عنه ولزم الحياء لأنه لا يرضى لنفسه ما يريده منه ابن مروان؛ أيريد منه أن يكون كسائر الناس الذين يرضون منه بالعطاء الخسيس النزر المتواضع؛ ثم يمدحونه ويثنون عليه ثناء غير مفهوم لا يبين المراد منه لأنه صادر عن أناس غير فصحاء وغير صادقين في مشاعرهم نحوه؛ فالشاعر هنا يعبر في جرأة ووضوح عما يكنه في صدره.

رابعاً الفخر

تنسب للحكم بن عبدل قصيدتان تتعلقان بالفخر، إحداهما مطلعها(63):

وإني لأستغنى فيما أبطر الغنى　　وأعرض ميسوري لمن يبتغي فرضي

وقد رى صاحب الأمالي قصة هذه القصيدة «فقال: اجتمع الشعراء بباب الحجاج وفيهم الحكم بن عبدل الأسدي فقالوا: أصلح الله الأمير، إنما شعر هذا في الفأر وما أشبهه، قال ما يقول هؤلاء يا ابن

عبدل؟ قالك اسمع أيها الأمير، قال: هات، فأنشدها...، فلما سمع الحجاج قول ابن عبدل:

ولست بذي وجهين فيمن عرفته ... ولا البخل فاعلم من سمائي ولا أرضي

فضله على الشعراء بجائزة ألف درهم في كل مرة يعطيهم»[64].

وتبدأ القصيدة بفخره بجملة من الفضائل تتعلق بالمال وطلبه، فهو إذا اغتنى لا يفتن بالمال، وإنما يقدمه لمن يحتاج المساعدة، أما إذا اشتد به العسر يصبر ويتحمل ويصون عرضه ولا يرتكب النقائص أو الدنايا من أجل الكسب، ومهما اشتدت به الأزمات فلا يشكو إلى أحد حاله، ولا يطلب من أي صديق ذي ثقة مساعدته بقرض أو بهبة، بل يعتمد على نفسه فيجاهد ويكافح ويواصل الأسفار ويتحمل الصعاب حتى يرزقه الله سبحانه وتعالى الرزق الوفير يجعل من بعد عسر يسراً، كل هذا حفاظاً على كرامته، فهو لا يحب أن يرى ذليلاً يطلب العون من فتى شحيح يعطي القليل على كره، والشاعر يفعل ذلك عملاً بوصية أبيه يقول[65]:

وإني لأستغني فما أبطر الغنى ... وأعرض ميسوري لمن يبتغي فرضي

وأعسر أحياناً فتشتد عسرتي ... فأدرك ميسور الغنى ومعي عرضي

وما نالني حتى تجلت فأسفرت ... أخو ثقة فيها بقرض ولا فرض

ولكنه سيب الإله وحرفتي ... وشدي حيازم المطية بالغرض

لأكرم نفسي أن أرى متخشعاً ... لذي منة يعطي القليل على النحض

قد أمضيت هذا في وصية عبدل ... ومثل الذي أوصى به والدي أمضي

لقد أبدع الشاعر حين ذكر أنه لا يسأل قرضاً أو عطاء حتى من الأخ الثقة فهو يترفع تماماً عن السؤال.

ويمضي الحكم في فخره بالتزامه بتنفيذ وصية أبيه في إماطة الأذى عن أسرته والدفاع عنها بكل قوة، وتقديم المعروف للجميع، وحسن الخلق حتى ولو ساءت أخلاق غيره من الفتيان، والحكم بالعدل حتى على نفسه، - لأنه سيد يقضي بين الناس -، والثبات وقوة العزيمة في مواجهة الهموم، ومد يد العون والمساعدة للمولى الضعيف إذا وقع في نائبة وزلت قدماه كما يزل البعير على الزلق فيقدم له ماله ووده ونصرته حتى ولو كان هذا المولى يكن له بين الضلوع الكره والبغض إلا أنه يغمره بغزير عطائه رغم أنه قادر على النيل منه بلسانه العضب، وهذا سمو أخلاقي فهو يعفو عند المقدرة يقول:

أكف الأذى عن أسرتي وأذوده على أنني أجزي المقارض بالقرض
وأبذل معروفي وتصفو خليقتي إذا كدرت أخلاق كل فتى محض
وأقضي على نفسي إذا الحق نابني وفي الناس من يقضى عليه ولا يقضي
وأمضي همومي بالزماع لوجهها إذا ما الهموم لم يكد بعضها يمضي
وأستنقذ المولى من الأمر بعدما يزل كما زل البعير عن الدحض
وأمنحه مالي وودي ونصرتي وإن كان محني الضلوع على بعضي
ويغمره سيبي ولو شئت ناله فوارع تبري العظم من كلم مض

والشاعر قد وفق أيما توفيق في البيتين الأخيرين فهو يقابل البغض المتأصل لدى المولى بمنتهى الإحسان، إذ يمنحه كل مقومات الحياة الآمنة من مال وحب يستوجب النصرة في النهاية، يقدم كل ذلك عن ود وطواعية لا عن خوف أو عجز بدليل ما ورد في الشطر الثاني من البيت الأخير من تهديد صريح بأنه الأقدر في نفس الوقت على أن ينال منه بالهجاء الذي يبري عظمه متجاوزاً الشحم واللحم حتى النخاع وإذا كان هذا هو تأثير هجائه فقط فما باله لو أن شاعرنا بطش به، إن

الشطر الثاني يوحي تماماً بتمكن الشاعر من هذا المولى وقدرته البالغة على النيل منه حتى بالهجاء الذي هو أهون على نفس الشاعر من شرب الماء.

ثم يأتي مسك الختام فيفخر الشاعر بأنه ليس صاحب وجهين أي أنه ليس منافقاً كما أنه ليس بخيلاً يقول:

ولست بذي وجهين فيمن عرفته   ولا البخل فاعلم من سمائي ولا أرضي

أما القصيدة الثانية فيفخر ابن عبدل في أولها بجملة من مكارم الأخلاق، وينهيها بالحكمة حيث يسوق بعضاً من خلاصة تجاربه، وتبدأ هذه القصيدة بفخره بأن الله سبحانه قد مَنَّ عليه بنعمة الفصاحة فأصبح أديباً يعلم الأدب يقول(66):

إني امرؤ لم أزل وذاك من اللـ   ـه أديباً أعلم الأدبا

والشاعر بدأ بـ إني - للتأكيد، ولم يكتف بكونه أديباً بل يعلم الأدب أي أنه حجة في هذا المجال فيؤخذ عنه، والبيت في مجمله استفتاح جيد يجعل السامع مهيئاً لقبول الحكم والنصائح التي ستأتي في نهاية القصيدة.

ويفخر الشاعر بأنه عفيف شريف لا يخون صديقه في أهله، وبأنه واقعي فلا يجري وراء السراب؛ فالشيء الذي ولى ولم يعد في مقدوره لا يجهد نفسه في تتبعه، وبأنه قنوع إذا طلب ترفق وإذا سدت مفاقره اكتفى، ويفعل ذلك بنفسه مراعاة للعفاف والكفاف، وبأنه يطلب الرزق الصافي من مظانه لاجئاً للكرام معرضاً عن اللئام يقول:

أطلب ما يطلب الكريم من الرز   ق بنفس فأجمل الطلبا
وأحلب الثرة الصفي ولا   أجهد أخلاف غيرها حلبا

وللحكم بن عبدل أيضاً نتفة يفخر فيها بمنزلته الشعرية يقول[67]:

آليت إذ آليت مجتهداً ورفعت صوتاً ما به بحح
لا يدرك الشعراء منزلتي في الشعر وإن سكتوا وإن نبحوا

يقسم الشاعر ويجتهد في القسم رافعاً صوته الواضح النقي بأن الشعراء لا يبلغون منزلته الشعرية سواء التزموا الصمت أم تعالت أصواتهم بقرض الشعر فخراً بأمجاد أقوامهم وذباً عن أعراضهم.

ومما يلفتنا أن لغة الفخر عند ابن عبدل جزلة رصينة بعيدة كل البعد عن الهزل والسخرية، وهذه ضرورة من ضرورات الفخر، فابن عبدل يدرك تماماً أن لكل مقام مقالاً.

خامساً: الرثاء

أ – رثاء الأفراد:

رثى الحكم بن عبدل أبناء عمومته بني زر بن حبيش الغاضري الذي أفناهم الطاعون معبراً عن حزنه وألمه الشديد لفقدهم فهو يائس من أن يعيش في خفض ودعة بعدهم أو أن يذوق طعم لذة العيش، ثم يعزي نفسه فالكل ذاهب وهم السابقون ومن بعدهم لاحقون، ثم يؤبنهم فكلهم كانوا عظماء أقوياء سواء الكهول منهم أم الفتيان كما كانوا كرماء سمحاء غر لأنهم من أصل شريف يقول[68]:

أبعد بني زر وبعد ابن جندل وعمرو أرجى لذة العيش في خفض
مضوا وبقينا نأمل العيش بعدهم ألا إن من يبقى على أثر من يمضي
فقد كان حولي من جياد وسالم كهول مساعير وكل فتى بض
يرى الشح عاراً والسماحة رفعة أغر كعود البانة الناعم الغض

إن استخدام الشاعر المقابلة بين «كهول مساعير» و«فتى بض» يؤكد أن الكارثة شملت الجميع فهي لم تبق ولم تذر، كما أن المقابلة بين «الشح عاراً» و«السماحة رفعة» تؤكد المعنى وتقويه وتثير الانتباه، ويستخدم الشاعر صورة غير مألوفة حيث شبه الفتيان الغر بأعواد البان الغضة، فالمشبه به أنسب للفتيات وجرت عادة الشعراء على استخدامه للتعبير عن النعومة والليونة التي يجب أن تنفي عن الفتيان والمعتاد أن يشبه الفتى بالأسد أو بالسيف أو بالرمح أو ما إلى ذلك من الأشياء التي تؤكد قوته ومضاءه وعلى الرغم من ذلك فهذه الصورة جميلة في موضعها لأن الشاعر أراد أن يعبر بها عن صغر سن هؤلاء الفتيان وأن الطاعون التهمهم وهم مازالوا أعواداً غضة بضة تتفتح للحياة وبالتالي فالخسارة فادحة والمصيبة عظيمة.

وهناك مقطوعة أخرى للشاعر يرثي فيها بشر بن مروان(69):

أصبحت جم بلابل الصدر   متعجباً لتصرف الدهر
مازلت أطلب في البلاد فتى   ليكون لي ذخراً من الذخر
ويكون يسعدني وأسعده   في كل نائبة من الأمر
حتى إذا ظفرت يداي به   جاء القضاء بحينه يجري
إني لفي هم يباكرني   منه وهم طارق يسري
فلأصبرن وما رأيت دوا   للهم غير عزيمة الصبر
والله ما استعظمت فرقته   حتى أحاط بفضله خبري

صور الشاعر فجيعته وجسد همومه التي جثمت على صدره إنه يتعجب من تصرف الدهر، فهو مايزال يطلب من الزمن أن يجود عليه بفتى كريم يكون له نعم الذخر ونعم المعين في النوائب والملمات، بحث الشاعر في أرجاء البلاد حتى ظفرت يداه بهذا الفتى النادر الوجود

ولكن يالالكارثة فبمجرد أن حقق أمله المنشود جاء القضاء مسرعاً فاختطفه لذا فالشاعر أحزانه لا تفارقه صباح مساء وهو يتصبر فالصبر هو الدواء الأوحد للهموم ثم يذكر أنه لم يشعر بكارثة فراقه إلا بعد أن افتقده، ولزاماً علينا أن نشير إلى أن الحكم بن عبدل كان موفقاً في اختيار ألفاظه وصوره وسط سياق ظلله بسواد أحزانه، فقوله جم بلابل الصدر: أوحى إلينا بمدى ثقل همومه التي أطبقت على صدره وكتمت أنفاسه، وقوله مازلت أطلب في البلاد: أوحى إلينا بمدى المشقة والمعاناة والسعي الحثيث من أجل الوصول لمثل ذلك الصديق الذي يندر وجوده، أما قوله ظفرت يداي: فيوحي بأن الحصول على مثل ذلك الفتى يعد مكسباً ضخماً فهو انتصار وظفر، وما أجمل التخييل في قوله: جاء القضاء بحينه يجري الذي دل على سرعة اختطاف القدر لذلك الفتى الكريم وكأن ذلك المجهود الضخم الذي بذله الشاعر في سبيل الوصول إليه ضاع هباءً منثوراً، فلم تكتمل فرحته وخاب أمله، ويستخدم الشاعر العديد من المؤكدات كتكراره لبعض الألفاظ كقوله: ذخراً والذخر، يسعدني وأسعده، هم وهم، وللهم، فلأصبرن والصبر، وكالطباق بين هم يباكرني، وهم طارق وكتأكيده بإني واللام في قوله: إني لفي...، وباللام ونون التوكيد في قوله: فلأصبرن، وبالقسم «والله ما استعظمت»، ولا شك أن كل هذه الأساليب أدت وظيفتها وصورت حالة الحزن المؤكد وفداحة المصاب.

ب - رثاء الحيوان:

يقول الدكتور شوقي ضيف في كتابه العصر العباسي الثاني: «ومن الموضوعات التي استحدثت في العصر العباسي الماضي رثاء المدلل من الحيوانات المستأنسة»[70]، إلا أننا نجد أن الحكم بن عبدل وهو شاعر أموي يرثي سنورة فلعله يكون واحداً من رواد ومبتكري هذا الفن الطريف، وقد بدأ الحكم رثاءه بحديث أحد السنانير وهو سنور

مفوه لسن وهو حديث يصور فاجعة السنانير بموتها؛ فقد تمنى السنور الفصيح أن لو كانت وفاة تلك السنورة العزيزة عليهم بينهم إذن لأعطوها حقها من التكريم فطيبوها بالحنوط واشتروا لها كفناً وتجمعت كل السنانير لتشييع جنازتها وسط بكاء وعويل وتأبين أصدقائها لها فقد كانت تلك السنورة حزناً للفئران لأنها تصطادهم وتفتك بهم ولا يستطيع أحد أن يفلت منها سواء أكانت فأرة قوية ذات أسنان قارضة أم كان جرذاً نشيطاً فتياً ذا شوارب، ثم يدعو الشاعر السنورة بالسقيا كعادة الشعراء في الرثاء حيث كانت لميثاء مسلية وسكناً حقبة من الدهر، وميثاء هذه كما ذكر محقق كتاب الحيوان الأستاذ عبدالسلام هارون اسم امرأة لعلها زوجة الشاعر أو ابنته[71] يقول[72]:

قد قال سنورنا وأعهده قد كان عضباً مفوهاً لسنا
لو أصبحت عندنا جنازتها لحنطت واشترى لها كفنا
ثم جمعنا صحابتي وغدوا فيهم كريب يبكي وقام لنا
كل عجوز حلو شمائلها كانت لجرذان بيتنا شجنا
من كل حدباء ذات خشخشة أو جرذ ذي شوارب أرنا
سقيا لسنورة فجعت بها كانت لميثاء حقبة سكنا

وما نلحظه هو غلبة روح الهزل والفكاهة على هذا اللون من الرثاء؛ ذلك اللون الذي ازدهر فيما بعد في العصر العباسي، والذي عزى بعض الباحثين تنوعه وكثرة أصنافه لعدة بواعث منها[73]:

1 - إن التطور الحضاري الكبير في العصر العباسي شمل جوانب الحياة المختلفة، الفكرية والاجتماعية والحضارية وغيرها، ولا شك أن معاني الشعر وأغراضه شملها هذا التطور والتجديد، فوصلتنا قصائد رائعة في موضوعات مختلفة جديدة ما كانت لتخطر ببال

الشاعر العربي قبل هذا العصر، أو لم يولها كبير اهتمام، وهي تدل على تهذيب نفوسهم بسبب من دخول الحضارة وابتعادهم عن جفاء البادية وقسوتها...

2 - وكان الرمز واحداً من أسباب مراثي الحيوان في العصر العباسي، فالشاعر يتخذ الرمز وسيلة لتمرير رأيه ونشر فكرته خوفاً من ظلم الحاكم واتقاء لشره وظلمه وعقابه، كما قيل في مرثية «الهر» لأبي بكر بن العلاف، فقد ذكر ابن خلكان في كتابه - وفيات الأعيان - جـ 3 ص 233 إلى ص 237: «وقد قيل إنه رثى بها عبدالله بن المعتز وخشي من الإمام المقتدر أن يتظاهر بها لأنه هو الذي قتله فنسبها إلى الهر...». وقيل: إنه كنى بالهر عن المحسن بن أبي الحسن بن الفرات أيام محنتهم لأنه لم يجسر أن يذكره ويرثيه» وقيل... وقيل... وقد يراد بالرمز العبرة والعظة... فكانت مراثي الحيوانات عند الشاعر الكاتب الزاهد القاسم بن يوسف وسيلة للتذكير بالموت... والتزهيد في الدنيا...

3 - كما أن الرغبة في التفرد بموضوعات معينة والتخصص في معاني بعينها وحب الإغراب، دفع البعض من الشعراء إلى النظم في تلك الموضوعات...

4 - وتقف السخرية وراء الكثير من مراثي الحيوان، وخصوصاً مراثي التافه منها والمعروف بغبائه وتخلفه كمراثي الحمير.

سادساً: المديح

ما قاله الحكم بن عبدل في المديح يعد قليلاً، فكان لا يمدح إلا من أدى له صنيعاً أو أمده بنوال، وممدوحه الشهير هو بشر بن مروان لما كان يجزل له من عطاء، فنراه يمدحه بأبيات قوية الأسر متينة البناء ذاكراً أنه لو شاء - بشر - أن يجعل على بابه حراساً من أجناس مختلفة؛ سود وبيض، لفعل ولكنه ترك بابه مفتوحاً لذوي الحاجات،

فهو كريم معطاء وليس بينه وبين رعيته حجاب، وهو أهل لأن يحمد وأن يؤجر، وبشر أيضاً بعيد النظر، نافذ البصيرة، قوي شجاع قادر على مواجهة الأمور الصعبة، لذا لم يحجب نفسه خوفاً عليها بباب أو بستر يقول(74):

لو شاء بشر كان من دون بابه طماطم سود أو صقالبة حمر
ولكن بشراً سهل الباب للتي يكون لبشر بعدها الحمد والأجر
بعيد مراد العين ما رد طرفه حذار الغواشي باب دار ولا ستر

ويمدح ابن عبدل بشر بن مروان أيضاً في موضع آخر يقول(75):

إذا ما قريش قريش البطا ح عند تجمع آفاقها
تسامت قرومهم للندى تباري الرياح بأوراقها
فمالك أنفع أموالها وخلقك أكرم أخلاقها

فإذا ما تنافس سادة قريش في الندى فسنجد أن بشراً أكثرهم كرماً وأحسنهم خلقاً.

ويمدح ابن عبدل عبدالملك بن بشر بن مروان وقد قدم في مواكبه تحيطه العظمة والهيبة يقول(76):

بينا هم بالظهر قد جلسوا يوماً بحيث ينزع الذبح
فإذا ابن بشر في مواكبه تهوي به خطارة سرح
فكأنما نظروا إلى قمر أو حيث علق قوسه قزح

فبينما القوم جلوس بالظهر(77) يقتلعون الجزر البري فإذا بعبدالملك بن بشر يقدم في مواكبه كالقمر أو كقوس قزح يمتطي ظهر ناقة أو فرس نشيطة سريعة سهلة السير.

ويمدح ابن عبدل أيضاً شخصاً يدعى عمران بن ورقاء يقول[78]:

إذا كنت جاراً خائفاً ومحولاً ولاقيت عمران بن ورقاء فانزل

هو الغيث والشهر الحرام وضامن لك الدهر إن أخني عليك بكلكل

يقدم الشاعر نصيحة لكل من كان خائفاً ومحتاجاً وهي أنه إذا لاقى عمران بن ورقاء فلينزل بساحته فسينعم في كنفه بالكرم الفياض والأمان الأكيد والحماية الدائمة من قسوة الدهر ومصائبه المهلكة.

سابعاً: الحكمة

للحكم بن عبدل قصيدة يفخر فيها بتحليه بجملة من مكارم الأخلاق أشرنا إليها آنفاً مطلعها[79]:

إني امرؤ لم أزل وذاك من اللـ ـه أديباً أعلم الأدبا

يسوق لنا آخرها بعضاً من الحكم القيمة قائلاً:

إني رأيت الفتى الكريم إذا رغبته في صنيعة رغبا

والعبد لا يطلب العلاء ولا يعطيك شيئاً إلا إذا رهبا

مثل الحمار الموقع السوء لا يحسن مشياً إلا إذا ضربا

يقدم لنا الشاعر خلاصة تجاربه حيث يقول إن الفتى الكريم إذا رغبته في صنع المكارم يرغب عن حب وطواعية لأنه إنسان حر طيب الأصل؛ كريم العنصر، أما العبد المملوك فهو إنسان بليد وضيع لذا فالذي يدفعه للعمل لا طلب العلا؛ أو الطموح لتحقيق المكارم والوصول إلى مكانة اجتماعية رفيعة؛ وإنما الشيء الوحيد الذي يحركه هو الإرهاب والضرب مشبهاً إياه بالحمار الذي ترك حمل الأثقال علامات في ظهره والذي لا يحسن المشي إلا إذا أنزلنا به شديد العقاب وأليم

العذاب. وقد بدأ الشاعر أبياته بقوله: إني رأيت - وهو استفتاح جيد حيث دعمه بالتأكيد للوصول إلى الغاية التي استهدفها ألا وهي تقديم الحكم والإقناع بها، كما أن توظيف الشاعر لأسلوب الشرط في قوله: إني رأيت الفتى الكريم إذا رغبته في صنيعة رغباً - توظيف رائع فإذا ظرف لما يستقبل من الزمان يفيد التحقق من وقوع النتيجة؛ فهو متأكد كل التأكد من أن الفتى الكريم إذا رغبته في صنع المكارم يرغب دون أدنى شك؛ كما استخدم الشاعر أسلوب القصر في قوله: والعبد لا يطلب العلاء، ولا يعطيك شيئاً إلا إذا رهبا - وقوله: لا يحسن المشي إلا إذا ضربا - للتخصيص والتأكيد؛ ثم نراه يميل إلى الأساليب الخبرية لنفس الغرض؛ وإني لأرى أن هذه المعاني والأفكار قد استقرت عميقاً في نفس الشاعر حتى أنه لجأ إلى أكثر من وسيلة ليؤكدها كل التأكيد وكأنها حقائق ثابتة لا تقبل الشك. كما أن الشاعر قد وفق في تنكيره لفظة (شيئاً) للعموم والشمول فقد دلت على أن الرجاء في العبد مفقود فلا تنتظر منه أن يعطيك أي شيء لا الكثير ولا حتى القليل إذا إذا نلت منه تخويفاً وإيلاماً.

ويواصل الشاعر تقديمه الحكم البليغة قائلاً:

لم أجد عزة الخلائق إلا الد   ين لما اعتبرت والحسبا

قد يرزق الخافض المقيم وما   شد بعنس رحلاً ولا قتبا

ويحرم الرزق ذو المطية والرحـ   ل ومن لايزال مغتربا

يذكر الشاعر أن أحسن الخلق وأعزهم من كان ذا دين وذا حسب، وأظن أن كلمة - الحسبا - مجلوبة للقافية فقد هبطت بمستوى الأداء الفني فليس بعد الدين شيء يمكن أن يرفع الإنسان قدراً ومكانة وعزة. ثم يقدم الشاعر حكمة بالغة هي شهد الختام إذ يذكر أن رزق الإنسان مقدر ومكتوب فمهما سعى لن يحصل إلا على ما كتبه الله له؛ فقد

يرزق الغني المقيم الذي لم يرحل ولم يغترب؛ ويحرم المسافر الذي لايزال راحلاً مغترباً سعياً وطلباً للرزق، إن المقابلة في البيتين الأخيرين مقابلة رائعة كما أن استخدام الشاعر - لايزال - استخدام جميل فالرزق مكتوب ومن حرم الرزق في الاغتراب سيظل هكذا حتى ولو ظل مغترباً العمر كله، فالمضارع أوحى إلينا باستمرارية ممتدة؛ فمهما طالت غربتك أيها المسافر لن تحصل على شيء طالما أن الله قد كتب عليك هذا؛ وما يراه الشاعر يتفق تماماً مع الحقيقة الإيمانية التي أقرها الله تبارك وتعالى في كتابه الكريم ﴿**وفي السماء رزقكم وما توعدون**﴾(80).

وتنبغي الإشارة إلى أن قول الشاعر - قد يرزق... - احتراز رائع فقد تفيد الاحتمال حتى لا تكون المسألة مدعاة للكسل والتواكل.

الخصائص الفنية لشعر الحكم بن عبدل

1 - منهج القصيدة:

شعر الحكم بن عبدل نتف ومقطوعات في معظمه إلا قصائد قليلة نادرة طالت بحكم الموضوع والمناسبة التي قيلت فيها، كقصيدته التي قالها في هجاء محمد بن حسان ومطلعها(81):

رأيت محمداً شرهاً ظلوماً وكنت أراه ذا ورع وقصد

والتي بلغت واحداً وخمسين بيتاً وهي تعد أطول قصيدة في ديوانه المجموع.

ونلحظ أن شعره يخلو تماماً من المقدمات التقليدية الموروثة، كالوقوف على الأطلال، ووصف الرحلة والصحراء؛ فهو يدخل في

الموضوع مباشرة وكل نص من نصوصه قيل في مناسبة بعينها، وتتمثل فيه الوحدة الموضوعية بصورة واضحة جلية، وهذا الشيء ليس خاصاً بمقطوعاته فقط، لأنه من الطبيعي أن تقتصر المقطوعات على غرض واحد نظراً لقصرها، ولكنه شمل جميع أشعاره بما فيها من قصائد طويلة كقصيدته التي قالها في محمد بن حسان والتي اقتصرت على الهجاء فقط. أما عن سر غلبة النتف والمقطوعات على أشعاره فيبدو لي أن الحكم لم يكن متفرغاً تماماً للشعر، وإنما كان جل همه توفير بلغ العيش التي يسد بها رمقه.

2 - الأسلوب:

يميل ابن عبدل إلى التخييل الذي يستمده من بيئته المحيطة به وخصوصاً من عالم الحيوان؛ وهو يفتن أحياناً في ذلك افتتاناً يدل على قوة ملكة وقدرة على الابتكار، ولننظر إلى ذلك النموذج الذي مرت به مناسبته التي قيل فيها حين خرج ليلة مع صديق له أعمى يقال له أبو علية من منزلهما إلى منزل بعض إخوانهما، والحكم يحمل وأبو علية يقاد، فلقيهما صاحب العسس بالكوفة؛ فأخذهما فحبسهما، فلما استقرا في الحبس، نظر ابن عبدل إلى عصا أبي علية موضوعة إلى جانب عصاه، فضحك وأنشأ يقول[82]:

حبسي وحبس أبي عليـ ـة من أعاجيب الزمان
أعمى يقاد ومقعد لا الرجل منه ولا اليدان
هذا بلا بصر هنا ك وبي يخب الحاملان
يا من رأى ضب الفلا ة قرين حوت في مكان
طرفي وطرف أبي عليـ ـة دهرنا متوافقان
من يفتخر بجواده فجيادنا عكازتان
طرفان لا علفاهما يشرى ولا يتصاولان

رأى الحكم أن صديقه أعمى فترا ءت له صورة ضب الفلاة الذي لا يبصر، ورأى نفسه مقعداً فترا ءت له صورة الحوت الذي يزحف، ثم عقد تلك المفارقة المضحكة فالضب يعيش في الصحاري والحوت يعسش في البحار كيف إذن يجتمعان في مكان واحد؟!، ثم ينظر ابن عبدل إلى عصا أبي علية موضوعة إلى جانب عصاه فتترا ءى له صورة الخيل، فهاتان العصاتان بالنسبة إليهما جوادان، ثم يعقد مقارنة لطيفة بينهما وبين الخيول؛ حيث إنهما لا تكلفانهما علفاً يشترى كما أنهما لا تتصاولان؛ لذا فهما أفضل بالنسبة إليهما من الخيول الحقيقية التي يمتطيها الفرسان الأصحاء.

ولننظر أيضاً لهذا النموذج من التخييل الذي يستمده شاعرنا من عالم الحيوان حيث يشتق منه مادته التصويرية في معظم الأحيان بكل مهارة واقتدار يقول(83):

وأحلب الثرة الصفي ولا   أجهد أخلاف غيرها حلبا

فابن عبدل أراد أن يفخر بكونه لا يطلب إلا الرزق الوفير من منابعه الغزيرة لاجئاً للكرام مبتعداً عن اللئام؛ فعبر عن ذلك بتلك الصورة حيث مثل نفسه بأنه لا يحلب إلا النوق ذات الأحاليل الواسعة وذات اللبن الغزير، أما غيرها فيعرض عنها ولا يعيرها التفاتاً. وهكذا نرى أن الحيوان الذي ينطلق حوله في أنحاء الطبيعة كثيراً ما يتخلل أشعاره فينطلق بداخلها انطلاقاً معبراً.

أما إذا تتبعنا التشكيل البياني لدى الحكم بن عبدل فسنراه يكثر من الصور الجزئية البسيطة غير المعقدة، لتصل إلى ذهن السامع بسهولة ويسر وخاصة في معرض الهجاء ليضمن انتشاره بين العامة والخاصة إمعاناً في التشهير بالمهجو وإيلامه. وتتوزع صوره بين التشبيه والاستعارة والكناية، فها هو ذا يستخدم التشبيه وهو أبسط

أنواع الصور حين يشبه رائحة فم المهجو برائحة كلب مات قريباً يقول(84):

نجوت محمداً فوجدت ريحاً   كريح الكلب مات قريب عهد

ويشبه رائحة فم المهجو أيضاً برائحة الجعر وهو نجو السباع فوق جلد عطن، واختار نجو السباع لشدة سوء رائحته لأن السباع تتغذى على اللحوم، وجعل هذا النجو فوق جلد عطن ليجعل تلك الصورة الشمية أكثر بشاعة وتنفيراً يقول(85):

نجوت محمداً ودخان فيه   كريح الجعر فوق عطين جلد

ومن نماذج التشبيه أيضاً ذلك النموذج الذي يشبه فيه صوت بطن المهجو بدوي الرعد؛ وهي صورة صوتية سمعية فيها مبالغة تثير الضحك يقول(86):

ويلك ما لبطنك مذ قعدنا   كأن دويه إرزام رعد

ويستخدم ابن عبدل أحياناً تشبيهات نادرة فيها طرافة منها قوله(87):

أضحى عراجة قد تعوج دينه   بعد المشيب تعوج المسمار

فتعوج دين المهجو رغم كبر سنه كتعوج المسمار في العمل فإن أكره على النفاذ انكسر كما يقول المرزوقي شارح ديوان الحماسة، وإن طلب نزعه لاستبداله بآخر أقوى منه تعسر، فكذلك عراجة في اعوجاج دينه والتوائه، لا صرفه وردعه ممكن؛ ولا احتماله مسوغ(88)، وبهذا يؤكد الشاعر استحالة إصلاح حال المهجو. وقول الشاعر - بعد المشيب - وهو أكبر رادع للمرء عن المعاصي يوحي بأن هذا الشخص غاية في سوء الخلق والاستهتار فلا عاصم يعصمه ولا رادع يردعه.

ومن التشبيهات النادرة أيضاً قوله[89]:

بينا هم بالظهر قد جلسوا يوماً بحيث ينزع الذبح
فإذا ابن بشر في مواكبه تهوي به خطارة سرح
فكأنما نظروا إلى قمر أو حتى علق قوسه قزح

فتشبيه الممدوح بالقمر في الإشراق والبهاء وعلو المكانة صورة مألوفة تكررت كثيراً لدى الشعراء، أما تشبيهه بقوس قزح إبهاراً وسمواً فهي صورة مبتكرة غير شائعة في شعرنا القديم، وقد استطاع الشاعر بهذه الكلمات المصورة - قادم في مواكبه كأنما نظروا إلى قمر أو حيث علق قوسه قزح - أن يرسم لنا صورة حية لمواكبة الخليفة المبهرة؛ فهو لم يقدم كالقمر أو كقوس قزح في موكب واحد بل في مواكب مما يدل على الكثرة العددية من الحاشية والمحبين، وهذا يوحي بمدى ما يتمتع به من سمو في المكانة وعظمة وهيبة تعانقه من كل جانب.

ومن التشبيهات النادرة أيضاً قوله يمدح شخصاً يدعى عمران بن ورقاء[90]:

هو الغيث والشهر الحرام وضامن لك الدهر إن أخنى عليك بكلكل

إن تشبيه الممدوح بالغيث في الكرم تشبيه مألوف، أما تشبيهه بالشهر الحرام في منح الأمن والأمان فتشبيه فيه طرافة وجدة وجمال.

أما عن الاستعارة فسنعرض منها ذلك النموذج الذي أتى به في معرض هجاء محمد بن حسان حين طلب منه أن يضع عن خراج رجل معوز ثلاثين درهماً فرفض، لقد ألح الشاعر على المهجو أيما إلحاح، وحاول معه بشتى الطرق من مديح وثناء ونصح وإرشاد، ولكن المهجو لم يستجب لتلك المحاولات المضنية ولم يحرك ساكناً، وكأن الشاعر

يكلم صخرة صماء في رأس مكان مرتفع غليظ، وجمال الاستعارة وإيحاؤها لم يأت من كونها مجرد استعارة منفصلة عن السياق؛ فالسياق الذي وردت فيه هو الذي حباها بهذا الجمال، فمن المعروف أن للسياق دوراً مهماً وإن كنا نقسم الصورة إلى تشبيه واستعارة و... فهو تقسيم تصنيفي فقط لا يبيح لنا إغفال دور السياق الهام الذي أشار إليه عبدالقاهر الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز[91] ولا يبيح لنا دراسة الصور بمعزل عنه فتفتيت العمل الأدبي كأشلاء متناثرة يحطم جماليات النص وإن كنا أحياناً ننظر إلى إيحاء تشبيه أو استعارة أو كناية... إلخ أي نفحص الجزئيات ولكن هذا لا يعني ألا ننظر نظرة كلية توحد كيان العمل الفني في أذهاننا؛ فالحكم قد مهد لهذه الاستعارة تمهيداً غير مقصود فقد بدأ أبياته بقصة واقعية؛ لقد سافر إلى المهجو أي قطع رحلة وبالتالي تكبد عناء ومشقة، وقد ركب للمهجو ليس لمصلحة شخصية تخصه وإنما لأن فقيراً أتاه يطلب منه الوساطة حتى يسقط المهجو ثلاثين درهماً من خراجه وهو مبلغ تافه، ثم إن الشاعر قد قدم الثناء والمديح كما قدم النصح والإرشاد، ورغم كل هذا لم يستجب المهجو ولم يحرك ساكناً وهو القادر على إسقاط هذا الخراج بحكم منصبه وكأن الشاعر يخاطب صخرة صماء في رأس مكان مرتفع غليظ ووصف المكان الذي توجد فيه هذه الصخرة بتلك الأوصاف يدل على مدى إعراض المهجو وابتعاده عن الشاعر عندما سأله تلك المسألة البسيطة، ولو افترضنا وهذا مستحيل أن الصخرة قد تسمع النداء فهناك حاجز آخر وضعه الشاعر وهو البعد المسافي الذي يحول دون ذلك، وإذا أدركنا كل هذه الأشياء فسندرك مدى ما يتمتع به ذلك المهجو من بخل ونذالة يقول[92]:

ركبت إليه في رجل أتاني كريم يطلب المعروف عندي
فقلت له ولم أعجل عليه وذلك بعد تقريظي وحمدي

فقلت له وبعض القول نصح ومنه ما أسر له وأبدي
توق دراهم البكري إني أخاف عليه عاقبة التعدي
فأعرض مكمحاً عني كأني أكلم صخرة في رأس صمد

ولكن ليت الشاعر بدلاً من يقول: «كأني» قال: «فإني» حتى يجعل التطابق تماماً بين المهجو والصخرة، أما قوله: «ولم أعجل عليه» فيؤكد كما ذكرنا أن الشاعر قد أعطاه الفرصة وقد مهد لمسألته التمهيد المناسب الذي كان من الطبيعي أن يلقى صداه لدى الكرماء.

وهناك نموذج آخر جدير بالعرض وهو أيضاً في معرض هجاء محمد بن حسان حيث يقول(93):

فإن أهديت لي من فيك حتفي فإني كالذي أهديت أهدي
لكم شرداً يسرن مغنيات تكون فنونها من كل فند
أما تخزي خزين لها إذا ما رواها الناس من شيب ومرد

جعل الشاعر رائحة فم المهجو موتاً قد أهداه إليه، ومما يثير السخرية أنه جعل الموت يُهدَى، والشاعر سيبادله إهداء بإهداء وبنفس الطريقة سيهديه الموت من فيه أيضاً، فقصائده في هجائه هي الحتف، ثم يأتي باستعارة أخرى فتلك القصائد المميتة القاتلة سيرسلها كالإبل الشاردة التي تنتشر وتهيم على وجهها في مختلف الأماكن حيث تتغنى تلك القصائد بمخازي ذلك المهجو، وسيكون له عليه أسوأ الأثر لأنها متعددة الفنون مختلفة الألوان، وإذا كان المهجو لا يخزى لأنه إنسان لا يستحيي، إلا أن هذه القصائد ستخزيه لبشاعتها وانتشارها بين الناس، فسيرويها الجميع بلا استثناء سواء الشيوخ أم الشباب.

ومن ألوان البيان أيضاً لدى الحكم بن عبدل نجد الكناية، فقد أراد أن يعبر عن شره المهجو ونهمه فوصفه بأنه نعم جار الخنزيرة المرضع

الجوعى، وهذا كناية عن أنه يأكل كثيراً؛ فهو شره بشع لذلك فإن نجوه ومخلفاته ضخمة كتل هائل، ومعروف أن الخنزير يتغذى على تلك القاذورات لذلك فالمهجو نعم الجار لتلك الخنزيرة التي جعلها شديدة الجوع لأنها مرضع وبالتالي فهي تحتاج إلى المزيد من الطعام الذي تنعم به في جوار ذلك الرجل الشره يقول[94]:

نعم جار الخنزيرة المرضع الغر ثى إذا ما غدا أبو كلثوم
ثاوياً قد أصاب عند صديق من ثريد ملبق مأدوم

وكما رأينا فالصور لديه بسيطة ليس فيها تعقيد ولا تكلف وإنما تأتي عفو الخاطر فتبلغ قصد المراد.

وينثر الحكم بن عبدل في شعره ألواناً من المحسنات اللفظية تدلنا على شيء من الصنعة البديعية المتأنقة، ولننظر إلى تلك القصيدة التي يفخر فيها قائلاً[95]:

وإني لأستغنى فما أبطر الغنى وأعرض ميسوري لمن يبتغي فرضي
وأعسر أحياناً فتشتد عسرتي فأدرك ميسور الغنى ومعي عرضي
وما نالني حتى تجلت فأسفرت أخو ثقة فيها بقرض ولا فرض
ولكنه سيب الإله وحرفتي وشدي حيازم المطية بالغرض
لأكرم نفسي أن أرى متخشعاً لذي منة يعطي القليل على نحض
أكف الأذى عن أسرتي وأذوده على أنني أجزي المقارض بالقرض
وأبذل معروفي وتصفو خليقتي إذا كدرت أخلاق كل فتى محض
وأقضي على نفسي إذا الحق نابني وفي الناس من يقضى عليه ولا يقضي
وأمضي همومي بالزماع لوجهها إذا ما الهموم لم يكد بعضها يمضي
وأستنقذ المولى من الأمر بعدما يزل كما زل البعير عن الدحض

وأمنحه مالي وودي ونصرتي وإن كان محني الضلوع على بغضي
ولست بذي وجهين فيمن عرفته ولا البخل فاعلم من سمائي ولا أرضي

من الواضح أن الشاعر يميل إلى الاشتقاق فيكرر بعض الكلمات كقوله: (استغنى، الغنى) (أعسر، عسرتي) (وصية، أوصى) (أمضيت، أمضى) (المقارض، القرض) (أقضي، يقضى، يقضي) (همومي، الهموم)، (يزل، زل) كما يستخدم المقابلة (وأعسر أحياناً فتشتد عسرتي وأدرك ميسور الغنى) (تصفو خليقتي، إذا كدرت أخلاق كل فتى) وكذلك الطباق كقوله: (ودي، بغضي) (سمائي، أرضي) ويكثر الشاعر من رد العجز على الصدر كقوله: (قد أمضيت هذا في وصية عبدل... ومثل الذي أوصى به والدي أمضي) (وأقضي على نفسي إذا الحق نابني... وفي الناس من يقضى عليه ولا يقضي) (وأمضي همومي بالزماع لوجهها... إذا ما الهموم لم يكد بعضها يمضي) ومثل هذه المحسنات تؤكد تلك المفاخر التي تغنى بها حيث إنها تلفت الانتباه وتعلي النغمة الموسيقية، ولا شك أن هذه الوفرة الموسيقية وتلك المؤثرات الصوتية تلتقطها الآذان فتستمتع بها وتحتضنها، وحين تتردد تلك النغمات المتكررة في الأذهان تتردد بالتالي معها المعاني وهذا أدعى لرسوخها في وجدان السامع.

ويكرر ابن عبدل أحياناً حروفاً بعينها جاعلاً ألفاظه تتآلف مع معانيه تآلفاً بارعاً محكماً كقوله معاتباً بشر بن مروان(96):

كنت أثني عليك خيراً فلما أضمر القلب من نوالك ياسا
كنت ذا منصب قنيت حيائي لم أقل غير أن هجرتك باسا
لم أطق ما أردت بي يا ابن مروا ن ستلقى إذا أردت أناسا
يقبلون الخسيس منك ويثنو ن ثناءً مدخمساً دخماسا

إن تكرار أصوات معينة أسهمت في خدمة المعنى الذي يريد أن يوصله ابن عبدل للأمير فقد أكثر بطريقة عفوية من استخدام حروف السين والثاء والخاء وهي صوامت احتكاكية مهموسة(97) وهذا يشعرنا بأن مدح هؤلاء المادحين المنافقين كله همس أو وسوسة يهمسون بها في أذن بشر بن مروان حتى يستطيعوا التأثير عليه ونيل عطائه وحتى لا يسمعهم أحد فيكشف خداعهم للأمير، كما أن أقوالهم متواضعة غثة لا يجرؤون على رفع أصواتهم بها فيتعرضون لنقد الفصحاء ممن يفهمون كيف يكون النظم؟ وكيف يكون البيان؟.

أما إذا تحدثنا عن بحور قصائده فسنجد أنها متنوعة ويأتي الطويل في المقدمة يليه الكامل، ثم البسيط، والوافر، والمنسوخ، والخفيف، ثم الرجز والمتقارب كما نجد مجزوء الكامل ومجزوء الوافر. ولعل ما يستوقف القارئ لشعر الحكم بن عبدل أن بحور قصائده تتناسب مع الغرض الذي تقال فيه القصيدة، فنراه حين يقصد الجد يأتي شعره على البحور الطويلة فقصيدته في رثاء بشر بن مروان ومطلعها(98):

أصبحت جم بلابل الصدر   متعجباً لتصرف الدهر

نجدها من الكامل، ومقطوعته في رثاء أبناء عمومته ومطلعها(99):

أبعد بني زر وبعد ابن جندل   وعمرو أرجى لذة العيش في خفض

تأتي من الطويل وكذلك قصيدته التي يفخر فيها بذاته ومطلعها(100):

وإني لأستغني فما أبطر الغنى   وأعرض ميسوري لمن يبتغي فرضي

جاءت من الطويل أيضاً. أما حين يقصد الهزل فيأتي شعره على البحور الخفيفة؛ فقصيدته في رثاء السنور ومطلعها[101]:

قد قال سنورنا وأعهده   قد كان عضباً مفوهاً لسنا

نجدها من المنسرح، وكذلك قصيدته الساخرة التي يشكو فيها سوء حاله، وفرار الفئران والحشرات من بيته لخلوه من الطعام، وإعلانها الحرب الضروس عليه ومطلعها[102]:

يا أبا طلحة الجواد أغثني   بسجال من سيبك المقسوم

تأتي من الخفيف، وكذلك قصيدته الشهيرة التي يهجو فيها محمد بن حسان ويسخر منه ومطلعها[103]:

رأيت محمداً شرهاً ظلوماً   وكنت أراه ذا ورع وقصد

جاءت من بحر الوافر، ولا شك أن استخدامه للألوان الخفيفة في معرض الهجاء الساخر يضمن له سيرورة هذا الشعر وذيوعه بين الناس، ولا شك أيضاً أن وجود هذه الأوزان الخفيفة وكذلك المجزوءة يتناسب مع ما لديه من خفة ظل وميل إلى الدعابة والفكاهة.

3 - عيوب وهنات:

الحكم بن عبدل شأنه شأن أي شاعر آخر يوجد في شعره بعض العيوب والهنات؛ فرغم أن لغته في مجملها فصيحة جزلة تميل إلى السهولة وعدم الإغراب إلا أننا نجد أن الغموض يكتنف بعض أبياته؛ كما تصادفنا ألفاظ لا نعثر لها على معان بالمعاجم فإذا بتلك الإشراقة الواضحة التي تطل علينا من خلال شعره تنطفئ متحولة إلى ظلمة معتمة؛ ومن هذه النماذج قوله[104]:

قلت: إن البراء قد قام في النا   س بإذن وأنت فينا ذميم

فلقد عمي علينا معنى هذا البيت.

وكذلك قوله[105]:

رب حلا فقد ذكرت أصيصي ولحافي حتى يغور النجوم

أما قوله[106]:

وإذا في الغباء سم بريص قائم فوق بيتنا بقدوم

فسم بريص لم نجده بهذا اللفظ ونظنه عامياً؛ ولعل المقصود - سام أبرص - وهو في المعاجم من كبار الوزغ.

وكذلك قوله[107]:

وقطعة جلة لا تمر فيها ودنا عومة متقابلان

فالعومة لم أعثر على معناها فيما تحت يدي من معاجم والذي في القاموس المحيط للفيروزآبادي: العومة بضم العين: دويبة وجمعها عوم بضم ففتح[108]؛ وهي لا تتفق والمعنى المراد في البيت[109].

وكذلك قوله[110]:

إذ أنت تعمل كل يوم عفصة فتجيد ما عملت يداك وتحسن

فالعفصة - لم أجد معناها فيما تحت يدي من معاجم، والذي ورد - العفص - الذي يتخذ منه الحبر مولد وليس من كلام أهل البادية، ويقال طعام - عفص - وفيه - عفوصة - أي تقبض.

وكذلك قوله[111]:

فحبوتني فيما أرى بوليدة مغنوجة حسن على قيامها

فلفظة - مغنوجة - لم أعثر عليها في معاجم اللغة والذي فيها مغناج، وغنجة وهي الحسنة الدل.

وتفسير ما أشرت إليه آنفاً قد يرجع إلى أن الشاعر كان يستخدم مصطلحات شعبية شاعت بين الناس في عصره وصارت مدلولاتها بالنسبة إليهم واضحة مفهومة؛ ثم ضاعت معاني هذه المصطلحات بمرور الزمن؛ أو قد يرجع إلى وجود أخطاء في رواية مثل هذه الأبيات التي اشتملت على ألفاظ لم نجد معانيها وإن كانت قليلاً ما تصادفنا، فشعره في معظمه واضح المعنى، سهل المأخذ وقد يتعمد هذا تعمداً لضمان سيرورته بين الناس.

وهناك عيوب تتعلق بالقوافي منها الإقواء؛ وهو اختلاف حركة الروي بالرفع والكسر في القصيدة الواحدة[112] كقول الحكم[113]:

ففي حالتينا عبرة وتفكر وأعجب شيء حبس أعمى ومقعدِ
كلانا إذا العكاز فارق كفه ينيخ صريعاً أو على الوجه يسجدُ

وقوله[114]:

وفيهم قلبك المتبول بالحسناء مختبلُ
مخففة بحمل حمائل الديباج والحللِ

ومن عيوب القوافي التي وقع فيها ابن عبدل أيضاً الإيطاء، وهو إعادة ذكر كلمة الروي بلفظها ومعناها بالقصيدة الواحدة في بيتين متجاورين أو متقاربين في الموضع[115] كقوله[116]:

فقلت له ولم أعجل عليه وذلك بعد تقريظي وحمدي
فقلت له وبعض القول نصح ومنه ما أسر له وأبدي
توق دراهم البكري إني أخاف عليك عاقبة التعدي
فأعرض مكمحاً عني كأني أكلم صخرة في رأس صمد
أقرب كل آصرة ليدنو فما يزداد مني غير بعد
فأقسم غير مستثن يميناً أبا بخر لتتخمن ردي

فما صادفت في قحطان مثلي ولا صادفت مثلك في معد
أقل براعة وأشد بخلاً وألأم عند مسألة وحمد
فلو كنت المهذب من تميم لخفت ملامتي ورجوت حمدي

ومن عيوب القوافي التي وقع فيها ابن عبدل أيضاً التضمين وهو تعلق قافية البيت فيما بعده بحيث لا يستقل كل واحد من البيتين في المعنى[117] كقوله[118]:

لم أطلق ما أردت بي يا ابن مروا ن ستلقى إذا أردت أناسا
يقبلون الخسيس منك ويثنو ن ثناء مدخمساً دخماسا

وكقوله[119]:

ياليت شعري وليت ربما نفعت هل أبصرن بني العوام قد شملوا
بالذل والأسر والتشريد إنهم على البرية حتف حيثما نزلوا

الهوامش

1) الأصفهاني - الأغاني - إشراف وتحقيق إبراهيم الإبياري - جـ 2 - ص 282 - ط دار الشعب - القاهرة - 1969م.

2) المصدر نفسه - جـ 2 - ص 822م.

3) ياقوت الحموي - معجم الأدباء - جـ 10 - ص 228 - ط دار المستشرق - بيروت.

4) الأصفهاني - الأغاني - جـ 2 - ص 837، 838.

5) ياقوت الحموي - معجم الأدباء - جـ 10 - ص 234، 235.

6) ياقوت الحموي - معجم الأدباء - جـ 10 - ص 234، 235.

7) الأصفهاني - الأغاني - جـ 2 - ص 822، 829.

8) الأصفهاني - الأغاني - جـ 2 - ص 822، 823.

9) المصدر نفسه – جـ 2 – ص 841.

10) المصدر نفسه – جـ 2 – ص 843.

11) الأصفهاني – الأغاني – جـ 2 – ص 839.

12) الزركلي – الأعلام – جـ 2 – ص 296 – ط القاهرة – 1969م.

13) د. شوقي ضيف – العصر الإسلامي – ص 239 – ط 9 – دار المعارف – القاهرة – 1981م.

14) شعر الحكم بن عبدل الأسدي – صنعة محمد نايف الدليمي – مجلة المورد – العدد الرابع – المجلد الخامس – ص 101 – 1976م.

15) المصدر نفسه – ص 101.

16) أبو الفداء الحافظ بن كثير الدمشقي – البداية والنهاية – تحقيق د. أحمد أبو ملحم وآخرين – مجلد 5 – جـ 9 – ص 243 – ط 1 دار الريان للتراث – القاهرة – 1988م.

17) ابن كثير – البداية والنهاية – مجلد 5 – جـ 9 – ص 196.

18) د. شوقي ضيف – العصر الإسلامي – ص 239.

19) انظر مقدمة شعر الحكم بن عبدل الأسدي – ص 102.

20) انظر هلال ناجي – بحوث في النقد التراثي – ص 216 وما بعدها – ط دار الغرب الإسلامي.

21) د. محمد حسين – الهجاء والهجاؤون في الجاهلية – ص 32 – ط دار النهضة العربية للطباعة والنشر – بيروت – 1970م.

22) الأصفهاني – الأغاني – جـ 2 – ص 830، 832.

23) الأصفهاني – الأغاني – جـ 2 – ص 842.

24) شعر الحكم بن عبدل – ص 115.

25) المصدر نفسه – ص 110.

26) شعر الحكم بن عبدل – ص 105.

27) المصدر نفسه – ص 104.

28) المصدر نفسه – ص 108.

29) المصدر نفسه – ص 115، 116.

30) شعر الحكم بن عبدل – ص 105.

31) المصدر نفسه – ص 115.

32) الجاحظ – الحيوان – جـ 3 – ص 381 – ط الحلبي – 1965م.

33) انظر المصدر نفسه – جـ 2 – ص 154.

34) شعر الحكم بن عبدل – ص 105، 106، 107، وانظر الجاحظ – الحيوان – جـ 1 – ص 250 وما بعدها؛ وهناك اختلاف في ترتيب الأبيات وآثرت الاعتماد على الترتيب الذي ورد في كتاب الحيوان.

35) الأصفهاني – الأغاني – جـ 2 – ص 826.

36) شعر الحكم بن عبدل – ص 113.

37) انظر الأصفهاني – الأغاني – جـ 2 – ص 827.

38) شعر الحكم بن عبدل – ص 105.

39) شعر الحكم بن عبدل – ص 115.

40) الجاحظ – الحيوان – جـ 1 – ص 248، 249.

41) شعر الحكم بن عبدل – ص 115.

42) شعر الحكم بن عبدل – ص 106، 107.

43) شعر الحكم بن عبدل – ص 116، 117.

44) شعر الحكم بن عبدل – ص 107.

45) الأصفهاني – الأغاني – جـ 2 – ص 832، 833.

46) المصدر نفسه – جـ 2 – ص 842.

47) ابن رشيق – العمدة – تحقيق محيي الدين عبدالحميد – جـ 2 – ص 128 – ط القاهرة – 1934م.

48) الأصفهاني – الأغاني – جـ 2 – ص 843.

49) شعر الحكم بن عبدل – ص 114، 115.

50) انظر الجاحظ – كتاب الحيوان – جـ 3 – ص 380.

51) انظر ترجمة أبي الشمقمق في المصادر التالية:

- الكتبي – فوات الوفيات – تحقيق إحسان عباس – جـ 4 – ص 129 – ط دار الثقافة – بيروت – 1974.

- الخطيب البغدادي – تاريخ بغداد – جـ 13 – ص 24 – ط دار الكتاب العربي – بيروت – لبنان.

- المبرد – الكامل في اللغة والأدب – جـ 2 – ص 24 – ط مكتبة المعارف – بيروت.

- ابن خلكان - وفيات الأعيان - تحقيق إحسان عباس - جـ 6 - ص 335 - ط دار صادر - بيروت.

52) ديوان أبي الشمقمق - جمعه وحققه وشرحه واضح محمد الصمد - ص 84، 85 - ط دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان - 1995م.

53) د. شوقي ضيف - العصر الإسلامي - ص 238.

54) الأصفهاني - الأغاني - جـ 2 - ص 823. وانظر شعر الحكم بن عبدل - ص 823.

55) الأصفهاني - الأغاني - جـ 2 - ص 824.

56) د. نعمان طه - جـ 1 - السخرية في الأدب العربي - ص 58 - ط 1 دار التوفيقية للطباعة - بالقاهرة - 1978م.

57) شعر الحكم بن عبدل - ص 104.

58) ابن عساكر - تهذيب تاريخ دمشق - هذبه ونقحه الشيخ عبدالقادر بدران - جـ 4 - ص 40 - ط دار المسيرة - بيروت - 1979م.

59) د. شوقي ضيف - العصر الإسلامي - ص 238.

60) الأصفهاني - الأغاني - جـ 2 - ص 832.

61) شعر الحكم بن عبدل - ص 110.

62) ياقوت الحموي - معجم الأدباء - جـ 10 - ص 236.

63) شعر الحكم بن عبدل - ص 109، ص 110.

64) انظر أبا علي القالي - الأمالي - جـ 2 - ص 260، 261 - ط دار الكتاب العربي - بيروت - لبنان.

65) شعر الحكم بن عبدل - ص 109.، 110.

66) شعر الحكم بن عبدل - ص 118، 119.

67) شعر الحكم بن عبدل - ص 103.

68) شعر الحكم بن عبدل - ص 109.

69) شعر الحكم بن عبدل - ص 108.

70) د. شوقي ضيف - العصر العباسي الثاني - ص 218 - ط 7 - دار المعارف - 1990م.

71) الجاحظ - الحيوان - جـ 5 - ص 300.

72) شعر الحكم بن عبدل - ص 116.

73) انظر:

- عبدالله عبدالرحيم السوداني - رثاء غير الإنسان في الشعر العباسي - ص 175-179 - ط المجمع الثقافي - أبو ظبي - 1999م.

- موسى ربابعة - نماذج من رثاء الحيوان في الشعر العباسي - المجلد السابع - ص 111-153 - مجلة أبحاث اليرموك - سلسلة الآداب واللغويات - 1989م.

74) شعر الحكم بن عبدل - ص 107.

75) المصدر نفسه - ص 110.

76) المصدر نفسه - ص 103.

77) هو ما علا من الأرض أو هو اسم موضع كانت به وقعة بين عمرو بن تميم وبني حنيفة - انظر: ياقوت الحموي - معجم البلدان - المجلد الرابع - ص 63 - ط دار صادر - بيروت - 1957م.

78) شعر الحكم بن عبدل - ص 111.

79) شعر الحكم بن عبدل - ص 118-119.

80) الذاريات - آية 22.

81) شعر الحكم بن عبدل - ص 104 إلى 107.

82) شعر الحكم بن عبدل - ص 117.

83) شعر الحكم بن عبدل - ص 118.

84) المصدر نفسه - ص 105.

85) شعر الحكم بن عبدل - ص 105.

86) المصدر نفسه - ص 107.

87) المصدر نفسه - ص 108.

88) انظر المرزوقي - شرح ديوان الحماسة - نشره أحمد أمين وعبدالسلام هارون - القسم الرابع - ص 1546 - ط لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة - 1953م.

89) شعر الحكم بن عبدل - ص 103.

90) المصدر نفسه - ص 111.

91) عبدالقاهر الجرجاني - دلائل الإعجاز - ص 79-81 - ط القاهرة - 1331هـ.

92) شعر الحكم بن عبدل - ص 105.

93) المصدر نفسه - ص 106.

94) شعر الحكم بن عبدل – ص 113.

95) شعر الحكم بن عبدل – ص 109، 110.

96) شعر الحكم بن عبدل – ص 108، 109.

97) د. محمود السعران – علم اللغة – ص 189 – ط دار المعارف بمصر – 1962م.

98) شعر الحكم بن عبدل – ص 108.

99) المصدر نفسه – ص 109.

100) شعر الحكم بن عبدل – ص 109.، 110.

101) المصدر نفسه – ص 116.

102) المصدر نفسه – ص 114، 115.

103) المصدر نفسه – ص 104، 107.

104) شعر الحكم بن عبدل – ص 114.

105) المصدر نفسه – ص 114.

106) المصدر نفسه – ص 114.

107) المصدر نفسه – ص 117.

108) الفيروزآبادي – القاموس المحيط – جـ 4 – ص 155 – ط الحسينية المصرية – 1344هـ.

109) انظر هامش: شعر الحكم بن عبدل – ص 117.

110) المصدر نفسه – ص 116.

111) المصدر نفسه – ص 112.

112) الأخفش – القوافي – ص 43 – ط. وزارة الثقافة – دمشق – 1970م.

113) شعر الحكم بن عبدل – ص 104.

114) المصدر نفسه – ص 111.

115) ابن رشيق – العمدة – جـ 1 – ص 170.

116) شعر الحكم بن عبدل – ص 105.

117) د. إميل بديع يعقوب – المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر – ص 371 – ط دار الكتب العلمية – بيروت – 1991م.

118) شعر الحكم بن عبدل – ص 109.

119) المصدر نفسه – ص 111.

المصادر والمراجع

أولاً: الكتب:

1) ابن خلكان – وفيات الأعيان – تحقيق د. إحسان عباس – ط دار صادر – بيروت.

2) ابن رشيق – العمدة – تحقيق محيي الدين عبدالحميد – ط القاهرة – 1934م.

3) ابن عساكر – تهذيب تاريخ دمشق – هذبه ونقحه الشيخ عبدالقادر بدران – ط دار المسيرة – بيروت – 1979م.

4) أبو الشمقمق – ديوان أبي الشمقمق – جمعه وحققه وشرحه واضح محمد الصمد – ط دار الكتب العلمية – بيروت – 1995م.

5) أبو علي القالي – الأمالي – ط دار الكتاب العربي – بيروت.

6) أبو الفداء الحافظ ابن كثير الدمشقي – البداية والنهاية – تحقيق د. أحمد أبو ملحم وآخرين – ط دار الريان للتراث – القاهرة – 1988م.

7) الأخفش – القوافي – ط وزارة الثقافة – دمشق – 1970م.

8) الأصفهاني – الأغاني – إشراف وتحقيق إبراهيم الإبياري – ط دار الشعب – القاهرة – 1969م.

9) د. إميل بديع يعقوب – المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر – ط 1 – دار الكتب العلمية – بيروت 1991م.

10) التبريزي – شرح ديوان الحماسة – ط عالم الكتب – بيروت.

11) الجاحظ – الحيوان – ط الحلبي – 1956م.

12) الخطيب البغدادي – تاريخ بغداد – ط دار الكتاب العربي – بيروت.

13) الزركلي – الأعلام – ط القاهرة – 1969م.

14) د. شوقي ضيف – العصر الإسلامي – ط 9 – دار المعارف – القاهرة – 1981م.

15) د. شوقي ضيف – العصر العباسي الثاني – ط 7 – دار المعارف – القاهرة – 1990م.

16) عبدالقاهر الجرجاني – دلائل الإعجاز – ط القاهرة – 1331هـ.

17) عبدالله عبدالرحيم السوداني – رثاء غير الإنسان في الشعر العباسي – ط المجمع الثقافي – أبو ظبي – 1999م.

18) الفيروزآبادي – القاموس المحيط – ط الحسينية المصرية – 1344هـ.

19) الكتبي – فوات الوفيات – تحقيق د. إحسان عباس – ط دار الثقافة – بيروت – 1974م.

20) المبرد – الكامل في اللغة والأدب – ط مكتبة المعارف – بيروت.

21) د. محمد حسين – الهجاء والهجاؤون في الجاهلية – ط دار النهضة العربية للطباعة والنشر – بيروت – 1970م.

22) د. محمود السعران – علم اللغة – ط دار المعارف – القاهرة 1962م.

23) المرزوقي – شرح ديوان الحماسة – نشره أحمد أمين وعبدالسلام هارون – ط لجنة التأليف والترجمة والنشر – القاهرة – 1953م.

24) د. نعمان طه – السخرية في الأدب العربي – ط دار التوفيقية للطباعة – القاهرة – 1978م.

25) هلال ناجي – بحوث في النقد التراثي – ط دار الغرب الإسلامي.

26) ياقوت الحموي – معجم الأدباء – ط دار المستشرق – بيروت.

27) ياقوت الحموي – معجم البلدان – ط دار صادر – بيروت – 1957م.

ثانياً: الدوريات:

1) الحكم بن عبدل الأسدي – شعر الحكم بن عبدل الأسدي – صنعة محمد نايف الدليمي – مجلة المورد – العدد الرابع – المجلد الخامس – 1976م.

2) موسى ربابعة – نماذج من رثاء الحيوان في الشعر العباسي – مجلة أبحاث اليرموك – سلسلة الآداب واللغويات – المجلد السابع – 1989م.



يقر صاحب «العقد الفريد» بأن اختيار الكلام أصعب من تأليفه[1]، وأتضامن معه بالرأي معترفاً بأن اختيار موضوع المقالة أصعب من تحبيرها.

ولعل هاجس استبطان صورة المتلقي في التراث العربي قد ظل في مستقره من خَلَدي، منذ أن خَبَرتُ أن المناهج قد باتت على سَوْمٍ في سوق النقد العربي. إلى أن اهتبلت فرصة إقامة هذه الندوة، فيممت وجهتي شطر ابن رشيق القيرواني.

ومن المفيد أن أستبق التساؤل الذي قد يختلف إلى الأذهان، لأقول إن العلل الثاوية خلف اختيار شخصية ابن رشيق القيرواني، تؤول إلى ما يلي:

أولاً: لأنه ينتسب إلى الأرومة الإسلامية في شقها الغربي.

ثانياً: لأن عمدته هي توليفة متميزة بين آرائه الخاصة وآراء النقاد القدامى، إذ قام باصطفاء «أحسن ما قاله كل واحد منهم في كتابه»[2]، ولعله قد انتحى مسلكية التعبير اللاشخصي عن آراءه مما ينم عن ضرب من المماثلة في التصور والرؤية.

ثالثاً: لأنه يلخص تصور النقد العربي القديم للمتلقي بوصفه ذاتاً ولعملية التلقي بوصفها إشكالية. ونعلم جيداً ندرة الدراسات التي

تسير في هذا المنحى إن لم نقل انعدامها، اللهم إلا من بعض المباحث التي حاولت تقريب هذه الصورة، لدى هذا الناقد أو ذاك.

وأجدني ميالاً إلى الإعراض عن التساؤل حول موقع المتلقي في التصورات النقدية المعاصرة لئلا يكون في طرحه جور عن القصد، أو إخراج للقضية من إهابها بما يعتمل داخله من خلفيات فلسفية ونظرية وسياقات معرفية تاريخية، مما يشي بمحاولة استنبات جسم غريب في تربة التراث.

وهنا أسجل، أنه ليس من شأني أن أجوس خلال ومخارم نظرية جمالية التلقي أو (نقد استجابة القارئ) حسبما يتداوله النقد الأنجلوأمريكي، والتي حاولت التحلل من سلطة التاريخانية المؤسسة على إبداعات الذات في صورها الانفرادية والامتدادية(3)، وجعلت من القارئ أو المتلقي وكْدها، وإنما سنكتفي بتبين موقع المتلقي في تصور ابن رشيق، من خلال التوسيمات المبثوثة في تضاعيف ديباجية «العمدة» و«القراضة».

1 - ابن رشيق متلقياً متخصصاً:

يُخْلدُ كل متلق إلى معايير خاصة تتحكم في تشكيل دائرة النظارة، ونَمط الاستقبال. كما توجه ردود أفعاله، وهي أيضاً التي جعلت ابن رشيق في «قراضة الذهب» يقول: «وأنا أقتصر من جميع الشعراء في أكثر ما أورده على امرئ القيس لأنه المقدَّم لا محالة وإن وقع في ذلك بضع الخلاف فالمميز الحاذق بطرق البلاغة يجد لكلامه من الفضيلة في نفسه ما لا يجد لغيره من كلام الشعراء والبحث والتفتيش يزيدانه جلاله ويوجبان له على ما سواه مزية ويشهد الطبع وذوق الفطرة لذلك شهادة بينة واضحة لا تدركها شبهة إذا قصد الإنسان العدل وترك التعصب»(4).

إلا أن ابن رشيق يتخلف عن تسويغ حكمه، ويكتفي بجعل الطبع والذائقة الفطرية مجازاً ومساغاً إلى حيازة مغزاه وتقرير بغيته، ليرفل بذلك في أعطاف التصورات النقدية الساذجة النازعة عن الرؤى غير المعللة.

إلا أن من يتحرى مقاله ويجيل النظر في مؤلفيه قادر على استكناه تعليلات وتسويغات لأحكامه، حسبنا أن نذكر منها:

- استنباط المعاني: بمعنى أن يكون المبدع لمّاحاً للمعنى متصرفاً فيه[5].
- التماس صحة المعاني[6].
- التعبير عن الضمير الجمعي[7].
- مراعاة المستويات المقامية والسياقية[8].
- التنويع في «المقصدية» لئلا ينسب إلى السرق[9].
- صبغة التكثيف[10].
- الانطواء على قعر معتبر من العلم[11].
- الرشح بخصوصية شعورية[12].

بالإضافة إلى الشروط المواطئة للطرائق الإبداعية السابلة، كتلك المرتبطة بالألفاظ والمعاني وبأنماط الصور الشعرية ونحوها مما تموج به كتاباته.

2 - الوعي بأهمية المتلقي:

لسنا نهدف إلى إثبات أن النقد العربي كان واعياً بعملية التلقي وإنما نقصد إبراز تجليات هذا الوعي[13]، إذ لا مجال للمماحكة في

كون الشاعر يتغيى مخاطبة أحاسيس الناس وإثارة انفعالاتهم ومحاورة مشاعرهم من خلال التلبس بأدبيات التخاطب المؤسسة على الإفهام والتواصل، وتجسيد المقولة التي تفيد بأن للشعر «سلطان القدرة»[14]، أملاً في ترسيخ نمط من القيم التداولية.

صحيح أن الإبداع هو القناة المفضية إلى ضمير المبدع والجسر الناشر عن طويته إلا أن كثيراً ما يضطر إلى تنكب مشرب النفس، فيتجرد لاختبار شعره وسبر تقاسيمه حتى يمكنه استقطاب المتلقي وحيازة رضاه، وعياً منه بأن في ردود أفعال المتلقي وخاصة من التخصص إقرارٌ للحق في نصابه، وقضاءٌ للمبدع بالشاعرية أو بنقيضها[15]، فضلاً عما يصاحب ذلك من بلوغ المآرب ونيل العطايا والرتب. وفي هذا دلالة واضحة على حضور المتلقي في أثناء عملية الإنتاج وإن كان لا يبرح قيد الكمون والخفاء. والمتلقي الفعلي إما أن يكون ناقداً متخصصاً أو ناقداً لغوياً أو شاعراً أو متلقياً عادياً أو غيره، ونقول بإيجاز المتلقي العامي والمتلقي الخاصي.

بهذا الفهم، يلح ابن رشيق على الشاعر أن تكون غايته «معرفة أغراض المخاطب كائناً ما كان؛ ليدخل إليه من بابه، ويداخله في ثيابه، وذلك هو سر صناعة الشعر، ومغزاه الذي به تفاوت الناس، وبه تفاضلوا»[16]، علاوة على ضرورة أن يكون «شعره للأمير القائد غير شعره للوزير والكاتب، ومخاطبته للقضاة والفقهاء بخلاف ما تقدم من هذه الأنواع»[17].

ولعل في هذا مقالة صادقة بإلزامية مراعاة المقام، والأخذ بأسباب التأثير، والتحلي بحلية المتلقي «والفطن الحاذق يختار للأوقات ما شاكلها وينظر في أحوال المخاطبين فيقصد مَحَابُهُم، ويميل في شهواتهم، وإن خالفت شهوته، ويتفقد ما يكرهون سماعه، فيتجنب ذكره»[18].

ويبدو أن افتتاح القصائد بالنسيب مظهر من مظاهر الوعي بأهمية المتلقي لما في ذلك «من عطف القلوب واستدعاء القبول بحسب ما في الطباع من حب الغزل، والميل إلى اللهو والنساء، وأن ذلك استدراج إلى ما بعده»[19].

والثابت أن الغاية المركزية في علاقة الشاعر بالمتلقي هي الغاية الإفهامية، وما تستلزمه من وضوح المعاني حيث يبلغ بها المبدع مبلغ إفهام العامة معاني الخاصة[20] لذلك «ينبغي أن يكون من أهم أغراض الشاعر والمتكلم أيضاً الإبانة والإفصاح وتعريب المعنى على السامع»[21].

وتتساوق مع الغاية الإفهامية غاية الحفظ، إذ يرتبط الحفظ بالإيجاز فيما يرتبط الفهم بالتطويل، وهو ما تبينه في طي قول ابن رشيق حكاية عن أحد الشيوخ، قال: سئل أبو عمرو بن العلاء: هل كانت العرب تطيل؟ قال: نعم، ليُسمع منها، قيل فهل كانت توجز؟ قال: نعم ليحفظ منها! قال: وقال الخليل بن أحمد: يطول الكلام، ويكثر ليُفهَم، ويوجز ويُقتصر ليُحفظ»[22].

ولم تكن هذه الوظائف وحدها السائدة، بل ثمة وظيفة أخرى غير معلنة هي الوظيفة الإمتاعية التي يمكن استجلاؤها من خلال قوله صلى الله عليه وسلم: «إن من البيان لسحراً»، بحيث إن الربط بين البيان والسحر[23] مغزُوٌ إلى ما «يحدثا له من الاندهاش والانبهار والأخذة الناجمة عن قوة التخييل والسمو بالقول وإكساب سمات ترفعه عن مستوى القول العادي»[24].

وهذه الوظيفة ستبرز بشكل جلي في كتاب الفلاسفة من خلال الترويج لمصطلحات (التغيير والتخييل والمحاكاة ونحوها).

3 – تعدد المتلقي وتباين الذائقة:

لئن كانت القراءة والتأويل تتعدد وتتنوع لدى المتلقي الواحد، فكيف الحال حينما يتعلق الأمر بعدد من المتلقين، إذ ينفتح الشعر على التعدد القرائي نظراً لما يرشح به من الإيحاءات وظلال المعاني، فضلاً عن أن التسليم بمسألة المشترك اللفظي. والذي تزداد حدته وتراكماته بفعل عملية الانزياح والعدول الدائم يخلق في النص ما يمكن أن يصطلح عليه بجدل الإظهار والإضمار، مما يجعل كل قراءة تنفتح على تأويلات عديدة وفهوم وتمثلات متباينة. من هنا تكتسب مقولة الأدب جمال لوجوه مشروعيتها. وهذه من المسائل التي التفتت إليها النظريات المعاصرة وحاولت تقنينها، وخاصة الهرمينوطيقا أو علم التأويل.

ويبلغ من اختلاف المتلقين ما يقوم دليلاً على «اختلاف الأهواء، وقلة الاتفاق»[25]. ولا مراء أن تباين أنماط التلقي مدعاة إلى تضارب آفاق الانتظار الناتجة عن تباين شروط الشعرية ومحدداتها الجمالية، بحيث إن «الشعراء أكثر من أن يحاط بهم عدداً، ومنهم مشاهير قد طارت أسماؤهم، وسار شعرهم، وكثر ذكرهم، حتى غلبوا على سائر من كان في زمانهم. ولكل أحد منهم طائفة تفضله، وتتعصب له. وقلّما يجتمع على واحد»[26].

4 – تأثير الشعر في المتلقي:

1.4 – تجليات التأثير:

● **الفعل والانفعال أو قضايات الاستجابة:** الإنسان مجبول على حب الكلمة الآسرة التي تستوطن مملكة الشعر. ولا يرتاب ابن رشيق في كون هذا الذي يسمى شعراً إنما «يخبَّأ في القلوب»[27] بسبب طبيعته العاطفية الانفعالية، فالشعر محاولة دائبة ودائمة للسفر بالمتلقي في

مسارب الخيال في بحث مضني لسبر الحال والاحتمال وذلك عن طريق اللغة الشعرية التي تهفو إلى تقديم رؤية للعالم في لبوس جمالي لافت.

ولعل هذا الميسم هو الذي أفضى بالمشركين إلى نسبة النبي صلى الله عليه وسلم إلى الشعر «لما غُلبوا، وتبين عجزهم، فقالوا: هو شاعر، لما في قلوبهم من هيبة الشعر وفخامته، وأنه يقع من ما لا يلحق»[28].

ففي النص إقرار جلي بمنزلة الشعر في وجدان الإنسان العربي حتى إن المشركين اعتقدوا الكلام الإلهي شعراً، وليس ذلك إلا لأن الشعر هو «ما أطرب، وهز النفوس، وحرك الطباع»[29].

● **العطية**: يومئ ابن رشيق إلى أن الشاعر يطلب ما في أيدي الكاتب والملك فيأخذه[30]. ولعل قصة علي رضي الله عنه والأعرابي[31]، تدل على تأثير الشعر، إذ يشير الشاعر إلى أن العطية تنتهي والحلى تبلى محاسنها أما حسن الذكر والثناء فموسوم بالخلود.

● **العفو والتجاوز**: وأكثر ما يتبدى ذلك من خلال قصة كعب بن زهير مع الرسول صلى الله عليه وسلم، إذ ألقى قصيدة بن يديه صلى الله عليه وسلم، استقطبه بها واستحق بذلك التجاوز والعفو عنه.

● **المرجعية الدينية ونمط الجزاء**: لا ريب أن التأثير المتلقي هو المكون الوظيفي الذي يستأثر بباقي المكونات، ولما كان هذا المكون ذا علقة بالحمولة الخلفية للمتلقي ومرجعياته الاعتقادية والمذهبية، فلا جرم أن تكون استجابته من جنس هذه المرجعية، فيترتب عن الشق الجمالي للشعر، شق آخر ذو طبيعة نفعية، من ذلك أن النابغة الجعدي أنشد بين يدي رسول الله صلى الله عليه وسلم، قصيدة يقول فيها:

عَلَوْنَا السَّمَاءَ عِفَّةً وَتَكَرُّماً   وإنَّا لَنَبْغِي فَوْقَ ذَلِكَ مَظْهَرَا

فغضب النبي عليه السلام، وقال: أين المظهر يا أبا ليلى؟ فقال:

الجنة بك يا رسول الله، فقال له النبي صلى الله عليه وسلم: أجل! إن شاء الله، فقضت له دعوة النبي صلى الله عليه وسلم بالجنة، وسبب ذلك شعره»[32].

وأنشد حسان بن ثابت حين جاوب عنه أبا سفيان بن الحارث قوله:

هَجَوْتَ محمداً فأجَبْتُ عنه وعند الله في ذاك الجزاءُ

فقال له: جزاؤك عند الله الجنة يا حسان، فلما قال:

فإن أبي ووَالِدَهُ وعِرْضِي لعرْض مُحَمَّدٍ مِنْكُمْ وَقَاءُ

قال له: وقاك الله حر النار، فقضي له بالجنة مرتين في ساعة واحدة، وسبب ذلك شعره»[33].

● **الإيهام**: ويتأتى مما تميز به الشعر من التخييل، جعل الرسول صلى الله عليه وسلم يقول: (إن من البيان لسحراً، وإن من الشعر لحكماً أو (لحكمة)). ويرى ابن رشيق أن النبي قد «قرن البيان بالسحر فصاحة منه صلى الله عليه وسلم، وجعل من الشعر حكماً، لأن السحر يخيل للإنسان ما لم يكن لطاقته، وحيلة صاحبه! وكذلك البيان يتصور فيه الحق بصورة الباطل، والباطل بصورة الحق، لدقة معناه، ولطف موقعه. وأبلغ البيانين عند العلماء الشعر بلا مدافعة»[34].

● **البقاء ونباهة الذكر**: قُتل أعرابي بين يدي علي رضي الله عنه، فقال:

كسوتَني حلة تَبلى محاسنها فسوف أكسوك من حسن الثَّنا حُلَلا
إن الثَّناء ليُحيي ذِكْرَ صَاحِبِه كالغيث يُحيي نَدَاهُ السَّهْل والجَبَلا
لا تَزْهَدِ الدَّهْرِ في عُرْفٍ بَدَأتَ بِهِ فَكُلُّ عَبْدٍ سَيُجْزَى بالَّذِي فَعَلا[35]

نستشف من هذه الأبيات ما يقوم دليلاً على تأثير الشعر، وسيرورته، لاسيما إذا انطوى على حسن الذكر والثناء، إذ يجعل الركبان تسير بذكر الممدوح، وتتهاداه ألسنتُهم.

والثابت أن صبغة الشيوع والتداول هذه هي ما جعل ابن رشيق يقول إن «يَسير الشعر على الأفواه هذا المسير تَجنَّبَ الأشراف مُمَازَحة الشاعر خوف لفظةٍ تُسمع منه مَزحاً، فتعود جِداً»(36).

● **الوظيفة الاجتماعية**: عساني لا أظن باطلاً إذا جزمت بقيام الشعر ببعض المهام الاجتماعية، من ذلك محو الضغائن إذ يقول صلى الله عليه وسلم: «الشعر كلام من كلام العرب جَزْل، تتكلم به في بواديها، وتسل به الضغائن من قلوبها»(37). بالإضافة إلى استنزال الكريم واستمالة اللئيم(38).

ومن هذه المهام أيضاً ما سمعه الزبير بن بكار عن العمري، يقول: «رَوُّوا أولادكم الشعر؛ فإنه يحل عقدة اللسان، ويشجع قلب الجبان، ويطلق يد البخيل، ويحضه على الخُلق الجميل»(39).

فالنص يلمح إلى انسحاب تأثيرات الشعر على الجوانب السلوكية - التربوية.

ولعل التوجس خيفة التعرض للهجاء والذم مدعاة إلى الرفع من مستوى الأخلاق، لأن من الشعر ما يرفع ومنه ما يضع(40)، فألفيناه بذلك «يرفع من قدر الوضيع الجاهل مثلما يضع من قدر الشريف الكامل، وإن أسرى مروءة الدين وأدنى مروءة السري»، لأمر ظاهر غاب عن بعض الناس، فتأوَّله شر التأويل، فطنة مثلبة، وهو منقبة، وذلك «أن الشعر لجلالته يرفع من قدر الخامل إذ مُدِح به، مثلما يضع من قدر الشريف إذا اتخذه مكسباً..»(41).

من هذا المنطلق، استمد الشعر عظمته وأسدل جلال الهيبة على

أهله «خوفاً من بين سائر تُحْدى به الإبل، أو لفظة شاردة يُضرب بها المثل، ورجاء في مثل ذلك، فقد رفع كثيراً من الناس ما قيل فيهم من الشعر بعد الخمول والاطراح. حتى افتخروا بما كانوا يُعيَّرون به. ووضع جماعة من أهل السوابق والأقدار الشريفة حتى عُيِّروا بما كانوا يفتخرون به»[42].

وممن نبه ذكره بعد الخمول «المحلَّق» الذي أكرم منزلة ومقام الأعشى، فكفاه أمر بناته الأربع، إذ أنشد فيه قصيدة بعكاظ» «فما أتم القصيدة إلا والناس ينسلون للمحلَّق يهنئونه، والأشراف من كل قبيلة يتسابقون إليه جرياً يخطبون بناته، لمكان شعر الأعشى، ولم تمس واحدة منهم إلا في عصمة رجل أفضل من أبيها ألف ضعف»[43].

ويبدو أن الشاعر لم يكن هو الآخر بمنجاة من الإزراء به حينما يتخذ الشعر مطية إلى التكسب[44]، وهو آية النفاق إذ ينحدر بالشاعر انحداراً يزج به في مهاوي المواءمة والمسايرة ومجاراة مذاهب ومشارب المتلقين، ويقينا المتلقي أو القارئ المقصود Le lecteur[45].

ولذلك فإن الشعراء - خلا النذر اليسير منهم - يأنفون من السؤال بالشعر، والاسترزاق به «إلا فيما لا يزري بقدرٍ ولا مروءة، كالفلتة النادرة، والمهمة العظيمة»[46].

ويمكن أن نستخلص لدى ابن رشيق ثلاثة مستويات من التلقي تؤم شطر شعر التكسب الذي ينشئه السري، وهي:

- مستوىً يرضى فيه الشاعر بالضراعة حين يخاطب مَنْ فوقه.
- مستوى ينزل به عن المساواة حينما يخاطب كفؤه ونظيره.
- مستوى يسقط به جملة حينما يخاطب مَنْ دونه[47].

● **الوظيفة المعرفية**: «كان ابن عباس يقول: إذا قرأتم شيئاً من

كتاب الله، فلم تعرفوه، فاطلبوه في أشعار العرب؛ فإن الشعر ديوان العرب»[48].

يمكن أن نسمي الشعر - في ضوء هذا النص - «بجامع المعرفة»، فالشعر مُتطلَّب لكثير من العلوم، وهو ترجمان علم الشاعر على حد تعبير ابن رشيق[49]. من هنا يره أن لا مندوحة للشاعر من تملك معرفة دقيقة بعلوم اللغة والنحو والفقه وأيام العرب والسير والأخبار، بل والحساب أيضاً[50]. هذا النمط من التكوين الثقافي لم يكن ليصده الانتقال من الشفاهية إلى الكتابية.

وملاك الأمر أن تأثير الشعر في المتلقي جعل القبائل العربية تحتفل بميلاد الشاعر وتشاركها القبائل الأخرى احتفالاتها، لأن الشاعر هو من يحمي أعراض قبيلته، ويذب عن أحسابها ويخلد مآثرها ويشيد بذكرها[51].

2.4 - وسائل التأثير:

1.2.4 - الإدراك البصري وغائية الاعتضاد بالحسي على المجرد: إن تسرب مقولة «الألفاظ في الأسماع كالصور في الأبصار»[52] حمل القدماء على استعارة المسائل الحسية المعاينة للتمثيل بها وتعضيد المسائل المجردة[53]، فجعلوا اللفظ جسم وروحه المعنى[54] ومن شأن الفصل بينهما أن يفضي إلى انفراط عقد الالتئام وانفصام عراه، كما شبهوا المعنى بالصورة واللفظ بالكسوة، إذ تقتضي الصورة الحسناء ما يشاكلها من اللباس لئلا يُبخَس حقَّها وتتضاءل في عين مُبصرها[55].

ولم يكن هذا النمط من الاعتماد والاعتضاد بالحسي لتقريب المجرد إلا رغبة في إفهام المتلقي والاستحواذ على وجدانه، بحيث إن للاحتيال في تقريب المشابهة «لطافة تقع في القلوب، وتدعو إلى التصديق»[56]، على الرغم مما قد يكون بين طرفيها من المباينة،

والأكثر من ذلك أن «المجاز في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة، وأحسن موقعاً في القلوب والأسماع»(57).

ونفس القول ينسحب على الاستعارة والتمثيل والكناية وغيرها من الأنواع البلاغية. فالشاعر يسربل الواقع جمالاً عن طريق التقديم الحسي للمعنى(58)، الذي يقول إلى:

- تأكيد المعنى المجرد على نحو يخلق بينهما علاقة تلاؤمية.
- إثارة المتلقي بالصور الشعرية التي ترتسم بذهنه.
- اختزال الكائن واستشراف الممكن دونما التزام بحرفية الواقع أو الخروج في آن عن قوانينه.

2.2.4 - سحر البيان واستراتيجيا الخطاب: لا تنفك ملكة البيان عند التأثير في المتلقي واجتذابه مهما تغيرت وجهة الخطاب، يقول ابن رشيق: «مرَّ غيْلان بن خرَشة الضبي مع عبدالله بن عامر بنهر أم عبدالله الذي يشق البصرة، فقال عبدالله: ما أملح هذا النهر لأهل هذا المصْر! فقال غيلان: أجل، والله أيها الأمير، يتعلَّم العوم فيه صبيانهم، ويَكون لسقياهم، ومسيل مياههم، ويأتيهم بميرتهم»(59).

إلا أن غيلان هذا سرعان ما يغير من طبيعة خطابه من الإيجاب إلى السلب منتحياً منحى الموافقة والتوافق مع محاوره، موظفاً - في كلتا الحالتين - إمكاناته الباينية في مسلك استدلالي، يقول صاحب العمدة: «ثم مر غيلان يساير زياداً على ذلك النهر، وكان قد عادى ابن عامر. فقال زياد: ما أضر هذا النهر لأهل هذا المصّر!! فقال غيلان: أجل والله أيها الأمير: تنزُّ منه دورهم، ويغرق فيهم صبيانهم، ومن أجله يكثر بعوضهم، فكَرِه الناس من البيان مثل هذا»(60).

والظاهر أن هذا النمط من البيان داخل في جملة ما اصطلح عليه صلى الله عليه وسلم بسحر القول وسحر البيان، أما ابن رشيق فله رأي

آخر، إذ يرى «أن هذا النوع من البيان غير معيب بأنه نفاق؛ لأنه لم يجعل الحق باطلاً على الحقيقة، ولا الباطل حقاً وإنما وصف محاسن شيء مرة، ثم وصف مساوئه مرة أخرى»(61).

3.2.4 – تضافر المظهر والمخبر لدى المبدع: لئن كان الشعر في ذاته مؤثراً بمعزل عن كل العوامل الخارجية، فإن للجمع بين جاذبية المظهر وجمالية المخبر تأثير مضاعف، فجماليات المضمون الشعري وجماليات إلقائه تستحوذ على التلقي السمعي، فيما تستبد جاذبية المظهر بالتلقي البصري، وإلى هذا يشير ابن رشيق ضمن باب في أدب الشاعر، قائلاً: «من حكم الشاعر أن يكون حلو الشمائل، حسن الأخلاق، طليق الوجه، بعيد الغور، مأمون الجانب، سهل الناحية، وطيء الأكناف، فإن ذلك مما يحببه للناس، ويزينه في عيونهم، ويقربه من قلوبهم. وليكن مع ذلك شريف النفس، لطيف الحس، عزوف الهمة، نظيف البزة، أيفاً، لتهابه العامة، ويدخل في جملة الخاصة»(62).

5 – شروط نجاح التلقي:

1.5 – إدراك المتلقي لمقصديات الإبداع:

في معرض حديثه عن قضية السرقات في كتابه «قراضة الذهب» يرى ابن رشيق أن «الشاعر يورد لفظاً لمعنى فيفتح به لصاحبه معنى سواه لولا هو لم ينفتح»(63) ويجعل ذلك من الأمور المحمودة في الإبداع، فيرفض اتهام بعض الأبيات بالسرقة متعللاً بتباعد المقصديات على قرب ما بين الألفاظ(64)، ويسترسل جازماً بأن مدعي السرق في مثل هذا – مع تباين المقصد – لا خَلاق له في الأدب ولا معرفة له بحقائق الكلام(65). وفي هذا دعوة للمتلقي إلى الإلمام بما يعتور المقصديات وما يتعاورها من ضروب المؤالفة والمخالفة بحيث إن

«المعاني التي يقال إنها اختراعات وأخذُها سرقات إنما هي المقاصد وترتيباتها والطرق إليها هي التي يسمى أخذها سرقة لا محالة»[66].

بهذا الفهم، يلح على أن نقل المعنى من المدح إلى الذم وعكس المعنى والزيادة فيه يعد من سحر الكلام[67]، علاوة على أن المعاني المنفردة، إنما تحسَّن بزيادة أو بإيجاز[68].

2.5 – انفساح وسعة أفقه الثقافي: يقول ابن رشيق: «أنشد رجل قوماً شعراً، فاستغربوه، فقال والله ما هو بغريب، ولكنكم في الأدب غرباء»[69].

يدلف بنا هذا النص إلى إشكالية المتلقي الذي يعاني انحساراً في أفقه المعرفي وضيقاً في معينه الثقافي، بحيث إن ذهاب المبدع في نزعة الغرابة يفضي إلى تراخي شُقَّة الفهم لدى المتلقي العادي، مما يحملنا على القول إن الحمولة المعرفية والثقافية هي المرجعية التي تحدد مستوى التلقي وتسهم في تشكيل ملامحه وتقاسيمه.

ولئن كنا لا نشك في سعي المتلقي المسفه للتجربة الحداثية – بمفهوم عصرها – إلى تخطي الجفوة الحاصلة بينه وبين النص، فإن المبدع من جهته يروم تكريس نمط إبداعي يدفع بالمتلقي إلى الإلمام بعلوم الآلة وخاصة منها الآليات اللغوية والبلاغية الكفيلة بدرء الغموض وفك التعقيدات التركيبية والالتباسات الدلالية التي تشكل مركباً أثيراً لدى بعض الشعراء، ولاسيما أبو تمام.

من هنا جاءت القولة التي تواترها النقاد ومنهم ابن رشيق من «أن رجلاً قال للطائي في مجلسٍ حفلٍ، وأراد تبكيته لما أنشد: يا أبا تمام، لم لا تقول من الشعر ما يُفهم؟ فقال له: وأنت لم لا تفهم من الشعر ما يُقال؟»[70].

إن المستوى الثقافي للمتلقي هو الذي يحدد النمط التداولي

للنص، وفي تفاوت هذه الأنماط إيذان بتفاوت المستويات الثقافية، ولهذه الحمولات الثقافية دور في ملء الفراغات ورتق الفجوات، عبر توالد الدلالات وتناسل الأفكار وفق مسلكية استدلالية.

واللائح أن التفاوت في المراتب المعرفية يجسد الفصل بين المتلقي العامي ذو المعرفة المحدودة والمتلقي الخاصي الذي تتساند لديه المعرفة والذوق لاستكناه المعاني والصور واستبطان الأثر الجمالي، يقول حمادي صمود: «عملية القراءة لا تعدو أن تكون تدجيناً للنص واستدعاء له حتى يدخل في دائرة المعارف التي يحملها قارئه فيتعلقه ويتدبره إذ يعقله برباط مبادئه وتصوراته ويسلبه وجوده بامتصاصه ورسمه في دائرة اطمئنانه ومعارفه»[71].

6 - المعيار في تلقي الأشعار:

1.6 - المعيار الديني الصميم:

إن المعيارية الدينية لا تنظر إلى الأدب في ذاته، وإنما تنظر إليه بمنظار الموقف، وتشرئب باستمرار إلى أن تخترق سجف النواميس الجمالية، وتصدف عن الأحكام المألوفة التي تجعل من القيمة الجمالية أرضاً للقاء بين المتلقي والمبدع، وليس قضاء النبي صلى الله عليه وسلم بالجنة لكل من النابغة الجعدي وحسان بن ثابت إلا دليلاً على ذلك[72].

2.6 - المعيار الفني الصميم:

وعلى النقيض من الأول، يضرب هذا المعيار صفحاً عن التأثيرات الخارج - نصية، ويحكم المعيار الجمالي البحت، وعلى الرغم من ذلك، فقد تفرقت بالمتلقين السبل، فمن قاض بأفضلية الشاعر من

حيث الديباجة، ومن قاضٍ بأفضليته من حيث الطول أو الكثرة، ونحوها.

ومهما يكن من أمر، فإن المعيار الفني في التلقي تحتقبه هوة من التنافر والاختلاف على نحو يحسر اللثام عن مستويات الفهم، إذ يختار المتلقي إمكانية من بين إمكانات عديدة، نميز فيها بين اتجاهات ثلاثة: الاتجاه البياني والاتجاه.... واتجاه الطبع.

أما الأول فيؤثر امرأ القيس جاهلياً، وذا الرمة إسلامياً، وابن المعتز مولَّداً، «وهذا قول من يفضل البديع، وبخاصة التشبيه على جميع فنون الشعر»[73]. واللافت أننا لم نسم هذا الاتجاه بالبديعي وإنما بالبياني، على الرغم مما ورد في نص ابن رشيق من أن هذا قول من يفضل البديع نظراً لما عرفته البلاغة العربية زمنئذ من تداخل في مباحثها فضلاً عن التباس مباحثها بالمباحث النقدية.

أما الثاني فيؤثر الأعشى والأخطل وأبا نواس «وهذا مذهب أصحاب الشراب: وما ناسبها، ومن يقول بالتصرف، وقلة التكلف»[74].

في حين أن الاتجاه الثالث فيؤثر مهلهلاً وابن أبي ربيعة، والعباس بن الأحنف «وهذا قول من يؤثر الأنفة، وسهولة الكلام، والقدرة على الصنعة والتجويد في فن واحد، ولولا ذلك لكان شيخ الطبع أبو العتاهية مكان عباس. ولكن أبا العتاهية تصرَّف»[75].

3.6 – المعيار الذي يزاوج بين الفن والدين:

من ذلك ما روي عن النبي صلى الله عليه وسلم في امرئ القيس: «إنه أشعر الشعراء وقائدهم إلى النار» يعني شعراء الجاهلية والمشركين[76]. أما التلقي الفني فنستبينه من خلال قوله «أشعر

الشعراء» وهو حكم نقدي ضارب بجذوره في مبدأ المفاضلة الفنية، في حين أن التلقي الديني فشاوٍ خلف عبارة «قائدهم إلى النار».

ويمكن لهذه المزاوجة أن تظهر في قول عمر بن الخطاب رضي الله عنه عن زهير: «كان لا يعاظل بين الكلام، ولا يتتبَّع حوشيه، ولا يمدح الرجل إلا بما فيه»[77].

ولئن كان شعر زهير نُضواً من المعاظلة بين الكلام وخلّواً من الحواشي، وهي مزية فنية صميمة، فإن عمر قد استحسن الصدق لذاته، كما يرى ابن رشيق، ولما فيه من مكارم الأخلاق[78]. ويبدو أن هذه الاستجابة لم تتأت إلا بملابسة وملامسة زهير لجوانب خفية في نفسية عمر رضي الله عنه، بالإضافة إلى صدقه في استبطان التجربة الإنسانية شعرياً.

4.6 – المعيار الزمني:

إن الرغبة في التمرد والجنوح عن نمطية المألوف، والرغبة المضادة في التمسك بأهداب الموروث والانسحاب على أذياله أفضى إلى صراع بين أنصار القدم وأنصار الحداثة.

ويبدو أن أبا عمرو بن العلاء كان من الرافضين للتجربة الحداثية، فقد جلس إليه الأصمعي عشر حجج فما سمعه يحتج ببيت إسلامي[79]. وفي هذا السياق يقول: «لقد حسن هذا المولد حتى لقد هممت أن آمر صبياننا بروايته»[80].

ولئن كان حرياً بنا أن نتساءل، لماذا يرفض المحدث حتى وإن حسُن؟ فإنه يؤوب متداركاً ليقول: (ما كان من حسنُ فقد سُبقوا إليه، وما كان من قبيح فمن عندهم)[81].

وعلى الرغم من تعللهم بالبحث عن الشاهد اللغوي فقد كانوا بحاجة إلى منطق تأويلي محكم المعاقد لتسويغ أحكامهم، إذ الثابت أن

الزمنية هي المعيار المائز بين الجيد والرديء، مفعمين إيماناً بأن للكتابة الشعرية إواليات راسخة في ذاكرة النقد، يمثلها «عمود الشعر»، ولا يمكن بأي حال المروق عنها أو الإضافة إليها، على أن أبجديات «قانون التطور» تسمح بمثل ذلك.

ويلخص ابن رشيق هذه المعادلة في قوله: «إنما مَثَل القدماء والمحدثين كمثل رجلين: ابتدأ هذا بناء فأحكمه، وأتقنه، ثم أتى الآخر فنقشه وزينه، فالكلفة ظاهرة على هذا وإن حسُن، والقدرة ظاهرة على ذلك وإن حسُن»(82).

ونرى مع ابن رشيق أن النهشلي كان عادلاً حين جعل من التباين المقامي والاختلاف الزمكاني معياراً للتحسين والتقبيح، مع الدعوة إلى ضرورة مقابلة كل زمان بما استجيد فيه، ومراعاة الشروط الفنية كعدم حياد اللغة عن مجالها التداولي، التي من شأنها أن تضمن للعمل الشعري الرواج والانتشار(83).

7 – المتلقي وأحكام القيمة:

1.7 – الجودة وسيكولوجيا المبدع:

إن النمط الإبداعي الأثير هو ذلك الذي يصدر عن الحرية، بحيث إن من لم يصنع الشعر لا رغبة ولا رهبة ولا تزلفاً أورثه ذلك ارتفاع القيمة في نظر المتلقي(84)، ولا أدل على ذلك من قول علي رضي الله عنه في امرئ القيس: «رأيته أحسنهم نادرة، وأسبقهم بادرة، وأنه لم يقل لرغبة ولا لرهبة»(85). إلا أن الشاعر يقع أسيراً لبعض الحالات السيكولوجية فيرسف في قيود الحالة لينثال عليه القول انثيالاً، وتطيعه أعنة الكلام، ومن هذه الحالات: الغضب والطرب والرغبة والرهبة. ومن الشعراء من يبلغ ذروته الإبداعية وقد خلعت عليه إحدى

هذه الحالات أستارها الكثيفة، من هذا المنطق، ربطوا جودة شعر زهير بالرغبة، والنابغة بالرهبة والأعشى بالطرب أو الشرب وجرير بالغضب وامرئ القيس بالركوب وغيرهم، على نحو ما يعكس ربطاً جدلياً بين الجودة والدواعي أو بواعث الإبداع، يقول ابن رشيق: «وحكى الأصمعي عن ابن أبي طرفة: كفاك من الشعراء أربعة: زهير إذا رغب، والنابغة إذا رهب، والأعشى إذا طرب، وعنترة إذا كَلِبَ، وزاد قوم: وجرير إذا غضب (...).

وقيل لكثير - أو لنُصَيْبٍ - مَنْ أشعر العرب؟ فقال: امرؤ القيس إذا ركب، وزهير إذا رغب، والنابغة إذا رهب، والأعشى إذا شرب»[86].

2.7 - الجودة والغرض الشعري:

وثمة نمط آخر من التلقي يربط الجودة بالغرض الشعري، إذ من الشعراء من يجيد القول في المدح ولا يجيده في الهجاء، وقد يجيده في الغزل ولا يجيده في الرثاء، فقد «كتب الحجاج بن يوسف إلى قتيبة بن مسلم يسأله عن أشعر شعراء الجاهلية، وأشعر شعراء وقته، فقال: أشعر الجاهلية امرؤ القيس، وأضربهم مثلاً طرفة، وأما شعراء الوقت فالفرزدق أفخرهم، وجرير أهجاهم، والأخطل أوصفهم»[87].

خاتمة:

بعد أن أمضيت النية على اقتحام عالم هذا الناقد؛ ارتهنت نفسي بالبحث عن صورة المتلقي، دون أن أكون حميلاً على مناهج الغرب أو مستريحاً إلى العبارة بالاستعارة. وقد خرجت وأنا مفعم يقيناً بأن في تراثنا ما يغنينا عن إراقة ماء الوجه على عتبات الغرب، ولن

نقدم في كل التواليف التراثية ما ألفيناه في كتاب «العمدة» من روح قوي يطالعك من بين فِقَره، ويدعوك على الدوام إلى تجديد البنية في قراءته، على الرغم من بعض الملاحظات اليسيرة - التي لا تمس جوهر عرضنا - ومنها:

1 - الجمع بين شعريتين متمايزتين (الشعرية الشفاهية والشعرية الكتابية)، وما يعنيه ذلك من انحسار سلطة الشاعر الذي كان يذود عن قبيلته، وتضاءل ما للشعر من سلطان القدرة على الاحتفاء بقبيلة برمتها أو الزج بها إلى الحضيض مدى الدهر، ليُستعاض عنها بسلطة النقد والناقد الذي يحدد للشاعر إطاره الفني.

2 - عدم إخضاع بعض الأحاديث النبوية للفحص والتمحيص، بحيث إن بعضها غير مقطوع بثبوته ناهيك بصحته.

3 - التوظيف غير الموفق لبعض الألفاظ مثل لفظ «غضب» في قوله «فغضب النبي عليه الصلاة والسلام، وقال: أين المظهر يا أبا ليلى؟»، لما ينطوي عليه من التجاوز، والثابت أن النداء بالكنية (يا أبا ليلى) يبطن استلطافاً وقبولاً للمنشد.

ونقول لأولئك الذين طوَّع لهم وهمهم، من أصفياء الغرب وشيعته، الاعتقاد بقصور التراث، إن كثيراً مما أنتجته قرائح الغرب موجود بالفعل في التراث وينتظر من يستخرجه بالقوة، وبالنتيجة، لن يستوسق لنا الأمر إلا بالنقوص إلى ميراث الأسلاف وإخلاص العمل في استنطاقه. وليس معنى هذا أن نستنكف عن الاسترفاد من فكر ومناهج الغرب، ولكن، فقط، أن نصطفي ما من شأنه أن يشكل إفادة وخدمة للثقافة العربية.

الهوامش

1) ابن عبدربه، ص 2.

2) «العمدة في محاسن الشعر وآدابه» - ابن رشيق القيرواني.. تحقيق: الدكتور محمد قرقزان، دار المعرفة - بيروت - لبنان - ط 1 - 1988م - 1408 - ص 69-70 (مقدمة المؤلف).

3) سارت قضية المناهج سيرة لم تكن تطمئن إلى حال، وهي - في كل حال - تتغيى الإحسان في مقاربتها للنص والدقة في تأويله، على نحو جعل طرائق تحليل الخطابات وفهمها تمر عبر ثلاث مراحل، وهي:

أ - مرحلة ما قبل البنيوية: شغل خلالها المؤلف المحل المركزي في بنية التفكير النقدي، فتم الإعلاء من سلطته من خلال سيادة بعض المناهج مثل المنهج التاريخي والاجتماعي والنفسي.

ب - مرحلة البنيوية: تحولت فيها السلطة المعرفية إلى النص (Text)، مما حدا برولان بارت إلى إعلان شعار (موت المؤلف وميلاد القارئ)، وارتياد آفاق جديدة تؤسس لعلم النص.

ج - مرحلة ما بعد البنيوية: ظلت مسكونة بهاجس التفكير في الجانب المغيب من العملية التواصلية من خلال الإعلاء من سلطة القارئ، ورد الاعتبار إلى هذا القطب الذي يسهم في إنتاج دلالات النصوص، ومن أبرز الاتجاهات التي قصرت هذه المرحلة الاتجاه التفكيكي بزعامة جاك دريدا.

4) «قراضة الذهب في نقد أشعار العرب» - ابن رشيق القيرواني - تحقيق: الشاذلي بويحيى - المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، - 1972م - ص.. ص 20-21.

5) «القراضة»: 43.

6) نفسه: 46-47.

7) العمدة: 197.

8) نفسه: 200-201.

9) القراضة: 14.

10) نفسه: 28-29.

11) العمدة: 235.

12) نفسه: 238.

13) إن الاحتكام إلى أم جندب والاحتكام إلى النابغة بسوق عكاظ وبغيره، والاحتفال بميل الشاعر دلائل على الوعي بأهمية المتلقي.

14) العمدة: 69.

15) فالمتلقي يتوخى إيجاد ذاته في كل شعر، يقول ابن رشيق: «أشعر الناس من أنت في شعره» العمدة: 197.

16) نفسه: 364-365.

17) نفسه: 365.

18) نفسه: 395.

19) نفسه: 394-398.

20) نفسه: 323، وهي فكرة مأثورة عن بشر بن المعتمر، وعبدالحميد الكاتب.

21) نفسه: 650.

22) نفسه: 346-347.

23) حين الحديث عن السحر ننصرف إلى وظيفته التأثيرية بمعية الذهول عند مفهومه المترع بإيحاءات سيئة وداخلة في حيز السلوكات الثقافية والاجتماعية المنبوذة في بنية الثقافة الإسلامية.

24) (النص ومفعول النص - دراسة في حكم نقدي سائر «إن من البيان لسحراً» - نور الهدى باديس - علامات في النقد - ج 19 - مجلد 5 - مارس 1996م - ص 243.

25) العمدة: 208.

26) نفسه: 202.

27) نفسه: 74.

28) نفسه: 75.

29) نفسه: 257.

30) نفسه: 76.

31) نفسه: 89. «يُرى أن أعرابياً وقف على علي بن أبي طالب، رضي الله عنه، فقال: إن لي إليك حاجة رفعتها إلى الله قبل أن أرفعها إليك، فإن أنت قضيتها، حمدت الله تعالى، وشكرتك، وإن لم تقضها، حمدت الله تعالى، وعذرتك، فقال علي: خُط حاجتك في الأرض، فإني أرى أن أروز عليك، فكتب الأعرابي على الأرض: «إني فقير» فقال علي: يا قنبر! ادفع إليه حُليتي الفلانية، فلما أخذها مثل بين يديه، وقال:

كسوتني حلة تَبلى محاسنها فسوف أكسوك من حُسْنِ الثنا حللا
إن الثناء ليحيي ذكر صاحبه فالغيث يحيي نداه السهل والجبلا
لا تزهد الدهر في عرف بدأت به فكل عبد سيجزى بالذي فعلا

فقال علي: يا قنبر، أعطه خمسين ديناراً، أما الحلي فمسألتك، وأما الدنانير فلأدبك، سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول: انزلوا الناس منازلهم».

32) العمدة: 131-132.

33) نفسه: 132.

34) نفسه: 84-85.

35) نفسه: 89.

36) نفسه: 194.

37) نفسه: 86.

38) نفسه: 69، قال عمر رضي الله عنه: «نعم ما تعلمته العرب الأبيات من الشعر يقدمها الرجل أمام حاجته، فيستنزل بها الكريم، ويستعطف بها اللئيم»،

39) نفسه: 90.

40) باب من فأل الشعر وطيرته.

باب من منافع الشعر ومضاره.

باب من قضى له الشعر أو قضى عليه.

باب شفاعات الشعراء وتحريضهم، لها كلها علاقة بالمتلقي وتدل على الصيغة التأثيرية.

41) العمدة: 109-110.

42) نفسه: 122.

43) نفسه: 125.

44) يقول في العمدة: «كان الشاعر في مبتدأ الأمر أرفع منزلة من الخطيب (...) فلما تكسبوا به (...) صارت الخطابة فوقه»، ص 182.

45) يروم وولف إعادة تشييد فكرة القارئ المستهدف من قبل المؤلف، وتتنوع صورة هذا القارئ وفقاً لتنوع النص. ويكون هذا القارئ قاطناً تخييلياً في النص.

46) العمدة: 181.

47) نفسه: 113-114.

48) نفسه: 90.

49) نفسه: 235.

50) نفسه: 361-362-363.

51) نفسه: 153.

52) نفسه: 258.

53) يقول في العمدة: «وأشد ما تكلف الشاعر صعوبة التشبيه، لما يحتاج إليه من شاهد العقل واقتضاء العيان»، ص 487.

54) نفسه: 252.

55) نفسه: 256.

56) نفسه: 651.

57) نفسه: 456.

58) وردت بعض الإشارات إلى ذلك في ثنايا بعض الأقوال، يقول الجاحظ: «إنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير». (الحيوان: 134/3). ويضيف عبدالقاهر إضافة واضحة وهو بصدد الحديث عن أسباب تأثير التمثيل، قائلاً: «فأول ذلك وأظهره أن أنفس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي، وتأتيها بصريح بعد مكنى، وأن تردها إلى الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم، ولحقتها به في المعرفة أحكم، نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس، وعما يعلم بالفكر، إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع، لأن العلم المستفاد من طرق الحواس أو المركوز فيها من جهة الطبع وعلى حد الضرورة، يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في القوى والاستحكام، وبلوغ الثقة في غاية التمام، كما قالوا: «ليس الخبر كالمعاينة ولا الظن كاليقين، فلهذا يحصل بهذا العلم هذا الأنس أعني الأنس من جهة الاستحكام والقوى وضرب آخر من الأنس وهو ما يوجبه تقدم الألف..» (أسرار البلاغة: 102).

59) العمدة: 427.

60) نفسه: 427-428.

61) نفسه: 428.

62) نفسه: 361.

63) القراضة: 43.

64) نفسه: 14.

65) نفسه: 13.

66) نفسه: 55.

67) نفسه: 70-71.

68) نفسه: 56.

69) نفسه: 265.

70) نفسه: 265.

71) «في مقروئية الشعر الحديث» – حمادي صمود – علامات في النقد – ج 22 – مج 6 – ديسمبر 1996 – ص 33.

72) العمدة: 131-132.

73) نفسه: 211.

74) نفسه: 211-212.

75) نفسه: 212.

76) نفسه: 202.

77) نفسه: 209.

78) نفسه: 210.

79) نفسه: 197.

80) نفسه: 197.

81) نفسه: 199.

82) نفسه: 200.

83) نفسه: 111.

84) نفسه: 202.

85) نفسه: 204.

86) نفسه: 206-207.

87) نفسه: 132.



تمهيد:

تُعنى فكرة المحاكاة عند «أرسطو» بتفسير العلاقة بين الطبيعة والفن، فتعد الفن في أشكاله المختلفة تقليداً للطبيعة الأم. وقد حظيت تلك الفكرة باهتمام النقاد قديماً وحديثاً، فكثرت محاولات تفسيرها أو مراجعتها أو حتى نقضها. فمن أهم المحاولات التي رمت إلى تعديلها ما قام به «صموئيل جونسون» الذي جاز بمفهوم المحاكاة حدود تقليد الطبيعة إلى المُثل والأخلاق؛ ذلك لأن المحاكاة لا تتصل عنده إلا باللائق أو المهذب، أو ما يستحق الثناء. إذ المنشئ عادة لا يصور في فنه إلا ما هو جدير بالاستحسان، حتى لكأنه يضفي على الأشياء صفات مثالية. وينحو «أريخ أورباخ» بفكرة المحاكاة نحواً آخر، فإذا بها تستحيل عنده تمثيلاً رمزياً للواقع لتغدو أساساً يحكم العلاقة بين الأدب والواقع. أما أصحاب نظرية «الفن للفن» فقد نقضوا المبدأ الأرسطي في المحاكاة عندما جعلوا الفن أصلاً والطبيعة تقليداً له. إذ الطبيعة في تصورهم من اختراع الفنان. فالمرء لا يلتفت إلى الشيء إلا إذا أدرك عنصر الجمال فيه، وبهذا الإدراك يتحقق معنى الوجود. والفن هو ما يبعث الإحساس بجمال الأشياء، فكأنه يوجدها من جديد.

والحق أن وظيفة الفن لا تنحصر في الإشارة إلى ما هو موجود، أو تصوير ما هو واقع، وإنما يجوز كل ذلك في محاولة لإعادة تشكيل العالم. وكذلك لا ينجم الفن عن المحاكاة فحسب، لأن له جانباً متصلاً

بالتشكيل. إذ الفن على الدوام يعيد صياغة العالم بصور تبدو لنا أكثر جمالاً أو أشد قبحاً مما هي عليه في واقع الأمر. لهذا قام في أشكاله المختلفة على التخطي والتجاوز فصار وسيلة للتوازن، أو ضرباً من التعويض. وقد قيل إن الفن سيختفي إذا ما بلغت الحياة الإنسانية ذروة تكاملها(2).

والشعر على اعتباره ضرباً من الفن يعمد إلى التشكيل خصوصاً فيما يتصل بصورة المرأة، إذ أقيم لها فيه صرح باهر أسهم الشعراء منذ الجاهلية في تأسيسه وإتمام بنائه. وإذا ما دققنا النظر في ذلك الصرح وجدنا الشعراء قد استعاروا له أجمل ما في عناصر الوجود من صفات، حتى لكأنهم تنخلوا من الوصف ما يلائم شعرها فلم يجدوا أروع من سواد الليل، ثم فتشوا عما يوافق بياضها فلم يروا أحسن من ضياء الشمس ونور القمر، وكذلك وجدوا بين عينيها وعيني المهاة، وبين جيدها وجيد الظبية شبهاً، وبين قدها وقوام القضيب، وبين نعومتها والكثيب صلة، فاستعاروا كل تلك الصفات للمرأة. أو أن الذوق الفني قد ركّب هذه الأوصاف في صورة واحدة ثم خُصت بها المرأة، وقد لا يكون لها من هذا التشكيل سوى الاسم.

لقد جسدت القصيدة الدعدية، التي نحن بصدد دراستها هنا، نموذجاً للجمال الأنثوي يوافق ما أقره الذوق منذ عهد امرئ القيس، ولكنها في الوقت نفسه تمتاز عن الشعر السابق بسعيها إلى ترسيخ نموذج متكامل لذلك الجمال، أو أنها أرادت أن تجمع من الأوصاف الخاصة بالمرأة ما يتمم تمثال الجمال الشكلي الذي لا يعبر عن انفعال الجماعة بالجمال الأنثوي فحسب، وإنما عن انفعالها بجمال الكون، وهو أمر يبين في آخر الأمر خلاصة الرؤية العربية للجمال.

تجب الإشارة إلى أنَّ القصيدة الدعدية تركز على الجمال الشكلي، ولهذا مؤشر دال على التحول المادي للذوق في الزمن الذي قيلت فيه،

وهو زمن متأخر نسبياً، إذ التركيز على الظواهر يناسب ما شاع من جوانب متصلة بالترف والزخرف وكان ذلك من الأمور التي غدت مهمة في حياة العرب خصوصاً في العهد العباسي.

النص[3]:

1- لَهفِي على دَعْدٍ وما خُلقتْ إلاَّ لـطـول بـلـيَّـتـي دَعْـدُ
2- بيضاءُ قَدْ لَبسَ الأديمُ بَهَا ءَ الحُسن فهو لجلْدِها جِلْدُ
3- ويَزينُ فوديها إذا حَسَرتْ ضَافي الغدائرِ فاحمٌ جَعْدُ
4- فالوجهُ مثلُ الصبُّح مُنْبَلجٌ والشَّعرُ مثلُ اللَّيلِ مُسْوَدُّ
5- ضِدَّان لمَّا استجمعا حَسُنا والضِّدُّ يُظهرُ حسنَهُ الضِّدُّ
6- وَجَبينها صَلْتٌ وَحَاجِبها شَخْتُ المَخَطِّ أزَجُّ ممتدُّ
7- وكأنَّها وسنى إذا نظرت أو مُدنَفٌ لمَّا يُفِقْ بَعْدُ
8- بفتورِ عينٍ ما بها رَمَدٌ وبها تداوي الأعين الرُّمْدُ
9- وتريكَ عِرْنينا يزيِّنهُ شَمَمٌ وخَدًّا لَونُه الورد
10- وتُجيلُ مسواكَ الأراكِ على رتلٍ كأنَّ رُضَابَهُ الشَّهْدُ
11- والجيدُ منها جيدُ مُغْزِلةٍ تعطو إذا ما طالها المَرْدُ
12- وامتَدّ من أعضادها قصَبٌ فَعْمٌ تلتْهُ مرافقٌ دُرْدُ
13- والمعصمان فما يُرى لهما من فَعْمَةٍ وبضاضةٍ حجمُ
14- ولها بنانٌ لو أردتَ له عقداً بكفِّكَ أمكنَ العقدُ
15- وكأنَّما سقيتْ تَرائبُها والنَّحرُ ماءُ الحُسْن إذْ يبدو
16- وبصدرها حُقَّان خِلْتهُمَا كافورتين علاهما نَدُّ

17- والبطنُ مطويٌّ كما طُويتْ   بيضُ الرِّياط يصونها الملدُ
18- وبخصرها هِيَفٌ يُزَيِّنهُ   فإذا تنوءُ يكاد يَنْقَدُ
19- فقيامُها مَثْنَى إذا نهضتْ   من ثقْلةٍ وقعودها فَرْدُ
20- والسَّاق خرعبةٌ مُنَعَّمةٌ   عَبلَتْ فطوقُ الحِجْلِ مُنْسَدُّ
21- والكعبُ أدَرمُ لا يبينُ لَهُ   حجمٌ وليسَ لرأسه حدُّ
22- ومشتْ على قدمين خُصِّرتا   والتقَتا فتكامل القَدُّ
23- ما شانها طولٌ ولا قصرٌ   في خَلْقِهَا فقوامها قصدُ
24- إنْ لم يكنْ وصلٌ لديكِ لنا   يشفي الصَّبَابة فليكنْ وَعْدُ
25- قد كان أورقَ وصلكم زمناً   فذوى الوصال وأورق الصَّدُ
26- للّه أشواقي إذا نزحتْ   دارٌ بنا ونأى بكم بُعدُ
27- إنْ تُتْهِمي فتَهَامةٌ وطني   أو تُنْجدي إنَّ الهوى نجدُ

قراءة النص:

إن النص الآنف قائم على التركيب، بمعنى أنه يضع بإزاء كل عضو من أعضاء المرأة صفة جميلة مستعارة من عناصر الوجود، حتى استحال لوحة لا تنطوي على خصال المرأة فحسب، وإنما تلخص لنا جمال الكون ممثلاً بجمال المرأة. وبمعنى آخر إنَّ صورة المرأة في هذا النص تريك بعضاً من ضياء الشمس ونور القمر وسواد الليل ووضوح الصبح ورقة الورد وحلاوة العسل ونقاء الفضة. وإذا ما أردت أن تتبين أسرار كل ذلك بوضوح كرر النظر مرة أخرى إلى النص لترى جلد المرأة أبيضَ ناعماً، وشعرها أسودَ حالكاً، وجبينها واضحاً، وعينيها فاترتين، وأنفها أشم، وخدها أحمر، ورضابها معسولاً، وترائبها مصقولة، وساقها ريانة، ومرفقها ناعماً، ومعصميها بيضاوين، وبنانها ليناً،

وبطنها مطوياً، وخصرها أهيف، وكفلها ضخماً، وكعبها أدرم، وقدميها مخصرتين. ثمَّ ترى أن أكثر تلك الصفات وضوحاً البياض الذي يوشح البدن كله، والبياض هنا يترا ءى إليك مرة خالصاً، ومرة أخرى مشرباً بالحمرة. ومعلوم أن البياض هنا قيمة جمالية تكاد تكون من أظهر قيم الغزل العربي، إذ أقرها الذوق منذ عهد امرئ القيس، وقد أشار إليها غير مرة في معلقته، يقول مثلاً[4]:

وبيضةِ خدرٍ لا يرام خباؤها   تمتعتُ من لهوٍ بها غير مُعْجَلِ
مهفهفةٌ بيضاءُ غيرُ مُفَاضةٍ   ترائبها مصقولةٌ كالسجنجل
كبكرِ مقاناةِ البياض بصُفرةٍ   غذاها نميرُ الماء غيرُ المحلل
تضيء الظلام بالعشاء كأنَّها   منارةُ مُمْسى راهبٍ متبتل

ومن الملاحظ أن امرأ القيس في هذه الأبيات لا يصور في قوله الآنف بياضاً أنثوياً خالصاً، وإنما يصور بياضاً مشرباً بالصُفرة، انظر إليه كيف يجعل المرأة في (ب 3) كبيضة النعام، ثم يجعل تلك البيضة بكراً، ويريد أنها لم تكن خالصة البياض؛ لأن البيضة البكر لا تكون إلا مخلوطة بشيء من الصُفرة.

ويبدو أن البياض المخلوط بالصفرة أو الحمرة لا يعبر عن ذوق عام، ذلك لأن تلك الخاصة لا تتكرر في نتاج الشعراء المتقدمين باطراد، فلو نظرت إلى قول الأعشى وجدته يلح على البياض الخالص[5]:

غَرَّاءُ فرعاءُ مصقولٌ عوارضُهَا   تمشي الهُوينى كما يمشي الوجي الوحل

فغراء هنا البيضاء النقية الواسعة الجبين. وكذلك تجد المسيب بن علس ينحو نحو الأعشى في قوله[6]:

إذْ تستبيكَ بأصْلتيٍّ ناعمٍ   قامتْ لتفتنه بغير قناع

ويقول قطبة بن أوس مشيراً إلى ذلك[7]:

وتصدفتْ حتَّى استبتكَ بواضحٍ   صلتٍ كمنتصبِ الغزال الأتلع

فهؤلاء الثلاثة كما ترى يتكلمون على بياض خالص، مما يدلك على أن الذوق الجاهلي أقر البياض بصورته الناصعة، وأما مَنْ صوّره مختلطاً بألوان أخرى فهذا يندرج تحت إطار الذوق الخاص. بدليل أن الشعراء المحدثين في طور محاكاتهم النماذج المتقدمة لم يخرجوا عما أسسه الذوق الجاهلي فيما يتصل باستحسان البياض الخالص الذي يكاد يضيء. يقول أبو الطيب مثلاً[8]:

أمِنَ ازديارِكِ في الدُّجى الرُّقباءُ   إذ حيثُ أنتِ من الظلام ضياءُ

إنَّ صفة البياض مكينة في الشعر، وليس ذلك فحسب، وإنما تجدها على رأس القيم التي أقرها الذوق منذ الجاهلية، وليس هنالك من الأسباب ما يجعلها راسخة بهذه الصورة سوى أن الفن أراد أن يجعل من صورة المرأة مجالاً للتأمل الكوني، ولهذا السبب ترى أن البياض الساطع هنا يجعل ضياء الشمس بعضاً من أوصاف المرأة، أو أنه أراد أن يرى الشمس في شخص المرأة كما عبر أبو الطيب[9]:

قلقُ المليحةِ وهي مسكٌ هتكها   ومسيرها في الليل وهي ذكاءُ

أنت تلاحظ أن من أسرار صفة البياض أن بدأ بها التشكيل الجمالي الباهر في النص الذي نعالجه، ليقوم للمرأة على أثره لوحة متكاملة، ومن الضروري أن نشير أن هذا النموذج الفني لا يرسخ مبدأ الجمال؛ ذلك أن الفن كما قلنا يتيح مجالاً واسعاً للتجاوز. من أجل ذلك كانت صفة البياض مجالاً للتخطي أو النقض في الشعر. إذ تجد من بين الشعراء مثلاً من يتغزل بالمرأة السوداء، فيعلو بصفة مناقضة للبياض، في محاولة للخروج على ما هو مألوف، فقد ذُكر أن شاعراً

يسمى عاصم بن عمر اللخمي عاش في زمن الرشيد تغزل بامرأة سودا ء فلما عوتب في ذلك قال[10]:

وقال أناس لو تبدلت غيرها لعلكَ تسلو إنما الحِبّ كالحب

فقلت لهم إذ هان ما بي عليهم دعوني فلا واللّه ما طبكم طبي

هبوني أدرتُ الطرف أسلو بغيرها فمن ليَ فيها أن يطاوعني قلبي

دعوني فإني لست عنها بصابرٍ ولا تائبٍ ما عشتُ منها إلى ربي

وقال شاعر آخر يقال له عصم بن وهب يتغزل بنسوة من السودان[11]:

مُشبهاتِ الشّباب والمسك تفديـ ـكُنَّ نفسي من نائبات الخطوب

كيف يهوى الفتى الأديبُ وصال الـ ـبيض والبيضُ مشبهات المشيب

ولعلك تلاحظ ما في الشاهد الثاني من ذم للبياض، وتجد لهذا الأمر نظائر في الشعر، منه قول جران العود[12]:

ألا لا يُغَرَّنَّ امرأ نوفليةُ على الرأس بعدي أو ترائب وُضَّحُ

فهذه جميعاً من الأمثلة التي تبين طرفاً من الرغبة لنقض ما هو ثابت من قيم الجمال، ولكنها لا تصنف في النهاية إلا ضمن مساق تهكمي أو طريف.

وبإزاء صفة البياض تجد في القصيدة الدعدية صفة السواد التي تشمل الشَّعر، وهي صفة مكرورة عند الجاهليين، يقول امرؤ القيس[13]:

وَفَرْعٍ يُغشّي المتن أسودَ فاحمٍ أثيثٍ كقنو النخلة المتعثكل

غدائره مستشزراتٌ إلى العلا تضل المداري في مثنّى ومرسل

وواضح أن اجتماع البياض والسواد في النموذج الأنثوي الذي نحته الشعراء تجسيداً للمرأة، يشي بالتضاد الحاصل بين وشاح هنا ليس حلية تلبسها هذه القصيدة، وإنما فيه دلالة على موقف يصور ظواهر الوجود ممتزجة بانفعال المنشئ. من أجل ذلك ترى أن القصيدة الدعدية عندما تستعير سواد الليل لشعر المرأة في (ب 4) ترمي إلى أبعد من إثارة لون من ألوان التشبيه، إنها تستعير الليل لتحيله لوناً فنياً يتسق ويتضاد في آن واحد مع سائر الألوان في اللوحة.

وإذا ما توغلنا في النص نقص أثر الأوصاف التي خُلعت على المرأة، طالعنا طرف يتصل بجانب التضاد أيضاً، وهو المتصل بالجبين والحاجب، إذ الجبين أبيض واضح، وقد رُكّب عليه حاجب أسود فاحم دقيق مقوس له زُجٌ كزج الرمح.

ونقف بعد ذلك على نعت العينين وقد استوطن فيهما الوسن والفتور، ولكن هاتين الصفتين تلازمان في الأشعار صفتي الحور والنجل، وقد أشاعهما في الناس جرير والمتنبي فقال الأول في الحور(14):

إنَّ العيون التي في طرفها حور   قتلننا ثم لم يحيين قتلانا

وقال الآخر في الأعين النجل(15):

مثّلتِ عينك في حشاي جراحة   فتشابها كلتاهما نجلاء

ولا تحسبن أن جريراً والمتنبي قد اخترعا هذين الوصفين، بل إن المتقدمين هم اللذين صاغوهما في الأشعار، يقول الحادرة(16):

وبمقلتي حوراء تحسب طرفها   وسنان حرّة مستهل الأدمع

ولست تجد عضواً من أعضاء المرأة قد أصابته أوصاف غزيرة، أو مسته تشبيهات فريدة، أو علقت به معان غريبة، مثل عينيها اللتين

غدتا باباً للإبداع غير محدود ولا موصد، ولهذا ترى في صفة العيون موضوعاً لا ينحصر يبدأ بملاحظة وجه الشبه بين عيني المرأة وعيني الظبية مثلما يذكر عنترة[17]:

وكأنما نظرت بعيني شادن   رشأٍ من الغزلان ليس بتوءم

ويصل إلى الواحات وغابات النخيل أو الشرفات كما يقول السياب في الزمن الحديث[18]:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر   أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

ومن الملاحظ أن القصيدة الدعدية لا تتعلق بكل هذه الألوان التي رسمها الشعراء لعيني المرأة في مختلف العصور، وليس من شأنها أن تتعلق بها؛ لأنها لا تسعى إلى التفصيلات وإنما تنصرف إلى المجمل وهي ترسم نموذجها الأنثوي الرائع.

لقد قامت القصيدة ببناء لوحتها عضواً عضواً، أو رسمت لوحتها لوناً لوناً، وقد بدأت البناء على غير العادة من الأعلى إلى الأسفل، فشكل في البدء الوجه فالشعر فالجبين فالحاجب ثم رُسِمَتْ العينان، وفي (ب 9) يأتي دور الأنف والخد، إذ يستحسن في الأَنف الشمم، وتستحسن في الخدين الحمرة، ويذكر من الوصف الجيد للخد السهولة والنقاء، يقول امرؤ القيس[19]:

تصدُّ وتبدي عن أسيل وتتقي   بناظرة من وحش وجرة مطفل

وبعد ذلك تنصرف القصيدة إلى الأسنان ومائها، فيستعذب فيها الطعم اللذيذ والبرودة وطيب الرائحة، يقول عنترة[20]:

وكأن فارة تاجر بقسيمةٍ   سبقت عوارضها إليك من الفم

ثم تقف القصيدة على صفة الصدر والنحر، فإذا بهما قد سقيا

ماء الدُّرِّ، وكان الأقدمون قد شبهوا الصدر بالمرآة على نحو ما يصور امرؤ القيس في قوله(21):

مهفهفةٌ بيضاءُ غيرُ مُفاضةٍ ترائبها مصقولةٌ كالسجنجل

وتشير إلى الجيد الذي أشبه جيد ظبية، وبعد ذلك تلتفت إلى الساعد والمرفق والمعصم والزند والبنان. وتمعن بعدئذ في المفاتن كـ..... الذي أشبه حُقّ العاج، وقد أسس الجاهليون هذا التشبيه، يقول ابن كلثوم(22):

..... مثل حُقِّ العاج رخصاً حصاناً من أكف اللامسينا

ثم تظهر محاسن البطن وما إليها.. وكان الأعشى قد أطال الوقوف في شعره عند تلك الأعضاء، يقول مثلاً(23):

إذا تلاعب قرناً ساعة فترت وارتج منها ذنوب المتن والكفل

وتخلص القصيدة إلى وصف الساق والكعب والقدم لتنهي رسم تمثالها معتمدة على ما أرساه الذوق الشعري القديم من قيم فنية وجمالية، مثل قول الأعشى(24):

هِركُولةٌ فُنُقٌ دُرْمٌ مرافقها كأنَّ أخمصها بالشوك منتعلُ

ويمكن القول إن هذا البناء الجميل الذي تم في القصيدة الدعدية لا يركز على التفصيل بقدر ما يهدف إلى التكامل. من أجل ذلك لم يرجح من المبادئ الجمالية غير مبدأ الاعتدال، وقد صيغ ذلك المبدأ في (ب 23):

ما شأنها طول ولا قصر في قدها فقوامها قصد

ومعروف أن الاعتدال متصل بالذهنية العربية الإسلامية إذ ترى

فيه صنو الجمال. لهذا ترى كل شيء في حياة تلك الأمة إنما يقاس بالاعتدال أو الوسط.

ومن المهم أن ندرك بعد الذي تقدم أن جميع ما انطوت عليه القصيدة الآنفة من قيم مبثوث أو متناثر في تضاعيف شعر المتقدمين، وهذا معناه أنها لم تبدع صفة أو تخترع معنى في وصف المرأة، ولكنها جاءت بما يعدل الاختراع، أو يوازي الإبداع من جهة أنها أعادت صياغة النموذج الفني من خلال رؤية متكاملة للجمال الأنثوي، يمكن أن يؤسس على كل ذلك نظرية متكاملة خاصة بالجمال الشكلي للمرأة عند العرب. وعلى هذا الأساس تكمن قيمة هذه القصيدة في قدرتها على التشكيل القائم أصلاً على تمثل الفن القديم ليس الشعري فحسب، وإنما النثري المتمثل ببعض المرويات السردية التي علقت بالأمثال كالمثل المعروف «ما وراءكِ يا عصام»، إذ روى المفضل أن أول من قال ذلك الحارث بن عمرو ملك كندة لما بلغه جمال ابنة عوف، فدعا امرأة يقال لها عصام ذات عقل ودهاء وقال لها: اذهبي حتى تعلمي علم ابنة عوف، فلما عادت سألها قائلاً: ما وراءك يا عصام فقالت: رأيت جبهة كالمرآة مصقولة..(25).

ويجد القارئ تداخلاً كبيراً بين القصيدة والمثل من جهة تماثل الصفات أو تدرجها، مما يشي بأن القصيدة قد احتذت على المثل، أو حولته من المنثور إلى المنظوم. ويمكن تبيان التشابه بينهما من خلال الجدول الآتي:

العضو	صفته في حكاية المثل	صفته في القصيدة
1- الجلد	×	أبيض
2- الشعر	حالك كأذناب النخيل	فاحم جعد
3- الوجه	×	مبيض

العضو	صفته في حكاية المثل	صفته في القصيدة
4- الحاجبان	كأنما خطا بقلم، أو سوداً بفحم	حاجبها شخت المخط أزج ممتد
5- العينان	العين عين عبهرة	وسنى فاترة
6- الأنف	كحد السيف	يزينه شمم
7- الخدان	كالأرجوان	كالورد
8- الأسنان	غر ذات أشر	رتل كأن رضابها شهد
9- الفم	كالخاتم	×
10- اللسان	فصيح	×
11- الشفتان	حمراوان	×
12- الريق	شهد	شهد
13- الجيد	كالفضة	كجيد مغزلة
14- الصدر	تمثال دمية	ماء الدر
15- العضدان	مدمجان	قضب
16- المرفقان	ليس بينهما عظم يمس	درد
17- الكفان	دقيق قضبهما	×
18- المعصمان	×	بيضاوان
19- الأنامل	يمكن عقدهما	ينعقدان
20- النهدان	كالرمانتين	كحق العاج
21- البطن	مطوي كطي الرياط	مطوي كبيض القباطي المدملجة
22- السرة	كالمداهن	×
23- الظهر	كالجدول	×

العضو	صفته في حكاية المثل	صفته في القصيدة
24- الخصر	دقيق	أهيف
25- الكفل	كأنه دعص	ضخم
26- الفخذان	ملتفان	ملتفان
27- الساق	كالبردية	خرعبة
28- القدم	مخصرة	مخصرة

ومن الواضح أن القصيدة لا تحيط بكامل الصفات التي انطوت عليها حكاية المثل كما هو الشأن في صفة الفم واللسان والشفتين والكفين والسرة والظهر والخصر. وبالمقابل انفردت القصيدة بصفة الجلد والوجه والمعصمين. وما عدا ذلك فالتشابه قائم في أغلب الصفات وإن اختلف اللفظ أحياناً، وهذا معناه أن جهة الاحتذاء وقعت في محاولة القصيدة صياغة القيم الفنية التي ساقها المثل، على النحو الذي لاحظناه آنفاً عند كلامنا على تمثلها القيم التي تناقلها الأقدمون في أشعارهم. وعلى هذا النحو تبدو القصيدة الدعدية مستوعبة بعض أنحاء الأوصاف الجمالية للمرأة في الأدب شعره ونثره، وهي بلا شك تتداخل ونصوص لا حصر لها، ذلك لأنها تستلهم التراث أو تبعثه بصورة على غاية من الروعة، ولكننا اكتفينا بما سقناه خوفاً من الإطالة.

وخلاصة القول: إن القصيدة التي بين أيدينا لا تصور الانفعال بجمال الأنثى فحسب، وإنما تصور الانفعال بجمال الكون وتناسقه، وهذا واضح في نزوع القصيدة إلى التوسع في الوصف والتصوير، فكأنها تريد أن ترى جمال الكون كله في صورة امرأة، من أجل ذلك كانت تلك الصورة على غاية من التناسق والانسجام والتوازن وهذا ما يجعلها جزءاً من اللوحة الكونية الرحبة القائمة على تجاوز سلطة

العالم، تلك السلطة التي تريد أن تحدد الأشياء وتعطيها من الأشكال والألوان ما يجعلها أحياناً على درجة كبيرة من الاختلاف والتنافر. غير أن الفن يأبى إلا إدراك التوافق والتناغم بين الموجودات، لهذا قام على التشكيل، أو أنه حاول كل شيء يبدو متنافراً إلى ما يُشعِر بالتوافق. فالفن بهذا المعنى أشبه بالسحر الذي يحول كل شيء بلمسة واحدة، وليس غريباً في ضوء ذلك أن يجتمع نور القمر وضياء الشمس وسواد الليل وعينا المهاة وجيد الظبية ودقة القضيب ونعومة الكثيب في صورة واحدة يضاف إليها اسم المرأة، فتصيب تلك اللوحة بعد ذلك حظاً عظيماً من الجمال.

هوامش البحث

1) القصيدة الدعدية نسبة إلى دعد التي قيلت فيها، وقد وقف عند هذه المسألة د. صلاح الدين المنجد انظر (القصيدة اليتيمة) ص: 8.

2) انظر مجلة عالم الفكر (مجلد 23 العددان 1، 2 يوليو سبتمبر 1994) و(العدد 27 يوليو 1998) وعنوان المقالة (العلاقة بين الجمال والأخلاق في مجال الفن) د. رمضان الصباغ ص: 98.

3) أخذ النص من كتاب (شعراء عباسيون منسيون) دراسة وتحقيق: إبراهيم النجار ط تونس، وله رأي في القصيدة انظر ص: 20 وما بعدها.

4) امرؤ القيس (ديوانه) ص: 18.

5) الأعشى (ديوانه) ص: 37.

6) المفضل الضبي (المفضليات) ص: 85.

7) المصدر السابق.

8) المتنبي (ديوانه) ص: 140/1.

9) المصدر السابق.

10) القفطي (المحمدون من الشعراء) ص: 130.

11) المصدر السابق.

12) النجار، إبراهيم (شعراء عباسيون منسيون) ص: 537.

13) امرؤ القيس (ديوانه) ص: 19.

14) جرير (ديوانه) ص: 128.

15) المتنبي (ديوانه) ص: 141/1.

16) المفضل (المفضليات) ص: 146.

17) عنترة (ديوانه) ص: 108.

18) السياب (ديوانه) ص: 134.

19) امرؤ القيس (ديوانه) ص: 20.

20) عنترة (ديوانه) ص: 109.

21) امرؤ القيس (ديوانه) ص: 21.

22) ابن كلثوم (المعلقات العشر) للزوزني: 188.

23) الأعشى (ديوانه) ص: 39.

24) المصدر السابق.

25) الميداني (مجمع الأمثال) ص: 138/1.



لا شك أن الآليات التعبيرية التصويرية تتفاوت أهميتها من شاعر لآخر ويخضع اختيارها من قبل الشعراء لاعتبارات شعورية وفكرية وفنية تتعلق بالذات الشاعرة، وبالذات الثانية التي هي موضوع الرسالة الشعرية.

قد يبحث الشاعر في بعض التجارب الشعرية والشعورية عن وسيلة تصويرية غير التشبيه بأنواعه وغير الكناية بأصنافها وغير أنواع الكتابة العادية، لأن اللغة العادية لا تسعفه، والتعبير المألوف لا يجسد المكنون، والخطاب المباشر لا يستجيب للمتواري المخبوء، ولحظتها لابد من انتهاك لمعجمية اللغة ولابد من تحويل لمسارها المتواتر نحو مسار جديد، ولا مفر من كسر نظامها الدلالي القائم على الملاءمة بين اللفظ والمعنى، من أجل تحقيق شعرية اللغة، وتجاوز اللغة الخطابية، لأن «شعرية اللغة تقتضي خروجها الفاضح على العرف النثري المعتاد، وكسر قواعد الأداء المألوفة لابتداع وسائلها الخاصة في التعبير عما يستطيع النثر تحقيقه من قيم جمالية»[1] لا تعدم فيها الفكرة ولا تلغى فيها العاطفة.

وهنا تطل الاستعارة كواحدة من الوسائل التي يتمظهر فيها الخرق المعجمي، والانتهاك الدلالي للتعبير عما عجزت عنه الأدوات الشعرية الأخرى سواء أكانت شعرية أم نثرية، لأنها الأقدر على حمل

المدلول وصيانته من الابتذال، ولأنها الأقوى على احتضان المضمون وصيانته من التجزئة، والأكفأ على إيواء المعنى وضم الدلالة.

والناظر في الصورة الاستعارية بقسميها كشكل من أشكال المجاز بمعانيه الواسعة يبصر جيداً أنها تتراوح بين الخرق والبناء، ونعني بالخرق التصديع والتهديم المنظم والهادف لشفرات اللغة وأبنيتها المعجمية والدلالية، ونفهم من البناء أنه بعد الخرق يكون الاستعمال والتوظيف للغة جديدة، هي بمثابة البناء المستحدث على أنقاض اللغة المتعارف عليها، وهكذا يصبح الخرق وسيلة للبناء ويضحى البناء لغة ثانية تزيد روح اللغة صحة وعمارة وعمرا، وتزيد مداليلها سعة، ويمسي الشعراء بإنتاجهم الشعري الساحر مجمعاً لغوياً شاعرياً تستقي منه القلوب ماءها وتستلهم منه العقول حكمها وغذاءها وترتشف منه المشاعر بمختلف مشاربها ما طاب لها من العواطف والأحاسيس، لأن اللغة الشعرية في الصورة الاستعارية إحساس ووعي مقصود، «إنها تفرض نفسها باعتبارها أداة فوق الرسالة التي تتضمنها وأعلى منها وتعلل عن نفسها شكل سافر، كما أنها تشدد بانتظام على صفاتها اللغوية، ومن ثم فلا تصبح الألفاظ مجرد وسائل لنقل الأفكار، بل أشياء مطلوبة لذاتها، وكيانة مستقاة بذاتها»[2].

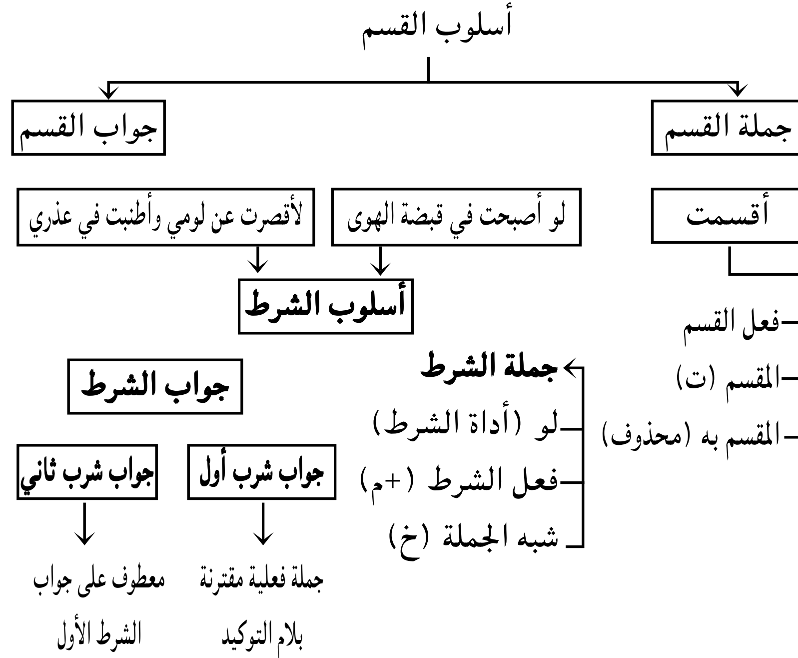
النموذج الأول:

فأقسمت لو أصبحت في قبضة الهوى ... لأقصرت عن لومي وأطنبت في عذري
ولكن بلائي منك أنك ناصح ... ولأنك لا تدري بأنك لا تدري[3]

هذان البيتان من قصيدة للشاعر حماد عجرد، تعرض فيهما للإمام أبي حنيفة الفقيه الأصولي المعروف، لأنه لامه على ما هو عليه

من التهتك والمجون، واتهمه بأنه حديث العهد بالنسك، وأنه كثير من شاركه الإثم والمعصية - حسب ما أورده في نصه الشعري -[4].

يستهل الشاعر هذه المقطوعة بقسم، وهو حلف الغرض منه التوكيد، وإثبات أن المقسم به حق، وإثبات أنه على صواب من تصريحه، وعلى بينة من أمره، فما على السامع أو المتلقي إلا التصديق والثقة بكلامه، وقد يكون الغرض منه جلب الأنظار ولفت العقول لأنه من عادة الناس أن الحلف عندها تعظيم لله عز وجل سيق لإيضاح ما سيتلوه من تقرير سداد لا كذب فيه ورشاد لا باطل معه، فالإنسان من طبعه إذا سمع الحلف ينظر ويلتفت لمتابعة ما سيعقب الحلف من أمر عظيم وما سيأتي من بعد شأن مهم ذي بال، هذا عن القسم، أما جواب القسم فلم يرد في جملة بسيطة واحدة وإنما ورد مركب في عدة جمل وهذا ما سنوضحه:



هذه البنية التركيبية مهمة جداً من حيث كثافتها الفضولية وإثارتها للمتلقي في كافة بناها.

1 - جملة القسم مثيرة وملفتة في ذاتها تدفع بصاحبها إلى الانتظار والظفر بسماع جواب القسم.

2 - جواب القسم بدوره يضطر صاحبه إلى إدامة الترقب لما سيأتي نظراً لكونه غير وارد في جملة واحدة وإنما مركب من عدة جمل تتكامل فيما بينها لأداء وظيفة إبلاغية واحدة هي:

أ - جملة الشرط: سماعها يفضي إلى الحرص على سماع الجواب الشرطي التالي بها.

ب - جواب الشرط الأول: لا يشبع فضولية المتلقي لأنه متبوع بواو العطف المحيل على جملة أخرى.

ج - جواب الشرط الثاني: يحمل هو الآخر من الجماليات ما يوجب له القراءة المتكررة إذ يصنع مع جواب الشرط الأول صورة تقابلية تتنازعها درجتان مترامیتان من الإطالة والقصر.

وإذا بحثنا عن الوظيفة النحوية التي أنيطت بالصورة الاستعارية «قبضة الهوى»، نجدها في محل رفع خبر للفعل الناقص «أصبح»، وهذا المحل الذي احتلته يؤهلها لكي تكون محط نظر وموقع تمعن، إذ لو قرأنا على المتلقي «أصبحت» وسكتنا لرفض وطالبنا بإتمام الجملة لينكشف له الخبر لأن «ماذا» تقلقه وتدفعه إلى ذلك فإذا به يقبض على الجواب الخبري «في قبضة الهوى».

هذا الطرح التركيبي النحوي الذي سقناه آنفاً لم يكن اختياراً مرتجلاً وإنما دفعنا إليه دفعاً، لأننا عند تدبرنا بعمق للبنية التركيبية التي سيقت فيها الاستعارة ألفينا أن هذه البنية المتميزة في تناسقها،

ودفع بعض لبعض، وفي إثارتها للمتلقي قد هيئت للصورة الاستعارية جواباً مشحوناً عماده «المفارقة والتناقض والتوتر والتصوير»[5]، وأعدت لها فضاء يؤهلها للقراءة العميقة والدراسة النافذة المؤسسة على إطالة التدبر والإكثار من الملاحظة، وحضرت لها موقعاً وسطياً يجعلها لا تغادرها العيون ولا تفارقها الأذواق.

الشاعر في هذا النص الشعري بعد أن حلف يوجه الخطاب إلى أبي حنيفة النعمان أنه لو قدر له فأصبح ذات يوم في قبضة الهوى لعرف الحقيقة وأدرك الأمر وتراجع عن موقفه ولين ردود أفعاله تجاه من يلوم وصوب من يهاجم، وذلك يوضح قوة الرفض الذي يختزنه النص، وأنه موجه إلى رجل دين يمثل السلطة الدينية في المجتمع.

إذا عدنا إلى صلب دراستنا وتملينا جيداً عبارة «قبضة الهوى» يدرك «أن اللغة في الخطاب الأدبي خاضعة لمبدإ الاختيار والتوزيع كما بينا سابقاً، وهي بذلك تصبح عملية مقصورة ولعل الذي يؤكد على هذا التعمد هو أن اللفظة المختارة تتعدى الدلالة أو الدلالة الذاتية إلي الحافة؛ فإذا كانت اللسانيات قد أقرت أن لكل دال مدلولاً، فإن الأدب يخرق هذا القانون فيجعل للدال إمكانية تعدد مداليله»[7]، فالتوزيع قد لاحظناه عند دراسة البنية التركيبة، أما الاختيار فهو ينطبق على العملية المزجية بين «القبضة» و«الهوى» وهو اختيار عمدي مقصود كي تغادر كل لفظة دلالتها الذاتية إلى دلالات جديدة أوسع بكثير عدداً ونوعية من الأولى؛ وهنا يكمن الخرق الذي تباشره الصورة الاستعارية من أجل جعل الدوال قادرة على التعدد الهادف والتنوع البناء في مداليلها، وهذا هو البناء الذي تقوم به الاستعارة فهي لا تقف عن الخرق والاصطدام بل تبدل ذلك نظاماً آخر، وتجعله نسقاً ثانياً جديداً يعبر عما لا تستطيع التعبير عنه العبارتين وكأنهما منعزلين عن بعضهما البعض.

إن اختيار «القبضة وربطها بالهوى» جمع بين الحاضر والغائب، مزاوجة بين المحسوس المادي والمعنوي الشعوري، مزج بين الظاهر المتجلي والباطن القوي المهيمن، فالشاعر أراد أن يصور لنا نظرته للهوى ورؤيته للحب ووجهته للعشق، فلم يجد في اللغة المعجمية الأولى ما يشفي غليله وما يصور شعوره وما يجسد فلسفته وما يشخص معاناته وكدحه، ورأى في ذلك نقص وثغرات تجعل إحساسه لا ينقل ومكفون لا يتجلى ويظهر، فراح ينقب وينحت من صخور اللغة الأولى غرفة لغوية ثانية هي الحرف الملخص، وهي الخطاب المقتدر الذي يستطيع حمل الثقيل ورفع الكثيف ومرافقة المتأبي المتنامي.

قد يطيب للبعض الذي لا يريدون إعنات أنفسهم ولا يريدون حملها على استفراغ الطاقة في التعامل مع اللغة الشعرية أن يقولوا إنما أراد الشاعر قوة الهوى وشدته وعنفه وقوة بأسه، لو أراد ذلك لعبر بذلك أو صرح بما يقارب أو يرادف ذلك؛ على حين أن لجوء الشاعر إلى هذه الصناعة إنما يريد بها المكاشفة عما هو أعلى من الظاهر وأرقى من المباشر.

القبضة في اللغة هي ملك من الشيء. أمسكه بيده. الملك. ضم عليه أصابعه. والهوى: الميل القوي إلى النساء. الحب العنيف. العشق المبيد. ميل النفس إلي الشهوة بقوة واستمرار. كما يطلق على الغرام والاشتهاء الدائم للنساء والاستئناس بهن ولهن دون غيرهن.

إن هذه الصورة تسجيل لجاذبية الهوى المذلة وعرض لشراسته المهيمنة ورصد لفتنته الآسرة، إعلان لإرادته التي لا تعرف الإدبار والتردد، بل تعمل للقفز فوق الإرادة وتتمتها، إنها لحظات هيمنة الهوى علي القلوب وإردائه لها سكرى في واقع ثان لا ضمير فيه يسمع ولا فطرة فيه تستجاب، «في قبضة الهوى» اعتراف لا يعيه إلا الذين ملكهم وسباهم، وخطاب لا يفقهه إلا الذين استعبدهم وأخضعهم له،

فإذا هم عبيد منفذون بكل قوة لما يدعوهم إليه، وجنود أوفياء قيمون على كل أمر وكل شأن يصدر منه إليهم.

«في قبضة الهوى» تلخيص لمجمل شكاوى التائهين في دروبه والمتخبطين في مسلكه، هي إيجار شامل لكافة الأساطير والخرافات والحكايات التي تروى عن طرف العشاق الذين أبادهم الاشتهاء العارم الجارف للنساء.

«في قبضة الهوى» إقرار هازم صادر من شخص خالط الهوى وجالسه، شاربه وآكله، ساره وناجاه، فكانت المعاناة التي لا نور فيها وكانت المكابدة التي لا شعاع يطل بعدها، وكانت الفتنة التي تزلزل، لا انفراج يلوح بعد ولا كسوف يعلن عن زوالها وفنائها.

هذه الصورة الاستعارية من خلال بعض ما توحي به - والذي أشرنا إليه - أنتجت اتساعاً هائلاً في الدلالات بفضل كلمتين فقط، وأبرزت لنا بجلاء أن هذا النوع من الصور الشعرية لا يفسر ولا يفهم المعنى وإنما يتجه إلى تغريبه وجعله فضفاضاً غير واصف يستغرق آلام الغارقين في أوحاله ونشوات المتغنين بلذاته، وحسر التائبين الراجعين من مطارقه وعذاباته، فالاستعارة ببنيتها الغريبة والجديدة إن هي إلا إزاحة لمعان أولية أو إحياء لدلالات تالية مطبوعة بسمة الجدة والاتساع، وبصفة العمق والانفتاح، وبميزة القابلية على الإفاضة في البوح والاسترسال في الولادة التي لا يعيبها حمل ولا يشقيها مخاض لأنها تعي أن تباشير الميلاد الذي لا يغني عن آلام المخاض.

الوجهة الدلالية الثانية التي يمكن أن تستوقفنا عندها هذه البنية الاستعارية أنها من الناحية العاطفية لا تحمل عواطف إيجابية من الشاعر تجاه الهوى، بمعنى أن هذه الصورة لا تنطوي على رغبة أو ميل ولا تتضمن حباً أو وداً ولا ينضوي تحتها حنان أو تعاطف بل العكس

هو الراجح، إن إضافة القبض على الهوى بما يوحي به القبض من شراسة وعنف، ومن شدة وغبن صراخ يفيض بأحاسيس الحزن والأسى ومملوءة بمشاعر الغلبة والهزيمة. إنه إحساس بخيانة الآخر وفتكه، وشعور بنهبه وغصبه، فما يفعل الأرنب بين أنياب الأسد؟ وما عسى أن يصدر من المهزوم المنهوك المصروع؟.

إن معايشة الشاعر لهذه الحال المصطلية بكل أنواع النفي والتشريد، هي التي يريد الشاعر أن يتوسل بها لدى أبي حنيفة حتى يقلع عن اللوم ويمسك عن العتاب ويكف عن إرسال لسانه فيه ويغض طرفه عن متابعته ومباغتته في كل لحظة، وفي المقابل يريد الشاعر منه الابتعاد عن ذلك واستبداله بما يقابله، أي يرغب منه أن يرفع اللوم عنه، وأن يوجد له أعذاراً، فيما يصنع وأن يبحث له عن حجج ومبررات يعتذر له بها ويغفر له عنها، والمطالبة بالإطناب تأكيد الإكثار والمبالغة والاسترسال في العفو والإصفاح والإعراض عنه وعدم الالتفات إليه.

الوجهة الدلالية الثالثة لهذه الصورة الاستعارية أنها تحمل خطاباً إبلاغياً ذا ثلاث شعب:

- إعلام وتقرير وتنبيه عن حال الشاعر موجه إلى أبي حنيفة، إلى المحيط وإلى كل متلق.
- تحذير وتهديد إلى اللائم ومن تابعه على كل من أسقطه الهوى وغلبه.
- رجاء الدعاء باللطف بما تجري به المقادير حتى يخرج كل مبتلٍ من ابتلائه دون هلاك.
- الرحمة بالعصاة، والبحث عن سبل أخرى أكثر نجاعة نحو هديهم.
- تأكيد على خطورة اللوم الذي يبعث اليأس ويزرع القنوط في

الإنسان ويمكن منه الشيطان فتنغلق أمامه أنوار الرجوع وأضواء الأوبة.

إن هذه الصورة الاستعارية كما لاحظنا كانت لها قدرة على التأثير والإثارة ومن العوامل التي جعلتها في هذا المستوى من الإنتاج المتجدد من الدلالات هو قوة الصلة وشدة الشبه بين المستعار والمستعار له حتى أنه يتخيل للقارئ أن الصلة قائمة والرابطة ظاهرة حقيقية ملموسة في الواقع، وليس مجرد صلة فنية أو لعبة جمالية عقيمة مختلفة، وبنظيرات هذه الاستعارات نجد «الجماد حياً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية»[8]، تفسح أمام المتلقي آفاقاً من المشاهد الرائقة وفيها من الصور الساحرة، ونسلاً كثيراً من الدلالات المتتالية كالريح المرسلة لا تقف معانيها ولا تقل مضامينها.

النموج الثاني:

خانهم الدهر بعد عزّهم والدهر بالناس ....[9]

هذا البيت للشاعر الهيثم بن عبدالله الخثعمي مأخوذ من قصيدة نظمها بمناسبة فشل الثورة العلوية[10]، عبر فيها عن استيائه وحزنه لمقتل زعمائها، هاجياً العباسيين صانعي هذه المأساة.

هذا النص الشعري وصف فني ورصد تصويري وتسجيل موح للواقع المر المزري الذي آل إليه هؤلاء الذين لا يستحقون هذا الوضع الطارئ، ولا يليق بهم هذا القدر القاهر الذي لم يخير فقط الذين سقط عليهم من عل، وإنما دوخ سائر العاقلين الغيورين على أصحاب الحق، إن الحدث مفاجئ وقع على حين غفلة وعلى غرة ولم يكن في الحسبان،

قبل أن نبدأ في مفاتحة هذه الاستعارة بأجزائها المختلفة هل سنجدها «أمد ميداناً وأشد افتناناً وأكثر جرياناً وأعجب حسناً وإحساناً وأوسع سعة وأبعد غوراً، وأذهب نجداً في الصناعة، وغوراً»[11]، أم تكون على غير هذه الصفات؟

هذا التسجيل التصويري للدهر جعل منه شخصاً لا يحفظ عهداً، ولا يصون ميثاقاً ولا يراعي وفاء ولا يكبر إحساناً ولا يجل براءة أو معروفاً أو جميلاً، وإنما ديدنه اللؤم الذي لا يعي المعالم ولا ينتبه للحدود، ودأبه الغدر الذي يتجرد فيه صاحبه من كل حياء وحشمة، وسلوكه الفتك دون سابق إنذار، هذا الفتك الذي ما إن باشر شره وسطوته لا يفيق ولا ينتهي إلا ريثما يبدأ الخزيّ في فريسة أخرى دون حسبان، أي بعدُ للمصير الذي سيعقب ذلك وللمال الذي سيتلو عمله؛ هذا المآل الذي لن يكون إلا سوءاً وشراً، وعذاباً وتنكيلاً.

إن شفرة «الدهر» من خلال الرسم الاستعاري المتكرر في جملتين مختلفتي الحركة الأولى فعليه كلها حركة وتجدد، والثانية اسمية كلها سكون وثبات، تضفي على الزمن الذي يعيشه القوم المغلوبين كل الصفات التي تجعل منه دائم التلون والتعبير، مستمر الدوران والتقلب، لا يعرف الثبات في التعامل ولا يقر الأحادية في الاختلاط بالناس من آمن شره وتقلبه تلفت أعصابه وغارت راحته ورحل قراره وعصف بطمأنينته. ومن استأنس له واستنام إلى جانبه رأى منه عجباً لا يطاق وشاهد نكالاً لا يحتمل وأبصر تناقضات تجعل الإنسان لا يبحث عن التفسير والتحليل بقدر ما يبحث عن السلامة والنجاة منها، كما نفهم من إقران الخيانة بالدهر أن الذي مارس الخيانة على كل الناس الذين يعيشون تحت وطأته، فكل الذي يجري عليهم الدهر، فعلوا الفعلة وارتكبوا الخطيئة واقترفوا الجريمة.

ها نحن في صدد الاقتراب من جزء من هذه الاستعارة وقد

ألفيناها تحتوي على العناصر السالفة التي ذكرها عبدالقاهر الجرجاني من حسن وفنية وإحسان، ومن سعة وبعد وغور.

بعد أن وقفنا عند بعض الدلالات التي ولدتها الصورة الخاصة بالدهر، ننتقل إلى الدلالات التي توحي بها الخيانة التي نعت بها الشاعر الدهر. ولعل وجود كلمة «بعد عزمهم» تساعدنا كثيراً في فك شفرات دلالات الخيانة وفي استحضار النشاط المضموني الذي أنيط بحمله «خانهم». فالعزّ يوحي ببعض ما يوحي به: الرفعة والكرامة، السموّ والألفة، الغلبة والقوة، السيطرة والحكم، الرقي والازدهار، الراحة والاستقراء؛ بهذا التمثل الدلالي يمكن فهم بعض مقاصد الخيانة المقترفة في نظر الشاعر من قبل الدهر.

فالخيانة تعني بعد هذا الإذلال والإهانة، الاحتقار والسلب، الضعة والإضعاف، انتهاك الأعراض ومسخ الأشراف، الهزيمة والخسارة، التقهقر والانحطاط، القلق، والاضطراب، الهلع والجزع، وتلك علامات الرفض الذي يكتنه النص من خلال لفظة «خيانة».

وإذا كانت الخيانة بهذه الأشكال فلا عجب من أن يلجأ الشاعر إلى تكرار الاستعارة ذاتها لكن في نظام جملي يختلف عن النظام الأول الذي سيقت بها الاستعارة الأولى:

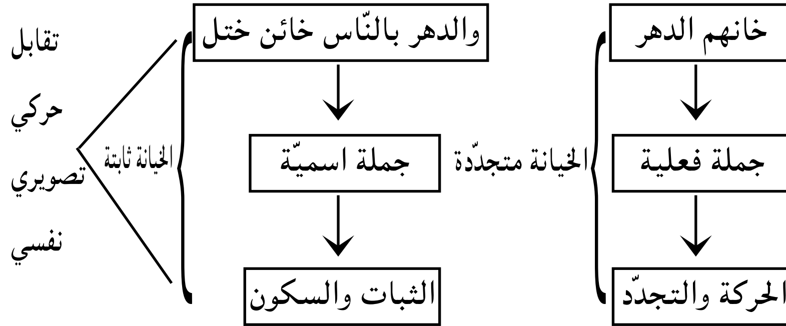
الصورة الاستعارية	خاتم الدهر	جملة فعلية	فع+فا+ مفعول به -	جملة ابتدائية
الصورة الاستعارية	والدهر بالناس خائن ختل	جملة اسمية	واو الحال+ مبتدأ+ ج م+ خ+ ح - ح	خالية

والصورة الاستعارية الثانية تشعرنا بأن الشاعر يحس بأن الصورة الأولى لم تبن عن مشاعر تجمل كل وجدانه ولم تصف عمق عواطفه الساخطة الرافضة الثائرة ضدّ الدهر والزمن الذي يمثله، فراح يستغيث بصورة ثانية عسى أن تستدرك ما فات من النقص وتسدّ

بعض ما لاحظ من ضعف في الأولى، لأن في رأينا أن الاستعارة الثانية تحمل بعدين اثنين:

1 - **البعد الأول**: نفسي عاطفي: يبرز قوة وسخط وشدة عضهم وعمق ثورته ويكشف عن الجراح الثخينة التي تشتعل حرّاً وألماً جزاء ما سلبه الدّهر من أحبائه وخلانه، وتعبر لنا عن الصلة الحميمة بالقوم فهو متعاطف معهم مشارك لهم فيما حل بهم من مكروه. وهذا يدفع بالقارئ إلى إدراك أن الشاعر «يضطر دائماً إلى الاستعارة عندما يشعر أن اللغة العادية عاجزة عن التعبير عن انفعالاته الغامضة وإيضاحها وحسن تجسيدها»(12) كما تجري في داخل النفس وتضطرب في باطن الذات بحركاتها وأمواجها وبرودتها وحرارتها.

2 - **البعد الثاني**: بعد راسم لحركية الخيانة الصادرة من الدهر.



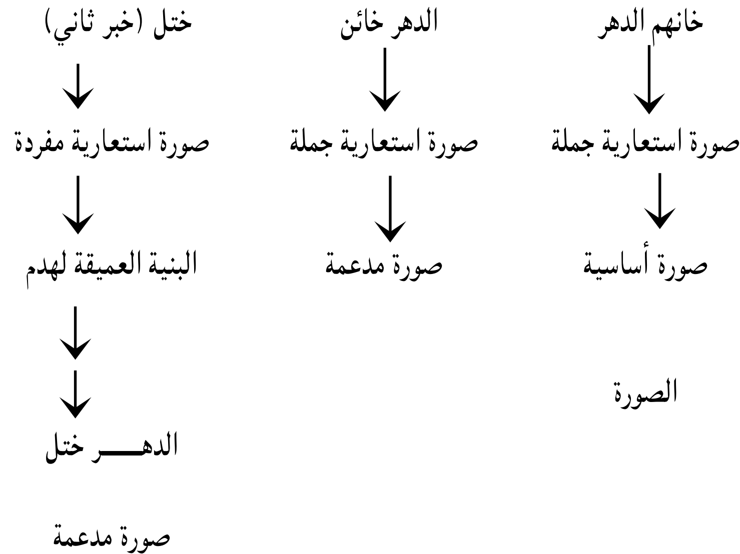
وهذا الطرح المزجي في حركية فعل «الخيانة» تكشف أنه في حركة فاعلية ومتجدّدة وأنه ثابت غير منقطع وساكن غير زائل أو متحوّل، وبهذا الطرح التقابلي في رسم زمنية الجملتين وحركتهما ندرك عمق ما حل بالقوم وشدة ما وقع بهم وعليهم من مكاره نابية ومصائب عاصفة ونوائب راعدة لا تعرف رحمة ولا شفقة.

ويمتزج التركيبي والتصوير الاستعاري فيصنعان «مزيجاً سحرياً

يعجّ بالشحنات الشعورية الممتزجة بالصور الحسية، والتي يكون لها في النّفس فعل السّحر وتفعل فيها ما لا تفعله... بشاربيها »[13] ومن امتناع وإلذاذ، ومن اتحاد وحلول لا يكاد يكف، ولا تكاد النفس من الرغبة في معاودتها. ويقوم في عملية المزج الجانب التركيبي في تدعيم الجانب التصويري لإنتاج الدلالة وتوليد الصور بعدما قامت بالدور ذاته كلمة «العز» والجملة الحالية.

ولا تقف دعائم الاستعارة الأولى في حدود: العز - الجملة الحالية الاستعارية - التقابل الحركي وفي بنية الجمل وإنما يورد الشاعر استعارة ذاتية كمدعم رابع لوضع تشكيل شامل ومعبر لحقيقة ودرجة وصورة ما فعله الدهر من خيانة في حق الأخيار البرآء، ولتكتمل أمامنا صورة المهجو المرفوض المتمثل في الدهر، الذي يعبر عن اللحظة التاريخية التي عايشها الشاعر والتي يرفضها رفضاً ممقوتاً.

والنظر في الصورة الاستعارية الثالثة تبين لنا أنها سيقت في كلمة واحدة لا في جملة بالمقارنة مع الصورتين السالفتين.



والختل في اللغة يدور حول الخداع والغدر والمراوغة، نفهم أن الشاعر يصف الدهر ويرميه بهذه الصفات، وكأن الشاعر يريد تدعيم الصورة الأولى وتأكيدها؛ بحيث يريد تزويدنا بمعلومات عن الدهر تجعلنا من ناحية لا نستغرب خيانة مادام حاله وهي قائمة على الخيانة ومادام حاله الثاني قائم على الختل والغدر ومن ناحية ثانية تجعلنا نلج عالم الشعر ونشاركه مشاعره وجراحه، ولا تنفصل لحظة عن شعره إلا بعد الانتهاء منه وتلك سمة من سمة الشعراء البارزين التي نوه بها أحد النقاد قديماً، إذ يرى أن «أشعر الناس من أنت في شعره حتى تفرغ منه»[14]. فهذه الاستعارة الأخيرة تقدم مشاعر وسيلة مقنعة لتبرير حكمه على الدهر وأن هذا الحكم إن هو إلا عدل وإنصاف بعد مشاهدة وملاحظة.

ولم نورد الإفاضة في الاستعارتين الثانية والثالثة لاعتبارنا إياها تقومان بعملية الإسناد والتدعيم، وثانياً لأننا أردنا الاقتصار على دراسة الأولى فقط ولو فعلنا غير ذلك لطال المقام واستغرقت المكاشفة للدلالات صفحات تطول، بخاصة وأن الدارس كلما قارب الاستعارة وأحسن استنطاقها، سال ماؤها الكثير وانهمرت بفيض وفير هو «أسحر سحر، أملأ بكل ما يملأ صدراً ويمتع عقلاً، ويؤنس نفساً، ويوفر أنساً، وأهدى إلى أن تهدى إليك عذارى قد تخير لها الجمال وعنى بها الكمال، وأن تخرج لك من بحرها جواهر إن باهتها الجواهر مدت في الشرق والفضيلة باعاً لا تقصر، وأبدت من الأوصاف الجليلة محاسن لا تنكر»[15].

وفي الأخير لا بأس أن أشير أن تعامل الشاعر مع الدهر كان في لحظة اشتعال الحزن واضطرام العين وتوهج الجراح فأنسى ذلك الشاعر وجعله يعقل أن الدهر يرى بعيد كل البعد عما يصفه به البشر لذلك نهى الرسول صلى الله عليه وسلم عن سب الدهر أو كما جاء في الأثر المعروف والصحيح.

الهوامش

1) ينظر صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية – هيئة قصور الثقافة المصرية – ص: 240.

2) Trence hawkes - Structuralism and Semiot-ics - Univ. of. california. press. 1977. p. 63.

3) ابن خلكان –: وفيات الأعيان – 452/9.

4) ياقوت الحموي: معجم الأدباء – دار المأمون – 250/10.

5) نصرت عبدالرحمن: في النقد الأدبي الحديث، دراسة في مذاهب فنية ونقدية حديثة وأصولها الفكرية – مكتبة الأقصى – ط 1 – 1979 – ص: 61.

6) بحيث نجد أن عدد ما قبلها من الحروف 14 وما بعدها 12 هذا إذا غضضنا الطرف عن جواب الشرط الثاني المعطوف على الأول.

7) توفيق الزبدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه – الدار العربية للكتاب – 1984 – ص: 86.

8) عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة – ص: 4.

9) الأصفهاني: مقاتل الطالبين – دار إحياء علوم الدين – 1961 – 398/1.

10) وقعت سنة 199هـ – ينظر ابن الأثير – الكامل في التاريخ – المطبعة المنبرية – 1348هـ – 173/5.

11) عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان – ص: 32.

12) murry (j. middleton). the problem of style london (1930) p. 78.

13) الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، مجيد عبدالحميد ناجي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط 1/ 1984 ص 225.

14) ابن قتيبة: الشعر والشعراء – دار الثقافة – بيروت – 26/1.

15) عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة – ص: 32.



«الإحساس» يمثل طفولة كل معرفة للإنسان، والمعرفة الطفولية، في آن واحد، ولاشتراكه في تكوين هاتين المعرفتين المتباينتين ولكونه البداية الأولى لكل معرفة إنسانية سأبدأ به منطلقاً للحديث عن خصوصية العقل الشعري وطبيعة المعرفة الشعرية في عصر ما قبل الإسلام..

يمثل «الإحساس الأصيل بالأشياء» الركن «الجمالي» و«المعرفي» الأكبر من الشعرية؛ يقول غويو: «إن ما يميز الفنان العظيم هو إحساسه الأصيل بالأشياء»[1]، ويرى سوريو أيضاً «أن الفن هو في جوهره إحساس بالأشياء»[2]، ويعبر نيدوشيفين عن ازدواجية جانبي الشعرية الكبيرين الجمالي والمعرفي والتقائهما في ركن «الإحساس الأصيل بالأشياء» من الشعرية في قوله: «إن نقطة الانطلاق لكل معرفة للحقيقة هي الإحساس.. إن الإحساس ينبوع كل معرفة الإنسان للعالم، وهو كذلك ينبوع معرفته الفنية لهذا العالم»[3]. ولقد كان شاعر ما قبل الإسلام عميق الإحساس بالأشياء التي حوله، وبما في داخل ذاته، دقيق الملاحظة للصغير جداً من الموجودات إلى كبيرها، في معيشتها، وطبيعة حياتها، ونمط سلوكها مع أطفالها ومع بعضها ومع أعدائها. ولا أجد أمة من الأمم اشتمل أدبها على ما اشتمل عليه هذا الشعر من ذلك، كماً، وتنوعاً، ودقة إحساس، ورهافة شعور، وعمق ملاحظة للموجودات التي تشارك الإنسان وجوده، على هذه الأرض! بل

إن هذه السمة تخصص هذا العصر دون العصور الأخرى للأدب العربي نفسه؛ فتجد في هذا الشعر وصف الغزلان وطبائعها وسلوكها، والنعّام، وحمر الوحش وثيرانه، والجِمال، والخيل، والكلاب، والنسور، والصقور، والأسود، والذئاب، والضفادع، والذباب، والبعوض والعصافير، والأفاعي، والجراد، والشجر، والجبال، والسيول، والأمطار، والرياح، والثلوج، والأنهار، والجداول...

فضلاً عن الإنسان الذي يمثل محور وجود هذه الموجودات في القصيدة، وكل ما يلتبس به من سيفه ودرعه، وقوسه، وترسه... فهذا امرؤ القيس مثلاً يصف خروج فئران الصحراء من غيرانها المظلمة عند سماعها جلبة حوافر فرسه مستشرفة صاحب هذه الجَلَبة التي أخافتها فأخرجتها فزعة(4):

تَرى الفَأرَ في مُستنقع القاع لاحِباً على جَدَد الصحراء من شَدٍّ مُلْهِب(5)
خَفاهُنَّ من أنفاقِهِنَّ كأنَّما خَفاهُنَّ وَدْقٌ من عَشيٍّ مُجَلِّبِ(6)

لاحظ دقة إحساس امرئ القيس بوجود هذه الفئران الصغيرة؛ فقد كانت آمنة في غيرانها فسمعت صوت الحوافر فلم تعرف ما هذه الجلبة فوق الأرض التي دَوَّت في غيرانها، فخرجت من غيرانها هاربة فوق ظهر الصحراء فزعة ظناً منها أنه صور المطر الذي سيغرق غيرانها ويغرقها فإذا هي ترى حصان امرئ القيس يعدو فيخف هلعها وينتهي خوفها، وتقف لتنظر إليه، وتتوسم جماله وعدوه! لاحظ قرب إيقاع صوت وقع المطر على الأرض من إيقاع وقع حوافر الحصان في ركضه، مما خوَّل هذه الفئران (الشاعر متقمّصاً ومتوحداً معها ليحس بإحساسها) في تخمينها. ولاحظ أيضاً أن الشاعر جعل المطر ليلاً - مع أن هذه الأجواء التي يصفها في النهار (من ركض حصانه فوق الغيران) - لكي يركز المتلقي انتباهه على دقة تشابه الصوت لأن

اهتمام الشاعر منصب عليه والتعمية على ماهية مصدر هذا الصوت، هذا من جهة. ومن جهة أخرى إشارة تلميحية من الشاعر إلى سماع الفئران الجلبة وتخمينها لماهيتها في حالة كونها في غيرانها المظلمة (كأنها الليل) ليعمّي أيضاً على مصدر الصوت ويركز الانتباه على تشابه الصوت (مما يتصل بالنقطة الأولى). وطبيعة وجود هذه الفئران الصغيرة وسلوكها هذا جعله الشاعر محض خلفية وجودية رمزية لتصوير فرسه، الذي هو بدوره خلفية لتصوير ذات الشاعر ووجوده.

وعنترة بن شداد، هذا الفارس البطل، يمعن نظره وملاحظته للذباب (الذباب، النحل، الزنابير، وما يقع تحت هذا الجنس من أنواع) في الرياض الخضراء الوارفة الظلال وسط الصحراء، ويُحِدُّ سمعه إلى صوته وغنائه وترنّمه، وفرحه بخضرة الأرض وهياج نبتها وصفاء مائها، وحركة أجنحته. فيقول في هذه الرياض الخضراء (الواحات وسط الصحراء)[7]:

وخَلا الذُّبابُ بها فَلَيْس ببارحٍ   غَرداً كَفِعْلِ الشاربِ المُتَرنِّمِ
هَزِجاً يَحُكُّ ذراعَهُ بِذراعِهِ   قَدْحَ المُكِبِّ على الزِّنادِ الأجذَمِ

فيصور بدقة بارعة حب الذباب لهذه الرياض فلا يبرح عنها ولا يفارقها، وهو يترنم ويغني ويلهو بها ويتحرك بين نبتها كترنم الشارب ونشوته وفرحه وتنقله بين.... ولاحظ دقة إحساس الشاعر وملاحظته البارعة في تشبيه ذباب الرياض بالشارب في الترنم والحركة (فضلاً عن النشوة والفرح والابتهاج التي تجمع بينهما أيضاً)؛ فترنم الشارب مضطرب غير واضح الكلمات (كوضوحها في فم المترنم الصاحي وإفصاحه عنها) بسبب تمكّن حالة اللاوعي منه؛ فهو أعجم في ترنمه. وهذا يشبه اضطراب ترنم الذباب وعجمته في أذن الشاعر الذي لا يفهم بماذا يترنم ويغني هذا الذباب (وسيتضح هذا في المثال التالي).

كما أن ترنح وتأرجح الشارب في حركته تشبه تموّج وتأرجح حركته الذباب في انتقاله بين الأماكن القريبة من بعضها! ولا يكتفي الشاعر بذلك من ملاحظته الدقيقة لهذا الذباب في الرياض؛ فيصوّر حركة أجنحته السريعة جداً والتي يبدو وكأن أحد الجناحين يرتطم بالآخر (في حالة طيرانه وترنّمه) فيشبهها بحركة مقطوع اليدين المجتهد في أن يقدح النار ويشعلها. وحتماً لن يستطيع فتستديم محاولته غير المنتهية (إشارة من الشاعر إلى المشابهة مع ديمومة حركة الأجنحة على تلك الصورة المذكورة). وأظن أن الشاعر أراد من هذه الصورة أن يعبّر عما يناسب غناء وترنم الذباب وبهجته وفرحه بالخضرة والمياه وما يرافق كل ذلك عادة من: التصفيق باليدين. ولاحظ الدقة في أنه لن يستخدم التشبيه بالشارب نفسه لأنه بطيء في تصفيقه وتحريك يديه على حين أن حركة الأجنحة سريعة ومستديمة لذلك شبّهها بالأجذم في ديمومة محاولته لفشلها دائماً، وفي أن الجناحين لا زيادة ملحوظة في نهاية كل منهما ما يمثل الكف من اليد؛ لذلك فهما (الجناحان) يدان دون كَفَّين (الأجذم).

ومما يشبه دقة ملاحظة عنترة للذباب في الرياض ملاحظة المتنخل الهذلي للبعوض وأصواته على جوانب الماء المتجمّع وسط الصحراء المخيفة (غدير) والذي لا تَرِدُهُ إلا السباع والوحوش والقطا. يقول عن هذا الغدير المهجور[8]:

كـأنَّ وغـى الخَـمُـوشِ بِـجـانِـبَـيْـهِ   وَغى ركْبٍ - أُمَيْمَ - ذوى هِياطِ[9]

لاحظ عمق الإحساس بوجود هذا البعوض ودقة التشبيه الذي يرمز ويوحي بالتقارب والاشتراك بين المشبَّه (البعوض) والمشبَّه به (القوم المسافرين) مما يلمّح إليه الشاعر من خلال تشبيهه؛ فهذا البعوض الكثير يقف على جوانب الماء يشرب منه ويقضي له منه مآرب

أخرى لا يَتَبَيَّنُها من وجوده الإنسان كما يقف القوم الكثر المسافرون على جوانب هذا الماء نفسه يستقون ويقضون حوائجهم الأخرى منه، ولاحظ أن الشاعر جعل القوم ركباً مسافرين لا حُلولاً إشارة وتلميحاً إلى ديمومة تنقّل وسفر البعوض بين الأماكن وأن وقوفه على هذا الماء وقوف وقتيّ لا يلبث أن يرحل ويطير عنه. كذلك فإن صوت هذا البعوض غير المفهوم (الأعجم) في أذن الشاعر فهو تغمغم فقط، وتجاوب بعضه بعضاً يشبه صوت هؤلاء القوم المسافرين الكثر في جَلَبتهم وصياح بعضهم على بعض وكلامهم ومجادلة بعضهم بعضاً مما لا يُفْهَم منه شيء (أعجم أيضاً، وهذا يشبه ما مرّ في البيت السابق).

نعود مرة أخرى إلى عنترة لنرى دقة إحساسه بالموت (بعد الأمثلة على إحساس شاعر ما قبل الإسلام العميق بالموجودات المادية المحيطة به) وطبيعة رؤيته له وشعوره به وهو يقف أمام خصمه في لحظة النزال أو في حومة الوغى. يقول عنترة[10]:

ولقد لَقيتُ الموتَ يوم لَقيتُهُ ... مُتَسَرْبِلاً، والسيفُ لم يَتَسَرْبَلِ[11]

فَرَأيتُنا ما بيننا من حاجزٍ ... إلاّ المِجَنُّ ونَصْلُ أبيضَ مِقْصَلِ!

لقد لقي عنترة الموت الذي لا يعرفه أحد ولم يره إنسان وجهاً لوجه؛ متلبِّساً شخص خصمه البريء ومرتدياً وجوده قابعاً داخل هذا البطل من الجسم والحديدالذي يرتديه؛ بصورة بطل ينازل عنترة!. رآه عنترة في كل شيء في تلك اللحظة فقد خَيَّم شبحه وشخصه الكالح على كل شيء؛ في كلوح وجه البطل الخصم (الذي تلبَّسه الموت) وفي احمرار عينيه، وعبوس فرسه، وشؤم ذلك الموقف كله وضيق النفس منه. فأحس عنترة إحساساً عميقاً أن الموت واقف أمام ترسه وسيفه، وأنه منه ومن أخذ وجوده وروحه على بضع خطوات! فيقتل عنترة خصمه ظاناً أنه قد قتل الموت، ويخرج الموت من تلبُّس هذا الجسد فاراً هارباً

من سيف عنترة ناجياً مرة أخرى. ويبقى هذا الجسد البريء أمام عنترة ساكناً خاوياً مما كان متلبِّساً به من شخص الموت بعد أن تمزق أشلاء وهمد؛ لذلك ربما بكى البطل (الإنسان) على البطل (الإنسان) بعد قتله إياه لشعوره العميق أن كليهما بريء مظلوم! وأنه ما كان لهذا الوجود الجميل والجليل معاً (شخصية البطل) أن يُهْدَم!

ويرثي النابغة الذبياني أخاه فيقول[12]:

حَسْبُ الخَليلَيْنِ نَأيُ الأرضِ بينَهما   هذا عليها وهذا تَحتَها بالِ!

إنه يحس إحساساً عميقاً بالحاجز الذي يفصل بينه وبين أخيه؛ إنه ليس إلا قشرة هذه الأرض التي هي قريبة في النظرة البصرية الواقعية لكنها بعيدة جداً ومُبْهَمٌ كُنْهُها في النظرة التأملية العميقة؛ فما سر ما فوق الأرض عمَّا تحتها؟ ما سر هذا (الحاجز) بين الحياة والموت المتمثل بهذه الأرض المادية؟!

ويتوغل امرؤ القيس أكثر من إحساسه بوجوده فيشعر أن الوجود حياة وموت مزدوجان معاً، متداخل أحدهما في الآخر فيقول[13]:

ألا إنني بالٍ، على جَمَلٍ بال   يقود بنا بالٍ، ويتبعنا بالِ!

إنه وجَمَله ومن يقودهما ومن يتبعهما أحياء فما يُرَوْن (الواقع بالفعل) وهم في الوقت نفسه وفي اللحظة التأملية نفسها أموات (الواقع بالقوة؛ الواقع الذي يحمل في داخله بذور المستقبل) فهم في حياتهم يحملون بذور موتهم!

إن هذا الإحساس الدقيق بالأشياء لدى شاعر ما قبل الإسلام هو ما يجمع بينه وبين العقل الطفولي من ثلاثة أوجه؛ فالطفل يكون مرهف الإحساس بالأشياء التي حوله والتي تقع تحت بصره وسمعه أكثر من الكبار الذين لا ينتبهون إليها، فيحاول أن يتقرب منها ويتمعّن فيها

ويتلمّسها ويقلّبها ويعرف مصدرها. إنه يريد أن يختبرها بنفسه ويشعر بها «هو» لذلك فهو أكثر أصالة من الكبار الذين يأخذون من الأشياء عن غيرهم (تَوارُثاً دون وعي أو فهم للكثير منها) بل إن النسبة الكبرى من معرفة الكبار للأشياء في هذا الوجود قائمة على هذه المعرفة الطفولية الأولى لهذه الأشياء. ولقد كان شاعر ما قبل الإسلام كالطفل في رهافة إحساسه بالأشياء واختبارها، وليس كالكبار اللامبالين عادة بالموجودات حولهم ومعهم (لا ترى الطفل كثير الوقوف والتلفّت والانفلات إذا مشى مع الكبير) هذا من جهة. ومن جهة أخرى فإن الطفل يعتمد على هذا الإحساس بالأشياء ركناً أساساً في معرفته لها؛ لأن العقل الطفولي قليل المعرفة التجريبية والمكتسبة بعد، فهو في أول مدارج المعرفة. وكذلك هو شاعر ما قبل الإسلام؛ فهو يعتمد أيضاً الإحساس بالأشياء (المُغْرِب) ركناً أساساً في صياغة عالمه الشعري إذ هو كما قلت سابقاً أساس الشعر والفن عموماً. ووجه ثالث من اشتراك العقلين الشعري والطفولي في الطبيعة؛ إن هذا الإحساس بالأشياء هو سبيل تعرّف الطفل على الوجود، لذلك معرفته ذاتية أصلية لا غَيرية مكتسبة دون وعي أو أصالة إحساس (كما هي حال أكثر معرفة الكبار). وكذلك يمثل الإحساس الدقيق بالأشياء لشاعر ما قبل الإسلام سبيل تعرّفه على الوجود والموجودات ونفسه، وإعادة اختبار هذا الوجود من جديد ذاتياً؛ إن هذا الشاعر في رأيي «طفل جمالي معرفي» في رؤيته للوجود!

هذا عن طفولة العقل الشعري لشاعر ما قبل الإسلام فيما يتعلق بالنقطة الأولى من الشعرية وهي الإحساس. وهناك جانب آخر من هذه النقطة الأولى له صلة كبيرة بالجانب الأول منها يكمن في طبيعة فهمنا السائد الخاطئ للإحساس؛ من أنه محض شعور مجرد من المعرفة ومنفصل عنها بحيث يقف معها على طرفي نقيض، لذلك نعد الشعر نقيضاً للعلم والمعرفة (الفكر)! وهذا اعتقاد سائد وخاطئ لأن الإحساس

- كما قلت في بداية هذا البحث - هو الركن الأكبر للمعرفة الإنسانية. يقول فيد وشيفين في هذا الوهم الشائع الذي يفصل بين الإحساس والفكر (وهو مكمّل لكلامه السابق في أول هذا البحث عن معرفية الإحساس): «ولكن من الخطأ على أية حال أن نحصر جوهر الفن بالإحساس الشعوري - البصري أو السمعي - أن نحصره بالإدراك الحسي البدائي للعالم. وأن الادعاء القائل أن الفارق بين الفن والعلم يقوم في أن محتوى الأول منهما هو الإحساس أو عالم الشعور بينما محتوى الثاني منهما هو الأفكار أو عالم العقل هو ادّعاء خاطئ كل الخطأ.. ليُراد حرمان الإبداع الفني من القيمة المعرفية وحصر هذا الإبداع بالمدركات الحسية البدائية»(14). ويسأل غويو عن معنى الإحساس عند الفنان العظيم؛ هل هو كما يعتقد الكثيرون مجرد إحساس محض وحسب؟ أي هل هو إدراك الأشياء بدقة في أشكالها فقط، والإحساس بها برهافة ورقة عاطفية خالصة؟ أم هو خصوصية الشاعر بملاحظة ما لم يلاحظه غيره من الناس، والإحساس به من بينهم جميعاً، وإدراكه قبلهم، أو بصورة مختلفة عن إدراكهم له؟ يجيب غويو: «إن أصالة الإحساس ترجع أيضاً إلى أن فكر الفنان أوسع وأكثر تنظيماً، وبالتالي أملأ بالفلسفة. إن أصالة الإدراك ترجع إلى العقل مثلما ترجع إلى الحواس بل أكثر، إن الفكر هو الذي يخلق الفنان العظيم»(15).

وهذا الفهم الخاطئ الشائع بمعنى الإحساس في الشعر انعكس في الدراسات التي تناولت شعر ما قبل الإسلام؛ فعلى الرغم من تأكيد هذه الدراسات على أن أولئك الشعراء كان لهم من الإحساس العميق بالأشياء العمق المذهل والدقة المدهشة الغريبة التي تحيّر القارئ (مما ذكرت أمثلة منه فيما سبق) فإنها تجرّدهم من عمق الفكر؛ فتسمهم بسذاجة التفكير، ومادية الخيال وضعف العقلية، وشكلية الإحساس

وتجريده من الفكر والقيمة المعرفية، وأن هذه العقلية المحدودة والبسيطة لا تتعدى التفكير والإحساس بـ (أشكال) الأشياء وصورها فقط التي تتمظهر فيها أمام نظر الشاعر، فهي غير مؤهَّلَة للتعمق فيما وراء الصور وأشكال الأشياء، بسبب محدودية تفكير وعقلية ذلك الشاعر الأعرابي البدوي، البسيط والساذج، والذي من المحال أن يكون له تفكير عميق وعقلية تتوغل في قلب الأشياء وصميمها مما وراء أشكالها (النظرة الاستشراقية إلى العرب التي خلعت صورة وعقلية البدوي العربي في القرن التاسع عشر - فترة النشاط الاستشراقي في بلاد العرب - الذي كان فيه الجهل والفقر سائدين في البلاد العربية جميعها فكيف بالبوادي! خلْعها على شاعر ما قبل الإسلام لأنه أعرابي بدوي أيضاً، وقياسه عليه!) وهذا كما قلت وهم شائع؛ لأن الإحساس العميق هو في ذاته فكر عميق. إن الشعر ما هو إلا التأمل الدقيق والعميق بالأشياء، وتوغّل في عالم الوجود وأشكال الموجودات من أجل اكتشافها في كل مرة وبكل نظرة للشاعر إليها. والشعر هو طريقة الشاعر لمعرفة واقعه وتحسسه لهذا الواقع بكل جزئياته والعمل على تجديد حياته تبعاً لذلك، الشعر هو محاولة الشاعر تفهم العالم الذي من حوله وواقعه ووجوده، لذلك عد الفيلسوف الإيطالي فيكو الشعر أول معرفة الإنسان للوجود(16)؛ فأول خطوة خاضها الإنسان لمعرفة ذاته والعالم كانت المعرفة الأولية العامة الغامضة الغيبية لهذه الذات والعالم الخارجي وذلك عن طريق «الإحساس الشعري» بالأشياء.

إن الشاعر حين يتأمل الأشياء بعمق يتوغل في أعماق تلك الأشياء ويدخل أغوار ذاتية صورها محاولاً اكتشافها. وبذلك فإن الشاعر لا ينقل لنا الأشياء كما هي في واقعها الخارجي الطبيعي، كما تتناول الدراسات الحديثة شعر ما قبل الإسلام كذلك؛ فتجعله محض شعر «وصفي» فحسب وتصوير حرفي لما هو خارجي، وبذلك تجرده، من

قيمته المعرفية وتقييم هذا الفصل العقيم الخاطئ بين الإحساس والفكرة، وتصبح الموجودات في القصيدة شكلية فقط لا مضمونية معرفية! وهذه الدراسات لا تقيم فرقاً حين تدرس هذا الشعر بين الموجودات في واقعها الخارجي الطبيعي وبينها منظوراً إليها بخصوصية وجودها في الشعر الذي يسبغ على وجودها فيه خصوصيته ويهبها من ذاته فوق ما هي عليه في وجودها الخارجي ويحورها بما يلائم ويحقق لها الشعرية. إن تلك الدراسات لا تدرس وفق هذا الفهم الخاطئ خصوصية (الطبيعة في الفن) إنما تبحث موضوع الطبيعة لذاته (بالإعجاب بدقة الشاعر في محاكاتها فقط) فلا فرق بين ورودها في كتاب علمي وصفي للطبيعة وبينها في نص الشاعر الفني الأدبي! على حين أن التأكيد يجب أن ينصب على خصوصية الفن في إيراد الموجودات الطبيعية فيه؛ أي كيف تتجسد الطبيعة في الفن؟ وما الذي يضفيه الفن عليها لتصبح من طبيعة شعرية فنية؟ وكيف يستخدمها الفن في إطار الفكرة الشعرية التي تكون من طبيعة روحية (فِكْرَوِيّةَ)؟ ويعبر الفيلسوف الألماني الكبير كانت عن صعوبة نقل الوجود الطبيعي ذي الطبيعة المادية إلى وجود من طبيعة روحية فكروية فنية في قوله: «إن الرائع (الجميل) في الطبيعة هو شيء رائع أما الرائع في الفن فيعني: تصور الأشياء بشكل رائع! وللتمتع بالجمال يكفي أن يكون عند الإنسان ذوق أي مقدرة على تصور الشيء بالنسبة للمتعة أو عدم المتعة، أما إعادة تجسيد الرائع فنحتاج إلى مقدرة أخرى هي بالذات: العبقرية»[17]. والعبقرية تكمن عند كانت في الروح[18]؛ أي قدرة الشاعر والفنان على بث روحه في الأشياء والموجودات المادية والطبيعية الخارجية بحيث تمتزج معها، فيكون ما مذكور في القصيدة ليس الأشياء الخارجية في ذاتها بل هي ممزوجة مع روح الشاعر وفكرته المتلبِّسة هذه الموجودات. وهذا ما يسميه الكاتب الفرنسي روجيه غارودي: «النموذج» الذي هو مزيج من ذات الشيء (الموجود الطبيعي

وكذلك الموجود المعنوي) ومن الإسقاط الفكري والتصوري والشعوري للشاعر (أو ما يمثله ويتقمّصه) على ذلك الشيء، و«على هذا الإساس لا يمكن للوحة أن تعد بعد الآن: لا مرآة ينعكس فيها عالم خارجي جامد ولا شاشة يسقط عليها عالم داخلي أزلي، وإنما «نموذج» تشكيلي للعلاقات بين هذين العالمين؛ أي بين الإنسان والعالم»[19]. وبذلك نحصل في تجسيد الموجودات الطبيعية في الشعر لا على الشيء كما هو في الطبيعة، ولا على محض إسقاط شعوري أو فكري خالص للشاعر، بل على «نموذج» جدلي بين الشاعر والشيء! فالحيوانات مثلاً بأوصاف جسدها، وتصوير طبيعتها، ومحاكاة حياتها الدقيقة، لا قيمة لها في ذاتها إلا بقدر ما تحقق تلك العلاقة الجدلية الفكرية والتصورية والروحية بينها وبين الشاعر. وهكذا فإن الموجودات الخارجية تصبح في الشعر في طبيعة روحية فكروية مضمونية، وليست كما هي في تمظهُرها الخارجي من طبيعة مادية بيولوجية طبيعية (التعارض مع النظرة الوصفية المحضة في دراسة شعر ما قبل الإسلام)؛ وذلك أن الشاعر إنما يريد في شعره أن يعبر عن (فكرة) شعرية، والفكرة من طبيعة روحية غير مادية، لذلك فإنه حين يستخدم الموجودات المادية الطبيعية فإنه لا يستخدمها باعتبارها كذلك بل باعتبار ما تحمله من معان روحية وفكرية في صفاتها وسلوكها الحياتي والنفسي ووجودها وعلاقاتها مع بعضها ومع الشاعر (الإنسان)؛ فكما أن الكلمات في اللغة هي محض رموز لإيصال فكرة ما كذلك هذه الموجودات في القصيدة تصبح رموزاً وجودية روحية للفكرة. يقول الفيلسوف بوزانكيت: «إن ما يهمنا هنا لا الأشياء في ذاتها، وإنما مظاهرها التي يمكن أن نتمثلها ونعالجها ونعيد تركيبها وإنشائها، إننا هنا نتمثل ونشعر بروح الشيء تاركين الجسمية وشأنها، وبمعنى آخر إن ما نحاكيه وننقله عن الطبيعة ليست الأشياء وإنما مظاهر هذه الأشياء أو ما تبدو

عليه أو روحها »[20]. وهكذا فإن شاعر ما قبل الإسلام في ذكره للموجودات الكثيرة في القصيدة لم يكن يهدف إلى مجرد الوصف المحض فقط دون غاية أخرى أسمى بل كان يقصد من ذلك الوصف والتعمق في التفاصيل تأمل الوجود الظاهري لهذه الموجودات وتبيُّن رويتها التي تعيش بها في الوجود، وطبيعة حياتها، وجدلية جسمها وروحها مع العالم الخارجي، والتفكر في ماهية تلك الموجودات! وما ذكرته آنفاً يمثل صفة أخرى كبيرة الأهمية تجمع بين العقل الشعري والعقل الطفولي؛ فالطفل أيضاً لا يشعر بالموجودات التي حوله إلا من امتزاج هذه الموجودات مع ذاته وتصوره وإحساسه؛ لأنه لا يمتلك معرفتها (المكتسبة) بعد، التي تحجب الإحساس الذاتي الحر بالأشياء. وعندما تقل المعرفة يقوم الإحساس الذاتي الحر المبدع محلها، فالمعرفة جماعية على حين الإحساس فردي شخصي، لذلك نرى الأطفال يحسون بالشيء الواحد ويتصورونه بصور مختلفة تبعاً للنموذج المتكون عند كل واحد منهم، هذا من جانب. ومن جانب آخر فإن العقل الطفولي لا يتعامل مع الموجودات الخارجية باعتبار وجودها المادي المحض من حيث المنفعة له ولغيره (كما هو حال عقل الكبار) إنما يتعامل مع «روح» وجودها المادي، كما هو حال العقل الشعري. وفي الأمثلة الشعرية الأولى التي ذكرتها في بداية هذا البحث يتضح تعامل الشاعر مع الموجودات الخارجية من حيث «روح وجودها» لا وجودها الخارجي المادي المحض (الفئران مع الحصان والشاعر، الذباب، البعوض، الأرض) وهذه أمثلة أخرى.

يقول زهير في وصفه للضفادع التي تسبح في المياه[21]:

يَخْرُجْنَ مِن شَرَبَاتٍ ماؤُها طَحِلٌ   على الجُذوعِ يَخَفْنَ الغَمَّ والغَرَقا[22]

فهذه الضفادع هي «نموذج» مكون من هذا الموجود الطبيعي

الصغير الخارجي وسلوكه، ومن إحساس الشاعر وطبيعة وجوده (السلوك الإنساني) المختلف عن وجود الضفادع؛ فهذه الضفادع لا تخرج من الماء لأنها تخاف الغرق، إنما الإنسان هو الذي يسلك هذا السلوك! فهذا الضفدع الشعري هو مزيج من الضفدع والشاعر وجدلية وجودهما (النموذج). ولعدم إدراك الرواة العرب القدامى لهذا الجانب من الشعرية خُطّئ زهير لأنه لم يصف الضفدع الخارجي الطبيعي بدقة؛ ظناً منهم أن زهيراً يجهل علّة خروج الضفدع من الماء (وبذلك عاملوا زهيراً كعالم طبيعة بيولوجي، لا شاعراً!) فأرادوا وصف الضفدع الخارجي على حين أنه وصف الضفدع الشعري متخذاً مما ذكره من سلوكه رمزاً لما يريد طرحه من فكرة مقنَّعة بقناع الوجود عن طريق تعليق هذا السلوك شعرياً؛ بواسطة «النمْذجة».

وتتضح هذه الفكرة المرموز لها وجودياً بهذا الضفدع الشعري عند زهير بالمقارنة مع ضفادع المثلّم بن رياح المُرّي الذي يقول[23]:

تَصيحُ الرُّدينيات فينا وفيكُمُ   صِياحَ بنات الماء أصْبَحْنَ جُوَّعَا

والنموذج يتكون أيضاً من الضفادع (بنات الماء، الذي هو في ذاته نموذج) في تصويتها ونقيقها، ومن إحساس الشاعر وإسباغ وجوده الإنساني على وجودها في تعليل صياحها (نقيقها) بأنها جائعة! وهذا الضفدع الشعري أيضاً هو رمز وجودي (وليس مجرد وصف خارجي تشبيهي فقط) لفكرة المثلم التي يريد طرحها، والتي تختلف عن فكرة زهير مع اشتراك الموجود الطبيعي في كليهما؛ ففكرة المثلم فكرة حرب، وضفادعه الشعرية جاءت في موقع المشبه به للردينيات، لذلك ذكر الشاعر من وجود هذه الموجودات ما يناسب موقف الحرب؛ وهو جوع هذه الضفادع وصياحها طلباً وتعطُّشاً لما يؤكل ويشرب، والذي يُحيل (لكونه مشبهاً به) إلى توضيح صياح الردينيات وهو تعطشها لدماء

القتلى وأكل أجسادهم بالطعن والقتل! على حين أن فكرة زهير فكرة مدح بالكرم على وجه التحديد (ومن يقرأ القصيدة كلها يجد ذلك واضحاً) لذلك ذكر زهير من وجود الضفادع ما يناسب الفكرة التي يريد طرحها في معرض مدحه لممدوحه هرم ابن سنان المرّي؛ من فيض كرمه، فذكر تلك العلة الشعرية لسلوك هذه الضفادع الوجودي، والتي توحي وترمز إلى خوف المحتاجين والسائلين، أو خوف زهير نفسه، من الغرق في «بحر» كرم هرم وكثرة عطائه! وهكذا يتضح من المقارنة بين المثالين رمزية وفكروية الوجود الطبيعي في القصيدة، مما ذكرته آنفاً من طبيعة النموذج. ويجدر أن أنبه على أن النموذج لا يقتصر على الوجود الطبيعي، إنما يُبنى أيضاً من الوجود المعنوي، والوجود التاريخي،... وغيرهما مما لا مجال لذكره هنا.

إن الحديث عن الإحساس في الشعر وبناء النموذج منه يقود إلى الحديث عن «الرؤية»؛ لأن طبيعة الإحساس ودرجة عمقه التي تُكوِّن طبيعة الرؤية ودرجة عمقها. وفي رأيي أن الإحساس والرؤية يكادان يكونان شيئاً واحداً، فهما أشبه بوجهي الورقة الواحدة هما أيضاً اثنان وفي الوقت نفسه شيء واحد (الورقة) ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر فحينها لن تكون هناك ورقة مطلقاً؛ فيمثل الإحساس أحد وجهي الورقة المرتبط أكثر بالشعور، على حين تمثل الرؤية الوجه الآخر المرتبط بالعقل أكثر (جانب مما ذكرته سابقاً من واحدية الإحساس والفكر). وبعد أن تعرضت لتكوين النموذج الشعري من جانب الإحساس أود أن أتوغل أكثر في المعرفة الشعرية بالتعرض لتكوين النموذج الشعري من الوجه الآخر العقلي وهو الرؤية.

يتكون النموذج وفق الرؤية من جدلية شيئين؛ الشيء الخارجي في ذاته بخارجيته التي هو عليها في الوجود. والفكر الإنساني (المقابل للإحساس في الوجه الآخر السابق الذكر) الذي يمحّص هذا الشيء

ويدخله فيه ليعرفه (الشاعر مفكراً) وكل معرفة أو رؤية للإنسان لأيِّ شيء في الوجود لا تخرج عن ذلك؛ فكل شيء في هذا الوجود - في معرفة الإنسان له - إنما هو داخل فكر الإنسان وإسقاطاته عليه، أما هذا الشيء نفسه خارجاً عن هذا الفكر والذي يسميه الفيلسوف كانت «الشيء في ذاته» - أي الشيء الخارجي بذاته المجرد عن إسقاط فكر الإنسان عليه لمعرفته - فهو شيء غيبي لا يعرفه أحد، ولا يستطيع العقل الإنساني أن يتصوره مطلقاً؛ لأنه لابد أن يدخله في نطاق فكره لكي يختبره ويعرفه، ولأول دخول ذلك الشيء حيّز فكر الإنسان ينتفي كونه «الشيء في ذاته» ليصبح «النموذج» (الرؤيوي). ويوضح الفيلسوف هيغل تكوّن هذا النموذج الرؤيوي وهذه الجدلية بين «الشيء في ذاته» والفكر الإنساني، في عرضه لفلسفة واحدية الذات (الذات المفكرة التي تمثل جانب المعرفة) والموضوع (الشيء الخارجي الذي يمثل جانب الوجود) فيعدّهما شيئين متمايزين، وهما في الوقت نفسه شيء واحد، ذلك أن اتحادهما لا يتعارض مع اختلافهما؛ فالقول بأن الشيء متَّحد مع الفكر يعني أنه ليس هناك انفصال مطق بين الذات والموضوع، لأن الموضوع يدخل في نطاق الذات. أما القول بأن الشيء مختلف عن الفكر فهو يعني أن الذات تنفث أو تقذف بجزء من نفسها - وهو الموضوع - خارج ذاتها وتعارضه؛ فهذا الحجر يقع بالتأكيد خارجاً عني فهو ليس أنا - وهذا هو الانفصال بين المعرفة والوجود - لكن الحجر لايزال داخل نطاق وحدة الفكر فهو ليس خارجاً عني بمعنى أنه شيء خارج الفكر تماماً أعني شيئاً لا يمكن معرفته (الشيء في ذاته) وهذا هو التوحيد بين المعرفة والوجود. ويعبّر هيغل عن هذه الفكرة ذاتها.. بقوله إن الانفصال بين الفكر والشيء هو انفصال داخل الفكر ذاته»[24]. إننا نقول دائماً إن الغزال، أو الجبل، النهر، أو الشجر هو هذا الشيء «الواقعي» الماثل أمامنا، وكأننا في قولنا بواقعيته نقول

بتجرده عن دخوله في حيز فكرنا؛ أي أنه في واقعه ذاك «الشيء في ذاته» تماماً دون جدال! فنجعل للأشياء واقعاً واحداً!. فما هو الواقع؟.

إن رؤية إنسان ما (متميز) في عصر ما لجوانب الوجود وإسقاط فكره على «الأشياء في ذاتها» في الوجود، تتحول عند تقبّل الناس لها وإيمانهم بها إلى «حقيقة» تلك الأشياء التي لا يشك فيها أحد البتة (واقعها) بحيث لا يبدو لأحد منهم أن هذا الجانب أو الشيء يمكن أن يكون غير ذلك (فالنهر مثلاً كان في الفكر القديم... حياً، واليوم مادة سائلة بلا روح!) فعندما يتعارف الناس على أن واقع هذا الشيء (طبيعته وماهيته) كذا عن طريق معرفتهم النسبية المختلفة حسب العصور، تصبح هذه المعرفة لذلك الشيء أو الجانب شيئاً ثابتاً منتهى منه لا يقبل الجدل يسمّونه «واقع» ذلك الشيء، وأنه لا واقع له غير هذا الواقع، ويسمّين ما عداه من الرؤى الأخرى والمعارف خيالاً، أو خرافة، أو مجازاً، أو وَهْماً، أو جنوناً، (أو باراسيكولوجي!) لكنها أبداً لا تمثل «واقع» ذلك الشيء! ذلك لأنهم يجهلون ما ذكرته آنفاً من أن كل ما يدعوه الإنسان «واقعاً» و«حقيقة» للشيء من إبداعه هو بإسقاط فكره عليه على اختلاف العصور، وأن حقيقة ذلك الشيء وواقعه الفعلي النهائي (الشيء في ذاته) مجهولان غيبيان عن البشر! وهكذا فإن ما يسمى «الواقع» نسبي في حقيقته يعتمد على قوة إسقاط الفكر الإنساني ومدى إقناع الناس بذلك الإسقاط، وهذا محكوم وتابع لـ «حالة العالم»(*) التي يعيشها أناس عصر ما، وهكذا يتنوع واقع الأشياء مع العصور تبعاً للإسقاطات الفكرية (الرؤيوية) الفردية التي تصبح جماعية على «الأشياء في ذاتها» ويتعدد تبعاً لرؤى الذوات المفكرة القائدة للشعوب في نظرها إلى الوجود وبناء فكرة وجودها (حضارتها) من الكهنة، والفلاسفة، والشعراء، والسياسيين.... فأكثر الذوات الإنسانية في هذا المجال ذوات غَيْريّة

(تعتمد على رؤى غيرها ومن سبقها) توارثية للمعرفة والرؤى فاقدة للإرادة، على حين تكون الذوات المفكرة القائدة (الشعراء في المقدمة) ذوات مبدعة، ذاتية الرؤى والمعرفة، تمتلك إرادة هدم القديم المتوارث الجامد وبناء الجديد الحيوي الذي ينقل الناس إلى حياة جديدة وحالة عالم أخرى أفضل.

إن المعرفة المكتسبة (المتوارثة) تسد أمامنا أبواب معرفة الوجود على حين يفتح الشعر (المعرفة الذاتية) هذه الأبواب دائماً عن طريق الرؤية وبناء النموذج بها واكتشاف «الممكن» (الواقع الغائب المستور أو المجهول) من وجود الموجودات والأشياء. إن الذات الشاعرة ذات رؤيوية تضفي على الأشياء واقعاً جديداً هو «الممكن» الذي يختلف عن الواقع المتعارف عنها عند الناس، الذي صدأ وتقادم ولم يعد يخدم ويبني حالة العالم التي يعيش فيها أولئك الشعراء، فيفتحون نوافذ جديدة لرؤية الوجود تخدم حالة العالم الجديد الأفضل التي يريدون الانتقال إليها. فيوسّعون فكر الناس وعالمهم ووجودهم الذي جمّدوه هم بأنفسهم وحدّدوه ووصفوه بالواقع. وهكذا رسم شاعر ما قبل الإسلام عن طريق النموذج الرؤيوي واقعاً جديداً للغزال، والجبل.... والمعنويات كالأخلاق والطبائع وغيرها ولم ينقلها نقلاً وصفياً مباشراً. وهذا الوجود الشعري الجديد إنما هو معادل موضوعي لما يريده الشاعر من تغيير «حالة العالم» في عصره.

وفي هذا الوجه «الرؤية» من وجهي النموذج يلتقي أيضاً العقل الشعري بالعقل الطفولي؛ فإن إحساس الطفل بالخارجي يحيله إلى «رؤيته» له وهي رؤية ذاتية خاصة، لأن الطفل يفتقد بعد للرؤية الجماعية المتوارثة عن هذا الشيء، فيتصور الأشياء ويراها كرؤية الشاعر، مختلفة عن التصور الواقعي (الجماعي) والبصري المحض لها، لأن «رؤية»« هذا الطفل هي التي تكوّن هذه الأشياء لتلك الصورة

المختلفة عن طريق النمذجة التي تكون عند الطفل حرّة حرّية كبيرة جداً فتبني وجوداً وعالما رؤيويا حراً من أي قيد رؤيوي غيري.

إن الشاعر يفعل ذلك لما يراه في الأشياء حين يتأملها بعمق من معان وطبائع وجودية خافية على الناس ولم يتطرقوا لمعرفتها من تلك الجوانب من وجودها؛ «فالفن يعتبر إغناء للواقع واختراعاً وإبداعاً، بمعنى أنه يكسب الإنسان نظرة جديدة للأشياء تنبثق من أعماق ذاتيته وكأنها كشف لجانب من الواقع كان إما محجوباً عن الأنظار وإما مجهولاً تماماً»[25]. هكذا يكتشف الشاعر الأشياء مرة بعد أخرى وهذه هي طبيعة المعرفة الشعرية؛ إنها معرفة اكتشاف دائم للوجود، وتجديد مستمر للعالم والكون. إنها لاتفتأ تعود إلى الشيء في كل قصيدة لتكتشفه من جديدة مرة أخرى ولتعرف ما يحمله من خفايا ذاته وماهيته، وتتعمق في معرفته أكثر. فالمعرفة الشعرية إذن هي شكل من أشكال معرفة الحقيقة (النسبية)؛ «لقد كان الفن دائماً في مختلف مراحل تطور الإنسانية منذ بداية النظام الجماعي البدائي حتى يومنا الحاضر أحد تلك الأشكال التي تَفهَّم الإنسان الواقع فيها، أو أنه..... الأسلوب الفني العملي لتفهم العالم»[26]. وكلمة «الشعر» نفسها تدل (في عصرها الأول ما قبل الإسلام) على هذه الازدواجية التي تحملها في داخل ذاتها من: الشعور، والعلم (توّحد الإحساس والفكر) مما يمثل وجهي النموذج الشعري (الإحساس والرؤية)؛ فقد كانت تعني قديماً الشعور، إذ الشاعر هو الذي يشعر بما لا يشعر به غيره من الناس (وجه الإحساس من النموذج الشعري)، وتعني في الوقت نفسه العلم والمعرفة (وجه الرؤية من النموذج)[27].

العالم الشعري إذاً هو عالم «الممكن» الوجودي وهو واقع آخر، وليس عالماً خيالياً فنياً فحسب كما اعتدنا فهم ذلك عنه، وإذا كان الواقع الفعلي الذي يعيشه الناس وتعارفوا عليه واعتادوه هو من

إبداعهم (رؤية متوارثة) فإن الواقع الشعري من إبداع الشعراء (رؤيتهم). وإذا كان الفرق بين الواقعين أن الواقع الفعلي للناس تعيش فيه على حين أن الواقع الشعري لم يتهيأ العيش فيه، فهو لا يدل على حقيقة أحدهما ووهمية الآخر، إذ لا يلبث الواقع الشعري أن يتحول من مجرد وهم وخيال فني إلى حقيقة واقعة وواقع فعلي من استجابة الناس له وتقبّلهم لرؤاه وعملهم به ولا يشك أحد من الناس أنه وحده هو الواقع. وهذا ما حدث في عصر ما قبل الإسلام حين استجاب الناس لرؤى الشعراء وعالمهم الشعري فأصبح الوهم واقعاً، وأصبح الواقع الشعري هو واقعهم الذي يحتكمون إليه! يقول ابن سلاّم: «كان الشعر في الجاهلية عند العرب ديوان علمهم ومنتهى حكمهم به يأخذون وإليه يصيرون»[28]. فالفرق إذاً بين الواقع الفعلي والواقع الشعري ليس في درجة حقيقة كل منهما، إنما في درجة التنفيذ فقط. وهنا لابد من التنبيه على أني لا أقصد بالتحوّل من الواقع الفعلي إلى الواقع الشعري تحول الموجودات المادية إلى موجودات العالم الشعري الجديدة؛ فتتحول الغزلان فتيات جميلات... مثلاً، إنما قصدت تحوّل الفكرة عن وجودها إلى فكرة أخرى هي الفكرة الشعرية، لأن هذه الموجودات في القصيدة كما قلت من طبيعة وجودية فكروية، لا وجودية مادية.

هكذا بنى الشاعر واقعاً جديداً للأشياء، بل أكثر من واقع للشيء الواحد، بل يكون متناقضاً في أحيان كثيرة أحدهما مع الآخر (بين المدح والهجاء لشخصية واحدة مثلاً) عن طريق النموذج الرؤيوي، فتصوّر الأشياء بغير واقعها العيني المعروف، وبنى لها عالماً آخر غريباً تتحرك فيه هو «الممكن» (العالم الشعري)؛ فتصوّر الحصان جرادة مكبّرة وتصوّر الظباء نساء فاتنات، ورأى الأشجار أناساً، والنسور شيوخاً، والصقور عجائز، والرجال أُسوداً ونموراً وذئاباً وثعالب، والناس جراداً وذباباً وعصافير، ومواكب الظعائن في الصحراء سُفُناً في لجّة

بحر كبير يرفعها ويخفضها بموجه، ورأى الصحراء مليئة بالجن والغول والسعالي، وبأرواح الموتى وأشباحهم تهيم فيها وتصيح.. ومثل هذه الرؤى الذاتية الوجودية الرؤى المعنوية التي ترى الأخلاق والطبائع وغيرها برؤية ذاتية محضة[29]. ومما يدل على أن هذا العصر عصر بناء لعالم جديد في طور التكوين، عن طريق الرؤى، كثرة ورود كلمة «الرؤية» ومشتقاتها و«مرادفاتها» في شعر هذا العصر!. ومثال على هذا التحول الذي أحدثه الشعر في حياة العرب من واقعهم القديم إلى بناء العالم الشعري الجديد عن طريق الرؤية تصوّر الشاعر ممدوحه بصورة وجودية، وأخلاقية، مختلفة عن واقع ذلك الممدوح؛ فالممدوح ليس بهذه الصورة التي يرسمها له الشاعر، وإنما هذه الصورة للممدوح في العالم الشعري الذي يمثل (للممدوح والشاعر على السواء) عالم «الممكن» المستقبلي و«المثال» الذي يجب على الممدوح أن يسعى إليه ليجعل ذلك المثال واقعاً فعلياً لشخصيته ووجوده. لذلك ترى الشاعر يمهّد بالعواذل وغيرها من صور التمهيد الأخرى (التي هي من إبداع الشاعر ولا وجود لها حقيقةً) لكي يقنع الممدوح بما سوف يُمْليه ويَذْكُرُه من شخصيته الشعرية (غير الواقعية) التي عليه أن يسعى أن يكون مثلها. وفعلاً يضع الممدوح شخصيته الشعرية هذه موضع التنفيذ حسب إمكانه واقتناعه بها، ويسعى وراءها ووراء العالم الشعري للشاعر وإلقاء نفسه فيه دائماً (وراء كذب الشاعر)! لذلك نرى في شعر ما قبل الإسلام كثرة ورود معنى «التسابق» إلى المكارم والفضائل في مدح الممدوحين؛ لبناء العالم المستقبلي (العالم الشعري). وهكذا يجعل الشاعر عالمه الشعري عالم جذب للناس إليه، وتكون شخصية الممدوح الشعرية شخصية جاذبة لشخصيته الواقعية ومحفّزة لها على الانتقال من عالمها الواقعي إلى عالمها الشعري (شخصية القصيدة المثالية).

من هذا المنطلق أرى فهم مصطلح «الكذب» في الفن (كذب

الشاعر)؛ من المعادلة والترادف مع فكرة الأمكان الأرسطية الإيجابية، لا من منطلق المقابلة والترادف مع فكرة الكذب الخُلُقي الإسلامية، وبالتالي فهم إبداع الشاعر سلبياً كما فعل النقاد العرب القدامى! فشخصية الممدوح إذن تقع بين واقعين؛ واقعها الفعلي المختلف عن الصورة الموجودة في القصيدة، وواقعها الشعري في القصيدة؛ فهي شخصية إذاً في حالة «صيرورة» لقد كان كل الوجود (المادي والمعنوي) في عصر ما قبل الإسلام لذلك الإنسان في حالة صيرورة وانتقال من واقعه القديم إلى الوجود والعالم الشعري في قصائد الشعراء. فواقع عصر ما قبل الإسلام إذاً كان كما في الشعر، ولم يكن كذلك، في آن واحد؛ لأنه واقع حركي في حالة صيرورة، لا واقع مُنْجَز ساكن. هكذا أرى واقع ذلك العصر، وليس كالتصور السائد في دراستنا من سكونية واقع كل عصر، وأن الحركية واقعة فقط بين العصور لا في داخلها (خلل المنهج التاريخي في دراسة الأدب على العصور)؛ فيؤكد البعض على واقعية ما موجود في الشعر واقعية فعلية تامة (سكونية وصفية) ويؤكد الآخرون على النقيض من ذلك أنه محض عالم خيالي غير واقعي، فني فحسب. لقد جعل شاعر ما قبل الإسلام الوجود الشعري (المادي والمعنوي) معادلاً موضوعياً للوجود القائم الذي عاشه الناس قبل العصر الشعري وخلاله، فأقام بين الوجودين والعالمين شداً وتوتراً وتأزماً، لذلك كان العصر حقيقةً عصراً انتقالياً عظيماً ممّهداً لمجيء الإسلام (وجودياً وخُلُقياً، ونفسياً، وعقلياً....)!

إن ما يميز الرؤية الشعرية الحرية الكبيرة من كل قيد معرفي مسبق، أو رؤية اجتماعية متوارثة، أو دينية، أو غيرها. وهذه أعظم ميزة للمعرفة الشعرية في ذلك العصر. وخلاصة ذلك أن وجود الإنسان قائم على العلاقة الجدلية المحكمة التلاحم والتكامل وديمومة إحالة أحد الجانبين إلى الآخر وتكامله به وانتفائه بانتفائه بين حرية الإنسان

ومعرفته؛ فالمعرفة تهب للإنسان حريته، والجاهل أسير لكل شيء يجهله، والحرية هي التي تمدّ الإنسان بالمعرفة العميقة المتجددة لوجوده. فالإنسان وتاريخه الحضاري الطويل ليس هما إلا هذه العلاقة الجدلية بين حريته ومعرفته؛ وتأزمهما عبر العصور التاريخية الحضارية. فتاريخ الإنسان هو تاريخ هذه الجدلية. هذه الحرية في المعرفة الشعرية هي التي تجمع بين العقل الشعري والعقل الطفولي؛ فالطفل أيضاً في رؤيته للأشياء حرّ كما الشاعر حرية كبيرة جداً - كلما كان أصغر - من أي رؤية مسبقة اجتماعية، أو معرفية... أو غيرهما فهو قليل المعرفة الغَيْرية المكتسبة بعد، لذلك يتعرف على الموجودات بإحساسه الذي يحوّلها إلى رؤى، تكون خيالية في الأغلب كالرؤى الشعرية لأنها تحمل روح وجودها وفكرويته، لا وجودها المادي المحض. وكلما كبر الطفل قلّت حريته الرؤيوية، فتقل معرفته الذاتية للأشياء وتزيد فيه المعرفة الغيرية لها (المكتسبة)، فينعدم العالم الجمالي الشعري من شخصيته الذي يحقق للطفل سعادته (والتي يسعى إليها الكبار مرة ثانية بعد أن فقدوها ليجدوها في الشعر وغيرها من الوسائل - حتى التقنية منها - التي تعيد لهم ذلك العالم الجمالي وذلك الفردوس المفقود!) لكي يلتزم هذا الطفل في كل شيء برؤى الغَيْر (الكبار) الجاهزة.

الحديث عن الحرية يحيلنا إلى سمة أخرى يشترك فيها العقل الشعري والعقل الطفولي هي تكوينهما كليهما لعالم غريب عن العالم الواقعي لأناس عصر ما وللكبار على السواء؛ في موجوداته وليدة الإحساس والرؤية، وفي سلوكهما وطبائعهما. يقول الأعشى واصفاً الصحراء[30]:

فوق دَيْمُومة تَغَوَّلُ بالسَّفْرِ قِفارٍ إلاّ من الآجالِ[31]

إن الأعشى يرسم صورة للصحراء غريبة عن الإدراك الواقعي

المادي لها، وهذه الرؤية والصورة وليدة إحساسه الشعري المرهف بالصحراء الموحشة المخيفة (أظن أن الصحراء بتخيلاتها هي المصدر الأكبر الذي نمّى في الشاعر ووهبه قدرته الكبيرة على التخيّل) فهي عنده ديمومة لا نهاية لها ولا حدود، وهي «تنقلب» في الليل خاصة (التعمية التي يضفيها الشاعر على الموجود الغريب الذي يخلقه من خوفه، والتي تمثل خلفية هذا الموجود وأصله الذي انبثق منه؛ إن هذا الليل هو الخوف وظلامه) غُولاً مهولة تفزع المسافرين في الصحراء وترعبهم وتحوم حولهم في المكان الذي نزلوا فيه تريد التهامهم (لاحظ الالتقاء الواضح بين العقل الشعري في خلق هذا الموجود الغريب وبين العقل الطفولي الذي وإن لم يخلق هذا الموجود بنفسه إلا أنه يستسيغ وجوده، سواء كواقع مادي، أم كفكرة مخيفة فحسب) لذلك فأنت لا ترى في هذه الصحراء إلاّ آجال المسافرين تسير معهم! وأرواح الموتى الذين هلكوا فيها وأشباحهم تجول فيها! إن هذه الصورة الشعرية للصحراء بناها النموذج المكوّن من الشاعر والصحراء، بوجهيه: الإحساس والرؤية. إن إحساس الشاعر بكبر هذه الصحراء وهولها تجسد بالوجه الآخر من النموذج وهو الرؤية (انتقل الشعور إلى فكرة) في اللاتناهي المطلق والغول والآجال التي تجول في هذه الصحراء. إن هذه الأشياء الثلاثة «مشاعر وأحاسيس» (يحيل أحدها إلى الآخر) بكبر الصحراء، والخوف والتفكير بالموت، تحوّلت إلى ثلاث «رؤى» شعرية.

وامرؤ القيس يقول في مرضه الذي مات فيه، وطول عذابه من تساقط جلده(32):

فَلَو أنّها نَفْسٌ تموتَ سَوِيَّةً   ولكنّها نفسٌ تَساقَطُ أنْفُسا!

لقد رسم امرؤ القيس لعذابه وموته البطيء صورة غريبة (عالماً شعرياً غريباً) عن العالم الواقعي من وطأة مرضه والموت؛ فجعل نفسه الكلية تتساقط نفوساً كثيرة، كل واحدة منها «امرؤ القيس»! إنه

الإحساس بتساقط جلده واقتراب الموت تحوّل إلى رؤية؛ فكل جلدة (إحساس) تسقط هي نفس (رؤية) من نفسه الكلية تنتهي، وانتهاء تساقطها هو سقوط آخر نفس من نفس الكلية، وإعلان موته. وتفسير آخر، أن امرأ القيس نقل إحساسه الداخلي باقتراب الموت إلى رؤية خارجية؛ بأن الناس يموتون ويتساقطون أمام عينيه (المعادل الموضوعي لموته هو في الحقيقة لأن الذي يموت يشعر أن العالم الخارجي (المعادل الموضوعي لذاته) يتلاشى وينتهي وبموته يموت العالم الخارجي (تساقط نفوس الناس، وانتهاؤها!) وتأويل ثالث، أنه بموت امرئ القيس ستموت «أنفساً كثيرة»، المحتاج، والفقير، والضعيف، والمرأة التي لا معيل لها ولعيالها، والأمير وطالب النجدة، وغيرهم ممن اعتاد العرب على كشف كروبهم وسد حاجتهم فبموته ستموت كل هذه النفوس.

وزهير يقدم رؤية غريبة (أظن أنها كذلك في العصر الذي سبق العصر الشعري، وفي كل عصر، عدا العصر الشعري) في عالمه الشعري للتعامل الإنساني والأخلاقي بين الناس فيقول في مدح ممدوحه(33):

جَريءٍ متى يُظْلَمْ يُعَاقِبْ بِظُلْمِهِ   سَريعاً، «وإلاَّ يُبْدَ بالظُّلْمِ يَظْلِمِ»!
وَمَنْ لا يَـذُدْ عن حَوضِهِ بِسلاحِهِ   يُهَدَّمْ «ومَنْ لا يَظْلِمِ الناسَ يُظْلَمِ»!

وإذاً زهير ليس داعية سلم في عالمه الشعري، إنما يدعو الناس أن يظلم أحدهم الآخر!

ومن غرابة العالم الشعري تقرّب الموجودات لاسيما البعيدة جداً من الشاعر قرباً غريباً. قال أحدهم في وصف السحاب(34):

دانٍ مُسِفٌّ فُوَيقَ الأرض هَيْدَبُهُ   يَكادُ يَدفَعُهُ مَنْ قام بالراحِ!(35)

ويقول خداش بن زهير(36):

إذا ما الثريّا أشرَقَتْ في قَتامها «فُوَيقَ رؤُوسِ الناس كالرُّفْقَةِ السَّفْرِ

ويقول امرؤ القيس(37):

تَنَوَّرتُها من أذرعاتٍ وأهلُها بيثرب أدنى دارها نَظَرٌ عالِ(38)

ومثله قول الحارث بن حلّزة(39):

وَبِعَيْنَيْكِ أوْقَدَتْ هِنْدُ النَّا رَ أخيراً تُلْوي بها العَلْياءُ

فَتَنَوَّرتُ نارُها من بعيدٍ بَخَزازَى، هَيهاتَ مِنكَ الصِّلاءُ

إن عمق إحساس الشاعر بالأشياء يجعلها قريبة منه جداً؛ فالإحساس العميق بها هو الذي يقرّبها. إن هذه الأشياء كما قلت سابقاً هي داخل فكره، وليست خارجية منفصلة عنه تماماً، لذلك يشعر بها قريبة منه! وهذا أيضاً شعور العقل الطفولي الذي يرى الأشياء قريبة منه قرباً غير معقول؛ فيمدّ الطفل يده مثلاً ليمسك الشمس أو القمر أو كل ما هو بعيد! وذلك بسبب ازدواجية إحساسه العميق به، وداخلية ذلك الشيء في فكره، فالأشياء البعيدة طالما هي داخل فكره يحس بها قريبة.

إن الشاعر يقرّب الأشياء بعمق إحساسه بها لكي يتعرّف عليها. ولذلك كان يتصور الأشياء كبيرة مبالغاً فيها جداً نسبة إلى واقعها الفعلي (المبالغة الفنية)! وما ذلك التكبير والتضخيم إلا وسيلة و«تجسيد رؤيوي» لعمق إحساسه بتلك الأشياء، ومحاولة نقل ذلك الإحساس العميق بها بدقة كبيرة (بالرؤية والتجسيد)، أو لأنه يريد أن يدخل في ذلك الشيء ليتعرّف عليه. فمن الأول قول عديّ بن رعلاء الغسّاني(40):

فَصَبَرْنا النُفوسَ للطَّعنِ حتى جَرَتِ الخَيْلُ بَيْنَنا في الدِّماءِ

إن إحساس عديّ بشدة ذلك الموقف وصعوبته وكراهية النفس له وثقله عليها تجسد في «رؤية» خارجية؛ كبّرت وعظّمت صورة الدماء وسيلانها فأصبحت كنهر يجري! فليست هذه المبالغة إلا نقل الشعور الداخلي اللامرئي إلى وجود مرئي يجسد عمق ذلك الشعور. ومثل ذلك قول عنترة(41):

إذا ما مَشَوا في السابغاتِ حَسِبْتَهُمْ سُيولاً وقد جاشَتْ بِهِنَّ الأباطِحُ
ودُرْنا كما دارَتْ على قُطْبِها الرَّحى ودارَتْ على هامِ الرجالِ الصَّفائِحُ
بَهاجِرةٍ حتى تَغَيَّبَ نُورُها وأقبَلَ لَيلٌ يَقبِضُ الطَّرْفَ سائِحُ(42)

فلاحظ عظم الجيش واستمرار القتل بالقوم بعضهم بعضاً والسيوف الكثيرة جداً التي تتهاوى فوق الرؤوس وأن المعركة دامت من الظهر في الهاجرة حتى اشتمال الليل المظلم على المتحاربين، دون توقف! وكل هذا لا صحة له في الواقع الخارجي الفعلي إنما هو محض واقع داخلي (الشعور بوطأة الحرب وشدتها) تجسَّد بدقة في رؤية خارجية تصويرية، فكان لابد من المبالغة لنقله بدقة. وإذاً المبالغة ليست غاية في ذاتها (فنية محضة) لتصوير واقع شعري فحسب، إنما هي وسيلة وأسلوب ومعادل موضوعي للإحساس وطبيعته؛ فالجيش في ذلك العصر كان ضئيل العدد، ولم تكن المعركة تستمر وقتاً طويلاً كالذي وصفه الشاعر بل كان وقتها قصيراً.

ومن النوع الثاني لتعليل المبالغة الشعرية قول طرفة بن العبد في وصف ناقته(43):

لها فَخِذانِ أُكْمِلَ النَّحْضُ فيهما كأنَّهُما بابا مُنيفٍ مُمَرَّدِ
كَقَنطَرَةِ الرُّوميِّ أقسَمَ رَبُّها لَتُكْتَنَفَنْ حتى تُشادَ بِقَرْمَدِ
وأتْلَعُ نَهّاضٌ إذا صَعَّدَتْ بهِ كَسُكّانِ بوصِيٍّ بِدِجْلَةَ مُصْعِدِ(44)
وَعينانِ كالماوِيَّتَينِ اسْتَكَنَّتا بِكَهْفَيْ حِجاجَيْ صَخْرةٍ قَلْتِ مَوْرِدِ(45)

وغيرها من أبيات القصيدة، كلها تكبر فيها أجزاء جسم الناقة كبراً هائلاً؛ فالفخدان يصبحان بابين كبيرين والناقة نفسها قنطرة، وعنقها مقدّم سفينة، وعيناها وما حولهما مرآتين كبيرتين في كهفي جبل! إن كبر هذه الأشياء هو تجسيد رؤيوي لعمق إحساسه بها وتقرّبه منها أكثر لمعرفتها واكتشاف ماهية وجودها؛ إنه يريد كما قلت أن يدخل داخل تلك الأشياء لكي يعرفها، لذلك تكبر! إن المعرفة تصغّر الأشياء وتبعدها، أما الجهل بها فإنه يكبّرها ويعظّمها ويقرّبها(*) لذلك تكبر وتتضخم الأمور المنتظرة وتُرى قريبة (الخوف من شيء سيحدث مثلاً). ولذلك أيضاً حين تريد معرفة شيء تقرّبه منك أو تقترب أنت منه (كما كان يفعل شاعر ما قبل الإسلام) فيكبُر، وإذا كنت تعرفه تبعده ويصغر عندك (لا تبالي به). وصفة رؤية الأشياء أكبر مما هي عليه في واقعها المعروف عنها هي مما تمتاز به رؤية الطفل للأشياء. (وأحد أسباب ذلك جهله بها، وصغر جسمه)؛ فحين يعود الإنسان مثلاً بعد سنوات كثيرة إلى ملاعب الطفولة وأشيائه فيها يجد أنه كان يرى كل شيء مضخماً ومكبراً! وفي هذا الجانب أيضاً يلتقي العقل الشعري مع العقل الطفولي.

إن تقرّب شاعر ما قبل الإسلام من الأشياء، واختباره لها لمعرفتها، وخَلْعه إحساسه وفكره عليها (النموذج إحساساً ورؤية) جعله يتوحّد معها، فانتهى عنده الصراع الوجودي بين وجوده الذاتي والوجود الخارجي الغريب عنه والمقابل لذاته؛ لأنه كما قلت سابقاً خلع ذاته على كل شيء حوله (بالنموذج الشعوري والرؤيوي)؛ فأصبح الخارجي من إبداع الذات نفسها. ولذلك كان الشاعر يصوّر توحّده مع الوجود في جسمه. يقول قيس بن الخطيم في وصف درعه[46]:

مُضَاعَفَةٌ يَغْشَى الأنامِلَ فَضْلُها   كأنَّ قَتيرَيْها عُيونُ الجَنادِبِ[47]

لاحظ كيف أصبح جسد البطن جسداً وجودياً تُطِلُّ منه الموجودات على العالم؛ فيجعل قيس رؤوس مسامير درعه عيون جراد لامعة تطلّ على الوجود وتنظر إليه من جسد قيس (لأنها جزء من هذا الجسد). وهكذا يصبح رأس رمح شاعر آخر عيون غول قادحة وتصبح أردان درعه الطويلة فيضان المياه على هذا الجسد الوجودي (جسد الشاعر)... إلى غير ذلك من صور توحّد جسم الشاعر مع الوجود، وجعله جسداً يجتمع الوجود الكبير فيه!..

الخلاصة:

هذه الدراسة تقع ضمن سلسلة بحوث أكتبها عن طبيعة (المعرفة الشعرية في عصر ما قبل الإسلام). وهي أول هذه البحوث كما مرقم في العنوان، وهي في المقاربة بين العقل الشعري والعقل الطفولي في طبيعة رؤيتهما للوجود. القسم الأول منها يدرس هذه المقاربة بين العقلين في (الإحساس) من المعرفة التي يكونها كل منهما. والقسم الثاني يدرس المقاربة بينهما في (الرؤية) التي يكونانها عن الأشياء. والإحساس والرؤية متكاملان في بناء المعرفة الشعرية ووجهان لورقة واحدة؛ يمثل الإحساس جانب الشعور من الشعر، على حين تمثل الرؤية جانب الفكر فيه. وبذلك فإن الشعر يجمع بين الإحساس بالأشياء إحساساً خاصاً ولذلك سمي الشاعر شاعراً، وبين التفكير فيها ورؤيتها رؤية مختلفة عما تعورف عنها، ولذلك كان الشعر الجاهلي علم العرب في ذلك الوقت. والرؤية الشعرية تتكون من جدلية الخارجي مع الذات المفكرة ليتكون منهما (نموذج) لا هو هذا ولا هو ذاك. هذا النموذج يطرح رؤية جديدة لواقع جديد يراه الشعراء يحاولون به تغيير واقعهم المتأزم؛ فتكون رؤية الشاعر رؤية شد بين الواقع القديم والواقع الشعري الجديد الذي يدعو أناس ذلك العصر إليه. ومن مميزات تلك الرؤية:

الحرية والغرابة والمبالغة، وكلها يشترك فيها العقل الشعري مع العقل الطفولي ولكن مع الفارق أنها فيه بوعي كبير لأنه يبني بهذا الوعي وهذه المعرفة الخاصة للواقع الجديد للناس في ذلك العصر.

الهوامش

1) مسائل فلسفة الفن المعاصرة: 151.

2) مشكلة الفن: 24.

3) علاقة الفن بالواقع: 10-11.

4) ديوان امرئ القيس: 51.

5) لاحباً: ظاهراً. الجَدَد: المرتفع من الأرض. ملهب: فرس سريع العَدْو.

6) خَفاهُنَّ: أظهَرَهُنَّ. المجلّب: المحدث جلبة.

7) شرح المعلقات السبع: 197. وينظر: ديوان عنترة (لاختلاف الرواية): 197-198.

8) ديوان الهذليين 2:25.

9) وغى: صوت وغَمْغَمَة غير مفهومة. الخموش: البعوض. هياط: جَلَبَة وصياح ومجادلة.

10) ديوان عنترة: 258.

11) متسربل: لابس آلة الحرب. والسيف لم يتسربل: أي والسيف مسلول من غمده.

12) ديوان النابغة الذبياني: 188.

13) ديوان امرئ القيس: 380.

14) علاقة الفن بالواقع: 11.

15) مسائل فلسفة الفن المعاصرة: 151.

16) ينظر: الماركسية وعلم الجمال: 43.

17) موجز تاريخ النظريات الجمالية: 258. وينظر: كانت أو الفلسفة النقدية: 260.

18) ينظر: كانت أو الفلسفة النقدية: 261-262.

19) الماركسية وعلم الجمال: 27-28.

20) بوزانكيت: 274-275.

21) شرح ديوان زهير: 40.

22) الشربات: حُفَرٌ حول جذوع النخل. طحل: أخضر.

23) شعر قبيلة ذبيان في الجاهلية: 417.

24) فلسفة هيجل: 115.

*) حالة العالم مصطلح يعني القوة الروحية والفكرية الشاملة التي تحكم سلوك الناس في عصر ما (فكرة كبرى أو حالة، ظاهرة أو خفية، تحكمهم).

25) من الحريات إلى التحرر: 113.

26) علاقة الفن بالواقع: 5-6.

27) ينظر: لسان العرب: مادة (شعر). الشاعر والوجود في عصر ما قبل الإسلام: 61-96.

28) طبقات فحول الشعراء 1:24.

29) ينظر: الشاعر والوجود: 189-192.

30) ديوان الأعشى الكبير: 5.

31) تغوّل: تتغول للمسافرين، أي تتحول غولاً أو تُخَيِّل لهم أشياء مفزغة. الآجال: قطيع الحيوانات الوحشية، أو الموت.

32) ديوان امرئ القيس: 107.

33) شرح ديوان زهير: 24، 30.

34) شرح ديوان عبيد بن الأبرص: 53، وديوان أوس بن حجر: 15.

35) مسفّ: أسَفَّ في قربُه وبالغَ. الهيدب: الطرف والنهاية. الراح: كأس الشراب، أو راحة اليد.

36) شعر خداش بن زهير: 46.

37) ديوان امرئ القيس: 31.

38) تنوّرتها: رأيت نارها. اذرعات: موضع في الشام.

39) ديوان الحارث بن حلّزة: 9.

40) الأصمعيات: 152.

41) ديوان عنترة: 300-301.

42) سائح: ينتشر ويعم ظلامه شيئاً فشيئاً.

43) ديوان طرفة بن العبد: 37، 38، 41.

44) أتلع: عنق طويل. بوصيّ: ضرب من السفن.

45) الماويّة: المرآة. الحجاج: العظم المشرف على العين (منبت الحاجب). القلت: النقرة في الجبل.

*) مصداق ذلك قول المتنبي:

وتعظم في عين الصغير صغارها وتصغر في عين العظيم العظائم

46) ديوان قيس بن الخطيم: 82.

47) القتير: رؤوس مسامير الدرع.

المصادر والمراجع

1) الأصمعيات: الأصمعي، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، وعبدالسلام محمد هارون، ط 3، دار المعارف بمصر (د.ت).

2) بوزانكيت: الدكتور علي عبدالمعطي محمد، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1980.

3) ديوان الأعشى الكبير: تحقيق: محمد محمد حسين، مكتبة الآداب، المطبعة النموذجية، مصر (د.ت).

4) ديوان امرئ القيس: تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط 3/ دار المعارف بمصر/ القاهرة 1969.

5) ديوان أوس بن حجر: تحقيق وشرح: الدكتور محمد يوسف نجم، ط 3، دار صادر/ دار بيروت، بيروت (د.ت).

6) ديوان الحارث بن حلّزة: تحقيق/ هاشم الطعان/ مطبعة الإرشاد/ بغداد 1969.

7) ديوان طرفة بن العبد: تحقيق/ الدكتور علي الجندي، مكتبة الأنجلو المصرية (د.ت).

8) ديوان عنترة: تحقيق ودراسة/ محمد سعيد مولوي/ المكتب الإسلامي (د.ت).

9) ديوان قيس بن الخطيم: تحقيق/ الدكتور ناصر الدين الأسد، ط 2/ دار صادر/ بيروت 1967.

10) ديوان النابغة الذبياني: تحقيق/ محمد أبو الفضل إبراهيم/ ط 2/ دار المعارف/ القاهرة 1985.

11) ديوان الهذليين: رواية السكري/ مصور عن طبعة دار الكتب/ الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة 1965.

12) الشاعر والوجود في عصر ما قبل الإسلام: باسم إدريس قاسم/ رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة/ كلية الآداب/ جامعة الموصل 1992.

13) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى: صنعة: أبو العباس ثعلب/ مصور عن مطبعة دار الكتب/ الدار القومية للطباعة والنشر/ القاهرة 1964.

14) شرح ديوان عبيد بن الأبرص/ كرم البستاني/ دار صادر/ دار بيروت، بيروت، 1964.

15) شرح المعلقات السبع: الزوزني، ط 2، دار الجيل - بيروت، مكتبة المحتسب عمان 1972.

16) شعر خداش بن زهير العامري: صنعة: الدكتور يحيى الجبوري، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق 1986.

17) شعر قبيلة ذبيان في الجاهلية: جمع وتحقيق ودراسة: سلامة عبدالله السويدي، مطبوعات جامعة قطر 1987.

18) طبقات فحول الشعراء: ابن سلام الجمحي، تحقيق محمود محمد شاكر، المؤسسة السعودية بمصر، مطبعة المدني، القاهرة (د.ت).

19) علاقة الفن بالواقع: ج. نيدوشيفين، ترجمة: الدكتور فؤاد أيوب، الفكر الجديد (د.ت).

20) فلسفة هيجل: ولترستيس، ترجمة: الدكتور إمام عبدالفتاح إمام، ط 1، دار الثقافة، القاهرة، 1980.

21) كانت أو الفلسفة النقدية: الدكتور زكريا إبراهيم، ط 2، مكتبة مصر، القاهرة، 1972.

22) لسان العرب: ابن منظور، دار صادر، دار بيروت، بيروت، 1955-1956.

23) الماركسية وعلم الجمال: روجيه غارودي، ترجمة: جورج طرابيشي، ط 1، دار الطليعة، بيروت، 1975.

24) مسائل فلسفة الفن المعاصرة: جان ماري جويو، ترجمة: الدكتور سامي الدروبي، ط 3، دار اليقظة العربية، بيروت - دمشق، 1965.

25) مشكلة الفن: الدكتور زكريا إبراهيم، مكتبة مصر، دار الطباعة الحديثة (د.ت).

26) من الحريات إلى التحرر: الدكتور محمد عبدالعزيز الحبابي، دار المعارف بمصر 1972.

27) موجز تاريخ النظريات الجمالية: م. اوفسيانيكوف. ز. سمير نوفا، تعريب: باسم السقا ط 2 دار الفارابي، بيروت، 1979.



الحديث عن ماهية الحداثة في العصر العباسي ليس بالأمر السهل، لما يكتنف هذا المصطلح من لبس وغموض، فقد كانت الحداثة في هذا العهد إشكالية معقدة لتعدد مدلولها واختلاف مظاهرها وامتزاجها بالأمور السياسية والدينية، وتأثرها بالثقافة الأجنبية الواردة، ومنافستها للقديم، ودخولها معه في صراع حضاري قوي، غير أن هذا لا يمنع من الخوض في غمارها لمحاولة الاطلاع على أغوارها والتعرف على حدودها ومعالمها وتقريبها إلى الفهم. فالحداثة مصدر حدث، تقول حدث الشيء يحدث حدوثاً وحداثة: وقع وجد، فهو حادث وحديث، وأحدث الرجل الشيء: ابتدعه وأوجده، قال تعالى: ﴿**لعل الله يحدث بعد ذلك أمراً**﴾[1]، واستحدث خبراً أي وجدت خبراً جديداً، قال ذو الرمة:

استحدث الركب عن أشياعهم خبراً   أم راجع القلب من أطرابه طرب؟[2]

وهذه المشتقات ترجع إلى أصل لغوي واحد، وتفيد معنى معجمياً يكاد يكون واحداً، فالحداثة تعني الجدة، والحديث يعني الجديد من الأشياء.

وقد شاع مصطلح «محدث» أكثر من شركائه في الاشتقاق، فكان أبو عمرو بن العلاء يعد كل شعر بعد الشعر الجاهلي وشعر المخضرمين شعراً محدثاً، يقول في شعر جرير والفرزدق: «لقد كثر هذا

المحدث وحسن حتى لقد هممت بروايته»[3]. ثم تطور مفهوم كلمة «محدث» ولم يعد مرتبطاً بزمان متقدم في تاريخ الشعر العربي كما كان يراه أبو عمرو، وإنما أصبح النقاد يستعملونه في معنيين متقاربين:

الأول: أنهم أطلقوه على الشعر الجديد الذي ظهر قبيل قيام الدولة العباسية ثم نما وترعرع حتى أصبح مدرسة شعرية.

والثاني: أنهم أطلقوه بعد جمعه على الشعراء الذين نشأوا في الفترة المذكورة وكان لهم مذهب في تجديد الشعر وتحديثه.

وعلة هذا فإن كلمة «محدث» قد ترد وصفاً للشعر، وقد ترد وصفاً للشاعر، وهي إذ تكون وصفاً للشعر لا تنطبق على جميع الشعر الذي كتب في العصر العباسي، فكثير من هذا الشعر ظل في مبناه ومعناه ينتمي إلى العهد القديم، وبعضه استجاب لروح العصر وعانق كل ما هو جديد. وعلى هذا اللون من الشعر بالذات يطلق النقاد اصطلاح «المحدث» بمعنى «الحديث».

ونفس الشيء عندما تكون هذه الكلمة وصفاً للشاعر، فهي لا تعم جميع الشعراء العباسيين وإنما تختص بأصحاب مذهب التجديد كبشار وأبي نواس ومسلم بن الوليد وأبي تمام. وهذا يدل على أن عامل الزمن يجعل مفهوم «الحداثة» واسعاً، ينضوي تحته الشعراء على اختلاف مشاربهم في التجديد ونصيبهم فيه. أما العامل الدلالي الذي يلح على التجديد في شكل الشعر ومضمونه فإنه يجعل مفهوم الحداثة ضيقاً لا يدخل تحته إلا الشعراء الذين أوتوا الموهبة والقدرة على تطوير الشعر والرغبة في تغييره من أجل مواكبة الحياة ومسايرة ركبها.

وإذا كانت حركة الزمن الخفية هي التي تفرز الحداثة «فإن المكان يمثل المظهر الحسي الذي يسمح لحركة الزمن بترسيب تراكماتها الظاهرية، سواء فيما يتصل باللغة أو الأدب، أو فيما يتصل بالفنون

عموماً، فكأن حركة الزمن هي التي تعطي للحداثة استمراريتها، وطبيعة المكان هي التي تعطيها عمقها وثباتها»[4].

فالزمان والمكان إذن إطاران كبيران يحتويان كل تجديد وتغيير، ولكن الإنسان هو الذي يتحرك فيهما ويبدع ويخلق، فإحساسه بأن الحياة قد تغيرت، ورغبته في التحديث والإضافة، واجتهاده في سد ثغرات النقص، وسعيه إلى الأفضل والأحسن في ميدان الأدب والفن هو الذي ينجب الحداثة ويبدعها. وهكذا نجد الحداثة لا تأتي إلا نتيجة لثلاثة شروط: الزمان والمكان والإنسان، فتحرك الإنسان في الزمان والمكان لمواكبتهما وتفاعله بغيره داخلهما تفاعلاً ثقافياً وحضارياً هو الذي ينجب الحداثة ويغذيها.

ويظهر «أن عبارتي «الإحداث» و«المحدث» اللتين وصف بهما الشعر الذي خرج على الأصول تجيئان من المعجم الديني»[5]. فقد كانت كلمة «محدث» من المصطلحات الدينية، إذ إن محدثات الأمور: ما ابتدعه أهل الأهواء من الأشياء التي كان السلف الصالح على غيرها. وفي الحديث: إياكم ومحدثات الأمور، وهي ما لم يكن معروفاً في كتاب ولا سنة ولا إجماع[6].

ثم جاء اللغويون ونقلوا هذا المصطلح نقلاً مجازياً من المعجم الديني إلى المعجم النقدي، كأنهم استعاروا الخروج على الأسس الثابتة في أصول التشريع الإسلامي للخروج على أصول الشعر القديم، وبذلك امتزجت في أذهانهم الدلالة الدينية بالدلالة الإبداعية النقدية لكلمة «محدث»، وأصبح لديهم الخروج على أصول الشعر العربي القديم كالخروج على الثوابت الدينية.

وهذا في الواقع خلط واضح، ذلك أن الخروج على الثوابت الدينية إذا كان لا يجوز بحال من الأحوال لأن هذه الثوابت سماوية إلهية لا يتطرق إليها الباطل، ولا يلحقها النقص، فإن الخروج في مجال فن

الشعر يظل أمراً مشروعاً، لأنه فن إنساني يتأثر بالتطور الحضاري وينمو في أحضانه.

وقد ساندت اللغويين المؤسسة السائدة حفاظاً على مصالحها واستقرارها، لأن الشعر المحدث بدا لها «كمثل الخروج السياسي أو الفكري خروجاً على ثقافة الخلافة ونفياً للقديم النموذجي»(7).

ومن هنا نفهم سر حملة اللغويين على الشعر المحدث، ورفضهم له، وقلة ثقتهم به. فقد امتزج هذا الشعر في الحياة العربية بالأمور الدنيية والسياسية، واشتدت لذلك حوله الخصومة(8).

وقد تاخم مصطلح «المولدين» مصطلح «المحدثين» فهو يشتبك معه ويحمل مثله نفس الدلالة، ولكنه لم يشع شيوعه.

والمولد في اللغة يدل على أن من أنجبه امتزاج الأصل العربي بغيره من أصول الشعوب التي دخلت في ظل الإسلام، فهو يعني اختلاط عنصرين ينشأ عنهما عنصر ثالث، وبذلك يشير إلى ما «طرأ على الأمة الإسلامية من التغيير من ناحية الدم، فقد امتزجت طبائع بطبائع وأمم بأمم، وتكون من هذا مزاج جديد لطائفة ضخمة من الناس هم المولدون الذين كانوا يكونون أغلبية الأمة الإسلامية»(9).

وبكلمة موجزة فإن المولد «اسم لمن نشأ غير خالص العروبة مُقرِفاً كان أو هجيناً»(10)، وفي اصطلاح الأدب أطلق المولدون على الشعراء الذين نشأوا في العصر العباسي ولو كانوا عرباً خلصاً دون من سبقهم ولو كانوا غير خالصي العروبة(11).

فكلمة «المولدين» هنا اتسعت لتشمل من أنجبهم الامتزاج المذكور وسواهم ممن بقي عربي المحتد والنجار، وذلك لكثرة تلك الأجيال الجديدة التي أنشأها التفاعل العرقي من طريق الزواج والمصاهرة بين

العرب ومن دخل في حوزتهم، ولما يتبع ذلك التفاعل من امتزاج الحضارات والعادات والتقاليد.

وكان «المولد» وصفاً للشاعر الذي أنجبه امتزاج الدم والحضارة، ووصفاً لشعره الذي جاء تعبيراً عن تكوينه المتميز وذوقه الجديد، وخروجاً على العربي الأصيل.

إن المولد عموماً هو المحدث أو الجديد، ففي مختصر العين للزبيدي «المولد من الكلام المحدث»(12)، وفي «الأساس» المولد هو الكلام «غير الأصيل في العربية»(13). ويتميز الشعر المولد بأنه لا يحتج به إلا في المعاني، يقول أبو الفتح عثمان بن جني «المولدون يستشهد بهم في المعاني، كما يستشهد بالقدماء في الألفاظ»(14)، وفي المزهر «المولد هو ما أحدثه المولدون الذين لا يحتج بألفاظهم»(15)، وقد اشتده بشعر المولدين في المعاني لأنها - كما يقول ابن رشيق - اتسعت لاتساع الناس في الدنيا(16).

وهذه النصوص توضح لنا موقف اللغويين من «المولد» فهو عندهم دون القديم، ومن ثم فإنه لا يستشهد به في الألفاظ، وكان همهم من وراء هذا «وصم المولد بأنه ليس من كلام العرب»(17).

وخلاصة القول إن «المولد والمحدث» معناهما واحد، فهما يطلقان على الشعر الجديد الذي خرج على أصول الشعر القديم، وعلى الشعراء الذين أبدعوا هذا الشعر ابتداء من بشار فصاعداً.

وعند ملاحظة التحول الذي طرأ على الشعر العربي في العصر العباسي تكونت ثنائية: القدماء والمحدثين، حيث يبتدئ عهد القدماء بنضج الشعر العربي قبل الإسلام بنحو قرن ونصف، وينتهي أوائل القرن الثاني بعد جرير والفرزدق. فهو يشمل الأدب الجاهلي والأدب الإسلامي. أما عهد المحدثين فيبدأ - على الأرجح - قبل قيام الدولة

العباسية من عهد بشار بن برد وغيره من مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية ويشمل كل من جاء بعد ذلك من الشعراء.

وقد كان وضع مصطلح «المحدثين» حداً فاصلاً بين عصرين طويلين في عمر الشعر العربي، لأن القول بالحداثة يتضمن «القول بما لم يكن معروفاً في الماضي، الحديث من هذه الناحية يكشف عن نقص ما أو عن فراغ ما في القديم، والحداثة – إذن – خروج على الأصول»[18].

وعلى هذا فإن العلاقة بين طرفي ثنائية: القدماء والمحدثين علاقة تنافر واختلاف، لأن الحداثة تعني محاولة الخروج على القديم وإبعاده والتمرد عليه في بعض جوانبه أو معظمها واستبداله ببدائل جديدة، أي أنها «تمثل نفياً للماضي، وتعلقاً بالحاضر، وخروجاً على المعتاد إلى غير المعتاد، ومن المعروف إلى غير المعروف حتى تتصل بالأمر المبتدع في جانبيه الممدوح والمذموم فهي الجدة بداية»[19].

إن الحداثة بهذا المعنى إضافة وإثراء، وصفة التبدل الشعري، وحركة ثورية تطورية «لا تكون باتباع أشكال تعبيرية معينة، بل باتخاذ موقف حديث تجاه الحياة، ومنها تجاه القصيدة»[20].

وإذا كانت العلاقة بين ثنائية القديم والحديث علاقة نفي وتعارض، فإن هذا لا يعني أن الحديث أفضل من القديم دائماً، وإنما المراد أن الشاعر المحدث يرفض التقليد ويعارضه ويصدر عن تجربته، غير أن هذا لا يجعل الحديث أحسن في كل الأحوال «فالحداثة في الشعر لا تمتاز بالضرورة على القدامة فيه»[21]، فقد يموت الجديد قبل موت صاحبه، ولا يمتلك قوة الصمود والبقاء، وقد يحيا القديم ويبقى على الرغم من أن ريح الحديث تعصف به.

وأعتقد أن الإبداع أفضل بغض النظر عن انتمائه للقديم أو الحديث هو الذي يملك قوة التحدي والاستمرار، ويعبر الزمان والمكان

على الرغم من كل الأنواء والأعاصير، ويبقى راسخاً في أفئدة الناس وعقولهم على اختلاف مشاربهم، يعبر عن مشاعرهم المشتركة ويصور آلامهم وآمالهم في الحياة، وما سوى ذلك يكون كعصف مأكول، أو هشيم تذروه الرياح.

إن الشعر الذي يتصف بالتحدي ومواكبة الحياة جديد وإن أبدعه شاعر قديم «ولعلنا لا نغلو إذا قلنا إنه لا يوجد قديم في الشعر إلا إذا أردنا بذلك التعبير عن زمن ظهوره، أما بعد ذلك فهو متجدد دائماً كأنما نظم بالأمس، إذ لانزال نقرؤه ولانزال نجد متعة فيه كما وجدها معاصروه»[22].

وفوق هذا فإن الحداثة لا تكتسي صبغة الاستقرار ولا ترتبط بزمن، فقد كان عنترة في قوله:

هلْ غادَرَ الشعراءُ مِن مُتَرَدَّمِ   أم هلْ عرفْتَ الدارَ بعد تَوَهُّمِ

«يعد نفسه محدثاً قد أدرك الشعر بعد أن فرغ الناس منه، ولم يغادروا له منه شيئاً»[23]. وتقدم أن أبا عرو بن العلاء كان يعد كل شعر بعد الشعر الجاهلي وشعر المخضرمين بأنه محدث، ثم أطلق المحدثون على بشار ومن يليه من الشعراء، ثم ظهرت الحداثة المعاصرة فابتدع الشعراء طرائق جديدة في التعبير وخرجوا بالشعر على ما سلف.

وهذا يشير إلى أن ما نعتبره قديماً كان حديثاً في وقته، وما نعتبره حديثاً يصبح في يوم من الأيام قديماً، وبعبارة أخرى أوجز فإن «كل قديم من الشعراء فهو محدث في زمانه بالإضافة إلى من كان قبله»[24].

وسبب هذا أن الحياة في حركة دائبة لا تعرف الاستقرار، وبتغير الحياة تتغير طرق التعبير الأدبي والفني، وتجد أساليب لم تكن

معروفة، ثم تتغير الحياة وتتغير الأساليب... وهكذا نجد القديم والحديث يقعان ويتعاقبان.

وقد أدى نشوء ثنائية: القديم والحديث في العصر العباسي إلى اختلاف كبير بين النقاد، فتعصب كثير منهم وفي مقدمتهم الرواة واللغويون إلى القديم، ودافعوا عنه، ومالوا إليه كل الميل، فقد سبق أن أبا عمرو بن العلاء كان يقول في شعر جرير والفرزدق: «لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى لقد هممت بروايته»[25].

فالمحدث هنا ينصرف إلى الجانب الزمني أكثر مما ينصرف إلى الجانب الفني، وقد وصف أبو عمرو هذا «المحدث» بأنه «كثر وحسن» مما يجعله يهم بروايته، ولكنه لم يفعل لأن تغلغل حب القديم في قلبه منعه بدون شك من ذلك.

ثم إن كلمة «الرواية» هنا تعبر عن الموقف النقدي لهذا الناقد، فلو ترك فعل «هم» وروى الشعر المحدث فعلاً لكان قد اعترف به اعترافاً تاماً، لأن رواية شعر المحدثين معناها الإقرار لهم بالشاعرية والقدرة على الإبداع، ولكن أبا عمرو فضل الاحتكام إلى الزمن ولم يلتفت إلى مقياس الكثرة والحسن على الرغم من أنهما من المقاييس الأساسية لكل تفاضل بين أشعار الشعراء. وليس بغريب أن ينظر أبو عمرو إلى الشعر المحدث نظرة كهذه، فقد «كان لا يعد الشعر إلا ما كان للمتقدمين. قال الأصمعي: جلست إليه عشر حجج فما سمعته يحتج ببيت إسلامي»[26]. وذهب ابن الأعرابي إلى أبعد حد في رفض الشعر المحدث والتعصب للقديم إذ قال: «إنما أشعار هؤلاء المحدثين مثل أبي نواس وغيره مثل الريحان يشم يوماً ويذوي ثم يرمى به، وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر كلما حركته ازداد طيباً»[27].

فابن الأعرابي يقابل بين الشعر المحدث والشعر القديم، ويرى أن الشعر المحدث قليل الماء نادر البهاء، ينضب جماله سريعاً ولا يقوى

على البناء، فهو مثل أزهار الريحان يتضوع أريجها مادام قطفها جديداً، فإذا مر عليها وقت يسير ذوت وذبلت وذهب شذاها وألقي بها.

أما الشعر القديم فإنه ثر غزير يتسم بالعمق، ويتدفق جماله باستمرار، إنه مثل المسك والعنبر يفوح عرفه بدون انقطاع، وقد اعتمد ابن الأعرابي التشبيه لإبراز موقفه النقدي، ذلك أن تشبيه الشعر المحدث بالريحان... فيه قدح وسخرية لاذعة، وفيه غض من قيمة هذا الشعر، عكس تشبيه الشعر القديم بالمسك... فإنه تشبيه فيه مدح وتقدير لهذا الشعر.

وابن الأعرابي من هذه الناحية كأبي عمرو بن العلاء يفضل الشعر القديم علي المحدث بناء على المقياس الزمني، وقد قال عنه أحد معاصريه: «كنا عند ابن الأعرابي فأنشده رجل شعراً لأبي نواس أحسن فيه فسكت، فقال له الرجل: أما هذا من أحسن الشعر؟ قال بلى، ولكن القديم أحب إلي»[28].

فجواب ابن الأعرابي يدل على أنه يدرك القيمة الفنية والجمالية للشعر المحدث ولكنه على الرغم من ذلك كان يفضل القديم عليه ويميل إليه.

وقد تعصب الرواة واللغويون للقديم لأنهم وجدوا فيه بغيتهم، يقول الجاحظ: «ولم أر غاية النحويين إلا كل شعر فيه إعراب، ولم أر غاية رواة الأشعار إلا كل شعر فيه غريب أو معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج، ولم أر غاية رواة الأخبار إلا كل شعر فيه الشاهد والمثل»[29].

يدل هذا النص الدقيق على أن عمل اللغويين كان لا ينصرف إلى التعرف على مواطن الجمال في الشعر، بل ينصب على البحث عن الشاهد بألوانه المختلفة، وقد أكد ابن رشيق هذا إذا علق على كلام

لأبي عمرو بن العلاء ينتقص فيه شعر المحدثين، يقول: «هذا مذهب أبي عمرو وأصحابه كالأصمعي وابن الأعرابي، أعني أن كل واحد منهم يذهب في أهل عصر هذا المذهب، ويقدم من قبلهم، وليس ذلك لشيء إلا لحاجتهم في الشعر إلى الشاهد وقلة ثقتهم بما يأتي به المولدون»[30].

من هنا جاء اعتزاز اللغويين والرواة بالشعر القديم، فقد وجدوا فيه ما لم يجدوه في الشعر المحدث، وجدوا فيه الشاهد والمثل، وتلك ضالتهم المنشودة التي يتطلبها اشتغالهم بعلوم العربية لخدمة اللغة والدين، ولهذا فإن دفاعهم عن هذا الشعر يعني الدفاع عن مهنتهم إلى جانب الدفاع عن الدين واللغة والعروبة.

وقد انتقد الجاحظ اعتماد اللغويين على المقياس الزمني في التفاضل بين القدماء والمحدثين وإغفالهم لمقياس الجودة، يقول: «وقد رأيت ناساً منهم يبهرجون أشعار المولدين، ويستسقطون من رواها، ولم أر ذلك قط إلا في رواية للشعر غير بصير بجوهر ما يروي، ولو كان له بصر لعرف موضع الجيد ممن كان وفي أي زمان كان»[31].

فالجاحظ هنا يدعو إلى اعتماد الجودة مقياساً للتفاضل بين الشعراء، ويرفض مقياس الجنس البشري والطبقي، ومقياس الزمن، لأنها مقاييس خارجية بعيدة عن روح الشعر، ومن ثم فإنها تسيء إليه ولا تخدمه في شيء.

وسار ابن قتيبة في هذا الاتجاه إذ قال: «فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله ويضعه في متخيره، ويرذل الشعر الرصين ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه، أو أنه رأى قائله»[32]. فابن قتيبة هنا ينتقد اللغويين الذين اتخذوا المقياس الزمني أساساً للتفاضل بين القدماء والمحدثين، ويرى أن جودة الإبداع وحسنه أفضل مقياس للتمييز بين الشعراء، وهذا ما يدل عليه قوله:

«فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له، وأثنينا به عليه، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله، ولا حداثة سنه، كما أن الرديء، إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه»[33].

وهذه روح جديدة قد أسهمت - بدون شك - في بناء صرح النقد الموضوعي المتحرر من كل تأثير خارجي.

وتتجلى حداثة الشعر العباسي في ثلاثة مواطن هي: ديباجة القصيدة، والموضوع الشعري، ولغة الشعر، فهذه هي الجوانب التي ارتكزت عليها حركات الحداثة، وشكلت ظواهر التجديد الأولى في مسيرة الشعر العربي.

فأما ديباجة القصيدة أو مقدمتها فقد ارتاب كثير من الشعراء في قيمتها الفنية، ودعوا إلى نبذها وتحديثها، وأكبر من ناضل من أجل ذلك أبو نواس، فقد حارب المقدمة التقليدية بجميع مكوناتها، وهي: الأطلال والغزل والرحلة، وجاء ببدائل متنوعة كوصف الشراب والطبيعة وبعض المظاهر الحضارية، ووصف أحواله المعيشة[34]، وخصص لذلك شعراً ينتشر في بابين كبيرين هما باب الخمريات وباب المديح، ومن الشعر الذي يرفض فيه جميع ألوان المقدمة قوله[35]:

دَعِ الربعَ ما للربعِ فيكَ نَصيبُ وَما إن سبَتْني زينَبٌ وكَعوبُ
ولكنْ سبَتْني البابليةُ إنّها لِمثليَ في طول الزمانِ سَلوبُ

فهو في البيت الأول يدعو الشاعر العباسي إلى ترك الأطلال ونبذها، لأنه لم تعد هناك علاقة أو صلة تربط بينهما في ظل الحضارة الجديدة، ثم يسخر من المقدمة الغزلية سخرية لاذعة حيث يدعى أن المرأة البدوية التي طالما تغنى الشاعر العربي بجمالها لا تستحق أن تكون

موضوعاً للإبداع الشعري في العصر العباسي، عصر الترف والحضارة الناعمة.

أما في البيت الثاني فيذكر البديل المتمثل في وصف الخمر، ويذهب إلى أنه أقدر من المرأة البدوية على سلب عقله، وسبي قلبه، وامتلاك عواطفه.

وفي باقي القصيدة يرحل في شعره، ولكن رحلته تختلف عن رحلة الشاعر القديم، لأنها كانت في دروب بغداد أوغيرها طلباً لحانة في ضواحيها يلتقي فيها بصحبه ويجالسهم على الشراب والغناء حتى الصباح.

وفي هذا تعريض واضح بالشعراء العباسيين الذين مايزالون يرحلون في أشعارهم على الطريقة التقليدية مع أن الممدوح يقيم قريباً منهم لا يمتطون إليه ناقة ولا ينضون راحلة أو بعيراً، وإنما يمطون حضرمياً ملسناً على حد قوله[36]:

إليكَ أبا العباسِ من دونِ مَن مَشى   عليها امْتَطيْنا الحَضْرَميَّ المُلَسَّنا[37]

وقد ركز أبو نواس ثورته على استبدال وصف الأطلال بوصف الشراب، لأن الأطلال كانت رمزاً للقديم، أما الشراب فكان رمزاً للحديث، أي أن الأطلال والخمرة عنده يتشكلان على مستوى الرمز ثنائية ضدية بين طرفيها علاقة تنافر وتخالف، ويتجلى ذلك في قوله[38]:

أحسنُ من وقْفةٍ على طَلَلِ   كأسُ عُقارٍ تَجْرى على ثَمِلِ

فهو هنا يفضل الحديث على القديم عن طريق تفضيل الشراب على الأطلال، بدليل أنه ذكر كلمة «أحسن» وجاء بالشراب مفضلاً وبالأطلال مفضلاً عليه.

وهذا البديل أو الحديث الذي دعا إليه أبو نواس، وناضل من أجله يبدو بسيطاً محدوداً في نظر بعض النقاد، لأنه لم يستطع إلا أن يغير الديباجة، ولم يزد على أن وضع شيئاً حضرياً مكان آخر بدوي، ففكرة التقليد موجودة وإن كانت متسترة(39).

فهو باستبدال ديباجة بأخرى قد حافظ على الهيكل القديم للقصيدة العربية، ومن ثم فإن محاولته «لم تعد أن يكون محازاة للشعر القديم، والمحازاة أخطر من التقليد»(40).

والواقع أن الديباجة الجديدة عند أبي نواس لم تكن محازاة للقديم إلا في شكلها الخارجي، حيث بقيت قصيدة المديح تتكون من مقدمة وغرض كما كانت من قبل، أما في لغتها ومضمونها فقد كانت حديثة، لأنها تصوير دقيق للحياة العباسية وتعبير صادق عن نفسية صاحبها.

وإذا كان أبو نواس قد اكتفى بتطوير الديباجة وتطويعها للتعبير عن روح العصر، ولم ينصرف عنها جملة لأنها ليست أصلاً في القصيدة فإنه مع ذلك قد «جعلها موضوع دراسة ومناقشة، وشكك الناس في مكانتها، وبذلك فتح الطريق لكل ما أصابها بعد ذلك من تغير وتطور»(41).

وأكثر من هذا أن أبا نواس قد نادى أثناء تحديثه لديباجة القصيدة بواقعية التجربة الشعرية، وهي أن يستقي الشاعر موضوعات شعره من حياته المعيشة، ويعبر عن مشاعره ونوازعه فيها، يقول(42):

ما لي بدارٍ خَلَتْ من أهلِها شُغُلُ   ولا شَجاني لها شخصٌ ولا طلَلُ
ولا رسومٌ ولا أبكي لمنزلةٍ   للأهلِ عنها وللجيرانِ مُنْتقَلُ
ولا قطعتُ على حَرْفٍ مذكَّرَةٍ   في مرفقَيْها إذ استَعْرَضْتُها فَتَلُ
بيداءَ مقفرةً يوماً فأنْعَتها   ولا سَرى بي فأحكيهِ بها جمَلُ

ولا شتوتُ بها عاماً فأدركني فيها المصيفُ فلي عنْ ذاك مُرْتَحَلُ
ولا شدَدْت بها من خيمةٍ طُنُبا جاري بها الضَّبُّ والحِرْباءُ والوَرَلُ
لا الحَزْنُ مني برَأي العينِ أعرِفُه وليس يعْرِفُني سهلٌ ولا جَبَلُ
لا أنعتُ الروضَ إلا ما رأيتُ به قصراً منيفاً عليه النخلُ مشْتَمِلُ

فهذه الأبيات تفصح عن واقعية أبي نواس، وتشير إلى أنه يريد أن يكون حراً في إبداعه، يعيش حياته الخاصة ويعبر عنها بعيداً عن كل تأثير أو اتباع يؤدي إلى الزلل والوهم، كما جاء في أبيات أخرى[43]:

تَصِف الطلولَ على السماعِ بها أفَذو العِيانِ كأنتَ في العلمِ
وإذا وصفتَ الشيءَ متَّبِعاً لم تخْلُ مِن ذَلَلٍ ومن وَهْمِ

وإذا أردنا الدقة فإن أبا نواس يرفض انقسام شخصية الشاعر، بمعنى أنه لا يريد أن تكون ولادته ونشأته في العصر العباسي عصر الحضارة والترف، ويكون إبداعه منتمياً إلى العصر الجاهلي عصر البداوة وشظف العيش، وإنما يرى أن يمتح الشاعر موضوعات شعره مما يعانيه هو، ومن هنا فإن أبا نواس «ناقد فذ، ناقد وحيد في تاريخ النقد الأدبي، قد يبحث في الصلة بين الأدب والحياة، ويحاول أن يلائم بينهما »[44].

وقد ذاد أبو نواس عن هذا اللون من الحداثة وحاول ترسيخه في أذهان الشعراء مما جعله بحق قائدهم في هذا المضمار. أما غيره من المحدثين الذين ينتمون مثله إلى مذهب البديع فلم يشتهروا في هذا الضرب من التجديد، لأنهم ساروا في أغلب مقدماتهم على النهج القديم، وليست لهم إلا أبيات متفرقة لا تكون رؤية واضحة مثل تلك التي نجدها عند أبي نواس.

فبشار قد أكثر من المقدمات الغزلية والطللية في مديحه وسلك فيها - غالباً - طريق القدماء، ويرجع هذا إلى سببين: الأول أن المدة التي قضاها في الفترة الأموية كانت أطول من المدة التي قضاها في العهد العباسي، والثاني أنه خريج البادية وحجور بني سعد(45).

على أنه جدد في بعض المقدمات إذ استبدل ركوب الناقة إلى الممدوح بالسفينة وذلك في قصيدة التي مدح فيها ابن هُبَيْرة(46)، وبعض مدائحه للمهدي(47)، وله إلى جانب هذا أبيات قلية ينكر فيها الوقوف على الأطلال وسؤالها، يقول(48):

كيفَ يَبْكي لمحْبسٍ في طُلول   مَن سَيُفْضي لحبْسٍ يومٍ طويل

إنّ في الحشرِ والحسابِ لشغْلاً   عن وقوفٍ بكل رسمٍ مُحيلِ

ويقول أيضاً(49):

أُسائلُ أحْجاراً ونُؤْياً مهَدَّما   وكيفَ يُجيبُ القولَ نُؤْيٌ وأحْجارُ

وقد يرفض المقدمة الغزلية كما في قوله(50):

ليسَ منّي المُقَامُ أبكي على الرَّبـ   ـعِ خَلا أهلُه لبَيْنٍ شَطيرِ

إنَّ في ندوةِ الملوكِ لشغلاً   عن ربابٍ وزَيْنبٍ وقَذورِ

واستبقى مسلم بن الوليد الديباجة التقليدية على الرغم من أنه شاعر متحضر، ولم يجدد إلا في بعض القصائد كتلك التي استهلها بوصف الشراب، ثم انتقل إلى الغزل ووصف الرحلة إلى الممدوح، ولكن ليس على ناقة، وإنما على سفينة كما فعل بشار(51).

وله أيضاً أبيات يرفض فيها بكاء الديار إذا خلت من حبيبه ويدعو عليها بالتعرية والبلى، يقول(52):

شُغْلي عَن الدارِ أبْكيها وأرْثيها   إذا خلَتْ مِن حبيبٍ لي مَغانيها

دعِ الرّوامسَ تَسْفي كلّما درَجَتْ   ترابَها ودَعِ الأمطارَ تُبْليها
إن كانَ فيها الذي أهوى أقمتُ بها   وإن عَداها فما لي لا أُعَدّيها
أحَقُّ مَنْزلةٍ بالتّركِ منزلَةٌ   تعَطَّلَتْ مِن هَوى نفسي نَواديها

وفي شعر آخر يفضل سلامة عينيه على انقطاع دمعها في البكاء على حب راحل أو بعد جيران، يقول(53):

حاشى لِعَينيَّ أنْ تَفنى دموُعهما   على هَوى نازحٍ أو نأْيِ جيرانِ

وجاء أبو تمام فترك الأطلال في بعض قصائده، ودخل إلى موضوعه مباشرة، كما في مدحه للمعتصم حين فتح عمورية(54)، ومدحه للحسن بن وهب(55)، ومدحه لأبي سعيد الثغري(56).

وفي ديباجة قصيدة مدح بها المعتصم نجده يصف الربيع وصفاً بديعاً، ثم يربطه ربطاً محكماً بالمديح(57)، وله أبيات محدودة يسخر فيها من الديار ويرفض سؤالها، يقول(58):

لا تَسْألَنْها فلَيْس يسمعُ جَرْسَ القـ   ـولِ إلا شخصٌ له جَرْسُ

ويقول أيضاً(59):

قد مرَرْنا بالدّارِ وهْيَ خلاءُ   وبكَيْنا طلولَها والرُّسوما
وسألْنا ربوعَها فانصرَفْنا   بِسَقامٍ وما سألْنا حَكيما

وكما يرفض سؤال الأطلال يرفض أن يقتدي بمسعود في الدعاء لها بالسقيا(60):

إنْ كانَ مَسْعودٌ سَقى أطلالَهم   سَبَلَ الشُّؤونِ فلستُ مِن مَسْعودِ(61)

وباستثناء هذا وما شابهه وهو قليل نجد أبا تمام قد استبقى

الديباجة القديمة ووقف على الأطلال في كثير من قصائد المديح مما جعل بعض الباحثين يقول بأنه انتكس بالقصيدة فأعاد لها مقدمتها الطللية التي خرج عليها أبو نواس(62). كما جعل بعضهم يذهب إلى أنه أعطى القصيدة العربية شكلها النهائي وصورتها التي اعتبرتها العصور بعد ذلك تامة وأخذت بها وجرت عليها، ولم تعد افتتاحيتها تتردد بين الوقوف على الأطلال أو الوقوف على غيرها(63).

وهذا ليس صحيحاً لأن أبا تمام لم يلتزم طريقة واحدة في افتتاح قصائده، كما أن المقدمات الطللية التي وردت في شعره لم تكن عملاً تقليدياً محضاً. وإنما كانت - كما يقول بعض الباحثين - قالباً فنياً يعبر الشاعر من خلاله عن مشكلات العصر وقضاياه، وهو يعتبر - من هذه الناحية - امتداداً لتيار التجديد الذي راده أبو نواس(64).

والشيء المؤكد هنا أن تأثر أبي تمام بأبي نواس في تحديث افتتاحية القصيدة العربية وتجديد هيكلها لم يكن قوياً، يدل على ذلك الأبيات القليلة التي سخر فيها من الأطلال، وكذلك القصائد التي تفنن في افتتاحها بوصف الطبيعة، أو تخلص فيها من المقدمة لمنافرتها للغرض الأصلي، فهذا كله إذا قيس بما احتفظ فيه بالهيكل التقليدي نجده قليلاً محدوداً.

ويرجع هذا إلى أسباب دقيقة: منها مقاومة النقاد واللغويين لثورة أبي نواس لأنها تخرج على عمود القصيدة، وقد تجنب أبو تمام هذه المواجهة ولم يرد الدخول في هذه الخصومة.

ومنها أن أبا تمام يتسم بالتوقر في حين كان البديل الخمري الذي دعا إليه أبو نواس يمتزج بالعبث والمجون. وهو تجديد لا يرضي ذوق أبي تمام ولا يناسب مزاجه، ويقوي هذا السبب أن أبا تمام لم يستجب لهذا اللون من الديباجة وإنما استجاب للبديل المتمثل في وصف الطبيعة.

ومنها أن أبا تمام أراد أن يسلك سبيلاً آخر في تجديد الشعر يناسب ميوله ويضمن له شهرة مستقلة واسعة ويظهر ذلك في تحديثه للغة الشعر العربي.

فهذه هي الأسباب التي جعلت مجاراة أبي تمام لأبي نواس في الخروج على المقدمة التقليدية ضيقة محدودة على الرغم من إعجابه الشديد به.

وأما الحداثة في الموضوع الشعري فقد كانت محدودة بحيث لا تتجلى إلا في ظهور بعض الأغراض الجديدة كالتغزل بالمذكر الذي أدى إليه اللهو والمجون وحب الخنا في ظل الحضارة الجديدة، وهذا اللون من الشعر ليست له قيمة فنية كبرى لأنه لا يرضي الأذواق السليمة، ولا يحرك في الإنسان إلا العواطف الدنيا والغرائز الشاذة، وصاحب هذا الضرب من الشعر بدون منازع أبو نواس.

وهكذا نجد الحداثة على مستوى الموضوعات الكبرى أو الأغراض الشعرية لم تكن شيئاً ذا بال، فقد ظل الشعر مديحاً وهجاء ورثاء ووصفاً، أي ظل غنائياً لم يتغير نوعه، وقد طرح أحد الباحثين أسئلة كثيرة لمعرفة وقوف الشعر العربي عند طابع واحد، ورجح أن الشعراء والنقاد لم يعرفوا كيف تكون ولم يعرفوا أن للشعر ضروباً غير الضرب الغنائي، ولو قد عرفوا ذلك لانتفعوا به، ولو قد وقفوا على أدب الإغريق وقوفاً حسناً كما وقفوا على فلسفتهم ومنطقهم لكان لهم في الأدب العربي شأن آخر[65].

وإذا كانت الحداثة في الموضوعات الشعرية الكبرى محصورة محدودة، لأن المحدثين احتذوا بالقدماء في نوع الشعر وأغراضه فإنها لم تكن كذلك على مستوى المضامين الجزئية. لقد احتفظ المحدثون بالمديح والهجاء والرثاء ووصف الشراب ولكنهم حاولوا التجديد داخل

هذه الفنون، فولدوا كثيراً من المعاني وأحدثوا أنواعاً لم تكن معروفة، وغاصوا على المعاني الفلسفية التي تحتاج في استخراجها إلى شيء من الروية والتأني. وسأفصل القول في هذا الموضوع عند الكلام على الغوص.

وأما الحداثة في اللغة الشعرية فكانت أوسع مما تقدم، وبيان ذلك أن المحدثين ساروا على أثر القدماء في نوع الشعر وفي أغراضه، فضاق مجال الإبداع عليهم، لأنهم وجدوا من تقدمهم أتوا على كل ما في الفن الشعري واستنفدوه، فاعتقد كثير منهم أن معاني الشعر قد نضبت، وأنها شيء مشترك بين الشعراء، ومن ثم فإن المهم في الإبداع الشعري ليس شيئاً يقال وإنما «أن يقال هذا الشيء في بيان جميل»[66].

ومن هنا نشأ الاختلاف بين القدماء والمحدثين في فهم جمال الشعر، فالجمال القديم هو السليقة والفطرة، والبديهة والارتجال، والطبع الصحيح، والحرص على إبراز المعنى وتحديده وإبلاغه في عبارات رصينة جزلة، لا تأنق فيها ولا تعمل ولا تصنع.

أما الجمال الحديث فهو الأناقة والحضارة، والأناة والتروي، والتحليل والإعداد، وإخراج المعنى إخراجاً فنياً جميلاً يعتمد تنميق الصياغة وزخرفتها والافتتان فيها.

وهكذا نشأت لغة شعرية حديثة تقوم على جمال الشكل والغوص على المعاني، وقد استقى المحدثون جمال هذه اللغة من القرآن الكريم والشعر القديم، حيث سحر أذواقهم بعض السمات الفنية القليلة كقوله تعالى: ﴿**وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ**﴾[67]، وقوله: ﴿**وَيَوْمَ تَقُومُ السَّاعَةُ يُقْسِمُ الْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُوا غَيْرَ سَاعَةٍ**﴾[68]، وقوله: ﴿**وَأَنَّهُ هُوَ أَضْحَكَ وَأَبْكَى، وَأَنَّهُ هُوَ أَمَاتَ وَأَحْيَا**﴾[69]. وكقول امرئ القيس[70]:

لَقد طمَحَ الطَّمّاحُ مِن بُعْد أرضِه   ليُلْبِسَني من دائِه ما تَلَبَّسا

وقول زهير(71):

لَـيْـثٌ بِـعَـثَّـرَ يَـصْـطـادُ الـرِّجالَ إذا   ما كذَّبَ اللّيثُ عـن أقرانهِ صَدَقا

وقول جرير(72):

وَمازال مَـعْـقولاً عـقالٌ عَـن الـنّدى   ومـازالَ مَـحْبوساً عَـن الخَيرِ حابِسُ

وترجع هذه السمات الأسلوبية - كما ترى - إلى الاستعارة والجناس والطباق وما ذلك، وقد حفل المحدثون بها في إبداعهم ووشحوه بها، وعليها أطلق اسم «البديع».

وهذا يدل على أن حداثة اللغة الشعرية تعبير جمالي نشأت عن حاجة المجتمع العباسي الشاملة للتجديد، وقد انبثقت من داخل التراث الشعري وكانت مواصلة متطورة له ولم تكن مقطوعة عنه، أي أنها تلتقي بالتراث وتتصل به من جهة، ولكنها تفترق عنه وتنفصل من جهة أخرى، فهي امتصاص له لابتكار شعر عربي حديث يعبر عن الحضارة الجديدة وما طرأ فيها من تطور.

وتعتبر حداثة اللغة الشعرية أقوى حركات التجديد، فهي أقوى من محاولة تحديث افتتاحية القصيدة، وتجديد الموضوع الشعري، وذلك لما فيها من خروج على الشعر القديم من ناحية البنية الدلالية والبنية اللغوية ولاسيما طريقة تشكيل الصور واختيار المعجم الشعري.

وقد استهوت اللغة الجديدة الكثير من الشعراء المحدثين أشهرهم بشار بن برد وأبو نواس ومسلم بن الوليد وأبو تمام، وكانوا جميعاً يكونون مذهباً شعرياً خاصاً، إلا أنه مع ذلك كانت لهم منهم بصمات إبداعية تميزه، والمتتبع لشعرهم يجد بصفة عامة تقارباً بين بشار وأبي نواس من ناحية، ومسلم وأبي تمام من ناحية أخرى.

فقد ترجح بشار بين لغتين، فكان إذا مدح مال إلى اللغة القديمة،

لغة القوة والجزالة، وإذا تغزل جنح إلى اللغة الحديثة التي تصور رقة الحضارة ونعومتها، وتعبر عنها تعبيراً عذباً رشيقاً.

وتجاذبت شعر أبي نواس لغتان كما عند بشار، ليثبت للغويين قدرته على الإبداع في مجال القديم والحديث، فكان في الطرد وفي بعض المواقف الرسمية كمدح بعض رجال الدولة والسياسة ممن لهم مكانة ومهابة يقصد إلى الكلام الجزل القوي، وفي غير ذلك من الفنون كالغزل وكثير من الخمريات يسعى أكثر من بشار إلى اللغة الحديثة، بحيث إذا كان بشار قد ابتكر لغة شعرية جديدة هي لغة الحاضرة التي جعلها بديلاً للغة البادية، فإن أبا نواس قد أوصل «هذه اللغة إلى أوج فني لا سبق له، تحولت اللغة الشعرية انطلاقاً منه تحولاً شبه كلي، ففي شعره البداية الأكثر غنى وشمولاً وتنوعاً لحداثة الشعر الكتابية»[73].

أما اللغة الشعرية عند مسلم وأبي تمام فتتميز بالجزالة والرصانة، والقوة والمتانة، وتكاد تكون من واد واحد في مختلف الفنون الشعرية.

إن حداثة اللغة عندهما لا تظهر في الرقة والبساطة كما في كثير من شعر بشار وأبي نواس، وإنما تتجلى في تفجير لغة البادية واستخراج مكنونها والكشف عن أسرارها وجعلها قادرة على التعبير عن روح العصر.

ويمتاز أبو تمام بأنه أقوى من غيره على تفجير اللغة الشعرية وتفتيتها، وقد سلك لذلك سبيل المجاز، ومارس ضغطه على اللغة من خلاله، ودخل معها في صراع قوي ليجعلها تستجيب لتصوير المعاني الحضارية الجديدة.

ومن هنا يظهر الفرق بين أبي نواس وأبي تمام، فأبو نواس رفض لغة البادية واستبدلها في جزء كبير من شعره بلغة بسيطة رشيقة تصور رقة الحضارة العباسية ونعومتها. أما أبو تمام فقد احتفظ باللغة

النموذجية ولكنه ركب سبيل المجاز من أجل تطويرها وجعلها لغة الفكر ولغة الإبداع الشعري.

وبكلمة أخرى، فإن أبا نواس وأبا تمام - كما يقول بعض الباحثين - يلتقيان في رفض سلطة النموذج اللغوي، ولكنهما يختلفان بعد ذلك، فأبو نواس يرفض سلطة اللغة الموروثة ويدمر أشكالها ويقوضها، أما أبو تمام فقد رفض هذه السلطة دون أن يدمر أشكالها الخارجية، بل رفضها من ضمن هذه الأشكال، ويتجلى هذا الرفض في أبهى صوره في بنية اللغة المجازية حيث اتجهت طاقته إلى اختراقها وتطويرها[74].

ويرى الدكتور عبدالله الطيب أننا الآن نعيش مشكلة فنية أدبية ذات شبه شديد بالمشكلة التي تصدى لها أبو تمام منذ نحو اثنى عشر قرناً فحلها بعبقريته وجده، ومشكلة زمان أبي تمام أن البداوة العربية الصحراوية كانت قد انفصمت عن مجتمع حضارة العرب، ومشكلة زمننا هذا أن اللغة العربية توشك أن تنفصم عن مجتمع بنيها، ولعل المخرج من هذه أن يكون وجه التماسه الصحيح في رجعة سديدة رشيدة تنظر إلى أبي تمام وما صنع، وتحاول أن تنتفع بروح منهجه لتقيم على مشابه من نموذجها أساس بداية نهضة جديدة تعيد على لغة العرب كرامة جزالتها ورصانتها[75].

وهذا معناه أن حداثة الإبداع الشعري يجب أن تجمع بين الأصيل والمعاصر، أو القدمي والحديث، بحيث تجري داخل النموذج اللغوي الجزل القوي وتتم من خلاله دون أن تستغني عنه أو تهلهله.

والمتأمل للشعر المعاصر يجد أن الحداثة لم تسر في هذا الاتجاه، وإنما رفضت سلطة اللغة الموروثة وقوضت أشكالها فكان لها بذلك شبه ما بمفهوم الحداثة عند أبي نواس، وهذا ما أكده بعض الباحثين إذ ذهب إلى أن ثورة الشعر العربي الحديث أو ما يسمى بالشعر الحر على الشعر العمودي «هي من مثيلات ثورة أبي نواس»[76].

وكما تتصل الحضارة العربية المعاصرة بالحداثة العباسية فإنها تتصل أيضاً اتصالاً وثيقاً بالحداثة الأوروبية، فهذه الحداثات - كما يرى أحد الباحثين - تلتقي كلها في ملمح أساسي يقوم على إعلاء دور العقل وإعادة الاعتبار للإنسان وتأكيد فاعليته وحريته ومسؤوليته واختياره(77).

وهكذا يتجلى أن حركة الحداثة على مستوى اللغة الشعرية أقوى منها على مستوى مقدمة القصيدة والموضوع الشعري، فقد استهوت الشعراء، واحتفل بها النقاد واختلفوا في شأنها بين متقبل ورافض.

الهوامش

1) سورة الطلاق. الآية 1.

2) لسان العرب: مادة «حدث».

3) الشعر والشعراء: 63/1.

4) فصول المجد 4 العدد 3 سنة 1984. ص: 67.

5) الشعرية العربية لأدونيس. 80.

6) اللسان، مادة: «حدث».

7) الشعرية العربية: 80.

8) عبر أبو نواس عن موقف السلطة السائدة من الشعراء المحدثين إذ قال:

أَعِـر شـعـرَك الأطـلالَ والـدِّمـنَ الـقَـفـرا　　فـقَـد طـالمـا أَزْرى بـه نـعْـتُـك الخَـمْـرا

دعـانـي إلـى نـعـتِ الـطـلـولِ مُـسـلِّـطٌ　　تـضـيـقُ ذِراعـي أن أجـوَزَ لـه أمْـرا

فـسـمـعٌ أمـيـرَ المـؤمـنـين وطـاعـةٌ　　وإن كـنـتَ قَـد جَـشَّـمـتـني مَـركـباً وعْـرا

انظر ديوانه: 21.

9) أبو تمام الطائي. 178.

10) الصبغ البديعي: 15 هامش 1.

11) نفس المرجع: 15.

12) المزهر: 304:1.

13) أساس البلاغة. مادة «ولد».

14) العمدة. 967:2.

15) المزهر: 304:1.

16) العمدة. 967:2.

17) التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم: 22.

18) الشعرية العربية: 83.

19) فصول المجلد 4، العدد 3، سنة 1984، ص: 64.

20) الحداثة في الشعر ليوسف الخال: 84، 85.

21) الحداثة في الشعر: 15.

22) فصول المجلد الأول، العدد 4، سنة 1981، ص: 11.

23) العمدة 1:198.

24) نفس المصدر 1:197.

25) الشعر والشعراء 1:63. وفي رواية «لقد حسن هذا المولد حتى لقد هممت أن آمر صبياننا بروايته» انظر العمدة 1:197.

26) العمدة 1:197.

27) الموشح: 310.

28) الموشح: 310، والخصومة بين القدماء والمحدثين: 21.

29) البيان والتبيين 4:24.

30) العمدة 1:197-198.

31) الحيوان 3:130.

32) الشعر والشعراء 1:62-63.

33) المصدر نفسه: 1:63.

34) فصلت القول في هذا الموضوع في رسالتي «شعر أبي نواس والاتجاهات النقدية». ورقة: 75-98.

35) ديوان أبي نواس: 110.

36) ديوان أبي نواس: 475.

37) الحضرمي الملسن: النعل الذي فيه طول ولطافة كهيئة اللسان. عن الديوان: 475.

38) ديوان أبي نواس: 147.

39) تاريخ النقد الأدبي عند العرب لطه أحمد إبراهيم: 105.

40) النقد المنهجي عند العرب: 76.

41) الشعر العربي بين الجمود والتطور: 81.

42) ديوان أبي نواس: 698.

43) المصدر نفسه: 58.

44) تاريخ النقد الأدبي عند العرب لطه أحمد إبراهيم: 109.

45) انظر اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري: 78.

46) ديوان بشار: 1:147-149.

47) المصدر نفسه: 2:283، 3:280.

48) المصدر نفسه: 4:152.

49) المصدر نفسه: 4:64.

50) المصدر نفسه: 3:205.

51) شرح ديوان صريع الغواني: 103-111.

52) المصدر نفسه: 216.

53) المصدر نفسه: 126.

54) ديوان أبي تمام 1:40.

55) المصدر نفسه: 1:127.

56) المصدر نفسه: 1:174.

57) المصدر نفسه: 2:191.

58) المصدر نفسه: 2:224.

59) المصدر نفسه: 3:222-23.

60) المصدر نفسه: 1:386.

61) يعني مسعود بن عمرو الأزدي. وقيل: مسعود: هو أخو ذي الرمة. عن الديوان: 386/1.

62) انظر مجلة الآداب، العدد 9 سبتمبر 1954. نقلاً عن: الشعراء المحدثون في العصر العباسي: 145.

63) انظر تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري: 491.

64) الشعراء المحدثون في العصر العباسي: 147.

65) تاريخ النقد الأدبي لطه أحمد إبراهيم: 108.

66) تاريخ النقد الأدبي لطه أحمد إبراهيم: 97.

67) سورة الإسراء، الآية: 24.

68) سورة الروم، الآية: 55.

69) سورة النجم، الآيتان: 43-44.

70) ديوان امرئ القيس: 108.

71) شعر زهير بن أبي سلمى: 76.

72) ديوان جرير: 1:184.

73) الشعرية العربية لأدونيس: 52.

74) مجلة فصول المجلد 4، العدد 3، سنة 1984، ص: 61.

75) المناهل، العدد 12 يوليو 1978، ص: 38-39.

76) قضايا الإبداع الفني: 50.

77) مجلة فصول المجلد 4، العدد 3، سنة 1984، ص: 27.



مقدمـة:

يهدف هذا الموضوع إلى تناول الاستعارة محدداً مفهوماً عند اللغويين أولاً. وعند البلاغيين في القرنين الثالث والرابع، ويلاحظ التطور الذي طرأ عليها، فقد عرفها جل البلاغيين بأنها (نقل) ولما جاء عبدالقاهر الجرجاني خرج عن سابقيه وقال: إنها (ادعاء) وكان لقوله صدىً بعيداً أثر في العديد من البلاغيين بعده.

أولاً: مفهوم الاستعارة في اللغة:

الاستعارة في اللغة مأخوذة من العارية، والعارية ما تداوله الناس بينهم، يقال: أعاره الشيء، وأعاره منه، وفي حديث صفوان بن أمية: «عاريَّةٌ مَضْمُونَةٌ مُؤَدَّاةٌ» العارية يجب ردها إجماعاً، مهما كانت عينها باقية، فإن تلفت وجب ضمان قيمتها، وفي حديث ابن مسعود وقصة العجل: «مِنْ حُلِيٍّ تَعَوَّرَه بنو إسرائيل» أي: استعاروه: يُقال: تَعَوَّر واستعار، نحو: تَعَجَّب واستعجب.

والعاريَّة مشددة الياء، كأنها منسوبة إلى العار؛ لأن طلبها عار وعيب. وهو اسم من الإعارة، يقال: أعاره يعيره، واستعاره ثوباً فأعاره إياه[1]. وقد تكرر ذكرها في الحديث النبوي. ووجد اللفظ في الشعر

الجاهلي والإسلامي، ومنه قول بشر بن أبي حازم، وقد شبه صوت منخر فرسه بالكير[2]:

كَأنَّ حَفِيفَ مَنْخِرِهِ إذَا ما كَتَمْنَ الرَّبْوَ، كيرٌ مُسْتَعارُ

واستعمل ذو الرمة هذه الكلمة في شعره، فقال يصف ناقته[3]:

يُهَجِّرُ خوصاً مُسْتَعَاراً رَوَاحُهَا وَتُمْسي، وَتُضْحِي، وَهْيَ نَاجٍ بُكُورُهَا[4]

وقال متحدثاً عن حاله، وحيرته[5]:

بَلَى، فَاسْتَعَارَ القَلْبُ يَأساً وما نَحَتْ عَلَى إثْرِهَا عَيْنٌ طَوِيلٌ هُمُولُهَا[6]

وقال الشاعر[7]:

صَحَوْتَ، وَأوْقَدْتَ لِلْجَهْلِ ناراً وَرَدَّ عَلَيْكَ الصِّبَا ما اسْتَعَارَا

ومن المعاني الحقيقية انتقل اللفظ للدلالة على المعاني المجازية. قال ضياء الدين ابن الأثير (ت 638هـ): «وإنما سمي هذا القسم من الكلام «استعارة» لأن الأصل في الاستعارة والمجاز مأخوذ من العارية الحقيقية التي هي ضرب من المعاملة، وهي أن يستعير بعض الناس من بعض شيئاً من الأشياء، ولا يقع ذلك إلا من شخصين بينهما سبب معرفة ما يقتضي استعارة أحدهما من الآخر شيئاً. وإذا لم يكن بينهما سبب معرفة بوجه من الوجوه، فلا يستعير أحدهما من الآخر شيئاً.إذ لا يعرفه حتى يستعير منه، وهذا الحكم جار في استعارة الألفاظ بعضها من بعض، فالمشاركة بين اللفظين في نقل المعنى من أحدهما إلى الآخر»[8] وهذا قياس صحيح؛ لأننا نرى كثيراً من القضايا اللغوية يقيسها العرب على ما يتداولونه فيما بينهم. وفي هذا السياق قال يحيى بن حمزة العلوي (ت 745هـ): «إن الاستعارة المجازية مأخوذة من الاستعارة الحقيقية، وإنما لقب هذا النوع من المجاز بالاستعارة أخذاً

لهما مما ذكرناه؛ لأن الواحد منا يستعير من غيره رداء ليلبسه، ومثل هذا لا يقع إلا من شخصين بينهما معرفة ومعاملة، فتقتضي تلك المعرفة استعارة أحدهما من الآخر، فإذا لم يكن بينهما معرفة بوجه من الوجوه. فلا يستعير أحدهما من الآخر من أجل الانقطاع. وهذا الحكم جار في الاستعارة المجازية. فإنك لا تستعير من الآخر إلا بواسطة المعرفة بينهما »[9] وهكذا نرى علماء البلاغة ربطوا بين استعارة الأشياء، واستعارة الألفاظ، وغايتهم من ذلك هو تقريب المفهوم إلى الأذهان.

ثانياً: الاستعارة في القرنين 3-4هـ:

إن البلاغيين الأوائل لم يهتموا كثيراً بتحديد المصطلح، وكانت تعاريفهم أقرب إلى المعنى اللغوي، وتجد فكرة (النقل) سيطرت عليهم. وأحدثت هزة نفسية في دلالة الألفاظ لدى القارئ، والنقل معناه في اللغة تحويل الشيء من موضع إلى موضع، ومعناه الاصطلاحي نقل اللفظ من دلالته الحقيقية إلى دلالة أخرى مجازية، وهذا رأي جل البلاغيين، فقد نظروا إلى الاستعارة على أنها نقل، أو تعليق للعبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة.

ولعل الجاحظ هو أول من عرفها، فقد أورد شعراً لأحد الشعراء يقول فيه:

يَا دَارُ قَدْ غَيَّرَهَا بِلاَهَا كَأَنَّمَا بِقَلَمٍ مَحَاهَا
أَخْرَبَهَا عُمْرَانُ مَنْ بَنَاهَا وكَرُّ مُمْسَاهَا عَلَى مَغْنَاهَا
وَطَفِقَتْ سَحَابَةٌ تَغْشَاهَا تَبْكِي عَلَى عِرَاصِهَا عَيْنَاهَا

وعلق على البيت الأخير بقوله: «عيناها ها هنا للسحاب، وجعل

المطر بكاء من السحاب على طريق الاستعارة، وتسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه»[10] وهذا تعريف لغوي، ليس فيه ما يشير إلى المعنى الاصطلاحي، «وجعلها نقل لفظ من معنى عرف به لغوياً إلى معنى آخر لم يعرف به، لكنه لم يقيد هذا النقد بقيد، أو يشترط له شرطاً. كما لم يبين فائدة هذا النقل، أهو لإيضاح الفكرة وتفصيل المعنى أم هو للتزيين والتجميل؟ بل إنه فقط كان يرى في التشبيه والاستعارة مجرد صور ذهنية للتعبير عن المعنى قال ابن قتيبة (ت 276هـ): «فالعرب تستعير الكلمة، فتضعها مكان الكلمة، إذا كان المسمى بها بسبب من الأخرى، أو مجاوراً لها، أو مشاكلاً»[12] وهذا معنى كلام الجاحظ تقريباً، فهو معنى لغوي، وليس فيه دلالة اصطلاحية، لكن الجديد عنده هو أنه أضاف السبب والتجاور والمشاكلة. وفي ذلك تفصيل في المفهوم، ثم خصص للاستعارة فصلاً من كتابه، إلا أنه مزج فيه بينهما وبين التشبيه المضمر الأداة والكناية والمجاز المرسل وغيرها. فمفهوم الاستعارة عند النقاد القدماء يتحدد على أنها علاقة لغوية تقوم على مقارنة طرفيها (المستعار منه والمستعار له) وأنها تعتمد الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة على أساس من التشابه[13]، استعمل المبرد (ت 286هـ) الاستعارة بمعنى نقل اللفظ من معنى إلى معنى غيره، من غير أن يقيد هذا النقل، أو يشترط له شروطاً، فقد علق على قول الراعي:

يا نُعْمَهَا ليلةً حتَّى تَخَوَّنها   داعٍ دعا في فروع الصُّبْح شحَّاجِ

بقوله: «شحاج» إنما هو استعارة في شدة الصوت، وأصله للبغل، والعرب تستعير من بعض لبعض[14]، وتعد دراسة المبرد للاستعارة دراسة مقتضبة جداً، لم يفصل فيها القول، ولم يكثر من نماذجها، مثلما فعل في التشبيه الذي أعطاه اهتماماً كبيراً، لم نلاحظه عند أحد قبله، وعرفها أحمد بن يحيى ثعلب (ت 291هـ) بقوله:

«الاستعارة هي أن يستعار للشيء اسم غيره، أو معنى سواه» أشار بهذا الكلام إلى استعارة المعنى، أو استعارة الاسم، وقرن بينها، وبين قضايا بلاغية من علم المعاني، وعلم البديع، والجديد عنده هو المزج بين الدراسة النظرية والدراسة التطبيقية، وكشف عن مواطن الجمال في الشواهد الشعرية، فقد استشهد بقول زهير:

فشدَّ، ولم ينظر بيوتاً كثيرةً   لَدَى حيثُ رَحْلَهَا أمُّ قَشْعَمِ

وعلق عليه بقوله: «ولا رحل للمنية» واستشهد بقول تأبط شراً في شمس بن مالك:

إذَا هَزَّ في عَظْمِ قِرْنٍ تَهَلَّلَتْ   نَوَاجِذُ أفْوَاهِ المَنَايَا الضَّوَاحِكِ

وعلق عليه بقوله: «ولا نواجذ للمنية ولا فم»[(15)] وهكذا نرى دراسته للاستعارة، دراسة منظمة، فقد اختار الشواهد، وعلق عليها بإيجاز شديد.

أخذ مفهوم الاستعارة في القرن الرابع الهجري طابعاً واضحاً، اختلف عما سبق، وإن كنا نرى عند بعض النقاد في هذا العصر عدم الاهتمام بها كلياً أو جزئياً، فابن طباطبا (ت 322هـ) شغله التشبيه كثيراً، ونسي الاستعارة نسياناً كلياً. وأما قدامة بن جعفر (ت 337هـ) فقد اشتهر بثقافته العميقة بالفلسفة والمنطق. وأغفل الاستعارة إغفالاً يكاد يكون تاماً، في كتاب يبحث في نقد الشعر، فلم يخصص لها باباً مستقلاً، وإنما تحدث عنها ضمن أبواب أخرى. فهو يقول في باب المعاظلة: «ما أعرف ذلك إلا فاحش الاستعارة، مثل قول أوس بن حجر:

وَذَاتُ هِدْمٍ عَارٍ نَوَاشِرُهَا   تُصْمِتُ بِالمَاءِ تَوْلَباً جَدَعا[(16)]

ويقول: «فسمى الصبي تولبا، وهو ولد الحمار» ومثل قول الآخر:

وَمَا رَقَدَ الْوِلْدَانُ حَتَّى رَأَيْتُهُ   عَلَى البَكْرِ يَمْرِيهِ بِسَاقٍ وَحَافِرِ

ويقول: «فإن ما جرى هذا المجرى من الاستعارة قبيح لا عذر فيه» ويقول: «وقد استعمل كثيراً من الشعراء الفحول المجيدين أشياء من الاستعارة ليس فيها شناعة كهذه، وفيها لهم معاذير، إذ كان مخرجها مخرج التشبيه، فمن ذلك قول امرئ القيس:

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ   وَأَرْدَفَ أَعْجَازاً، وَنَاءَ بِكَلْكَلِ

ثم قال: فكأنه أراد أن هذا الليل في تطاوله كالذي يتمطى بصلبه، لا أن له صلباً، وهذا مخرج لفظه إذ تؤمل»[17].

وحرص القاضي عبدالعزيز الجرجاني (ت 366هـ) علي وجود التناسب عند نقل الألفاظ، فقال: «وإنما الاستعارة ما اكتفي فيها باسم المستعار على الأصل، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها، وملاكها تقريب الشبه ومناسبة المستعار له، للمستعار منه، وامتزاج اللفظ بالمعنى، حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر»[18] فالاستعارة الجيدة عند الجرجاني لابد أن تتوافر فيها شروط: 1 - المقارنة، 2 - المناسبة، 3 - امتزاج اللفظ بالمعنى. وهذه الشروط في حقيقتها هي الفيصل في جمال الاستعارة، أو قبحها، ونراه يقارن بين استعارات القدماء والمحدثين، ويقول: «وقد كانت الشعراء تجري على نهج منها قريب من الاقتصاد، حتى استرسل فيه أبو تمام، ومال إلى الرخصة، فأخرجه إلى التعدي، وتبعه أكثر المحدثين بعده. ويمزج بين النظرية والتطبيق، فيأتي بأمثلة كثيرة، ويبين ما فيها من عيب، كقول الشاعر:

مَسَرَّةٌ في قُلُوبِ الطِّيبِ مَفْرِقُهَا وَحَسْرَةٌ في قُلُوبِ الْبَيْضِ وَالْيَلَبِ[19]

وقوله:

تَجَمَّعَتْ في فُؤَادِهِ هِمَمٌ مِلْءُ فُؤَادِ الزَّمَانِ إحْدَاهَا

ثم يقول: «جعل للطيب والبَيْض واليَلَبِ قلوباً، وللزمان فؤاداً، وهذه استعارة لم تجر على شبه قريب، ولا بعيد، وإنما تصح الاستعارة، وتحسن على وجه من المناسبة، وطرف من الشبه والمقارنة[20].

وأما الآمدي (ت 370هـ) فأراد أن يحدد التناسب بين اللفظين في الاستعارة بقوله: «وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانيه، أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سبباً من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له، وملائمة لمعناه[21]، اشترط في اللفظ المستعار أربعة شروط، هي: المقاربة والدنو والشبه في بعض الأحوال أو كونه سبباً من الأسباب. ويأتي الآمدي بطائفة من الأشعار، ومن الآيات القرانية، ويبين فيها من الاستعارات ليؤيد ما ذهب إليه في ضرورة مناسبة تامة بين اللفظ وما استعير له، وبهذا يمكننا أن نقول: إن الآمدي أول ناقد عالج موضوع الاستعارة، وتذوقها، وبين ما فيها من ظواهر فنية رائعة[22].

لعل الآمدي استفاد مما ذهب إليه الجاحظ قبله، فقد تحدث عن التناسب العقلي بين الطرفين، ورأى أنه لا يعني التداخل وانهيار الحدود التي تفصل بين الأشياء، يقول الجاحظ: «وقد يشبه الشعراء والعلماء والبلغاء الإنسان بالقمر والشمس، والغيث والبحر، وبالأسد والسيف، وبالحية وبالنجم، ولا يخرجون بهذه المعاني إلى حد الإنسان، وإذا ذمّوا قالوا: هو الكلب والخنزير، وهو القرد والحمار، وهو الثور، وهو التيس، وهو الذئب، وهو العقرب، وهو الجعل، وهو القرنبي، ثم لا يدخلون هذه

الأشياء في حدود الناس ولا أسمائهم، ولا يخرجون بذلك الإنسان إلى هذه الحدود وهذه الأسماء»[23].

ونجد فكرة «النقل» عن أبي الحسن علي بن عيسى الرماني (ت 386هـ) يقول: «الاستعارة تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة» ويقول: «كل استعارة فلابد فيها من أشياء: مستعار، ومستعار له، ومستعار منه، فاللفظ المستعار قد نقل عن أصل إلى فرع»[24].

وتعريف الرماني لم يخرج عن تعاريف من سبقه، وهو مثل غيره يلجأ إلى تحليل بعض الأمثلة للاستعارة في القرآن الكريم. وبين أسرار الإعجاز، وينبه إلى الفرق بين بلاغة التعبير القرآني، والتعبير في كلام البشر، والجديد عنده هو أنه «قد تنبه إلى أهم ركن في جمال الاستعارة، وهو الأثر النفسي الذي يبدو في صورة انفعال الوجدان».

والاستعارة عند الحاتمي (ت 388هـ) هي: «نقل كلمة من شيء قد جعلت له إلى شيء لم تجعل له» وفي ضوء الحرص على مبدأ التناسب المنطقي بين الأشياء قال الحاتمي بحسن الاستعارة ومستهجنها: وإنما سميت مستهجنة، لأنهم استعاروا لما يعقل أسماء وألفاظ ما لا يعقل»[25]، وفي ضوء هذا الفهم نقدوا قول مزرد بن ضرار[26]:

فَمَا بَرِحَ الوِلْدَانُ حَتَّى رَأَيْتَهُ   عَلَى الْبَكْرِ يَمْرِيه بِسَاقٍ وَحَافِرِ[27]

قال قدامة: «فسمى رجل الإنسان حافراً، فإن ما جرى هذا المجرى من الاستعارة قبيح لا عذر فيه»[28] وقال أبو هلال: «وإنما هو بعد في الاستعارة»[29] ومن هذا قول الحطيئة[30]:

سَقَوْا جَارَكَ الْعَيْمَانَ لَمَّا جَفَوْتَهُ   وَقَلَّصَ عَنْ بَرْدِ الشَّرَابِ مَشَافِرُهُ[31]

وهذا عنده من رديء الاستعارة.

وإذا كان قدامة يناقش الاستعارة على أساس منطقي، ويتفهمها من خلال البحث عن معايير المنطق، أو النزعة الشكلية الجامدة.. فإن الآمدي يقيم نظرته إلى الاستعارة على أساس لغوي محض، ويتفهمها من خلال البحث عن نقاء اللغة وعمود الشعر، أو من خلال البحث عن الذوق والفطرة والمنهج العربي المحافظ.

وعلى هذا النحو من عزل مفهوم الاستعارة عن مفهوم «الخلق» وتجاهل الدلالات الكامنة في كثافة العمل الأدبي تصور الآمدي أن من الممكن أن نبحث فاعلية الاستعارة بمعزل عن حساسية خيالية، وقدرة واضحة على متابعة الشعر من حيث هو نشاط استاطيقي[32]، فقد استبعد مجموعة من الصور الاستعارية، وعلق عليها بقوله: «وهذه استعارات في غاية القباحة والهجانة والبعد عن الصواب»[33].

وجاء أبو هلال العسكري (ت 395هـ) بعد الآمدي. وعرف الاستعارة بقوله: «الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك إما أن يكون شرح المعنى، وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده وبالمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه، وهذه الأوصاف موجودة في الاستعارة المصيبة، ولولا أن الاستعارة المصيبة تتضمن ما لا تتضمنه الحقيقة في زيادة فائدة لكانت الحقيقة أولى منها استعمالاً»[34] فهو يريد أن يشرح دواعي النقل، وحصرها في الشرح والإبانة والتأكيد والإيجاز والتحسين.

إن «النقل» اللغوي هو الشيء الذي لا يستطاع فهم الإدراك الاستعاري، أو الخلق الفني دونه، أو هو الطريق الذي يتحول فيه النشاط اللغوي من مجرد المدلول الإشاري القريب إلى ذلك العمل الفني الذي يحقق نوعاً من النشاط الخيالي التصويري، كان نقاد القرن الرابع الهجري يرون أن الإدراك الاستعاري وبواعثه لا يمكن توضيحه إلا في

ضوء نظرية النقل والاستبدال اللغوي، كأن النشاط الجمالي الخاص بالاستعارة لا علاقة له بمدلول الخلق اللغوي[35].

بحث النقاد عن التناسب العقلي الذي يجمع بين طرفي الاستعارة، وألحوا على ما يسمى المعنى المشترك، وقالوا: «إنما تصح الاستعارة وتحسن على وجه من المناسبة وطرف من الشبه والمقاربة»[36] ومدار الأمر فيها على «تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسب المشبه والمشبه به، ثم يكتفي فيه بالاسم المستعار لأنه المنقول عما كان له في الوضع إلى المستعار له»[37] وخير الاستعارات عند ابن رشيق: «ما بعد وعلم في أول وهلة أنه مستعار فلم يدخله لبس»[38].

إن جل النقاد اشترطوا في النقل شروطاً، إذ لابد له من فائدة يتضمنها كشرح المعنى شرحاً يقربه من ذهن السامع، ويوضحه في نفسه توضيحاً، أو يؤكده، أو يصوره بصورة الغريب الذي تتوق النفس إلى معرفته، أو يكون النقد مفيداً للإيجاز والتحسين.

يمثل أبو هلال العسكري للاستعارة بالعديد من الآيات القرآنية والأبيات الشعرية، وعقد مقارنات وموازنات بَيَّن من خلالها كثيراً من الاستعارات الرديئة والاستعارة الجيدة، فمن النوع الأول قول علقمة الفحل:

وكُلُّ قَومٍ وَإنْ عَزُّوا وَإنْ كَرُمُوا   عَرِيفُهُم بِأَثَافِي الدَّهْرِ مَرْجُومُ

وعلق عليه بقوله: «أثافي الدهر بعيد جداً»[39].

ثالثاً: مفهوم الاستعارة عند عبدالقاهر:

وفي القرن الخامس الهجري طرأ تحول كبير على مفهوم (الاستعارة) بدأ هذا التحول على يد عبدالقاهر الجرجاني (ت 471هـ)

فقد حاول أن يصحح المفهوم المتوارث للاستعارة، أو أن يتعمقه، ورد بحسه النقدي، وذوقه البلاغي فكرة (النقل) وقال بـ (الادعاء) و(الإثبات) لا (النقل) وقال: الأمر فيها أو القصد منها إلى المعنى لا اللفظ، والادعاء في اصطلاح البلاغيين هو ادعاء دخول المشبه في جنس المشبه به، فيلزم استعمال لفظ المشبه به في معناه الأصلي بذلك الادعاء، أي ادعاء دخول المشبه في جنس المشبه به حاصله المبالغة في التشبيه[40].

نقد عبدالقاهر القائلين بأن الاستعارة نقل، وقال: «وإطلاقهم في «الاستعارة» أنها نقل للعبارة عما وضعت له من ذلك، فلا يصح الأخذ به»[41] فالاستعارة عند عبدالقاهر طريقة من طرق الإثبات عمادها الادعاء[42]. يقول: «إنا نعلم أنك لا تقول: «رأيت أسداً» إلا وغرضك أن تثبت للرجل أنه مساو للأسد في شجاعته وجرأته، وشدة بطشه وإقدامه، وفي أن الذعر لا يخامره، والخوف لا يعرض له، ثم تعلم أن السامع إذا عقل هذا المعنى لم يعقله من لفظ «أسد» ولكنه يعقله من معناه، وهو يعلم أنه لا معنى لجعله «أسدا» مع العلم بأنه «رجل» إلا أنك أردت أنه بلغ من شدة مشابهته للأسد، ومساواته إياه، مبلغاً يتوهم معه أنه أسد بالحقيقة»[43].

ونقد القائلين بـ (النقل) بقوله: «إنك ترى الناس وكأنهم يرون أنك إذا قلت: «رأيت أسداً، وأنت تريد التشبيه كنت نقلت لفظ «أسد» عما وضع له في اللغة، واستعملته في معنى غير معناه، حتى كأن ليس (الاستعارة) إلا أن تعمد إلى اسم الشيء فتجعله اسماً لشبيهه، وحتى كأن لا فصل بين (الاستعارة) وبين تسمية المطر «سماء» والنبت «غسثاً» والمزادة «راوية» وأشباه ذلك مما يوقع فيه اسم الشيء على ما هو منه بسبب، ويذهبون عما هو مركوز في الطباع

من أن المعنى فيه المبالغة، وأن يدعي في الرجل أنه ليس برجل، ولكنه أسد بالحقيقة»[44].

واحتج عبدالقاهر على القائلين بالنقل، بما راج عندهم من أن الاستعارة أبلغ من الحقيقة، وبهذا الرأي يرد عليهم قائلاً: «وإذا قال قائل: إن الاستعارة نقل اسم لشيء، فمن أين يجب أن تكون الاستعارة أبلغ من الحقيقة، وكيف يكون لقولنا: «رأيت أسداً» مزية على قولنا: «رأيت شبيهاً بالأسد»[45] وزاد في توضيح نظريته بأن الإنسان إذا استقصى نفى عن المشبه اسم جنسه، وقال: «ليس هو بإنسان، وإنما هو أسد» و«ليس هو آدمياً» وإنما هو ملك، كما قال الله تعالى: ﴿**ما هذا بشراً، إن هذا إلا ملك كريم**﴾[46] ثم إنك إذا لم ترد أن تخرج الاسم عن جنسه قلت هو «أسد في صورة إنسان» و«هو، ملك في صورة آدمي»[47].

بهذه الأفكار، وهذه المقارنة بين تركيب وتركيب يحتج على القائلين بالنقل، يرى أن المدعي يبني ادعاءه على أن «الأسد» مثلاً جعل له بطريق التأويل والمبالغة فردان: متعارف وهو الذي له الجرأة المتناهية والغاية في القوة في جثة ذي الأظفار والأنياب والشكل المخصوص، وغير متعارف، وهوفرد آخر له تلك القوة والجراءة بنفسها، لكن في جثة الآدمي، كأن اللفظ على هذا موضوع للقدر المشترك بينهما كالمتواطئ، وادعاء وجود حقيقة في ضمن أفراد غيرها موجود في كلامهم، كقول المتنبي في عده نفسه وجماعته من جنس الجن، وعد جماله من جنس الطير:

نَحْنُ ركْبٌ مِلْجَنٍّ في زَيِّ نَاسٍ ... فَوْقَ طَيْرٍ لها شُخُوصُ الجِمَالِ[48]

بهذا التحليل نقد القائلين بالنقل، ورأى في ذلك بياناً لمن عقل «أن ليست «الاستعارة» نقل اسم عن شيء إلى شيء، ولكنها ادعاء

معنى الاسم لشيء»[49]. واحتج برأي آخر، وهو أن في الاستعارة ما لا يتجوز فيه النقل البتة، وذلك مثل قول لبيد:

وَغَـدَاةِ رِيـحٍ، قَـدْ كَـشَـفْـتُ، وَقِـرَّةٍ إِذْ أَصْبَحَتْ بِيَدِ الشَّمَالِ زِمَامُهَا[50]

يرى أن الإنسان لا يستطيع أن يزعم أن لفظ «اليد» قد نقل عن شيء إلى شيء، وذلك أنه ليس المعنى على أنه شبه شيئاً باليد، فيمكنك أن تزعم أنه نقل لفظ اليد إليه» فالاستعارة عند عبدالقاهر على ضربين: ضرب تُعير فيه المشبه به للمشبه وتجريه عليه، مثل «كلمت أسداً» وضرب تعود البلاغيون أن يضموه إلى الضرب الأول، وهو يختلف عنه، ويريد به الاستعارة المكنية، في مثل «أمسكت الريح بيد الزمام» ويقول: إن الأولى تقوم على ادعاء أن المخاطب أسداً، بينما تقوم الثانية على ادعاء أن للريح يداً، وفكرة الادعاء هذه دقيقة؛ لأنه سيرقب عليها فيما بعد أن الاستعارة عمل عقلي[51].

وأكد عبدالقاهر أن الاستعارة ادعاء لا نقل.. وبين خطأ من سبقه بقوله: «إن الاستعارة إنما هي ادعاء معنى الاسم للشيء، لا نقل الاسم عن الشيء، وإذا ثبت أنها ادعاء معنى الاسم للشيء علمت الذي قالوه من أنها تعليق للعبارة على غيرها وضعت له في اللغة، ونقل لها، عما وضعت له، كلام تسامحوا فيه؛ لأنه إذا كانت «الاستعارة» ادعاء معنى الاسم لم يكن الاسم مزالاً عما وضع له، بل مقراً عليه»[52] ومفهوم الادعاء إنما هو من أثر الثقافة المنطقية والكلامية التي كان على عبدالقاهر أن يتزود بها باعتباره من الأشاعرة[53]. إلا أن عبدالقاهر تردد في رأيه، يظهر ذلك في قوله: «اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلاً غير لازم، فيكون هناك

كالعارية»[54] هذا التردد إشار إليه القدماء، قال الرازي: «اضطرب رأي الشيخ في أن هذا المجاز عقلي أم لغوي؟ والذي نصره في الأسرار أنه لغوي»[55] وواضح أنه يذهب في كتابه أسرار البلاغة إلى الاستعادة مجازاً وعمل لغوي، بينما ذهب في دلائل الإعجاز إلى أنها مجاز عقلي، إذ تقوم على التصرف في المعاني العقلية، وذلك أننا لا نستعير الأسد للرجل الشجاع إلا بعد ادعاء دخول الرجل في جنسه[56].

قسم عبدالقاهر الاستعارة إلى قسمين: الاستعارة غير المفيدة، والاستعارة المفيدة، ومثل النوع الأول بإطلاق مشفر البعير على شفة الإنسان إطلاقاً قاصراً، من غير ملاحظة المبالغة في وصف الشفة بالغلظ والتدلي مثلاً: «وموضع هذا الذي لا يفيد نقله حيث يكون اختصاص الاسم بما وضع له من طريق أريد به التوسُّع في أوضاع اللغة والتذوق في مراعاة دقائق في الفروق في المعاني المدلول عليها» ومثل لهذا بقول العجاج:

وَفَاحِماً، وَمَرْسِناً مُسَرَّجَا

يعني: أنفاً يبرق كالسراج، والمرسن في الأصل للحيوان؛ لأن الموضع الذي يقع عليه الرسن، وقال الآخر يصف إبلاً:

تَسْمَعُ لِلْمَاءِ كَصَوْتِ المِسْحَلِ   بَيْنَ وَرِيدَيْهَا، وَبَيْنَ الجَحْفَلِ

فجعل للإبل جحافل، وهي لذوات الحوافر[57].

هذا النوع من الاستعارة عند عبدالقاهر لا يفيد؛ لأنه لا فرق من جهة المعنى بين قوله: «من شفتين» وقوله: «من جحفلتيه» فمثل هذا ينبغي أن لا يوضع في الاستعارة، ثم يبين سبب عده منها، فيقول: «إن الواجب كان أن لا أعد وضع الشفة موضع الجحفلة، والجحفلة في مكان

المشفر ونظائره التي قدمت ذكرها في الاستعارة وأضن باسمها أن يقع عليه، ولكني رأيتهم قد خلطوه بالاستعارات، وعدُّوه معدها، فكرهت التشدد في الخلاف، واعتددت به في الجملة، ونبهت على ضعف أمره بأن سميته استعارةً غير مفيدة»[58] على أن هذا النوع قد يأتي منه الجيد، كقول أوس بن حجر[59]:

وَذَاتُ هِـدْمٍ عَـارٍ نَـوَاشِـرُهَـا   تُصْمِتُ بِالماءِ تَولَباً جَدَعَا

قال عبدالقاهر معلقاً على هذا البيت: «فأجرى التَّولب على ولد المرأة، وهي لولد الحمار في الأصل، وذلك لأنه يصف حال ضر وبؤس، ويذكر امرأة بائسة فقيرة، والعادة في مثل ذلك الصفة بأوصاف البهائم، ليكون أبلغ في سوء الحال وشدة الاختلال»[60].

وأما الاستعارة المفيدة فهي التي يقصد بها قصداً إلى المبالغة، مثل: «كلمت بحراً» أي: جواداً، وهي التي تشيع في كلام الأدباء على اختلاف لغاتهم. وهذا النوع هو الذي يحقق المبالغة، ويقوم على الادعاء، وهذا الضرب من الاستعارة «أمد ميداناً، وأشد افتناناً، وأكثر جرياناً، وأعجب حسناً وإحساناً، وأوسع سعة، وأبعد غوراً، وأذهب نجداً في الصناعة وغوراً، من أن تُجمَع شُعَبها وشُعوبها، وتُحصر فنونها وضروبها...»[61] والاستعارة المفيدة تؤدي دوراً أساسياً في البناء الشعري، ولولاها لم يجعل لكنا تريد تصويره.

ويلاحظ أن السابقين عليه قد خلطوا بين النوعين، ولم يميزوا بينهما، لأنهم لم يضعوا في اعتبارهم فكرة المبالغة التي تقوم عليها الاستعارة، فقد عد اللغويون الاستعارة في بيت مزرد:

فَمَا رَقَدَ الْوِلْدَانِ حَتَّى رَأَيْتُهُ   عَلَى البَكْرِ يَمْرِيهِ بِسَاقٍ وَحَافِرِ

من قبيل الخطأ اللغوي، وقالوا: إنه أراد أن يقول «بساق وقدم»

فلما لم تطاوعه القافية وضع الحافر موضع القدم[62]، وأطلق قدامة والحاتمي على مثل هذه الاستعارة صفات مثل «فاحش الاستعارة» أو «الاستعارة المستهجنة» لكن عبدالقاهر لا ينظر إلى الاستعارة بمثل هذه النظرة الضيقة، فعبدالقاهر ينظر إلى البيت داخل السياق، ويرى أن الذي أفضى بالشاعر إلى ذكر الحافر قصده أن يصفه بسوء الحال في مسيره وتقاذف نواحي الأرض به، وأن يبالغ في ذكره بشدة الحرص على تحريك بكره، واستفراغ مجهوده في سيره[63]. فعبدالقاهرة، لا ينظر إلى البيت المفرد، ولكنه ينظر إليه داخل السياق، فيقارن بين اللفظ وسابقه ولاحقه، ويستنتج من ذلك، ومن العادات العربية ما يمكن أن يفسر به المعنى.

ويتحدث عبدالقاهر عن الاستعارة في الفعل، وكون الفعل مستعاراً، تارة يكون من جهة فاعله، كقولهم: «نطقت الحال» فالاستعارة هنا ليست في فعل «نطق» وإنما هي في مصدره، وهو النطق الذي استعير للدلالة، وتارة يكون الفعل مستعاراً من جهة مفعوله، كقول ابن المعتز[64]:

جُمِعَ الحَقُّ لَنَا في إمَامٍ   قَتَلَ الْبُخْلَ، وَأَحْيَى السَّمَاحَا

فـ «قتل» أو «أحيى» إنما صارا مستعارين بأن عديا إلى البخل والسماح، ولو قال: «قتل الأعداء وأحيى الأحباء» لم تكن هناك استعارة.

إن الاستعارة عند عبدالقاهر الجرجاني تثبت المعنى المستعار له وتدعيه بطريقين: الطريق الأول: تضع فيه الاسم المستعار بدلاً من المستعار له مباشرة وتدعي أن هذا هو ذاك، وأما الطريق الثاني فإنه يقوم على أن الشاعر يشبه الشيء بغيره، ثم يحذف المشبه ويكني عنه بصفاته[65]. ولعل عبدالقاهر بتحويله الاستعارة المكنية إلى علاقات

مجردة، كان يحاول أن يتلافى الاضطراب الذي يقع فيه المفسرون إزاء بعض الاستعارات القرآنية، وهو اضطراب جعل بعضهم ينتهي إلى القول بالتشبيه والتجسيد[66]، والسبب في ذلك هو أن أمثال هؤلاء المفسرين في اعتبارهم تعدد العلاقات وتمايزها في الاستعارة المكنية، قال عبدالقاهر: «اعلم أن إغفال هذا الأصل الذي عرفتك - من أن الاستعارة تكون على هذا الوجه الثاني كما تكون على الأول، مما يدعو إلى مثل هذا التعمق، فإنه نفسه قد يصير سبباً إلى أن يقع في التشبيه، وذلك أنهم وضعوا في أنفسهم أن كل اسم يستعار، كما يتناول مسماه في حال الحقيقة»[67] ثم نظروا في قوله تعالى: ﴿**وَلِتُصْنَعَ عَلَى عَيْنِي**﴾[68] وقوله ﴿**وَاصْنَعِ الْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا**﴾[69] والجرجاني يشير إلى المفسرين الذين سبقوه، ولم يصرح باسمهم، ولعل القاضي عبدالجبار من بينهم، وزاد عبدالقاهر توضيحاً لما ذهب إليه بقوله: «فلما لم يجد المفسرون للفظة العين ما يتناوله على حد تناول النور مثلاً للهدى والبيان وارتبكوا في الشك، وحاموا حول الظاهر، وحملوا أنفسهم على لزومه حتى يفضي بهم إلى الضلال البعيد، وارتكاب ما يقدح في التوحيد، ونعوذ بالله من الخذلان»[70] وهكذا يتضح لنا أن عبدالقاهر لا ينظر إلى الاستعارة في كلام الناس، كما ينظر إليها في كلام الله تعالى.

رابعاً: أثر عبدالقاهر في البلاغيين بعده:

إن المتأمل في عمل البلاغيين بعد عبدالقاهر الجرجاني يرى أثره ظاهراً في الكثيرين منهم، وقلما نجد عندهم شيئاً متميزاً عما أنجزه، وأضافه بالنسبة لمبحث الاستعارة، وإنما اكتفوا بالشرح والتوضيح والتحديد لبعض التفاصيل والمصطلحات، فالزمخشري (ت 538هـ) تقبل حالة الاستعارة بـ (الادعاء) ولاسيما عندما كان يجد مشقة في

تأويل بعض الأساليب المجازية، ويدرك صعوبة في استخراج الحدين من التعبيرات الاستعارية، وفي هذه الحالة تصبح المشابهة أكثر تعقيداً، والنقل بين الطرفين تحتاج إلى تأويل وحذق ومهارة[71]، وجاء بعده الإمام فخر الدين الرازي (ت 606هـ) وتأمل في قول عبدالقاهر: «إنهم إذا جعلوا شجاعة الرجل غير ناقصة عن شجاعة الأسد، قالوا: «هو أسد» وإذا أرادوا المبالغة في ذلك نفوا عن المشبه اسم جنسه، فقالوا: ليس هو بإنسان، وإنما هو أسد...»[72] وقال معقباً على هذا الكلام بقوله: «وكل ذلك يدل على أن الاستعارة عبارة عن ادعاء معنى الاسم للشيء، إذ لو كان عبارة عن محض نقل الاسم إليه لكان محالاً أن يقال: هو ليس بإنسان، ولكنه أسداً، أو يقال: هو أسد في صورة إنسان[73] ومن المعلوم أن الرازي يشرح كتابي عبدالقاهر، ويعلق عليهما، دون أن يضيف شيئاً، وذهب الخوارزمي (ت 617هـ) إلى أنها «ادعاء معنى الحقيقة في الشيء»[74] وجاء أبو يعقوب السكاكي (ت 626هـ) وتأثر بعبدالقاهر أيما تأثر، وعرف الاستعارة بقوله: «الاستعارة هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه، وتريد به الطرف الآخر، مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به، دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به»[75] وهذا التعريف أدق التعريفات تحديداً، وأحسنها ضبطاً؛ لأنه حصر الاستعارة التصريحية والمكنية، وهذا التعريف أحسن من قولهم: «إنها نقل العبارة من معنى إلى معنى» لأن الاستعارة لا يمكن أن تكون إلا ادعاء لا نقلاً[76] وعرفها بدر الدين بن مالك (ت 686هـ): «الاستعارة هي أن تذكر طرفي التشبيه، وتريد الآخر مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به، مع سد طريق التشبيه، ونصب القرينة، ولهذا سميت استعارة» والجديد في هذا التعريف هو الإشارة إلى القرينة.

هناك عدد من البلاغيين لم يقولوا بالادعاء، ولكن أثر عبدالقاهر واضح في تعريفاتهم، ومن هؤلاء: ضياء الدين بن الأثير (ت 637هـ) قال عند حديثه على الفرق بين التشبيه المضمر الأداة وبين الاستعارة: «فإن الاستعارة لا تكون إلا بحيث يطوى ذكر المستعار له الذي هو المنقول إليه، ويكتفى بذكر المستعار الذي هو المنقول»(77) فقوله: «يطوى ذكر المستعار له» يَرُدُّ الكلام إلى الاستعارة دون التشبيه، إذ لو لوحظ المستعار له، لكان الكلام يحتمل أن يكون تشبيهاً، وليس استعارة. فهذا القسم عند ابن الأثير يسمى استعارة، وقسم آخر عنده يكون العدول فيه عن الحقيقة إلى المجاز لغير مشاركة بين المنقول والمنقول إليه، فذلك لا يكون إلا لطلب التوسع في الكلام، وهو سبب صالح، إذ التوسع في الكلام مطلوب(78)، وهذا هو القسم الذي أشار إليه عبدالقاهر بالاستعارة غير المفيدة، وخطأ من عرف الاستعارة بأنها «نقل المعنى من لفظ إلى لفظ بسبب مشاركة بنيهما» لأن التشبيه يشارك الاستعارة فيه، وعرفها بقوله: «حد الاستعارة نقل المعنى من لفظ إلى لفظ المشاركة بينهما، مع طي ذكر المنقول إليه، لأنه إذا احترز فيه هذا الاحتراز اختُص بالاستعارة، وكان حداً لها دون التشبيه»(79) واستعمل يحيى بن حمزة العلوي (ت 745هـ) لفظ «الطي» إذ يقول: «إن من حق الاستعارة وحكمها الخاص أن يكون المستعار له مطويَّ الذكر، وكلما ازدادت خفاء، ازدادت الاستعارة حسناً»(80) فصاحب الطراز يرى أن جودة الاستعارة وجمالها في حذف المستعار له.

وهكذا نرى أن كل البلاغيين قبل عبدالقاهر الجرجاني يرون أن الاستعارة نقل، وحججهم في ذلك أن الاستعارة مجاز لغوي، وأما النقاد بعده فقد صرح بعضهم بالادعاء، وقال آخرون بـ «الطي» وهو مصطلح يدخل في مفهوم الادعاء، ويلاحظ أن مفهومها بدأ بالمعنى اللغوي، ثم تطور على يد البلاغيين والنقاد الأوائل الذين قالوا: إنها

نقل، وكان أكبر تطور لها على يد عبدالقاهر الجرجاني لقوله بالادعاء، وترك أثراً كبيراً في البلاغيين بعده.

الهوامش

1) لسان العرب والنهاية في غريب الحديث (عور).

2) شرح اختيارات المفضل ص 1438.

3) ديوانه ص 240.

4) خوص: إبل غائرات العيون. تاج: سريع.

5) ديوانه ص 907.

6) مانحت: سالت؛ همولها: سيلانها.

7) الحيوان 474/4.

8) المثل السائر 77/2.

9) الطراز 198/1.

10) البيان والتبيين 152/1-153.

11) مفهوم الاستعارة للدكتور أحمد عبدالسيد الصاوي، ص:

12) تأويل مشكل القرآن ص 135.

13) نظرية اللغة ص 285.

14) الكامل 284/1.

15) قواعد الشعر ص 53.

16) الهدم: الثوب المرقع البالي، النواشر: عروف ظاهر الكف، التولب: الصغير من حمر الوحش استعاره للصبي، تصمت: تسكت وتعلل. جذع: سيئ الخلق. جمع المفضل والأصمعي مجلس. فأنشد المفضل: «... تولبا جذعاً» فقال الأصمعي: صفحت، إنما هو جذعاً، أي: سيئ الغذاء، فصاح المفضل، فقال له: والله لو نفخت في ألف شَبُّور لما أنشدته بعد هذا إلا بالدّال. المزهر 363/2.

17) نقد الشعر ص 177.

18) الوساطة ص 48.

19) اليلب: الدروع تتخذ من الجلود.

20) الوساطة ص 429.

21) الموازنة ص 234.

22) مفهوم الاستعارة ص 64.

23) الحيوان 211/1.

24) ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ص 79.

25) الرسالة الموضحة ص 70.

26) نقد الشعر ص 177.

27) البكر: الفتى من الإبل بمنزلة الغلام من الناس، يمريه: يستخرج ما عنده من الجزي.

28) نقد الشعر ص 177.

29) الصناعتين ص 163.

30) الصناعتين ص 301.

31) العيمان: شهوة اللبن والعطش.

32) نظرية اللغة ص 290.

33) الموازنة ص 234.

34) الصناعتين ص 268.

35) نظرية اللغة ص 287.

36) الوساطة ص 429.

37) شرح الحماسة ص 10.

38) العمدة ص 462.

39) الصناعتين ص 300.

40) شروح التلخيص 65/4 حصر الدكتور طه عبدالرحمن خصائص الادعاء في ثلاثة أمور:

(1) مبدأ ترجيح المطابقة، ومقتضاه أن الاستعارة ليست في المشابهة بقدر ما هي في المطابقة.

(2) مبدأ ترجيح المعنى ومقتضاه أن الاستعارة ليست في اللفظ بقدر ما هي في المعنى.

(3) مبدأ ترجيح النظم ومقتضاه أن الاستعارة ليست في الكلمة بقدر ما هي في التركيب.

مجلة المناظرة 61/4.

41) دلائل الإعجاز ص 435.

42) الصورة الفنية في التراث ص 245.

43) دلائل الإعجاز ص 432.

44) دلائل الإعجاز ص 432.

45) دلائل الإعجاز ص 433.

46) يوسف: 31.

47) دلائل الإعجاز ص 443.

48) دلائل الإعجاز ص 434.

49) دلائل الإعجاز ص 434.

50) دلائل الإعجاز ص 67، 435.

51) البلاغة تطور وتاريخ ص 184.

52) دلائل الإعجاز ص 437.

53) الصورة الفنية في التراث ص 248.

54) أسرار البلاغة ص 29.

55) نهاية الإيجاز ص 84.

56) البلاغة تطور وتاريخ ص 193.

57) أسرار البلاغة ص 30.

58) أسرار البلاغة ص 373.

59) أسرار البلاغة ص 37.

60) أسرار البلاغة ص 60.

61) أسرار البلاغة ص 40.

62) أسرار البلاغة ص 36.

63) أسرار البلاغة ص 36 والصورة الفنية في التراث ص 258.

64) أسرار البلاغة ص 50 وشروح التلخيص 124/2.

65) الصورة الفنية في التراث ص 262.

66) الصورة الفنية في التراث ص 265.

67) أسرار البلاغة ص 47.

68) طه: 39.

69) هود: 37.

70) أسرار البلاغة ص 50.

71) نظرية اللغة ص 295.

72) دلائل الإعجاز ص 434.

73) نهاية الإيجاز ص 234 والطراز 251/1.

74) نظرية اللغة ص 295.

75) مفتاح العلوم ص 369.

76) فنون بلاغية ص 126.

77) المثل السائر 74/2.

78) المثل السائر 78/2.

79) المثل السائر 82/2.

80) الطراز 211/1.



● الرسالة في فضاء الثقافة:

تُعلن الرسائل بوصفها نصوصاً، ولاءها شبه المطلق لقوانين الثقافة التي تندرج ضمنها، وتحترم بدرجة كبيرة وجهة نظر المنتمين إليها[1]، إنها تستجيب في فاعلية إنتاجها لأنظمة التعامل وتحافظ على أخلاقياتها لما توجبه طبيعتها من انتماء لفضاء عام، فالرسالة مثلما تقدّم صورة بيّنة عن مرسلها تحافظ في مهمتها الاتصالية على صورة متلقيها، حيث تختلف وتتغيّر شفراتها السوسيو - ثقافية واللسانية باختلاف منزلة المتراسلين ومكانتهم، في إشارة صريحة منها لارتباطها بأنظمة الثقافة وآلياتها، إنها تتشكل ضمن قوانين عامة مستجيبة لمستويين من التواضعات: مستوى جزئي وآخر كلي، أما الجزئي فهو ما تجترحه رسالة بعينها بالنظر لمناسبة موضوعها ومنزلة المتراسلين، بما يتطلّب حضوراً خاصاً هو من أولى سمات الرسالة ومتطلبات حركتها ضمن المستوى الثاني الذي تحافظ فيه على سنن الرسائل وأساليب كتابتها ضمن فضاء عام هو فضاء الثقافة بما يمكن معاينة أثره في تغيّر شكل الرسائل وأنظمة أدائها مع تغيّر الثقافة المنتجة.

تقدّم الرسائل، وهي تحافظ على القوانين وتحترم وجهات النظر، مثالاً مناسباً في امتثال الخاص إلى العام واستجابة الذاتي للموضوعي، وإن كانت من أكثر فنون الأدب تعبيراً عن الخاص،

وأوضحها في كشف الذاتي وإضاءة كوامنه. إن الذات تواجه في الرسالة حضورها عبر مواجهة الآخر، وتعيننا حركة المدلول اللغوي للرسالة من الاستعمال الحسي إلى الاستعمال المعنوي على معنى المواجهة والتوجيه لفاعلية الإرسال في الوقت الذي تكون فيه الرِّسالة والرَّسالة اسماً لها[2]، وهي تهيئ من إمكانية اللغة وقابليتها البلاغية ما يضيء رغبة صاحبها في استجابته للأنظمة والأعراف التي يعتمدها الترسل في زمان ومكان معينين، فإذا كان المرءُ مخبوءاً تحت لسانه وطي رسالته فإنه يُعلَن ويُكتشَف حال كلامه ونشر صحيفته، لتمر الرسالة بذلك بمراحل يتغير فيها المرسل إليه بتغير آلية الإرسال وزمنيته، إنها توجَّه في أول أدوارها إلى الذات (المرسِلة) بما تقوم به من مواجهة بعض ما يخالجها من مطامع أو رغباتَ أو مخاوف.. ستمثل الرسالة غير المفضوضة، والرسالة الموضوعة في قنينة، والرسالة المنقوشة على حجر صورة مثلى للرسائل الموجهة إلى الذات، إن الآخر المُنتظَر الذي سيفض في زمن مجهول غلافاً، أو يفتح غطاءً، أو يرفع حراً، هو أمل الذات، رجاؤها غير المنقطع وقد تمثّل بمرسَل إليه، إنه يغدو مُتضمَّناً في رسالة الذات وهي تؤدي، في هذه المرحلة، دورَي المرسِل والمستقبل في آن فتنشئ رسالتها على أساس ما ترضى به وتركن إليه، وهو ما يماثل عبر مفهوم التواصل بعض نتائج نظرية (التحفيز) في علم النفس المعرفي، فإذا أرضى مرسِلٌ تحفيزه الخاص من خلال شروعه في إنجاز (رسالته) فهو في الوقت نفسه يُضمِّن (رسالته) كل ما يعمل على إرضاء شخص آخر توجَّه إليه[3].. تواصل الرسالة رحلتها حتى تصل إلى المرسل إليه فتتسع دائرتها وتكتمل أركانها الموضوعية محققة مرحلتها الثانية، حتى إذا تعدّت مجالها الثاني منشورةً أمكن لعدد لانهائي من القرّاء أن يقوم بمهمة المرسل إليه علي اختلاف نواياهم وأمزجتهم وأزمنتهم ووسائل اكتشافهم، إن البُعد والغياب في أصل الاشتقاق في الترسل كما يذكر قُدامة بنُ جعفر[4]

يؤكدان حضور الفسحة الزمنية بين مراحل حياة الرسالة بناءً على التباعد المكاني بحسب تغيّر المرسل إليهم وتبدّل أحوالهم، إنها تحقق، عندئذ، حضورها النصي لتدخل ضمن الرصيد الثقافي، فإن تحوّل الرسالة إلى نص سردي، ثقافي، مرتبط إلى حد بعيد بانكشاف مخبوئها وشيوع ما سُتر فيها.

● التحقق النَصّي للرسالة:

نكون مع التحقق النصي للرسالة إزاء فاعلية ثقافية لا تكفي عملية نشر الرسالة وتغيير قنوات حياتها لإنجاز حضورها الثقافي، إنها تتوجه، قبل ذلك،، للإنشغال بإمكانياتها وملاحظة سماتها، متجاوزة مضمونها الخاص وشكلها الفردي، إذ إن «على الأدب أيضاً أن يشير إلى شيء مختلف عن مضمونه وشكله الفردي، ويكون هو حَرَمه الخاص أي ذلك الذي يجعله يفرض نفسه بصفته أدباً»(5)، وهو ما سيوجّه الرسالة لملاحظة حضورها وتجسيد كثافتها اللغوية التي لا تبدو معها منشغلة على نحو كامل بإنجاز إبلاغها وإيصال محمولها، الأمر الذي يمكن معاينته من خلال انضواء الرسائل الإسلامية تحت فاعلية نثرية متغيرة، تستجيب في أول أدوارها لمألوف الفصاحة العربية، كما في رسائل الرسول صلى الله عليه وسلم، وهي تحتوي الكثير «من عناصر الجمال الفني والمعنوي، كاستخدام المجاز والتشبيه والازدواج والجمل القصيرة المتوازنة، ولكنها تخلو من الصنعة البديعية والتكلّف»(6)، إنها تنشغل، لأسباب عديدة بيّنة، بتحقيق فعل إبلاغها عبر مستوى من (النثر البليغ) لا (النثر الفني) الذي سيُلاحظ على الرسائل مع استقرار الدولة الإسلامية وثبات أركانها، حيث ستحقق الرسائل حضورها النوعي وتنظّم ممارستها الجمالية إلى الدرجة التي تقتضي الحاجة معها «إنشاء ديوان خاص للرسائل يقوم عليه كُتّاب

بأعيانهم، ثم تنتشر الظاهرة فيصبح للولاة أنفسهم دواوين للرسائل، يقوم عليها كتّاب مختصون»[7].

إن حركة الرسالة الإسلامية بين نوعين من النثر: بليغ، يتجاوز الزخارف، ويختار أقصر الطرق اللفظية وأكثرها وضوحاً لأداء موضوعه، وفني، يحرص على فصاحة القول وبلاغته بما يتجاوز أحياناً نطاق موضوعاته، يكشف وعي الرسالة لنفسها، ومعاينة أدبيتها عبر معاينة جوانبها الجمالية، كأن أصحابها قد وضعوا نصب عنايتهم توجيه ما يُنجزون من رسائل إلى المرحلة الثالثة من حياة الرسالة، حيث تغدو الرسالة، بحق، عبر تجليها الثقافي، أنموذجاً أدبياً يكشف على نحو صريح قدرة العصر الصياغية، ويشير مع استقلال الكتّاب في إنشاء الرسائل خلال العصر الأموي، واعتمادهم على أنفسهم في صياغتها، إلى تبلور الرسائل فناً أدبياً راقياً.

ومثلما أولى فضاء الثقافة عناية للرسالة وأساليب أدائها وجّه عناية لحاملها وهو يمثل قناة الاتصال بين متراسلَين، إن الرسالة تتضح ويشتد تأثيرها بما يحققه سبيل الاتصال من إبانة لفظية، إن أُذن للرسول بالكلام أو استُفسر منه ليُسهم بإضاءة وجهة الرسالة وإنجاز أهدافها، أو إبانة حاليّة إذا صمت فدلّ حاله على بعض محموله؛ إن حامل الرسالة يتساوى في دلالته على عقل صاحبه، بجملة يحيى بن خالد، مع الكتاب والهدية «ثلاثة أشياء تدلُّ على عقول أربابها: الكتاب يدلهُ على مقدار عقل كاتبه، والرسول على مقدار عقل مرسله، والهدية على مقدار عقل مهديها»[8]، إذ يرتفع الرسول في الدلالة إلى ما تدل عليه الرسالة نفسها من جهة الاختيار والتكليف، فدقّة اختيار اللفظ وقدرته على الإبانة عن غرض الرسالة تعادلان من حيث علاقتهما بعقل صاحب الرسالة دقّة اختياره رسوله وقدرة هذا الرسول على إنجاز ما كُلّف به على أحسن وجه، مثلما يتوحد الرسول في تطوّر

المصطلح وتعدد مرادفاته مع مصطلح الرسالة نفسه، فقد أكد القرطبي هذا التقارب في إشارته إلى ما ذكره ابن الأنباري من أن الرسول والرسيل والرسالة سواء[9]، وعلى ذلك أنشد قول كثيّر:

لقد كثُرَ الواشونَ ما بُحتُ عِندهُمْ بليلى ولا أرسلتُهمْ برسيلِ[10]

ومما ورد في مجيء الرسول بمعنى الرسالة بيت الأسعر الجعفي:

ألا مَنْ مبلغٌ عني خُفافاً رسولاً، بيتَ أهلكَ مُنتهاها[11]

إن اشتغال الرسول وسطاً بين طرفين، وتوحده اصطلاحاً مع الرسالة نفسها، وانشغاله بتأدية وظيفة شارحة (لفظية أو حاليّة) يقرّب المسافة بين العنصرين (اللفظ والرسول) في المنظومة الاتصالية للرسالة ويوجهها وجهة واحدة، موسعاً من عمودية الرسالة ومنظماً سبل اتصالها بما تتطلّبه موضوعاتها وبما تقتضيه أوجه دلالتها.

● الرسالة بين واقعتين:

يمثل التحوّل النصي للرسائل وهي تخرج من حدود الفرد إلى أفق الجماعة مسهمة، من جانبها، في تجسيد الرصيد الثقافي، مناسبة لتأمل ارتباط الرسالة بواقعتها السردية التي تمتد هي الأخرى وتتسع مع حركة الرسالة وتحوّلها، فالرسالة لا تنشأ إلا بارتباطها بواقعة خاصة، بمقدار ما تمثل (الواقعة السردية) فعلاً يحافظ في معلوميته ودرجة حضوره على ما يُنجز من خطابات «سواء كانت أدبية أو غير أدبية»[12].

تحقق الرسالة عبر ارتباطها بواقعة معيّنة صورة أولى لحضورها ونمط تداولها متحركة في فلك ملكية خاصة؛ إنها تتحرك وتحرك واقعتها معها، بما يُشير إلى محدودية الواقعة التي تمثل هنا فعل

مشاركة واتصال، بيد أنها تستجيب، مع ارتفاعها ضمن الرصيد الثقافي، لواقعة كبرى تكون مسؤولة بطبيعتها عن تنوّع الخطابات وتغايرها، مثلما تكون مسؤولة عن امتثال تلك الخطابات لأنظمة الثقافة وأخلاقياتها، فإذا كانت الواقعة الصغرى تنتج نصوصها تحت غطاء من الخصوصية والتكتم، فإن واقعة السرد الكبرى لا تمنح نصاً ما حضوراً في أفق الثقافة إلا بما يتحقق له من تداول منتقلاً من إطار الملكية الخاصة إلى مُلك عام يشيع ويتسع بوضوح واقعته الصغرى التي تخضع بدورها لمنطق الشيوع والتداول.

تضم الواقعة السردية الكبرى الرسالة وتحتوي واقعتها، لكن الواقعة الصغرى، وهي تنتج رسالتها، لا تضم، بالمقابل، الواقعة الكبرى وإن حافظت على سننها وأنظمة أدائها فيما تنتج من نصوص، إن رسالة لم تحقق حضورها النصي تظل، مهما كانت أهميتها، نصاً مغفلاً، خارج سياقات الثقافة ونظم تداولها، فالرسالة تتحرك، بجملة أخرى، على طريق ذي اتجاه واحد هو اتجاه الذهاب الدائم مما هو شخصي وسردي إلي ما هو عام ومباح، لتغدو، عندئذ، نصاً غير مرتجع بين واقعتين.

● في سرديّة الرسالة:

سيعمل ما تقدم على توجيه النظر إلى مقومات البنية السردية وهي تتجلى عبر ما تجترحه الرسائل من أنظمة وما تقوم عليه من أسس تتعدى التعاقد الجزئي بين متراسِلَين لتضيء تغير أدوار مكونات هذه البنية (الراوي والمروي والمروي له) في فاعلية التراسل، فإذا كانت هذه البنية تقوم في مجمل الأنواع السردية على تعاقد ضمني بين راوٍ ومروي له، فإن الرسائل تقترح بطبيعتها نوعاً من التعاقد الصريح بين

طرفين معلومين، إذ تتحكم طبيعتا كل من طرفي المراسلة بسمات الرسالة مثلما تتحكم بالخصائص النوعية للمراسلة وأخلاقياتها وهي تُبنى بالأساس على مهمة تبادل يؤدي كل من طرفي البنية السردية فيها دور الآخر، والمراسلة لا تنجز مهمتها ولا تُتم فاعليتها من دون أن تكتمل دائرة اتصالها فيغدو المستقبل باثاً، والمروي له راوياً، والرسالة فاتحة رسائل يتشعب خلالها المروي ويمتد بما تقترحه كل رسالة جديدة من محاور، إن الرسالة الجوابية تملك بما تحدده قوانين الترسل أن تغدو رسالة أولى بما تثيره من قضايا تتطلّب بدورها رسائل جوابية، أي أن مهمة تبادل المواقع لا تقف عند طرفي البنية السردية بل تسحب المروي نفسه لمنطقة التبادل وتغيّر الأدوار، وإذا كانت الرسالة في مفهومها العام تمثل مواجهة بين طرفين بما تتطلبه سبل المواجهة من وضوح، فإن تأمل الخصائص النصية للرسائل وملاحظة سماتها السردية يشير إلى ما تنطوي عليه فاعلية المواجهة من تغيّر يشمل أركان البنية السردية جميعها.

تتشكل الخاصية السردية للرسالة بناءً على دعامتين:

الأولى: أن تنتظم ضمن واقعة محددة.

الثانية: أن تعيّن طريقة تنقل بها واقعتها.

إنها تقترح، مع توجيه دعائم السرد الأساسية بما يستجيب لخصائص الرسالة(13)، موقعاً يمثل في أكثر مظاهره وضوحاً تقاطع السرد مع التاريخ، وهو ينمو ويمتد بما تقدمه الواقعة من إمكانية على إدامة المواجهة وتحفيز الحوار بين طرفي المراسلة، فالرسالة لا تكون إلا جملة في حوار يستدعي هو الآخر نمط السرد ويحافظ عليه عبر ذاتية المرسل التي تكشف على نحو صريح ما تعتقده وتؤمن به، منتقلة، بما تجترحه من طرائق وأشكال من (الإبلاغ) إلى (الإقناع)، وإذا كان

المرسل ينقل واقعة ويفصِّل خبراً بغية إبلاغ متلقيه فإنه يجتهد في التعبير عن موقفه متوخياً الرسالة وسيلة لإقناع المتلقي الذي يُسهم بمعلوميته وحضوره في ذهن المرسل بتنظيم سبل الرسالة.

تولد الرسالة من رغبة، وتحافظ في تراتبية جملها على مجرى رغبتها ومعيارية فضاء ثقافتها، لتنظم فعل مشاركتها وتُتم حوار طرفيها، محققة حضورها في نقل واقعتها ومؤمِّنة، عبر إجراءات النقل، ما يمكن من توافق «بين استراتيجية المؤلف وجواب القارئ المُستهدف أساساً باستراتيجية النص»(14)، ليتبين دور الجملة، عبر عاملي الصياغة والتراتب، في النهوض بمهمة توجيه الرسالة والإسهام بتحقيق أهدافها، مثلما تتبيّن مسؤوليتها في الإعلان عن نوع الرسالة وكشف ما تتخذه من سبل لإنجاز رغبتها.

تخضع الرغبة وهي تولِّد رسالتها وتُجريها في فضاء الثقافة إلى ما يقترحه الفضاء ويقتضيه، أي أن الرسالة، بجملة أخرى، لا تكون بنت مرسلها على نحو كلي، بل إنها تستجيب في ولادتها ومجرى رغبتها لإرادة الفضاء وهي تمتد فتشمل أركان المرسلة جميعها:

- المرسل: في التعبير عن رغبة، ومجرى هذا التعبير.
- الرسالة: في انتظامها جملة في حوار.
- المرسل إليه: في تلقيه الجملة، ووعيه الرغبة، وإقامته الحوار.

إن انتقالة المرسِل من (الإبلاغ) إلى (الإقناع) تتطلّب تغييراً في إجراءات المرسلة السردية من (أبلغك) إلى (أدعوك أو أعرض عليك)، مثلما تقتضي تغيراً في نُظم التوجيه بما يتناسب مع حيادية الإبلاغ التي تعيّن بدورها موقعاً ثانوياً للمرسل في الواقعة التي تكشفها الرسالة وتنتظم داخلها، وانحيازية الإقناع الذي يغدو المرسل فيها مركزاً من مراكز الواقعة، مثلما تشير إلى تغيّر في درجة النفعية التي

تتضمنها كل منهما. وإذا كانت رسالة الإبلاغ تمثل شاهداً (أو شهادة) على حدث فإن رسالة الإقناع وجه من وجوه الحدث وصورة من صوره. إن المرسل يعلم في الحالتين كلتيهما أكثر من متلقيه (وذلك ما يشكل أفق الرسالة ويوجّه حواريتها)، وهو إذ يكتفي بإيصال ما يعلم، كله أو بعضاً منه، في رسالة الإبلاغ، إلى متلقيه فإنه يُصرّح بمعلوميته ويعبّر عن أفضلية علمه، وربما تفوّقه بما يعلم في رسالة الإقناع، معلناً عن تورطه وكاشفاً موقعه في تاريخية رسالته.

لا تتوقف حركة الرسالة بين موقعي الإبلاغ والإقناع على وعي المرسل، ووجهة نظره، ورغبته في توجيه رسالته، ولا على الرسالة في علاقتها بجهتي المرسلة السردية، ولا على المرسل إليه، بل تعتمد ما ينتظم من علاقات بين هذه الأركان مجتمعة وبين الواقعة الكبرى وهي تُنشئ حدثاً، وتؤمّن مجالاً، وتنظم اتصالاً، فتتغيّر حركة الرسالة بين الموقعين استجابة لموجهات سوسيو - ثقافية، تغدو معها كل رسالة ترجمة إيديولوجية لموقف، قد يظهر أو يستتر لكنه موجود على الدوام يعمل على إضاءة أغراض الرسالة وتحديد مهامها.

الهوامش

1) الأدب والغرابة، عبدالفتاح كليطو: 13.

2) لسان العرب، ابن منظور: (مادة رسل).

3) ينظر: الإقناع بواسطة التخييل: حميد لحمداني، مجلة (جذور) ج 4، مج 2، سبتمبر 2000: 4 هـ.

4) «وأصل الاشتقاق في ذلك أنه كلام يُراسَل به مَنْ بَعُد أو غاب، فاشتُق له اسم الترسُّل والرسالةُ من ذلك».

نقد النثر، قدامة بن جعفر: 95.

5) درجة الصفر للكتابة، رولان بارت، ت. محمد برادة: 28.

6) المكوّنات الأولى للثقافة العربية، د. عز الدين إسماعيل: 113.

7) نفسه.

8) البيان والتبيين، الجاحظ، تح. عبدالسلام محمد هارون: 101/2.

9) بهجة المجالس، القرطبي، تح. محمد مرسي الخولي: 277/1.

10) اللسان: (مادة رسل).

11) الصحاح، الجوهري، تح. أحمد عبدالغفور عطّار: (مادة رسل).

12) الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، سعيد يقطين: 19.

13) ينظر: بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، د. حميد لحمداني: 45.

14) كتاب المنزلات، طراد الكبيسي، ج 3 منزلة القراءة: 113.

المصادر والمراجع

● الكتب العربية:

1) الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، عبدالفتاح كليطو، دار الطليعة، بيروت، ط 3/ 1997.

2) بهجة المجالس وأنس المجالس وشحذ الذهن والهاجس، أبو عمر يوسف بن عبدالله

القرطبي، تحقيق: محمد مرسي الخولي (الدار المصرية للتأليف والنشر)، ط. دار الجيل (د.ت).

3) البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق وشرح: عبدالسلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 5/ 1985.

4) بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت ط 3/2.

5) الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت 1997.

6) كتاب المنزلات، طراد الكبيسي، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون، بغداد 1997.

7) لسان العرب، ابن منظور، إعداد وتصنيف يوسف خيّاط، دار لسان العرب، بيروت (د.ت).

8) المكونات الأولى للثقافة العربية، د. عز الدين إسماعيل، وزارة الإعلام، بغداد 1972.

9) نهاية الأرب في فنون الأدب، شهاب الدين أحمد بن عبدالوهاب النويري، نسخة مصورة عن دار الكتب (المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر).

10) نقد النثر، أبو الفرج قدامة بن جعفر الكاتب البغدادي، المكتبة العلمية، بيروت 1980.

11) الصحاح، إسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق أحمد عبدالغفور عطار، دار الكتاب العربي، مصر (د.ت).

● الأجنبية:

1) درجة الصفر للكتابة، رولان بارت، ترجمة: محمد برّادة، دار الطليعة، بيروت 1980.

● الدوريات:

1) مجلة (جذور)، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ج 4، مج 2 سبتمبر 2000 - الإقناع بواسطة التخييل، حميد لحمداني: 51-52.



زوَّدَ الدكتور أحمد عبدالمجيد هريدي المكتبة العربية اللغوية بسفْر عظيم القدر من كنوز تراثنا اللغوي، إذ نشر كتاب «المقصور والمدود» لأبي علي إسماعيل بن القاسم القالي (ت 356هـ/966م) نشرة علمية محقَّقة متمَّمة بدراسة تقديمية عن أبي عليّ القاليّ وكتابه «المقصور والمدود» صادرة عن مكتبة الخانجي بالقاهرة في العام الهجري 1419هـ الموافق 1999م.

والكتاب يأتلف من أقسام ثلاثة متناسقة متجانسة، القسم الأول: الدراسة التقديمية عن المؤلف وكتابه، وتقع في مائة وعشرين صفحة، نُثرت عليها سيرة أبي علي القالي، وثقافته في علم الحديث، والقراءات، والأخبار، وعلوم العربية،، عدا عرضٍ عابر لأهم شيوخه وتلامذته وكتبه، تلاه دراسة لكتاب «المقصور والممدود» تناولت دافع التأليف، ومنهجه، وطريقة عرض المادة العلمية فيه، مع ملاحظات على الكتاب، وحديث عن مصادره وشواهده، وخاتمة لم تزد أسطرها على صفحة في شخصية أبي علي القالي في الكتاب، دفعتني إلى أن أبسط الحديث عن شخصيته اللغوية في كتابه «المقصور والممدود» بسطاً يمزج بين مراجعة تحقيق الكتاب، وتحليل شخصية مؤلِّفه اللغوية فيه، ليكتمل لهذا السِّفْر العظيم ألقُه الوهّاج بثناء العلماء عليه، فقد قيل فيه إنه «لم يُوْضع له نظير»[1]، «ولم يؤلَّف مثلُه في بابه»[2]، واشتعلت عزيمتي لبسط مِداد القلم في متابعة البحث عندما رأَيت أبا

علي القالي في كتابه نحوياً بصرياً حصيفاً حاذقاً بنظرية النحو العربي مجلياً في تطبيقها بإجادة استعمال القاعدة النحوية والصرفية مصداقاً لدرايته كتاب سيبويه، فقد ذُكر أن أبا علي القالي «قرأ على ابن دُرُسْتَويه كتاب سيبويه أجمع، واستفسر جمعه، وناظره فيه، ودقّق النظر، وكتب عنه تفسيره، وعلّل العلة، وأقام عليها الحجة، وأظهر فضل البصريين على الكوفيين، ونصر مذهبه على من خالفه من البصريين أيضاً، وأقام الحجة»[3].

ثم رأيت محقِّق كتابه يميل إلى أن أبا علي القالي «كان يُطْعَنُ عليه بعدم بصره بالنحو»[4] خلافاً لإجماع المترجمين له على بصره بالنحو[5] معتمداً على حجج ثلاث:

أولاها:: أن المصادر لا تذكر أن أبا عليٍّ قد ألَّف كتاباً في النحو[6]، وهذه ليست بحجة، فليس بلازم من البصر بالنحو تأليف كتاب فيه.

وثانيتها: أن أبا عليّ بعد أن حلّل كلمة «أداوى» صرفياً، قال: «وإنما ذكرنا هذا الشرح لئلا يجهل علينا من لم يثقب في النحو، فينسبنا إلى الخطأ عن غير علم، ويظن أن «أداوى» وما أشبهها «فعالى»»[7] وهذه القولة ليست بحجة؛ لأنها من باب إظهار الصواب فيما شاع فيه الخطأ، ذلك أنه ليس من مقصد أبي علي القالي أن يحلل الكلمات المقصورة والممدودة صرفياً، ولكنه استطرد في موضع رأى أن فيه منبهةً على خطأ شائع، واحتراساً ممن قد تخفى عليه التبدلات الصرفية التي تجعل من كلمة «أداوى» على وزن «فعائل» فيرمي أبا عليّ بالجهل.

وأما الأخيرة فهي رَمْيُ الأستاذ عبدالعزيز الميمني أبا عليّ القالي بالضعف في النحو اعتماداً على تفسيره لبيت من الشعر[8]،

وقد رد المحقق هذه الحجة بقوله: «وأبو علي ليس المخطئ، ولكنه نقل عمّن روى الخبر والشعر والتفسير»[9].

وكيف دار الأمر، فلا تُبنى الأحكام على قول عابر، وقد جلّ من لا يسهو.

والقِسْم الثاني النص المحقّق لكتاب «المقصور والمدود» ويقع في ما يقرب من خمسمائة صفحة مخدومة بالحواشي العلمية المتميزة، إذ خرّج المحقِّق الآيات الكريمات، والأحاديث الشريفة، والأمثال، وشواهد الشعر والرجز، والأقوال السائرة من مصادرها المعتمدة، وعرّف بالأعلام، فترجم لكلٍّ واحدٍ منهم ترجمة موجزة دالة، وبذل الجهد المشكور في ضبط النص المحقَّق ضبطاً دقيقاً خالياً - إلا ما ندر - من الأخطاء المطبعية اليسيرة، فجاء الكتاب حسَنَ الضبط، أنيقَ الإخراج، متقن الطباعة، جميل الشكل استعان الدكتور هريدي في تحقيقه بما يزيد عن ثلاثمائة وخمسين مصدراً ومرجعاً، وخرّج ما يقرب من ألفي بيت من الرجز والشعر، وغدا الكتاب يستدعي الصورة الجميلة لمؤلفه أبي عليّ القاليّ.

وأما القسم الثالث ففهارس فنية متنوعة للآيات القرآنية، وللأحاديث النبوية، وللأمثال وأقوال العرب وأسجاعها، وللأشعار والأرجاز، وللكتب الوارد ذكرُها في متن الكتاب، وللغات القبائل، وللأعلام والقبائل والبلدان، وللمواد اللغوية، وللدراسة والكتاب، وذيّل الكتاب بفهرس المصادر والمراجع، وهذه الفهارس مفاتيح للكتاب، فقد كان المحقق الكبير محمود شاكر - رحمه الله - يقول: »«مفتاح كلّ كتاب فهرس جامع».

ولعلّ في استجلاء شخصية أبي عليه القاليّ من الوجهة الدلالية المعجمية والصرفية الصوتية والنحوية تكاملاً يوضِّح شخصيته اللغوية

المبنية على إفراز معرفي ناتج عن مقدمتين لابد من توضيحهما؛ لأنهما تشكلان مرجعية معرفية صدر عنها أبو علي القالي في مؤلفاته كلِّها، وتوجيهاً بحثياً حدد مسار البحث اللغوي عنده.

المرجعية المعرفية:

مع أن أبا عليّ القالي قد وجه النشاط العلمي في الأندلس بعد سنة 330هـ/941م إلا أن مرجعيته المعرفية المنهجية تعود إلى المشرق، خاصة بغداد التي نُسب إليها، فقيل: «البغدادي»[10]، وتكوينه المعرفي في بغداد في فاتحة القرن الرابع الهجري له أثر واضح في نتاجه العلمي فيما بعد؛ ذلك أن بغداد في ذلك العهد كانت رحى ثقافية بين القطبين المعرفيين الأساسيين في البحث اللغوي، وهما المدرسة البصرية، والمدرسة الكوفية. والمدرستان، وإن التقتا في الهدف المنشود في البحث اللغوي إلا أن بينهما تبايناً في ظلال نظرية البحث في اللغة يميل باللغوي إلى أحد القطبين، حتى وإن اتصل بعلماء المدرستين.

وقد أُتيح لأبي عليّ القالي في بغداد أن ينهل من علم البصرة والكوفة على السواء، فمن شيوخه البصريين ابن السرّاج (ت 316هـ/928م)، والزجّاج (ت 316هـ/928م)، وابن دُرُسْتويه (ت 347هـ/958م) الذي «كان شديد الانتصار للبصريين في النحو واللغة»[11]. ومن شيوخه الكوفيين أبو بكر محمد بن القاسم الأنباري (ت 328هـ/939م)، وأبو عمر الزاهد (ت 345هـ/956م) غلام أبي العباس ثعلب. وغير هؤلاء وهؤلاء من النحويين واللغويين الذين نشروا علمهم في بغداد.

وقد أحسن أبو عليّ القاليّ استثمار هذا التنوع المعرفي المنهجي في تكوينه؛ إذ أخذ من الكوفيين السعة في الرواية، حتى إن أبا بكر

الأنباري «يبرز في مكان الصدارة في نسبة مرويّات القالي عن شيوخه في «الأمالي» و«المقصور والممدود»[12]، وأبو بكر الأنباري كان مفتاحه إلى الولوج في كتب الفرّاء، فأكثر من الأخذ عنه[13]. في حين أخذ أبو عليّ القالي من البصريين نظريتهم في اللغة، فأعاد توجيه المرويات بما يتفق مع نظرية البصريين في اللغة والنحو، فخطا بذلك بالدرس اللغوي خطوة منهجية مهمة، فات كثيراً من اللغويين بعده - فيما أحسب - الانتفاع بها؛ إذ إن الإنصاف العلمي المنهجي لا يعني رفض الحوار العلمي الهادئ، أو رمْي أحد الطرفين الآخر بالمزالق المنهجية مثل الشذوذ، والقلة، والتساهل، والانتحال، وجهل القائل، واختلاف الراوية، وغيرها، لأن أبا عليّ القاليّ وجد آراء من هنا، وأخرى من هناك، لأن الآراء أحكام ناتجة عن التصور النظري للغة، والجمع بينهما جمع بين تصورين نظريين لماهية واحدة، وهذا تناقض منهجي احترس أبو عليّ القاليّ من الوقوع فيه، فأخذ بنظرية البصريين اللغوية بأبعادها كلها، وحرص على التمسك بها، بل، والتعصب لها، ومن ثم توجيه مرويات الكوفيين بما يتفق مع هذه النظرية بطرق التأويل المختلفة.

وقد برزت هذه المنهجية في تناوله لقضية مد الاسم المقصور إذا استعصم بتصور البصريين الذي لا يجيز مد المقصور، ورد تصور الكوفيين الذين أجازوا مد الاسم المقصور في الضرورة مع كثرة الشواهد التي أثبتها - كما سيمر لاحقاً - في نصرة رأي الكوفيين، لأن النظرية إما أن تُؤخذ كاملة، أو تُرفض كاملة، فهي أشبه بدائرة كهربائية أي خلل فيها لا يمكن أن يُوصل إلى الضوء اللامع المنير.

وقد نتج عن هذا التصور أن الدرس اللغوي في الأندلس بقي بصرياً - في مجمله - من حيث النظرية، وإن كانت هناك آراء وافقت الكوفيين، أو انفرد بها الأندلسيون، فهي مبنية على وحدة التراث في

ضوء التحليل المنهجي المرتكز إلى نظرية البصريين، فنامت عصبية النحو البصري والكوفي في الأندلس، بل أنتجت نحاة أكثر صرامة في تطبيق النظرية البصرية من البصريين أنفسهم، مثل ابن خروف (ت 609هـ/1212م)، وابن أبي الربيع الإشبيلي (ت 688هـ/1289م)[(14)].

واعتناق أبي عليّ القاليّ نظرية البصريين في اللغة والنحو كان أثراً سرى إليه من شيخه ابن دُرُسْتويه الذي كان شديد التعصب للبصريين، فأضحى التلميذ مثل شيخه «يعلل العلة»[(15)] فيردف الحكم النحوي بالتعليل النظري، ويظهر بهذا فضل البصريين على الكوفيين، وينصر مذهبه على من خالفه من البصريين أيضاً؛ لأنه وعى النظرية اللغوية النحوية وعياً مكّنه من تصحيح أي انحراف عنها، حتى عند البصريين أنفسهم، ولا يلزم من وعي النظرية تأليف كتاب فيها، أو في تطبيقاتها بل يكفي شهادة العلماء الذين عاصروه، لأن أبا عليّ القاليّ كان منظِّراً لغوياً أكثر منه مؤلِّفاً على كثرة مؤلفاته وصل بين البصريين والكوفيين في مادة الاحتجاج في إطار النظرية البصرية، كما وصل بين المشرق الإسلامي وغربه في التوجيه المنهجي للدرس اللغوي في الأندلس.

التوجيه المنهجي:

حطّ أبو علي القالي عصا الترحال في الأندلس سنة 330هـ/941م وهي إذ ذاك طامحة إلى منافسة الشرق سياسياً واقتصادياً واجتماعياً وثقافياً تجتذب من المفكرين والأدباء والشعراء واللغويين وغيرهم من تستطيع؛ لتتخذ منهم بُناة لنهضة شاملة توازي نهضة الشرق، إن لم تتفوق عليه، فأصبح هؤلاء الوافدون معلمين وموجهين لأجيال الثقافة الأندلسية، تحدوهم إلى الأندلس أسباب مختلفة تلتقي بهم في الأندلس، فقد كان أبو عليّ القاليّ موالياً لبني

مروان؛ لهذا هاجر إلى ديارهم في الأندلس[16] فاصطفاه عبدالرحمن الناصر، ثم ابنه الحكم المستنصر عقلاً مفكراً يخطط للنهضة الشاملة في علوم اللغة والأدب، فقال في فاتحة كتابه «المقصور والممدود»: «وأمرني وليُّ عهد المسلمين - الحكم المستنصر - بتصنيف الكتب، وتأليف الأدب، ومثّل لي أمثلة احتذيت عليها، وأنهج لي سبيلاً سلكتها، فرأيته - أبقاه الله - البحر الزاخر في معرفته، والشهاب، المتوقّد في فطنته، والسابق المبرِّز في أدبه»[17]. وكانت هذه النهضة مفتقرة إلى مصادر معرفية «لا يستغني عنها العالم المبرّز، ولا الأديب المتقدم، ولا الكاتب المرسِّل، ولا الخطيب المصلق، ولا الشاعر المفلق»[18].

فصدع أبو عليّ القاليّ بما أُمِر، ويبدو أنه كان أعدَّ للأمر عدّته، فأحضر معه من الشرق أمهات الكُتب المشرقية في اللغة، والأدب، والشعر، والأخبار، والتراجم، والسِّير، والنحو، وغيرها[19]، وبدأ يبثها تلامذته الذين انتقاهم بعناية فائقة، لأنهم كنواة مجمع في البحث العلمي، ويصنِّف لهم من الكتب ما يوضِّح منهجه لهم؛ لهذا صنّف كتاب «المقصور والممدود» مع أنه مسبوق في التأليف في هذا الفن[20]، وصنّف كتاب الأمالي، وهو فيه مسبوق، لكن له في صنيعه هذا هدفاً قريباً، وهو توفير مصادر معرفية عامة في اللغة والأدب، ومطمحاً قصيّاً ينشده، وهو مدّ النظرية البصرية على التراث اللغوي عامة من غير تحيّز للبصريين أو الكوفيين في الرواية، فجمع في مؤلّفاته الكوفي إلى البصري جمع اتفاق لا افتراق، لكي يكون أنموذجاً يُحتذى في الكتابة التأليفية عند الأندلسيين.

وقد تفرّس أبو عليّ القاليّ في تلامذته، فوجّه كل واحدٍ فيهم إلى ما رآه عليه مقتدراً، وبالإجادة فيه مُنفطراً، فوجّه أحمد بن سعيد القرطبي، وأحمد بن محمد الأصبحي إلى رواية الأخبار، ووجّه ثابت بن

قاسم السرقسطي، ومحمد بن خطّاب الأزدي، وابن القوطية وغيرهم إلى دراسة اللغة، كما وجّه أبا بكر الزبيدي، ويونس بن عبدالله المعروف بابن الصفّار، وغيرهما إلى دراسة النحو والصرف[21]، وهؤلاء التلامذة هم الذين تبوّأوا سدّة الحياة الثقافية بعد شيخهم أبي علي، ولاسيما أبا بكر الزبيدي، وابن القوطية، وابن الصفّار.

فشخصية أبي عليّ القاليّ تنطلق من مدٍّ معرفي منفتح على مرويات البصريين والكوفيين يهدف إلى بناء صرحٍ علميٍّ شامخ في الأندلس.

البناء المنهجي لشخصية أبي عليّ اللغوية:

الملمح المنهجي الأول في شخصية أبي علي القالي اللغوية في كتابه «المقصور والممدود» تقسيم الكتاب، ذلك أنه وقف على تراث متراكم غزير متنوع في موضوع المقصور والممدود، يضطره إلى رسم خطة منهجية علمية صالحة للتطبيق، فاستقر رأيه على البدء بالقياس، فقال: «رأينا أن نذكر أولاً ما يُعرف من المقصور بالقياس، ثم نتبعه تثنية المقصور، وأن نبتدئ من الأمثلة بالثلاثي، لأن عليه جمهور الكلام»[22]... «وأن نذكر بعد الفراغ مما وصفنا - إن شاء الله - المقصور والمهموز، ثم ما يُمَدُّ ويُقْصر»[23]... «فأما أمثلة الممدود وأبوابه، وما يُقاس منه، فسنذكره بعد فراغنا من المقصور»[24].

فأبو علي القالي يسعى نحو تعليم القاعدة لا تعليم المفردة المعجمية وحسب، لهذا ابتدأ بما ينقاس ويطرد، لكي يكون قارئ الكتاب قادراً على استيعابه، ولهذا لم يثقل الكتاب بالشواذ النوادر التي تكسر القاعدة القياسية، بل أفردها في آخر الكتاب منسوبة إلى مصادرها، فقال: «وهذه أحرف نوادر سمعتها من أبي بكر بن دريد

خاصة على أمثلة شتى، وهي شاذة، فلذلك لم أدخلها في تضاعيف الكتاب، وأحرف ذكرها صاحب العين لم نُرْوَها، فأتينا بها مع الشواذ، وعزوناها إلى كتاب العين»(25).

وقد أسلم الاعتناء بالقياس أبا عليّ القاليّ إلي الملمح المنهجي الثاني، وهو تكوين الأصل العام، أو القواعد الكلية، كقوله: «كلُّ مصدر على فَعْلان للمذكر، وعلى فَعْلى للمؤنث، يقال فيه فَعِلَ يَفْعَل فهو مقصور»(26) مثل صَدْيان وصَدْيا من صَدِيَ. وهذه القواعد الكلية لا تعني تطويع نص الاحتجاج للانسجام مع القاعدة، بل تشير إلى حصر حدود القاعدة، وتحديد الشاذ الخارج عنها، لأنه جعل القياس المطّرِد نوعين: الأول: مطرد لا انكسار فيه، يذكر من أمثلته الكلمة والكلمتين، ويستغني عن التعداد والاستقصاء، فما كان من المقصور على أربعة أحرف، وفيها هاء التأنيث، وكان فعيلة أو فَعالة أو فعالة أو فُعالة، واللام منه همزة، أو حرف علة، فالقياس فيه أن يجمع على فعائل... وذكر أمثلة يسيرة، ثم قال: «وهذا الباب ينقاس قياساً مطرداً لا انكسار فيه، ولذلك ذكرنا منه اليسير»(27). وأما الثاني فمطرد فيه انكسار لشذوذ حرف أو حرفين عن قاعدته الكلية كقوله: «فكل نعت للمذكّر على فعل، وللأنثى على فَعلة، فمصدره مقصور»... وهو قياس مطرد لا يكسره شذوذاً إلا قول العرب: بَذِيَ الرجلُ يَبْذَى بَذَاء، وغَرِيَ الرجل بالرجل يَغْرِي غَرَاء بالمدّ(28).

والملمح المنهجي الثالث ناتج عن القياس، وهو حدود التعليل في اللغة، إذ ذهب أبو عليّ القاليّ إلى أن القياس علّة المقيس في أصل القاعدة لا أصل الوضع(29) فما جاء على أصله لا يُسأل عن سبب وضعه، ولهذا لم يعلل أبو علي أبنية كلم العربية، ولم يتكلف لمد العرب كلمة، ولقصرها أخرى علّةً، فقال: «لا يجوز لك أن تقول: قُصِر ذا لكذا، كما لا يجوز أن تقول: سُمي الفرس [فرساً] لكذا... ولا

يجوز لك أن تقول: قُصِر (قفا) لكذا، ومُدَّ (سماء) لكذا»[30] لسببين أولهما أن تعليل الوضع يؤدي إلى الدور غير المنتهي، وهو محال. وثانيهما أنه غير مثمر، فلا فائدة منه عملياً، فاللغة ظواهر في الابتداء بواطن في الانتهاء، بمعنى أن ما انتهى إليه طور سابق، وأصبح طوراً جديداً يمكن أن يلتمس له تعليل بعلة قد لا تكون ظاهرة، لأنه ليس الوضع الأول، أما الوضع الأول فلم يطرأ عليه تغيير يوجب تعليله وتفسيره.

وطَرْدُ أبي عليّ عدم تعليل الوضع الأول للدلالات المعجمية يشير إلى إدراكه أن اللغة عرفية اجتماعية في الدلالة الأولى لكلماتها، فلا يُسأل عن الشمس: لِمَ سميت شمساً، لكن يُسأل عن امرأة لم سميت شمساً، وهنا يؤدي التعليل إلى البحث عن تاريخ الدلالات وعوامل تغيّرها. واللافت في هذا الملمح أن أبا عليّ القالي نقل عن شيخه الكوفي المذهب أبي بكر الأنباري تعليله لقصر المقصور، ومدِّ الممدود، وعدم زيادة العرب في المقصور حرفياً خفياً، ليجب المد فيه، كما وجب في غيره، ثم عقّب بقوله: «قيل له: أبنية الأسماء سبيلها أن تحكيها عن العرب حكاية، ولا تتكلف الاعتلال لها»[31] فالتعليل ليس خاصاً بالبصريين، بل هو مما عمّ الأخذ به عند جمهور اللغويين قديماً وحديثاً.

والملمح المنهجي الرابع يتعلق بالمادة اللغوية المقيس عليها، ولها وجهان، أحدهما الراوي أو الشاعر، والآخر المروي أو النص. أما الراوي فيجب عند أبي علي القالي أن يكون ثقة فصيحاً، لهذا تميز كتاب المقصور والممدود بكثرة الروايات عن فصحاء الأعراب الثقات، وهي ميزة تجعل منه مصدراً رئيساً في دراسة روايات الأعراب، وموقف اللغويين منها، فمن هؤلاء الأعراب ابن الأعرابي، وأبو صاعد الكلابي، وأبو الكميت العقيلي، وأبو الجراح، وأبو الدينار[32]. وأما الشاعر فيجب أن يكون ممّن يحتج به، فقد رد الاستشهاد بشعر علي بن جبلة

العكوك، فقال: «أنشدنا أبو بكر بن الأنباري في كتابه الممدود والمقصور:

أعطيْتني يا وليَّ الحمدِ مُبتدئاً عَطيّةً كافأتْ مدحي ولمْ ترني
ما شِمْتُ برقَك إلاّ نِلْتُ ريِّقَه كأنّما كنتَ بالجدوى تُبادرني

وهذان البيتان لعليّ بن جبلة العكوك، وليس عليّ بحجة»[33]. ولعل السبب أن العكوك توفي سنة 213هـ، وعصر الاحتجاج عند أبي عليّ القاليّ لا يجاوز القرن الثاني.

وأما المروي فيجب أن يكون مطرداً غالباً، فلا تُبنى أصول القواعد على شاهدٍ يتيم إلا إذا عاضده قياس قويم، قال أبو عليّ: «والكلمة إذا حكاها أعرابي واحد لم يجب أن تُجعل أصلاً، لأنه يجوز أن يكون كذباً، ويجوز أن يكون غلطاً»[34]. وقال: «والواحد إذا أتى بشاذ لم يكن قوله حجّة مع مخالفة الجميع»[35]، لهذا تحرّى الدقة فيما أودع كتابه من ألفاظ، فابتعد عن الكلمات المنكرة[36] المدخول عليه فيها لو ذكرها، مما جعل كتابه مصدراً موثوقاً من مصادر ألفاظ المقصور والممدود.

والنص المروي يجب أن يشهد بصحته أئمة اللغة لقوله: «لا تبطل رواية الأئمة بالتظنّي والحدس»[37]، وإذا كانت الكلمة من النوادر المخالفة القياس وشهد بصحتها أئمة اللغة قبلها، ونص على عدم معرفة غيرها على مبدأ «ليس في كلام العرب»، فقال في باب ما جاء من المقصور على مثال فعلني منعوتاً صفة، ولم يأت اسماً: «العفرني... وما علمْنا أنه أتى منه إلا ذا الحرف»[38].

والملمح المنهجي الخامس اختيار نسق منهجي لترتيب حروف العربية يكون مُرشِداً في البحث عن الكلمة بسهولة، فاختار ترتيب

حروف العربية حسب المخرج مبتدئاً بالهمزة مثل الهاء ثم العين ثم الحاء ثم الغين ثم الخاء ثم القاف ثم الكاف ثم الضاد ثم الجيم ثم الشين ثم الياء ثم اللام ثم الراء ثم النون ثم الطاء، ثم الدال ثم التاء ثم الصاد ثم الزاي ثم السين ثم الظاء ثم الذال ثم الضاء ثم الباء ثم الميم ثم الواو[39]، وأغفل الألف قصداً، فقال: «ولم نذكر الألف، لأنها لا تكون كلمة أولها ألف من أجل أنه لا يمكن الابتداء بالساكن لاعتياصه على الناطق»[40].

فأبو عليّ القالي أدرك أن الحرف هو الصوت القادر على تحمّل الحركة لتكوين المقطع الصوتي، والألف لا تتحمل الحركة، فهي ليست بحرفٍ مستقل، لكنه لم يعدها «حركة طويلة» كما هي عند بعض المحْدثين الذين يعدونها من الحركات الطويلة «الصوائت»، لنكتة أدائية صوتية، وهي مبدأ التنظير الصوتي الذي يودي إلى التوازي بين صوتين مختلفين، فالألف في كلمة (قال) توازي الراء في كلمة (ضرَب) مثلاً، فتأخذ في النطق وقتاً أطول من الحركة القصيرة (الكسرة والضمة والفتحة) مما يجعل منها تعويضاً صوتياً عن الحرف الأصيل الصحيح، تؤدي وظيفته وتأخذ موقعه بالتوازي، قال أبو عليّ القاليّ في باب ما يُعرف من المقصور بالقياس: «فأشياء يُعلم أنها مقصورة بنظائرها من الصحيح، وذلك مثل: مُعْطَى، ومُشْتَرَى، وأشباههما، لأن مُعْطَى مثل مُكْرَم، ومُشْتَرَى مثل مُعْتَرَك، وقعت الياء فيهما بعد حرف مفتوح، فأُبْدِلت ألفاً، كما وقعت الكاف والميم في مُعْتَرَك ومُكْرَم بعد حرف مفتوح، وصارت الطاء من مُعْطى والراء من مُشْتَرَى مفتوحتين بمنزلة الراء من مُعْتَرَك ومُكْرَم، فدَلّكَ مُكْرَم، وهو مُفْعَل على أن مُعْطَى مقصور، لأنه مُفْعَل مثله، ودلّكَ مُعْتَرَك على أن مُشْتَرَى مقصور، لأنه مُفْتَعَل، كما أنه مُفْتَعَل»[41].

أما الملمح المنهجي الأخير فيبدو في موقفه من مصطلح

«المقصور»؛ إذ استعمل أبو علي القاليّ في أول كتابه مصطلح «المنقوص» بمعنى المقصور، فقال: «واعلمْ أن المنقوص الذي عِدّة حروفه أربعةً فزائداً إذا كانت ألفُه بدلاً من حرف من نفس الحرف نحو: أعْشى، ومَغْزَى، ومَلْهَى، ومَرْمَى، ومَجْرَى ثُنِّي ما كان من هذا النحو من بنات الواو كتثنيتك منه ما كان منه من بنات الياء»(42). وقد طوّف المحقق الفاضل في كتب النحو الأمهات كالكتاب ومعاني القرآن والأصول وغيرها؛ ليثبت أن النحاة استخدموا مصطلح «المنقوص» للدلالة على «المقصور» ثم تمحّض مصطلح المنقوص فيما بعد لدلالة أخرى مخالفة لدلالة «المقصور». وهذا رأي حقيق بالتقدير وإن كنّا نرى تفسيراً للعلاقة الغريبة بين مصطلحي و«المقصور» مفادُه أن مصطلح «المنقوص» يُستخدم في أعمال النحويين بمعنيين، بينهما تباين:

الأول: استخدامه وصفاً بالمعنى اللغوي عند الحديث عن نظرية الإعراب في العربية، فالمنقوص هو الذي نقص علامة الإعراب لعارضٍ منعه من استحقاقها، وهذا يشمل الاسم المقصور الذي تقدر علامة إعرابه بعارض التعذّر غالباً، والاسم المنقوص بالمعنى الاصطلاحي الذي ينقص علامة الإعراب في بعض حالاته بعارض الثقل أو التخفيف؛ ولهذا عندما وصف أبو عليّ القالي الاسم المقصور بأنه منقوص كان يشير إلى نقص علامة الإعراب من آخره، لا إلى مصطلح «المنقوص» المتعارف عليه بدليل أنه لم يذكره إلا في المقدمة النظرية لكتابه التي وضّح فيها تثنية المقصور، ذلك أن التثنية تجبر نقص العلامة الإعرابية، وتُعيد للمقصور علامة الإعراب الفرعية بدل الأصلية بسبب التثنية.

وأما **الثاني** فاستخدام مصطلح «المنقوص» بالمفهوم الاصطلاحي المتعارف عليه، وهو الاسم الذي آخره ياء لازمة مكسور ما قبلها، والمصطلحان متداولان في الكتب القديمة ككتاب «المنقوص والممدود» للفرّاء إذ وصف الألفاظ المقصورة بالنقص في مقابل الألفاظ الممدودة،

لأنه استخدم مصطلح «المنقوص» من وحي نظرية الإعراب، وهو فيها مقابل المصطلح الممدود المتمتع بعلامات الإعراب، فتسمية الفرّاء لكتابه من آثار نظرية الإعراب، وتسمية النحاة بعده ومنهم أبو علي من آثار نظرية البنى الصرفية التي تهتم بالمفردة الصرفية لا بالتركيب، فتهمل الحديث عن الإعراب، وهو استعمال يشير في الحقيقة إلى موقفين متباينين إزاء تصنيف «المقصور» بين النحو والصرف، فهو عند الفراء من النحو بالمفهوم الذي يخرج الصرف من النحو، وهو عند أبي على القالي من الصرف، بالمفهوم الأول إعرابي والثاني صرفي، وهذا الذي يفسر استعمال المصطلحين في بعض الكتب الأصول كالكتاب والأصول لا التطور التاريخي الذي يقتضي الانطلاق من أحدهما ثم اجتماعهما ثم تمحض الدلالة لواحد منهما في مرحلة ثالثة.

واقع شخصية أبي علي القالي في كتابه:

تمثّل أبو عليّ القالي منهجه الذي بنى عليه كتابه، فكان يذكر الكلمة، ثم يحدِّد معناها، ثم يوضّح إملاءها، وما طرأ عليها من ظلال دلالية مُكْثِراً من الاستشهاد بالشعر والآيات القرآنية. ولشخصية أبي علي في كتابه بعدان دلالي معجمي ونحوي صرفي.

شخصية أبي علي من الوجهة الدلالية المعجمية:

تحديد معاني الكلمات المقصورة والممدودة والمهموزة هدف أساس سعى إليه أبو عليّ القاليّ لصناعة معجم للمقصور والممدود في العربية، فبعد أن يحدِّد المعنى الأوّلي أو «الأصل» للكلمة يضبط رسمها الاملائي، قال عن كلمة «العمى» «مقصور يكتب بالياء» وعن كلمة «العَشَا» «مقصور يكتب بالألف لأنهم يقولون: رجل أعشى،

وامرأة عشواء»[43]، وإذا كان في الكلمة خلاف يذكره ويحدِّد موقفه منه، فقد ذكر أن «الرحى تُكتَب بالياء، ونقل عن شيخه أبي بكر بن الأنباري إجازته أن تكتب بالألف، ثم قال: «وأحسبه قال ذلك لأن الكوفيين يجيزون تثنيتها بالواو أيضاً، فيقولون: رحوان، ورحوْت، ورحيْتُ، وقد قال سيبويه: «رحى من بنات الياء». قال: وذلك أن العرب لا تقول إلا رحىً ورحيان. والقول ما قال سيبويه؛ لأنّا لم نجد أحداً من فصحاء العرب قال رحوان»[44]. فقد رد حجة الكوفيين برأي سيبويه، وعدم السماع عن العرب.

وعندما تتعدد الدلالات وتتنوع تنوعاً ظلالياً يصبح الحديث عن المعنى الأصل مرتكزاً بارزاً في كتابه، فقد ذكر أن معنى «الشذا» الأذى، وضَرْب من الذباب، وقيل اسم عام للذباب، وقيل الشذا شجر، وقيل الشذا شدة ذكاء الريح ثم قال: «أصل الشذا الحدِّة والمبالغة»[45] لأن الأذى مبالغة في الخروج عن الطبع المستقيم، والذباب حاد في انتشاره، والرائحة طبيعتها الانتشار.

ومثله قوله: «الزناء» وهو الحاقن. ويقال لحفرة القبر زناء لضيقها، ورجل زناء الخَلْق: ضيّق الخُلْق. ويقال للرجل يقارب خطوه: إنه لزناء الخطو. والأمر القريب زناء، والقوم المتقاربون من بعضهم كذلك. والزناء: الرجل القصير المجتمع. ثم قال أبو عليّ القاليّ: «أصله من الضيق والقصر، ألا ترى أنَّ الذي يقارب خطوه يضيّقه، والأمر الزناء: أي القريب، والظل الزناء: الضيّق القصير، وكذلك زناء الحاجبين: أي ضيّق الحاجبين قصيرهما»[46].

وفكرة المعنى الأصل تجمع خلافات اللغويين، وتضيّق مسافة الخلاف بينهم، فقد ذهب الأصمعي إلى أن «الغَوَى» أن يشرب الفصيل من لبن أمِّه حتى يتختَّر، وقال أبو زيد: الغوى ألاّ يَرْوَى الفصيل من لبن أمِّه حتى يهزل. فقال أبو عليّ: وليس هذا عندي ضداً لقول

الأصمعي، ولا مُخالفاً له، ألا ترى أنه لم يَرْوَ من اللبن حتى يهزل تختَّر، كما أنه إذا أكثر من الشرب حتى يبشم تختَّر»(47).

فأبو عليّ لا يذكر الرأي غُفْلاً من غير أن يدخله في عقله، فينظر فيه، ثم يخرجه رأياً مَرْضياً عنه عنده، لهذا كان يدقّق النظر في توجيهات اللغويين للدلالة المعجمية، فينظر في القول وحجته، مثال ذلك أنه ذكر أن معنى الاسم الممدود «العَراء» المكان الخالي احتجاجاً بقوله تعالى ﴿**فنبذناه بالعراء وهو سقيم**﴾ [سورة الصافات، آية رقم 145] ثم قال «وقال أبو عبيدة: العراء: وجه الأرض. وأنشد لرجل من خزاعة:

ورفعتُ رِجْلاً لا أخاف عِثارَها ... ونبذتُ بالبلد العَراءِ ثيابي

فقال أبو عليّ: «ليس في هذا البيت ما يدل على أن العراء وجه الأرض، بل فيه دليل على التفسير الأول، لأنه يريد: ألقيت بالبلد الخالي ثيابي»(48).

ومنه تحليله لدلالة الاسم الممدود «البَراء» إذ قال: «البراء: مصدر برئتُ من فلان براءة. قال الله جل ثناؤه: «إنني بَرَاء ممّا تعبدون» [سورة الزخرف، آية رقم 26]، ويقال: رجل براء، ورجلان براء، ورجال براء على لفظٍ واحد، لأنه مصدر، والمصادر لا تُجمع ولا تثنى ولا تؤنّث(49). والبراء أيضاً: آخر يوم من الشهر، لتبرّؤ القمر من الشمس. والمطر يستحب في سَرار القمر. وقال قطرب: البراء ممدود: أول يوم من الشهر. وأنشد:

يا عينُ بكّي عامراً وعَبْساً ... يوماً إذا كانَ البراءُ نحسا

قال أبو عليّ: ليس في هذا البيت دليل علي ما قاله قطرب، بل فيه دليل على التفسير الأوّل، لأن المطر يُستحب في سَرار القمر. وقوله: نحساً: أي لم يكن فيه مطر، يصف من مَدَحَه بالسخاء»(50).

فأبو عليّ القاليّ في تحليله هذا يعطينا مفتاحاً آخر لفهم شخصيته اللغوية، وهو ضرورة المناسبة بين الدال والمدلول عليه، أي بين النص المحتج به والدلالة المستنبطة منه، فإن كانت المناسبة بينهما واضحة قوية فالدلالة المستنبطة صحيحة، وإلاّ فلا، ويُقيم البرهان على صحة المناسبة بتوجيه معنى نص الاحتجاج كلّه وَفْق مبدأ المناسبة لتحقيق الانسجام الدلالي بين النص ومعطياته الدلالية، فقد ذكر أن القضّاء - بالتشديد - الدرع الخشنة المسِّ، وأصل معناها من الفراغ من عملها بإحكام، ثم ذكر أن بعض أهل اللغة - ولم يسمِّ - استشهد للريح القضّاء ببيت أبي ذؤيب:

وتعاورا مسرودتين قضاهما داودُ أو صَنَعُ السوابغِ تُبَّعُ

فقال: «وليس قضاهما بمعنى أنه عمل القضّاء من الدروع، وإنما معناه أنه فرغ منها[51]، كقول الله عز وجل: ﴿**فقضاهن سبع سموات في يومين**﴾ [سورة فصلت، الآية رقم 12] فالمناسبة بَعُدَتْ عندما تحول الاسم المضعّف إلى الفعل المجرّد، ولهذا عاد إلي المعنى الأصل، ثم أجرى عليه تفسير البيت، فتحققت المناسبة وزاد أدلته قوةً احتجاجه بما يناسب المعنى من القرآن الكريم.

ولم يكن اختبار المناسبة بين الدال والمدلول عليه في البيت صارفاً لأبي عليّ عن تدقيق رواية البيت، فقد روى عن شيخه أبي بكر الأنباري قول حميد بن ثور:

فميثُ بثاءٍ تَبَطَّنْتُه ومَيثٍ به الرمثُ والحَيْهَلُ

ثم قال: الحَيْهَلُ: جمع حيهلة، وهو نبت، كذا روى ابن الأنباريّ، وروى أبو بكر بن دريد الحَيْهَل - بالتسكين - وهو عندي الصحيح؛ لأن القصيدة مقيدة[52].

فهذا التدقيق في النص تجاوز المناسبة الدلالية إلى المناسبة العروضية التوثُّقية.

شخصية أبي علي من الوجهة النحوية الصرفية:

أدت طبيعة كتاب «المقصور والممدود» المعجمية إلى أن تكون المعالجات النحوية والصرفية فيه محدودة، لكنها دالة على بصرٍ في النحو والصرف، فعند تحليله كلمة «أداوي» خاض في التبدلات الصوتية الصرفية لها، فقال: «أداوى»: جمع إداوَة، وهي فِعالة وفعائل مثل رِسالة ورسائل، وذلك أنك لمّا جمعتها همزت الألف التي كانت في الواحد، كما فعلْتَ ذلك برسائل، وقلبت الواو ياءً لانكسار ما قبلها، فصارت أدائي على مثال أداعي، ثم فتحْتَ الهمزة لتخفَّ، فلمّا انفتحت قلبت الياء ألفاً لانفتاح ما قبلها كما فعلت ذلك بمدارَى، ومعايا، فصارت (أداءَى) على مثال أداعَى، فلما وقعت الهمزة بين ألفين صارت كأنها ثلاث ألفات متواليات أو همزتان متواليتان، فأبدلت منها واواً، لأن الواو الذي كان فيه في الإفراد، كان أحقَّ في هذا الموضع، فصارت (أداوَى)»(53).

فهذا التحليل الصرفي الدقيق وفق مقولات نحاة العربية دليل على بصر أبي عليّ القاليّ بالصرف، لكنه بصر العارف المتقِن لا المؤلِّف المصنِّف، لهذا استشعر تقوّلاً عليه فدفعه بقوله: «وإنما ذكرنا هذا الشرح لئلا يجهل علينا من لم يثقبْ في النحو،. فينسبنا إلى الخطأ عن غير علم، ويظن أن (أداوَى) وما أشبهها (فعالَى)»(54).

وتكفي من العبارة الإشارة لهذا عندما عالج مادة (خطايا) قال: «فكل ما ورد عليك مثل (خطايا)، فالعلة فيه مثل العلة في خطايا، كما أن كل ما كان مثل (أداوى) فعلّته كعلّة (أداوى)»(55)، لأن

النحو والصرف يعتمدان معرفة المقياس والقانون لا الإكثار من الأمثلة المتفقة في قانون التحليل، لأن القاعدة هي القانون النحوي والصرفي القادر على توليد عدد غير محدد من النماذج المنبضطة وفقه، فإذا كان هناك انحراف عن القاعدة فهو لحن أو شاذ ينبغي توضيحه، لهذا عدّ تصغير كلمة (سواد) على (سويداء) غلطاً، فقال: «وهذا غلط»[56]؛ لأن قياس تصغير كلمة سواد سُوَيِّد مثل كتاب كُتَيِّب، على حين قياس تكبير كلمة (سُوَيْداء) سوداء مثل حُمَيْراء وحمراء.

وقد قاد طردُ القاعدة أبا عليٍّ إلى إجازة بناء من الأبنية من غير اعتماد على السماع، ففي باب ما جاء من الممدود على مثال (فُنْعَلاء) من الأسماء ولم يأتِ صفة، نحوك العُنْصَلاء، والخُنْفَساء، قال: «ويجوز عندي في هذه الأحرف الضمّ، كما جاز في عُنْصُلاء، لأن الأبنية إذا تقاربتْ دخل بعضها على بعض»[57]، وعليه أجاز ضمّ عين الاسم في غُنْظَباء، وحُنْظَباء، وخُنْفَساء قياساً لا سماعاً.

وقد ترسَّمَ أبو عليّ سابقيه من النحاة في الاستدلال بالمعنى، فقد ذكر أنّ (الكَرا) طائرُ الكروان المعروف، وهو المقصود بقول الشاعر:

أطــرِقْ كَــرا أطــرِقْ كَــرا ... فــإنّ النَّــعام فــي القُــرا

وعليه يكون في كلمة (كَرا) حذف، ولا مسوّغ للحذف هنا إلاّ إرادة النداء على الترخيم، فقال: (كَرا) عند أهل النظر والتحقيق من أهل العربية ترخيمُ (كراون)، وإنما أراد الراجز: أطرِقْ يا كروانُ، فرخّم»[58]. فاحتكم أبو عليّ إلى المعنى، ودقق في المناسبة بين الدال والمدلول عليه معنوياً وإعرابياً، ثم ذكر مراد الراجز.

وتظهر شخصية أبي عليه القالي النحوية في موقفه في مسألة مَدَّ الاسم المقصور، وهي مسألة خلافية اشتجر فيها الخلاف بين جمهور البصريين والكوفيين، ومؤدّى هذه المسألة أن النحاة متفقون على جواز

قصْر المدود في السعة والاختيار والاضطرار، ولكنهم مختلفون في مدّ المقصور الذي لم يردِ السماعُ بمدِّه، لأنَّ قصر المدود قياس ومدّ المقصور سماع، والسماع فيه غير متلئبّ، فهل يجوز مدّ المقصور في الضرورة الشعرية؟

ذهب جمهور البصريين إلا أبا الحسن الأخفش إلى منعه وذهب الكوفيون إلى إجازته في ضرورة الشعر لا في سعة الكلام(59).

ويُحتج للكوفييّن في كتاب أبي عليّ القاليّ بالحجاج النقلية التالية:

قال أبو عليّ في الحديث عن الاسم المقصور (جرى): «فقال بعضهم - يقصد الكوفيين - ربما مُدَّ مع فتحة الجيم في الشعر للضرورة، من ذلك قول الراجز:

قد علمتْ أمُّ أبي السعلاءِ وعلمتْ ذاك مع الجَراء

أنْ نِعْمَ مأكولاً على الخواءِ

فمدّ السعلاء والخوى، والجرى، وكُلّهُنّ مقصور»(60).

وفي الحديث عن الاسم المقصور (الغِنى) قال أبو عليّ: «فأما قول الشاعر:

سيغنيكَ الذي أغناك عنّي فلا فقرٌ يدوم ولا غِناءُ

فإنما مدّه للضرورة، وهو رديء ليس بمنزلة قصْر الممدود، وأخبرني أبو بكر الأنباري، قال: أنشدني بعض الناس:

فلا فقرٌ يدوم ولا غَناءُ

وقال: الغَناء: الاستغناء، ممدود، قال [أبو علي]: «وقوله عندنا

خطأ من وجهين: أحدهما أنه لم يروِ أحد من الأئمة هذا بفتح الغين، والشعر سبيله أن يُحكى عن الأئمة كما تحكى اللغة، ولا تبطل رواية الأئمة بالتظنّي والحدس. والوجه أن الغناء المدافعة، يُقال: ما عن فلانٍ غناء، أي: مُدامعة. ولا يقال: نَسألُ الله الغَناء على معنى الغِنى، فهذا يُبين لك غلطه ومخالفته للجمهور»(61).

وذكر أبو عليّ القالي في كلمة (سِيْمَى) أنا أبا زيد الأنصاري - وهو بصريّ - سمع أعرابياً يقول: سِيْماء بالمدّ والواحد إذا أتى بشاذ نادر لم يكن قوله حجّة مع مخالفته الجميع(62).

وقال أبو عليّ في كلمة (المِيْنى) «مقصور. وقال أبو العباس: يُمدَّ ويُقْصر، والقصرْ فيه أكثر، وقد مدَّه كُثيّر، فقال:

تأطَّرْنَ في الميناءِ ثمّ تركْنَه وقد لجَّ في أثقالهنّ شحونُ

... وقال نصيّب:

تَيَمَّمْنَ منه ذاهباتٍ كأنَّهُ بدجلةَ في الميناءِ فُلْكُ مقيَّرُ

قال أبو عليّ: وإنما جاز فيه المد والقصر؛ لأنه من الونا، وهو الفتور، فالأعرابي إن شاء بنى منه مِفْعَلاً، وإن شاء مِفْعالاً»(63).

وذكر أبو عليّ في كلمة (الشيْشاء) أنّ الفرّاء أنشد:

يا لك من تمرٍ ومن شيشاءِ يَنْشَبُ في المسْعَل واللَّهاءِ

اللَّها مقصور، احتاج إلى مدّ فمدّه، ويُروى اللِّها جمع لُها. وقال أبو بكر بن الأنباري: قد قصر الشاعر الشيشاء للضرورة، وأنشد الأعرابيّ:

يا لك من تمرٍ ومن شيشا ينشب في المسْعَل واللَّها

أنشب من مآشر حِدَا

فقصر الشيشاء واللهاء، وهما ممدودان(64).

ومع أن أبا عليّ القاليّ ذكر هذه الشواهد التي تُحْسَبُ للكوفيين إلا أنه بقي في دائرة جمهور البصريين لا يجيز مدّ المقصور في السعة ولا في الضرورة، مما يدل على أنه كغيره من نحاة البصرة ينطلقون في دراساتهم النحوية من مقتضيات نظرية النحو التي لا تسمح بالثنائية المتضادة فمدّ المقصور يعني المساواة بين المقصور والممدود وهذا إلغاء لمبدأ الأصلية والفرعية بينهما، ولو كان أبو عليّ القاليّ ضعيفاً في النحو لاستسلم لهذه الشواهد، وغاب عنه الركون إلى مقتضى النظرية النحوية، وهو من جهة أخرى مطلع على آراء الكوفيين أمين فيما ينقل؛ لهذا يصلح كتابه مصدراً موثوقاً به لآراء البصريين والكوفيين في قضايا المقصور والممدود الدلالية والإملائية والصرفية والنحوية، ويدل على شخصية راسخة في علوم العربية نبتت في المشرق وأزهرت وأعطت في الأندلس بمنهجية علمية تراعي أول ما تراعي احترام كل الآراء حتى لو كانت غير صحيحة. فشكراً للدكتور أحمد هريدي الذي أخرج إلى النور هذا الكتاب المتميّز.

الهوامش

1) الزبيدي، طبقات النحويين واللغويين، ص 186.

2) ابن حزم، رسالته في فضائل الأندلس، ص 105.

3) القفطي، إنباه الرواة، ج 1، ص 240.

4) القاليّ، المقصور والممدود، ص 15، من دراسة المحقّق.

5) انظر: الزبيدي، طبقات النحويين واللغويين، ص 185. والقفطي، إنباه الرواة، ج 1، ص 240، والصفدي، الوافي بالوفيات، ج 9 ص 191، والمقري، نفح الطيب، ج 4، ص 62.

6) القالي، المقصور والممدود، ص 14، من دراسة المحقّق.

7) المصدر نفسه، ص 152، من نص الكتاب.

8) انظر: المصدر نفسه، ص 15، من دراسة المحقّق.

9) المصدر نفسه، ص 15، من دراسة المحقّق.

10) الذهبي، سير أعلام النبلاء، ج 16، ص 46.

11) اليماني، إشارة التعيين، ص 162.

12) القالي، المقصور والممدود، ص 30، من دراسة المحقّق.

13) انظر ثبتاً في هذه المواضع في فهرس كتاب المقصور والممدود، ص 614.

14) انظر دراسة عيّاد الثبيتي لكتاب ابن أبي الربيع الإشبيلي المسمَّى: البسيط في شرح الجمل في مقدمة تحقيقه إياه، ج 1، ص 123-124 من الدراسة.

15) القفطي، إنباه الرواة، ج 1، ص 240.

16) انظر: الذهبي، سير أعلام النبلاء، ج 16، ص 46.

17) القالي، المقصور والممدود، ص 6، من نص الكتاب، ووازن ذلك بوصفه السيئ لرعاية خلفاء بني العباس للحركة العلمية في عصره، ص 4-5.

18) المصدر نفسه، ص 6، من نص الكتاب.

19) انظر مثلاً: ابن خير الإشبيلي، فهرست ابن خير، ج 2، ص 523-524.

20) انظر في كتاب المقصور والممدود دراسة المحقق لكتاب أبي عليّ القالي المقصور والممدود، ص 63-71، 95-96.

21) انظر في أسمائهم دراسة المحقق لكتاب المقصور، ص 33-42.

22) القالي، المقصور والممدود، ص 6، من نص الكتاب.

23) المصدر نفسه، ص 11.

24) المصدر نفسه، ص 12.

25) المصدر نفسه، ص 494. وانظر ص 494-496.

26) المصدر نفسه، ص 21. انظر أمثلة أخرى، ص 20، 21، 22، 26، 27، 153.

27) المصدر نفسه، ص 153، 174. وانظر: ص 151، 154، 247، 416، 470.

28) المصدر نفسه، ص 21-22.

29) انظر في أصل القاعدة وأصل الوضع: حسن خميس الملخ، نظرية الأصل والفرع في النحو العربي، ص 91-97، 108-116.

30) القالي، المقصور والممدود، ص 15.

31) المصدر نفسه، ص 15.

32) انظر مواضع مرويات كل واحد منهم حسب ما أشار إليه المحقق في الفهرس، ص 610، 612، 614، 611.

33) القاليّ، المقصور والممدود، ص 129.

34) المصدر نفسه، ص 496.

35) المصدر نفسه، ص 195.

36) انظر المصدر نفسه، ص 496.

37) المصدر نفسه، ص 178.

38) المصدر نفسه، ص 167. وانظر، ص 170، 171، 207، 260، 407، 458، 488.

39) المصدر نفسه، ص 11.

40) المصدر نفسه، ص 11.

41) المصدر نفسه، ص 13.

42) المصدر نفسه، ص 19. وانظر ص 17.

43) المصدر نفسه، ص 34.

44) المصدر نفسه، ص 80.

45) المصدر نفسه، ص 73-74.

46) المصدر نفسه، ص 345-346. وانظر أمثلة أخرى، ص 71، 86.

47) المصدر نفسه، ص 48-49.

48) المصدر نفسه، ص 323-324.

49) لا يخفى أنّ قول أبي عليّ «المصادر لا تُجمع ولا تُثنى ولا تؤنّث» تعميم في العبارة وتسامح في حدود الكلام، لأنّه أفراد لضوابط تثنية المقصور والممدود بابين (انظر: ص 17-27، 308-312) والمصادر التي يعينها هي المصادر المؤكّدة، أما المصادر العددية فتثنّى وتجمع اتفاقاً.

50) القاليّ، المقصور والممدود، ص 359.

51) انظر المصدر نفسه، ص 373-374.

52) المصدر نفسه، ص 360.

53) المصدر نفسه، ص 152.

54) المصدر نفسه، ص 152.

55) المصدر نفسه، ص 153.

56) انظر المصدر نفسه، ص 491.

57) المصدر نفسه، ص 487-488.

58) المصدر نفسه، ص 60.

59) انظر: أبا البركات الأنباري، الإنصاف في مسائل الخلاف، المسألة رقم 109، ج 2.

60) القالي، المقصور والممدود، ص 67، 434.

61) المصدر نفسه، ص 177-178.

62) انظر المصدر نفسه، ص 195.

63) انظر المصدر نفسه، ص 209-210.

64) انظر المصدر نفسه، ص 453-454.

المراجع

1) ابن أبي الربيع، عبدالله بن أحمد، البسيط في شرح الجمل، تحقيق: عيّاد الثبيتي، ط 1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1406هـ/1986م.

2) ابن حزم، أبو محمد علي بن أحمد، رسالة أبي محمد بن حزم في فضائل الأندلس، ضمن كتاب: فضائل الأندلس وأهلها، تحقيق: صلاح الدين المنجّد، ط 1، دار الكتاب الجديد، 1387هـ/1968م.

3) ابن خير الإشبيلي، محمد، فهرسة ابن خير، تحقيق: إبراهيم الإبياري، ط 1، دار الكتاب المصري ودار الكتاب اللبناني، بيروت، 1410هـ/1989م.

4) أبو البركات الأنباري، كمال الدين عبدالرحمن بن محمد، الإنصاف في مسائل الخلاف، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، د. ط، المكتبة العصرية، بيروت، 1407هـ/1987م.

5) أبو عليّ القالي، إسماعيل بن القاسم، المقصور والممدود، تحقيق: أحمد عبدالمجيد هريدي، ط 1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1419هـ/1999م.

6) حسن خميس الملخ، نظرية الأصل والفرع في النحو العربي، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، 1415هـ/1995م.

7) الذهبي، محمد بن أحمد، سير أعلام النبلاء، أشرف على تحقيقه: شعيب الأرناؤوط، ط 2، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1414هـ/1995م.

8) الزبيدي، محمد بن الحسين، طبقات النحويين واللغويين، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط 2، دار المعارف، القاهرة.

9) الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك، الوافي بالوفيات، تحقيق يوسف فان إس، ج 9، دار فرانز شتاينر، ألمانيا، طبع في بيروت.

10) المقري، أحمد بن محمد التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، تحقيق: مريم قاسم طويل، ويوسف عليّ طويل، ط 1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1415هـ/1995م.

11) اليماني، عبدالباقي بن عبدالمجيد، إشارة التعيين في تراجم النحاة واللغويين، تحقيق: عبدالمجيد ذياب، ط 1، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض، 1406هـ/1986م.

كان موت صخر حادثة واقعية تحولت إلى طاقة مغذية للشعر، تجدد مؤثراتها، وتنشط جذورها في ذاكرة الخنساء؛ فتشظَّت كوامن اللاشعور في لحظة المفاجأة، وأصبح العقل أسير العاطفة؛ فوظفت الخنساء شاعريتها خدمة لصخر، فإذا به يصير من كائن فقد مقومات الحياة إلى ظاهرة إنسانية؛ ويغدو عالماً متموجاً نراه، ولا نتمكن منه؛ ونتخيله، ولا نتلمسه.

وأضفت الخنساء على صخر عاطفتها، ورؤيتها؛ ولم تنقل في موقفها من الوجود وصخر؛ الواقع بصورة آلية؛ فكان موقفها فكرياً ينظمه وعيها الذي تمكن من خلق ما لم يكن موجوداً برؤية شعورية - تصويرية؛ وعقلية نامية تجعل الواقع متسماً بالحركة التي تتراءى من خلال الأفكار. وتقودها رغبتها في الخلود المعنوي، وإرادتها في الحياة؛ إلى تشكيل شخصية نموذجية تتغلغل في الشعر، وتحتضن الفكرة، والعاطفة، والموقف؛ وتتجاذب فيه بين الصحوة والغفوة؛ وبين الواقع وأحلام اليقظة.

ولم يعد صخر في شعر الخنساء جزءاً من الموضوع خافتاً - مختفياً؛ بل ظهر نبراساً يستحق الرؤية الذهنية، والكشف التعبيري؛ وتجلى في هيئة مثالية بفاعلية خيال الخنساء، وخصوبة موهبتها الدافقة؛ فباتت تخاطب الإحساس، والمخيلة؛ وتجسِّم الأشياء والأفكار في أشكال محسوسة يمكن للعين الباصرة مشاهدتها بعد أن أحالت

الخنساء صخراً إلى صور مرئية بصياغة تثير القارئ حتى يجد بالتأويل الدلالي، في أثناء التحليل، مفارقات، ومقاربات نقدية.

وتذكر المصادر أن الخنساء تزوجت من عبدالعزى بن عبدالله بن رواحة السُّلَمي، وكان سيداً في قومه، مقامراً متلافاً؛ فأسرف في ماله، حتى أنفده، ثم التفت إليها، فقال: إلى أين يا خنساء؟ فقالت: أقمْ، وأنا آتي صخراً أخي فأسأله. فأتياه، فقسم ماله شطرين، ثم خيرهما في أحسن الشطرين، فرجعا من عنده على حال حسنة. فلم يزل زوجها حتى أذهب جميعه، ثم التفت إليها، فقال: إلى أين يا خنساء؟ فقالت: إلى أخي صخر. فرحلا إليه، فقسم ماله شطرين. وخيرهما في أفضل الشطرين. وتتكرر المأساة، حتى إذا كانت الرابعة؛ قالت لصخر زوجته متبرِّمة: أما كفاك أن تشاطرهم مالك حتى تخيرهم بين الشطرين! فقال صخر:

واللهِ لا أمنحُها شِرارَها   وهي حَصَانٌ قد كَفَتْني عارَها

ولو أموتُ مزَّقَتْ خِمارَها   وجعلتْ من شَعَرٍ صِدارها

فآلت الخنساء ألا يفارق الصِّدارُ جسدها ما بقيت(1). وكأن صخراً يكوِّن مع الخنساء وحدة وجودية غير منفصمة في سياق فكري، وشعوري يشكل بؤرة دلالية - مركزية - ينطلق منها النقد لفهم عناصر النص البنائية في أثناء القراءة.

(النص/ المتن المقروء)

1 - **قذىً بعينكِ أمْ بالعينِ عُوَّارُ   أمْ ذرّفتْ إذ خلَتْ منْ أهلها الدَّارُ**

2 - **كأنّ عَيني لذكراهُ إذَا خَطَرتْ   فيضٌ يسيلُ على الخدينِ مِدْرارُ**

3 - **تبكي لصخر هي العَبرى وقد وَلِهَتْ   ودونَه من جَديدِ التُّرْبِ أستارُ**

4 - تبكي خُناسُ فماتنفكُّ ما عمَرتْ لـهـا عـلـيـه رنـينٌ، وَهْـيَ مِـفْـتـارُ
5 - تبكي خُناسُ على صخرٍ وحُقَّ لها إذْ رابـهـا الـدهـرُ، إنّ الـدهـرَ ضـرّارُ
6 - لابُدَّ من ميتةٍ في صَرْفها عِبَرُ والـدهـرُ فـي صـرفـه حَـوْلٌ وأطـوارُ
7 - قد كانَ فيكم أبو عمروٍ يسودُكم نِـعْـمَ المـعـمَّـمُ لـلـداعـينَ نَـصَّـارُ
8 - صَلْبُ النحيزةِ وهّابٌ إذا منعوا وفـي الحروبِ جريءُ الصَّدرِ مـهـصارُ
9 - يـا صـخـرُ ورّادَ مـاءٍ قـد تـنـاذرَهُ أهـلُ المـواردِ مـا فـي وِرْدِه عَـارُ
10 - مَشْيَ السَّبَنْتي إلى هيجاءَ مُضْلِعَةٍ لـه سِـلاحـانِ: أنـيـابٌ وأظـفـارُ
11 - وما عجولٌ على بَوٍّ تُطيفُ به لـهـا حَـنـيـنـانِ: إصْـغـارٌ وإكـبـارُ
12 - تَرتعُ ما رَتَعَتْ، حتى إذَا ادكَرَتْ فـإنمـا هِـيَ إقـبـالٌ وإدْبـارُ
13 - لا تسمنُ الدهرَ في أرضٍ، وإنْ رُبِعَتْ فـإنمـا هِـيَ تحـنـانٌ وتَـسْـجَـارُ
14 - يوماً بأوجَد مني يومَ فَارقَني صـخـرٌ، ولـلـدهـرِ إحـلاء وإمـرارُ
15 - وإنّ صخراً لَوالينا وسَيِّدُنا وإنّ صـخـراً إذا نَـشْـتـو لَـنـحّـارُ
16 - وإنّ صخراً لمقدامٌ إذا ركبوا وإنّ صـخـراً إذا جَـاعـوا لَـعـقّـارُ
17 - أغرُّ أبلجُ تأتمُّ الهُداةُ به كـأنّـه عـلـمٌ فـي رأسـه نـارُ
18 - جَلْدٌ جميلُ المحيا كاملٌ وَرِعٌ ولـلـحـروبِ غـداةَ الـرَّوعِ مِـسْـعَـارُ
19 - حَمَّالُ ألويةٍ، هبّاطُ أوديةٍ شـهّـادُ أنـديـةٍ، لـلـجـيـشِ جـرّارُ
20 - نَحَّارُ راغيةٍ، مِلجاءُ طاغيةٍ فـكّـاكُ عـانـيـةٍ، لـلـعـظـمِ جـبّـارُ
21 - فقلتُ لما رأيتُ الدهرُ ليسَ لهُ مـعـاتِـبٌ وحـدَهُ يُـسـدي ونَـيّـارُ
22 - لقد نَعى ابنُ نُهَيْكٍ لي أخَاثقةٍ كـانـت تُـرَجِّـمُ عـنـه قـبـلُ أخـبـارُ
23 - فبتُّ ساهرةً للنجمِ أرقُبهُ حـتـى أتـى دونَ غـورِ الـنـجـمِ أسـتـارُ
24 - لم تَرهُ جارةٌ يمشي بسَاحتها لـريـبـةٍ حـينَ يُـخـلـي بـيـتَـه الجـارُ

25 - وما تَراهُ وما في البيت يأكُلُه | لكنّه بارزٌ بالصَّحْنِ مِهْمارُ
26 - مثلُ الرُّدَيْني لم تنفذْ شبيبتُهُ | كأنه تحتَ طيِّ البُرْدِ إسوارُ
27 - جَهمُ المحيا تُضيءُ الليلَ صورتُهُ | آباؤه من طِوالِ السَّمْكِ أحْرارُ
28 - مُورَّثُ المجدِ ميمونٌ نقيبتُهُ | ضخمُ الدسيعةِ في العزاءِ مِغوارُ
29 - فرعٌ لفرعٍ كريمٍ غير مؤتشبٍ | جَلْدُ المريرةِ عند الجمعِ فَخّارُ
30 - في جَوفِ لحدٍ مُقيمٌ قد تضمَّنَهُ | في رَمْسِهِ مُقْمَطِراتٌ وأحجارُ
31 - طَلْقُ اليدينِ لفعلِ الخيرِ ذو فَجَرٍ | ضَخمُ الدسيعةِ بالخيراتِ أمَّارُ
32 - ليبكه مقترٌ أفنى حريبتَه | دهرٌ، وحالفه بؤسٌ وإقتارُ
33 - ورفقةٌ حارَ حَاديهم بمهلكةٍ | كأنّ ظُلمتها في الطِّخْيةِ القارُ
34 - قد كانَ خالصتي منْ كلِّ ذي نَسَبٍ | فقد أصيبَ فما للعيش أوطارُ
35 - لا يمنع القومَ إنْ سَالوه خُلعته | ولا يجاوزُه بالليلِ مُرَّارُ[2]

* الخنساء والبكاء:

تبكي الخنساء صخراً بألفاظ صريحة تحمل الفكرة، وتصورها، وتنقل التجربة التي تنبع من الذات، ولا تستعار من الآخرين؛ وتحث غيرها على البكاء بقيمة تعبيرية، وتحرِّض قومها على مشاركتها فيه بقيمة موضوعية، وأداء طقوسي. وبكاؤها المتواصل شعرياً يثير أسئلة تمتزج فيها الأفعال المليئة بالحركة والحياة، وتتداخل مفاهيمها في سياق دلالي - تركيبي:

- هل تبكي الخنساء صخراً، أم تبكي نفسها في صخر؟
- هل بكاء الخنساء عجز وضعف؛ ووسيلة تعبير عاطفي - أنثوي، يمنحها شعوراً بالخنوع؟

- هل تكتسب الخنساء بالبكاء قوة نفسية تتغلب بها على الكارثة؛ فيحتوي (البكاء) في أثناء التشكيل، والتحليل وظيفة فكرية؟

إن بكاء الخنساء بكاءان ينطلق أحدهما من الآخر: بكاء واقعي - حقيقي، وبكاء شعري متخيل. وبكاؤها الواقعي له بداية وله نهاية؛ لأنه مرتبط بعاطفتها التي تسكن جوانحها، ووليد صدمة الموت؛ وغير موصول، وغير متواتر في حدوثه، وإن تكثَّف، وتصاعد في لحظة النعي المفاجئ؛ فإنه يخفت، وتهبط ذروته شيئاً فشيئاً بفعل الزمن. أما البكاء الشعري فبكاء تتجدد جذوته بالقراءة، ويبدأ من حيث توقف البكاء الواقعي - إن لم يقابله برهة؛ ويدوم دوام الشعر، ولا ينقطع، ولا يزول بقضاء قائلته؛ لأنه مرتبط باللغة، والوعي، والعقل الذي يوجه العاطفة دون أن يلغيها؛ ويحتقب رؤية، وموقفاً تتطهر به الخنساء من الضعف الواقعي، والبكاء الحقيقي؛ حتى تتخلص من تراكم الكبت والكآبة، وتستعيد بالشعر توازنها النفسي، وتطرد ذهنياً وطأة الغياب القسري لصخر.

وكان وجود الخنساء مرتبطاً بوجود صخر بوصفه كائناً حياً، متحركاً، نشيطاً، فاعلاً؛ لكن موته منحها شعوراً طاغياً بفقدان وجودها الذي تتشبث به. فأرادت بالبكاء الشعري إزاحة شبح الفناء عن نفسها؛ وكأنها تبكي ذاتها، ووجودها المهدد بالتلاشي، وتمنح كينونتها وجوداً شعرياً بديلاً عن واقعيتها المادية التي ستنتهي نهاية صخر بالموت. إذ فقدت الخنساء بموت صخر سبباً أساسياً من أسباب حياتها؛ فإذا بها تموت بالبكاء موتاً معنوياً؛ فنقلت إلينا عاطفتها المتصاعدة بصدق شعوري تفرغ فيه شحناتها الملتهبة التي تخترق الزمن بالشعر، وباللغة الإيحائية التي تستغل القدرات الكامنة في الأصوات، والكلمات، والتراكيب:

1 - **قذىً بعينكِ أمْ بالعينِ عُوّارُ   أمْ ذرّفتْ إذ خلتْ منْ أهلها الدّارُ**

2 - كأنّ عَيني لذكراهُ إذا خَطَرتْ   فيضٌ يسيلُ على الخدين مِدْرارُ
3 - تبكي لصخر هي العَبرى وقد وَلِهَتْ   ودونَه من جَديدِ التُّرْبِ أستارُ
4 - تبكي خُناسُ فماتنفكُّ ما عمَرتْ   لها عليه رنينٌ، وَهْيَ مِفْتارُ
5 - تبكي خُناسُ على صخرٍ وحُقّ لها   إذْ رابها الدهرُ، إنّ الدهرَ ضرّارُ
32 - ليبكه مقترٌ أفنى حريبتَه   دهرٌ، وحالَفه بؤسٌ وإقتارُ
33 - ورِفقةٌ حارَ حَاديهم بمهلكةٍ   كأنّ ظُلمتها في الطِّخْيةِ القارُ

إنّ عاطفة الخنساء في بكائها الواقعي على صخر لم تنفد؛ فبكت شعرياً بعد أن أدركت أن وجودها ملتصق به، وأنها تكاد تقضي بقضائه؛ فلفظت آثار الصدمة المؤلمة واقعياً، حتى تنساب الفكرة، وتتجاوز الحدث الشخصي إلى الشعر. والبكاء فعل ذاتي بعد زمنين متناقضين يسطو أحدهما على الآخر: زمن اللقاء الأخوي، والوجود المتوازن بين الخنساء وصخر، يشيع فيه الأمان؛ وزمن الفراق والغياب الذي تهدَّمت فيه عناصر التلاحم الأسري، والذي أنتج الشعر، وشكل النموذج باللغة والموهبة.

ويرتبط البكاء الشعري بالذاكرة التي تتموضع فيها الحوادث والشخصيات. وذاكرة الخنساء تحتفظ بصخر حياً حياة معنوية؛ فينثال بآلية التذكر الإرادي - في البيت الثاني - شريط من التداعيات، والعلائق تهتاج الخنساء بمؤثراتها من الماضي إلى الحاضر، ومن اللاشعور إلى الشعور، ومن غيابة الذاكرة إلى آفاق الآتي حتى تستحضر صخراً كائناً شعورياً يقترن في وعيها بالوجود، وفي واقعها بالبكاء. فإذا بصخر هو المثير، والمحفِّز على قرض الشعر؛ وإذا بموته يعلن مولد شاعرة تمتح من ذاكرتها رؤى شعرية. لذلك يولد صخر في قصائد الخنساء الأُخر، ويُبعث بالذاكرة والتذكر؛ وفق الدلائل الشعرية الآتية:

- تذكّرتُ صخراً بُعَيْدَ الهدوّ فانحدرَ ا لدمعُ مني انحدارا[4]

- إني تذكرتُهُ، والليلُ معتكرٌ ففي فؤادي صَدعٌ غيرُ مشعوبِ[5]

- يذكرني طلوعُ الشمسِ صخراً وأذكُرُهُ لكلِّ غروبِ شمس[6]

وتلغي الخطابية قدرة الخنساء على انتقاء الألفاظ الموحية، والموجزة، والمصورة من خلال علائق التكرار، في الأفعال، والأدوات، والمفردات التي تحقق التوازن بين نفسية الشاعرة، والموضوع.

وتجعل ذاكرة الخنساء الناشطة من الشخصية المنقضية، والحدث الماضوي؛ حقيقة حاضرة ذهنياً حتى يلفظ هذا الحضور المتجدد باللغة فعل البكاء الذي يتكرر قياساً على آلية التذكر التي تبعث صخراً بالخيال دون الواقع. وفعل البكاء الواقعي فعل ماض متناه؛ والذاكرة تحوِّل ماضوية الحدث البكائي إلى دلالة آنية. وكأن فعل البكاء له وظيفة تتكامل بها طقوس التأبين؛ فلا يعود وحدة معجمية خاملة؛ بل سياق تكويني - تشكيلي في جل شعر الخنساء في صخر. ومن أمثلة ذلك:

- أعينيَّ جُوداَ، ولا تَجمُدا ألا تبكيانِ لصخرِ الندَى

ألا تبكيانِ الجريءَ الجميعَ ألا تبكيانِ الفتى السّيدا[7]

- بكتْ عيني، وعاودَها قَذاها بعوارٍ فما تَقضي كراهَا

على صخرٍ، وأيّ فتًى كصخرٍ إذا ما النابُ لم ترأمْ طلاهَا[8]

والمباشرة في الموضوع لا تقترب من التسطيح، ولا تميل إلى الغموض؛ وإن كانت اللغة غنية بالدلالة في أثناء التعبير.

وترغب الخنساء في أن يبكي غيرها صخراً، وأن يشاركها بعض قومها من صحبه، واللائذين به؛ في بكائها، حتى تتكامل احتفالية

التكوين، ويتواءم الفعل مع الفكرة. وربما يكون بكاؤها فردياً ذاتياً إلا أنها تحث على البكاء من لقيها حتى تتخفف من عبء الفجيعة، وتقيم بناء نموذجياً باللغة الشعرية. وتصرِّح الخنساء بدعوة غيرها للبكاء معها، ومثال ذلك:

- ليبكِ الخيرَ صخراً من معدٍّ ذوو أحلامها، وذوو نهاها(9)

- لتبكِ عليكَ من سُليمٍ عصابةٌ فقد كنتَ بهلولاً، ومحتضرَ القدرِ(10)

- فبكّوا لصخرٍ، ولا تعدلوا سواهُ لكلِّ فتًى مصرعُ(11)

وأقامت (الخنساءُ/ الشاعرة) موازنة سلوكية بين كينونتها الإنسانية التي فقدت أخاها صخراً، والناقة التي فقدت ولدها؛ فكلتاهما فقدت كائناً له وجود حقيقي منقضٍ؛ إلا أن الذات الواعية غلّبت شعورها، وإنسانيتها:

11 - **وما عجولٌ(*) على بَوٍّ تُطيفُ به لها حَنينان: إصْغارٌ وإكبارُ**

12 - **تَرتعُ ما رَتَعَتْ، حتى إذَا ادكَرَتْ فإنما هِيَ إقبالٌ وإدْبارُ**

13 - **لا تسمنُ الدهرَ في أرضٍ، وإنْ رُبِعَتْ فإنما هِيَ تحنانٌ وتَسْجَارُ**

14 - **يوماً بأوجَد مني يومَ فَارقَني صخرٌ، وللدهرِ إحلاءٌ وإمرارُ**

وبذلك تقدم الخنساء - من خلال الموازنة - حدثاً مشتركاً بين اثنين من جنسين مختلفين؛ وتقيم مقابلة تتفق في الصفة دون العمق العاطفي، والتدفق الشعوري، وكفاءة التعبير. إذ صُوِّرت الناقة التي فقدت وليدها بجانبين حسيين: الجانب الحركي المضطرب، القلق، الذي لا يستقر على هداية (إقبال وإدبار)؛ والجانب الصوتي الذي تستدعي به الناقة وليدها إليها، والذي تعبر به عن لهفتها عليه. ويتناوب الصوت بين الجهارة والخفوت، وبين القوة والشدة، والضعف والإرهاق:

(إصغار وإكبار - تحنان وتسجار). وكأن الحركة المترججة دائبة، والصوت الواله متواصل، في ثنائية ضدية تماثل ضدية الأنثيين في الجنس؛ وإن كان الضياع الوجودي، والفناء المادي؛ جامعاً بين سلوكي الخنساء والناقة ببؤرة ترتكز إلى فعل نفسي - وجداني فجره فقدان كائن لم يعد موجوداً.

وتدخل الثنائية الضدية في الأبيات في سياق المفاضلة العاطفية بين الخنساء والناقة؛ حتى يشعر القارئ بمسافة زمنية بين الجنسين، والصوتين، والحركتين، والصفتين في نسقين متنافرين أحدهما أشمل من سواه حيث يشتمل النسق الثاني (إكبار، إدبار، تسجار، إمرار) على النسق الأول؛ ويكاد يلغيه (إصغار، إقبال، تحنان، إحلاء). وتكشف الموازنة أن الناقة فقدت وليدها، والخنساء فقدت صخراً؛ والناقة لا تفصح منطقاً متسقاً إلا أن صوتها وحركتها أبانا شعورها غير الموجه عقلياً؛ لكن الخنساء تمتلك قدرة لغوية، وكفاءة تصويرية، تعبر بهما عن المكبوت، والمعلن؛ فتتفوق الإنسانية مقرونة بالخنساء التي تمكنت من أن تحتوي بعقلها الشعوري الحركة، والصوتي بكثافة وجدانية مخزونة في دلالة (أفعل التفضيل: أوجد)؛ لترسخ فجيعتها، وتضخم نكبتها في (صخر) في الفعل (فارقني) الذي تقبع فيه حقيقة الموت في سياق وحدة فكرية تتخلل الصياغة؛ ووحدة موضوعية تنهض على حدث واقعي يحتويه الترابط العضوي بين الفعل ورد الفعل.

وأدركت الخنساء أن صخراً يجب أن يرتبط بالجماعة، لا أن يكون منفصلاً عنها، ويقف خارجها؛ وأن البكاء الفردي أشد قساوة على النفس من البكاء الجماعي؛ فأعادت صخراً إلي الجماعة حتى يكون فعل البكاء والتطهير للجماعة، وربما تكون الجماعة قد نسيت صخراً، ولم تعد تحتفظ ذاكرتها بصورته:

7 - **قد كانَ فيكم أبو عمروٍ(*) يسودُكم نِعْمَ المعمَّمُ للداعينَ نَصَّارُ**

ويشعرنا فعل الكينونة بنبرة أليمة تطفو بخيبة أمل فوق سياق التحفيز الجماعي الذي تسعى إليه الخنساء بدلالة الفعل (يسودكم) الذي يحيلنا إلى مرجعية تغوص في ماضٍ غابر.

* الخنساء وصخر:

نستطيع أن نقول برؤية نقدية: إن صخراً في النص غير صخرٍ في الواقع؛ فهما صخران: صخر الحقيقي، وصخر الشعري. وليس الصخران متفقين في الوعي والسلوك، وليسا متشابهين ومتكافئين في الخصائص والقسمات. ويختلف صخر الشعري عن صخر الواقعي؛ لأن شاعرية الخنساء هي التي شكلت ملامح صخر في الشعر دون الواقع، وهي التي حوّلت صخراً إلى موضوع شعري. ووعي الخنساء هو الذي جعل من صخر نموذجاً في الوجود، وكائناً قائماً في الشعر.

وإذا كان صخر الحقيقي قد وُجِد وجوداً مادياً في زمن له بداية ونهاية: بداية الوجود بالولادة، ونهايته بالموت؛ فهو في الحقيقة المادية منقض؛ وغائب غيبوبة أبدية بالموت. وصخر الشعري لم يكن موجوداً في الواقع، ووُجِدَ باللغة، والوعي، والخيال؛ وله بداية شعرية تنطلق من نهاية صخر الواقعي، ويتجدد زمنها بالقراءة. فأصبح صخر الشعري بديلاً موضوعياً عن صخر الواقعي الذي فنيت ذاته، وكينونته؛ فلم يعد يمتلك أسباب الحياة؛ فأبدلته الخنساء بصخر الشعري، الذي تغلغل في النص، وتجسد، وتجسم فيه:

22 - **لقد نَعى ابنُ نُهَيْكٍ(*) لي أخَائقةٍ   كانت تُرجَّمُ عنه قبلُ أخبارُ**
34 - **قد كانَ خالصتي منْ كلِّ ذي نَسَبٍ   فقد أصيبَ فما للعيش أوطارُ**
30 - **في جَوفِ لحدٍ مُقيمٌ قد تضمَّنَهُ   في رَمْسهِ مُقْمَطَّراتٌ وأحجارُ**

وهذا التتابع السردي في الوصف؛ يعلن موت صخر في الواقع بفعل ماضي منقض (نعى)؛ بعد أن تحول تحولاً قسرياً من الحركية (تُرَجَّمُ) إلى السكونية (مقيم). ويتوسط الفعل (أصيب) بينهما؛ كما توسط الناعي بين (الأخبار) و(الأحجار).

إنّ صخر الشعري وليد فقدان صخر الحقيقي، ووريثه؛ وبموت صخر الحقيقي تشكل صخر الشعري ناضجاً، واعياً، تقرُّ به عين الخنساء الباكية؛ فإذا بها تنقل الحدث من الواقعية إلى الشعرية، ومن الحقيقة الوجودية إلى الخيال، والرؤية. ولكن صخر الشعري ليس نتاج صخر الحقيقي، بل نتاج وعي الخنساء ذهنياً وفكرياً. وإذا كان صخر الحقيقي قد شكل ملامحه بذاته، ووعيه، وأسهمت البيئة في بلورته كينونة مستقلة؛ فإن صخر الشعري الذي شكّلته الخنساء؛ يتركب من عنصرين: الوعي والواقع؛ وهذان العنصران ليسا مترادفين، ووجودهما غير متزامن. وبذلك نكتشف فرقاً في الوجود، والكينونة بينهما؛ إذ رحل بالنص المقروء. ويتميز بالمرونة الذهنية في تفكيره الذي يتغير بما يتناسب مع الموقف، ويُنتِج أفعالاً، وأفكاراً متعددة حول مشكلة ما؛ ويمتلك نظرة شمولية عن العالم. وتتصف شخصيته بالحس الجمالي، وبالرؤية المتفتحة التي يعيش بها حياة الجماعة، ويراها من الداخل؛ لأنه تشكيل صاغته قدرة الشاعرة، وتجربتها التي تتشابك فيها العلائق والصلات في لحظة من لحظات التأمل الكوني:

23 - **فبتُّ ساهرةً للنجمِ أرقُبهُ   حتى أتى دونَ غورِ النجمِ أستارُ**

وربما يكون النجم كناية عن صخر الواقعي؛ قبل أن تحجبه أستار الموت؛ وتغوص به إلى العالم السفلي.

وتُصهر الخنساء الموت والفناء الذي أصاب صخر الواقعي في بوتقة الدهر:

21 - **فقلتُ لما رأيتُ *الدهرُ* ليسَ لهُ معاتبٌ وحدَهُ يُسدي ونَيّارُ**
6 - **لابُدّ من ميتةٍ في صَرْفِها عِبَرُ *والدهرُ* في صرفه حَوْلٌ وأطوارُ**
5 - **تبكي خُناسُ على صخرٍ وحَقّ لها إذْ رابَها *الدهرُ*، إنّ *الدهرَ* ضرّارُ**
13 - **لا تسمنُ *الدهرَ* في أرضٍ، وإنْ رُبِعَتْ فإنما هِيَ تحنانٌ وتَسْجَارُ**
14 - **يوماً بأوجَد مني يومَ فَارقَني صخرٌ، وللدهرِ إحلاءٌ وإمرارُ**

إن الخنساء تعتقد أن الدهر هو المارد الأسطوري المسؤول، والمدبر لكل ما أصاب صخراً من نوازل، وكروب. وتجزم أن الدهر قوة خالية من الحكمة والعاطفة. وتذم الدهر جرياً على عادة العرب، وتنسب إليه الفاعلية، والغلبة، والقهر؛ وتُسبغ عليه ظلال البطش والجبروت. وتُعلن (الخنساء) أن الدهر هو القوة القاهرة لصخر، والمسيطرة على وجوده بقنص حياته بالموت. وكأن مشكلة (الخنساء) مع الدهر الذي بدّد وجود صخر، وأثار فجيعتها فيه؛ بعد أن كان ذاتاً عارفة فاعلة، وكانت حياته خصباً؛ فأمسى موته عقماً وجدباً.

وتتحدّث الخنساء عن صخر الشعري بوصفه نموذجاً تؤصِّل خصائصه، وتؤسس مقوماته الشخصية باللغة؛ وتقدم له صورة مأمولة غير موجودة في لحظة تكوين النص. وكأنها ترجو أن يكون النموذج كائناً، وقائماً في الواقع والشعر معاً:

15 - **وإنّ صخراً لَوالينا وسَيِّدُنا وإنّ صخراً إذا نَشْتو لَنحّارُ**
16 - **وإنّ صخراً لمقدامٌ إذا ركبوا وإنّ صخراً إذا جَاعوا لَعقّارُ**
17 - **أغرُّ أبلجُ تأتمُّ الهُداةُ بهِ كأنّه علمٌ في رأسهِ نارُ**
18 - **جَلْدٌ جميلُ المحيا كاملٌ وَرِعٌ وللحروبِ غداةَ الرَّوعِ مِسْعَارُ**
19 - **حَمَّالُ ألويةٍ، هبّاطُ أوديةٍ شهّادُ أنديةٍ، للجيشِ جرّارُ**

20 - نَحَّارُ راغيةٍ، مِلجاءُ طاغيةٍ   فكّاكُ عانيةٍ، للعظمِ جبّارُ
8 - صَلْبُ النحيزةِ وهّابٌ إذا منعوا   وفي الحروبِ جريءُ الصَّدرِ مهصارُ
25 - وما تَراهُ وما في البيت يأكُلُه   لكنّه بارزٌ بالصَّحْنِ مِهْمارُ
31 - طَلْقُ اليدينِ لفعلِ الخيرِ ذو فَجَرٍ   ضَخمُ الدسيعةِ بالخيراتِ أمَّارُ

تشتمل الأبيات على صورة صخر الشعري بصفات نموذجية تتكامل أجزاؤها في السلم والحرب وتتخللها قدرته المتنامية على الحركة والحياة الواقعية فكراً وسلوكاً في اللحظة التي يقترن فيها النموذج بالخصب دون العقم والسكون والموت. فالنموذج متحرك، ومحرك معاً. متحرك لأنه يمتلك إرادة الحركة، ومحرك لسواه؛ لأنه يعرف كيف يحرك الجماعة بوعيه، وفعله. وتوثِّق الخنساء بالكلمة الدالة دور النموذج الفكري والأخلاقي في قيادة (القوم⇄الجماعة⇄القبيلة) وحمايتهم؛ قيادة تنقلهم من السلبية إلى الإيجابية، ومن القحط إلى الخصب، ومن الفرقة والشتات إلى التجمع والتكاتف، ومن الضعف إلى القوة، ومن اللين إلى الشدة، ومن القبح إلى الجمال؛ حتى بات النموذج حلماً نحلم به، وتتجدد حاجتنا إليه بعد أن تمكنت الخنساء من بث الفضائل في المكونات الجوهرية لصخر الشعري؛ فمنحته بقاءً معنوياً.

ونكتشف في النص خصائص، وصفات تتواشج في شخصية النموذج:

* الكرم الذي يقتل به النموذج الفقر، والجوع؛ ليصبح مصدراً من مصادر الحياة في الشتاء قرين القحط.
* القيادة المبدعة للجماعة سلماً وحرباً نحو الخير، والفضيلة، والمجد، دون الرذيلة، والسلب والنهب. وقيادته في الحرب قيادة شجاعة - جريئة، تتصف بالتخطيط، والتنفيذ، والإقدام. وقيادته في السلم قيادة حكيمة تقترن بالعدالة، والعقلانية.

* المروءة التي يلتصق بها النموذج بالواقع اليومي، والتاريخي، والنفسي في تيار من القيم العضوية الملتحمة بالتكوين الشعائري - القبلي:

24 - **لم تَرهُ جارةٌ يمشِي بسَاحتها لريبةٍ حين يُخلي بيتَه الجارُ**

* القوة الجسدية التي يتغلب فيها النموذج على مصادر الضعف، ويتجاوز بها المؤثرات السلبية للفعل والحركة. فالنموذج قوي وشديد، وصبور لا تلين عريكته.

* جمال القسمات؛ وكأن الجمال قرين النموذج حتى تشعر الجماعة بمواصفاته الجمالية، وتكتسب إحساساً بالجمال. أي أن الجمال، والإحساس به صفة وظيفية في النموذج.

وتجمع الخنساء تلك الخصائص، والصور في صخر الشعري؛ وتوزعها بين الواقع، والطبيعة الإنسانية، والفن؛ وتُظهر الصلات بينها من حيث التركيب، والبناء، والتشابك. وتخبرنا (الخنساء) أن (صخراً) ليس شخصية متعالية فوق الزمان، والمكان، والإنسان؛ بل شخصية نموذجية - مركزية تؤدي وظيفة مجتمعية لا يؤديها غيره؛ ويتوحد فيه ما هو شخصي بما هو كوني - إنساني. وتعبر (الخنساء) في صورة صخر الشعري عن حالة الترابط الجدلي بين الذات والموضوع بإيجاد علاقة عضوية متينة بين ما هو خاص، وما هو عام، وما هو فردي بما هو جماعي.

وترغِّبنا الخنساء في صخر الذي ينجز أفعالاً لا يستطيع الإنسان العادي أن يقوم بها؛ وتتدرج بالأفعال المنجزة ذهنياً من الإمكان إلى الواقع؛ وتشير إلى الاستمرارية؛ وكأن صخراً شيخ القبيلة الذي يتصف بالحلم والشجاعة، والفروسية، والكرم؛ ويشعر أنه مسؤول عن (قبيلته/ جماعته).

ويلح حضور الجماعة على وجدان الشاعرة، فتنقل بعض وجدانها، وأفكارها إلى (القبيلة/ الجماعة) في موقف وجودي من المجتمع، والتاريخ، والإنسان؛ يحتقب تعبيراً عن موقف الجماعة، وإشارة إلى الحقيقة الإنسانية من خلال ضمير الجمع في الوحدات الدلالية (والينا، سيدنا) التي تحيلنا إلى طواعية الجماعة للنموذج؛ ومن خلال التفاعل مع الجماعة بالأفعال الناصة (نشتو، جاءوا)؛ والسمة القيادية المتجسدة في الفعل المتحرك (ركبوا)؛ والخصيصة الأخلاقية الكامنة في التراكيب (شهّاد أندية، ملجاء طاغية، فكاك عانية). وتتجسد في الوحدات المعجمية (نحّار، عقّار، حمّال، هبّاط، شهّاد، مقدام، مِسعار، ملجاء، فكّاك، جبّار، مهصار، مِهمار، أمّار) صورة مركبَة من معطيات الَواقع والخيال تركيباً وجدانياً يقوم على المعادلة بين المحسوسات؛ وكأن الخنساء تحاول إعادة صخر إلى الواقع بعد أن منحته سمة التجانس الكوني التي يخترق بها المجهول؛ ولم تهدم تواشجه مع الواقع، ولم تفصله عن مصادر قيم المروءة التراثية.

وتبرز دلالة اليد في الفعل والعطاء، وفي الحياة المادية والمعنوية ويد النموذج ناشطة تمتلك قدرة بئيسة تهب الحياة والخصب، وتسلب من الخصم مقومات الحياة، وعناصر الخصب بالحركة الدائبة التي تتخلل صيغتي المبالغة (فعّال ومِفْعَال) اللتين خلقتا تكافؤاً في الديمومة بين الوعي والسلوك.

* البناء والتشكيل:

* إن النص حدث شعري يروي موضوعاً، ويؤرخ لحدث لم يكن معزولاً عن محيط تكوينه الذي زوّدنا بمعلومات ضافية تخدم سياق النص بزمان ومكان وحدث وشخصيات معلومة - موثوقة؛ لا تفسح مجالاً للافتراض، والتخمين. والقارئ الذي يواجه النص متوفر على زاد

معرفي بمرجعيات يستحضرها، ويستثمرها في التواصل والفهم؛ ولا يشعر بصعوبة فهم معطيات النص؛ ويدرك قصديته، ودلالاته من خلال الصور التي لا تتجاوز الجملة الأساسية، والجمل التابعة لها.

* يتصف النص بوحدة البيت المستقل بوصفه كينونة لغوية متكاملة يمكن أن يستشهد بها بفكرة تدل عليها من غير إخلال بالمضمون الأحادي الذي يتخلل البيت. ويمكن ترتيب النص ترتيباً مغايراً للديوان تقديماً وتأخيراً في الأبيات. وهذا ما حدث في أثناء التحليل، وتوافقت فيه الأفكار والدلالات؛ ولم تنتقص أو تتخالف في التكوين والرؤية. وهذا التفكك الملحوظ يفتقر إلى التلاحم النسقي، والتفاعل النسيجي بين الأبيات التي تنتمي إلى بناء متداخل مكرور في التشكيل؛ لا إلى بناء متساوق - متلاحم. وربما عبث الرواة في الترتيب في مرحلة المشافهة دون الرواية الكتابية - التسجيلية. ونلمس ذلك بقرائن منها: تكرار عبارة (ضخم الدسيعة) في البيتين (28، 31) من غير قيمة تعبيرية أو كثافة دلالية. وتكرار مفردة (نحار) في قافية البيت (15)، ومطلع البيت (20). ويشعر القارئ أن البيتين (9، 10) قد حُشرا بقسرية عبثية لا تخدم السياق والفكرة. وربما تكون أبيات بينهما قد سقطت من ذاكرة الرواة.

* تعددت أصوات الراوي في التشكيل اللغوي للنص؛ وتباينت زاوية الرؤية في السرد. فمن السرد بضمير المخاطَب وكأن سائلاً يسأل سؤالاً وهمياً تحوّل إلى بؤرة في صياغة الخطاب الشعري في المطلع؛ إلى السرد بضمير المتكلِّم الذي تتقمص به الشاعرة شخصية الراوي للمتن الشعري؛ إلى السرد بضمير الغائب؛ وكأن البنية السردية تتكون من أصوات تنتمي إلى شخصيات حوارية تتداخل في وظائفها في البناء والسرد. ويجوز أن يكون السائل المتخيل قد سأل

سؤالاً مباشراً ثم غادر مكانه بعد أن حفَّز الذات الشاعرة على التدفق الشعري؛ وإن كانت الشاعرة هي التي جرَّدت الراوي/ السائل الذي خَنَسَ صوته، ولم تسمع له بالسرد والحوار فيما بعد؛ وإن سمحت له بالتبئير الحدثي دون الولوج إلى تفاصيله ثم حوّلته إلى قارئ مستمع ← مخاطب.

وجرَّدت الشاعرة من ذاتها صوتين أحدهما بديل عن الآخر: صوت الغائب، وصوت المتكلِّم حتى تكسر رتابة الحدث، والسرد بالتغير والتنوع، وتعدد الأصوات من خلال المقاربات الإحصائية الآتية: إحالات ضمير المتكلم (13)، وضمير الغائب المؤنث (10)، وضمير الغائب المذكر (40)، وضمير المخاطب (1). وندرك أن إحالات ضمير الغائب المذكر تشير إلى (صخر)، وإحالات ضمير الغائب المؤنث تشير إلى الخنساء. وبذلك يهيمن (صخر) على البنية، والرؤية، والدلالة في النص.

* إن علالة التكرار هي الغالبة في الشبكة اللغوية للنص؛ وتكاد المسافة الفاصلة بين العناصر تقترب، وتتجاور، وتتقلَّب في صورٍ عدة، وتتحدد بما يسبقُها، وما يلحقُها بمعناها المتواضع عليه. إذ ذكرت الخنساء علمية (صخر)، وكنيته، (9) مرات في (7) أبيات؛ وحضور العلمية يدل على تحوّل (صخر) من الواقعية إلى الشعرية، ورسوخه نموذجاً يأتلق في عالم الشعر المتجدد. وظهرت علمية الخنساء مرتين في بيتين متتاليين (4، 5). وتكررت (العين) (3) مرات في بيتين متتاليين (1، 2)، وتكرر فعل الرؤية (تراه) مرتين في بيتين متتاليين (24، 25)، وتكرر فعل البكاء (تبكي) في مطالع ثلاثة أبيات متتالية (3، 4، 5). وهذا التتالي في الضغط الشعوري على دلالات مخصوصة يحيل النص إلى بؤرة تنغلق على

نفسها في التركيب، وتنفتح على العالم في أثناء التأويل الموجَّه برموز وإشارات تقبع في المعجم اللغوي للنص.

وتكرر (الدهر) سبع مرات في (6) أبايت حتى تستقر في الذهن قوته بشمولية غير محدودة. وتكرر لفظ (الحروب) مرتين في بيتين متباعدين (8، 18)؛ ويكشف هذا التباعد المقصود حيوية النموذج، ونشاطه القيادي في أزمنة متخالفة من حياته. وتكرر (النجم) مرتين في البيت (23) بقصدية التأمل الواعي.

وتكرر (الليل) مرتين في البيتين (27، 35)، و(البيت) مرتين في البيتين (24، 25)، و(جلد) مرتين في البيتين (18، 25)؛ والعبارة الوصفية (ضخم الدسيعة) في البيتين (28، 31). وتدل الألفاظ المكرورة في النص على محدودية المعجم اللغوي فيه؛ وكأنه ينغلق على وحدات معجمية دون أن تتغلغل فيه وحدات أكثر كثافة وعمقاً.

* يتكوَّن النص من (35) بيتاً، ويحتوي (54) فعلاً لتوكيد فاعلية الزمن والحركة في الحياة، والأحداث. والأفعال في الغالب، إرادية قصدية تنتج عن تصميم وتدبير. منها (31) فعلاً ماضياً، و(23) فعلاً مضارعاً، وخَلَتْ (8) أبيات من الأفعال، وهي (6، 10، 18، 19، 20، 28، 29، 31)؛ وهذا يعني أن (28) بيتاً في النص تحتوي الأفعال بمعدل فعلين في كل بيت تقريباً.

ويظهر في الزمن الماضي صخر الواقعي الذي بدأ وانتهى. ويظهر في الزمن الحاضر المستمر صخر الشعري الذي يمثِّل بداية المستقبل الآتي ذهنياً حيث ترسم فيه الخنساء كيان النموذج، ووجوده باللغة؛ وتنتقل من الماضي إلى الحاضر، وتجعل الزمنين متداخلين، ومتتاليين، ومتناقضين، حتى تُقنع القارئ بالفكرة والدلالة؛ مثل

الفعل (نشتو) في البيت (15)، و(ركبوا) في البيت (16). وبعض الأفعال لها دلالة معنوية تفوق دلالتها النحوية؛ فالفعل (خَطَرتْ) في البيت الثاني فعل ماض بدلالته النحوية؛ ولكن خطور الذكرى، ووجودها حدث يتحقق بآنية التشكيل؛ ووجود الذكرى في الذهن، وحضورها فيه، يتجدد بتجدد الذكرى والقراءة معاً. أما الفعل (يسودكم) في البيت (7) فهو فعل مضارع يمتلك دلالة الحاضر والمستقبل؛ لكن السيادة في الواقع كانت ولم تعد بكائنة؛ فكأن دلالتها قد فقدت حضورها الواقعي، وبقي حضورها في الشعر فقط.

* كان الربط بين الجمل الشعرية بواو العطف التي وردت (27) مرة في (20) بيتاً مما يجعل التراكيب فيها متسقة. ولم ترد في (15) بيتاً، كان الضمير المحيل إلى الغائب هو الذي قام بوظيفة الربط بينها؛ وهذا يعني أن ذاتاً مستمرة حاضرة بقوة في النص.

* تعاملت الشاعرة مع التشبيه تعاملاً حافظت فيه على الحدود المتمايزة بين الأشياء التي ظلّت محكومة بالأداة؛ وأبقت على الوضوح في الصفة والمعالم؛ ولم تسرف فيه في النص الذي عمدت إليه (6) مرات في (5) أبيات متفرقة (2، 10، 17، 33، والبيت 26 فيه تشبيهان). ويمتلك طرفا التشبيه (المشبه والمشبه به) وجوداً مادياً ملموساً، ولم ينغلق وجه الشبه على القارئ نظراً للمقاربة المرئية بين العناصر المحسوسة، والإيقاع المتماثل بين المكوِّنات.

* يشكل الجناس عنصراً إيقاعياً عمدت إليه الخنساء موظِّفة التماثلات الصوتية في المفردات التي تتقارب في تشكيلات حروفها، وتتباين في معانيها، ودلالتها؛ حتى تخلق بها توازناً نفسياً ينسجم مع التناغم الصياغي في أثناء تشكيل صورة النموذج

التي تتسق ملامحها في هيئة مهيبة. وتخلَّل الجناس النص في سياقات تكوينية؛ أمثلتها:

- البيت (9): ورّاد، الموارد، ورد.
- البيت (18): ورع، روع.
- البيت (19): ألوية، أودية، أندية.
- البيت (20): راغية، طاغية، عانية.

* يحتوي النص في بنية وحداته السياقية الحروف الهجائية للغة العربية. وتفاوت حضور الأحرف في التركيب تفاوتاً يرتبط بالدلالة الصوتية، والصياغة الكلية للفكرة المخبوءة، والمعلنة في النص. إذ تكرر حرف (الراء) الذي تسند إليه القافية برويّها (113) مرة؛ وهو حرف مركزي تتشكل به علمية (صخر). وتكرر حرف (الياء) (93) مرة، وحرف (التاء) (77) مرة، وهما حرفان ينهض بهما فعل البكاء (تبكي). وتكرر حرف (النون) (67) مرة، وهو حرف يتوسط علمية جزء من عين الشاعرة الباكية. وكأن تلكم الأحرف المكرورة ترتكز عليها جملة مركزية صياغتها المفترضة (عين خُناس تبكي صخراً). ويلحظ القارئ ندرة حروف أُخَر في النص مثل حرف (الثاء) الذي ورد مرة واحدة، وحرف (الظاء) الذي ورد (3) مرات، وحرف (الضاد) الذي ورد (6) مرات. ويبدو أن تلك الأحرف لا تدخل في تشكيل الجملة الأساسية، والبؤرة المركزية في النص.

الهوامش

1) جمهرة أنساس العرب، لابن حزم، القاهرة: دار المعارف، ص 249. والعقد الفريد، لابن عبدربه الأندلسي، 22/1، والخنساء، لبنت الشاطئ، القاهرة: دار المعارف، 1963، ص 21، وديوان الخنساء، دراسة وتحقيق د. إبراهيم عوضين، ط 1، القاهرة، 1405هـ - 1985م، مقدمة المحقق.

2) ديوان الخنساء، ص 298-310.

3) تنظر أخبار الخنساء، وترجمتها في: الشعر والشعراء، لابن قتيبة، ص 301، تحقيق: أحمد محمد شاكر، القاهرة - دار المعارف؛ والأغاني، للأصفهاني، 136/13، (ط بولاق)؛ والأمالي، للقالي، 61/2، ط دار الكتب المصرية 1926، والأزمنة والأمكنة، للمرزوقي، 168/2، ط حيدر آباد الدكن.

4) الديوان، ص 152. بعيد الهدو: أي بعيد هدأة من الليل.

5) الديوان، ص 239.

6) الديوان، ص 252.

7) الديوان، ص 83. وقولها (الجميع): أي المجتمع القلب الذي لا يذهب قلبه شعاعاً من الفرق.

8) الديوان، ص 200. الناب: الناقة المسنة: والطلا: ولد الناقة.

9) الديوان، ص 206.

10) الديوان، ص 82.

11) الديوان، ص 273.

*) العجول: الناقة التي يموت ولدها صغيراً، سميت بذلك لعجلتها في مجيئها، وذهابها جزعاً. والبو: أن ينحر ولد الناقة، ويحشى جلده تبناً، ويدنى من أمه، فتدر عليه.

*) أبو عمرو: إحدى كنى صخر، ومنها أبو أوفى، وأبو حسان.

*) ابن نهيك: رجل من بني سليم، نعى إلى الخنساء صخراً.

المصادر والمراجع

1) الأزمنة والأمكنة، للمرزوقي، حيدر آباد الدكن: جمعية دائرة المعارف العثمانية، الباكستان.

2) الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، القاهرة، طبعة بولاق.

3) الأمالي، لأبي علي القالي، تصحيح: محمد عبدالجواد الأصمعي، طبعة دار الكتب المصرية، 1926م.

4) جمهرة أنساب العرب، لأبي محمد علي بن سعيد بن حزم الأندلسي، تحقيق: ليفي بروفنسال، القاهرة، طبعة دار المعارف، 1958م.

5) الخنساء، بنت الشاطئ (د. عائشة عبدالرحمن)، القاهرة، طبعة دار المعارف المصرية، 1963م.

6) ديوان الخنساء، دراسة وتحقيق: د. إبراهيم عوضين، ط 1، القاهرة، مطبعة السعادة، 1985م - 1405هـ.

7) الشعر والشعراء، لابن قتيبة، تحقيق: أحمد محمد شاكر، القاهرة، مطبعة دار المعارف، 1966م.

8) العقد الفريد، لابن عبدربه الأندلسي، تحقيق: أحمد أمين، وأحمد الزين وإبراهيم الإبياري، القاهرة، طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1943م.



- 1 -

يحتم البحث العلمي في الشعرية العربية التمييز بين المقولات النقدية والأحكام المعيارية من جهة، وبين الواقع الشعري من جهة ثانية. وهذا لا يعني أن الممارسة النقدية العربية والشعر العربي لا يلتقيان، بل قد تكون نقاط التقاطع بينهما أكبر من نقاط الاختلاف، إلا أن مسار كل منهما باتجاه، وهذا يؤدي إلى الاختلاف والدعوة إلى القول بمستويين: النقد وأحكامه، والواقع الشعري وصوره.

يتجه النقد نحو السيادة وتملُّك العمل الإبداعي، من خلال محاولة السيطرة على طبيعة التجربة الشعرية، وتحديد أبعادها وعناصرها وقوانينها، أي أنه يتجه نحو المعيارية والتقنين. بينما يرفض الشعر التنازل عن «طبيعة الملكية» ولذلك فهو دائماً ضد الثبات والجمود، يفتش عن التميز والتفرد والجدة، وإلا سيخرج من بوتقة الإبداع.

وتنسحب المفارقة بين المستويين على أغلب المسائل النقدية العربية ومفارقاتها في الواقع الشعري، ومنها مسألة هيكل القصيدة العربية؛ فقد قسَّم النقاد القدامى القصيدة إلى ثلاثة أجزاء عامة: المقدمة والمتن والخاتمة، واستقبحوا القصائد التي تخلّ بذلك الهيكل وسموا القصيدة التي تتخلى عن المقدمة بـ «الوثب والبتر والقطع»[1] ونظروا إلى خلو القصائد من خواتيمها، كخلوها من مقدماتها؛ لأن الخاتمة - في رأيهم - قاعدة القصيدة، وآخر ما يبقى منها في

الأسماع[2] وليس ذلك فحسب، بل طالبوا بأن يظل مبنى القصيدة متناسب الأجزاء، معتدل الأقسام، فلا يطيل الشاعر في قسم منه، فيُمل السامعين، ولا يقطع بالنفوس ظمأ إلى مزيد[3].

غير أن ابتعاد تلك المعايير عن الواقع الشعري أثبت تعارضها مع روح الشعر، وعجز النقد عن تقنين التجربة الشعرية، وسنوضِّح ذلك من خلال عرض صورة موجزة للواقع الشعري بهدف الإشارة إلى التغير والتطور.

أولاً: لا تتوافر كل قصائد الشعر الجاهلي على مقدمه. ونجد ذلك في أبواب متعددة بخاصة في القصائد التي تسيطر فيها روح الخطابة، أو الحالات الانفعالية، كقصائد الصعاليك[4] يضاف إلى ذلك أن الشعراء الذين تحدثوا عن الشراب بعد العصر الجاهلي، أمثال الأُقَيْشِر الأسَدي (-80هـ) والوليد بن يزيد (-126هـ) طوروا وصف الشراب فجعلوه منظومات مستقلة، من دون أن يمهدوا لها بأي لون من ألوان المقدمات.

ثانياً: تنوَّعت المقدمات الشعرية، ولم تنحصر بالمقدمة الطلية أو الغزلية، بالإضافة إلى ما سُجِّل من خروج على المقدمة الطللية، وذلك بما يتناسب والتجربة الشعرية في العصر الجاهلي[5] وهذا يلغي المكانة الرفيعة التي حاول النقد العربي إضفاءها على المقدمة الطللية، ولذلك تناسلت منها مقدمات مستقلة، كالمقدمة الغزلية ومقدمة وصف الظعائن ووصف الطيف ووصف الليل ووصف الطبيعة ووصف الصيد وبكاء الشباب.

وتطورت المقدمات في الصور اللاحقة؛ فقد تحولت المقدمة الغزلية في العصر الأموي إلى الموضوع الرئيسي، الذي أصبح سمة الشعر في ذلك العصر، على الرغم من بقاء المقدمة الطللية في أول اهتمام

الشعراء. وفي المقابل احتلت صيحات نبذ الوقوف على الأطلال مكاناً واضحاً بزعامة الكُمَيت بن زيد (-126هـ)[6]. بالإضافة إلى ابتداع لبيد (-41هـ) المقدمة الدينية[7] واختراع الأخطل (-90هـ) المقدمة الخمرية[8] ومجيء بشار (-168هـ) بمقدمة الحكمة[9] وبروز مقدمة وصف الحرّاقات[10] مع أبي نواس (-195هـ)[11] وظهور المقدمات الماجنة مع أبي الشَّمَقْمَق (-200هـ)[12]. وابتكر البحتري وصف حلبة السباق[13] ويبقى المتنبي (-354هـ) أفضل المجددين على هذا المستوى؛ لأنه كان يخرق كل معيار قد يقنن تجربته الشعرية.

ثالثاً: كان الاختلاف قائماً بين مقدمات القصائد على الرغم من التقليدية الظاهرة في البناء الهندسي العام. فهناك من الشعراء من تأنى بصنعها، أو من وجَّهها توجيهاً سياسياً أو اجتماعياً، وهناك من أعطاها بعض الإضافات، أو اهتم بنوع من المقدمات وأهمل نوعاً آخر.

فالمقدمة الطللية، في مرحلتها الأولى، كانت صورة بسيطة غير جامدة، ولكنها تختلف من شاعر إلى آخر في التفاصيل والجزئيات أو في طريقة العرض أو في اختيار الألوان والزوايا أو في توزيع الظلال والأضواء. كما انحسرت كثافتها في العصور المتقدمة لصالح أنواع جديدة من المقدمات. يضاف إلى ذلك أنها لم تعد أوعية تكسب فيها الدموع حسرة على المنازل الدائرة وعهود الحب الضائعة فحسب، بل تحولت عند بعضهم[14] إلى منابر يعلنون من فوقها آراءهم في الحياة، كما أنهم تخففوا فيها من بعض مظاهر الحياة البدوية، وأشاعوا فيها ما اتصفت به حياتهم من سهولة ورقة وطرافة.

ومع تغير العصر تغير مضمون المقدمة الغزلية؛ لتبدل الحياة الاجتماعية، فبدا مع عبدالله بن قيس الرقيات (-85هـ) ممزوجاً بالتفجع على مجد قريش[15] وتحوَّل مفهوم الرقيب إلى واش، وابتعد أغلب الشعراء عن جلافة البدو وجفاء الأعراب.

ودخلت مقدمة وصف الظعائن في أطوار متنوعة من الانتشار إلى الضمور، وذلك وفق عصر الشاعر والبيئة؛ فبعد أن كانت جزءاً تالياً للمقدمات الطللية، بشكل خاص، تطورت إلى مقدمة مستقلة، ثم دخلت بعد ذلك في طور الضمور، وحلّت محلها مقدمات جديدة فرضتها طبيعة الحياة، كوصف آثار الرحيل في نفوس المحبين بدلاً من وصف الهودج والثياب.

لعله غدا من الواضح أن خطل المعيار النقدي يعود إلى أن أصحابه جعلوه معياراً شاملاً لا يرتبط بفئة أو شاعر أو عصر، على الرغم من عدم قيامه على أسس الاستقراء والإحصاء الشاملين للشعر العربي بشكل عام والجاهلي بشكل خاص، بالإضافة إلى عدم ملاحظة الخصوصية التي تتسم بها كل تجربة شعرية، بل كل قصيدة على حدة.

كما أن المعيار اعتمد قصيدة المدح بالدرجة الأولى، وتلك لا تشكل أنموذج الشعر العربي وإن كانت تمثل نسبة كبيرة منه، ويتضح ذلك من خلال اهتمام المعيار النقدي بدور المتلقي في إنتاج قصييدة المدح وما له من دور هام في توجيه المطلع والمقدمة.

وربما كان للأثر الأرسطي دور في تعزيز ذلك الموقف النقدي أيضاً، فتقسيم الشعر إلى مقدمة ومتن وخاتمة، بالإضافة إلى تفاصيل تفضيل المطلع والخاتمة واستقباحهما مرجعية بفن الخطابة[16] الذي يحرص على التسلسل المنطقي للدخول إلى نفس المتلقي تحقيقاً للوظائف الإفهامية المهيمنة، وهذا ما يبرز بشكل كبير في حديث النقاد القدامى عن بناء القصيدة وعنصر الوحدة، وهو مطلب نثري في الدرجة الأولى، وإن كان تحقيقه في الشعر جزءاً من البناء التركيبي الذي يتكون بتكون القصيدة، غير أن محاورته تتطلب زوايا رؤيا خاصة، تنسجم مع الشعر، بوصفه بناء يمتلك علاقاته الخاصة المميزة والفريدة.

– 2 –

والشعر المملوكي كغيره من شعر العصور السابقة عليه لم يخضع لذلك النمط البنائي إلا بما يحقق له وجوده كفن شعري يتلاءم والمحيط الثقافي الذي ينشأ فيه. وسنلمس هنا ذلك بشكل جلي بفضل المنهج الإحصائي الذي طبقناه على تسعة دواوين شعرية: ديوانان مخطوطان؛ الأول لفخر الدين بن مكانس والثاني لابن خطيب داريا ، وسبعة دواوين مطبوعة، هي على التوالي: للشاب الظريف والبوصيري وابن دقيق العيد وابن الوردي والحلي وابن نباتة والعسقلاني.

وتم اختيار تلك الدواوين لضرورة التمثيل والتعميم المرجوة في نهاية المطاف، من خلال الأحكام ومعطيات التوصيف الشعري، فبعد إغفال ما لم يقع تحت أيدينا من مجموعات شعرية مطبوعة أو مخطوطة، بالإضافة إلى تجنب الشعر الصوفي الذي يتمثل بمخطوطات كل من عفيف الدين التلمساني ومحمد بن وفا الإسكندري والباعونية، بسبب افتقاره إلى المقدمة المستقلة، وإن كانت بعض القصائد تبدأ بمقدمة طللية أو غزلية، فهي لا تشكل فيها مفهوماً مستقلاً للمقدمة، وإنما هي وسيلة لإعادة تشكيل التجارب الذاتية الكبرى تجاه بعض القضايا ، مثل لذة المحبة والتوحد.. إلخ أي أنه جزء من متن القصيدة. وكذلك تم إهمال القصائد الشعرية المتفرقة في كتب الأدب وتاريخه، لأنها لا تمثل بتناثرها أنموذجاً يستطيع حمل التمثيل لمجموعة شعرية أو لشاعر ما.

تمثل الدواوين التسعة نسبة (70٪) مما وقع تحت أيدينا من شعر، أي ما يعادل (714) قصيدة منها (361) قصيدة بمقدمة، أي بنسبة (50,56) و(553) قصيدة بلا مقدمة، أي بنسبة (49,43) تشمل مقدمات شعر الدواوين المرصودة (17) نوعاً من المقدمات مع مراعاة التنوع الداخلي ضمن المقدمة الواحدة، من قصيدة لأخرى، ومن شاعر

لآخر بالإضافة إلي اختلافها من جهة أخرى مع أصولها التراثية، إن كانت ذات موقع في الشعر العربي قبل العصر المملوكي.

1 – المقدمة الغزلية:

فرّق قدامة بين النسيب والغزل، فالأول – في رأيه – هو ذكر الغزل، والثاني هو المعنى نفسه[17] غير أن الشاعر المملوكي في الدواوين المذكورة مزج بينهما من خلال التركيز على الوحدات المعنوية الأساسية التي تؤطّر المصطلحين، وتعبر في الوقت نفسه عن نقاط التقاطع بين مقدمات النسيب في الشعر المملوكي. وهي على التوالي «الهجر ومرادفاته» «لوعة الحب ومرادفاتها» «العذول وألوانه وآثاره» «ذكر المنازل» «السهاد وآلامه».

يقدم الشاعر في تلك الوحدات المعنوية صورة داخلية للخروج عن العناصر الداخلية الأساسية المكوِّنة لكل من النسيب والغزل، من خلال المزج بينهما، بالإضافة إلى ارتباط الشاعر بالمتغيرات الاجتماعية التي فرضت على الشاعر التعبير عن كوامنه الداخلية، ولذلك عبر عن الصد والحب واللوعة، ومزج ذلك بالطبيعة، فبدت المقدمة الغزلية في كثير من المواقع مزيجاً مركباً من أغلب العناصر المؤلّفة للمقدمات المستقلة في الشعر العربي القديم، كمقدمة النسيب والغزل والشراب. ويمكن التدليل المباشر على ذلك من خلال إلقاء عرض موجز للوحدات المعجمية لأي مقدمة من القصائد التي ترتبط بذلك، وليكن الوقوف مثلاً على قصائد ابن نباتة التي مطلعها (على الكامل)[18]:

مُذْ قِيلَ فَرْعُكَ بِالذَّوائِبِ عَرَّشَا   شَرِبَ المُتَيَّمُ كأْسَ حُبِّكَ وَانْتَشَى

يلاحظ في مقدمتها المزج بين لغة الشراب والطبيعة والغزل، من

خلال الوحدات المعجمية المتضافرة لتأليف نسيج معاني المقدمة الغزلية: (فرعك، بالذوائب، عرشا، شرب، المتيم، كأس، حبك، انتشى، قلبي، الهوى، عيناك، الليث، صيدا، الرشا، لوعة، الولوع، ملآن، الحشى، مهضمة الحشى، هيفاء، جفنها، اشتكى، سقماً، صدغها، تشوشاً، تفاح، وجنتها، المتيم، مشمشاً، تدمي، جفوني، جنة، دميت، الحسن، تحرشاً، ليل، انتشى، قوامك، ارتشى، الذوائب، العروس، آكل، خده، متجوعاً، شربت، رضا به، متعطشاً، غاب، طيف، الفؤاد، المستهام، ألقى، الليل، طيفه، متأنساً، اليوم ألقى هجره، متوحشاً، العشاء، الصباح، الهنا، الشقاء، الصباح، العشا، الطيف، نسيم، البان، أعطافه، فكراً، أروي، سناه).

خرج الشاعر من المزج بين الوحدات المعجمية المتنوعة إلى مقدمة غزلية جديدة، عبر من خلالها، عن رغباته الذاتية، وميوله الفردية ضمن الإطار العام، مركزاً على وحدة معنوية دون أخرى عبر تضافر اللفظ والمعنى، وإعطاء المقدمة صبغة خاصة تنتمي إلى الشاعر، دون غيره، متوافقة وطبيعته الإنسانية، وظروف بناء شخصيته الثقافية، فالحلي في مقدماته الغزلية يمزج بين معاني الغزل والحماسة معبراً بذلك عن ظروف حياته التي عاشها، كفارس متجول، وتاجر متنقل بين المدن والقرى، وتؤكد ذلك سيرة حياته، وما أفرزته معطيات نصه الشعري، فهو شاعر نشأ نشأة علم وأدب وفروسية، خاض الحروب دفاعاً عن قبيلته ووجوده الاجتماعي[19] ومزج ذلك في مقدماته الغزلية، ومنها ما استهله بقوله على الطويل[20]:

أَلَسْتَ تَرَى مَا فِي الْعُيونِ مِنَ   لَقَدْ نَحَلَ الْمَعْنَى الْمُدَقِّقُ مِنْ جِسْمِي

وعلى النقيض من ذلك بدت نفس ابن نباتة متواضعة في مقدماته الغزلية، تفتقر إلى الإباء الذي اتسمت به نفس الحلي في

علاقتها مع المرأة، وهذا ينسجم مع طبيعة الحياة التكسبية التي عاشها ابن نباتة في علاقته الدونية مع الممدوح، فهو القائل على المديد[21]:

لا تَسَلْ عَنْ حَالِ عَبْدِكَ فِي زَمَنٍ مُسْتَحْكِمِ المُغْثِ
مِحَنٌ تَأتِيْ عَلَى عَجَلٍ وأمَانٍ جَمَّةُ اللُّبْثِ[22]
اصْغِ سَاعِفْ قَدِّمِ ارْعَ أنِلْ اعْطِفْ ارْحَمْ صُنْ أعِذْ أغِثْ

إلا أن لابن نباتة سمة بارزة في مزجه بين الغزل والطبيعة، ولذلك فإن مقدمته تحتفظ بتلك الوحدة المعنوية، بوصفها إطاراً يحيط بطبيعة العلاقة بين الشاعر والمرأة من جهة وبينهما وبين الطبيعة من جهة أخرى. ومن ذلك مقدمته التي تبدأ بقوله على البسيط[23]:

أوْدَتْ فِعَالُك يَا أسْمَا بِأحْشَائِيْ وَاحِيرَتِيْ بَيْنَ أفْعَالٍ وَأسْماءِ

كما أنه تميز عن غيره من الشعراء بذكر الرسائل التي يكتبها لحبيبته دون أن يرسلها لضجره من تحميل ألسن الرسل رسائله، ومن ذلك على الطويل[24]:

وَآمُلاً أوْصَالُ الدُّروجِ رسَائِلاً فَتَبْخَلُ هَاتِيْكَ الشَّمَائِلُ بِالْوَصْلِ
وَيُعْجِبُنِي رَمْلُ المُنجِّمِ بِاسْمِهِ وَمَا ذَاكَ إلاَّ حُبُّ مَنْ حَلَّ بِالرَّمْلِ
لَعَلَّ الصَّبَا تُهْدِي إليَّ رِسالَةً فَقَدْ تَعِبَتْ مَا بَيْنَنَا ألْسُنُ الرُّسْلِ

في قول ابن نباتة تعبير عن الصراع الداخلي الذي يعيشه العاشق، ومما يُسجَّل لابن نباتة في مجال الغزل تعلقه بالمرأة التركية بخلاف الشعراء الذين تغزلوا بالغلام التركي، ومن ذلك على السريع[25]:

أُعِيذُ رِيْمَ التُّرْكِ بِالرُّومِ والصُّدْغُ مَعْ فِيهِ بِحَامِيمِ[26]

ولم يقتصر غزله على ذلك، وإنما ذكر المرأة المصرية أيضاً في قوله على الكامل(27):

مِـنْ كُـلِّ مَـارِدَةِ الـهَـوَى مِـصْرِيَّـةٍ   لَمْ تَخْشَ مِنْ شُهْبِ الدُّموعِ ثَواقِبَا

وتغزل بالمرأة الشامية في موقع آخر على البسيط(29):

شَامِيَّـةٌ بَيْـنَ جَفْـنَـيْـهَا يَـمَانِيَّـةٌ   تَقُدُّ بِالسِّحْرِ قَلْباً قَبْلَ أوْصَالِ

أما الشاب الظريف فقد تفرد بإبراز الحكمة في الحب، يقول على البسيط(30):

إنّي أبُثُّكَ مِنْ شَرْحِ الْهَوَى طَرَفاً،   فَبَـعْـضُ أيْسَرِه عِـنْـدِيْ لَـهُ سِـيَـرُ
سَهْلٌ وُقُوعُ الْفَتَى، لَكِنْ تخلُّصُه   صَعْبُ الْمَرَامِ، بَطِيءٌ سَيْرُهُ عَسِرُ
حَتّى إذَا لَمْ يَفُزْ بالصَّبْرِ حامِلُه،   رَامَ السُّلُوَّ، وَقَدْ لاَ يُسْعِد الْقَدَرُ
فإن يَفُتْهُ يَمُتْ وَجْداً، وَإنْ ظَفِرَتْ   بِـهِ يَـدَاهُ، تَـبَـقَّـى عِـنْـدَهُ أثَـرُ

ويؤكد شيوع الغزل عنده انتشار قصصه الغرامية في محيطه، بسبب العذّال ودورهم التحريضي. ولا يشكل ذلك الشيوع لدى الشاعر خشية من غضب الحبيبة، كما هو شأن بقية الشعراء، لأنها هي من تُحدِّث الآخرين بذلك الحب، يقول على الطويل(31):

تُحَدِّثُ في النَّادِيْ بِذِكْرِيْ وَذِكْرِهَا   وَصَارَ لأهْلِ الحَيِّ مِنْ ذِكْرِنَا شُغْلُ

ويعلن ابن مكانس تفرده عن معاصريه بصرخته الواضحة في رفض التغزل بزينب وبثينة، مفضلاً الالتفات إلى الشراب والساقي والطبيعة، وهي ليست صرخة ضد التراث الشعري ونمطيته، أو بحثاً عن التغيير والتجديد، وإنما صرخة منسجمة مع طبيعة شخصية ابن مكانس اللاهية، كما يبينها شعره، وما فيها من عبث ومجون، وتوق إلى التعبير عن خلجات الذات واندفاعاتها، يقول على الكامل(32):

دَعْ ذِكْـرَ مَـيٍّ وَعَـزَّةٍ وَبُـثَـيْـنَـةٍ وَالْمَرْشَفَ الْعَطِرَ السَّمِيَّ الأَشْنَبَا[33]
هِيَ خَمْـرَةٌ مَـا ذَاقَ رَشْفَةَ كَـأسِـهَا ذُو مِـرَّةٍ إِلاَّ تَـهَـتَّـك أَوْصَـبَـا[34]

وتميز ابن حجر العسقلاني من الشعراء الآخرين في مقدماته الغزلية بتركيزه على وحدة معنوية سائدة في الشعر العربي قبله وبين معاصريه، هي العذول ومرادفاته، وينبع تميزه عن كثافة حضور تلك الوحدة في شعره مقارنة مع بقية الوحدات المعنوية من جهة، ومع نسبة كثافتها عند غيره من الشعراء، من جهة أخرى. ومن ذلك المقدمة المبنية على العذول ورد فعله، التي تبدأ بقوله على الكامل[35]:

لَوْ أَنَّ عُذَّالِيَّ لِوَجْهِكَ أَسْلَمُوا لَرَجَوْتُ أَنِّي فِي الْمَحَبَّةِ أَسْلَمُ

إن العلاقة بين العذول ورد الفعل تؤكد إخلاص الشاعر لمحبوبته، وهذه سمة بارزة في الشعر العربي بشكل عام، إلا أن الشاب الظريف يرصدها من زاوية أخرى، فالحبيبة تقطع أواصر علاقتها مع الشاعر بفعل كلام العذول، وليس هذا فحسب بل تقيم معه علاقة على ركام علاقتها السابقة مع الشاعر، ويقول على البسيط[36]:

تَمِيلُ عَنِّي مَلالاً مَا لَهُ سَبَبُ سِوَى اعْتِرَافِيْ بِأَنِّي فَيْكَ مُكْتَئِبُ
فَرَاعَنِيْ فِيْ وِدَادٍ كُنْتُ رَاعِيَهُ أَنِّي بَعُدْتُ، وَغَيْرِي منك مُقْتَرِبُ

إن اشتراك أغلب الشعراء في حضور المقدمة الغزلية في شعرهم كما رأينا يدل على كثافة حضورها في الشعر، وهذا يرتبط بكثافة حضور دافع وجودها وهو غرض المدح. فقد بلغت مجموع المقدمة الغزلية (177) مقدمة من أصل (356) مقدمة، أي بنسبة (49,71٪) توزعت على الشعراء بالنسب التالية، مع مراعاة كثافة الحضور الشعري لكل شاعر في متن المادة الشعرية بشكل عام.

1 - ابن نباتة 50,28.

2 - الحلي 14.12.

3 - الشاب الظريف 10.73.

في المرتبة الرابعة نجد كلاً من ابن خطيب والعسقلاني بنسبة (10.16).

5 - ابن مكانس 2.82.

6 - ابن الوردي 1.12.

7 - البوصيري 0.56.

ويغيب ابن دقيق العيد من الترتيب لغياب المقدمة في شعره، كما أن ذلك الترتيب العام يتغير حين نساوي بين كثافة المتن عند جميع الشعراء للوصول إلى درجة اهتمام كل واحد منهم بالمقدمة الغزلية، وفي ذلك ستكون المفاجأة، لما تحمله النتائج من معطيات، فالعسقلاني يحتل المرتبة الأولى بدلاً من الرابعة ويأتي ابن نباتة في المرتبة الخامسة، بينما يحافظ الشاب الظريف وابن داريا على موقعهما:

1 - العسقلاني 90٪.

2 - ابن مكانس 83.33.

3 - الشاب الظريف 76٪.

4 - ابن خطيب داريا 62.06.

5 - ابن نباتة 49.17.

6 - ابن الوردي 33.33.

7 - الحلي 32.05.

8 - البوصيري 10٪.

ومن مجموع المقدمات الغزلية ارتبطت (164) مقدمة بالمدح، أي

بنسبة (92.65) وارتبط بها (10) مقدمات بالمديح النبوي، ومقدمة واحدة بالتحريض والحماسة عند الحلي[37] ومقدمة واحدة بالفخر عند الشاب الظريف[38]. وهذا يعود إلى أن المقدمة الشعرية بكل أنواعها، وبشكل عام، ارتبطت بغرض المدح، ففي إحصائنا بلغت نسبة المقدمات المتنوعة المرتبطة بالمدح (320) مقدمة من أصل (356) مقدمة أي بنسبة (89.88).

لعل ذلك بين أمرين: **الأول**: اهتمام النقاد العرب بقصيدة المدح في حديثهم عن الوظيفة التمهيدية للمقدمة، بالنسبة إلى نفسية المتلقي بشكل عام والممدوح بشكل خاص، وعلاقة ذلك بالغزل ودوره النفسي في الطبيعة البشرية. **الثاني**: إن الممدوح في الشعر العربي يأخذ حيزاً كبيراً؛ فقد بلغت قصائد المدح في الدواوين المرصودة (362) قصيدة من أصل (709) قصيدة، أي نسبة (51.05) ولذلك ارتبط بناء القصيدة وهيكلها الهندسي بوعي الشاعر ورؤيته الشعرية.

كما أن ذلك يعبر عن موقفين: أحدهما حين يكون الشاعر في موقف رسمي، فيضع قصيدته وفق نمط بنائي محدد، تشكل المقدمة فيه لازمة لاستكمال بنائها، ويدعوه إلى ذلك الموقف الرسمي في مخاطبة الممدوح أولاً، ومخاطبة الوعي الجمالي للمتلقي ثانياً. وهذا ما تؤكده تلك العلاقة؛ فالقصائد التي تقوم على المدح ولم تبدأ بمقدمة ما، وخاصة غزلية، لم تتجاوز (42) قصيدة، أي بنسبة (11.89) وهي نسبة ضعيفة قياساً بارتباط المدح بالمقدمة كما رأينا في النسب السابقة. كما يبين استقصاء تلك القصائد أن خلوها من المقدمات يعود إلى الأسباب التالية:

أ - تتوجه أغلبها إلى شخصيات إدارية وقضاة؛ وأمام هؤلاء لا يقف الشاعر في موقف يتطلب تناولاً رسمياً لنمط القصيدة؛ كما يكون الحال أمام السلطان أو الملك. فأمام النمطين الأخيرين يحتاج

الشاعر إلى الاستعداد التام على كل المستويات الشخصية الخاصة، والشعرية الفنية العامة.

ب - إن القصائد التي توجهت إلى ملك أو سلطان لم تتجاوز أربع قصائد من مجموع (41) قصيدة؛ اثنتان منها تكشفان سبب تخليهما عن المقدمة. قال الحلي الأولى[39] ارتجالاً في مدح الملك المؤيد عماد الدين إسماعيل[40] والموقف الارتجالي في الشعر لا يتطلب الأخذ بالبناء الرسمي للقصيدة العربية، بالإضافة إلى أن الاستعداد الشعري لدى الشاعر يكون مبتوراً ومعبراً عن اللحظة العابرة، وخرجت القصيدة الثانية - في اعتقادنا - من دون رغبة، وإنما اضطر لقولها الشاعر خجلاً من الممدوح الذي أغدق الشاعر بالهدايا، ثم عاتبه على عدم مدحه، وتذكر الرواية أنه عند جواز الحلي مدينة «بدليس»[41] أنعم مالكها عليه بإنعامات متواصلة قبل الاجتماع به، فعندما اجتمع به رحل عنه ولم يمتدحه، فعتب عليه. وحمل ذلك على الكبرياء، فكتب إليه الشاعر لزومية اعتذارية مدحية على البسيط، أولها[42]:

لَـمْ تَـتْبَـعِ الأمْـرَ إلاَّ كَـانَ، أوْ كَـادَا   ولَـمْ تَرَ الخَطْبَ إلاَّ بَانَ أوْ بَـادَا[43]

لقد عبّرت القصيدة عن ظروف إبداعها من خلال تكثيف الصنعة البلاغية فيها، والصنعة المتكلّفة لا تعبر عن تجربة شعرية كاملة تمزج النص بروح الشاعر؛ ولذلك جاءت القصيدة بمثابة رسالة معاكسة لما أراد ظاهرها وهذا بالطبع لن يتطلب من الشاعر أن يبدأها بمقدمة تمهد للدخول إلى روح المتلقي ونفسيته. أما القصيدة الثالثة فقد قالها العسقلاني في مدح أمير المؤمنين المستعين العباسي ابن محمد[44]. وأراد أن يعبر فيها عن فرحته الداخلية بعودة السلطة إلى امتدادها الطبيعي ببني العباس والعرب بشكل عام، وذلك بعد سنوات طويلة من التمزق وضياع السلطة بين أجناس مختلفة. وبالتالي فإن الشاعر لم

يكن يطلب عطاء، وإنما قالها تعبيراً عن فرحته، بخاصة أنه لم يلقها أمام الممدوح[45].

ج - رغبة الشعراء في الخروج عن النمط الهيكلي للقصيدة، ولا يمكنهم فعل ذلك إلا في حالتين: **الأولى**: أن يكون الممدوح شخصاً قريباً من الشاعر بدرجة ما، تسمح له بعدم الوقوف بين يديه، كجزء من الحاشية المحيطة به، ففي هذا الإطار يستطيع الشاعر أن يعبر عن رغباته ومكبوتاته بحرية، فيلغي المقدمة أو يقلبها، ليضعها في خاتمة القصيدة، دالاً على رفضه لقداسة البناء الهيكلي الموروث، ومن ذلك ما نقرأه في ديوان ابن نباتة مما عده بعض النقاد أول تجديد يُلاحَظ في شعره[46]، يقول في مستهلها على الخفيف[47]:

خِلَعٌ أنْشَرَتْ زَمَانَ الرِّيَاضِ ... بِاخْضِرَارٍ مِنْ نُورِهَا فِي ابْيِضَاضِ

ويقول في أبياتها الأخيرة:

حِدْتُ فِيها عَنْ عَادَةِ الغَزَلِ الحُلْـ ... ـوِ لِمَدْحٍ مُنَزَّهِ الأحْمَاضِ

مَعْ نُزُوعِيْ إلَى هَوَى كُلِّ بَدْرٍ ... لَسْتُ بِالْبَدْرِ عَنْهُ بِالْمُعْتَاضِ

بِعْتُهُ الرُّوحَ بِالتَّوَاصُلِ يَوْماً ... غَيْرَ أنَّا لَمْ نَفْتَرِقْ عَنْ تَرَاضِ

الحالة الثانية: أن تكون القصيدة في غرض غير المدح، لغياب سلطة المتلقي، بوصفه شخصاً ممدوحاً يعشق المدح والتعظيم، وحضوره بوصفه حالة إنسانية يمكن التعامل معها بسوية وعفوية، دون زيف. وفي مقابل ذلك فإن القصائد التي تبدأ بمقدمة تعبر أغلبها عن مواقف ذاتية، وعلاقات اجتماعية إنسانية لا مجال فيها للتكسب أو الممالأة؛ لأن المتلقي المباشر لا يملك سلطة الممدوح في قصائد المدح، والشاعر ليس جزءاً من حاشيته، ولذلك فهو لا يسوق قصيدته وفق نمط البناء

الهيكلي الرسمي. ولعل الإحصاء الذي أجريناه يدل على ذلك؛ فقد بلغت القصائد الخالية من المقدمة (353) قصيدة من قصائد الدواوين السالفة الذكر، أي ما يعادل (49.78)، لا يتعدى نصيب المدح فيها نسبة (13.88٪) وهي نسبة ضئيلة قياساً إلى قصائد المدح المستهلّة بمقدمة، إذ بلغت (88.2٪) يضاف إلى ذلك أن تلك القصائد المدحية الخالية من المقدمة لا تتوجه في أغلبها إلى سلطان أو ملك وإنما إلى قاض أو صديق أو أديب، كما أن بقية النسب العالية في القصائد الخالية من المقدمات تنتمي إلى أغراض ذاتية تعبر عن علاقة الشاعر بمحيطه الاجتماعي والوجداني، بخاصة ما يرتبط بالرثاء والإخوانيات، فالأول يبلغ نسبة (16.99٪) وتبلغ نسبة الغرض الثاني (13.99٪).

2 - المقدمة:

تحتل المرتبة الثانية في الدواوين التسعة بعد المقدمة الغزلية؛ فقد بلغت (40) مقدمة، بنسبة قدرها (11.23٪) من مجموع المقدمات، وتنحصر في شعر ثلاثة شعراء، هم: ابن نباتة بنسبة (55٪) والحلي بنسبة (35٪) وابن الخطيب داريا (10٪). ويسيطر على أغلب قصائدها غرض المدح، كما كان تقريباً في شأن المقدمة الغزلية. ولا يثير ذلك التساؤل، لأن وظيفة المقدمة، في إطار علاقة القصيدة بالمتلقي، هي الوظيفة نفسها التي تقوم بها المقدمة الغزلية، مع التحفظ البسيط، وبما يلائم شخصية الممدوح والموقف الديني من تلك النزعة. يضاف إلى ذلك أن العلاقة بين المقدمتين قوية... وربما تندمج المقدمتان في بعض القصائد، لأن الغزل في واقع حياة السلاطين شيء واحد، وبتكاملهما يتم مجلسهم، كما أنهما في الشعر طرفان في جوهر واحد؛ فالشعراء الثلاثة الذين كَثرت عندهم المقدمة ربطوا بين الرياض والمرأة، وبالتالي لا يمكن الفصل في المقدمة الواحدة بين الوحدات الثلاثة. وهذا الترابط

هو واحد من السمات الأساسية المحدِّدة للمقدمة في الشعر المملوكي، وإن كانت موجودة قبل ذلك في الشعر العربي كله؛ وتعميقاً لذلك الارتباط يصف الحلي الشراب بصفات الأنثى، ومن ذلك على البسيط[48]:

عَذْرَاءَ شَمْطَاءَ، قَدْ خَفَّ النَّشَاط بِهَا لَوْلاَ المِزَاجُ إِلَى نُدْمَانِهَا جَمَحَتْ[49]

فهي متوهجة، مضيئة كالعذراء الصبية، ومعتَّقة قديمة تحمل عبق حكايات التاريخ، كالمرأة العجوز، تحكي تاريخاً «البسيط»[50]:

بَعْيِدَةُ الْعَهْدِ بِالْمِعْصَارِ، لَوْ نَطَقَتْ لَحَدَّثَتْنَا بِمَا فِيْ سَالِفِ الحِقَبِ

وهي بكر متوهجة تلد ضياء ونوراً «البسيط»[51]:

بِكْرٌ، إِذَا زُوِّجَتْ بِالْمَاءِ أَوْلَدَهَا أَطْفَالَ دُرٍّ عَلَى مَهْدٍ مِنَ الذَّهَبِ

وهي تكون متَّقدة، ترتبط بتورد خد الفتاة «الكامل»[52]:

تَبَّتْ يَدَا مَنْ تَابَ عَنْ رَشْفِ الطِّلاَ وَالْكَأسُ مُتَّقِدٌ كَخَدٍّ فَتَاةِ[53]

وحين يمزجها، ويطفح حببها تذكِّره بخصر الفتاة «الكامل»[54]:

حَبَبٌ، تَظَلُّ بِهِ .... كَأَنَّهَا خَصْرُ الْفَتَاةِ، مُمَنْطَقَاً بِوِشَاحِ

ويشترك الشعراء الثلاثة: الحلي وابن نباتة وابن داريا، في وصف الساقي، كجزء من طقس السمر وشرب الخمرة، إلا أن ابن نباتة وابن داريا يذكرانه عرضاً من خلال إدارته للكأس، أو من خلال التغزل بجماله. بينما يقيم الحلي معه التواصل والود، وربما كان جليسه الوحيد في ليلةٍ توهَّج فيها الشراب وأسكرهما. «البسيط»[55]:

نَبهتُه والكرَى يَثْنِي مَعَاطِفَهُ وَنَشْوَةُ الرَّاحِ تَلْوِيْ جِيْدَهُ مَرَحَا

فَهَبَّ لِيْ وَحُمَيَّا النَّوْمِ تَصْرَعُهُ .... يُطْبِقُ مِنْ جَفْنَيْهِ مَا فُتِحَا
جَشَّمْتُهُ، وَهْوَ يَثْنِي جِيْدَهُ مَلَلاً كَأْسَاً، إذَا بَسَمَتْ فِيْ وَجْهِهِ كَلَحَا
يُلْقِيْ سَنَاهَا عَلى تَقْطِيْبِ حَاجِبِهِ أشِعَّةً، فَيُرِيْنَا قَوْسَهُ قُزَحَا
فَظَلَّ يَنْزُو وَرِيْحِ الرَّاحِ ممتعضاً وَيَسْتَشِيطُ، إذَا عاطيْتُهُ قَدَحَا
حتى إذا حلَّتِ الكأسُ النَّشاطَ له أتبعتُه بثلاثٍ تبعثُ الفَرَحا(56)

كما ربط الشعراء الثلاثة كأسلافهم بين الخمرة والغناء، غير أن ابن نباتة تميز من الجميع بطلبه، من الساقي أن يكون الغناء من شعره، «الرمل»(57):

يا نديمَيَّ وهذا يومُنا يومُ صَحْوٍ فاجعلاه يومَ سُكْرِي
واسقِياني مثلَ خَلْقِي قهوةً بِيَدَيْ بدرٍ يُغَنِّيني بِشِعْرِي

وفي إطار ذلك يأخذ الحلي أيضاً نصيباً من التميز؛ فلعلاقة الغناء بالخمرة عنده تصور يشمل موقعه من الشراب، بالإضافة إلى إحساس الحلي الشامل بطبيعة جلسته وسروره، ويرتبط هذا بتذوقه الفني لشمولية المنادمة، من خلال تكامل عناصرها، وهذا ما يميز أغلب مقدماته.

ويشترك الشاعران: الحلي وابن نباتة في تفضيل الشراب ممزوجة بالماء، ولكن الحلي يتميز في ذلك بأنه «يؤنسن» الشراب من خلال رصد التحولات التي تطرأ عليها، من جراء ذلك المزج «الكامل»(58):

صَهْبَاءُ قَدْ رَاضَ الْمزاجُ مِزَاجَهَا فَغَدَتْ تُقَهْقِهُ، وَالْفَوَاقِعُ تَرْقُصُ

وقد كانت قبل المزج «البسيط»(59):

تُبْدِي عَنِ المَاءِ صَبْراً كُلَّمَا تُرِكَتْ   غَضْبَى، وَتُزْبِدُ مِنْ غَيْظٍ إِذَا اصْطُلِحَتْ

وعلى نقيض الشاعرين يفضلها ابن خطيب داريا صافية غير ممزوجة بالماء «الطويل»(60):

أَلا فاسْقِنِيْهَا لاَ بِمَاءٍ فَإِنَّمَا   هِيَ النَّارُ يُخْشَى بِالمِيَاهِ انْطِفَاؤُها

ومما يشترك فيه الحلي وابن نباتة، الاهتمام بوميضها، قبل مزجها، فهي عند ابن نباتة نار وموقد، يطفح ضوؤها على الكأس «الطويل»(61):

إِذَا جِئْتَهُ تَعْشُوْ إِلَى ضَوْءِ كَأْسِهِ   تَجِدْ خَيْرَ نَارٍ عِنْدَهَا خَيْرُ مَوْقِدِ

ولكنها عند الحلي مرتبطة بصورة متكاملة غير مبتورة أو مجزأة «البسيط»(62):

أَهْلاً بِبَدْرِ دُجًى يَسْعَى بِشَمْسِ ضُحًى   بِنُورِهِ صِبْغَةَ اللَّيْلِ الْبَهِيمِ مَحَا
حَيَّا بِهَا وَالدُّجَى مُرْخٍ غَدَائِرَهُ   فَخِلْتُ أَنَّ جَبِينَ الصُّبْحِ قَدْ وَضَحَا
رَاحَا إِذَا مَلأَ السَّاقِيْ بِهَا قَدَحاً   ظَنَنْتُ جَذْوَةَ نَارٍ فِي الدُّجَى قَدَحَا

كما يدعو الشاعران لشربها؛ إلا أنها عند ابن نباتة دعوة مقتصرة على الرغبة في اقتناص الملذات في الحياة، قبل فوات الأوان «الرمل»(63):

يَا عَذُولِي خَلِّنِي أَغْنَمُ عُمْرِيْ   إِنَّ أَعْمَارَ الْورى كَالسُّحْبِ تَسْرِيْ

ولكنها عند الحلي دعوة متكاملة تحيط بالمدعو، فلا تترك له مجالاً للتردد؛ لأن الحلي يقدم دعوته لتعويض ما فات من العمر واقتناص الباقي، ثم يمزج ذلك برغبة جامحة في التمتع بما حوله من

رياض. وتلك الصورة القائمة على الفرح والغبطة من جهة، وعلى المكان المحيط بالشاعر من جهة ثانية، تشكل بمجملها دعوة إلى الشراب؛ ولكن ليس فقط من خلال الخطاب المباشر، وإنما من خلال تأثير الشاعر ومحيطه على المتلقي، أما إذا رأى تردداً وخوفاً، فنّد لندمائه ذلك التردد وأزال الخوف. «الطويل»[64]:

إدْرِهَا بِأمْنٍ لاَ يُغَيِّرُكَ الْوَهْمُ وَزُفَّ عَلَى الجُلاَّسِ مَا خَلَّفَ الْكَرْمُ
وَدَاوِ أذَاهَا بِالسَّمَاعِ، فَإنَّهَا بِلاَ نَغْمٍ غَمٌّ، بِلاَ دَسَمٍ سُمٌّ
فَلَمْ يَرَ يَوْماً كَأسَهَا مَنْ رَأى الأذَى وَلاَ مَسَّهَا بِالْكَفِّ مَنْ مَسَّهُ الْهَمُّ
فَخُذْهَا عَلى طِيْبِ السَّماعِ، فَإنَّهَا بَشَاشَةُ وجْهِ الْعَيْشِ إنْ عَبَسَ الْهَمُّ

....

فمَا كُلُّ وَصْفٍ فِي الْحَقِيقَةِ ذَاتُهُ وَلَيْسَ الْمُسَمَّى فِي حَقِيقَتِهِ الاسْمُ

يبين ذلك تميز الحلي في مقدمة الشراب بسبب تصويره لعالمه الخمري[65] الذي يرصد عناصر صورة الشراب الشاملة، يضاف إلى ذلك «أنسنته» للخمرة في صفائها ومزجها ومحاورتها الدائمة مع شاربيها، بفعل حركتها أو ضيائها أو صمتها المعتق... كل ذلك يساعد على خلق عالم قصصي في مقدمة الشراب، تفتقده المقدمات الخمرية في شعر غيره من شعراء العصر.

3 – مقدمة الغزل:

تأتي في الرتبة الثالثة بين المقدمات لنسبتها البالغة (7.02٪) أي بمجموع (25) مقدمة، توزعت على الشاعرين: صفي الدين الحلي

وابن نباتة المصري؛ للأول (11) مقدمة بنسبة بلغت في شعره (14.1٪) وفي مجموع أعداد المقدمة (44٪). والثاني (14) مقدمة بنسبة بلغت في شعره (7.73٪) وفي مجموع أعداد المقدمة (56٪) أي أن الحلي اهتم بغزل ما، أكثر من اهتمام ابن نباتة قياساً باهتمام كل منهما بالمقدمات الموجودة في دواوينهما، إلا أن الشاعرين ينتحان معانيهما من رصيد واحد، هو الغزل بالأنثى، فهما على الرغم من اهتمامهما بالمذكر، ينهلان من حسِّهما الجمالي بالمرأة ليصفا به المذكر، ومن ذلك قول ابن نباتة على الخفيف[66]:

يَتَثنَّى كَقَامَةِ الْغُصْنِ اللَّدْ ـنِ ويَعْطُو كَالظَّبْيةِ الأدْمَاءِ[67]

كما أنهما ينسبان إليه القامة الطويلة، والقد اللين، وميلان الغصن. يقول الحلي على الكامل[68]:

رَشَأ كَبَدْرِ التمّ فِي إشْرَاقِهِ وكَمَالِ طَلْعَتِهِ وبُعْدِ مَنَالِهِ

....

وهو عنده ذو شعر طويل، ومن ذلك على الكامل[69]:

دبَّتْ عَقَارِبُ صُدْغِهِ فِي خَدِّهِ وَسَعَى على .... أرْقَمُ جَعْدِهِ

وهو صاحب خال عنبري، يقول على الخفيف[70]:

يَتَلقَّى دَمَ الْقُلُوبِ بَخَدٍّ زَانَهُ نَقْطُ خَالِهِ الْعَنْبَرِيِّ

ويتزين بالأقراط والعقود والحرير، فمنه على الكامل[71]:

كَيْفَ الضَّلالُ وَصُبْحُ وَجْهِكَ مُشْرِقٌ وَشَذَاكَ فِي الأكْوَانِ مِسْكٌ يَعْبِقُ

وهو عند ابن نباتة، ذو مقلة كحلاء، ومن ذلك على الخفيف[72]:

قـام يـرنُـو بِـمُـقْـلـةٍ كَـحْـلاَءَ   علَّـمَـتْـنِـي الجُـنُـونَ بِـالسَّـوْدَاءِ

إن تشبيهه بالأنثى في الليونة والضياء وتورد الخد، لم يمنع من ملاحظة صفاته الذاتية المتميزة، بوصفه جزءاً من الظاهرة الاجتماعية الحضارية التي كانت سائدة في العصر المملوكي؛ فبالإضافة إلى النشاط الاجتماعي المتنوع الذي كان يمارسه الصفوة من الناس، كان التنوع الاجتماعي السائد، بفضل تمازج الأجناس، يفرض نفسه على الوعي الجمالي لدى الشعراء، ولذلك اهتموا بنسبة التركي بالدرجة الأولى، ومن ذلك على الكامل[73]:

....

ولم يكتف الحلي بذلك بل مدح نسبه التركي بجمال الأتراك، وشجاعتهم، يقول في القصيدة نفسها:

لَمْ تَتْرُكِ الأتْرَاكُ بَعْدَ جَمَالِهَا   حُسْناً لِمَخْلُوقٍ سِوَاهَا يُخْلَقُ
إنْ نُوزِلُوا كَانُوا أسُودَ عَرِيكَةٍ   أوْ غُوزِلُوا كَانُوا بُدَوراً تُشْرِقُ

ونوع ابن نباتة، في نسبه إذ مزجه بالنسب العربي قائلاً على الطويل[74]:

وَبَدْراً لَهُ فِي الْعُرْبِ وَالتُّرْكِ نِسبَةٌ   دَعَتْنِيْ إلَى دَانِي الْهَوَى وَقَصِيِّهِ

واستخلصه من النسب التركي في موقع آخر إذ اصطفاه غلاماً عربياً، «الخفيف»[75]:

عَـربِـيٌّ إلـى كِـنَـانَـةَ مُـعْـزَا   هُ، ولـكـنْ لِحَـاظُـهُ مِـنْ سِـهَـامِـهِ

ونراه عند الحلي كردي الانتساب. ولعل ذلك مرتبط بإقامة الشاعر في ديار بكر، «الكامل»[76]:

....
....

كذلك من وصفه لجلسة الشراب، ولا نقصد هنا ارتباط حياة الشاعر الخاصة بالغلام فهذا لا نريد الخوض فيه، وليس في مجالنا، وإنما نريد التركيز على الجانب الفني في تعامل الشاعر مع موضوعه، ومما يخلق لدى المتلقي انطباعاً متكاملاً يحيط بجميع جوانب الصورة، وفيما يلي يوضح الشاعر ذلك فنياً على الكامل[77]:

لَمْ أنْسَ لَيْلَةَ زَارنِيْ وَرَقِيبُهُ   يُبْدِي الرِّضَا، وَهْوَ المُغِيظُ المُحْنَقُ
وَافَى، وَقَدْ أبْدَى الحَياءُ بِوَجْهِهِ   مَاءً، لَهُ نَارٌ تُحْرِقُ

لقد دمج الشعراء بين المقدمتين: الشراب والغزل؛ كما هو الغناء ووصف الرياض، ولا يبعد هذا عن الصواب؛ لأن مقدمة الشراب التي وقفنا عندها في الشعر المملوكي تصف الساقي والرياض والخمرة وكل العناصر المتوافرة إلى جانب الشراب، إلا أن في هذه المقدمة (الغزل) سمة تدفعها إلى الاستقلال، لأن الغزل فيها، لم يعد جزءاً متمِّماً كما كان في مقدمة الشراب، وإنما أصبح هدفاً وغاية، يملأ أبيات المقدمة، وقد لا يتطرق فيها الشاعر إلى الشراب، أو ربما يتطرق إليه بشكل عابر لا يتجاوز الإشارة، وكجزء من شكل العلاقة في مقدمة الشراب.!

وقد يعود ذلك الاستقلال إلى طبيعة النشاط الاجتماعي المتنوع الذي ساد بين الفئات الاجتماعية في ذلك العصر ومنه إقدام الناس على الملذات، وذلك بفعل الامتزاج الثقافي الكبير الذي وقع بعد التنوع الاجتماعي، وبالتالي فإن العوامل البيئية المحيطة بالشاعر، لابد أنها أثَّرت في تغيير بعض القيم الاجتماعية والنظم الجمالية إلى العالم، وهذا سينعكس في الشعر بالدرجة الأولى. وأعتقد أن استقلال مقدمة

الغزل وخروجها عن مقدمة الشراب وهو جزء من تغيرات المحيطين: الاجتماعي والثقافي للشاعر، وهذا ما يؤكِّده الأيوبي بشكل غير مباشر في حديثه عن «الفجور الشعري» الذي يمارسه الحلي في شعره: «غالى الحلي في فجوره الشعري، وكان ذلك في أثر البيئة الانحطاطية التي عاش فيها، وبالتالي فإن ذلك الغزل عنده ليس تقليداً بل نتيجة طبيعية لسوء الوضعين: الخلقي والاجتماعي»[78].

4 - مقدمة بكاء الشباب:

تعد من المقدمات الثانوية التي لم يهتم بها الشعراء في العصور السابقة إلا عرضاً. وينسب النقاد ابتكارها إلى عمرو بن قَميئة (-85هـ)[79] لأنه أول من بكى شبابه، وأهملها الشعراء إلى أن أَكثر منها شعراء العصر العباسي الثاني، كالبحتري وابن الرومي (-283هـ)[80].

أما في العصر المملوكي فلم يهتم بها الشعراء، وعُدَّت ثانوية في شعرهم كَمَّاً ونوعاً على الرغم من أنها احتلت المرتبة الرابعة بنسبة قدرها (6.74٪) من مجموع المقدمات؛ أي ما يعادل (24) مقدمة. أخذ منها ابن نباتة (22) مقدمة وجاءت المقدمتان الباقيتان عند كل من ابن الوردي[81] وابن خطيب داريا[82]. ولعل ذلك يبين تهميش المقدمة لدى الشعراء، بخاصة أنه يمكننا إدماجها في نوع آخر من المقدمات، كالغزلية، باستثناء المقدمة المشار إليها عند ابن الوردي ومقدمة أخرى عند ابن نباتة[83]، أما ما تبقى منها، فيمزج بين مجموعة من الأغراض والمقدمات.

تتميز مقدمة ابن الوردي من غيرها مما ورد عند ابن نباتة في

الخصوصية التي أضفاها الشاعر على الحوار الحي الذي يدور بينه وبين المرأة حول الشيب والشباب، «الخفيف»:

أنَـاْ فِـي الحُبِّ قَـانِعٌ بِـالْـيَـسِـيـرِ   بِـخَـيَـالٍ يَـزُورُ أوْ وَعْـدِ زُورِ
مَـا لِـهِـنْـدٍ إذَا طَـلَـبْـتُ رِضَـاهَـا   فَـاجَـأتْـنِـي بِـنَـفْـثَـةِ الْمَصْـدُورِ
ألِـعَـيْـبٍ كَـرِهْـتِـنِـي أمْ لِـرَيْـبٍ؟   أمْ لِـشَـيْـبٍ؟ قَـالَـتْ لِـهَـذَا الأخِـيـرِ
أنَـا بَـدْرٌ وَقَـدْ بَـدَا الـصُّـبْـحُ فِـي رَأ   سِـكَ والـصُّـبْـحُ طَـارِدٌ لِـلْـبُـدُورِ
يَـا نَـهَـارَ الْمَشِـيبِ مَـنْ لِي وَهَـيهَـا   تَ بِـلَـيْـلِ الـشَّـبِـيـبَـةِ الـدَّيْـجُـورِ
قُـلْـتُ: إنَّ الْمَشِـيبَ نـورٌ، فَـقَـالَـتْ:   أشْـتَـهِـي نَـوْرَةً لِـهَـذَا الـنُّـورِ[84]

يبين الحوار العلاقة الجدلية بين الأبيض والشيب، والأسود والنور؛ فالشيب هو الأبيض والصباح والنهار والنور، وهو في معادله الإنساني الشيخوخة مقابل السواد والليل والبدور، والليل والنهار لا يلتقيان، والبدر والنور لا يلتقيان؛ وبالتالي فإن لقاء الشاعر بحبيبته غير وارد لشيخوخته وصباها.

لا يقيم ابن نباتة في مقدماته مثل هذه المعادلة، وإن كانت تنضح ببكائه على الأيام الماضية، حيث الشباب والنساء فهو لم يؤسِّس لنفسه نمطاً خاصاً، كما أنه لم يرد في ديوانه سوى مقدمة مستقلة واحدة يبكي فيها شبابه، وأولها، «الكامل»[85]:

شَبَّ الْحَشى قَوعلُ الْكَوَاعِبِ: شَابَا،   وَآهـاً لَـهُـنَّ كَـوَاعِـبَـاً وَشَـبَـابَـا

أما ما تبقى من البكاء في مقدماته كان سمة ميزت مقدماته الغزلية؛ فهو بحكم تغربه عن بلده، مصر، وإقامته في بلاد الشام، عانى من الغربة والشوق لموطنه الأصلي، حيث أيام الصبا والأهل والأصدقاء، بخاصة أن ما دفعه إلى السفر خارج مصر هو العوز المادي

في الدرجة الأولى[86]؛ ولذلك كان بكاء الشباب بمثابة الخاتمة التي يتم بها أغلب مقدماته الشعرية على أنواعها. وحين أحصينا مقدمة بكاء الشباب عنده، حاولنا الإشارة إلى أكثر المقدمات تركيزاً على ذلك، وأدخلناها في تصنيفنا، فكانت لدينا مقدمة شعرية فيها المزيج من الموضوعات الشعرية، غلبنا من بينها البكاء على الشباب بحكم كثافة مادة الموضوع في المقدمة الواحدة أو بحكم دلالة المقدمة بشكل عام.

تنطلق مجمل الوحدات المعنوية الصغيرة في مقدمة بكاء الشباب عند ابن نباتة من إحساسه الكبير بالغربة عن موطنه مصر، بما يمثل ذلك الوطن من ماض، حمل في طياته شبابه المنقضي، وأيام لهوه، وبما يمثِّل ذلك الوطن من ارتباط وحنين إلى المكان ومن فيه من الأهل والأصدقاء؛ ولذلك تشير مقدماته تلك في أغلبها إلى الذكرى وارتباطها بالمكان والزمان؛ أي إلى الماضي الشاب والماضي الباقي في مصر، وإلى الماضي المحدد بجغرافية معينة، وما تحتضن تلك الجغرافية من أهل وأصدقاء، وبما تختزنه من أحاسيس وتفاصيل للأيام الماضية، «الخفيف»[87]:

مَعْهَدٌ طَالَمَا نَعِمْتُ وَعَيْشِي　　مُسْتَمَاحُ الْيَدَيْنِ غَيرُ ضَنِينِ
بِغُصُونٍ مِنْ أرْضِهِ كَقُدُودٍ　　وَقُدودٍ مِنَ أهلِهِ كَغُصُونِ
وَجِنَانِ الخُلْدِ يَفْتَحُ مِنْهَا الْـ　　ـلَثْمُ صُدْغَاً يَظَلُّ كَالزَّرْفِينِ[88]
كُنْتُ فِيهَا أثْرَى الأنَامِ مِنَ الصَّبْـ　　ـوَةِ وَاللَّهْوِ وَالصِّبا وَالجُنُونِ
بَيْنَ راحٍ مِنَ الأبَارِيقِ مَكْيُو　　لٍ ولَفْظٍ مِنَ الغِنَا مَوْزُونِ
ذَاكَ عَيْشٌ مَضَى عَزِيزاً فَلا غَرْ　　ولعَيْنٍ تَبْكِي بِمَاءٍ مَعِينِ[89]
ثُمَّ زَالَ الصِّبَا وَمَنْ كَانَ يَصْبِي　　وشُجُونِي كما علِمْت، شجُونِي

ومن إحساسه ذاك بما مضى يدعو بالسقيا لتلك الأيام بما فيها

من دلالة على عيشه الماضي، وموطنه الأصلي، وأهله ولحظات صباه، «الطويل»[90]:

سَقَى الله عَهْدِيْ بِالحَبِيبِ وَبِالصِّبَا سَحَاباً كَأَنَّ الْوَدْقَ فِيهِ حَبَابُ[91]
فَقَدْتُ الْهَوَى لَمَّا فَقَدْتُ شَبِيبَتِي وَأَوْجَعُ مَفْقُودٍ هَوًى وَشَبَابُ

وعلى تلك الأيام والمواقع يتوجع، فيبكي شبابه، حتى يخضب شيبته بدموعه، ومن ذلك على الكامل[92]:

وَمَضَى الصِّبَا وَمِنَ التَّصَابِي بَعْدَهُ صَيَّرْتُ لِلدَّمْعِ الدِّمَاءَ خِضَابَا

فبتلك الأيام كانت النساء تحيط به، وتهفو إلى لقائه، لشبابه وسواد شعره، «الطويل»[93]:

وكَانَ يَصِيدُ الظَّبْيَ فَاحِمُ لِمَّتِي وأَغْرَبُ مَا صَادَ الظِّبَاءِ غُرَابُ[94]

أما بعد المشيب، فقد ذاب سواد عينيه، وكوى قلبه، ولم ينفع معه طب، كما في قوله على الكامل[95]:

ذَابَ السَّوَادُ مِنَ الْعُيُونِ بِهَا فَالدَّهْرُ إِثْرَ الحُمَرِ والشُّهْبِ
وَلَقَدْ كَوَى قَلْبِي الْمَشِيبُ فَمَا تَهْفُو الْعَوائِدُ بِيْ إِلَى الحُبِّ
لاَ طِبٌّ بَعْدَ وُقُوعِهِ لِهَوًى وَالْكَيُّ آخِرُ رُتْبَةِ الطِّبِّ

ونفرت منه المرأة بل إنها عَيرته بالشيب، مما دفعه إلى غض الطرف عن مغازلتها، «الكامل»[96]:

وَغَضَضْتُ جَفْنِيْ عَنْ مُغَازَلَةِ الظِّبَا وَلَقَدْ أَجُرُّ لِبُرْدِهِ أَهْدَابَا

بل إنه رأى في الشيب، بعد غض الطرف، فرصة لنهي النفس عن هواها، كما جاء على البسيط[97]:

حَتَّى إذَا ضَاءَ شَيْبُ الرَّأسِ بِتُّ عَلَى   بَقِيَّةٍ مِنْ نَوَاهِي النَّفْسِ بَيْضَاءِ
مُدْبِرَةَ الْكَأسِ عَنِّي، إنَّ لِي شُغُلاً   عَنْ صَفْوِ كَأسِكِ مِنْ شَيْبِي بِإقْذَاءِ[98]

ولذلك يرجو في نهاية المطاف التوبة والمغفرة، «الطويل»[99]:

وَلَوْ كُنْتُ مِنْ أهْلِ الْمُدَاجَاةِ فِي الْهَوى   لَكَانَ بِدَمْعِي لِلْمَشِيبِ خِضَابُ
وَإنِّي لِمَمَّنْ زَادَ فِي الغَيِّ سَعْيُهُ   وَطَوَّلَ حَتَّى أنَّ مِنْهُ مَتَابُ
إلَهِيْ فِي حُسْنِ الرَّجَا لِي مَذْهَبُ   وَقَدْ آن لِلرَّاجِيْ إلَيْكَ ذَهَابُ
أغِثْنِي فَإنَّ الْعَفْوَ لِي مِنْكَ جَنَّةٌ   وَغِثْنِي فَإنَّ اللُّطْفَ مِنْكَ سَحَابُ

ولكننا لا نجد تلك التوبة في كل اللحظات، فهو يعشق في الخمسين مبدياً العجب من نفسه، «الكامل»[100]:

إنِّيْ لأطْلُبُ لاَ لِشَيْءٍ وَصَلَهُ   إلاَّ لِيَنْظُرَ فِي الْوِصَالِ عَفَافِيْ
مَا كَان فِي الْعِشْرِينَ يَهْفُو مَنْطِقِيْ   أيَكُونُ فِي الخَمْسِينَ فِعْلُ هَافِ؟!

ويشاطره هذا الموقف ابن خطيب داريا، «الطويل»[101]:

وَمَازِلْتُ فِي شَرْعِ المحَبةِ قُدْوَةً   لأهْلِ الْهَوَى شَيْخاً وَكَهْلاً وَأمْرَدَا

لعله يمكن القول، بعد أن تم كشف مجمل الوحدات المعنوية الصغيرة التي تطرق إليها ابن نباتة في مقدمة البكاء على الشباب: إن دلالة هذه المقدمة عند الشاعر شكلت هاجساً يمتلك روحه، فيبثها ما يعتمل في داخله من مشاعر وأحاسيس، تلخص معاناته الإنسانية، من جراء الغربة والفقر والشيخوخة؛ ولذلك لم تستقل عن ذكرى الغزل وأيام اللهو، ولم تبتعد عن مقدمة الحنين إلى الوطن، ولم تكن كثيرة الحضور في المقدمة الواحدة إلى الحد الذي يلغي تلك الأبعاد. إلا أنه على الرغم من ذلك استطاع أن يعبر عن أغلب الوحدات المعنوية الصغيرة التي

تجمع شملها تلك المقدمة. ولكن بروحه التي لمسناها في المقدمات السابقة، وهي روح تنبع من طاقته الفنية الخاصة التي تنأى عن التحليل ورصد الصورة من أبعادها المتعددة، ولذلك حاولنا لَمَّ شمل تلك الصورة بترتيبنا الخاص ومن قصائد متعددة.

5 - مقدمة الحنين:

يتنوع الحنين في مقدمات الشعر المملوكي؛ فمنه حنين إلى الوطن الأصلي للشاعر حيث الأهل والأصدقاء، وأيام الصبا والعيش الرغيد، ومنه حنين إلى الأماكن المقدسة بعد أن أضحت في ظل المفهوم الديني للأرض، وطن المسلم، لدلاليتها: الدينية والمعنوية، ومنه حنين إلى أماكن معينة عاش فيها الشاعر أيام لهوه وراحته.

ولا تعد تلك المقدمة جديدة بالمفهوم المطلق للكلمة؛ فهي مرتبطة تاريخياً بتوسع رقعة الدول العربية الإسلامية في أول نشوئها، وما لحق، من جراء ذلك، من تغيُّر في البنية الاجتماعية العربية، وتكوّن الوعي الإسلامي الجديد لمفهوم الارتباطين: الاجتماعي والجغرافي؛ إلا أن تلك المرجعية التاريخية تدفعنا إلى تحفظين:

الأول: إن خصوصية تجربة الغربة عن الوطن تفرض خصوصية كل مقدمة من مقدمات الحنين، وعند كل شاعر، على مدى عصور الشعر العربية.

الثاني: إن المرجعية الفنية غير المباشرة لهذه المقدمة تعود إلى المقدمة الطللية؛ بحيث يمكن القول: إنها ناتجة منها، فما البكاء على الأطلال، والوقوف على الربع الخالي إلا عودة إلى الوطن بدلالته الضيقة في العصر الجاهلي، والدليل على ذلك أن الجاهلي كان يرتبط بمكان إقامته ذاك ارتباط مواطن بوطنه، بل إنه كان يحتفظ منه بقُبيصة

من تراب أثناء سفره وغزواته ليتزود منها قوة في مهامه، ومن ذلك ما ورد عند الجاحظ على الطويل[102]:

نَسِيرُ عَلَى عِلْمٍ بِكُنْهِ مَسِيرَنَا   بِعُفَّةِ زَادٍ فِي بُطُونِ المَزَاوِدِ[103]
وَلاَبُدَّ فِيْ أَسْفَارِنَا مِنْ قَبِيصَةٍ   مِنَ التُّرْبَ نُسْقَاهَا لِحُبِّ المَوَالِدِ[104]

وبالتالي فإن تلك المرجعية لمقدمة الحنين تكشف تطور التركيب الاجتماعي تاريخياً، بخاصة في ظل تكون التجمعات العربية المدنية، وتنقل الشعراء بينها، وهي بذلك - أي المقدمة - ستحمل بعض الوحدات المعنوية التي تقوم بتعميق بعض الوحدات المعنوية الصغيرة الموجودة في المقدمة الطللية، كنقاط تقاطع تثبت فنياً تلك المرجعية، دون أن تنفصل عن طبيعة التجربة الخاصة، عند كل شاعر، وربما في كل مقدمة؛ مع ربط تلك الوحدات بروح الحنين؛ وإن بدت في كثير من المواقع تلبس لبوس المقدمة الطللية. ومن تلك الوحدات:

- **مثير الشجن والذكرى** (الريح، النسيم، البرق): يحمل المثير عبق المكان بمحمولاته المعنوية؛ ولذلك فهو يثير في الشاعر الحنين؛ ولكنه حنين المغترب، بما تحمل تلك الكلمة من دلالات تفوق مدلولها الاغترابي الفلسفي الذي يمكن أن تسقطه تفسيراتنا على المقدمة الطللية[105]؛ فالريح تثير الشوق في الحلي إلى رَبع أقام فيه صلات ود وعيش كريم، بفضل ما أغدقه عليه ممدوحه في تلك المواقع من خير وهدايا، ولذلك فهو يحنّ إلى تلك الديار، ويشعر بغربة لابتعاده عنها وعن الممدوح، ومن ذلك على البسيط[106]:

مَا هَبَّتِ الرِّيْحُ إلاَّ هَزَّنِي الطَّرَبُ   إذْ كَانَ لِلْقَلْبِ فِي مَرِّ الصِّبا أرَبُ

ويرتقي إحساس ابن نباتة في الغربة، إذ يذكّره ساري البرق بأيامه في مصر، حيث الأهل وأيام الصِّبا وأمل العودة في المستقبل، فيقول على البسيط[107]:

يَا سَارِيَ الْبَرْقِ فِي آفَاقِ مِصْرَ لَقَدْ اذكُرتَنِيْ مِنْ زَمَانِ النِّيْلِ مَا عَذُبَا
حدِّثْ عَنِ الْبَحْرِ أَوْ دَمْعِيْ وَلاَ حَرَجٌ وَانْقُلْ عَنِ النَّارِ، أَوْ قَلْبِيْ، وَلاَ كَذِبا
وانْدُبْ عَلَى الْهَرَمِ الْغَرْبِيّ لِي عُمُراً، فحبذا هَرَمٌ فَارَقْتُه وَصِبَا
وَقَبِّلِ الأرضَ في بابِ العلاءِ فقد حَكَيتَ من أجلِ هذا الثغرَ والشنبَا[108]
وَاهْتِفْ بِشَكْوَايَ في نادِيهِ، إنّ بِهِ في المكرُماتِ غَريباً يَرحَمُ الغُربا

ويرتبط البرق عند ابن داريا بالشام، إلا أنه يبدي عجبه من فعله، ويتساءل ألذلك ترقرقت الدموع، أم لأن في البرق ذكرى حنين وشغف وحب؟! «الكامل»[109]:

ألأجلِ برقِ الشَّامِ لَيلُكَ أبرقَا أَرْسَلْتَ دَمْعَكَ فِي الخُدودِ مُرَقرَقا

فالذكرى التي يثيرها البرق أو النسيم ليست ذكرى ماض اندثر، ومكان درس، وأوابد لا تعرف زائرها أو أنها تبدّلت على باكيها، بل ذكرى مواقع تضجّ بالحياة، لأنها ليست بقعة قحلت ورحلت عنها القبيلة، وإنما هي مدينة ووطن ومجتمع كبير وجغرافية واسعة ومتنوعة، فهي عند الحلي العراق، وارتباطه فيها ارتباط وجود اجتماعي وثقافي وإنساني بشكل عام، ولذلك فهو لم يرحل بلا عودة، وإنما رحل على أمل العودة، كأي مغترب ابتعد عن وطنه. «البسيط»[110]:

يَا سَادةٌ مَا أَلِفْنَا بَعْدَهُمْ سَكَناً وَلاَ اتَّخَذْنَا بَدِيلاً حينَ نَغتَرِبُ

وهي عند ابن نباتة ذكرى الأهل والأصدقاء والوطن بكل ما يحمل من دلالات، «الكامل»[111]:

آهاً لمصرَ وأينَ مصرُ أزهراً والزاهراتُ بأرضِ مصرَ كَوَاكِبَا
حَيْثُ الشَّبيبَةُ والحبيبةُ والوفَا فِي الأَعْرَبَيْنِ مَشَارِبَاً وأصَاحِبَا

وعند العسقلاني هي طفلة صغيرة ابتعد عنها بحثاً عن الغنى، «الطويل»(112):

تُرَى هَلْ أَلاَقِي زَيْنَ خَاتُونَ بَعْدَمَا تَنَاءَتْ بِنَا السُّكْنَى وَعَادَ الْمُوَدِّعُ(113)
وَهَلْ أَلتقِي تِلْكَ الطُّفَيْلَةَ فَرْحَةً قَرِيباً كَمَا فَارقْتُها وَهْيَ تَرْضَعُ(114)
صَغِيرَةُ سِنٍّ نَابَهَا أَمْرُ فُرْقَتِي فَمِنْ أَجْلِهَا سِنُّ النَّدَامَةِ يُقْرَعُ(115)
فَوَاللهِ مَا فَارَقْتُهُمْ عَنْ مَلالَةٍ وَهَلْ مَلَّ ظَامٍ مَوْرِداً فِيهِ يشْرَعُ(116)
وَلَكِنَّ ضِيقَ الْعَيْشِ أَوْجَبَ غُرْبَتِي وَسَعْيِي لَهُمْ فِي الأَرْضِ كَيْ يَتَوَسَّعُوا
فَإِنْ يَسَّرَ اللهُ الْكَرِيمُ بِلُطْفِهِ رَجَعْتُ وَمِثْلِي بِالْمَسَرَّةِ يَرْجِعُ

– **ذكر الأماكن**: إحدى الوحدات المعنوية المشتركة أيضاً، وذات بعد في المقدمة الطللية، إلا أنها هنا ذات دلالة خاصة؛ لارتباطها بحياة الشاعر، دون غيره؛ ولذلك لم ترق إلى مستوى الرمز كما في «الرقمتين وحومل»، ولكنه أيضاً عبرت عن أحاسيس الشاعر وخصوصية تجربته: الشعرية والحياتية؛ فالحلي يذكر أرض بابل دون غيرها، محملاً إياها، إضافة إلى علاقته الخاصة بها، دلالة تاريخية جديدة؛ لما تحمله من كنوز أسطورية في التاريخ القديم، «الكامل»(117):

ذَابَتْ بِكُمْ، يَا أَهْلَ بَابِلَ، مُهْجَتِي فَتَنَغَّصَتْ بِالْعَيْشِ بَعْدَ تَلَذُّذِ

ويذكر ابن نباتة النيل معبراً عن اشتياقه إلى مصر وعيشه فيها، «الطويل»(118):

وَإِنِّي لَمُشْتَاقٌ إِلَى ظِلِّ رَوْضَةٍ عَلَى النِّيلِ أَرْوِي العَيْشَ مِنْهَا عَنِ النَّضْرِ
لَئِنْ حَثَّنِي بَابُ الْبَرِيدِ إِلى مِصْرَ لَقَدْ حَثَّنِي بَابُ الزِّيَادَةِ في النَّزْرِ(119)
إِلَى مِصْرَ يَحْلُو نِيلُهَا، مُخْصِبُ الثَّرَى فَيُغْنِي الوَرَى فِي الحَالَتَيْنِ عنِ القَطْرِ

وقد نجد ضالتنا في الحديث ودلالته عند ابن خطيب داريا، إذ يصرِّح بأن تلك الأماكن التي عاش فيها ويحن إليها ليست الدخول أو حومل، وإنما هي دمشق وفيحاؤها. «الطويل»[120]:

لِمَنْ أربُعٌ بِالنَّيْرِ بَيْنِ إلَى السَّفْحِ إلى الرَّبْوَةِ الْفَيْحَةِ فَالجبلِ فَالسَّطْحِ
مَنَازِلُ، لاَ بَيْنَ الدُّخُولِ فَحَوْمَلِ فَتُوضِح فَالمِقْرَاةِ ذِي السَّدْرِ فَالطَّلْحِ[121]

ينشأ الشوق والحنين من البعد، تلك الوحدة المعنوية الصغيرة التي فجرت طاقة الشعر العربي في وصف الرحيل وآثاره، وهو هنا مركز المقدمة؛ إلا أن دوافعه قد تتلون، ولكنها ليست كما في المقدمة الطللية، نابعة من طبيعة الحياة الجاهلية التنقلية، القائمة على الهجرة الجماعية. فالبعد هنا يقوم على هجرة الفرد، بحثاً عن الغنى أو الجاه، وعلاقة الذكرى بذلك هي علاقة داخلية بين الفرد ومرجعيته الاجتماعية الصغيرة/ العائلة والأصدقاء وليالي العيش السعيد؛ وهذا أيضاً جزء من طبيعة الحياة المدنية التي عاشها الشاعر في العصر المملوكي، بعيداً عن المفهوم القبلي للعلاقات الجاهلية.

– **الدعاء بالسقيا** للربوع التي عاشوا فيها، وهو ليس بغريب عن الشعر العربي، وخاصة المقدمة الطللية، إلا أن ما يميزه ارتباطه بأرض عامرة، تضج فيها الحياة، وبالتالي فهو دعاء لاستمرار الحياة على تلك الأرض، ودعاء يحمل عمق ارتباط الشاعر بوطنه، بينما كان الدعاء في المقدمة الطللية من أجل إعادة الحياة، فالأرض مهجورة، والمعالم مدروسة، والدعاء بالسقيا محاولة شعورية من الشاعر يتمنى عودة الأيام الماضية التي عاشها في هذه الأرض أو تلك، وبالتالي فإن الدعاء بالسقيا دعاء بعودة الحياة لكل شيء انقضى ومات، أما في هذه المقدمة فالأرض مخضرَّة عند جميع الشعراء، «الطويل»[122]:

سَقَى رَوْضَةَ السَّعْدِيِّ مِنْ أرْضِ بَابِلِ سَحَابٌ ضَحُوكُ البَرْقِ مُنْتَحِبُ القَطْرِ

ومصر معمورة عند ابن نباتة في قوله على الكامل[123]:

سُقْياً لِمصْرَ مَنازلاً مَعْمُورَةً بِنُجُومِ أُفْقٍ أوْ ظِباءِ كِنَاسِ[124]

- **البكاء والتوجع على شباب مضى، وليال انقضت**، والدموع متفجرة شوقاً وحنيناً إلى الأهل والليالي والوطن، وهذا هو الفرق بين البكاءين: البكاء في المقدمة الطللية، والبكاء في مقدمة الحنين. الأول بكاء على شيء اندثر، إنه رثاء للشباب أو العيش الرغيد أو للديار التي حضنت أيامه وصباه ثم جفت وقحلت وماتت فيها الحياة بعد أن هجرتها القبيلة. أما الثاني فهو بكاء من الحرقة والشوق والحرمان. «الطويل»[125]:

بَكَيْتُ وَمَا يُجْدِي البُكَاءِ عَلَى العَانِيْ وَتُشْبِتُ كَفِّي لـلأحِبَّةِ أشْجَانِيْ
كَأنَّ زَمَانِي خَافَ لِحْنَاً فَلَمْ يَكُنْ لِيَجْمَعَ بَيْنَ السَّاكِنِيْنَ لأوْطَانِي

إن ذلك التقاطع كما لاحظنا لم يمزج بين المقدمتين، بقدر ما كشف عن خصوصية مقدمة الحنين، كما أنه لم يلغ في الوقت نفسه خصوصية المقدمة عند كل شاعر؛ فالحلي المتنقل بتجارته بين الأمصار والهارب من الصراعات النفسية والاجتماعية التي عاشها، بحكم انتمائه إلى تركيب اجتماعي قبلي في الحلة، يطفح حنينه بتجلد وصبر، والغربة في شعره لا تشكل هاجساً ملحاً، كما هي في شعر ابن نباتة الذي مزج بين البكاء على الشباب والبكاء على الوطن والأهل، فكانت غربته مفجعة لإحساسه بضياع كل شيء في حياته. وقد خلق هذا الإحساس في شعره وحدات معنوية صغيرة لم توجد في شعر غيره، ومنها الشكوى من عيشه في الشام، وذلك على الكامل[126]:

آهاً لمصرَ وأينَ مصرُ وكَيْفَ لِي بِدِيَارِ مِصْرَ مَرَاتِعَاً وَمَلاعِبَا
حَيْثُ الشَّبِيبَةُ والحبيبةُ والوفَا فِي الأعْرَبَيْنِ مَشَارِبَاً وأصَاحِبَا

وَالطَّرْفُ يَرْكَعُ فِي مَشَاهِدِ أَوْجُهٍ عَقَدَتْ بِهَا طُرَرُ الشُّعورِ محارِبَا
وَالدَّهْرُ سِلْمٌ كَيْفَمَا حَاوَلْتُهُ لاَ مِثْلَ دَهْرِيَ فِي دِمَشْقَ مُحَارِبَا

ومنها دعوة الظنون لينال حظه من الشام، ويستمتع بالعيش فيها، «الطويل»[127]:

وَقَالَتْ ظُنُونِي فِي الشَّامِ ادْعُ لَذَّةً فَقَالَ لَهَا مَاضِي الزَّمَانِ: «اهْبِطُوا مِصْرًا»[128]
تَقُولُ أُنَاسٌ إِنَّ جِلِّقَ جَنَّةٌ فَمَا بَالُ أَحْشَاءِ الغَرِيبِ بِهَا حَرَّى

وينحو العسقلاني نحواً مختلفاً في ذلك، فعلى الرغم من تغربه بحثاً عن المال، والابتعاد عن عائلته إلا أنه في مقدمته اليتيمة يبدو أقرب إلى غربة الصعاليك منه إلى غربة المهاجر، ولكن دون تحليه بمعاني الفروسية التي تمتَّع بها الصعاليك. ومنها النفس الأبية، وذلك بخلاف قول العسقلاني على الطويل[129]:

أَيَا بنَ الكِرَامِ اسْمَعْ شِكَايَةَ مُفْرَدٍ غَرِيبٍ لَهُ بَحرِ جُودِكَ مَشْرَعُ[130]

انعكست مستويات البكاء والتوجع في شعر الشعراء في مساحة شعر الحنين في إحصائنا، فقد احتل ابن نباتة المرتبة الأولى بـ (13) مقدمة من أصل (24) مقدمة؛ أي بنسبة (54.16) بينما جاء الحلي في المرتبة الثانية بـ (7) مقدمات، أي بنسبة (29.16٪) ولدى ابن خطيب داريا مقدمتان بنسبة (8.33). ودخل العسقلاني في الإحصاء بمقدمة واحدة؛ ولعل ذلك ينسجم مع التجربة الحياتية، والحالة الشعورية للشاعر، بخاصة أن مقدمة الحنين ليست مقدمة تقليدية تفرضها سلطة المعيار النقدي والذوق الجمالي للمتلقي.

6 - مقدمة وصف الطيف:

تُنسب مقدمة وصف الطيف في بدايتها إلى عمرو بن

قميئة[131]، فهو أول من ابتكر هذا اللون من المقدمات التي يصف فيها الشاعر طيف محبوبته، وقد قطع المفاوز الموحشة، حتى انتهى إليه وداعبه في منامه. ومع تطور الشعر لم تبق الوحدات المعنوية الأساسية في هذه المقدمة على حالها، فقد تطورت وتعددت مشاربها، بخاصة عند الشعراء الذين أصّلوا للمقدمة، وجددوا فيها كالبحتري الذي أدخل فيها وحدات جديدة، كتحديد «الساعة التي يلم الطيف فيها، والمسافة التي يقطعها بين أنجاد وأغوار، إلى مفاوز وقفاز، ومن ثم ترقبه له، وانتظاره لزيارته، ومن مثل وصفه لطيف المحبوب بأنه يبذل في النوم ما كان يضن به في اليقظة، ومن مثل مدحه له بأنه يعلل المشتاق، وذمه له بأنه سريع الزوال، وشيك الانتقال، وأنه يهيج الشوق الساكن، ويضرم الوجد الخامد»[132] إلى غير ذلك من المعاني التي وجد فيها الشعراء من بعده مادة غنية أقاموا عليها جل عناصر مقدمتهم. ولكن دون أن يلغوا دورهم في تطوير المقدمة وإعطائها خصوصيتهم.

ففي الشعر المملوكي ركز الشعراء على بعض تلك الوحدات، كموعد مجيء الطيف في الليل، وما يحيط به من رقباء وعذال، ولحظة الوصل واللقاء... إلخ، ولكن ذلك امتزج بروح النص الشعري، مما أعطى للمقدمة سمتها المستقلة، ومن ذلك مثلاً موعد مجيء الطيف في الليل عند ابن نباتة، فهو لا يرتبط بساعة محددة بقدر ارتباطه بنوم الرقباء، «الطويل»[133]:

سَرَى طَيْفُهَا حَيْثُ الْعَوَاذِلُ هُجَّعُ فَنَمَّ عَلَيْنَا نَشْرُهُ الْمُتَضَوِّعُ

وأما عند ابن داريا فالطيف لا يأتي في النوم، وإنما في اليقظة؛ لأن الشاعر لم يعرف النوم من لوعة الحب، وبالتالي لم يكن أمام الشاعر سوى استحضاره في مخيلته، ومن ذلك على الطويل[134]:

وَمَا زَارَنِي فِي النَّوْمِ، كَلاَّ، وإنَّمَا تَوَهَّمْتُهُ لَمَّا غَمَضْتُ لَهُ الطَّرْفَا
وكَيْفَ لِعَيْنِيْ أَنْ تَرَى الطَّيْفَ فِي الْكَرَى وَأَهْوَنُ مَا لاَقَيْتُ، مَا يُتْلِفُ الإغْفَا

كما تحلل أغلب الشعراء من وصف المفاوز والطرقات التي يسلكها الطيف، باستثناء الحلي الذي تعرض بشكل عابر، وفي مقدمة واحدة، لذلك، «الطويل»[135]:

خَيَالٌ سَرَى وَالنَّجْمُ فِي الْقُرْبِ رَاسِخُ   أَلَـمَّ، وَمِـنْ دُونِ الْحَبِـيـبِ فَـرَاسِـخُ

خِطَاءٌ، كَمَاءِ الْبَيْدِ يَجْرِي، وَبَيْنَنَا   هَضَابُ الْفَيَافِيْ، والجِبَالُ الشَّوَامِخُ

وعوّض الشعراء ذلك بوصف الليل الذي يسري فيه الطيف، «البسيط»[136]:

أَهْلاً بِطَيْفٍ عَلَى الجَرْعَاءِ مُخْتَلِسٍ   وَالْفَجْرُ فِي سَحَرٍ كَالثَّغْرِ فِي لَعَسِ

وَالنَّجْمُ فِي الأُفْقِ الْغَرْبِيِّ مُنْحَدِرٌ   كَشُعْلَةٍ سَقَطَتْ مِنَ كَفٍّ مُقْتَبِسِ

وإذا كان البحتري قد أسَّس للحديث عن لحظة الوصف مع الطيف والشاعر، فإن شعراء العصر المملوكي ركزوا على ذلك، حتى أصبحت تلك الوحدة المعنوية جوهرية في هذه المقدمة يسعى إليها الشعراء، «مجزوء الكامل»[137]:

أَنْعَشْتُ رُوحِيْ إذْ شَمَمْـ   ـتُ خُدُودَهُ وَالنَّفْسَ شَمَّا

وَأَمِنْتُ وِزْراً إذْ رَشَفْـ   ـتُ رَضَابَهُ وَشَرِبْتُ إثْمَا

ويقيم الشاب الظريف الحديث مع الطيف فيبين وصفه. «الطويل»[138]:

يَشُقُّ جَلاَبِيبَ الدُّجِنَّةِ زَائِرِيْ   عَلَى رَغْمِ مَنْ يَلْحَى وَمَنْ يَتَرَقَّبُ

فَأُخْجِلُهُ مِمَّا أَبُثُّ عِتَابَهُ   وَيُخْجِلُنِي مِنْ فَرْطِ مَا يَتأدَّبُ

يضاف إلى ذلك الخصوصية التي صنع بها أولئك الشعراء مقدمة وصف الطيف، من خلال الشك والبحث في طبيعة الطيف، فابن نباتة يتحدث عن العلاقة بين الروح والجسد في قوله على البسيط[139]:

يَا ثَانِيَ الْعِطْفِ مِنْ تِيهٍ وَمِنْ غَضَبٍ حَتَّى كَأَنِّي قُلْتُ: الْغُصْنُ ثَانِيهِ
خَفِّضْ قِلاكَ وَعَلِّلْنِي بِوَعْدِ لِقَا وَخَلِّ عُمْرِي يَقْضِيْ فِي تَقَاضِيْهِ[140]
وَابْعَثْ خَيَالاً تراني مِنْهُ فِي جَدَلٍ فَالرُّوْحُ تُثْبِتُهُ وَالْجِسْمُ يَنْفِيهِ

ولأنه وهم، لا يقتنع به الحلي، فيحمِّله رسالة إلى صاحبه، «الطويل»[141]:

خُضِ الليلَ وَاقْصِدْ مَنْ أُحِبُّ وَقُلْ لَهُ سَأَلْتُمُ مَا بِيْ، وَهْوَ فِي الْقَلْبِ رَاسِخُ
خَشِيْتُ انْفِسَاخَ الْعَهْدِ عَنِّي وإنَّنِيْ لِعَهْدِكَ لاَ وَاللهِ، مَا أَنَا فَاسِخُ
خَرَجْتُ مِنَ الدُّنْيَا بِوِدِّكَ قَانِعاً وَأَنْتَ لأضْدَادِيْ بِوَصْلِكَ رَاضِخُ

إلا أنه على الرغم من كل ذلك يجب أن نشير إلى أن الاهتمام بهذه المقدمة، بوصفها نمطاً مستقلاً، لم يتشكل إلا عند ابن نباتة في الدرجة الأولى؛ فقد بلغ عددها عنده (13) مقدمة من أصل (20) مقدمة في وصف الطيف، أي نسبتها كانت (65٪) وتوزع بقية الشعراء المقدمات المتفرقة، فأخذ الحلي ثلاث مقدمات وابن داريا مقدمتين وواحدة للشاب الظريف وأخرى للعسقلاني، يضاف إلى ذلك أن عناصرها الأساسية لم تكتمل عند غيره أيضاً، فقد تطرق فيها إلى أكثر من عشرين وحدة معنوية، بينما اقتصر الآخرون على بعض الوحدات. وقد تعود الأسباب إلى أن ابن نباتة - كما يتضح من شعره - لم يستطع الانسجام مع مكان إقامته في الغربة، مما دفعه إلى الحنين والتذكر والتمني، ومعاناة الحرمان بشكل دائم. وهذا ما يُستشف من مجمل شعره، وبالتالي فإن الطيف جزء من ذلك الحرمان يعوِّض فيه الشاعر ما يفتقده.

يضاف إلى ذلك عدم اهتمام الشعراء بشكل عام بالمقدمات الجاهلية، واللجوء إلى عدد متنوع من المقدمات الجديدة أو الثانوية،

وهذا ما ستثبته نسبة المقدمة الطللية في الشعر المملوكي قياساً ببقية المقدمات الشعرية.

7 - المقدمة الطللية:

اختلف النقاد في اسم أول من ابتدأ بالبكاء على الأطلال، إلا أنهم أجمعوا على أن امرأ القيس ذكره في شعره وبكى بكاءه في قوله على الكامل[142]:

يَا صَاحِبَيَّ قِفَا النَّوَاعِجَ سَاعَةً   نَبْكِي الدِّيَارَ كَمَا بَكَى ابنُ خِذَامِ

وإلى ابن خذامٍ هذا نسب أعراب كلب الأبيات الخمسة الأولى من معلقة امرئ القيس، حين سئلوا: بماذا بكى ابن خذام الديار[143]؟

لا شك أن المقدمة الطللية لم تتوقف عند البكاء على الديار، بل تعددت وحداتها المعنوية وتطورت مع تطور الشعر، ووفق خصوصية كل شاعر. ولا ريب أن شعراء العصر المملوكي قد ساهموا في ذلك، وأول ملاحظة تسجل في هذا الشأن ابتعاد المقدمة الطللية في شعرهم عن دائرة اهتمامهم، وجعلها من المقدمات الثانوية؛ ففي الدواوين التسعة التي ذكرناها في إحصائنا لم نقع سوى على (16) مقدمة، مما وضعها في المرتبة السابعة بين المقدمات، كما أننا لم نلحظ كثافة في حضورها عند شاعر من الشعراء، كما كان الأمر مع بعض المقدمات الأخرى، مثل مقدمة وصف الطيف أو الحنين.. وإنما توزعت المقدمات على الشعراء بنسب متقاربة، كما نصيب الحلي منها (5) مقدمات وتبعه البوصيري وابن نباتة وابن الوردي، لكل منهم ثلاث مقدمات، ومقدمة واحدة للشاب الظريف، وأخرى لابن مكانس.

ومما يعزز ضآلة تلك النسب، غياب المقدمة من الدواوين الأخرى،

يضاف إلى ذلك أن نسبة المقدمة الطللية بين المقدمات في شعر كل شاعر من أولئك الذين اهتموا بها ضئيلة وهامشية. فهي لم تتجاوز نسبة (50٪) عند ابن الوردي و(30) عند البوصيري و(16.66) عند ابن مكانس؛ إلا لندرة المقدمات عند هؤلاء الشعراء، فهي عند الأول والثالث (6) مقدمات، وعند الثاني (10) مقدمات.

ولكن موقعها الثانوي بين المقدمات لم يضعف وحداتها المعنوية، فقد حافظت في مجمل النصوص على أغلب الوحدات المعنوية التقليدية، بنسب متفاوتة فيما بينها، وفيما بين الشعراء أيضاً، ويمكن حصر ذلك في عشر وحدات، تأتي متتابعة وفق درجة اهتمام الشعراء بها.

المرتبة الأولى: بكاء الديار والتوجع عليها - ذكرى الأيام التي عاشها الشاعر فيها - ذكر النساء اللواتي صادفهن فيما مضى.

المرتبة الثانية: الدعاء بالسقيا للديار - ذكر المواضع والأماكن.

المرتبة الثالثة: وصف الأطلال - وصف رحيل الظعن.

المرتبة الرابعة: تحية الأطلال - الوقوف عليها.

المرتبة الخامسة: الحكمة والزهد.

كما أخذ الشعراء من تلك الوحدات بنسب متفاوتة، فقد حقق ابن نباتة أعلى نسبة بتعرضه لـ (72.72٪) منها. ثم جاء الحلي والشاب الظريف في الدرجة الثانية بنسبة (63.63٪) لكل من ابن الوردي والبوصيري، ويبقى ابن مكانس أقلهم اهتماماً بتلك الوحدات حيث حقق نسبة (27.27٪) فقط.

غير أن تكرار بعض الوحدات عند الشعراء لم يجعل من المقدمة الطللية مقدمة ذات سمة واحدة أو ذات صبغة تقليدية مطلقة؛

فقد تلونت كل وحدة بلون شاعرها، إن كان من حيث كثافة الحضور أو من زاوية الرؤية والنسيج الفني، مما أضفى طابعاً خاصاً لكل مقدمة وعند كل شاعر. ويمكن لنا ملامسة تلك الصورة من خلال قراءة بعض الوحدات المعنوية عند أكثر من شاعر واحد، من ذلك:

وصف الأماكن: اشتُهر في المقدمة الطللية أن يقف الشاعر على الديار فيصف ما أصابها من تغير واندثار، وما يرى فيها من حيوانات تدل على أن الديار خالية من سكانها، وقد شاع في ذلك قول امرئ القيس على الطويل(144):

تَرَى بَعَرَ الأرأمِ فِي عَرَصَاتِها وقِيعانِها كأنَّهُ حَبُّ فُلْفُلِ

ففي البيت وصف حسي ينقل الصورة بتفاصيلها، وهو وصف ابتعد عنه الشعراء في العصر المملوكي لاهتمامهم بالعلاقة المعنوية مع المكان، فالديار عند البوصيري متلاحمة مع المحب، تحمل سقمه وشوقه وموته. «الكامل»(145):

ما لِلدِّيارِ ولِلْمُحِبِّ كأنَّما مُزِجَتْ حَمَائِمُهَا لَهُ بِحِمَامِ
عهدِي بها وكأنَّ مُنْهَلَّ الحيَا دَمْعِي ومُصَفَرَّ الْبَهَارِ سَقَامِي(146)

والترابط بين الشاعر والديار عند الحلي قائم على فكرة الفناء المادي والانتعاش الروحي. يقول على الكامل(147):

دِمَنٌ لَنَا فِي الجَامِعَيْنِ تَكَرَّرَتْ، مِنْ بَعْدِهَا أعْلاَمُها والمَعْهَدُ(148)
دَرَسَ الزَّمَانُ جَدِيدَهَا بِبَدرِ البِلَى فَالقَلْبُ يَبْلَى، وَالهَوَى يَتَجَدَّدُ

والصمت في ربع عزة لا يعني عند ابن نباتة الموت، وإنما الاضطراب الداخلي الذي يعيشه الشاعر؛ من جراء الذكرى ومخاطبة ما ضاع من صفاته الموضوعية، ومن ذلك قوله على الكامل(149):

رَبْـعٌ لِـعَـزَّةَ صَـامِـتٌ لاَ يَـفْـهَـمُ   وَقُـلُـوبُـنَـا فِـي رَسْـمِـهِ تَـتَـكَـلَّـمُ

لاحظنا أن الصورة المعنوية التي رصدها الشعراء اختلفت، ليس عند الصورة الحسية التي نقلها امرؤ القيس فحسب، بل بين الشعراء أنفسهم أيضاً، مما يعطي خصوصية تناول كل شاعر للوحدة المعنوية الواحدة.

- **ذكرى الأيام والليالي**: إن الوقوف على الأطلال هو في جوهره استراجاع للأيام الماضية، وفي ذلك يقول البوصيري على البسيط(150):

لَوْلاَ الْهَوَى لَمْ تُرِقْ دَمْعَاً عَلَى طَلَلٍ   وَلاَ أَرِقْـتَ لِـذِكْـرِ الْـبَـانِ وَالْـقَـلَـمِ

إلا أن طريقة التعبير عن تلك الذكرى تختلف من شاعر لآخر، ومن عصر لعصر، وإذا كان حديث الذكرى يمثل وحدة معنوية صغيرة ضمن المقدمة الطللية في الشعر الجاهلي، فإن تلك الوحدة الصغيرة أصبحت في الشعر المملوكي غاية المقدمة وجوهرها؛ فاتسعت حتى شملت كل تفاصيلها، كما أنها - أي الوحدة المعنوية الصغيرة - لم تعد فضاء لسرد تفاصيل دقيقة للمغامرة العاطفية، كما فعل امرؤ القيس في سرده لمغامرته التي بدأها بقوله على الطويل(151):

وَبَـيْـضَـةِ خِـدْرٍ لاَ يُـرَامُ خِـبَـاؤُهَـا   تَمَتَّعْتُ مِنْ لَهْوٍ بِـهَا غَيْرَ مُعْجِلِ

وإنما أصبحت فضاء تداخلت فيه الوحدات المعنوية الأخرى، وشكلت معها صورة تعبر عن توجّع الشاعر، لفقده تلك الأيام والليالي، ولذلك لم نعد نجد الشاعر يتحدث عن مغامرة ما بدقة حديث امرئ القيس، وإنما يتحدث عن سعادة كان يعيشها، وليال قطعها في الربع بانتشاء. «الكامل»(152):

....

حَـتَّـى كَـأَنِّـيَ لِـلْـخَـلاعَـةِ آخِـذٌ   بِيَدِ الصِّبَا مِنْ صَرْمِهِنَّ بثار(153)

يضاف إلى ذلك أن تلك الوحدات المعنوية الصغيرة لم تعد تشبع حاجة الشاعر في كل الأغراض والواقع، ولذلك لجأ الشاعر إلي إبداع التناسب بينها وبين غرض القصيدة، وهذا ما سنلمسه في المبحث التالي، غير أننا نريد الإشارة الآن إلى أن ذلك التناسب أضاف إلى المقدمة الطللية وحدة معنوية جديدة، وهي الحكمة الممزوجة بالزهد، بخاصة في القصائد ذات المضمون الديني. يقول البوصيري في إحدى مقدماته الطللية على البسيط[154]:

فَلاَ تَرُمْ بِالْمَعَاصِيْ كَسْرَ شَهْوَتِهَا   إنَّ الطَّعَامَ يُقَوِّيْ شَهْوَةَ النَّهَمِ
وَالنَّفْسُ كَالطِّفْلِ إنْ تُهْمِلْهُ شبَّ على   حُبِّ الرَّضَاعِ، وَإنْ تَفْطِمْهُ يَنْفَطِمِ

8 - مقدمة الحكمة:

تُختم القصيدة العربية النمطية عادة بأبيات الحكمة، ولذلك لم نجد لمقدمة الحكمة مكاناً يذكر بين المقدمات التي شاعت في عصور الشعر العربي، باستثناء انتشار بعض وحداتها المعنوية الصغيرة هنا وهناك، بخاصة في القصائد الدينية، بالإضافة إلى محاولة بشار بن برد صياغة مقدمة مستقلة للحكمة؛ ولكنه لم يتجاوز بذلك القصيدة الواحدة[155] فظلت تلك المقدمة غائبة تندرج ضمن المقدمات النادرة التي قد يتطرق إليها شاعر ما، وغالباً ما يقع ذلك في قصائد الرثاء، لما يثيره الموضوع من تفكير وتأمل في الوجود الإنساني بشكل عام، أما إذا خرجت عن ارتباطها بقصيدة الرثاء، فإنها تتلون بتلون الموضوع، وهذا ما شكل سمتها الأساسية في الشعر المملوكي.

فقد جاءت في الرتبة الثامنة وانحصرت في شعر الحلي من دون غيره باستثناء مقدمة واحدة لابن نباتة، ويمكن اعتبارها مقدمة ضعيفة في إطارها أيضاً، لأنها لم تنبع - كما صرح صاحبها - من روح

الشاعر التأملية بقدر ما كانت تعبيراً عن هاجسه في الشكوى من الفقر والغربة والشيب، يضاف إلى ذلك أن الشاعر تعمد فيها الملاءمة بين مضمونها، وتزهّد الممدوح، ومنها على الخفيف[156]:

مَنْ يُحَارِبْ حَوَادِثَ الدَّهْرِ يُخْفِيْ   لَوْنَ فَوْدَيْهِ فِي غُبَارِ الحُرُوبِ[157]
أيُّ فَرْعٍ جَوْنٍ على عَنَتِ الأيَّـ   ـامِ يَبْقَى وَأيُّ غُصْنٍ رطيبِ[158]
مَنَعَتْنِي الدُّنْيَا جَنًى فَتَزَهَّدْ   تُ وَلَكِنْ تَزَهُّدَ المَغْلُوبِ
وَوَهَتْ قُوَّتِي فَأعْرَضْتُ كُرْهَاً   عَنْ لِقَاءِ المَكْرُوهِ وَالمحْبُوبِ

ويظهر تلونها مع غرض القصيدة بشكل جلي عند الحلي، بحكم كثافة حضورها في شعره بالنسبة إلى سابقه، فقد توزعت عنده المقدمة على قصائد الرثاء والتحريض.

تعبر مقدمات الحكمة المرتبطة بقصائد الرثاء عن موقف الشاعر من وحدتين كبيرتين هما: الموت والزمن، إلا أن ذلك الموقف لا يتبلور بشكل فلسفي جدلي، بقدر ما يكشف آراء عامة متقطعة يربط الشاعر فيما بينها مما يمت إلى موضوع القصيدة بصلة؛ فالموت حد من حدود العالم، يطال كل شيء، ولا يستطيع أحد مقاومته أو النجاة منه، يقول على البسيط[159]:

حَبْلُ المُنَى بِحِبَالِ اليَأسِ مَعْقُودُ،   وَالأمْنُ مِنْ حادثِ الأيَّامِ مَفْقُودُ
وَالمَرءُ مَا بَيْنَ أشْرَاكِ الرَّدَى غرضٌ   صَمِيمُهُ بِسِهامِ الحَتْفِ مَقْصُودُ
لاَ تَعْجَبَنَّ، فَمَا فِي المَوْتِ مِنْ عَجَبٍ   إذْ ذَاكَ حَدٌّ بِهِ الإنْسَانُ مَحْدُودُ
فَالمُسْتَفَادُ مِنَ الأيَّامِ مُرْتَجَعٌ   وَالمُسْتَعَارُ مِنَ الأعْمَارِ مَرْدُودُ[160]
وَلِلْمَنِيَّةِ أظْفَارٌ، إذَا ظَفِرَتْ   رَأيْتَ كُلَّ عَمِيدٍ وَهْوَ مَعْمُودُ
لَمْ يَنْجُ بِالبَأسِ مِنْهَا مَعْ شَرَاسَتِهِ   لَيْثُ العَرِينِ وَلاَ بِالحِيلَةِ السِّيْدُ[161]

أما الزمن، فله سمة واحدة هي التقلب، ولذلك لا اطمئنان معه، ولا ركون إلى هدنته، وهو بذلك يتقاطع مع الموت في نقطتين: الأولى: عجز الإنسان عن مقاومته، والثانية: الافتقار إلى الأمان معه. وقد سمح هذا التقاطع للشاعر بالتطرق إلى وحداتهما المعنوية في القصائد المتعلقة بغرض الرثاء؛ فهما يعبّران عن طبيعة العلاقة الجدلية بين الحياة والموت، وبالتالي فإن ذكرهما يدفع المفجوع بموت عزيز إلي الهدوء والتبصر والتأمل في فناء الدنيا، وهذا ما يقدم للنفس السلوان والصبر.

والزمن هو الموت في قوله على الطويل[162]:

هُوَ الدَّهْرُ مُغْرًى بِالكَرِيمِ وسَلْبِهِ   فَإنْ كُنْتَ فِي شَكٍّ بِذَاكَ فَسَلْ بِهِ

ومع تلون غرض القصيدة، وانتقاله إلى التحريض والحماسة للأخذ بثأر، أو للدفاع عن حصن، تأخذ مقدمات الحكمة لغة موجزة، تعتمد تضمين الأمثال لكثافتها التعبيرية، وذلك بدافع شحن المحرض بدفعات متتالية من المثيرات الخاصة والعامة، وينقسم ذلك الحض على الفعل إلى قسمين مرتبطين بطبيعة المخاطب، والغاية المرجوة منه، فحين أراد حث السلطان الملك المنصور نجم الدين[163] على حضور حصار قلعة «إربل»[164] مع جيشه، ابتغى الحرص في الوقت نفسه على لباقة مخاطبة السلطان، وعلى صيغة المدح، ولذلك ركز في خطابه على قوة السلطان وأتبعها بغرور الأعداء، يقول على الرجز[165]:

أَبْدِ سَنَا وَجْهِكَ مِنْ حِجَابِهِ   فَالسَّيْفُ لاَ يَقْطَعُ فِي قِرَابِهِ
وَاللَّيْثُ لاَ يُرهَبُ مِنْ زَئِيْرِهِ   إذَا اغْتَدَى مُحْتَجِباً بِغَابِهِ
وَالنَّجْمُ لاَ يَهْدِي السَّبِيلَ سَارِياً   إلاَّ إذَا أَسْفَرَ مِنْ حِجَابِهِ
وَالشَّهْدُ لَوْلاَ أنْ يُذَاقَ طَعْمُهُ   لَمَا غَدَا مُمَيَّزاً عَنْ صَابِهِ[166]
إذَا بَدَا نُورُكَ لاَ يَصُدُّهُ   تَزَاحُمُ المَوكِبِ فِي ارْتِكَابِهِ

وحين أراد تحريض السلطان الملك الصالح شمس الدين[167] على التحرز من المغول دفاعاً عن رفعة الشأن، وكرامة الموقع والنفس، كشفت الحكمة في مقدماته العلاقة الجدلية بين المعاني السامية، كالمجد والعزة، والتضحية من أجلها، ومنه على البسيط[168]:

لاَ يَمْتَطِي المَجْدَ مَنْ لَمْ يَرْكَبِ الخَطَرَا ... وَلاَ يَنَالُ العُلَى مَنْ قَدَّمَ الحَذَرَا
وَمَنْ أَرَادَ العُلَى عَفْواً بِلاَ تَعَبٍ ... قَضَى، وَلَمْ يَقْضِ مِنْ إِدْرَاكِهَا وَطَرَا

ولأن الأمر في العلاقة مع المغول يحتاج إلى الحزم والرأي السديد لدقة الوضع، فإن الخطاب يتغير بما يلائم ذلك، وتصبح الحكمة في الرأي القويم والنفس العزيزة. يقول على البسيط[169]:

وَأَحْزَمُ النَّاسِ مَنْ لَوْ مَاتَ مِنْ ظَمَأٍ ... لاَ يَقْرُبُ الوِرْدَ حَتَّى يَعْرِفَ الصَّدَرَا
أَغْزَرُ النَّاسِ عَقْلاً مَنْ إِذَا نَظَرَتْ ... عَيْنَاهُ أَمْراً غَدَا بِالغَيْرِ مُعْتَبِرَا
فَقَدْ يُقَالُ عِثَارُ الرِّجْلِ إِنْ عَثَرَتْ، ... وَلاَ يُقَالُ عِثَارُ الرَّأْيِ إِنْ عَثَرَا
مَنْ دَبَّرَ العَيْشَ بِالآرَاءِ دَامَ لَهُ ... صَفْواً، وَجَاءَ إِلَيْهِ الخَطْبُ مُعْتَذِرَا

9 – المقدمة الوصفية:

لا نقصد بـ «الوصف» الدلالة العامة للكلمة، وإلا لما استطعنا فصل المقدمات السابقة عن هذه المقدمة، لأنها جميعاً تدخل في باب الوصف؛ أي أن الشاعر يعبر عن نفسه، ومحيطه من خلال الوصف؛ وذلك إن كان الأمر يتعلق بمدح أو رثاء أو هجاء، وبالوجهين الحسي والمعنوي. ونقصد بالدلالة فن الوصف بحد ذاته، باعتباره وسيلة لنقل المشهد الواقعي إلى ذهن المتلقي، من خلال رؤية الشاعر الفنية.

إن المقدمة الوصفية بهذا المعنى لم تتجاوز المواقع الثانوية بين

المقدمات الشعرية الأخرى في الشعر العربي بشكل عام، على الرغم من تنوعها في العصر العباسي الثاني على يد البحتري وابن الرومي، مثل وصف الحرّاقات وحلبة السباق ووصف البرك ونهر دجلة والرحيل بالنفس، ووصف الثلج والصقيع... إلخ[170].

وقد عمق الشعراء في العصر المملوكي دورها الثانوي، بل إنهم قللوا من أنواعها، إذ اقتصرت على وصف الرياض والربيع والخيل.. وتعود أسباب ذلك إلى تنوّع المتن الموضوعاتي في القصيدة العربية بشكل عام، ودخول الوصف فيها، كجزء داخلي يعمل في البناء العام. يضاف إلى ذلك أن المقدمة الشعرية، كما ذكرنا سابقاً، ارتبطت في الشعر العربي بقصيدة المدح بالدرجة الأولى، وبالتالي فإن مناسبة المقدمة الوصفية لنفسية المتلقي الأول/ الممدوح ضعيفة، ولذلك فإن أغلبها - أي القصائد المدحية المقدمة بمقدمة وصفية - قيلت في شعرنا المرصود، إما بمدح قاض أو صديق، وهما متلقّيان من الدرجة الثانية من حيث نمطية الممدوح. لأن مدحهما يتجاوز الموقف الرسمي، وهذا ما فعله ابن خطيب داريا في قصيدتين افتتحهما بمقدمتين وصفيتين، بدأ الأولى بقوله على البسيط[171]:

زُرْ الجَزِيرَةَ وَقْتَ اللَّيْلِ فِي القَمَرِ   وَاغْنَمْ بِهَا لَذَّةَ الآصَالِ والبُكَرِ
وَخُذْ بِحَظِّكَ مِنْ تِلْكَ الجِنَانِ فكَمْ   لِلأُنْسِ مِنْ وَطَنٍ فِيهَا وَمِنْ وَطَرِ

ويصف في الثانية مصر، وذلك على البسيط[172]:

وَلاَ عَدَا الأُنْسُ مِصْراً إِنَّهَا بَلَدٌ   نِعْمَ المُقَامُ لِذِي الدنيا وَذِي الدِّينِ

أما إذا كان الممدوح سلطاناً - وهو نادر - فإن المقدمة الوصفية تناسب الزمان والمكان.

وهذا ما نجده عند الحلي، فقد قدم أربع قصائد بمقدمات وصفية.

قصيدتان منها في مدح السلاطين؛ الأولى في مدح ناصر الدين محمد بن قلاوون[173] وذلك على الكامل[174]:

خَلَعَ الرَّبيعُ عَلَى غُصُونِ الْبَانِ   حُلَلاً فَوَاضِلُهَا عَلَى الْكُثْبَانِ

وقال الثانية في مدح السلطان المنصور الصالح شمس الدين عند نزوله بالصُّور[175]، فوصف مجلسه وما فيه من ماء وأشجار وأزهار وغناء ورقص الصُّور، وذلك على البسيط[176]:

مِنْ نَفْخَةِ الصُّورِ أَمْ مِنْ نَفْحَةِ الصُّوَرِ   أَحْيَيْتِ يَا رِيحُ مَيْتاً غَيْرَ مَقْبُورِ[177]

أَمْ مِنْ شَذَى نَسْمَةِ الفِرْدَوس حين سَرَت   عَلَى بِلَيْلٍ مِنْ الأَزْهَارِ مَمْطُورِ

أما القصائد الأخرى التي قدمها الحلي بالوصف، تخرج عن ارتباطها بالقصيدة المدحية النمطية، مثل قصيدته في الحماسة التي قدمها بوصف الخيل في لحظة طرادها وحركتها القوية. وذلك على الكامل[178]:

لِمَنِ الشَّوازِبُ كالنَّعَامِ الجُفَّلِ   كُسِيَتْ جِلالاً مِنْ غُبَارِ القَسْطَلِ[179]

يَبْرُزْنَ فِي حُلَلِ العَجَاجِ عَوَابِساً   يَحْمِلْنَ كُلَّ مُدَرَّعٍ وَمُسَرْبَلِ[180]

ومما يلاحظ من ذلك تناسب المقدمة مع غرض القصيدة، وغياب الكثير من أنواع المقدمات الوصفية التي أسَّس لها الشعر قبل العصر المملوكي. وهذا يدل على أن الشعراء طرقوا من المقدمات ما لاءم روحهم ووافق موضوعاتهم الشعرية، فالمقدمة الشعرية بشكل عام جزء من بناء نمطي محدد للقصيدة العربية، يتعامل معها الشاعر وفق موقفه وغرضه.

وهذا ما تؤكده المقدمات الثانوية المتبقية التي استعملها الشعراء في هذا العصر، مع العلم أن بعضها كان في عداد المقدمات الرئيسية في بعض العصور.

10 - المقدمة الدينية:

لعل جذور المقدمة الدينية تعود إلى نشوء قصائد الحنين إلى الأماكن المقدسة بوصفها وطن المسلم. غير أنها لم تستقل بنفسها قبل ابن الرومي في العصر العباسي الثاني. ثم تعززت في العصر الفاطمي حيث شاعت القصائد الدينية[181].

تعد في شعرنا المرصود من المقدمات الثانوية التي تضاءلت نسبتها إلى (1.12) وانحصرت في شعر البوصيري وارتبطت بقصائد المديح الديني بشكل عام والمديح النبوي بشكل خاص، وقد انحصرت وحداتها المعنوية في أربع نقاط:

أولاً: الشعور بالذنب وتأنيب الضمير، والبحث عن المغفرة والتوبة. منه على الكامل[182]:

وَافَاكَ بالذَّنْبِ العَظِيمِ المذْنِبُ   خَجِلاً يُعنِّفُ نَفْسَهُ وَيُؤنِّبُ

ثانياً: شكر الله على نعمه، منه على الطويل[183]:

إلهيْ عَلَى كُلِّ الأمُورِ لَكَ الحَمْدُ   فَلَيْسَ لِمَا أوْلَيْتَ مِنْ نِعَمٍ حَدُّ

ثالثاً: توبيخ النفس على معصيتها، منه على البسيط[184]:

إلى مَتَى أنْتَ باللَّذَّاتِ مَشْغُولُ   وَأَنْتَ عَنْ كُلِّ مَا قَدَّمْتَ مَسْؤُولُ

فِي كُلِّ يَوْمٍ ترَجِّي أنْ تَتُوبَ غَداً   وَعَقْدُ عَزْمِكَ بِالتَّسْوِيفِ مَحْلُولُ

رابعاً: الحكمة المبنية على الزهد، منه على الكامل[185]:

ذَهَبَ الشَّبَابُ وَسَوْفَ أذْهَبُ مثْلَمَا   ذَهَبَ الشَّبَابُ وَمَا امْرُؤٌ بِمُخَلَّدِ

إنَّ الغَنَاءَ لِكُلِّ حَيٍّ غَايَةٌ   مَحْتُومَةٌ إنْ لَمْ يَكُنْ فَكَأنْ قَدِ

تجدر الإشارة هنا إلى أن انتشار القصائد الدينية في الشعر

المملوكي لم يدفع المقدمة الدينية إلى مركز الصدارة، فقد فضَّل أغلب الشعراء أن يُبدأ المديحُ النبوي بالغزل أو الوقوف على الطلل مع التنبيه إلى توظيف المقدمتين بما يخدم غرض القصيدة، ولم يمنع من دخول عناصر دينية في المقدمتين كتوطئة للخروج إلي الغرض أو كتجديدٍ يناسب المديح الديني، إلا أن ذلك بقي في إطار المقدمات التقليدية، ولم يُعزز موقع المقدمة الدينية كما ذكرنا.

11 - مقدمة الشكوى من الأيام والدهر:

تعد من تجديدات شعراء العصر العباسي الذين كانوا يعبرون عن معاناتهم منطلقين من وجدانهم الفردي، كأبي تمام، أو من وجدانهم الجماعي، كابن المعتز (296هـ)، وكذلك فعل الشاب الظريف وابن نباتة والحلي، فعبر الأول عن ظلم الزمان ومعاداته، لحظة، شاكياً للممدوح سوء حاله، وهي شكوى، كان يمكن أن نُدخِلها في باب التكسب لولا غياب تلك الروح من شعر الشاب الظريف بشكل عام، إلا أنه في هذه القصيدة تحدثنا المقدمة والخاتمة معاً عن شكوى موجعة على الكامل(186):

أمَلٌ سَعَيْتُ أجِدُّ فِي إتْمَامِهِ فَعَلامَ حَلَّ الدَّهْرُ عِقْدَ نِظَامِهِ
وإلَى مَتَى يَسْعَى الزَّمَانُ لِنَقْضِ ما أسْعَى بِكُلِّ الجُهْدِ فِي إبْرَامِهِ

ويقول في الخاتمة:

مَا بَالُ حَظِّي كُلَّمَا قَدَّمْتُهُ دَفَعَتْهُ أيَّامِيْ إلَى إحْجَامِهِ
أأُذَلّ فِي أيَامِ مَنْ قَدْ كَانَ لِيْ ظَنٌّ بِنَيْلِ العِزِّ فِي أيَّامِهِ

ويعبر ابن نباتة عن شكواه انطلاقاً من روح التكسب التي شاعت

في شعره، فهو الطالب الثاني للولاية من بين الشعراء العرب بعد المتنبي، يقول على الكامل[187]:

أتَرَى الزَّمانَ يُعِينُني بولايةٍ   أحْمِيْ بِها وجْهِيْ عَنِ التَّسْآلِ

إلا أن غربة ابن نباتة صعَّدت إحساسه بالظلم والشقاء، ولذلك علَت شكواه، وعمَّت ديوانه، وخرج إلى أبواب الممدوحين يُزهق روحه، متبوماً من أوضاعه المادية والإنسانية بشكل عام، من ذلك على الكامل[188]:

يَا سَائِلِيْ بِدِمَشْقَ عَنْ أحْوَالِي   قِفْ واسْتَمِعْ عَنْ سِيرَةِ البطَّالِ[189]
وَدَعِ اسْتِمَاعَ تَغَزُّلِيْ وَتَعَشُّقِيْ   مَاذَا زَمَانُ العِشْقِ وَالأغْزَالِ
طُولَ النَّهَارِ لِبَابِ ذَا مِنْ بَابِ ذَا   أسْعَى لعَمْرِ أبِيكَ سَعْيَ ظِلالِ
لاَ حَظَّ لِيْ فِيْ ذَاكَ إلاَّ أنَّهُ   قَدْ خَفَّ مِنْ طُولِ المَسِيْرِ طِحَالِيْ
أسْعَى عَلَى شُغْلٍ وَأتْرُكُ خُلْوَةً   فَأعُودُ لاَ عِلْمِي ولاَ أعْمَالِي

ويتفرد الحلي عن سابقيه بترفعه عن الشكوى المهرقة لماء الوجه، فبدا أكثر صلابة مع الإشارة إلى الأوضاع السياسية العامة بما فيها من اضطراب ونفاق، يذهبان بالعدالة الاجتماعية، يقول على الكامل[§190]:

خَطْبٌ لِسَانُ الحَالِ فِيهِ أبْكَمُ   وَهَوًى طَرِيقُ الحَقِّ فِيهِ مُظْلِمُ
وَقَضِيَّةٌ صَمَتَ القُضَاةُ تَرَفُّعاً   عَنْ فَصْلِهَا، والخَصْمُ فِيهَا يَحْكُمُ
أمْسَى الخَبِيرُ بِهَا يُسَائِلُ: مَنْ لَهَا؟   فَأجَبْتُهُ، وَحُشَاشَتِي تَتَضَرَّمُ
إنْ كُنْتَ مَا تَدْرِيْ، فَتِلْكَ مُصِيبَةٌ   أوْ كُنْتَ تَدْرِيْ، فالمُصِيبَةُ أعْظَمُ
أشْكُو فَيُعْرِضُ عَنْ مَقَالِيْ ضَاحِكاً،   والحُرُّ يُوجِعُهُ الكَلاَمُ وَيُؤْلِمُ

وعلى الرغم من ذاك التباين فإن هذه المقدمة لا تستطيع أن تحمل

سوى إشارة عابرة للتعبير عن الوجدان الفردي أو الوجدان الجماعي؛ لأنها ليست المنبر الملائم، إذا ما أخذنا بعين الاهتمام ارتباط المقدمة في الشعر العربي بقصيدة المدح، وما لتلك القصيدة من شروط لا تسمح بالإساءة إلي المتلقي، أو إفساد صفوته؛ ولهذا تشبثت القصيدة النمطية بالغزل وما شاكله.

12 - مقدمة رحيل الظعن:

إن المرجعية الفنية لهذه المقدمة تعود إلى المقدمة الطللية، فرحيل الظعن جزء من النسيب الذي تحتويه المقدمة الطللية؛ واستقلالها النسبي الذي حققته في العصر الجاهلي لم يدفع بها إلى صدارة المقدمات كما أنها لم تحظ باهتمام الشعراء من العصر العباسي، على الرغم من أنه شهد حركة تجديد واسعة على مستوى المقدمات الشعرية، وها هي مرة أخرى في موقع هامشي في الشعر المملوكي، ولم تحقق غير (0.84) من مجموع المقدمات، وذلك على لسان كل من الشاب الظريف والبوصيري.

ولعل أسباب ذلك التهميش تعود إلى أنها أكثر المقدمات عُرضة للتجاوز، بسبب خصوصية وحداتها المعنوية الصغيرة المشكِّلة لنمطها العام، فهي، على خلاف أغلب المقدمات الأخرى، ترتبط بزمان ومكان محددين، وتحمل معها دلائلها البيئية وطابعها الخاص، وبالتالي فإن الابتعاد عن خاصيتيها الرئيسيتين: الزمان والمكان، سيؤدي إلى الابتعاد عنها، أو على أحسن تقدير، إلى إدماجها كإشارة رمزية ضمن مقدمات أخرى قادرة على استيعاب وحداتها المعنوية، بعد ملاءمتها للوحدة الفنية للمقدمة والقصيدة والشاعر، وهذا ما رأيناه في الشعر المملوكي الذي رصدناه في هذا الشأن.

فالشاب الظريف في مقدمته يتجاوز المناظر الأساسية التي تشكل صورة رحيل الظعن، وهي: الاستعداد للرحيل، وصف الهوادج، وصف النساء[191] إلى مناجاة ربة الهودج بعد استيقاف ركبه، وإبداء ولعه وحبه فيها، يقول على البسيط[192]:

يَا ربَّةَ الهَوْدَجِ المحميِّ جَانِبُهُ　　إلاَمَ حُبُّك يُغْرِينِي وَيُغْرِيْ بِيْ

ظَنَنْتُ أنَّ شَبَابِيْ فِيكَ يَشْفَعُ لِيْ　　وَأنَّ جُودَ يَدِيْ يَقْضِيْ بِتَقْرِيبِيْ

أما البوصيري فقد حافظ على نمطية المقدمة أكثر من سابقه، إذ تحدث عن الوداع والخيل والركائب المدماة، ووصف نساء الهودج، بقوله على الرمل[193]:

سَارتِ العِيْسُ يُرْجِعْنَ الحَنِينَا　　وَيُجَاذِبْنَ مِنَ الشَّوْقِ البُرِيْنَا

دَامِيَاتٍ مِنْ حَفًى أخْفَافُهَا　　تَقْطَعُ البَيْدَ سُهُولاً وحُزُونَا[194]

وعَلَى طُولِ طَواهَا حُرِمَتْ　　عُشْبَهَا المُخْضَرَّ والمَاءَ المَعِينَا

أسَرتْ ألْبَابَنَا لَمَّا سَرَتْ　　تَحْمِلُ الحُسْنَ بُدُوراً وغُصُونَا

كُلُّ سَمراءَ ومَا أنْصَفْتُهَا　　فَضَحَتْ سُمرَ القَنَا لَوْناً وَلِينَا

إلى جانب تلك المقدمات الرئيسية والثانوية نجد ثلاث مقدمات نادرة هي:

- **التهنئة بالعيد**: وهي من المقدمات الجديدة التي أتى بها شعراء العصر العباسي[195] ولكنها لم تلفت انتباه الشعراء بعد ذلك لارتباطها بالمناسبة. وكذا كان أمرها مع شعراء العصر المملوكي، فقد أتى منه ابن نباتة بمقدمتين، هنأ فيهما ممدوحه[196]، «البسيط»:

عِيْدٌ يعُودُ إلى هَذا الثَّنا العَالِيْ　　بِخَادِمَيْ أُفْقِهِ يُمْنٍ وَإقْبَالِ

مَطَالِعُ بِنُجومِ السَّعْدِ حَالِيَةٌ　　عَلَى حِمًى بِبُدُورِ الفَضْلِ مِخْلاَلِ[197]

– **الفخر**: يبدو أنه من المستهجن البدء بالفخر عند الممدوحين، إلا أن ذلك لم يمنع الشعراء من إشباع أناهم في الأغراض المناسبة، كلحظة الحديث عن وقعة حربية، ومن ذلك قصيدة الحلي في إحدى الوقائع التي قالها على الطويل[198]:

سَلُو بَعْدَ تسْآلِ الْوَرَى عَنْكُم عَنِّيْ، فَقَدْ شَاهَدُوا مَا لَمْ يَرَوا مِنْكُمِ مِنِيْ

وعلى خلاف الإحساس بالذات الفردية، يفتخر الشاب الظريف بذاته الجماعية، من خلال انتمائه العربي الإسلامي، الذي قدم به قصيدته في مدح النبي صلى الله عليه وسلم، ولا شك أن في ذلك تماهياً بنسب الرسول وعقيدته، يقول على البسيط[199]:

أرْضَ الأحِبَّةِ مِنْ سَفْحٍ وَمِنْ كُثُبِ سَقَاكِ مُنْهَمِرُ الأنْوَاءِ مِنْ كَثَبِ[200]
ولا عدت أهلَكِ النَّائينَ مِنْ نَفْسِ الصَّـ ـبا تَحيةُ عَانِي القَلْبِ مُكْتَئِبِ
قَومٌ هُمُ العَرَبُ المَحمِيُّ جَارُهُمُ فَلاَ رَعَى اللهَ إلاَّ أوْجُهَ العَرَبِ
أعَزُّ عِنْدِيَ مِنْ سَمْعِي وَمِنْ بَصَرِيْ وَمِنْ فُؤَادِيْ وَمِنْ أهْلِي وَمِنْ نَشَبِيْ[201]

– **الحث على المسير**: بين المقدمة الطللية والمقدمة الدينية، أوجد ابنُ دقيق العيد مقدمته اليتيمة التي حث فيها الركائب على المسير نحو الديار المقدسة، مازجاً بين الحكمة والإشارات الدينية ومنازل الطلل، ومنها على الكامل[202]:

يَا سَايِراً نَحْوَ الحِجَازِ مُشَمِّراً اجْهَدْ فَدَيْتُكَ فِي المَسِيرِ وَفِي السُّرَى[203]
وَتَدَرَّعِ الصَّبْرِ الجَمِيلَ وَلاَ تَكُنْ فِي مَطْلَبِ المَجْدِ الأثِيلِ مُقَصِّرَا[204]
اقْصِدْ إلَى حَيْثُ المَكَارِم وَالنَّدَى يَلْقَاكَ وَجْهُهُمَا مُضِيئاً مُقْمِراً
وإذا سَهِرْتَ فِي طَلَبِ العُلا فَحَذَارِ ثُمَّ حَذَارِ مِنْ خَدْعِ الكَرَى

إن النسبة المرتفعة للقصائد الخالية من المقدمات في الدواوين المرصودة في الجداول الآتية، تشكك في مشروعية صورة البناء الهيكلي، بخاصة أن تلك القصائد تخلت عن تلك الصورة لخلوها من العنصر الرئيس، وهو المقدمة، ثم استدعى ذلك خلو القصيدة من مفهوم التخلص، كوسيلة انتقال من المقدمة إلى موضوع القصيدة.

والمقدمة كما رأينا هي أبرز عنصر في نمطية القصيدة المدحية، والالتزام بها مرتبط بآداب مخاطبة الممدوح في المجالس الرسمية. أما التخلص لا يعد وحدة بنائية إلى جانب المقدمة أو الخاتمة أو المتن، وإنما وسيلة ربط بين الوحدات البنائية، فهو يغيب إن غابت المقدمة التي يربط بينها وبين غرض القصيدة، وبالإضافة إلى أنه عنصر ربط كباقي عناصر الربط الأخرى في القصيدة العربية كالتكرار والضمائر والأسماء والحروف... إلخ.

ولا تشكل الخاتمة أيضاً وحدة بانية مستقلة عن موضوع القصيدة، لأنها جزء منه، أو نهايته أو خاتمته، كيفما كانت دعاء أو حكمة أو غير ذلك، مما يلائم غاية الشاعر وتوجيهه، ويؤكد هذا أنها لا تحتاج إلى وسيلة ربط بينها وبين موضوع القصيدة.

من هذا المنطلق فإن صورة البناء الخارجي تشير إلي نمطين من القصائد: قصائد بمقدمات، وقصائد بلا مقدمات. تمثل الأولى نمطاً رسمياً، وتمثل الثانية نمطاً ذاتياً، وذلك في موقف الشاعر على أقل تقدير.

الهوامش

1) العمدة في صناعة الشعر ونقده: الحسن بن رشيق. تح: محيي الدين عبدالحميد. ط 5 دار الجيل. بيروت 1981 ص 231/1.

2) العمدة 239/1. والطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز: يحيى العلوي. تصحيح سيد المرصفي. مصر 1914 ص 183/3.

3) العمدة 123/3. ومنهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني. تح: الخوجة. ط 2 بيروت 1981 ص 355.

4) مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي: حسني عطوان. مصر ص 11.

5) شعراء النصرانية قبل الإسلام: لويس شيخو. ط 2 دار المشرق، بيروت، 161/1.

6) مقدمة القصيدة في العصر الأموي 15-20.

7) ديوان لبيد بن ربيعة العامري: دار صادر، بيروت 1966 ص 44.

8) ديوان الأخطل: بيروت ص 27.

9) ديوان بشار بن برد. شرح محمد عاشور. تونس 1976 ص 283.

10) هي وصف سفن الأمين 198هـ التي وضعها على أشكال متعددة للتنزّه في نهر دجلة.

11) ديوان أبي نواس: تح: أحمد الغزالي. دار الكتاب، لبنان ص 414.

12) مقدمة القصيدة في العصر العباسي الثاني: حسين عطوان، دار المعارف، مصر ص 51.

13) ديوان البحتري: تح: حسن كامل الصيرفي، ط 2 مصر 1972 ص 24/1.

14) أمثال «ذو الرمة - 117هـ والقطامي - 190هـ وأشجع السلمي - 195هـ».

15) ديوان عبدالله بن قيس الرقيات: تح: محمد نجم، بيروت 1985 ص 1، 20، 87.

16) النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال ط 3، القاهرة 1964 ص 220-222.

17) نقد الشعر: قدامة بن جعفر، تح: كمال مصطفى، مصر 1975 ص 123-124.

18) ديوان ابن نباتة المصري: دار إحياء التراث العربي، لبنان ص 273.

19) صفي الدين الحلي، حياته وآثاره وشعره: محمد إبراهيم حَوَّر. ط 2 دار الفكر، دمشق، بيروت 1990، ص 80.

20) ديوان صفي الدين الحلي: دار صادر، بيروت ص 18.

21) الديوان 84.

22) جمة: الكثير من كل شيء. الليث (ويضم) واللبات واللباثة واللبيثة: المكث والتوقف والإبطاء.

23) الديوان 5.

24) نفسه 377.

25) نفسه 455.

26) الريم: الظبي الخالص البياض. حاميم: يقال: آل حاميم، هناك سبع سور قرآنية استهلت بـ «حم».

27) الديوان 26.

28) ثواقباً: ثقب النار ثقوباً: اتقدت. كناية عن حرقة البكاء ولوعة الحب.

29) الديوان 385.

30) ديوان الشاب الظريف: تح: ماكر هادي شاكر، ط 1 بيروت 1985 ص 107.

31) نفسه 176.

32) ديوان فخر الدين بن مكانس: مخطوط رقم 2547 دار الوثائق، الرباط، ورقة 10.

33) الأشنب: البارد الطيب.

34) ذو مرة: صاحب الخلق القوي والأصالة والعقل.

35) ديوان ابن حجر العسقلاني: أنس الحُجَر في أبيات ابن حَجَر: تح: شهاب الدين أبو عمرو ط 2، بيروت 1988 ص 49.

36) الديوان 36.

37) الديوان 17.

38) الديوان 176.

39) الديوان 218.

40) المؤيد إسماعيل بن الأفضل، علي بن المظفر محمد بن المنصور. ملك حماة، عرف بأبي الفداء وبكتابه «المختصر في أخبار البشر» توفي سنة 732هـ.

41) بدليس: بلد بأرمينية. معجم البلدان: ياقوت الحموي. ط 1 مصر 1906 ص 90/2.

42) الديوان 682.

43) كان أو كاد: حصل أو قرب من الحصول.

44) ولي الخلافة في مصر سنة 815هـ لمدة خمسة أشهر فقط.

45) يستهلها بقوله على الكامل: الملك أصبح ثابت الأساس بالمستعين العادي العباس، الديوان 172-177.

46) ابن نباتة المصري أمير شعراء المشرق: عمر موسى باشا ط 2 مصر 1973 ص 142.

47) الديوان 279-380.

48) الديوان 155.

49) عذراء شمطاء: منصوبة بالتبعية لما قبلها. المزاج: خلط الشراب بالماء أو بمشروب آخر.

50) الديوان 707.

51) الديوان 707.

52) الديوان 709.

53) الطلاء: الشراب، أصابها الترخيم في النص لضرورة الوزن.

54) الديوان 715.

55) الديوان 159.

56) أسأره: أبقاه.

57) الديوان 183.

58) الديوان 331.

59) نفسه 146.

60) ديوان ابن خطيب داريا: مخطوط رقم 225 دار الوثائق. الرباط ورقة 5.

61) الديوان 128.

62) الديوان 158.

63) الديوان 193.

64) الديوان 336.

65) لم ير بعض النقاد ما نراه في خمريات الحي بسبب منهجية البحث المتبعة لديهم في الدرس فقد كانوا يبحثون عن شعراء العرب السابقين في شعر الحلي، وحين وجدوا ضالتهم أفرغوا الشاعر من طاقاته الشعرية. صفي الدين الحلي. ياسين الأيوبي. بيروت 1971م ص 268.

66) الديوان 4.

67) يعطو: العطو: التناول ورفع الرأس واليدين. وظبي عطو: يتطاول إلى الشجر ليتناول منه. الأدماء: الأدمة في الظباء: لون مشرب بياضاً.

68) ديوان الحلي 128.

69) نفسه 140.

70) نفسه 761.

71) نفسه 120.

72) الديوان 4.

73) ديوان الحلي 121.

74) نفسه 566.

75) نفسه 438.

76) نفسه 600.

77) الديوان 122.

78) صفي الدين الحليك ياسين الأيوبي. بيروت 1971 ص 183.

79) شاعر جاهلي، بكى شبابه حين خرج مع امرئ القيس، ومات في الطريق، فسمي عمراً الضائع «المؤتلف والمختلف في أسماء الشعراء وكناهم» الآمدي. بيروت 991 ص 168. ومعجم الشعراء 200.

80) مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني: حسين عطوان. مصر 112-154.

81) الديوان 315.

82) الديوان 44.

83) الديوان 35.

84) نورة: من نارت نوراً أي نضرت.

85) الديوان 25.

86) ابن نباتة المصري 149-150.

87) الديوان 490.

88) الزرفين: حلقة للباب، وقد زرفن صدغيه جعلهما كالزرفين.

89) معين: ماء جار على وجه الأرض.

90) الديوان 28.

91) الودق: المطر.

92) الديوان 35.

93) نفسه 28.

94) اللمة: الشعر المجاوز شحمة الأذن.

95) الديوان 33.

96) نفسه 35.

97) نفسه 8.

98) اقذاء: ما يقع في العين وفي الشراب.

99) الديوان 28.

100) الديوان 44.

101) الحنين إلى الأوطان: عمرو بن محمد الجاحظ. القاهرة 1923 ص 14-15.

102)

103) العفة: بقية اللبن في الضرع. المزاود: ج مزود: ما يجعل فيه الزاد.

104) قبيعة: التراب المجموعة.

105) أهم تلك التفسيرات القول بأن الأطلال تدل على المشكلة الوجودية الكبرى التي كان يعيشها الإنسان الجاهلي، وهي اختيار القضاء والفناء والتناهي. انظر: مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي. حسين عطوان. مصر 156-161.

106) اديوان 197.

107) الديوان 31.

108) العلاء: يريد علاء الدين أبا الحسن، ابن يحيى بن فضل الله – 769هـ. انظر: الدرر الكامنة في أعيان المئة الثامنة: ابن حجر العسقلاني: دار الجيل. بيروت ص 138/3. وابن نباتة المصري 231.

109) الديوان 197.

110) نفسه 197.

111) الديوان 23.

112) الديوان 199.

113) زين خاتون: لعله اسم امرأته، وخاتون: كلمة أعجمية تطلق علي المرأة الشريفة أي ذات الشأن بين قومها، وقد شاع في زمن المماليك إطلاقه مركباً مع آخر قبله.

114) الطفيلة: تصغير تحبب و(فرحة) لعله اسم ابنة الشاعر.

115) نابها: أصابها.

116) يشرع: يرد الماء ويدخله.

117) الديوان 721.

118) الديوان 196.

119) باب البريد: اسم لأحد أبواب جامع دمشق.

120) الديوان 155.

121) الدخول: واد بأرض اليمامة. حومل: موضع ما بين إمرة وأسود العين، توضح: كثيب أبيض من كثبان حمر بالدهناء. المقراة: قرية من نواحي اليمامة. معجم البلدان 54/4. 72/3. الدار: شجرة النبق. لها ورقة عريضة مدورة.

122) ديوان الحلي 385.

123) الديوان 216.

124) ظباء كناس: من كنس الظبي: دخل في كناسه، أي مستترة من الشجر، شبه به النجوم الخمسة (بهرام، زحل، عطارد، الزهرة، والمشتري) لأنها تكنس في المغيب.

125) ديوان ابن نباتة 494.

126) الديوان 26-27.

127) الديوان 216.

128) ضمن الشاعر قوله تعالى: ﴿**اهبطوا مصراً فإن لكم ما سألتم**﴾ البقرة 60.

129) الديوان 202.

130) مفرد: راكب مفرد: ليس معه غير بعيره، وخفف الإدغام للضرورة الشعرية.

131) طيف الخيال: الشريف المرتضى تح: محمد سيد الكيلاني، القاهرة 1955 ص 99.

132) مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني 69.

133) الديوان 295.

134) الديوان 47.

135) الديوان 717.

136) ديوان ابن نباتة 263.

137) ديوان العسقلاني 181.

138) الديوان 39.

139) الديوان 564.

140) قلاك، القلا: البغض.

141) الديوان ,٧١٧

142) ديوان امرئ القيس: تح: محمد أبو الفضل إبراهيم ط 4 مصر ص 114.

143) جمهرة أنساب العرب: ابن حزم الظاهري تح: عبدالسلام هارون. القاهرة 456.

144) الديوان 8.

145) ديوان البوصيري: تح: محمد سيد الكيلاني. القاهرة 1955 ص ص 202.

146) البهار: نبت طيب الريح.

147) الديوان 219.

148) الجامعين: هو حدة بني مزيد التي بأرض بابل. معجم البلدان 39/3.

149) الديوان 448.

150) الديوان 191.

151) الديوان 13.

152) ديوان الشاب الظريف 119.

153) خمار: بقية السكر، صداع الخمر.

154) الديوان 191.

155) الديوان 283.

156) الديوان 24.

157) فوديه: معظم شعر الرأس مما يلي الأذن وناحية الرأس.

158) جون: النبات يضرب إلى سواد من خضرته والأحمر والأبيض والأسود، ج جون.

159) الديوان 365.

160) معمود: مهدود.

161) السيد: الذئب.

162) الديوان 354.

163) الملك المظفر غازي بن أيوب صاحب ميافا رقين والرها وإربل. من ملوك الدولة الأيوبية، توفي سنة 654هـ. الأعلام 112/5.

164) إربل: قلعة من أعمال الموصل. معجم البلدان 172/1.

165) الديوان 60.

166) الصابأ: المر.

167) أيوب بن محمد أبو الفتح نجم الدين، ولي السلطنة في القاهرة سنة 647هـ، الأعلام 38/2.

168) الديوان 69.

169) الديوان 69.

170) مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني 124، 127، 204.

171) الديوان 28.

172) نفسه 33.

173) أبو الفتح بن عبدالله الصالحي، من كبار الدولة القلاوونية. ولي السلطنة في مصر سنة 693هـ وتوفي 741هـ. الأعلام 11/7.

174) الديوان 99.

175) الصور: قلعة قرب ماردين، معجم البلدان 399/5.

176) ديوان الحلي 145.

177) الديوان 22.

178) نفخة الصور: النفخ في القرن يوم القيامة.

179) الشوارب: الخيول المضمرة، الحلال الواحدة حلة: الثوب القسطل: غبار الحرب.

180) العجاج: الغبار. المسربل: اللابس الريال.

181) مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني 204.

182) ديوان البوصيري 41.

183) نفسه 63.

184) نفسه 173.

185) نفسه 69.

186) الديوان 221.

187) الديوان 400.

188) نفسه 400.

189) سيرة البطال: هي سيرة الأميرة ذات الهمة، ونسبت إلى أبي محمد البطال أحد الشخصيات الرئيسية في السيرة وإليه تنسب السيرة التركية «السيد غازي البطال» وتعكس الأحداث نفسها التي تعكسها السيرة العربية «الأميرة ذات الهمة» انظر: قصصنا الشعبي، علي فؤاد حسنين. القاهرة 1947 ص 52. وسيرة الأميرة ذات الهمة – دراسة مقارنة: نبيلة إبراهيم. دار الكتاب العربي. القاهرة ص 134.

190) الديوان 65.

191) مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي 143.

192) الديوان 55.

193) الديوان 209.

194) حزون: ما غلظ من الأرض.

195) مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني 204.

196) الديوان 387.

197) حالية ومحلال: من حال عليه الحول حولاً، وحؤولاً: أتى.

198) الديوان 27.

199) الديوان 51.

200) كثب: كثيب: التل من الرمل. الكثب. القرب.

201) النشب: المال والعقار. ويروي «نسب» ي.

202) ديوان ابن دقيق العيد، دراسة في الأدب المصري. علي صافي حسين. دار المعارف، مصر ص 139.

203) السري: السير عامة الليل.

204) الأثيل: يأثل أثولاً، وتأثل: تأصل.



الملخص:

شغل الإنسان منذ أقدم العصور بمصدر الإبداع الفني والإنتاج الأدبي، فنسبوه في البدء إلى قوى وإلى رموز توحي به إلى بني البشر، شأنهم في ذلك شأن ظاهرة طبيعية في الكون جهلوا مصدرها وكيفية نشوئها وتكوينها فنسبوها إلى تلك الرموز أوجدتها وعبدوا هذه الأرواح لقدراتها الموهومة - باعتقادهم - فكذلك الإنتاج الأدبي ولاسيما - الشعر - الذي بقي حتى الآن مبعث شك وحيرة لدى الدارسين عن كيفية نشوئه وكيف تنتج القصيدة، وهل يكون ذلك في لحظة إلهام، أم أنه يستغرق زمناً تمر الفكرة عبره بمراحل متعددة حتى تخرج وتولد قصيدة كاملة.

وعزى بعضهم الشعر إلى شياطين يوحون به لشعراء يختارونهم دون غيرهم، ونسبه بعضهم إلى (الجن) وقالوا إن لكل شاعر جنياً يزوره ويلقنه الشعر وجعله آخرون إلهاماً يلهمه الشاعر. ولقد تعددت الروايات وكثرت الأخبار حول ذلك لاسيما عند العرب القدامى وهذا ما سيدور الكلام عنه في صفحات بحثنا هذا.

شاع عند العرب في عصر - ما قبل الإسلام - أن لكل شاعر شيطاناً يوحي إليه الشعر ويلقنه إياه. ولقد أحس الشاعر نفسه بأن هناك روحاً خفية تهيئه وتدفعه إلى قول الشعر، ونسبوا هذه الروح إلى

(الجن) التي كان لها شأن كبير عند العرب، ويرجع ذلك إلى كونها مخلوقات خفية مستترة عن بصر الإنسان، والأصل في معناها: الخفاء والاستتار فيقال: جَن الشيءَ جَنًّا، أي ستره[1]. وكان العرب يرون أن لهذه المخلوقات قدرة عجيبة وقوة على إنجاز الأعمال الغريبة الفائقة التي يعجز عنها بنو الإنسان، فأهل تدمر يزعمون أن مدينتهم مما بنته الجن لسليمان (عليه السلام)[2]. وهي من الأبنية العجيبة، ولما نسب العرب للجن كل ظاهرة غريبة، فليس بعيداً أن ينسبوا إليهم صناعة الشعر لاتصاله بالمهارة والذكاء، وهذا ما ذكره المعري في بيت له إذ يقول[3]:

وقد كان أرباب الفصاحة كلما رأوا حَسناً عدُّوه من صنعة الجن

ولقد وصلت لنا نصوص وأخبار وأشعار من عصر ما قبل الإسلام تبين رسوخ هذه الفكرة لدى العديد من الشعراء، من ذلك ما قاله الأعشى الكبير:

وما كنتُ ذا قول، ولكن حسبتني إذا مِسحل يبدي لي القول انطق
خليلان فيما بيننا من مودّة شريكان: جني وإنس موفق[4]

إذ تتضح العلاقة بينه وبين الجني، فينسب قول الشعر إلى (مسحل) وهو جنيه الذي يلقي إليه الشعر.

ويورد الأصمعي رواية عن لقاء بين رجل وشاعر من الجن يفتخر فيها (الجني) أنه مصدر الشعر للشاعر، فيقول: (ضفت قوما في سفر وقد ضللت الطريق - فجاؤوني بطعام أجد طعمه في فمي وثقله في بطني، ثم قال شيخ منهم لشاب: أنشد عمك، فأنشدني[5]:

عفا من سليمى مُسحلان فحامرُهْ تمشي به ظلمانه وجآذرُهْ

فقلت له: ءأليس هذا للحطيئة؟ فقال: (بلى وأنا صاحبه من الجن).

ويبدو أن هؤلاء الجن كانوا مختصين بالفحول من الشعراء فقرنوا بهم ولم يعرف عند غيرهم من الشعراء مصاحبتهم للجن، ولقد وجدنا لكل فحل من الشعراء - حسب مفهوم الفحولة القديم - جنياً خاصاً به يحمل اسماً معيناً ذا إشارة إلى صفة في الشاعر، فـ (عمراً) اسم جني المخبل السعدي[6]، و(هادر) جني النابغة الذبياني، و(هبيد) قرين عبيد بن الأبرص الذي قال (ومن عبيد لولا هبيد) و(لافظ بن لاحظ) جني امرئ القيس، و(مسحل السكران) صاحب الأعشى[7].

ولعل في اقتران الجن بالشعراء الكبار المشهورين وغيابهم عن الشعراء الصغار أو المغمورين ما يشير إلى عدم صحة الروايات التي تنسب للجن وإلقائهم الشعر على الشعراء، فلو كانوا كذلك حقيقة لاختاروا شاعراً عادياً وأشهروه بشعرهم، أو لأصبح كل إنسان له قرين من الجن شاعراً.

ويبدو أن صلة الشعر والشعراء بالجن هي موروثات أسطورية لتفسير العبقرية الشعرية غير المفهومة بل العصية على الفهم لذا نسبها العقل العربي لهذه القوى الغيبية ليتمكن من تصديقها.

الجن في القرآن الكريم

ترد في القرآن الكريم آيات واضحة وصريحة تؤكد وجود الجن وعالمهم، ففي القرآن سورة تعرف بـ (سورة الجن)، وبين القران أنهم مخلوقون من نار كما في قوله تعالى ﴿**والجان خلقناه من قبل من نار السموم**﴾[8]، وقوله ﴿**وخلق الجان من مارج من نار**﴾[9]، وتحدث القرآن عن معتقداتهم، فمنهم مؤمن ومنهم ضال، قال تعالى: ﴿**وأنا منّا**

المسلمون ومنا القاسطون فمن أسلم فأولئك تحروا رشداً، وأما القاسطون فكانوا لجهنم حطباً﴾[10]، ويؤكد القرآن أن فريقاً منهم يسمعون كلام الله ويعقلونه فيعجبون به ويؤمنون به ﴿**قل أوحي إليّ أنه استمع نفرٌ من الجن فقالوا إنا سمعنا قرآناً عجباً، يهدي إلى الرشد فآمنا به ولن نشرك بربنا أحداً﴾**[11] واستماعهم للقرآن دليل على فهمهم لغيره من الكلام وقدرتهم على تأليف كلام بليغ ولكنه لا يبلغ ولا يرقى ولا يقترب من مستوى الإعجاز القرآني، كما أشار إلى ذلك القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿**قل لئن اجتمعت الإنس والجن على أن يأتوا بمثل هذا القرآن لا يأتون بمثله ولو كان بعضهم لبعض ظهيراً﴾**[12].

ويرد ذكر الشيطان في القرآن معبراً عنه بالجن، فهو الذي أبى السجود لآدم (عليه السلام). ﴿**وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلا إبليس كان من الجن ففسق عن أمر ربه﴾**[13] ومن الواضح أن للشياطين تاريخاً في القرآن سواء ذكروا بلفظه (شيطان) أم بلفظ آخر، كالجن أو إبليس، فتاريخهم يبدأ بالمعصية وعداوة الناس وإغوائهم وفتنتهم وينتهي بذلك أيضاً، لذا فكل ذكر ورد لهم في القرآن جاء موعظة وذكرى وتحذيراً من همزاتهم ومن استراقهم السمع وأخبار الكهان بالغيب[14] فهو رمز للرفض والخطيئة، ويشير القرآن إلى ما لهم من مداخل وحيل لم يسلم منها حتى الرسل الكرام[15]، ومن هنا جاءت تسميتهم بـ (إبليس) أي أبلس وآيس من الخير كله، لذا جعل شيطاناً رجيماً عقاباً لمعصيته[16]. وسموا بالشيطان وهو ما يدل على الالتواء والاعوجاج والتمرد والبعد عن الحق والانحراف عنه والميل[17].

وقد أشار القران أن للشياطين وحياً يوحون به إلى أوليائهم من الإنس بالضلال ﴿**شياطين الإنس والجن يوحي بعضهم إلى بعض زخرف القول غروراً﴾**[18].

ولقد اتهم الرسول (عليه الصلاة والسلام) عند قراءته للقرآن بأنه

شاعر، وأن ما يقوله ما هو إلا شعر، لما أحدثه في نفوسهم من سكينة وخضوع استغربوه وحاروا في فهم هذا الإحساس الغريب الذي انتابهم من جراء هذا الكلام فنسبوه إلى الشعر على اعتبار أن مصدره الجن التي كانت توحي بالشعر إلى الشعراء، وقد أشار القرآن إلى ذلك بقول الحق ﴿**بل قالوا أضغاث أحلام بل افتراه بل هو شاعر**﴾[19] ووصفوه (عليه الصلاة والسلام) بالجنون وعدوا كلامه سحراً وكهانة لارتباطهما (أي السحر والكهانة) بالجن وأنهما من فعل الجن ﴿**ويقولون أئنا لتاركوا آلهتنا لشاعر مجنون**﴾[20] و، ﴿**إن هذا إلا سحر يؤثر**﴾[21]، و﴿**يا أيها الذي نُزِّل عليه الذكر إنك لمجنون**﴾[22].

ولقد رد القرآن هذه الاتهامات عن النبي (عليه الصلاة والسلام) في آيات عديدة، مثل قوله تعالى: ﴿**وما هو بقول شاعر قليلاً ما تؤمنون**﴾[23] و﴿**بفذكر فما أنت بنعمة ربك بكاهن ولا مجنون**﴾[24]، وبين القرآن بما لا يقبل الشك على أي قوم تتنزل الشياطين تأكيداً على براءة النبي مما نسب إليه من قول الشعر والسحر، فقال تعالى: ﴿**هل أنبئكم على من تتنزل الشياطين تنزل على كل أفاك أثيم. يُلقون السمع وأكثرهم كاذبون. والشعراء يتبعهم الغاوون. ألم تر أنهم في كل وادٍ يهيمون. وأنهم يقولون ما لا يفعلون. إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيراً وانتصروا من بعد ما ظُلموا وسيعلم الذين ظلموا أي منقلبٍ ينقلبون**﴾[25]، فالشياطين كما يتضح من النص القرآني لا تتصل إلا بكل من يدعي معرفة الغيب وبالكهان، ومن يكثرون الكذب والغواية والضلال. أما الشعراء، فقد خص منهم مجموعة وليس جميعهم، فالمؤمنون ناصرو الحق مستثنون من هذا الحكم لأن الكذب والادعاء لا يرد في كلامهم فليس ذلك من صفات المؤمن، ولهذا وجدنا النبي (عليه الصلاة والسلام) يقول لشعراء المسلمين في ردهم على مشركي قريش (والذي نفسي بيده لكأنما تنضحونهم بالنبل بما تقولون

لهم من شعر)[26]. وكان الرسول يحض حسان بن ثابت على هجاء المشركين ويحفزه بكلمات مثل قوله (اهج المشركين فإن روح القدس معك)[27] والمقصود بـ (روح القدس) هنا (جبريل) عليه السلام. فهو الروح الذي كانت تقف إلى جانب حسان ليقول شعراً في هجاء قريش. ويبدو أنه كان حافزاً ومشجعاً لحسان ليمتلك القوة التي تطلق لسانه ولم يكن الملقن له أبيات الشعر.

الجن في العصر الأموي

ويأتي العصر الأموي الذي يعد امتداداً لصدر الإسلام في كثير من جوانبه، ومما يبدو أن تفكير الناس في هذا العصر بدأ يتغير ولاسيما فيما يتعلق بأمور الدين «فمجتمع هذا العصر كان يشمل عدداً من الصحابة وكثيراً من التابعين يتلقون عنهم، ويجتهدون اجتهاداً خاصاً في مسائل تعرض لهم، وكما كان للدين سلطان كبير فيه، كان للجاهلية صداها أيضاً وآثارها، وكان لمن أسلم من اليهود والنصارى تأثيرهم، ومن كل ذلك تعددت صور الشياطين في هذا العصر»[28]، ويبدو أن شعراء العصر الأموي في حديثهم عن علاقتهم بالشيطان تناولوه من رؤية أخلاقية، فنسبوا إليه كل شعر رديئ ومقذع ومتضمن للهجاء وخارج عن تعاليم الدين، فهذان جرير والفرزدق المختصان بالهجاء اعترفا بأن إبليس كان معيناً لهما عليه فيقول جرير[29]:

إني ليلقي علي الشعر مكتهل   من الشياطين إبليس الأباليس

فما يقوله من كلام ناب هو بوحي من إبليس، ويشير الفرزدق إلى ذلك فيقول[30]:

أطعتك يا إبليس سبعين حجة   فلما انتهى شيبي وتم تمامي

فررت إلى ربي وأيقنت أنني   ملاق لأيام المنون حمامي

فهو قد تاب عن هجائه واتباعه للشيطان وإغرائه له. وهناك خبر عن عمر بن أبي ربيعة عندما قال قصيدته في زينب[31]:

إنــنــي الــيــوم عــادنــي أحـزانــي وتـذكـرت مـيـعـتـي فـي زمـانـي

عذله ابن عتيق في ذلك، فقال له عمر[32]:

لا تلمني عتيق، حسبي الذي بي إن بـي يـا عـتـيـق مـا قـد كـفـانـي
لا تـلـمـنـي وأنـت زيـنـتـهـا لـي أنـت مـثـل الـشـيـطـان لـلإنـسـان

فشيطان عمر يوحي له بالتشبيب بالنساء والتغزل بهن. ويفتخر أبو النجم العجلي بأنه خالف جميع الشعراء في ذكورة شيطانه فيقول[33]:

إنــي وكـل شـاعـر مـن الـبـشـر شـيـطـانـه أنـثـى وشـيـطـانـي ذكـر

وفي قوله هذا إشارة إلى أن لكل شاعر شيطاناً.

الجن في العصر العباسي

ومع مجيء العصر العباسي وما حمله من نشاط فكري وإنتاج علمي زعزع نوعاً ما فكرة شياطين الشعراء، وبدأوا ينظرون إلى مصدر الشعر من نواح أخرى بعيدة عن سلطان الشيطان وتأثيره، فهذا بشار يذكر اسم شيطانه ولكنه انفصل عنه وازدراه وفضل قول الشعر منفرداً[34]:

دعـانـي شـنـقـنـاق إلى خلف بـكـرة فـقـلـت اتـركَـنّـي فـالـتـفـرد أحـمـد

ويندر ذكر الشيطان في هذا العصر ولعل السبب في ذلك يعود إلى مؤثرات العصر والبيئة الحضارية التي ازدهر بها الشعر العباسي،

والذي يختلف عن الشعر الذي انبثق من البيئة الصحراوية في عصر ما قبل الإسلام والعصر الأموي، فتلك القفار النائية والصحاري الخالية، وتلك الوحشة التي غمرت الشاعر القديم وأوحت إليه بتلك المزاعم والأوهام فيما يتعلق بصلته بالجن، لم يعد لها وجود في العصر العباسي وإن وجد بعض الشعراء ممن اتخذوا الجن تابعاً وموحياً لهم على القول، فذلك وارد أما على سبيل السخرية، أو على سبيل التقليد الشكلي[35].

فهذا العصر على الرغم من كونه عصراً يمتاز بالعملية إلا أنه لم يستقل استقلالاً تاماً عن عصر الأساطير ولا العصر الديني، فلم تهمل أساطير عصر ما قبل الإسلام التي تفيض بأحاديث الشياطين والجن والغيلان ، ولهذا وجدنا ذكراً لشياطين الشعراء من باب تقليد الفحول السابقين، وإحياء للذكرى الماضية في الجزيرة العربية وتظرفاً بالانتساب إليها واستدلالاً على جودة الشعر وقوة الشاعر[36].

وفضلاً عن ذلك فهذا العصر لا يخلو من الإيمان بهذه الأساطير ولا ينسلخ من الحياة الروحية بشكل تام مهما تمسك بالمادية، ومال إلى المحسوسات[37]. وقد ظهرت هذه المسألة نقدياً وشاعت في هذا العصر.

إذ يلاحظ الميل إلى الحديث عن الجن وشياطين الشعراء في كتب ذات منحى قصصي (المقامة الإبليسية) لبديع الزمان الهمذاني، حيث عرض فيها صاحبها فكرة شياطين الشعراء فاصطنع للشيطان أنه قال[38]: (ما أحد من الشعراء إلا ومعه معين منا)، فبديع الزمان اعتمد في مقاماته على ما كان شائعاً عند العرب عن وحي الجن وربما أراد السخرية من هذه الفكرة ونقدها لتتجه الأنظار إلى مسألة أخرى في إنتاج الشعر.

ثم نجد صدى لهذه الفكرة عند ابن شهيد الأندلسي في رسالته (التوابع والزوابع) إذ اصطنع رحلة خيالية إلى (أرض الجن) فلقي فيها

عدداً من الشعراء والخطباء وجميعهم من الجن كانوا أصحاباً لشعراء وخطباء من الإنس، وأطلق عليهم أسماءً تناسب صفات أصحابهم من البشر، مثل (حسين الدنان) اسم صاحب أبي نواس[39] ولهم أشكال قريبة من أشكال أقرانهم من البشر، فجني الجاحظ شيخ أصلع في عينه جحوظ[40] وأطلق عليهم ألفاظاً مثل التابع والزابع[41]، ويبدو أن هدف ابن شهيد من ابتداعه هذه الرسالة ليستشهد بتوابع فحول الشعراء على تفوقه في شتى فنون الشعر نكاية بحساده وإفحاماً لخصومه[42].

ويتحدث أبو العلاء المعري عن شياطين الشعراء في رسالتيه (رسالة الشياطين) و(رسالة الغفران) ينسب فيهما شعراً إلى (إبليس) استمراراً لنهج العرب في ذلك، فيقول على لسان (رضوان) خازن الجنة: الشعر (كلام إبليس المارد)[43]، و(إنما هو للجان وعلموه ولد آدم)[44] وفرق بين الصالحين ومكانهم الجنة، والشعراء الضالين ومكانهم الجحيم لاتباعهم إبليس اللعين[45]. فالشعر في الجنة بضاعة كاسدة فهو (قران إبليس)[46]، ويعود فيفصل الجن المؤمن الذين أوحوا للشعراء وهم ليسوا من ولد إبليس[47]. ويبدو أن المعري كان يقصد السخرية من فكرة شياطين الشعراء.

هكذا نجد أن فكرة (شياطين الشعراء) وما يوحون به إلى الشاعر كانت موجودة منذ عصر ما قبل الإسلام واستمرت على مر العصور على اختلاف في درجة أهميتها بين عصر وآخر واختلاف في وجهات النظر بين مؤيد ورافض أو ساخر، وهي كانت امتداداً لمفهوم الشاعر لعصر ما قبل الإسلام عن الجني الذي يبدو أن البيئة الصحراوية المفتوحة والهدوء الذي يسكنها هي التي أوحت للشعراء بهذه الفكرة فتوهموا أن هناك من يلقنهم الشعر بدليل أن هذه الفكرة بدأت تضمحل في العصر العباسي وينظر إليها نظرة سخرية.

الهوامش

1) لسان العرب: ابن منظور مادة (جنن).
2) ينظر: الحيوان للجاحظ: 1/6.
3) سقط الزند: أبو العلاء المعري، 104.
4) ديوان الأعشى: 125.
5) الأغاني: أبو الفرج الأصفهاني 177/2-178.
6) ينظر الحيوان: 225/6.
7) ينظر جمهرة أشعار العرب: أبو زيد القرشي 45/1، 47، 48.
8) سورة الحجر، الآية: 27.
9) سورة الرحمن، الآية: 15.
10) سورة الجن، الآية: 14-15.
11) سورة الجن، الآية: 1-2.
12) سورة الإسراء، الآية: 88.
13) سورة الكهف، الآية: 50.
14) ينظرة سورة الجن، الآية: 9.
15) ينظر شياطين الشعراء، الدكتور عبدالرزاق حميدة: 124-125.
16) تفسير الطبري: 59/1.
17) لسان العرب: مادة (شطن).
18) سورة الأنعام، الآية: 112.
19) سورة الأنبياء، الآية: 5.
20) سورة الصافات، الآية: 36.
21) سورة المدثر، الآية: 24.
22) سورة الحجر، الآية: 6.
23) سورة الحاقة، الآية: 41.
24) سورة الطور، الآية: 29.

25) سورة الشعراء، الآية: 221-227.

26) مسند أحمد بن حنبل: 654/3.

27) مسند أحمد بن حنبل: 298/4.

28) شياطين الشعراء: 136.

29) ثمار القلوب، أبو منصور الثعالبي: 54.

30) ديوان الفرزدق: 77.

31) ديوان عمر بن أبي ربيعة: 219.

32) الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني: 98/1.

33) الشعر والشعراء، ابن قتيبة: 603/2.

34) الحيوان: 288/6.

35) ينظر الجن في الأدب العربي، نهاد توفيق نعمة: 171.

36) شياطين الشعراء: 206.

37) م.ن: 206.

38) مقامات بديع الزمان الهمذاني: 184-185.

39) رسالة التوابع والزوابع، ابن شهيد: 142.

40) م.ن: 158.

41) م.ن: 118، 122، 200.

42) ينظر الجن في الأدب العربي: 191.

43) رسالة الغفران، أبو العلاء المعربي: 244.

44) م.ن: 244.

45) م.ن: 221.

46) م.ن: 149.

47) م.ن: 196.

المصادر والمراجع

*) القرآن الكريم.

*) الأغاني: أبو الفرج الأصفهاني، مؤسسة جمال للطباعة - بيروت.

*) تفسير الطبري: أبو جعفر محمد بن جرير بن يزيد بن خالد، دار الفكر، بيروت.

*) ثمار القلوب في المضاف والمنسوب: أبو منصور الثعالبي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار النهضة - القاهرة - 1965.

*) الجن في الأدب العربي: نهاد توفيق نعمة، بيروت - 1961.

*) الحيوان: الجاحظ أبي عثمان عمر، بن بحر، شرح وتحقيق: عبدالسلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي - بيروت - 1965.

*) ديوان الأعشى: شرح وتعليق: محمد محمد حسين، مكتبة الآداب، القاهرة 1950.

*) ديوان عمر بن أبي ربيعة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1978.

*) ديوان الفرزدق: تقديم: شاكر الفحام، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، 1950.

*) رسالة التوابع والزوابع: ابن شهيد الأندلس، تحقيق: بطرس البستاني، بيروت - 1951.

*) رسالة الغفران: أبو العلاء العري، تحقيق: عائشة عبدالرحمن، دار المعارف، مصر.

*) سقط الزند: أبو العلاء المعري، تصحيح: إبراهيم الزين، دار الفكر - بيروت - 1965.

*) الشعر والشعراء: ابن قتيبة، تحقيق: أحمد محمد شاكر - دار المعارف - القاهرة، 1982.

*) شياطين الشعراء: دراسة تاريخية نقدية مقارنة: د. عبدالرزاق حميدة، مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة.

*) لسان العرب: ابن منظور: الدار المصرية، القاهرة.

*) مسند أحمد بن حنبل: شرحه: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، 1956.

*) مقامات بديع الزمان الهمذاني: تقديم وشرح: محمد عبده، المشرق، بيروت، 1973.



مقدمــة:

كان من نتائج الفتوح الإسلامية التي بدأها الخليفة الراشد أبو بكر الصديق رضي الله عنه بعد الفراغ من حرب الردَّة أن اتّسعت رقعة الدولة الإسلامية حتى امتدت الدولة العباسية «من حدود الصين وأواسط الهند شرقاً إلى المحيط الأطلسي غرباً ومن المحيط الهندي والسودان جنوباً إلى بلاد الترك والروم والصقالبة شمالاً، وبذلك كانت الدولة الإسلامية تضم بين جناحيها بلاد السند وخراسان وما وراء النهر وإيران والعراق والجزيرة العربية والشام ومصر والمغرب»(1).

ولقد تبع تلك الفتوح بطبيعة الحال - بعد أن نزحت بعض القبائل العربية إلي البلاد المفتوحة - أن امتزج العنصر العربي بأجناس وشعوب تلك البلاد بحكم الجوار والمصاهرة، ليصبح الجميع عرباً وغير عرب تظلّهم دولة إسلامية واحدة، ويدين معظمهم بالإسلام، ثم مالبث بعد ذلك أن تغلَّبت اللغة العربية على اللغات الأصلية لتلك البلاد لتغدو بعد ذلك لغة الجميع. ويعني ذلك كله أنه قد ظهر جيلٌ جديد يحمل الدم العربي والأجنبي معاً، بل يحمل مع ذلك خصائص الأمم المختلفة التي يتكون منها دمه، وأخذ هذا الجيل في الظهور في عهد الدولة الأموية وظل ينمو ويتعاقب في الدولة العباسية. وكان من نتائج هذا الامتزاج أن كلّ جنسٍ بدأ يتعلّم من الأجناس الأخرى، فالعربي يأخذ من الفرس والرومان حضارتهم، والفرس تأخذ من العرب الدين واللغة

وهكذا[2]. الأمر الذي حدا بالعرب أنْ ينقلوا تراث اليونان والهند والفرس وهو التراث الذي اصطلح على تسميته بـ «علوم الأوائل» إلى اللغة العربية... ومن المعروف أن الترجمة هي طورٌ لازمٌ من أطوار تاريخ أيّ حضارة وليدة، ولقد عرف المسلمون الترجمة إبّان عهد الدولة العباسية عندما نقلوا تراث الأمم السابقة من يونان وفرس وهنود إلى اللغة العربية، كما عرفت الترجمة بعدهم أوروبا في عصر النهضة عندما تَرْجمت تراث العلماء المسلمين إلي اللغات الأوروبية المختلفة، ولازالت الترجمة الآن هي الطريق الأمثل لمعرفة آداب وعلوم وفكر الآخرين حتى يمكن للمرء - أديباً كان أم عالماً - الاطلاع على أحدث ما أنتجته عقول الغير من أدب وعلم حتى يمكن الإفادة منه.

إذن فلم يكن العرب المسلمون بِدْعاً بين الأمم عندما ترجموا علوم الأوائل إلى اللغة العربية.

دوافع حركة الترجمة:

يهمنا بادئ ذي بدء أن نفرّق بين كلمتي «الترجمة» و«النقل» اللتين كثيراً ما تستعملان بمعنى واحد، فـ «الترجمة» تعني تلك المؤلفات التي تُرجمت مباشرة من لغتها الأصلية التي كتبت بها إلى لغة ثانية، أما إذا تُرجمت نفس المؤلفات من اللغة الثانية إلى لغة ثالثة فهذا هو النقل[3]. ولقد عرف العرب المسلمون الترجمة والنقل معاً، فقد تُرجمت كتب الفرس مباشرة إلى العربية بينما احتاجت كتب اليونان أن تترجَم أولاً من اللغة الإغريقية إلى اللغة السريانية أحياناً ثم ترجمت بعد ذلك من السريانية إلى العربية.

أما عن الدوافع التي حدت بالمسلمين أن يترجموا علوم الأوائل من يونان وفرس وهنود فهي دوافع متعددة وليست دافعاً واحداً. ولعل

ما قاله الدكتور عمر فروخ في حديثه عن تلك الدوافع أو ما أسماه بواعث النقل إلى اللغة العربية يمثل لنا الدوافع الرئيسية وهي:

1. احتكاك العرب بغيرهم من الأمم: فإنه لما احتك العرب بغيرهم من الأمم أدركوا أن عند تلك الأمم ثقافات يحسن الاستفادة منها.

2. حاجتهم إلى علوم ليست عندهم: فقد جاء الإسلام بفروض كثيرة من الصيام والصلاة والحج مما يحتاج إلى حسبان وتقويم، فاحتاج المسلمون إلى علوم تسهل عليهم ذلك من كتب الرياضيات والفلك خاصة. وكذلك احتاجوا في أول أمرهم إلى الطب لأن الطب العربي كان مبنياً على الاختبار وحده لا على العلم والاختبار معاً.

3. القرآن الكريم وحثه على التفكير: فالقرآن الكريم مملوء بالآيات التي تحث على التفكير في خلق السموات والأرض وفي تركيب جسم الإنسان فإذا أضفنا ذلك إلى رغبة الإنسان الطبعية في البحث عن المجهولات، أدركنا أن حث القرآن للمسلمين على التفكير في العالم الذي حولنا، يحث المسلمين على طلب العلم. إن القرآن الكريم يحث المسلمين على التفكير في السموات والأرض وفي أنفسهم وفي كل ما حولهم.

ثم هنالك أيات تدعو إلى التفكير والتفقه وتحض على العلم تعيا علي الحصر. إن الإسلام إذن واتساع الإمبراطورية وحاجة العرب إلى ما عند الأمم من العلوم كانت من أقوى البواعث على طلب الفلسفة ونقل كتب العلم إلي اللغة العربية(4).

وبجانب أن الإسلام كان هو الدافع الرئيسي في طلب العلم فإن هناك بعض العوامل التي ساعدت على ذلك، وعلى سبيل المثال فقد لاقت كتب الكيمياء والتي عُرفت وقتها باسم «الصنعة» رواجاً كبيراً في الترجمة لما استقر في الأذهان أنه يمكن بواسطة الكيمياء تحويل

المعادن الخسيسة كالنحاس والحديد إلى معادن ثمينة كالذهب والفضة. ولقد كان الرائد في هذا المجال هو الأمير الأموي خالد بن يزيد الذي حيَل بينه وبين الخلافة، فأمر بترجمة كتب الكيمياء وكان هذا أول نقل في الإسلام من لغة إلى لغة[5]. ويبرر لنا خالد بن يزيد اهتمامه بترجمة كتب الكيمياء بقوله: «ما أطلب بذلك، إلا أن أُعْني أصحابي وإخواني، إني طمعت في الخلافة فاختُزلت دوني، فلم أجد منها عوضاً إلا أن أبلغ آخر هذه الصناعة أي الكيمياء»[6]. ومعنى قوله إنه يريد أن يعوض سلطانه الذي فقده بأن يكثر من الذهب عن طريق الكيمياء.

وبالنسبة لكتب الفلك فقد كان المنصور الخليفة العباسي (136-158هـ) ميّالاً إلي التنجيم لا يكاد يعمل عملاً إلا استشار المنجمين فيه، وهو أول خليفة قرّب المنجمين وعمل بأحكام النجوم واقتدى به الكثير الذين خلفوه[7]. ومن هنا جاء الاهتمام بكتب الفلك من حيث الترجمة والتأليف.

ومن العوامل أيضاً التي ساعدت على ازدهار حركة الترجمة والتأليف ظهور صناعة الورق التي اقتبسها العرب من الصينيين عند فتح سمرقند سنة 712م حيث كان الصينيون يصنعون الورق من شرانق الحرير. ثم مالبث المسلمون أن طوّروا هذه الصناعة فيما يشبه الطفرة في التصنيع فاستعملوا الكتان والقطن في صناعتها لأنهما أرخص سعراً من الحرير، وأخيراً صنعوا الورق من النفايات والخرق البالية، ويعد هذا أهم اختراع عربي إذ خدم الإنسانية والحضارة العالمية خدمة لا مثيل لها. ويذكر ذلك جميع المؤرخين، ويذكر فضل العرب على لسان كل باحث ومؤرخ مهما كانت نزعته وجنسيته[8].

أطوار حركة الترجمة:

ليس من شك إذا ذُكرت حركة الترجمة والنقل في الحضارة

العربية الإسلامية تبادر إلي الذهن على الفور اسم الخليفة العباسي، المأمون (198-218هـ) إذ كان عهده أزهى عصور الترجمة في الحضارة العربية الإسلامية وربما نفس الشيء على مستوى تاريخ الإنسانية. وعن بدايات الترجمة فقد كانت الترجمة في العصر الأموي عملاً فردياً محدوداً لا يتجاوز ما قام به الأمير الأموي خالد بن يزيد – كما أشرنا من قبل – وما قام به أيضاً الخليفة عمر بن عبدالعزيز عندما أمر بترجمة كتاب في الطب[9].

ويعلل أحمد حسن الزيادت قلة الترجمة في العصر الأموي بقوله: «إن العرب لم تكن نفوسهم مهيأة بعد للعلم ولا عقولهم ناضجة للبحث فيه وإنما توزعتهم عواطف الدين وشواغل الفتح ونوازع الأدب فاكتفوا منه بالضروري كالطب والنجوم»[10].

غير أن الحال قد انقلب تماماً في عصر الدولة العباسية حيث أصبحت الترجمة عملاً قومياً – إن صح التعبير – ولم تقتصر على جهود أفراد كما كان الحال في الدولة الأموية، بل صارت الترجمة مطلباً ملحاً من مطالب الدولة العباسية وحظي النقلة والمترجمون بأكبر قدرٍ من التشجيع الأدبي والمادي مما لا نجد له نظيراً في أي عصرٍ من العصور، ويكفي للدلالة على ذلك أن المأمون كان يعطي من الذهب زنة ما يُنقل إلى اللسان العربي مثْلاً بمثل[11]. حتى كاد بيت المال أن يفلس من جراء هذا العمل[12]. ومن الطريف أن حنين بن إسحاق – وكان من أشهر النقلة – كان من فرط جشعه يكتب ترجماته على ورق سميك ثقيل الوزن ويكبّر الحروف ويوسع ما بين الأسطر حتى تعظم مكافأته من الذهب[13].

عهد أبي جعفر المنصور:

ولعل البداية الحقيقية لحركة الترجمة كانت في أيام الخليفة أبي

جعفر المنصور (136-158هـ) الذي أولى عناية خاصة بترجمة كتب الطب والنجوم وإذا كان ليس ممن الغريب أن تترجم كتب الطب بحكم ضرورتها في سلامة الأبدان واعتبارها من لوازم الصحة والشفاء من الأمراض ووصف الدواء، إلا أن البعض يفسّر اهتمام المنصور بترجمة كتب الطب إلى أنه كان ممعوداً أي مصاباً بداء المعدة(14). فاهتم بالطب والأطباء وهو اهتمام انعكس بالتالي على ترجمة الكتب في هذا الفن.

أما كتب التنجيم أو علم النجوم فيرجع الاهتمام بها إلى أمرين، الأول: أن التنجيم الذي كان يعنى وقتها بمعرفة الطوالع وتأثير النجوم في حياة الإنسان خيراً كان أم شراً فهو أثر من آثار الصبغة الفارسية التي تلونت بها الدولة العباسية باعتبار أنها قد قامت بسواعد الفرس واستتب الملك لبني العباس بفضلهم، لأن الفرس كانوا بارعين في علم النجوم فليس من الغريب إذن أن تكون كتب النجوم من أوائل ما ترجم من كتب إلي اللغة العربية.

الثاني: أن المنصور نفسه كان مولعاً بالتنجيم كما أشرنا بسبب يرويه لنا ابن كثير في «البداية والنهاية» بقوله: «وقد اتفق أن سُجن المنصور في أيام بني أمية فاجتمع نوبخت المنجم وتوسم فيه الرياسة فقال له: «أنت الخليفة الذي تلي الأرض، فضع خطك في هذه الرقعة التي تعطيني شيئاً إذا وُلّيت، فكتب له فلما ولي أكرمه المنصور وأعطاه وأسلم على يديه وكان قبل ذلك مجوسياً، ثم كان من أخص أصحاب المنور»(15). ومن أشهر المؤلفات التي تُرجمت في عهد المنصور كتاب «كليلة ودمنة» الذي ترجمه عن الفارسية عبدالله بن المقفع وكتاب «السند هند» وهو كتاب في علم النجوم، وكتاب «المجسطي» لبطليموس وهو كتاب في علم الفلك وكتاب «إقليدس» في الهندسة.. إلخ(16).

عهد الخليفة المهدي:

ولم تتطور الترجمة كثيراً في عهد الخليفة المهدي (158-169هـ) فإنه اشتغل عن العلم وترجمة الكتب بما ظهر في أيامه من البدع الدينية وانتشار كتب بعض المذاهب الفارسية مثل كتب ماني، مما نقله ابن المقفع وغيره وترجموه من الفارسية، والفهلوية إلي اللغة العربية ومما صنفوه وألفوه أيضاً في تأييد هذه المذاهب في العربية، فكثر الزنادقة وظهرت آراؤهم في الناس فأمر المهدي أهل البحث من المتكلمين أي علماء الكلام من المسلمين بتصنيف الكتب لإبطال تلك المذاهب[17].

وحسناً فعل المهدي ذلك لأن الترجمة لم تكن كلها خيراً خالصاً لوجه العلم والمعرفة، بل خالطها شرٌ كثير وكان أكثر هذا الشر موجهاً ضد العقيدة الإسلامية وضد العرب كافة مستهدفاً النيل منهما، الأمر الذي نجده في آراء الشعوبيين الذين كان بعضهم من النقلة أنفسهم.

عهد الخليفة الرشيد:

ويشهد عصر الرشيد (170-193هـ) تطوراً هاماً في حركة الترجمة إذ أنشئ في عصره - على أرجح الأقوال «دار الحكمة» وهي أشبه ما تكون بلغتنا المعاصرة بمؤسسة علمية تحوي خزانة للكتب ومعهداً للترجمة كما هي في الوقت نفسه مدرسة للتثقيف والتعليم ومكاناً للمطالعة والنسخ وليس هذا بغريب على خليفة كالرشيد كان له شغف عظيم بالعلوم والآداب فاق كل من سبقه من الخلفاء إذ كان يعطي العلماء الذين يدرسون كتب العلم اليونانية ويترجمونها مساعدات مجزية[18].

وقد انعكس اهتمام الرشيد بالعلم والترجمة على كثيرين من صفوة الشخصيات في المجتمع العباسي ولاسيما أسرة البرامكة فأنفقوا

بسخاء على الترجمة والتراجمة، صحيح أن للبرامكة فضل عظيم في إذكاء حركة الترجمة غير أنهم عنوا عناية واسعة بسبب لا يخفى على أحد بترجمة التراث الفارسي ونرى جيلاً كبيراً في عصرهم عنى بهذه الترجمة[19].

عهد الخليفة المأمون:

وبحلول عصر المأمون بلغت الترجمة أوجها وذروة نشاطها بل لعلنا لا نجاوز الصواب إن قلنا إن عصر المأمون هو أزهى عصر قد تلاقت فيه الثقافات والتي من نتاج حضارات اليونان والفرس والهنود، بالثقافات العربية عن طريق الترجمة والنقل لينتج عن هذا التلاقي أزهى حضارة في العصر الوسيط - أي الحضارة العربية الإسلامية - وهي الحضارة التي اتكأت عليها أوروبا في عصر النهضة.

ولسنا في حاجة إلى الدلالة على مدى سخاء وتشجيع المأمون لحركة الترجمة فقد مر بنا شيء عن مدى كرمه وسخائه إلي الحد الذي كان يفلس بيت المال من جراء هذا الكرم والسخاء، ففي عهده تطورت «دار الحكمة» تطوراً كبيراً وبنى فيها مرصده المشهور وألحق به طائفة من نابهي الفلكيين مثل علي بن عيسى الأسطرلابي، ومحمد بن موسى الخوارزمي - العالم المشهور وواضع علم الجبر - ولم يلبث هذا المرصد أن تحول إلى مدرسة رياضية فلكية كبيرة تخرج فيها غير فلكي مثل بني موسى بن شاكر[20].

ولعل ما أورده الخوارزمي في مؤلفه الشهير «الجبر والمقابلة» لخير دليل على مبلغ اهتمام المأمون بالعلم وتشجيع العلماء على الترجمة والتأليف والبحث حيث يقول: «وقد شجعني من فضل الله الإمام المأمون من الرغبة في الأدب وتقريب أهله وبسط كنفه لهم

ومعونته إياهم مستوعراً، على أن ألّفت من حساب الجبر والمقابلة لما يلزم الناس من حاجة إليه»[21].

ولم يقتصر دور المأمون على مجرد تشجيع الترجمة والتأليف فحسب بل لقد بلغ من حبه للعلم أن عمل على استقدام العلماء من البلاد الأخرى، ويحدثنا التاريخ - في هذا الشأن عن محاولة المأمون استقدام عالم في الرياضيات اسمه ليون حيث أورد فون جرونيباوم V. Greunebaum في كتابه: «حضارة الإسلام» قصة هذه المحاولة بقوله: «ذلك أن ليون وهو المبرّز في علمه الفلسفي والرياضي، قد دفن نفسه في بعض أحياء القسطنطينية الفقيرة وأخذ يعيش عيشاً رقيقاً بتعليم الناس، واتفق أن أسر العرب يوماً أحد تلاميذه في الهندسة وحدثت سلسلة عجيبة من الحوادث أدخل الرجل من أجلها إلى حضرة المأمون، حيث وُجه بأبرع علماء الهندسة فألفاهم الشاب ضعافاً في تفهمهم للاستدلال الهندسي وأحدث في البلاط وقعاً حسناً بإظهاره الطرائق الصحيحة، فلما سئل عن معلمه وهو لايزال حياً، أوضح له أن ليون يعيش الفاقة، وأرسل المأمون من فوره كتاباً إلى العالم يدعوه إلى الحضور إلى بغداد ووعد الطالب - أي تلميذ ليون - بإطلاق إساره إن هو أوصل الرسالة.

وكانت هذه الرسالة سبباً في تنبيه الجمهور إلى مواهب ليون فعينه الإمبراطور على الفور معلماً عاماً حتى إذا أدرك المأمون إحجام ليون إلى بغداد،، جعل يراسله مقدماً إليه عدداً من المسائل الهندسية والفلكية وكانت حلوله البارعة مما زاد من رغبة الخليفة إلى اجتذابه إلى بلاطه، فحول - أي المأمون- إلى الإمبراطور ذاته وطلب منه أن يرسل ليون إلى بغداد إلى أجل قصير ولكن الإمبراطور لم ير من الحكمة أن ينزل على كنوزه لسواه[22].

عهد الخليفة المعتصم:

وللأسف الشديد أن هذه الحركة العلمية الفذة من الترجمة والتأليف والتي يندر أن يوجد لها نظير في التاريخ الإنساني كله مالبث أن خمدت شعلتها بعد وفاة المأمون فلم يكن الخليفة المعتصم (218-227هـ) الذي وُلي الخلافة بعد المأمون مهتماً بالعلم والعلماء وإنما كان مشغولاً بالاستكثار من الجنود والجواري الأتراك والاعتماد على جنود الأتراك بدلاً من الفرس والعرب، وعلى هذا المنوال من عدم الاهتمام بالعلم سار الخلفاء بعد المأمون إلا ما كان من أثر وبقايا الدفعة القوية التي بدأها المأمون بحيث كان من الصعب أن تنتهي الحركة العلمية بين يوم وليلة. ونستثني من هؤلاء الخلفاء الخليفة المتوكل (232هـ) فعلى الرغم من أنه كان واعياً للعلم فقد أعاد فتح «دار الحكمة» التي أهملت بعد المأمون وبذل لها الهبات من جديد كما تمت في عهده أحسن أعمال الترجمة وذلك بعد أن تدرب المترجمون وأتت ثمار الترجمة في عهده[23].

الظواهر والسلبيات:

ولأن التاريخ يمضي في سياقٍ متصل مع اعتبار للأحداث المؤثرة الهامة التي يتوقف عنها المؤرخون شرحاً وتحليلاً، ولأنه من بدهيات الأمور أن تكون حركة الترجمة والنقل - وهو طورٌ من أطوار الحضارات - نتاجاً طبعياً لمسار التاريخ بعدما اتسعت رقعة البلاد الإسلامية وشملت شعوباً تختلف ثقافتها ولغاتها وعلومها. فإن التقاء الأفكار واحتكاك الثقافات والتأثير المتبادل لم يكن العرب بدعاً فيه فإن علوم الإغريق كما يؤكد مؤرخ العلم الشهير جورج سارتون G. Sarton مدينة لعلوم المصريين والبابليين[24]. إلا أنه من اللافت للنظر أن المؤرخين

الغربيين والمستشرقين قد تناولوا حركة الترجمة هذه بقدر كبير من التفصيل إذ توقفوا عندها طويلاً بحيث أخذت في كتاباتهم حجماً أكبر بكثير من واقعها الحقيقي في محاولة منهم إلى إثبات أن العرب والمسلمين ليسوا من العلم في شيء وأن دورهم ينحصر في الحفاظ على تراث الإغريق بترجمتهم إياه.

يقول الدو ميلي Aldo Mieli في كتابه «العلم عند العرب وأثره في تطور العلم العالمي: «ينبغي لكي نفهم التطور العلمي فهماً صحيحاً، أن نعتبر من الأمور المقررة أنه لم يكن هناك علم عربي حقيقي قبل عصر العباسيين، بغض النظر عن بعض استثناءات ممكنة ولكنها مشتتة وأن هذا العلم العربي قبل أن ينتج آثاراً أصيلة، ابتداء بالترجمات التي تمت من السريانية واليونانية وفي الوقت نفسه أخذ العرب يتصلون بالعلم الفارسي والهندي القديم»[25]. ويستطرد قائلاً: «وهذا العلم العربي، في الوقت الذي اعتمد فيه على المأثورات اليونانية والهندية والإيرانية واصل السير على نفس الاتجاه وكان عمله على العموم هو إما التفسير المباشر أو غير المباشر لآثار العصر القديم وإما تنمية النظريات والأفكار المأخوذات من الآثار القديمة أو من شروحها[26].

ويؤكد كل من شاخت وبوذورث Schact & Bosowrth على أن علوم الإغريق كانت هي التي قدر لها أن تؤثر تأثير حاسماً على العلم الإسلامي»[27].

وبعيداً عما قيل عن حركة الترجمة وعن تلك الهالة الضخمة التي تفنن المؤرخون الغربيون في صنعها فإنهم قد خلصوا في النهاية إلى القول بأن علوم المسلمين عالة على علوم الإغريق وأن دور العرب العلمي ينحصر في كونهم مجرد نقلة للتراث اليوناني الذي حفظه العرب من الضياع بترجمتهم إياه إلى العربية.

الوجه الآخر لحركة الترجمة:

ولكي لا نقع في أسر تلك الأفكار المغلوطة التي روجها المؤرخون والمستشرقون التي ظاهرها البحث العلمي وباطنها التعصب والكذب يجب علينا أن نحلل حركة الترجمة من جميع جوانبها لنعرف - على الأقل - هل كانت علوم المسلمين عالة على علوم اليونان؟ ومدى استفادة المسلمين من الترجمات المنقولة عن تراث الأمم السابقة.. إلخ. إن الكثير من الجوانب قد أغفلها عمداً هؤلاء المؤرخون ولم يبق أمامهم سوى تلك المقولة التي رددوها في كتاباتهم؛ وهي أن العلم الإسلامي مجرد امتداد للعلم اليوناني.

وللرد على مثل هذه الأباطيل التي سرت - للأسف الشديد - مسرى الحقائق يجب علينا فتح ملف حركة الترجمة في العصر العباسي من حيث رصد الظواهر التي احتاطت بتلك الحركة، السلبية منها أو الإيجابية. إذ إنه بدون رصد هذه الظواهر - ولاسيما تلك التي حاول المؤرخون إغفالها عمداً - تبقى حركة الترجمة هي المسيطرة على مسار حركة التاريخ العلمي.

وفيما يلي أهم تلك الظواهر:

أولاً: لم يكن العرب - في بادئ الأمر - يحسنون أي لغة أجنبية، فقد عشقوا اللغة العربية عشقاً استغنوا به عن كل اللغات فضلاً عن أن العربية هي لغة القرآن الكريم، ومن هنا فإن العرب لم يكن لهم في البداية أي دور في الترجمة.

ومن المصادفات العجيبة أن يقوم بالترجمة نفر من غير العرب ومن غير المسلمين أيضاً عدا قلة محدودة من الذين دخلوا في الإسلام حديثاً، فقد كان «القسم الأكبر من الذين عنوا بترجمة العلوم ونقلها إلى اللغة العربية، كانوا من السريان الذي كان بعضهم نصارى نساطرة

ويعاقبة، وقليل منهم أتباع المذهب الأرثوذكسي والماروني، والقليل الأقل من الوثنيين واليهود[28].

وقد يبدو للمرء من اتساع حركة الترجمة ورواج سوقها أن النقلة كانوا على حظ عظيم من الإجادة والإتقان في فن الترجمة، إلا أنهم - عدا قلة منهم - لم تكن تملك الكثير من أدوات ومقومات فن الترجمة الصحيحة، الأمر الذي جعل غالبية المؤلفات المترجمة يعاد النظر في ترجماتها مرة أخرى وإصلاح ما فيها من أخطاء كما أن عدداً آخر لا بأس به من المؤلفات قد أعيدت ترجمتها من جديد. ويلخص المستشرق أوليري O'lerey الخطأ في الترجمة إلى ثلاثة أسباب:

«**أولها**»: إن الكثير من كتب التراث اليوناني قد نقل إلى السريانية ووقع ناقلوه في أخطاء ولما نقل العرب هذه الكتب عن ترجماتها السريانية أو غيرها نقلوا هذه الأخطاء إلى لغة العرب. يقول أبو حيان التوحيدي في «المقابسات»: على أن الترجمة من لغة اليونان إلى العبرانية ومن العبرانية إلى السريانية وإلى العربية، قد أخلت بخواص المعاني في أبدان الحقائق إخلالاً لا يخفي على أحد.

«**وثانيها**»: إن أكثر المترجمين كانوا حريصين على أن يشرحوا أثناء الترجمة ويضيفوا إلي الأصل معاني هدتهم إليها خبراتهم دون أن يهتموا بإرشاد القارئ إلى ما أضافوا إلى الأصل[29]. هذا بالإضافة إلى أن معظم القائمين على حركة النقل كانوا مجرد نقلة وتراجمة فقط وقصارى جهدهم في الترجمة أنهم ملمون باللسان الذي يترجمون عنه فضلاً عن عملهم باللسان العربي، فالذين ترجموا كتب الفلسفة لم يؤثر عنهم اشتهارهم بهذا العلم، وكذلك الطب وسائر العلوم الأخرى، ولكنه مجرد نقل من لسان إلى لسان، الأمر الذي نتج عنه في بداية حركة النقل كثرة المعربات كثرة غير مألوفة، ونعني بالمعربات هنا المصطلحات التي لم يتوصل إلى معناها فنقلوها كما هي إلى الحرف العربي، ويذكر

لنا ابن النديم عدداً كبيراً من هذه المعربات ولاسيما أسماء كتب أرسطو مثل قاطيغورياس وأنالوطيقا... إلخ[30].

ويبدو أن الجاحظ قد فطن إلى سوء الترجمة وقصور القائمين عليها فوضع شرطين أساسيين لابد للمترجم أن يستوفيهما وهما أن تكون اللغتان؛ المنقولة والمنقولة إليها على نفس القدر من الإجادة وكذلك أن يكون المترجم عالماً في نفس العلم الذي يترجم منه، وعلى هذا جاء قوله في «الحيوان» إن الترجمان لا يؤدي أبداً ما قال الحكيم على خصائص معانيه ودقائق اختصاراته ولا يقدر أن يوفيها حقوقها ويؤدي الأمانة فيها إلا أن يكون في العلم بمعانيها مثل مؤلف الكتاب وواضعه فمتى كان ابن البطريق وابن الناعمة وابن قرة وابن المقفع مثل أرسطاطاليس؟ فلابد للترجمان من أن يكون بيانه في نفس المعرفة المنقولة إليها حتى يكون فيهما سواء وغاية»[31].

وللأسف الشديد أن طريقة الترجمة ذاتها كانت مدخلاً لشيوع الأخطاء في الترجمة جاء في «صوت المنطق والكلام» للسيوطي قوله: «وللتراجمة في النقل طريقان أحدهما طريق يوحنا بن بطريق وابن ناعمة الحمصي وغيرهما، وهو أن ينظر إلى كل كلمة مفردة من الكلمات اليونانية، وما تدل عليه من المعنى، فيأتي بكلمة مفردة من الكلمات العربية ترادفها في الدلالة على ذلك المعنى فيبينها، وينتقل إلى الكلمة الأخرى كذلك، حتى يأتي على جملة ما يريد تعريبه. وهذه الطريقة رديئة لوجهين أحدهما أنه لا يوجد في الكلمات العربية كلمات تقابل جميع الكلمات اليونانية على خلافها. والثاني أن خواص التركيب والنسب الإسنادية لا تطابق نظيرها من لغة أخرى دائماً، وأيضاً يقع الخلل من جهة استعمال المجازات وهي كثيرة في جميع اللغات.

الطريق الثاني في التعريب، طريق حنين بن إسحاق والجوهري

وغيرهما، وهو أن يأتي إلي الجملة فيحصل معناها في ذهنه، ويعبر عنها من اللغة الأخرى بجملة تطابقها سواء ساوت الألفاظ أو خالفتها، وهذه الطريقة أجود، ولهذا لم تحتج كتب حنين إلى تهذيب إلا في العلوم الرياضية لأنه لم يكن بها قيماً»[32].

وللأسف الشديد أنه من خلال طريقة الترجمة تسربت أكثر الأخطاء التي ظللت العرب وشغلتهم زمناً طويلاً ثم تنبهوا لها بعد حين. فليس من العجيب في هذه الحالة أن يذكر لنا ابن النديم في الفهرست «الشيء الكثير عن الكتب المترجمة التي تم إصلاحها[33]. مثل كتاب «النسبة المحدودة لأبلونيس؛ وهما مقالتان أصلح للأولى ثابت - أي ثابت بن قرة والثانية منقولة إلى العربية وغير مفهومة[34]. ومعنى هذا أن المقالة الثانية قد نقلت نقلاً سيئاً إلى الحد الذي جعلها غير مفهومة حتى على عالم رياضي شهير مثل ثابت بن قرة.

ومن الكتب التي احتاجت لسوء ترجمتها إلى إعادة الترجمة من جديد كتاب «أصول الهندسة لإقليدس» فقد نقله الحجاج بن مطر نقلين أحدهما يعرف بالهاروني - نسبة إلى هارون الرشيد ونقلاً ثانياً وهو المأموني - نسبة إلى المأمون - وعليه يعول، ونقله أيضاً إسحاق بن حنين وأصلحه ثابت بن قرة»[35]. وعلى الرغم من أن حنين بن إسحاق كان من كبار النقلة إلا أنه كان من عادته أن يحذف أي فقرة لم يفهمها مما يترجم[36].

وللدلالة على مدى سوء الترجمة نسوق ما قاله أحد المستشرقين الذين توفروا على البحث في الطب العربي وهو الدكتور بونيون والذي قام بترجمة النص السرياني لأقوال أبقراط حيث يقول: «والذي وصلنا منها - أي أقوال أبقراط - كان مترجماً بطريقة غامضة والإنشاء كله أخطاء والكلمات وضعت دون الالتفات إلى المعنى العام في سياق

البحث. ولذا نجد في هذه التراجم جملاً عديدة كلها أخطاء وتعابير ليس لها أي معنى - ويستطرد الدكتور بونيون قائلاً - إن ترجمة أقوال أبقراط لا تطاق وكلما جاء المترجم إلى نص لا يفهمه ترجمه بصيغة غير مفهومة وعند مواجهته لنص يفهم على عدة أوجه يضع الترجمة لتفهم على وجوه مختلفة»[37].

ثانياً: وليت الأمر كان قاصراً على مجرد ترجمات سيئة فحسب بل إن الأمر كان أخطر وأشد أثراً من مجرد مؤلفات قد ترجمت ترجمة سيئة «فقد لوحظ أن أمانة النقل لدى هؤلاء النقلة السريان لم تكن فوق الشبهات لا في مجال سوء الترجمة فحسب ولكن - وهذا هو الأمر الخطير - أن النقلة السريان كانوا كثيراً ما يدسون في الكتب المنقولة أشياء ليست منها أو يبدلون فيها ويحذفون بحسب ما يصل إليه رقيهم العقلي وبحسب ما يمليه عليهم هواهم الديني والمذهبي»[38]. أي أن هؤلاء النقلة لم ينقلوا في دقة ما كان عند اليونان بل غيروا فيه وحرفوا وكثير من الأخطاء التي وقع فيها العرب علمياً كان منشؤه هذا الخطأ السرياني»[39].

ولم يكن هذا الدسّ المتعمد من النقلة بالشيء الذي يخفى على العرب، وفي ذلك يقول الجاحظ في رسالته «الرد على النصارى»: «وهؤلاء ناس من أمة قد بادوا وبقيت آثار عقولهم وهم اليونانيون ودينهم غير دينهم وأدبهم، أولئك علماء - يقصد اليونانيين - وهؤلاء صناع - يقصد النقلة من النصارى - أخذوا كتبهم بقرب الجوار وتداني الدار فمنها ما أضافوه إلى أنفسهم ومنها ما حولوه إلى ملتهم إلا ما كان من مشهور كتبهم ومعروف حكمهم ففخروا بأدبائهم على اليهود واستطالوا بها على العرب، حتى زعموا أن حكمائنا أتباع حكمائهم وأن فلاسفتنا اقتدوا على مثالهم»[40].

ولم ينس الجاحظ أن يذكر اليهود في رسالته تلك - وهم كما نعلم من النقلة - بقوله: «وأنت تعلم أن اليهود لو أخذوا القرآن فترجموه بالعبرانية لأخرجوه من معانيه ولحولوه عن وجوهه»[41].

ويبدو أن السريان قد استغلوا جهل العرب والمسلمين بلغة اليونان فأودعوا فيما ترجموه من مؤلفات الشيء الكثير من الآراء التي تنافي تعاليم الإسلام. ولعل ما جاء في كتاب «معجم الأدباء» لياقوت الحموي يوضح لنا أي خطر كان في مثل هذه الكتب وأي خطر كان لهذا الدس السرياني. يقول ياقوت الحموي: «كان لعلي بن يحيى المنجم قصر جليل فيه خزانة كتب عظيمة يقصدها الناس من كل بلد فيقيمون فيها ويتعلمون منها صنوف العلم، فقدم أبو معشر المنجم من خراسان يريد الحج، فوصفت له الخزانة فأقام بها وأضرب عن الحج وتعلم فيها علوم النجوم وأعرق حتى ألحد، وكان ذلك آخر عهده بالحج وبالدين وبالإسلام أيضاً»[42].

ثالثاً: وعندما نأتي إلى النقلة الفرس، والفرس كما هو معروف قد قامت الدولة العباسية على أكتافهم - ومن الطبيعي أن يكونوا أولو الأمر من وزراء وحجاب وقواد - سوف نجد أن معظمهم حديثو عهد بالإسلام وأنهم أيضاً من الشعوبيين الذين ينفسون على العرب سلطاتهم. والشعوبية هم أصحاب إحدى نزعتين «الأولى؛ ويذهب أصحابها إلى أن العرب ليسوا أفضل من غيرهم. والثانية؛ ويميل أصحابها إلى الحط من شأن العرب وتفضيل غيرهم من الأمم عليهم»[43].

ولقد كان رجال الفرس البارزين في الدولة العباسية من أمثال البرامكة وآل سهل وآل طاهر بن الحسين كانوا يذكون نار هذه الشعوبية فيمن حولهم من الفرس[44].

وإذا كان السريان قد دسوا في الكتب التي ترجمت عن اليونانية

أموراً تنافي العقيدة الإسلامية وتتفق مع مللهم ومذاهبهم. فإن النقلة الفرس قد فعلوا الشيء ذاته فدسوا في الكتب المنقولة عن الفارسية أموراً تدعو إلى الزندقة فعلى سبيل المثال فإن ابن المقفع وكان أشهر النقلة الفرس قد اتهم بالزندقة وبسببها قتل. جاء في «البداية والنهاية» لابن كثير: «قال المهدي: ما وجدت كتاب زندقة إلا وأصله من ابن المقفع»[45].

ولقد فطن الجاحظ إلي الدور المشبوه الذي لعبه النقلة الفرس فقد اتهم صراحة ابن المقفع وسهل بن هارون وغيرهما من النقلة الفرس بالتأليف والوضع وليس بالترجمة والنقل حيث يقول: «ونحن لا نستطيع أن نعلم أن الرسائل التي بأيدي الناس للفرس أنها صحيحة، غير مصنوعة وقديمة غير مولدة إذا كان مثل ابن المقفع وسهل بن هارون وأبي عبيدالله وعبدالحميد وغيلان يستطيعون أن يولدوا مثل تلك الرسائل ويصنعوا مثل تلك السير»[46].

وللدلالة على مدى الحقد الكامن في نفوس الفرس وأتباع الشعوبية حيال العرب والإسلام نسوق للقارئ ما رواه القفطي بقوله: «وذكر جبرائيل - يقصد جبرائيل بن يختيشوع وكان من أشهر الأطباء في الدولة العباسية - أنه دخل ذات يوم على الفضل بن سهل بعد إسلامه وبين يديه مصحف قرآن وهو يقرأ فيه فقال له - أي جبرائيل -: كيف ترى كتاب الله؟ فقال له - أي الفضل - طيب ومثل كتاب كليلة ودمنة»[47]. فإلى هذا الحد من الحقد الذي يصل إلى الكفر كان أمر هؤلاء النقلة من الفرس. ويعلق الدكتور أحمد أمين على هذا بقوله: «ومما نأسف له أن الشعوبية ازدهرت في عصر تدوين العلوم وكل حركة علمية كانت بعد، إنما أسست على ما دُوِّن في العصر العباسي، ولو كان لدينا تاريخ مدوّن في العصر الأموي لفهمنا كيف تلاعب به الشعوبيون في العصر العباسي، ولو كان العرب في العصر الإسلامي

الأول وعوا كتباً في الأنساب ومناقبها ومثالبها ووصلت إلينا لعرفنا ما اختلقه الشعوبيون عليهم لإفساد أنسابهم والحط من شأنهم وكذا في كل العلوم، ولكن قُدِّر أن يقترن تدوين العلم بسطوة الشعوبية، فكان ذلك من سوء حظ العلم، وكذلك أجهد العلماء أنفسهم في تعرّف أسرار الشعوبية وخفاياها وآثارها في العلم، ولايزال المدى أمامهم فسيحاً والبحث في مهده»[48].

رابعاً: وليت الأمر كان قاصراً على الشعوبية وترجماتهم المريبة أو تأليفهم لما يوافق أهواءهم ومذاهبهم التي تتنافى مع التوجه الإسلامي، بل لقد دخل الزنادقة معترك التأليف والترجمة بطريقة تنم عن رغبة دفينة في تسلل أفكارهم إلى بني العرب. جاء في «الحيوان» للجاحظ قوله: «قال إبراهيم بن السندي: وددت أن الزنادقة لم يكونوا حرصاء على المغالاة بالورق النقي الأبيض وعلى تخير الحبر الأسود المشرق البراق وعلى استجادة الخط، فإني لم أر كورق كتبهم ورقاً ولا كالخطوط التي فيها خطاً قلت لإبراهيم: لو كانت كتب الزنادقة كتب حِكَم وكتب فلسفة أو لو كانت كتبهم تعرّف الناس أبواب الصناعات أو سبل التكسب والتجارة أو كتب رياضيات لكانوا ممن قد يجوز أن يظن بهم تعظيم البيان ولكنهم ذهبوا فيها مذهب الديانة وعلى طريق تعظيم الملة وجل ما فيها هذْرٌ وعيٌّ وخرافة وسخرية وتكذّب»[49].

إذن فقد كان هناك غزو فكري منظم يراد به فتنة المسلمين عن دينهم من خلال الشعوبية والزنادقة الذين كان لهم الدور الأكبر في ترجمة علوم الأوائل.

خامساً: كان للعطاء الجزيل الذي فاق حد التصور حيال حركة النقل أن شاع النحل والوضع والتلفيق طمعاً في المكافأة وليس أدل على شيوع هذه الظاهرة ذلك التحذير الشديد الذي وجهه المسعودي في مقدمة كتابه الشهير «مروج الذهب ومعادن الجوهر» إلى هؤلاء

الوضاعين في فاتحة كتابه بقوله: «فمن حرّف شيئاً في معناه أو زال ركناً من مبناه أو طمس واضحة من معالمه أو لبس شاهدة من تراجمه أو غيره أو بدّله أو اختصره أو نسبه إلى غيرنا أو أضافه إلى سوانا فوافاه من غضب الله وسرعة نقمته وفوادح بلاياه ما يعجز عنه ويحار له فكره وجعله مُثلةً للعالمين وعبرةً للمعتبرين... إلخ»[50].

ومن العجيب أن يكرر المسعودي هذا التحذير مرة أخرى في خاتمة الكتاب[51].

ولقد تحدث غير واحدٍ من الباحثين القدماء والمحدثين عرباً كانوا أم غير عرب عن تلك المؤلَفات المنحولة على أرسطو. فهاهو جورج سارتون يطرح في كتابه الشهير «تاريخ العلم» سؤالاً على قدر كبير من الأهمية حول مؤلفات أرسطو قائلاً: «هل هذه المؤلفات صحيحة. إن السؤال أعقد مما يبدو لأول وهلة ولا يمكن إجابته برمته وقد ناقش الناشرون صحة كل كتاب على حدة غير أنهم لم يتفقوا دائماً في النتائج، فمن المحتمل أن أرسطو لم يكتب هو نفسه من المؤلفات تمثل تعليمه»[52]. ويقول الدكتور فيليب حتى أنه «قبل أن ينتهي عصر الترجمة كانت مؤلفات أرسطو الموجودة والتي كان عدد كبير منها بطبيعة الحال مزيفاً منسوباً إليه كذباً وقد ذكر ابن أبي أصيبعة ومن بعده القفطي عدداً لا يقل عن مائة كتابٍ منسوباً إلى أرسطو فيلسوف الإغريق[53].

كما يذكر لنا كارل بروكلمان C. Brocklemann بعضاً من أسماء الكتب المنحولة لأرسطو مثل كتاب «السياسة في تدبير الرياسة» الذي علق عليه بقوله: كتاب لفّقه أحد العرب ومثل كتاب «السحر» وكتاب «التفاحة»... إلخ[54].

ولعل ابن وحشية هو المثل الحي على تزاوج الشعوبية والوضع والتلفيق فقد كان نبطياً شعوبياً حاول في كتاباته أن يثبت أن أسلافه

النبط كانوا على جانب كبير من العلم وقد نسب إليه العديد من الكتب المنحوتة والتي من أهمها «الفلاحة النبطية»[55].

ويبدو أن النحل والوضع كانا سائدين بصورة ملفتة للنظر، جاء في «الفهرست» لابن النديم: «حدثني نظيف المتطبب أنه رأى المقالة العاشرة من إقليدس رومي وهي تزيد على ما في أيدي الناس أربعين شكلاً»[56]. ومعنى هذا أن المترجم قد أباح لنفسه أن يزيد من عنده بما ليس في أصل الكتاب.

كما يقول القفطي أن «كتاب عهد بقراط تفسير جالينوس ترجمة حنين من اليونانية وأضاف إليه شيئاً من جهته»[57]. وأن ماسر جويه قد وضع كتابين من عنده مدعياً ترجمتها عن اهرن القس[58].

إذن يتضح لنا أن النقلة على اختلاف مللهم وعقائدهم قد ذهبوا - عن قصد أو غير قصد - مذهب أتباع الشعوبية فجاء نقلهم موافقاً لما ذهبوا إليه فكثر الدس والوضع والتلفيق فيما نقلوه حتى أن، الفلسفة اليونانية قد وصلت إلى العرب مشوهة ممسوخة جهلاً من الناقلين أو قصداً. ولقد كان فلاسفة الإسلام من طهارة النفس أنهم لم يشكوا في هذا التزيّد الذي أدخله النقلة السريان على الفلسفة يجهدون أنفسهم وعقولهم في سبيل التوفيق بين هذه المتناقضات وقضوا في ذلك قرنين ونصف قرن من الزمن[59].

نخلص من هذا كله إلى القول بأن حركة الترجمة التي روج لها بالباطل ومؤرخو الغرب ومستشرقوه والتي لولاها لظل العرب في بداوتهم وجهالتهم لم تكن كما زعموا، فالتراث اليوناني وصل إلى العرب مشوهاً ممسوخاً حافلاً ليس بأخطاء الترجمة فحسب بل وحافلاً أيضاً بتعاليم هدامة منافية للإسلام حسب أهواء ومذاهب النقلة الذين استظلوا تحت راية الإسلام ونعموا بسماحته. كما أن النقلة - من جهة

أخرى - الذين جعل منهم المؤرخون حاملي مشعل الحضارة في بلاد المسلمين كان معظمهم مجرد أدوات تخريب وشعوبية وزندقة قد غُلّفت برداء العلم.

والحقيقة أن حركة الترجمة لم تكن خيراً كلها؛ صحيح أن العرب المسلمين قد عرفوا - من خلالها - الفلسفة والطب والفلك.. إلخ، ولكن خالطها شرٌّ كثير.

إن الباحث في خبايا حركة الترجمة سوف يخرج في نهاية بحثه بنتيجة مؤداها أنها كانت أشبه بغزو فكري من قِبَل السريان والفرس والوثنيين واليهود غير أن العرب المسلمين سرعان ما فطنوا إلى حقيقتها فألّفوا الكتب للرد على أباطيلها لمّا نقدوا تلك الأفكار المغلوطة التي أوردها النقلة على لسان أقطاب الفكر اليوناني.

الهوامش

1) العصر العباسي الأول، د. شوقي ضيف، ص 89.

2) ضحى الإسلام، د. أحمد أمين، ج 1، ص 2.

3) حركة الترجمة والنقل في المشرق الإسلامي، د. رشيد الجميلي، ص 9.

4) تاريخ الفكر العربي، د. عمر فروخ، ص 27.

5) البيان والتبيين للجاحظ، تحقيق عبدالسلام هارون، ج 1 ص 328.

6) الفهرست لابن النديم، ص 497.

7) تاريخ التمدن الإسلامي، جرجي زيدان، ج 3 ص 155.

8) لمحات بمآثر العراق العلمية في الكيمياء، د. جابر الشكري، ص 48.

9) عيون الأنباء في طبقات الأطباء لابن أبي أصيبعة، تحقيق د. نزار رضا، ص 232.

10) تاريخ الأدب العربي، أحمد حسن الزيات، ص 206.

11) عصر المأمون، د. أحمد فريد رفاعي، ج 1 ص 377.

12) قصة الحضارة، ول ديورانت، ترجمة محمد بدران، ج 13 ص 178.

13) في تراثنا العربي الإسلامي، د. توفيق الطويل، ص 89.

14) تاريخ التمدن الإسلامي، مصدر سابق، ج 3 ص 156.

15) البداية والنهاية لابن كثير، تحقيق د. أحمد ملحم وآخرين، ج 10 ص 125.

16) حركة الترجمة والنقل في المشرق الإسلامي، د. رشيد الجميلي، ج 1 ص 70.

17) تاريخ التمدن الإسلامي، مصدر سابق، ج 3 ص 157.

18) علوم اليونان وسبل انتقالها إلى العرب، د. لاسي أوليري، ترجمة د. وهيب كامل، ص 207.

19) العصر العباسي الأول، مصدر سابق، ص 112.

20) المصدر السابق، ص 115.

21) الجبر والمقابلة للخوارزمي، تحقيق د. علي مشرفة ود. أحمد مرسي، ص 15.

22) حضارة الإسلام، جوستاف جرونيباوم، ترجمة توفيق جاويد، ص 87.

23) علوم اليونان وسبل انتقالها إلى العرب، مصدر سابق، ص 230.

24) تاريخ العلم والإنسية الجديدة، جورج سارتون، ترجمة إسماعيل مظهر، ص 143.
25) العلم عند العرب وأثره في تطور العلم العالمي، ألدوميلي، ترجمة د. محمد يوسف موسى ود. عبدالحليم النجار، ص 111.
26) المصدر السابق، ص 124.
27) تراث الإسلام، شاخت وبوثورث، ترجمة د. حسين مؤنس، ج 2 ص 214.
28) المرجع في تاريخ العلم عند العرب، د. محمد عبدالرحمن مرحبا، ص 214.
29) في تراثنا العربي الإسلامي، مصدر سابق، د. توفيق الطويل، ص 77.
30) الفهرست لابن النديم، مصدر سابق، ص 347.
31) الحيوان للجاحظ، تحقيق عبدالسلام هارون، ج 1 ص 42.
32) صوت المنطق والكلام للسيوطي، تحقيق د. علي سامي النشار، ج 1 ص 42.
33) الفهرست لابن النديم، مصدر سابق، ص 348.
34) المصدر السابق، ص 373.
35) المصدر السابق، ص 371.
36) التراث القديم في الحضارة الإسلامية، ف. روزنتال، ترجمة د. عبدالله المسلمي، ص 127.
37) الطب العربي، إدوارد براون، ترجمة د. داود سليمان علي، ص 32.
38) عبقرية العرب في العلم والفلسفة، د. عمر فروخ، ص 35.
39) ضحى الإسلامي، مصدر سابق، ج 1 ص 263.
40) رسائل الجاحظ، تحقيق عبدالسلام هارون، ج 3 ص 29.
41) المصدر السابق، ج 3 ص 336.
42) معجم الأدباء، ياقوت الحموي، تحقيق د. أحمد فريد رفاعي، ج 15 ص 157.
43) ضحى الإسلام، مصدر سابق، ص 263.
44) العصر العباسي الأول، مصدر سابق، ص 52.
45) البداية والنهاية، مصدر سابق، ج 10 ص 98.
46) البيان والتبيين للجاحظ – تحقيق عبدالسلام هارون، مصدر سابق، ج 3 ص 29.
47) أخبار العلماء بأخبار الحكماء للقفطي، ص 98.

48) ضحى الإسلام، مصدر سابق، ج 1 ص 77.

49) الحيوان، مصدر سابق، ج 1 ص 55.

50) مروج الذهب للمسعودي، تحقيق محيي الدين عبدالحميد، ج 1 ص 18.

51) المصدر السابق، ج 4 ص 408.

52) تاريخ العلم، جورج سارتون، ترجمة لفيف من الأساتذة، ج 3 ص 163.

53) تاريخ العرب، فيليب حتى، ترجمة محمد مبروك نافع، ج 2، ص 248.

54) تاريخ الأدب العربي، كارل بروكلمان، ترجمة السيد يعقوب بكر وآخرين، ج 4 ص 94 وما بعدها.

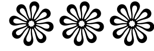
55) تراث الإسلام، مصدر سابق، ج 2 ص 228.

56) الفهرست، مصدر سابق، ج 2 ص 228.

57) أخبار العلماء، مصدر سابق، ص 67.

58) المصدر السابق، ص 57.

59) عبقرية العرب في العلم والفلسفة، مصدر سابق، ص 35.



تعتبر جريدة «صوت الحجاز» ثاني جريدة تصدر في العهد السعودي الجديد بعد جريدة «أم القرى» الرسمية والتي حلت محل «القبلة» التي كانت تصدر في عهد الأشراف ويرأس تحريرها محب الدين الخطيب.

و«صوت الحجاز» أيضاً حلت محل «بريد الحجاز» لصاحبها ومديرها المسؤول محمد صالح نصيف، والأخيرة كانت تمثل الشريف علي وقت حصاره بجدة قبل أن تسلم للملك عبدالعزيز وتنضوي تحت لوائه.

صحيح إن «صوت الحجاز» قد تأخرت قليلاً عن مرافقة رصيفتها «أم القرى» والتي صدر عددها الأول بمكة في 1343/5/15هـ أو مجلة «الإصلاح» التي صدر عددها الأول بمكة أيضاً في 1347/2/15هـ إذ لم يصدر عددها الأول إلا في يوم الاثنين 1350/11/27هـ الموافق 4 إبريل 1932م. ولنعد لما كتب عن «صوت الحجاز» وصاحبها.

«محمد صالح نصيف»[1] «1313-1393هـ = 185-1973م» صحفي حجازي من أهل جدة. أصدر فيها جريدة «بريد الحجاز» أسبوعية «1343-1344هـ» في عهد الحكومة الهاشمية ثم جريدة «صوت الحجاز» أسبوعية بمكة «1350-1354هـ» في العهد السعودي. وتولى أعمالاً كان فيها من أعضاء مجلس الشورى مرتين، مولده ووفاته بجدة».

وكتب عنه الأستاذ محمد علي مغربي[2] «أدركته في عهد الشريف الملك علي بن الحسين وهو رئيس بلدية جدة...، ولد الشيخ محمد بن صالح نصيف بمدينة جدة عام 1310 هجرية، وهو من أسرة نصيف...، وفي أوائل العهد السعودي عين عضواً بمجلس الشورى عن مدينة جدة، وانتقل بأسرته إلى مكة المكرمة. إن ما لفت نظري في تاريخ الشيخ محمد صالح نصيف.. أنه كان رائداً من رواد الصحافة في الحجاز، وإن لم يكن هو من رجال القلم، ولا من أعلام الأدب والكتابة، إلا أنه كان من السابقين إلى إصدار جريدة «صوت الحجاز» في صفر 1350هـ في أوائل العهد السعودي، وكان قد استورد مطبعة من مصر، كما شارك الأستاذ عبدالفتاح قتلان في تأسيس المكتبة والمطبعة السلفية بمكة المكرمة، وكان الغرض منها طبع الكتب التي تعبر عن المذهب السلفي ونشرها في هذه المطبعة، وقد تم طبع جريدة «صوت الحجاز» بها منذ بدء صدورها، وقد اتفق الشيخ محمد سرور الصبان معه فيما بعد على نقل امتياز جريدة «صوت الحجاز» إلى الشركة العربية للطبع والنشر، والتي كان الشيخ محمد سرور... مؤسسها ورئيسها. وتم كذلك شراء المطبعة التي استوردتها المكتبة السلفية من قبل شركة الطبع والنشر، وذلك لطبع جريدة «صوت الحجاز» بها، بأجياد في مكة المكرمة قبل انتقال ملكيتها إلى شركة الطبع والنشر، وطبع جريدة «صوت الحجاز» عليها لسنوات كثيرة، وهذه المطبعة أصلاً هي مطبعة المنار، وقد باعها المرحوم السيد رشيد رضا إلى أصحاب المطبعة والمكتبة السلفية، وهما الشيخ محمد صالح نصيف وعبدالفتاح قتلان، وانتقلت من دار المنار بالقاهرة إلى مكة المكرمة لتطبع عليها جريدة «صوت الحجاز» لسنوات طويلة جداً كما ذكرنا، وهي مطبعة قديمة تدار باليد، وهي لاتزال موجودة حتى اليوم، وإن كنت أشك أنها تستعمل مع وجود المطابع الحديثة المتطورة.

... جريدة «بريد الحجاز»... تعبر عن وجهة نظر العهد الهاشمي في ذلك الحين... وتطبع بمطبعة رمزي بجدة، وكان أبرز كتابها هو الأستاذ الشيخ محمد حسن عواد شيخ أدباء جدة... كما كان الأستاذ أحمد إبراهيم الغزاوي يراسل «بريد الحجاز» من مهجره في بورسودان.

جريدة «صوت الحجاز»: حينما يكتب تاريخ الأدب والصحافة في هذه البلاد يستطيع المؤرخ أن يربط ولادة الأدب الحديث بظهور المطبوعات التي أصدرها... الشيخ محمد سرور الصبان... وإذا كانت... هي إيذاناً بولادة الأدب الحديث... قبل ظهور صوت الحجاز واستمرارها لسنوات طويلة وحتى الآن مع تغيير اسمها هو التعبير المستمر عن نشوء هذا الأدب الوليد ونمائه وانتشاره... عبدالوهاب آشي، محمد حسن فقي، محمد سعيد العامودي، محمد حسن كتبي، أحمد قنديل، أحمد السباعي، فؤاد حمزة، حسين عرب، أحمد جمال... توقفت في أوائل الحرب العالمية الثانية، ثم عادت إلى الظهور عام 1365هـ... باسم «البلاد السعودية»... ثم «البلاد»... توفي عام 1391هـ وفي مدينة جدة...»[3]. إلا أنها قامت بدور مهم فقد قال عنها الدكتور منصور الحازمي[4]: «.. لقد احتفظت لنا «أم القرى» بشعر المديح والمناسبات كما احتفظت جريدة «صوت الحجاز» بالأدب الخاص، وكلا الاتجاهين إنما يكمّل بعضها بعضاً».

وقال الحازمي أيضاً[5]: «فكانت لها الريادة وكانت لها الأولوية في خوض كثير من التجارب التي ساهمت في تشكيل شخصية الصحافة السعودية، ومما ساهم في إثراء هذه التجارب وجود عدد كبير من أعلام الأدب والنقد والثقافة وقد شكلوا ما سمي جيل الرواد بمشاركاتهم في تحرير الصحيفة وإبراز الجانب الأدبي والنقدي فيها».

أما علي جواد الطاهر فيقول[6]: جريدة «صوت الحجاز» «..

وكانت من أهم العوامل في إنعاش الحركة الأدبية التي بدأت في آخر العقد الثالث من القرن العشرين، على أيدي كتاب المملكة الناشئين، فقد أنشئت - كما قال أول رؤساء تحريرها عبدالوهاب آشي - (رابطة أدبية بيننا نحن أبناء هذه البلاد...). وقد أكد صاحب امتيازها محمد صالح نصيف شخصيتها الأدبية هذه حين قال بأنها: (لسان حال النهضة الأدبية الحجازية...)، «... احتجبت كسائر الصحف السعودية عن الصدور منذ 21 يوليو 1941م حتى 4 مارس 1946م حيث عادت إلى الصدور باسم جديد هو «البلاد السعودية» بسبب الحرب العالمية الثانية وشح الورق.

ويذكر عبدالمحسن بن صالح اليوسف[7]: «... و«صوت الحجاز» بمكة، وقد تأسست هذه الجريدة الأخيرة سنة 1932م وبسطت سياستها في عددها الأول، فقالت إنها ستعلق على الأحداث المحلية بروح الحرية والاستقلال، ولن تحجم عن نقد الحكومة عند اللزوم، دون الانتقاص من احترامها الودي لأولي الحل والربط...».

... وفي الحقيقة إن ظهور «صوت الحجاز» يعتبر من أبرز المعالم في تاريخ الأدب الحديث في المملكة، ذلك لأنها قد أصبحت لساناً لحال كثير من الكتاب في العقد الرابع وأوائل العقد الخامس من هذا القرن، وميداناً لعدد من المعارك الأدبية التي شهدها هذا الأدب في تلك الفترة... «وقد حاول بعض رؤساء تحريرها التقليل من دورها الأدبي وزيادة ساحة الأخبار والسياسة»[8]. ورغم محاولات هؤلاء المحررين فإن «صوت الحجاز» قد احتفظت بشخصيتها الأدبية حتى آخر أيامها، وكانت في الحقيقة أشبه بالمجلات الأدبية منها بالجرائد.

ومهما يكن فإن «صوت الحجاز» لم تهمل معالجة الموضوعات الأخرى إهمالاً تاماً، فقد كانت تنشر مواد أخرى غير أدبية، وتتسم مقالاتها الأدبية وغير الأدبية بما يشيع فيها من روح إصلاحية

حماسية، فلقد كانت «صوت الحجاز» صحيفة جادة لم تنس في لحظة من اللحظات رسالتها في «محاولة تنوير الأفكار وتثقيفها وتوجيه الأفهام.. حتى تصبح مستعدة للانتفاع بأنفع ما في دروس الحياة من عبرة وعظة»(9).

ولهذا فقد أصبحت جريدة النخبة المثقفة ولم تنتشر بين فئات المجتمع الأخرى مما عرضها للخسائر المادية... وقد كان من نتائج عدم اهتمام الجمهور بصوت الحجاز أن أصبحت تعاني دائماً من المصاعب المالية، لأن دخلها كان يعتمد على التوزيع الذي لم يتجاوز - كما قال عبدالوهاب آشي - «الألف والضعف بيعاً واشتراكاً وإهداء».

«.. وقد توالى على تحرير «صوت الحجاز»: عبدالوهاب آشي ومحمد حسن فقي ومحمد حسن عواد ومحمد علي رضا وأحمد السباعي وفؤاد شاكر وحسين عرب ومحمد سعيد العامودي ومحمد حسن كتبي وحسين خزندار وعبدالله عريف وأحمد خليفة النبهاني وأحمد قنديل ومحمد علي مغربي وأحمد إبراهيم الغزاوي..»(10).

ومن أسباب تتابع هذا العدد من المحررين على الإشراف عليها هو أن الجريدة قد اعتمدت - إلى حد كبير - على محررين متطوعين.

وكانت صفحاتها منبراً فكرياً لمعظم الأدباء والمثقفين السعوديين الذين أحسوا حينئذ بأن من واجبه أن يبثوا بواسطتها إنتاجهم، وأن يتخذوه وسيلة لتثقيف مواطنيهم، ولذلك فإن «صوت الحجاز»، تعتبر سجلاً للحياة الأدبية والفكرية في الحجاز في العقد الرابع من هذا القرن..».

وكانت تصدر مرتين في الأسبوع اعتباراً من 1357/12/5هـ من ثماني صفحات، ولكن سرعان ما أصبحت تصدر بأربع صفحات. وعندما نشبت الحرب العالمية الثانية تضاءل حجم الجريدة.

وفي 29 يناير 1941م أصبحت تصدر في صفحتين، وأخيراً احتجبت - كسائر الصحف السعودية - عن الصدور منذ 12 يوليو 1941م حتى 4 مارس 1946م. حيث عادت إلى الصدور باسم جديد هو: «البلاد السعودية».

وقد نشر عبدالقدوس الأنصاري في «المنهل»[11] تحت عنوان «الصحيفة الوطنية الأولى وما بعدها» قائلاً: «سعادة الشيخ محمد صالح نصيف عضو مجلس الشورى كان صاحب أول مشروع لتأسيس صحيفة وطنية في عهد هذه الحكومة. وقد أحببنا أن نستطلع آراءه وأحاسيسه حيال ذلك وحيال شؤون صحيفة أخرى، فأدلى لنا بالحديث التالي:

قلنا له: نأمل أن تتحدثوا لنا عن الفكرة الأساسية التي حدت بكم إلى إصدار صحيفة وطنية بادئ ذي بدء في عهد حكومتنا الحاضرة.

فأجاب: إن الفكرة التي جعلتني أقدم على إصدار الصحيفة المشار إليها، ممثلة في «صوت الحجاز» هي الرغبة في تزجية الفكر العام إلى الأمام، فالصحافة هي المنبر الشعبي الذي ينهض بالمستوى الخاص والعام. وقد لاحظت أن تقدماً حصل في ثقافتنا وأنه يمكنني أن أعمل شيئاً ويمكنني من المضي بالمشروع قدماً فهناك شباب متخرجون من المدارس لهم شغف بالأدب وبالبحوث الفكرية ولم يكن لديهم مجال لإظهار مواهبهم واستكمال ثقافتهم ونشر آرائهم.

وكانت منهم تمنيات تدوي في مجالسهم الخاصة والعامة بإيجاد صحيفة وطنية تساعد على النشر وخدمة الوطن.. وقد أقدمت على إنفاذ المشروع وتقدمت إلى الحكومة بطلب الإذن به شاعراً بعظم مسؤوليات الصحافة وثقل أعبائها، وعوائقها المادية والأدبية التي لا يقدر على تحملها إلا من أوتي قلباً جريئاً، ومن حسن توفيق الله أني

لمحت رغبة كريمة من جانب الحكومة في ذلك فما هو إلا أن صدرت موافقتها على افتتاح صحيفة «صوت الحجاز» الأسبوعية عام 1351هـ أي منذ قرابة عشرين عاماً حتى بادرت إلى إصدارها وساعدني على ذلك وجود «المطبعة السلفية» بمكة، وهي المطبعة التي امتلك نصفها وكانت كاملة التجهيزات الفنية، وقد تلقيت مساعدات قيمة من قبل الحكومة السعودية جعلني أنشط في المضي بالصحيفة إلى الأمام.

- فكيف صدر أول عدد ؟

- صدر أول عدد بعد أسبوع واحد من موافقة الحكومة بمساعدة الأدباء وخاصة الأساتذة عبدالوهاب آشي الذي تطوع بأن يكون رئيس تحرير، ومحمد سعيد عبدالمقصود رحمه الله، الذي تبرع بتسهيل الحصول على العمال الفنيين للصف والطبع.

- ولكن كيف كان شعوركم عندما صدر العدد الأول؟

- لا أستطيع أن أصف لكم شعوري عندها. فقد كان شعور الغبطة بميلاد عهد جديد، وإني الآن لأستذكر أولئك النفر من الأدباء الذين ساعدوا وسهروا في سبيل إبراز الفكرة إلى حيز الوجود وفي مقدمتهم سعادة الشيخ محمد سرور الصبان حيث حضر - على مشغولياته - إلى محل الطبع واشترك عملياً مع إخوانه الأدباء في إصدار أول عدد عملياً. وقد حاز العدد الأول إعجاب القراء لا لأنه تحفة في عالم الصحافة بل لشعورهم أن هذا شيء جديد على وطنهم ولأن هذا الشيء سوف يعبر عن آرائهم ورغباتهم»... «وقد كان من جملة آمالي أن تتحول «صوت الحجاز» الأسبوعية إلى جريدة يومية وأرجو أن يتحقق ذلك على يد الشركة العربية للطبع والنشر، وما كنت أخال إلا أني سأمضي في إصدارها حقبة طويلة من الدهر، والحمد لله فقد سد الفراغ فمازالت صوت الحجاز تصدر حتى اليوم وأن تبدل

اسمها إلى «البلاد السعودية» وقد صارت تصدر كل نصف أسبوع وصارت ملكاً للشركة المشار إليها».

أما عثمان حافظ فيقول[12]: «صوت الحجاز.. هي أول جريدة صدرت على الصعيد الشعبي في المملكة العربية السعودية - أصدرها الشيخ محمد صالح نصيف - ويعتبر صدورها امتداداً لجريدة «بريد الحجاز» التي أصدرها الأستاذ محمد صالح نصيف نفسه في عام 1343هـ... وكان صدور صوت الحجاز حدثاً هاماً في تاريخ الصحافة والأدب في ذلك العهد، فقد كانت مسرحاً لعرض آراء الأدباء والمفكرين وأبحاثهم العلمية والأدبية والاجتماعية والنقدية والرياضية وقد ظهرت على مسرح صوت الحجاز مواهب وكفاءات أدبية وفكرية كان لها الأثر الكبير في تركيز الأدب السعودي شعراً ونثراً وإبرازه للوجود.

وأضاف قائلاً:

«.. صدرت صوت الحجاز على أحجام مختلفة من الورق وأعداد مختلفة من عدد الصفحات فأول ما صدرت كانت على حجم 38 × 21 سنتيمتراً وصدرت في 8 صفحات.. وفي مبدأ سنتها الثانية من العدد 51 المؤرخ 3 ذي الحجة 1351هـ الموافق 8 مارس 1933م صدرت في حجم 86 × 48 وصدرت في 4 صفحات بدل ثمانية.

وأثناء الحرب العالمية الثانية صدرت على صفحتين فقط من القطع الكبير لقلة الورق من العدد 542 المؤرخ 3 المحرم 1360هـ الموافق 29 يناير 1940م، ثم صدرت في 4 صفحات على نصف مقاس الورق الكبير. ثم توقفت عند العدد 592 بسبب انقطاع الورق.

كما توقفت جميع الصحف السعودية بموجب البلاغ الرسمي الصادر من قلم المطبوعات رقم 62 مؤرخ 27 جمادى الثانية 1360هـ

الموافق 21 يوليه 1941م وقد نشر البلاغ الرسمي المذكور في العدد 592 وتوقفت بعده عن الصدور.

ونصه «بناء على كمية الورق الموجودة في هذه البلاد فقد قررت الحكومة توقيف جميع الصحف والمجلات في هذه الظروف الحاضرة، وسيدوم هذا التوقف إلى نهاية هذه الأزمة ويستثنى من ذلك جريدة أم القرى التي ستكون في نصف حجمها وتصدر في مواقيتها المعتادة».

وانتهت الفترة الأولى من حياة صوت الحجاز بالعدد 592 السنة العاشرة بعد أن عاشت في هذه الفترة 9 سنوات وسبعة شهور مواصلة جهادها وكفاحها في خدمة الأدب والبلاد.

واستأنفت صدورها - بعد الحرب العالمية الثانية في 1-4-1365هـ - صدرت في 4 صفحات على المقاس الكبير 86 × 48 باسم «البلاد السعودية...».

وقال عنها عثمان حافظ[13]: «وإني أعتقد أن صدور صوت الحجاز كان حدثاً هاماً في تاريخ الأدب والصحافة في ذلك العهد - فقد كانت مسرحاً لعرض آراء الأدباء والمفكرين وأبحاثهم العلمية والأدبية والاجتماعية والنقدية.. وقد ظهرت على مسرح صوت الحجاز مواهب وكفاءات أدبية وفكرية كان لها الأثر الكبير في تركيز الأدب السعودي شعراً ونثراً وإبرازه للوجود».

وقد كانت صوت الحجاز تعنى بالشؤون الأدبية أكثر من عنايتها بأي موضوع آخر.. ذلك لتحمس الشباب والناشئة لنشر منتوجاتهم الأدبية. ومن جهة أخرى فإن مصادر الأخبار.. سواء كانت محلية، أو خارجية لم تتوفر بعد للجريدة لصعوبة المواصلات، فاضطرت الجريدة أن تفتح صدرها للأدباء وتملأ أعمدتها بما يصلها من الإنتاج الأدبي..

ويشير إلى ذلك محرر صوت الحجاز في الكلمة التي نشرها في عام 1356 هجرية التي يقول فيها:

«مر يوم أوشك الشباب فيه أن يعشق السفسطة وينزلق في مهاوي الهرج وحب النقاش.. وكاد اللهو بنافلة القول وزائف الأدب أن يسود أوساطه، وشرع فريق من الناشئة بحكم سذاجة السن وقاعدة حب الظهور الطبعي يغويه سحر صناعة الأدب الخلاب فنبتت أقلام لا تحصى وظهرت أسماء لا تحصى عددها، وكادت تطغى فكرة حمل الأقلام وحب ظهور الأسماء حتى على التلاميذ في فصول دراستهم، فتنسيهم وظائفهم وتحصر جهودهم في مقالات يحررونها ونشرات يصدرونها كمجلات أو دوريات مدرسية».

«هذه الكلمات من صاحب صوت الحجاز وإن كانت تدل على عدم ارتياح المحرر لهذه الأقلام من ناشئة وطلاب، إلا أنها تدل في الوقت نفسه على انتعاش الروح الأدبية بين الناشئة والطلاب وطموحهم في نشر آثارهم الأدبية على أوسع نطاق...».

ونجد أديب مروة يقول في «الصحافة العربية نشأتها وتطورها»:

بريد الحجاز: جريدة أسبوعية صدرت في جدة سنة 1924م لصاحبها ومؤسسها محمد صالح نصيف، وقد ظلت تصدر حتى عام 1936م حيث خلفتها جريدة أخرى باسم «صوت الحجاز» توقفت هي الأخرى عن الصدور في مطلع الحرب العالمية الثانية.

«.. وقد اعتبر الشباب صدورها حدثاً هاماً، وراموا أن تكون مسرحاً لآلامهم وآمالهم، ومعرضاً لشعرهم ونثرهم[14].

وقد لخصت الافتتاحية البواعث التي دفعتها لإصدار هذه الجريدة على النحو التالي:

1 - إظهار مكانة البلاد المقدسة، ففي خدمة هذه البلاد العزيزة التي تشرفنا بالانتساب إليها وفي مصلحة أمتنا الحجازية العربية التي اختارها الله لسكناها كما اختارها لجوار بيته العظيم وخدمة وفوده الأكرمين نضحي النفس والنفيس ونعاهد الله بأن نوطن عزيمتنا ونبذل أقصى جهودنا في إظهار مكانتها الدينية والاجتماعية والعمرانية بين الملأ وفي إثبات مركزها الأسمى بين الأمم.

2 - الإحساس بوجوب إيجاد رابطة أدبية بين أبناء هذه البلاد الحجازية توحد بين أفكارهم وميولهم وثقافتهم ليسعوا متكاتفين نحو منفعتهم ورقيهم.

3 - تشوق الأدباء والمواطنين إلى وجود صحيفة وطنية تجول فيها أقلامهم بالأفكار القيمة والآراء السديدة.

4 - الإهابة بالهمم الراكدة والعزائم المسترخية إلى طرق أبواب الحياة العملية التي تنشلنا والبلاد من وهدة هذا التأخر الفاضح والجمود المشين»...».

ومنذ العدد الثالث عشر اختفى اسم رئيس التحرير لأنه قد نفي إلى نجد مع طائفة من الحجازيين بتهمة الاشتغال بالسياسة والحزبية وترويج الأراجيف بتضخيم حادثة ابن رفادة كما نص البلاغ الرسمي بهذا الصدد.

وقد ظل امتياز جريدة «صوت الحجاز» في حوزة الشيخ محمد صالح نصيف منذ صدورها حتى نهاية يوم الثلاثاء 5 محرم سنة 1353هـ 19 إبريل سنة 1935م حيث انتقل امتيازها إلى الشركة العربية للطبع والنشر ابتداءً من يوم الأربعاء من محرم سنة 1353هـ.

وظلت «صوت الحجاز» تصدر أسبوعياً، ثم مرتين في الأسبوع،

ثم توقفت عن الصدور في بعض سنوات الحرب العالمية الثانية، بسبب قلة الورق، ثم عادت إلى الصدور أسبوعياً عام 1365هـ باسم «البلاد السعودية» وتولى رئاسة تحريرها «عبدالله عريف» الذي يعتبر من أكبر الصحفيين ونهض بها نهضة مشكورة.

ويؤكد سلطان سعد القحطاني[15] على دور «صوت الحجاز» في النقد الأدبي قائلاً: «وقد ذكرنا دور الصحف الجديدة في العهد السعودي، ومنها الصحيفة التي يعود الفضل فيها إلى تأسيس المدرسة النقدية، فصحيفة صوت الحجاز كانت المنبر الأول الذي حقق الطموح بتأسيس مدرسة نقدية، بصرف النظر عن توجه المدرسة «تقليدية مجددة، أو حديثة» وأياً كان الأمر، فالمدرستان - على ما بينهما من خلاف - متفقتان على التجديد، ولكن الخلاف يأتي في التطبيق الأسلوبي الذي تعمل به كل مدرسة..».

وبإلقاء نظرة سريعة على العدد الأول من «صوت الحجاز» وما تضمنه من مقالات نجده وقد صدر من ثماني صفحات، وكتب في أعلى الصفحة الأولى:

العدد 1، السنة الأولى، ثمن النسخة قرش واحد.

وعنوان الجريدة بخط عريض «صوت الحجاز» جريدة وطنية جامعة، وعلى يمين العنوان كتب: صاحب الجريدة ومديرها محمد صالح نصيف، الاشتراك السنوي 4 ريالات: في الحجاز ونجد، نصف جنيه إنكليزي في سائر الأقطار. قيمة الاشتراك تدفع مقدماً. لا تعتمد الوصولات ما لم تكن بتوقيع صاحب الجريدة. وعلى يسار العنوان كتب: رئيس التحرير المسؤول عبدالوهاب إبراهيم آشي، عنوان المراسلات: إدارة جريدة صوت الحجاز نمرة صندوق البريد 25، لا ترد الرسائل لأصحابها نشرت أم لم تنشر، العنوان البرقي: الحجاز بمكة، الإعلانات تفاوض الإدارة بشأنها رأساً.

وتحت العنوان نقرأ: مكة المكرمة: يوم الاثنين في 27 القعدة سنة 1350هـ «تصدر مرة في الأسبوع» الموافق 4 إبريل سنة 1932م.

■ وبقية الصفحة الأولى خصصت للافتتاحية ونختار منها:

بسم الله الرحمن الرحيم.. افتتاح الصحيفة:

باسمك اللهم نفتتح عملنا الذي نرجو من ورائه الخير لنا ولبلادنا المقدسة، وبتوفيقك نمضي قدماً في مشروعنا هذا، ونؤسسه على دعائم الإيمان القوي والإخلاص المتين.

وفي خدمة هذه البلاد العزيزة التي تشرفنا بالانتساب إليها، وفي مصلحة أمتنا الحجازية العربية التي اختارها الله لسكناها، كما اختارها لجوار بيته العظيم، وخدمة وفوده الأكرمين، نضحي النفس والنفيس، ونعاهد الله بأن نوطن عزيمتنا ونبذل أقصى جهودنا في إظهار مكانتها الدينية والاجتماعية والعمرانية بين الملأ، وفي إثبات مركزها الأسمى بين الأمم والعالم»... «لذلك كان يدفعنا الواجب الوطني المقدس إلى أن نرفع صوتنا بهذه الصحيفة جهورياً، كي نحدث العالم عن حياتنا نحن الأمة الحجازية، وعن حياة بلادنا. ولنعرض على بساط البحث آلامنا وآمالنا، لنستأصل جذور الأولى ونتعهد غراس الأخرى حتى تثمر لنا ثمراً جنياً من السعادة، ولننفي أيضاً ما تلصقه بنا المزاعم؛ ونثبت للناس أننا أمة مازالت دماؤها زكية، ونفوسها شريفة، وخصالها كريمة. وأن بلادنا كما شرفها الله بمركزها الديني كذلك شرفها طيلة الأعصر الخالية والحاضرة باستقلالها وطهارتها من كل شوائب الاستعباد والاستعمار، وأن تلك الشعلة التي برزت في جبالها وصحاريها وسهولها فأضاءت العالم ما يزيد عن خمسة قرون متواليات لاتزال جمراتها كامنة، ولسوف تعود إن شاء الله ما كانت ضوءاً وإشعاعاً.

إيه لعمر الحق قد آن لنا أن نرفع الصوت عالياً، وأن نبلغه إلى كل سكان المعمورة فقد:

طال عهد السكوت حتى حسبنا إن هذه الحياة عادت مناما

« ... » وبعد:- ليس لرجال اليوم عذر، ولا لأدبائنا مندوحة عن أداد الواجب الوطني والقومي، بإبراز ما تكنه ضمائرهم من حب الخير والمنفعة لهذه البلاد، وبذل النصيحة والإرشاد، وإظهار وجوه الحق والصواب، والدعوة إلى الفضيلة والمكارم، والأخذ بيد الأمة إلى ما يرفع مستواها العلمي والأدبي والسياسي. فباب القول والعمل قد فتح على مصراعيه، وميدانهما رحيب لمن يريد الاقتحام. وهذه صحيفتنا إنما أنشأناها صحيفة الأمة والوطن؛ وترجو من بنيهما المناصرة والتشجيع كما نؤمل لهم نجاحاً في المسعى وتوفيقاً في الجهاد الحياتي وسعادة في الحال والمآل. وإنها ستسير على مبدأ الإخلاص والحكمة. تعتمد في مادتها الأدبية عل جهود من وطدوا أنفسهم على إنشائها والعمل فيها، وعلى ما يتحفنا به أدباء وفضلاء الحجاز خاصة وأدباء وفضلاء البلاد العربية والإسلامية عامة من أبحاث وإفادات في كل مناحينا العلمية والأدبية والعمرانية والسياسية. كما تعتمد في مادتها المادية على ما ستلاقيه بدون ريب من مساعدة وإقبال أفراد الأمة عليها بشراء واشتراك. وإنها بعد عنايتها الخاصة بأحوال بلادنا الداخلية وعلاقاتها الخارجية. ستعنى بالبلاد العربية والإسلامية. بل والشرقية عامة. فكلنا على ما يقولون «في الهم شرق».

وإنها فوق ذلك ستنشر كل ما يرد إليها من المقالات في أي بحث كان إذا وافق مبدأها الإسلامي والأدبي، وستنافح عن إسلاميتها وعروبتها كل من أراد بهما أذى أو سوءاً. وإنها ستتعرض للحوادث الداخلية ومجاري الدوائر الرسمية بحرية تامة يحوطها الإخلاص والحكمة والنزاهة وتستسمح خواطر إخواننا الموظفين في تقدير كل ما

يستحق التقدير من أعمالهم وفي إلفات أنظارهم إلى ما يجب ملاقاته فيها من نقص أو إخلال.

وإنها وإن تبد اليوم بحجم صغير ساذج فإن لنا من الآمال إذا لاقت رواجاً وإقبالاً وتشجيعاً ما يجعلنا نوعد القراء عنها في المستقبل بما يقر أعينهم، ويثلج أفئدتهم.

وختاما نضرع إلى الله أن يهدينا سواء السبيل «ربنا افتح لنا أبواب الهدى والخير والفلاح وهيئ لنا من أمرنا رشداً».

■ وخصصت الصفحة الثانية وجزء من الثالثة لموضوعين عالميين هما:

- حوادث الشرق والغرب، هل هناك أمل في توطيد أركان الإسلام؟ بتوقيع ع. أ. [عبدالوهاب آشي].

- انتخابات الرئاسة في ألمانيا بين هندبورغ وهتلر - ماذا وراء الأكمة؟

نختار من هذا الموضوع: لمن الفوز؟!

هذا هو السؤال الذي يدور في خلد كل متتبع لحوادث الانتخابات الجمهورية في ألمانيا الآن؛ فقد كانت المعارك الانتخابية حامية الوطيس إلى الحد الأقصى مما لم يسبق له مثيل؛ ورغماً من وجود أربعة أو خمسة مرشحين للرياسة كل منهم يبذل جهود الجبابرة في سبيل الفوز، والتربع على كرسي أكبر منصب في دولة الرايخ فإن اثنين من هؤلاء المرشحين فقط كانا مطمح الأنظار في ألمانيا بل في العالم كله، وكانت كل آمال الفوز حائمة حول هذين الرجلين وحصول أحدهما على رياسة الجمهورية!

وأول هذين الرجلين هو «هندبورغ» الرئيس الحالي للجمهورية، ومرشح أنصار المحافظة على النظام الدستوري القائم الآن.

وثانيهما هو «الهر أودلف هيتلر» مرشح أنصار الحزب الاشتراكي الوطني «الفاشيستي».

نعم يتساءل العالم لمن سيكون الفوز ياترى؟

أهو لذلك القائد الشجاع «هندبورغ» ذلك الذي كان بالأمس القريب يمثل الروح الحربية المتطرفة في بلاده، فأصبح بين عشية وضحاها من أشد أنصار السلام وأعظمهم ميلاً إلى الهدوء والنظام والسكينة وإلى إنهاء المشاكل الداخلية والخارجية بالطريقة الدبلوماسية وروح التفاهم حتى أصبحت دول أوروبا بأسرها تنظر إليه كرمز من رموز السلم بعكس ما كانت تنظر إليه في الماضي؟

لمن الفوز؟

أهو لهذا الشيخ المحنك؟! أم بالعكس سيكون الفوز لخصمه العنيد «هتلر» ذلك الزعيم الاشتراكي المتمرد الذي ينضوي تحت لواء زعامته اليوم عدد لا يستهان به من الألمانيين المتذمرين من النظام القائم في بلادهم ومن روح التهاون والتساهل التي يسير عليها هندبورغ وبرونج وأتباعهما كما يتصورون؟

إن الذي يلوح الآن لمتتبع أخبار هذه الانتخابات هو أن الفوز سيكون حليفاً لهندبورغ ولا نبالغ إذا قلنا إن ذلك قد أصبح محققاً بدون شك بعد أن ظهر أن أكثر الأصوات هي في جانبه، وإذاً فسيبوء هتلر بعد هذه الحرب الانتخابية الطاحنة بالفشل المريع والخذلان المبين!

إن المتطلعين على دخائل السياسة الخارجية يجزمون بأنه لابد من حدوث انقلاب محسوس في سياسة ألمانيا لاسيما في الناحية المتعلقة بدول الحلفاء، وأن هتلر وأنصاره سيكون له شأن يذكر في تحويل التيار إلى ناحية أخرى... وبالطبع لن تكون هذه الناحية سوى الناحية التي يرمي إليها هذا الزعيم المتحمس.

يجزمون بذلك ويستنتجونه من انتشار نفوذ هتلر وتكاثر أنصاره أخيراً بصورة هائلة ثم من شدة الضائقة الاقتصادية التي يعانيها شعب

الألمان الآن والتي لم تكن ناشئة في نظره إلا من معاملة الحلفاء الشديدة له وعدم تساهلهم في مسائل الديون والتعويضات!

فلنقف عند هذا الحد الآن، ولندع التكهن والاستنتاج ولننتظر قليلاً لأن المستقبل على كل حال كشاف وإن غداً لناظره قريب.

مكة: «م. س. العامودي»[16]

- والصفحة الثالثة تخصص لأخبار متفرقة عن العالم الإسلامي وأخبار العالم.
- والصفحة الرابعة مخصصة للحوادث المحلية نختار منها الأخبار التالية:

قدوم جلالة الملك المعظم:

في بدء الشهر القادم ستبتهج البلاد بقدوم جلالة الملك المعظم للحج وللإشراف على مصالحها ومصالح وفود بيت الله الحرام. وقد أرسلت إلى نجد قبل بضعة أيام السيارات اللازمة لنقل الحاشية والمعية الملكية. أقر الله عين الأمة الإسلامية بطول بقاء جلالته.

تحرك الركب العالي:

اتصل بنا والجريدة ماثلة للطبع أنه قد تحرك ركب جلالة الملك من الرياض وقد توجه سمو النائب العام إلى العشيرة لاستقبال جلالته.

زيارة سمو النائب العام لمجلس الشورى:

في ضحوة يوم السبت الماضي زار سمو النائب العام مجلس الشورى وذلك بمناسبة قرب تشريف صاحب الجلالة الملك المعظم حثاً لهمم أعضائه الموقرين على إنجاز ما أسند إليهم من جلائل الأعمال المتعلقة بمصالح البلاد.

سيارات الكويت في شوارع مكة المكرمة:

قدم إلى مكة من الكويت لأداء فريضة الحج حضرة السيد عبدالوهاب بن خلف باشا النقيب عن طريق البر على متون السيارات. ولأول مرة في التاريخ تفد سيارات الكويت إلى مكة ويراها الناس سائرة في شوارعها وإنا نرحب بالقادم الكريم ونهنئه بسلامة القدوم.

وبهذه المناسبة نذكر أنه وصل إلى علمنا أن حكومتنا السنية أجلت بحث فتح طريق السيارات من العراق إلى الحجاز إلى العام القابل حيث وردت إجابة حكومة العراق على اقتراح حكومتنا في شأن ذلك متأخرة وقد ضاق الوقت وقرب انقضاء زمن الحج.

■ ونجد الصفحة الخامسة تضم أخبار البلاد العربية ونختار خبرين من سوريا والعراق وثالث من فلسطين.

مشروع القرش السوري:

وجهت الأديبة الشهيرة الآنسة «مي» إلى شبان سوريا نداء بتنفيذ مشروع القرش السوري احتذاء بالشباب المصري الناهض الذي هو أول من قام بهذا المشروع الاقتصادي الوطني ونفذه، وقد بلغ مجموع ما جمع من ذلك ستة عشر ألف جنيه اكتتب فيها مختلف الطبقات المصرية وخصص مبدئياً لإنشاء مصنع يكون دعامة لتشجيع الصناعات الوطنية، وقد لبى الشباب السوري نداء الأديبة الشريف وقرروا ربع ما يستحصلون عليه لإنشاء جامعة كبرى للتعليم الوطني.

«صوت الحجاز»: فمتى نرى الشعب الحجازي ومحبي البلاد المقدسة يعمدون إلى مثل هذه المشاريع الوطنية النافعة لتشجيع العلوم والفنون فيها وليرفعوا من قدرها بين بلدان العالم مبارين في ذلك شعوب البلاد العربية الأخرى.

حول نفي كاتبين:

نفت الحكومة العراقية الأستاذ فهمي بك المدرس أمين جامعة آل البيت سابقاً، والصحافي رفائيل بطي صاحب جريدة الأخبار العراقية. وذلك لما نشرته من مقال الأستاذ فهمي «انتقاداً على ما نشرته الصحف الأجنبية من الضمانات المتنوعة الثقيلة المفروضة على العراق لدخوله عصبة الأمم، واعتبرته رئاسة الوزارة غير مطابق للحقيقة والواقع، وأن فيه تطاولاً على العرض وإخلالاً بسلامة الدولة مما يسبب التفرقة ويعتبر خيانة».. «وقد أدى ذلك إلى استقالة وزير الداخلية ناجي بك شوكت محتجاً بأنه لا يتمكن أن يتحمل مسؤولية إبعاد الرجلين وغضب الشعب».

فشل الحركة الصهيونية:

مازالت تتوالى الأنباء بفشل الحركة الصهيونية، وتفكك وحدة الصهيونيين. وإيابهم بالفشل والخذلان.

وبقية الصفحة الخامسة خصصت لموضوع «كيف ترقى الزراعة في الحجاز» تحت توقيع: حمزة نائل دويدار، زراعي فني.

■ وفي الصفحة السادسة نجدها تخصص «العلم والأدب والتاريخ والاجتماع» فتحت عنوان «نظرات وأفكار في المجتمع والحياة 1 - كيف يجب أن نكتب؟».

بقلم محمد حسن فقي من مكة. و«مقتطفات مدهشات في عالم الزراعة». بقلم حمزة نائل دويدار.

■ والصفحة السابعة تضم «أخبار أدبية» عالمية وقصيدة بعنوان «ابن ميثاق السلام؟!» بقلم محمد عماد، و«معرض الصحافة» نختار منها هذا المقطع لزكي مبارك من مجلة المعرفة يقول: «مقياس الأدب: من الخطأ أن يقاس أدبنا على أدب الإنجليز أو الفرنسيس

أو الألمان. وإنما يقاس الأدب على مزاج الأمم التي يصدر عنها. وملاك الأمر في ذلك كله أن يعبر الأدب عن عقول أهله وأحلامهم وشهواتهم وما يجري في خواطرهم من نزق وطيش ويتضاءل في أذهانهم من خطأ وصواب ويتأخر في سرائرهم من كفر وإيمان.

وأريد بذلك أن يشغلنا الأدب بأنفسنا فيصور جهلنا وحلمنا وضلالنا وهدانا وغينا ورشدنا بحيث نجد لأنفسنا أولاهما في الضمائر وآخرهما فوق بياض القراطيس.

المعرفة – زكي مبارك

■ الصفحة الأخيرة والثامنة خصصت للفكاهات وللرياضة ولبقية موضوع الزراعة في الحجاز المنشور أولها في الصفحة الخامسة، وبقية افتتاح الصحيفة.

وفي الزاوية اليسرى من الصفحة نشر الإعلان الوحيد يقول «المكتبة الكاملية الوطنية لصاحبها عبدالسلام كامل بمكة المكرمة». الحجاز. باب السلام ص.ب رقم «55» يوجد فيها ما تحتاجه من الكتب النافعة بجميع أنواعها وتقبل بيع الكتب على ذمة أصحابها ومستعدة لوكالة المجلات والجرائد. وبها تباع جريدة صوت الحجاز.

وفي الحاشية كتب «المطبعة السلفية – بمكة المكرمة».

■ ويصدر العدد الثاني في موعده يوم الاثنين 5 ذي الحجة 1350هـ ويتصدر الصفحة الأولى صورة جلالة الملك عبدالعزيز وكتب تحتها «تحية الصحيفة لصاحب الجلالة مليكنا المعظم».

يا صاحب الجلالة:

في شخصكم العظيم تحيا العروبة الصميمة، وفي خلالكم الشريفة يتجلى الإيمان والإخلاص والإحسان، وفي بساطة مظاهركم

الملكية تتمثل أسمى معاني الديمقراطية، وفي أعمالكم الباهرة تترا ءى قوة العزم والعظمة والجلال.

لقد أيدتم الدين وأجملتم في الرعاية. وعززتم الحق وبذلتم في صلاح أمتكم مزيد العناية. وأصبح العدل بكم قوي السلطان، وعاد الأمن ثابت الأركان. فلا غرو أن التفت القلوب حول عرشكم المؤيد، ولهجت الألسن بالثناء عليكم الثناء المخلد ولا غرابة أن استبشرت النفوس هناء بمقدم جلالتكم، واستضاءت البلاد سروراً بإشراف طلعتكم.

قدمت أيا ليث الجزيرة مرحبا   بمقدم يمن فيه تلفي الرغائب
قدمت فعم البشر كل ربوعنا   وضاءت بلألاه النجوم الثواقب
قدمت فعادت للجسوم حياتها   وقد ملئت شوقاً إليك الجوانب
لأنت لنا الآمال والعز والقوى   وأنت لمن نأوا العروبة قاضب
ليهنأ بنا الإسلام والبيت والملا   وتهنأ بك الدنيا وتهنأ المناقب

أدام الله ملككم محفوفاً باليمن والسعد. وجعل عهدكم على الأمة العربية عهداً زاهراً مكللاً بالفخر والمجد.

الهوامش

1) ينظر خير الدين الزركلي «الأعلام» مج 6، ط 8، 1989م. ص 166.

2) أعلام الحجاز، ص 259-268.

3) انظر معجم المطبوعات العربية في المملكة العربية السعودية، علي جواد الطاهر ط 2، ص 1176-1179.

4) معجم المصادر الصحفية.

5) جريدة الجزيرة العدد 10797، الأدب والنقد في «صوت الحجاز».

6) معجم المطبوعات العربية في المملكة العربية السعودية، ط 2.

7) سلطان نجد والحجاز في صحافة عصره، عن مجلة «المستمع العربي» لندن، عدد 18، بعنوان «المملكة العربية السعودية وفن الطباعة».

8) صوت الحجاز العدد 293 «1938/2/1م».

9) ينظر «الصحافة في الحجاز» للدكتور محمد الشامخ.

10) ج 11-12 ذو القعدة والحجة 1369هـ سبتمبر وأكتوبر 1950م ص 345-347.

11) تطور الصحافة في المملكة العربية السعودية، ج 1، ط 1، 1398هـ - ص 128-124.

12) في بحث مقدمة للمؤتمر الأول للأدباء السعوديين بجامعة الملك عبدالعزيز عام 1393هـ بمكة المكرمة، ونشر في كتاب «تطور الصحافة» ج 2 - ط 1.

13) انظر التيارات الأدبية الحديثة في قلب الجزيرة العربية، عبدالله عبدالجبار، ط 1 - 1959م، ص 157-161.

14) انظر النقد الأدبي في المملكة العربية السعودية، نشأته واتجاهاته، مطبوعات نادي الطائف الأدبي، ط 1 1424هـ - 2003م، ص 106.

15) محمد سعيد العامودي.



يصور من الأصل

يصور من الأصل

صور من الأصل

أما بعد

مسلك نرفضه . !

● جاءنا مع رياح الجنوب، من مفتش رقيب، رسالة كريمة، يقول رقيبنا الكريم في رسالته: «لاحظت في الأعداد الأخيرة تزايداً في المقالات التي تنشر أولاً في مجلات لغير النادي ثم تجد لها مكاناً متسعاً في منشوراتكم».!

وأشار كاتبنا إلى كتابة للدكتور ....، وقد نشرت في مجلة محلية عندنا، ثم نشرت في **علامات**.. وكذلك أعلنت إلينا رسالة الرقيب، أنه وجد في الجزء «13» من **جذور**: «البربر عرب قدامى»، وهي منشورة كذلك في المجلة المحلية نفسها، بالعدد «332» في الشهر نفسه، الذي ظهرت فيه **جذور**.. وهذا البحث، كتبه السيد/ ......!

وثم بحث آخر اكتشفه الرقيب الواعي، وهو بعنوان: «الناقة: مقطعاً من قصيدة المديح» ترجمة الكاتب - ...... - نشرت في تلك المجلة، تزامناً مع تاريخ نشرها في - **جذور** -، وهي في الجزء «13» من إصدارنا التراثي..!

● إننا في الوقت الذي نشكر فيه رقيبنا النابه، على ما أفضل به علينا من هذا التنبيه، على تصرفات بعض كاتبينا الخاطئة، وما كنا نتوقع أن يحدث ما حدث.. وفي الوقت نفسه، فإننا نعلن أن بعض الموضوعات قد تتأخر بعض الوقت، وكنا نود - وما تغني الودادة -،

أن الكاتب الذي يشعر أننا تأخرنا في نشر ما كتب، وأنه يريد أن يبعث بما كتب إلينا، إلى وسيلة أخرى للنشر، أن يعلمنا بذلك، ونحن في هذه الحال نحترم رغبته، أما التصرف الصامت الخاطئ، فإننا لا نقبله، وأنا سنجنح مضطرين، إلى عدم النشر في مطبوعتنا، لمن يمارس هذه التجاوزات دون إعلامنا بذلك.!

● أشار كذلك رقيبنا العزيز، إلى أن بحث الأستاذ ...... المشار إليه آنفاً، سبق أن نشر في مجلة – ثقافات –، بالعدد (5) الصادر في بداية عامنا «الحالي» – شتاء **2003** –م، من جامعة البحرين.

● وتساءل الأخ الأعز في رسالته الكريمة، وحق له التسآل، فقال: اسمح لي أخي الكريم أن أتساءل: «هل استضعفكم بعض الكتاب، أم أن في المسألة توأمة، أم أن هناك شيئاً لا أفهمه»!؟

● إذا قلت رداً على أخي الدكتور عباس، فإن ما أسماه ضعفنا سوف يكون موقفاً جاداً.. وما حدث لا نريده ولا نرضاه.. غير أن المسألة سوء تصرف من أولئك النفر القليل، وهم لو كاتبونا، لشكرناهم على صنيعهم الحضاري، وزاد احترامنا لهم وتقديرنا.!

● أؤكد للأخ الأعز، أنه لا يوجد ما أسماه – توأمة –، ولا ضعفاً، فلسنا دجاجة أبي العلاء، التي وصفها بقوله:

استضعفوك فوصفوك   هلاّ وصفوا شبل الأسد؟

● إننا مضطرون أن نتعامل مع أولئك النفر ومن يقدم على هذا التصرف الذي لا يليق، بما يحقق لمطبوعتنا الحماية، مما يمكن أن نسميه طمعاً أو سوء تصرف.. وأجدد الشكر للأخ الكريم على فضله، وأرجوه مزيد العون، لأنا في حاجة إليه، والله المستعان.

رئيس التحرير

الكاتبـــون

العنوان

النادي الأدبي الثقافي بجدة
الإدارة: حي الشاطىء - جدة ص.ب (5919)
جدة (21432) فاكسميلي: 6066695
هاتف: 6066364-6066122
البريد الالكتروني: culture@gawab-com

رقم الإيداع 19/2536

محتويـــــات العـــدد

جذور

1 - ينشر الإصدار الفصلي «جـــذور» الأبحـــاث والـدراسـات الـتـراثـيـة المكتوبة باللغة العربية أو المترجمة إليها على ألا يكون البحث منشوراً من قبل أو مقدماً للنشر إلى جهة أخرى.

2 - ينشر الاصدار «جذور» عروض ومراجعات الكتب والرسائل العلمية المختصة بالدراسات التراثية.

3 - يرحب الإصدار «جذور» بنشر المناقشات العلمية الموضوعية عما ينشر فيه أو في غيره من المجلات والدوريات المختصة.

JUDHUR

Literary & Cultural Club Jedda
P.O. Box : 5919 Jeddah 21432
FAX : 6066695
Tel : 6066364 - 6066122
Culture@gawab.com

الكاتبـــون

العنوان

النادي الأدبي الثقافي بجدة
الإدارة: حي الشاطىء - جدة ص.ب (5919)
جدة (21432) فاكسميلي: 6066695
هـاتـف: 6066364-6066122
البريد الالكتروني: culture@gawab-com

رقم الإيداع 19/2536

محتويـــــات العـــدد

جذور

1 – ينشر الإصدار الفصلي «جــــذور» الأبحـــاث والـدراسـات الـتـراثـيـة المكتوبة باللغة العربية أو المترجمة إليها على ألا يكون البحث منشوراً من قبل أو مقدماً للنشر إلى جهة أخرى.

2 – ينشر الاصدار « جذور» عروض ومراجعات الكتب والرسائل العلمية المختصة بالدراسات التراثية.

3 – يرحب الإصدار « جذور» بنشر المناقشات العلمية الموضوعية عما ينشر فيه أو في غيره من المجلات والدوريات المختصة.

JUDHUR

Literary & Cultural Club Jedda
P.O. Box : 5919 Jeddah 21432
FAX : 6066695
Tel : 6066364 - 6066122
Culture@gawab.com

تراثنا بين ثقافتين . !

مقاربة التراث والعمل على استقراء ظروف تكوينه مهمة فيها قدر كبير من المشقة، غير أنها مهمة نهض بها كثير من الباحثين الذين لديهم إيمان عميق أن مشكلتنا الراهنة هي مشكلة وعي بالذات التراثية قبل كل شيء. وإيماناً من دورية **جذور** بإتاحة هذا المنبر والمنطلق للباحثين في شؤون وهموم التراث، فإنها تأمل في إعادة التوجه مستقبلاً للتركيز على قضايا بعينها كمداخل اختصاصية تسهم في بلورة مفهومات أوضح عن جوانب مختلفة من التراث. فجوانب اللغة وتقاطعها مع النص الديني ومع النمو الدلالي في مستواه التاريخي والاجتماعي تحتاج من الباحثين إلى كثير من الجهود لبلورة مفهومات عامة تساعد على فهم علاقة الديني باللغوي، وهي العلاقة التي تؤثر في النهاية في التصورات الكلية للإنسان في هذه الثقافة. كما أن العلاقة بين الثقافة الرسمية والثقافة الشعبية ظلتا تسيران في سياقين متوازيين. غير أن هذا التوازي ليس ندياً بل فيه تغليب للسياق الرسمي من الثقافة على حساب الشعبي إلى درجة التحقير والتهميش للسياق الثاني. ويجب أن أشير إلى أن المقصود بالثقافة الشعبية هنا هي الثقافة التي تكونت في التراث عبر مرويات السرد سواء في ألف ليلة وليلة أو السير والملاحم الشعبية التي عبرت عن تحولات اجتماعية بعيدة عن مسار الثقافة الرسمية التي ظلت تلاحق التكوينات

السياسية في رصد ثوراتها وانتصاراتها وهزائمها وإحباطاتها وانشقاقاتها بعيداً عن تقديم الإنسان في صيرورته الاجتماعية والتاريخية. لقد تكون وتكرس في تراثنا ثقافة علوية نعتت بالفصحى أو أرستقراطية ثقافية للنخبة، عملت على إنتاج نصوصها وتكييف الواقع الثقافي عبر التآليف المختلفة التاريخية والأدبية واللغوية وغيرها. ونتج عن ذلك بث روح الدونية في أذهاننا تجاه ثقافة عريضة، فلم يشر إليها ضمن مناهج التعليم، ولم تناقش بشكل مقنع في المنتديات العلمية، بل ظلت ثقافة تفتقر إلى الحضور حتى على المستوى الشخصي.

إننا نأمل، في **جذور**، أن نرى توجهاً نحو هذا النوع من الأبحاث لتمييز طرحها من ناحية، ولكشف ديناميكية الفعل الثقافي المعاصر في التفاعل مع تراكمات التراث التي نعتقد أنه مازال أمامنا عمل شاق لكشف هويته وقدرته على الإجابة عن بعض قلقنا الآني. إن المستجدات النظرية في كافة الحقول الإنسانية قادرة على أن تمدنا بالأدوات اللازمة للاقتراب من كثير من القضايا التي ظل الحديث عنها سطحياً أو معدوماً.

حسن النعمي

التكلف استحسان الشيء، والإعجاب به، وحبه، والاحتفاء والولوع به مع المشقة في ذلك، إذا كان استحسانك الشيء قد دفع بك إلى الافتتان به حتى استولى على مدركاتك الحسية وغير الحسية. تقول: تكلفت الشيء. تجشّمته على مشقة وعلى خلاف العادة. فإذا تجاوز التكلف الولع، والاحتفاء بما يحسن الإنسان إلى ما لا يحسن كان العمل المتكلف قد تجاوز حقيقة الشيء المدرك إلى غير المدرك. وكان معيباً من هذا الجانب.

وقد ورد ذكر المتكلف في القرآن الكريم مرة واحدة في قول الله تعالي ﴿**قل ما أسألكم عليه من أجر وما أنا من المتكلفين**﴾. وفي الحديث: «أنا وأمتي براء من التكلف». فالرسول صلى الله عليه وسلم مرسل بالحقيقة الإلهية، لا يتكلف غيرها ولايتخرّص ما لم يؤمر به.

وتكلف الوصول إلى شيء مع جهل بمسالك الوصول إليه فيه من المشقة ما يوقع طالبه في تنازع أمور لا علم ولا طاقة له بها. ولذلك كان تعريف أبي هلال العسكري للتكلف في صناعة الأدب في كتابه الصناعتين ليس ببعيد عن المفهوم القرآني لمعنى المتكلف. فقد عرف التكلف بأنه (طلب الشئ بصعوبة للجهل بطرائق طلبه بسهوله) والوسائل الموصلة للغايات إما أن تكون بينة معلومة، وإما أن تكون غامضة ضعيفة، أو مجهولة معدومة. وطلب الشيء يكون بالمعلوم غير المجهول، وبالبين القريب غير الغامض البعيد.

والكلام البليغ إذا ألف بجهد خارج عن مدركات القوى الصانعة له كان متكلفاً.

وإذا كانت الاستجابة للكلام البليغ تستند في وظيفتها إلي مهمتي الإفهام والتفهم فإن المفهم (المؤلف) أفضل من المتفهم (المستقبل) مع اشتراكهما في الفضل. وإذا كان التكلف غير المرغوب فيه ممقوتاً ومعيباً إذا صدر عن الأديب المؤهل، فإن ذلك يكون أكثر مقتاً وعيباً، وشناعة ممن يدعي صنعة الكلام، وهو غير مؤهل لها كما أشار إلى ذلك الجاحظ.

وتجد التكلف في صناعة الكلام البليغ الذي لم يتجاوز مثيرات الولع والاحتفاء بما يحسن الإنسان إلى ما لا يحسن. تجد مثل هذا المستوى من التكلف لم يخرج على مقومات البيان، والفصاحة، والبلاغة. إذ البلاغة في مفهومها الواسع ليست إفهام المعنى وتوصيله للمتلقي كما زعم العتابي عندما قال: (إن كلّ من أفهمك حاجته فهو بليغ). لأنك قد تفهم المتلقي معناك، وحاجتك من غير الكلام البليغ. ولذلك قالوا: ليست البلاغة أن يفهم السامع معنى القائل. إذ لابد من إفهامه في بيان جميل مؤثر ومقبول. فالبلاغة عند غير واحد هي: (إيضاح المعنى، وتحسين اللفظ). فإن كان العرب (يحبون البيان والطلاقة، والتحبير، والبلاغة، والتخلص، والرشاقة فإنهم كانوا يكرهون السلاطة، والهذر، والتكلف والاسهاب، والإكثار لما في ذلك من التزيد، والمباهاة واتباع الهوى، والمنافسة في الغلو). كما قال الجاحظ.

والشعر يقع لقائله في الغالب بطبع سليم. والطبع مجموع القوى الصانعة التي بينها من التناسب، والتلاؤم ما يتيح لكل قوة أن تمارس نشاطها في حدود طاقاتها الإنتاجية دون أن تتجاوز حدودها إلى حدود غيرها من القوى الصانعة الأخرى. فإذا ما تجاوزت القوى الصانعة

مجتمعة أوغير مجتمعة حدودها الوظيفية، وامكانياتها، وطاقاتها، ومدركاتها فسيلوح لك ما يحدث من جراء ذلك التجاوز من صور التكلف والتصنع.

فللقوى الذهنية حدودها في صنعة الشعر، وللحس حدوده الأوسع من دوائر الإبداع. كما لمقومات الخيال حدودها التشكيلية. وهكذا تجد أن تعدد الوظائف الصنعية الفردية يتجه إلى الوظيفة الجمعية للقوى الصانعة.

وتجد كذلك أن إنتاجية القوى الصانعة من الإبداع ليست في مستوى واحد من بلوغ غاية الجودة في الصنعة ولا في وسائطها، وماهو أقل من الوسائط. وذلك عند المبدعين جميعهم، ولا كذلك عند المبدع الواحد في الحالة الواحدة، وفي الحالات الكثيرة التي يوظف فيها المبدع تلك القوى للتعبير عن حالته.

وعلى هذا الأساس تتفاوت لغة الأدب تفاوتاً ظاهراً من حيث الإسماح، والتكلف، والقوة والضعف، والحسن والقبح، والقرب والبعد، والجودة والرداءة ونحو ذلك من وجوه الكلام. وهذا التفاوت لا يكاد يخلو منه شعر شاعر. لكنه اقترن بأشعار شعراء أكثر من أشعار آخرين؛ نظراً لكثرة مظاهر التكلف من قلتها عند شاعر وآخر حتى عُدَّ التكلف ظاهرة عامة في لغة بعض الشعراء، وعفوية في لغة بعضهم.

وقد تنبه النقاد إلى مثل هذا التفاوت في لغة الشعر من خلال رصدهم طرائق الأداء الشعري عند الجيل الواحد من الشعراء وعند الأجيال المتعاقبة، وإقامة الموازنات بين طرائق الغابرين واللاحقين لهم من الشعراء.

فقد كانت الموازنات بين أشعار الشعراء تتلمَّس في مزيَّة شعر على شعر بعض القيم المعرفية، والأخرى الأدبية، التي تتحقق فيها

بعض الرغبات الذهنية، والحسيّة. فكان لتقاليد الشعر العربي في مضامينه ولغته متّسع من التعاطف لدى المتقبلين نقاداً، وغير نقاد.

فحبّذوا في مضامين الشعر ما ينمي السلوك السوي، ويغرس الفضيلة في النفوس، وفق تصَور العرب للفضائل في جاهليتهم وإسلامهم. وتطلبوا في لغة الشعر أن تكون في دائرة الاستعمال العربي حسب ما تتيحه اللغة من إمكانات تنسجم مع الإلف الذهني، والحسّي، وتستثمر طاقات اللغة في أرقى وأقصى عطاءاتها، التي لا تكاد تنحصر في طرائق بنائية محددة. فتعددت بذلك مستويات الأداء اللغوي في الشعر، بين سهلة قريبة، ومتعصّية بعيدة، ومقبولة مألوفة وغير مقبولة، متى ما خرجت على الإلف المعياري، أو النفسي.

وهذا التعدد في طرائق الأداء الشعري، الذي يتبعه تعدد في استقباله له أسبابه الطبعية المزاجية، والذهنية، التي تقصد إلى خرق المألوف قصداً مع العلم بذلك المألوف، وقد يكون انحرافها عنه لجهل به. وهذا من الظواهر العامة التي لا يختص بها عصر دون عصر ولا جنس بشري دون آخر. إذ هذا الأمر من مركبات الطبع المركوزة في النفوس، ومن مؤهلات الشاعر المكتسبة التي تسهّل عليه طرق الوصول إلى صنعة الشعر المقبولة، أو تعوقه عن ذلك لبعض الأسباب التي أشرنا إلى بعضها؛ لذلك تجد من الأشعار أشعاراً رقيقة سهلة، وأشعاراً فيها الشيء الكثير من توعر المنطق.

انظر مثلاً إلى الشعراء الأربعة المتقدمين في المزية على طبقات شعراء الجاهلية، وهم امرؤ القيس، والنابغة الذبياني، وزهير، والأعشى ،فهؤلاء طبقة واحدة من حيث تقدمهم في الجودة والكثرة. وقد كان علماء البصرة يقدمون امرأ القيس، وأهل الكوفة يقدمون الأعشى. وزهير، والنابغة مقدمان عند أهل الحجاز.

وكان امرؤ القيس من الشعراء المحظوظين وهذه الحظوة جاءته من أن تاريخ الشعر العربي قد بدأ منذ أوليته بما وجد من شعر امرئ القيس، فظن الناس أن هذا الشاعر قد سبق إلى أشياء ابتدعها فاستحسنها الشعراء، ثم اتبعته في ذلك تقليداً له. فكل تقليد وجد عند الخالفين من الشعراء بعده عُدّ امرؤ القيس مبتكراً له.

وإذا كان امرؤ القيس محسناً في التشبيه، فإن النابغة كان أحسن أهل طبقته ديباجة شعر، وأكثرهم رونق كلام ليس في شعره تكلف، وكذلك كان شعر زهير، الذي زاد على أهل طبقته بالصدق في شعره وبكثرة الأمثال.

وتستوقفنا هنا صفة التكلف التي خلا منها شعر النابغة وقد جاءت بعد تشبيه شعر النابغة بالكلام، لأن المنطق على المتكلم أوسع. ولما كان الشعر يحتاج إلى البناء، والعروض، والقوافي، كان الاحتشاد لهذه الصنعة، والاحتفاء بها، من دواعي التكلف لها والولوع بها، إذ يصبح التكلف والحالة هذه سبباً من أسباب تجويد الشعر، ويتداخل مع ما نسميه معاناة المبدع الذي مثله (مثل مجري الجموح بلا لجام، ووارد الحرب الضروس حاسراً من غير احتشام، فهو وإن كان ملوماً في عنفه وتهالكه، فإنه مشهود له بشجاعته، وفيض منّته). كما يقول ابن جني.

وليس التكلف المقبول، وغير المقبول، وكذلك الصلابة، والخشونة. ليست هذه الظواهر المنطقية مرتبطة ببيئة دون أخرى أو بجيل دون جيل. وقول الرسول صلى الله علية وسلم (من بدا جفا). ليس معناه أن ألفاظ البدو مبنية على التوعر، والكزازة كما هي بعض طباعهم. فعدي بن زيد شاعر جاهلي، والفرزدق إسلامي وذاك أسلس من هذا في شعره، حتى وإن كان عدي قد راكز الريف.

وخذ مثلاً على هذا الاختلاف في الشعر بين الرقة والصلابة.

والتكلف، والإسماح، ما أثر عن جرير، من رقة في الطبع، والفرزدق من خشونة في شعره، وهما متعاصران ومتلازمان. فكان الفرزدق يقول في جرير، ما أحوجه مع عفته إلى صلابة شعري، وما أحوجني إلى رقة شعره. لكن هذا وذاك لا ينتسبان إلى التكلف الذي يعني المشقة، والعناء، مما يجهد فيه الإنسان مضطراً لبلوغ أمر ما. فهنالك فرق بين الولوع بالشيء والتكلف له والوصول إليه عن خبرة، ومعرفة، والولوع بالشيء والوصول إليه بصعوبة للجهل بطرائق طلبه بالسهولة.

فمثل هذا التطلب الشاق هو التكلف غير المرغوب فيه ،ومن هنا يصبح التكلف المذموم من معوقات البيان الأساسية. إذ يفترض في الجهد، والمكابدة أن تقعا تحت قدرة المبدع، لأن في تجاوز القدرة، والزيادة عليها مما يجعل النفس تضيق بذلك ولا تتحمله إلا وهي في حالة قلقة. وقد جاء في الحديث أن (للمتكلف ثلاث علامات ينازع من فوقه، ويتعاطى ما لا ينال، ويقول ما لا يعلم).

إن ما تنبه له النقاد من فروق في مستويات الأداء اللغوي عند الشعراء يعد بداية الرصد والتأصيل لظاهرة التكلف في الشعر. فإذا وجدت الشاعر يوصف بالتكلف فإن هذه الصفة تتجه في الأغلب الأعم إلى معنى الاحتفاء بالشعر. وإذا وجدت هذه الصفة تطلق على الشعر فإنها تعني في الغالب التكلف المذموم غير المرغوب فيه. والملكة الطبعيّة هي مناط التكلف والإسماح.

وكان الأصمعي يمدح الشعر الذي يقل فيه التكلف حتى وإن جاء شعر الشاعر في مستويات مختلفة من الأداء كما هو الحال في شعر النابغة الجعدي الذي كان يجمع في شعره بين الجودة والرداءة، إذ كان مثله مثل صاحب الخلقان عنده خمار بواف، ومطرف بآلاف، وكان شعره محل القبول لقلة التكلف فيه.

ولما كان الجاحظ مهتماً برصد ودراسة صفات الألفاظ ومقاييس

المعاني في تأليفه، وتأصيلها وفق مجاري كلام العرب؟ فإن هذا الاهتمام قد أتاح له فرصة استقراء واسع للألفاظ الشريفة تمهيداً لانبناء المعاني الشريفة عليها في تركيب العبارة الأدبية. والشرف في هذا ينصب على بناء العبارة الأدبية بناءً فنياً مثيراً، وتقبلها من حيث موافقة العبارة للحس والذهن، واللسان والأذن، فلا تشق على واحدة من هذه القوى فيما يتعلق بمهماتها المائزة. ومن هنا ورد مفهوم التكلف في قراءات الجاحظ البيانية ببعديه المحمود والمذموم. وكان أحسن الكلام عند الجاحظ ما كان بعيداً عن الاستكراه، ومنزهاً عن الاختلال، مصوناً عن التكلف.

وقد تكلم الجاحظ كثيراً عن مفهوم البيان وذلك في كتابه البيان والتبيين، وأفرد له باباً سماه (باب البيان) مشيراً فيه إلى صفات البيان اللفظية والتركيبية الجيدة الحسنة وما يعوقها عن مهماتها البيانية، وما يقابلها من صفات ضدية. وقد اتكأ في بيان موقفه من البيان على خبرته الأدبية، ونقل صحيفة بشر بن المعتمر في بناء الخطبة كما نقل ما ذكره غير واحد في تأصيل البيان العربي.

وكانت صحيفة بشر بن المعتمر من الأهمية بمكان فيما يتعلق بانتقاصها ظاهرة التكلف الذي عده بشر عيباً من عيوب الكلام البليغ منذ بداية اللحظة الشعورية الأولى عند البليغ.

فقد كان أول كلام بشر أن يأخذ الأديب من نفسه ساعة صفاء الغريزة، والطبع، وساعة النشاط وفراغ البال، لأن منتج هذه اللحظة الإبداعية الإسماحية يجنب الكلام مواقع الخطأ، ويحقق استجابة قوية لدى المتلقي، وأن لحظة إبداعية إسماحية ولو كانت قصيرة أجدى على المبدع مما يعطيه يومه الأطول بالكد والمطاولة والمجاهدة وبالتكلف والمعاودة.

وقد ذكر بشر أن للحالات النفسية التي تكون عليها النفس لحظة الإبداع أثرها في ظاهرتي الإسماح والتكلف. فالإنسان إذا ما اشتهى شيئاً. وأحبه كان ذلك من دواعي وثوق العلاقة بين الإنسان، وما يشاكله، ويحن إليه.

والنفوس كما يقول بشر: (لا تجود بمكنونها مع الرغبة، ولا تسمح بمخزونها مع الرهبة كما تجود به مع الشهوة والمحبة) وهذا الذي وثّق العلاقة النفسية مع منتجها الإبداعي، وأحدث شيئاً من الفروق الحاصلة بين ما يشتهي المبدع من الفن وما ينتجه منه، وأثر ذلك في تطلب الاشتهاء ومجاهدة النفس للوصول إليه ولو أدى ذلك إلى شيء من معاناة التكلف.

وقد أشار بشر بن المعتمر في صحيفته التي نقلها الجاحظ وجعلها نصب عينيه في دراساته البيانية إلى أن اصطحاب الطبع الغريزي المتدفق في صناعة الأدب في حالتي الإجابة والمواتاة الغريزية قد عمّق النظرة الثنائية بين ما سموه شعر الطبع، وشعر الصنعة، وكان هذا الأخير يوصف في حالات كثيرة بأنه شعر التكلف، والتعقيد.

وينبغي ألا يغيب عن البال أن الغريزة ليست مهيأة في كل لحظة للإنتاج الأدبي، فقد كان الفرزدق يقول: (أنا عند الناس أشعر العرب، ولربما كان نزع ضرس أيسر علي من أن أقول بيت شعر).

وهذا يجعل ظاهرة التكلف أمراً متوقعاً عند الشعراء جميعهم؛ نظراً لما يعتور غرائزهم الطبعيّة من مؤثرات مزاجية تعوّق دائرة أو أكثر من دوائر التجربة الإبداعية من أن تسلك مسالكها الإنتاجية دونما معوقات تثبطها عن الانبعاث في صور جيدة حسنة مقبولة ولو في مستوى الحد الأدنى من درجات القبول عند المتلقي، ووفق الحد الأدنى كذلك من صفات البيان العربي الذي يعد صفة من صفات السيادة عند

العرب. وأن الخروج على قوانين السيادة البيانية هو خروج إلى تكلف ما ليس بالحسن.

فهذا جعفر بن يحيى كان يرى في مفهوم البيان أن يكون بناء الكلام سليماً من التكلف.

وقد وصف الجاحظ بلاغة ثمامة بن الأشرس بأنها كانت راقية من حيث حد الإفهام، والسهولة، سليمة من التكلف.

ولم يفت الجاحظ أن يرصد بعض أسباب التكلف، ودواعيه ,فمن ذلك في نظره طول الكلام. فقد رأى أن الكلام إذا طال عرض للمتكلم أسباب التكلف، مشيراً إلى أنه لا خير في شيء يأتيك به التكلف. ومن أسباب التكلف، كذلك أن يصرف الأديب همه الأكبر والأكثر إلى تعميق الصنعة، والجهد فيها من حيث تهذيب الألفاظ، والانشغال في التخلص إلى غرائب المعاني. إذ في الاقتصاد في صنعة الأدب بلاغ، وفي التوسط مجانبة للوعورة. وذكر أنهم (كانوا يقولون: اكره الغلو كما تكره التقصير).

ومن دواعي التكلف عنده. التشادق، والثرثرة والاستكراه، والكد والمجاهدة، وقهر الكلام، واغتصاب الألفاظ، والتعقيد، واللحن، والتنازع في الأمور، وتركيب الطبع الصلب المتوعر، وغير ذلك من الدواعي والأسباب المؤدية إلى التكلف في الكلام، وقد أشرنا إلى بعضها في صدر هذه الدراسة وكثير مما رصده الجاحظ لم نشر إليه. حتى بدا ذلك أن التكلف عيب في الثقافة العربية بعامه، وليس في لغة الكلام فالعرب لم يقصروا ذمهم للتكلف، والمتكلف في البلاغة. فقد ذموا المتكلف لأي أمر كان، ولا يكادون يضعون اسم المتكلف إلا في المواضع التي يذمونها. كما أشار إلى ذلك الجاحظ.

والمتكلف المذموم هنا هو الذي يواجه أمراً ما وهو يجهل مسالك

المواجهة، ولا يملك الحد الأدنى من آليات التعامل مع الأشياء. وهذا الذي لا يحسن مواجهة الأمور باقتدار لا يهمنا هنا. فالذي يهمنا هنا هو من يحسن صناعة الكلام البليغ، وما يمكن أن يطرأ على كلامه من صفات التكلف التي أشرنا إلى بعض دواعيها وأسبابها وهو تكلف ليس مرده الصنعة الشعرية في إعطائها ما تستحق من العناية والاهتمام. لأن الشعر صنعة، وإذا لم يكن صنعة فليس بشعر، والحذق في الصنعة أمر مطلوب، بل ضروري في كل الحالات. فالشاعر شأنه في صناعة الشعر شأن النحات، والنقاش، والمصور، والنساج.

وقد كان أوس بن حجر، وزهير بن أبي سلمى، والحطيئة، وغيرهم من الشعراء الفحول الذين يصنعون أشعارهم ويعيدون النظر فيها تنقيحاً، وتثقيفاً قبل إظهارها للناس، وكانوا يرون أن خير الشعر الحولي المحكك، كما روى ذلك الأصمعي الذي سمى هؤلاء الشعراء عبيد الشعر لطول رويتهم ومعاودة النظر في شعرهم قصد التجويد فيه، وليس قصد التباصر، والإغراب، وإظهار القدرة في اغتصاب الألفاظ قسراً.

هذا ما كانت عليه تقاليد الشعر العربي القديم إلى أن تطورت الذهنية العربية منذ أواخر العصر الأموي، وأوائل العصر العباسي إذ أخذ غير شاعر يبحث عن مضامين جديدة تلامس مشكلاته القائمة وعن لغة جديدة تعبر عن تلك المشكلات محققة رغباته الذهنية العربية الجديدة. ووجد بعض شعراء هذه المرحلة في لغة البديع ما يمكن أن يتيح لهم فرصاً تعمق تجاربهم الشعرية وكان ذلك التجديد في مضامين الشعر ولغته دافعاً للعلماء والنقاد لدراسة هذه الظواهر، ومقايسة الجديد على القديم فيما يخص تقاليد الشعر العربي، وبيان مواطن الالتقاء، والاختلاف في ذلك.

وفرقوا بين صنعة القدماء المتروية، وصنعة بعض أصحاب البديع

المغرقة في الصنعة، وأن هذه كانت نتيجة التكلف والإسراف، وتطلب الإغراب في اللغة. وهذا الذي أخرج بعض الشعر من دائرة الصنعة الطبعيّة إلى التكلف البعيد. لذلك عيب بعض الشعراء العباسيين ممن تعمل في شعره، لأن لكل شيء حداً إذا تجاوزه المتجاوز سُمي مفرطاً.

وينبغي أن أشير إلى أن ضرورة التجديد والتطلع إليه، وتأصيل طرائق لغوية جديدة ليس ذلك مكمن التكلف. وعلى هذا الأساس لا تجد انفصاماً بين الطبع الذي يمثل مجمع الملكات الإبداعية وتكلف البديع، أو غيره من أدوات بناء النص. فهناك من الشعراء من كان يتكلف البديع وهو صاحب طبع من أمثال بشار الذي كان أطبع الشعراء المولدين وأصوبهم بديعاً، ومن أمثال السيد الحميري وأبي العتاهية وغيرهم.

لكنك تجد أن بعض الشعراء العباسيين قد حاول أن يقتدي بالأوائل في بعض مفردات معجمهم، وتراكيبهم فحصل منه على توعير اللفظ في غير موضع من شعره، وقد نسبوا مثل هذا إلى شعر أبي تمام الذي نسب إلى شعره كذلك افتتانه المفرط بتجديد لغته. وأنه ومن شاكله من الشعراء المجددين لمّا (رأوا استغراب الناس للبديع على افتتانهم فيه أولعوا بتورده إظهاراً للاقتدار، وذهاباً إلى الإغراب).

وكان هذا التفريق بين مستويات من مستويات الأداء الشعري قد أفرز ما سموه قضية الطبع والصنعة في الشعر، وأن الطبع والصنعة مستويان متقابلان من مستويات الأداء الشعري وكأن شعر الطبع يخلو من لطافة الصنعة، وشعر الصنعة يخلو من مثيرات الطبع، وهذا ما لم يستقر أمام الحقيقة الشعرية.

إن هذه المقابلة الثنائية بين المطبوع والمصنوع من الشعر ليست من الدقة بمكان لأن الطبع جماع عناصر الملكات الإبداعية الصانعة بما

في ذلك التثقيف، والتنقيح، وطول الروية. والشيء الذي عليه حقيقة الشعر أن مصدره الحس والذهن، وأن هذين المصدرين متلازمان لا ينفك أحدهما عن الآخر في صناعة الشعر، وهذا ما لم يتنبه له بعض النقاد القدماء الذين نظروا إلى الطبع والصنعة في الشعر نظرة مزدوجة فتناقلت التآليف النقدية القديمة هذه القضية النقدية المزدوجة تناقلاً وهمياً لا أساس له من الحقيقة.

وكان ابن قتيبة من أوائل النقاد الذين توسعوا في مناقشة ومعالجة قضية الطبع والصنعة عندما فرق بين الشاعر المطبوع والشاعر المصنوع المتكلف، ومن هذا التفريق يصبح عنده شعر مطبوع، وشعر مصنوع متكلف. والتكلف صفة للشاعر يختلف عنده صفة للشعر.فالشاعر المطبوع عنده هو الذي ينظم على السليقة مع قدرته على الارتجال، وسعة الخاطر، وهو (من سمح بالشعر، واقتدر على القوافي، وأراك في صدر بيته عجزه، وفي فاتحته قافيته، وتبينت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة). والشاعر المتكلف عنده هو الذي ينتقي ويختار وهو ما اجتمع له الطبع والصنعة، وقوم شعره بالثقاف.

فالتكلف صفة للشاعر هو الطبع، والتكلف صفة للشعر يعني الشعر المعيب لأنك تتبين عليه (ما نزل بصاحبه من طول التفكّر، وشدة العناء، ورشح الجبين، وكثرة الضرورات وحذف ما بالمعاني حاجة إليه، وزيادة ما بالمعاني غنى عنه). فالشاعر المتكلف عند ابن قتيبة هو صاحب الصنعة اللطيفة.

وقد مثل لهذا المستوى من الشعر بشعر زهير والحطيئة وأشباههما. والشعر المتكلف عنده ما تكلف فيه الشاعر المكابدة والعناء فخرج به من سهل الكلام المألوف إلى التعقيد المرذول. فقابل بين هذا وذاك ووصفهما بالإسماح والتكلف. وقد تعامل مع التكلف

الصنعي غير المرغوب فيه تعاملاً بلاغياً حيث فهم التكلف هنا بمعناه الذي عرف به عند البلاغيين المتأخرين.

فابن منقذ يعرف التكلف بأنه (الكثير من البديع كالتطبيق والتجنيس في القصد، لأنه يدل على تكلف الشاعر لذلك وقصده إليه، وإذا كان قليلاً نسب إلى أنه طبع في الشاعر). وابن منقذ وغيره من البلاغيين ممن ذهب هذا المذهب في النظر إلى لغة الشعر البديعية نظروا إلى البديع بوصفه حلية تزيينية أكثر منه بنية لغوية لها علاقاتها التركيبية شأنها في ذلك شأن ألفاظ الجملة الشعرية من غير ألفاظ البديع.

فاللغة الشعرية في نحوها وصرفها وبلاغتها، ومتعلقات هذه اللغة لا تكتسب مزية الإسماح أو التكلف والحسن أو القبح والخفة أو الثقل في بناء الجملة الشعرية إلا بعد تضام ألفاظ الجملة بعضها إلى بعض. فالبديع من هذا الجانب ليس شيئاً خارجاً عن لغة الشعر.

لذلك لا تكون الكثرة والقلة في استعمال البديع التي أشار إليهما ابن منقذ هي مناط التكلف والإسماح.

ويبدو أن ما ذكره ابن المعتز في كتاب البديع من تكلف بعض الشعراء لغة البديع، وتطلبها بإسراف قد جعل بعض البلاغيين ينسبون التكلف إلى التوسع في استعمال اللغة البديعية، والإكثار من ذلك.

وقد سبقت الإشارة إلى بعض أسباب التكلف عند الجاحظ وعند ابن قتيبة. ولم ينسبا التكلف في عمومه إلى اللغة البديعية. وكانت صفتا الإسماح والتكلف هما الصفتان الأكثر وروداً في حركة النقد العربي القديم.

ولو اتجه هذا النقد إلى دراسة ظاهرتي الإسماح والتكلف بمتعلقاتهما الكثيرة من خلال صفات الألفاظ ومقاييس المعاني لما وقعوا

في مأزق قضية الطبع والصنعة. هذه القضية الوهمية التي استفرغت حيزاً كبيراً من جهود النقاد دون الوصول فيها إلى شيء من الحقيقة النقدية.

لقد صنفوا أبا تمام فيما سموه قضية الطبع والصنعة بأنه شاعر صنعة، وأنه يتكلف في شعره كثيراً وكان شعره محل الاستشهاد على شعر التكلف والتعمل والصنعة البعيدة، ولم ينظروا إلى شعره ذي المسحة الإسماحية الذي بلغ فيها طبعه المتدفق غاية الجودة والحسن ولم ينظروا كذلك إلى أبي تمام المتلقي الذي كان يختار الشعر وفق ما يشتهي. ولم يتنبّهوا إلى تطور الذهنية العلمية العربية، وتطلع هذه الذهنية إلى لغة تشبع رغباتها سواء كانت ذهنية منتجة أو ذهنية متقبلة. وقد اتهمت هذه الذهنية الإبداعية بالخروج على تقاليد الشعر العربي التي قام عليها عمود الشعر العربي. ولم يكن ذلك الاتهام في مكانه فقد ذكر البحتري وهو الشاعر الملتزم بقوانين الشعر عند جمهرة النقاد بأن أبا تمام كان يتحرك في دائرة عمود الشعر وأن البحتري كان أقوم من أستاذه بالعمود وشهادة البحتري لنفسه بأنه كان أقوم بعمود الشعر من أبي تمام شهادة فيها نظر؛ فالذين قرأوا المشكل من شعر أبي تمام من أمثال المرزوقي وغيره لم يجدوا أبا تمام قد خرج على قوانين اللغة العربية بل وجدوا في شعره ميزة، وفضيلة بأنه كان تواقاً إلى استثمار القانون اللغوي في إمكانياته، وطاقاته، وفضاءاته الواسعة.

وانظر إلى شعر البحتري الشاعر المطبوع على رأي كثير من النقاد، الذي لم يخرج على عمود الشعر العربي. فستجد في شعره من التجنيس، والمطابقة، والاستعارات البعيدة الشيء الكثير. فهل تكلف شيئاً من هذه اللغة البديعية؟.

إن هذه الإشارة السريعة إلى موقف قضية الطبع والصنعة من شعر شاعرين دارت هذه القضية أكثر ما دارت حول شعريهما تدفعنا

إلى إعادة النظر في ثنائية الطبع والصنعة ليتلاشى ذلك الفصل الحاد بينهما في بناء الشعر، وينفك الارتباط الضدي بينهما.

ويكون الإسماح الذي يستصحب قوة المعاناة، وشدتها ولاينفك عن لطافة الصنعة صفة للشاعر المؤهل وللشعر المرغوب فيه وذلك عندما يطلب الوصول إلى الشيء بولوع به، وتكلف له عن معرفه بطرائق الوصول إليه.

أما إذا جاء التكلف صفة للشعر فإن ذلك يعني أن الملكات الإبداعية الصانعة لم تقع تحت قدرة المبدع مما يدفع هذه القوى إلى تجاوز إمكانياتها الإنتاجية، فتضطرب رؤيتها للأشياء، فيخرج الشعر، وأثر التكلف يلوح على بنيته والتكلف إذا دخل شيئاً شانه، وانتقص من قيمته لأن المشقة فيما وراء القدرة الممكنة تضطرب معها الرؤى، والتجارب فتصل إلى حالات من الاستغلاق المبهم، أو التفكك المخل أو الغثاثة المستكرهة.

فقد رأى ابن طباطبا أن التكلف يأتي صفة من صفات الأشعار الغثة. وقد أفرد مبحثاً مستقلاً في كتابه (عيار الشعر). سماه (الأشعار الغثة المتكلفة النسج) والشعر الغث عنده ما اجتمع في ألفاظه ومعانيه ونسج عباراته وقوافيه من الصفات غير الحسنة ما يحيله إلى التكلف.

ورأى أن عينية الأعشى التي مطلعها:

بانت سعاد وأمسى حبلها انقطعا   واحتلت الغمر فالجدين فالفرعا

من الشعر الغث المتكلف. والقصيدة مكونة من ستة وسبعين بيتاً لم يجد ابن طباطبا فيها من الأبيات الحسنة البعيدة عن التكلف سوى ستة أبيات. رأى أنها لا تسلم هي الأخرى من الخلل الظاهر.

وقد انتقص ابن طباطبا قصيدة أخرى للأعشى. رأى أنها من

الشعر الغث المتكلف. وهي النونية التي مدح فيها الأعشى قيس بن معد يكرب الزبيدي.

لعمـــرك ما طـال هذا الزمـان   علـى المـــرء الاعـنـــاءُ مُعَـن

ورأى أنها مثل العينية في التكلف، وبشاعة القول، وأن مثل هذا الشعر المتكلف يصدئ الفهم، ويورث الغم.

لقد تحامل ابن طباطبا كثيراً في وصف شعر الصناجة بالتكلف ولعله كان يحاول بهذا التحامل أن ينتقص من الشعر القديم بعامة، في مقابل الاعتداد، والاحتفاء بالشعر الجديد.

فقد احتفى بشعر أحمد بن أبي طاهر في مقابل غضه من شعر الأعشى. ورأى أن شعر أحمد بن أبي طاهر المغمور أولى بالاستحسان، والاستجادة من كل شعر تقدمه.

وهذا الحكم من أشنع الأحكام النقدية. فهو كما ترى حكم عام لا يستند على استقراء، وموازنة بين الشعر القديم بعامة، وشعر ابن أبي طاهر. هذا من جهة. ومن جهة أخرى لم يكشف للقارئ أسباب التكلف، ومواطنه في شعر الأعشى ولم يشر إلى صفات الإسماح في شعر ابن أبي طاهر.

لذلك لم تكن أسباب التكلف ودواعيه، وملامحه واضحة في ذهن ابن طباطبا، إلا أن يكون الشعر القديم لا يصلح لمزاج عصر ابن طباطبا.

فابن طباطبا من النقاد الذين داخلهم شيء من الإحساس بأن الشاعر المحدث في زمانه يواجه أزمة شعرية. لأن المتقدمين في نظر ابن طباطبا سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة وخلابة ساحرة.

وهذا الإحساس في غير مكانه من حقيقة بناءات الشعر المعرفية والأدبية. فالمعاني لا تنضب بتقدم الزمن، والألفاظ تتجدد بتجدد الحالات، والحاجات المعبرة عنها.

وكانت محاولته في حل هذه الأزمة أن أشار إلى ضرورة تعميق الصنعة الشعرية، والاقتداء بالمحسن من الشعراء المتقدمين، وبكتاب الرسائل فيما يتعلق بتحقيق الوحدة الخارجية للقصيدة، وأن مرد ذلك إلى الفهم الثاقب في قضية الاستجابة. وكل ذلك يعد من دواعي التكلف في الشعر، وليس من دواعي الإسماح الطبعي.

وقد عد قدامة بن جعفر بعض مظاهر التكلف من عيوب الشعر كأن يتكلف الشاعر اللفظ الحوشي على جهة التطلب والتكلف واللفظ الحوشي هو الذي لا يتردد في كلام العرب كثيراً. ومتى نافر اللفظ الطبع، ونبا عن السمع كان ذلك اللفظ متكلفاً. ومن التكلف الذي ينبو عنه السمع عند قدامه الزحاف في الشعر إلي درجة الإفراط في التزيد منه مع أن الزحاف من أقل، وأهون، وأضعف عيوب الشعر ومن التكلف عند قدامة كذلك ما يلحق المعاني من الفساد في الأقسام، والمقابلات، والتفسير، والاستحالة والتناقض.

غير أن التكلف الصنعي المعيب الذي كثرت أسبابه ودواعيه مما أشرنا إليه ومما لم نشر إليه ليس معياراً قاراً بحيث يكون ظاهرة عامة في الشعر المصنوع ذهنياً، أو العميق المحفور وجدانياً حفراً ينم عما وراءه من حركة النفس ذات الغور البعيد المتاح.

وكان الآمدي يميل إلى شعر الإسماح، وقرب التأتي، فوجد ضالته هذه في شعر البحتري ولا يميل إلي طريقة أبي تمام المتوعرة، والمتكلفة في نظر أنصار البحتري.

ولما كان أبو تمام يغرب في استعاراته فقد حاول الآمدي أن يقنن

الاستعارة، وأن يجعلها لغة سماعية فما وافق السماع كان مقبولاً حسناً، وما لم يوافق ذلك كان منحرفاً، ومتكلفاً معيباً.

وقد أكد صاحب كتاب الوساطة على أن تطور الذهنية العربية وتحضّرها كان سبباً من أسباب تنامي مفردة التكلف في الشعر.فالتحضّر في نظره أورث اللحن، والركاكة والعجمة، وهذه من دواعي التكلف. بالإضافة إلي تقليد الشاعر المحدث للقدماء في بعض تقاليد الشعر القديم بأشد تكلف، وأتم تصنع. وبقي الحس والذهن وهما مصدرا الإبداع يتنازعان أسباب الاستجابة الفنية من عدمها، إسماحاً، أو تكلفاً.

ويفترض أن يكون الذهن مرجوحاً في هذا. لسبب واضح ،هو أن الغلبة الإنتاجية في الفن تكون دائماً للحس وليس للذهن.

وقد أشار ابن جنى في الخصائص إلى أهمية تعميق الصنعة المعنوية التي طريقها تعميق الصنعة اللفظية. فرأى أن اهتمام الشعراء العرب بالألفاظ نابع من اهتمامهم بالمعاني التي هي أقوى، وأكرم، وأفخم قدراً في نفوس العرب. فمهما بالغ الشاعر العربي في ذلك فإن قصده أن تكون تجربته أوقع في السمع وأذهب بها في الدلالة على القصد بعيداً عن تهجين العبارة، والتنازع في تطلبها، وتكلف الوصول إليها غير أن العناية بالمعاني التي طريقها العناية بالألفاظ عند ابن جنى قد تقود إلى التكلف في نظر أبي هلال العسكري في الصناعتين. إذ الغاية من تدقيق المعاني في نظر العسكري سبيل إلى التعمية، ودليل على العجز عن الإبانة. ومن صفات التكلف عند. انغلاق المعنى، واستبهام المغزى، والكد والاستكراه، والتوعر، والتقعّر والغثاثة، والرثاثة، والمعاظلة.وقد سبقت الإشارة إلى بعض هذه الصفات عند غير واحد من النقاد السابقين وقد ذكر الباقلاني في إعجاز القرآن أن القصد إلى تكلف صنعة الشعر تتحوّل إلى عادة،

وممارسة ذهنية مدربة لإظهار براعة الذهن . وذكر (أن أحسن الشعر ما كان أكثر صنعة، وألطف تعّملاً، وأن يختار الألفاظ الرشيقة للمعاني البديعة، والقوافي الواقعة). مشيراً إلى شعر التعمل الذي يكون الشعر به متكلفاً.

وإذا كان اختيار الشعر يقوم على حاسّة ما يشتهي المختار وليس على حاسته الإنتاجية؛ فإن الطبائع المركوزة في النفوس مختلفة من ذلك الطبائع المدنية السمحة السهلة، والرقيقة والجمالية. ومنها الجافية الوعرة، والثقيلة والخشنة، والتي يأسرها الفكر، ولا يأسرها الجمال وهذا، وذاك له أثره الذي لا ينكر على المنطق، والتلقي. والذين يقدمون الأشعار المتكلفة المستثقلة، ويجعلونها من مختاراتهم لا يقدمونها لشيء يرجع إلى صفات الألفاظ ومقاييس المعاني الشعرية من حيث الحسن والجودة فحسب فقد تجد من يقوم اختياره تبعاً لطبعه، ولاستجابته الجمالية، أو الذهنية.

ولما كان المرزوقي مهتماً بشرح مختارات أبي تمام، وشرح المشكل من شعره. وأن هذا الشاعر قد اعتور شعره شئ من التكلف، والإسماح، واختلف الناس حول شعره، فإن هذا قد دفع المرزوقي إلى بيان موقفه من قضية الطبع والصنعة التي مازالت حية حتى عصره.

فقد عبر المرزوقي عن لطافة الصنعة وحسنها بلا تكلف التي أشار إليها الباقلاني في إعجاز القرآن. وذكر المرزوقي أن هذا المستوى من الأداء اللغوي المرغوب فيه هو الشعر المطبوع. ففهم الطبع على أنه اجتماع القوى الصانعة، الغريزية، وغير الغريزية في صنعة الشعر. وفهم الشعر المصنوع على أنه ما تجاوز طاقات القوى الطبعية الصانعة. مؤكداً على البعد البلاغي لمفردة التكلف.

ولم ينسب المرزوقي ظاهرة التكلف إلى شعر مرحلة معينة. فقد تكون في شعر القدماء، وفي شعر المحدثين أصحاب البديع. غير أن

هناك شبه إجماع على كثرة التكلف في لغة البديع عند المتأخرين من الشعراء.

وقد ذكر ابن سنان الخفاجي في سر الفصاحة أن الحشو الردئ من علامات التكلف، وهو أن تضع كلمة حشواً لإصلاح الوزن، وتناسب القوافي، والقصد إلى السجع. فالحشو مذموم لخلوه من الفائدة. وإذا كان الفن ومنه الشعر تدركه المعرفة، ولا تحيط به الصفة، وأنه (ليس للجودة في الشعر صفة إنما هو شئ يقع في النفس عند المميز كالفرند في السيف والملاحة في الوجه). كما قال ابن رشيق في العمدة فإن مرد صفات الجودة، والحسن في الشعر إلى النفس أمر في غاية الأهمية، فالنفس تنبسط لما يلائمها وتنقبض عما ينافرها. والتكلف يشين الأشياء فلا يقع فيها شئ من القبول.

وقد تأثر عبد القاهر الجرجاني بالبلاغيين قبله في ذم الاستكثار من البديع لأنه خروج علي سجية الطبع لكن التكلف عنده لا يكون في اللفظ. فالألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضرباً خاصاً من التأليف. فاللفظ قد لا يكون متكلفاً مستثقلاً في تركيب وسهلاً حسناً في موضع آخر والشاعر إنما يقول ليفهم، وكثرة التكلف تفسد المقاصد، وتبعدها عن الإفهام وكانوا يقولون: (شر الشعر ما سئل عن معناه) وقد ذكر حازم القرطاجني بعض ملامح التكلف التي تخل بأركان المعنى، وقد وردت تلك الملامح عند البلاغيين قبله. لكنه رأى أن تكامل القوى الإبداعية الصانعة من حيث جاهزيتها الإنتاجية يبعد الشاعر عن التكلف. وقد سمى هذه الجاهزية باستكمال النفس في فهم أسرار الكلام. ورأى أن سرعة الخاطر وبطأه في صناعة الشعر ليسا سبباً في التكلف من عدمه.

وقد انتقص العرب الغموض الناتج عن التكلف، ذلك الغموض الذي يقصد إليه الشاعر قصداً. وهو يعد ظاهرة عند الشعراء أصحاب الدعوات الحرة في كل جيل، وأصحاب فلسفة المعاني. وقد استحسنه

غير واحد من دارسي النقد العربي في العصر الحاضر، وعده بعضهم ظاهرة فنية، مع أنه عيب ما بقي الشعر غامضاً. ولا يمكن بحال من الأحوال اغتفار التكلف، والتبرير له، والتحول به من ظاهرة قبحية إلى ظاهرة فنية حسنة؛ لأن العرب من أكثر الشعوب في حب تحسين الكلام، وتحبيره، وإيضاحه، وتقريبه.

وقد قابل الدرس النقدي العربي الحديث بين الوضوح والغموض، وعد غير دارس الوضوح في أي مستوى من مستوياته لغة مبتذلة لا تثير في متلقيها استجابة جيدة حسنة ورأوا أن الغموض يصدم الذاكرة والحس فيثيرهما لمواجهة النص الغامض، متوسلين إلى كشفه بأدوات بنائه؛ فإذا لم يتم لهم معرفة عناصره توسلوا إلى معرفته بتوجيه قراءته توجيهاً خارج دائرة اللغة، حتى إذا استعصت القراءة وفشلت في الوصول إلى شيء مقنع من مكونات النص المعرفية والأدبية. وقصرت آليات القراءة وطرائقها عن تعرية جسد النص الغامض وشرح لحمته تشريحا وإعادة بنائه؛ نسبوا ذلك إلى عجزهم دون احتشام من ذلك العجز. وإلى معاندة النص لقدراتهم التحليلية وبذلك العجز، وهذه المعاندة النصية يترقى ذلك النص إلى درجة من الفنية الراقية زعماً غير حقيقة فيأخذ النص قيمته من تمنعه عن الإفصاح المبين عن هويته لغة ومعرفة ويصبح النص نهباً لكل قارئ وفوضى بلا كيان حي تلمس فيه ملامح النص النابض بالحياة. إن لغة النص ليست لغة فوضوية حتى تسري الفوضى في أعضاء النص ومفاصله، وما يقال عن لغة النص يقال كذلك عن معرفته، التي تبدأ دائرتها الأولى في الذهن وتترتب وفق حركة النفس بها فتخرج في معادلها التعبيري في وحدة اجتمع المنطق والشعور في بنائها بناءً متماسكاً.

لقد اغفل الباحثون عن الغموض في الشعر أهمية البعد التوصيلي للغة. ذلك البعد الذي يضبط إيحاءات اللغة من أن تنحرف

عن أصول البيان العربي. فاللغة العربية هي لغة البيان. وجمالها يكمن في بيانها وليس في غموضها. وقد امتدح الحق سبحانه وتعالى البيان في محكم التنزيل الذي نزل بلسان عربي مبين يحمل رسالة السماء إلى الأرض ليقف الناس على أسراره، ويهتدوا إلى معرفة أحكامه، التعبديّة والمعاملاتية تمهيداً للالتزام بها نصاً وواقعاً.

والشعر هو فن اللغة، ومنطق الشعور، وهو رسالة من منطق وجداني إلى منطق يماثله، ويفترض والحالة هذه أن تعبر هذه الرسالة من دائرة الإبداع إلى دائرة التلقي في أي صورة من صور القبول. وإذا نظرت إلى أبرز الأسباب التي دفعت منتج النص الأدبي إلى أن يكون نصه غامضاً رأيتها لم تخرج عن أسباب التكلف، ودواعيه التي أشرنا إلى بعضها. فمن أبرز أسباب الغموض إخراج التجربة قبل نضجها فيخرج الكلام ناقصاً مشوهاً غير مستقيم. ومن الأسباب كذلك ضعف المخزون المعرفي وقلة الخبرة اللغوية، والقصد إلى تعمية التجربة وهندستها هندسة ذهنية. والقصد إلى ذلك يتم في حالة اكتمال الآلة، أو في حالة نقصانها.

وهذه الأسباب كلها من متعلقات التكلف وعلى هذا الأساس يكون الغموض في الأدب عيباً.

وقد كان العقاد وصاحباه في كتاب الديوان يصفون النص الأدبي المحكم بالعمق، ولا يصفونه بالغموض. وعلى هذا فإن دراسة ظاهرتي الوضوح والغموض في صناعة الأدب ليست تحولاً بقضية الطبع والصنعة عند القدماء إلى قضية نقدية مزدوجة جديدة تبحث في صفات الوضوح والغموض، ومقاييسهما إذ النظرة إلى بناءات النص الأدبي معرفياً وأدبياً نظرة مزدوجة من خلال الطبع والصنعة، والوضوح والغموض بعيدة كل البعد عن منطق الشعر، وعن الحقيقة النقدية.

ومن هنا لا يمكن بحال من الأحوال أن تنظر إلى مفردة التكلف

في مقابل مفردة الإسماح، وتصنيف الشعراء أو الشعر بناء على ذلك. فلو فعلنا ذلك لوقعنا فيما وقع فيه أصحاب النظرة المزدوجة بين الطبع والصنعة، والوضوح والغموض. ولأضفنا بذلك وهماً نقدياً جديداً، على وهم قديم، وآخر حديث.

فالشعر لغة لها مثيراتها الغريزية، والمكتسبة. وهو كذلك صناعة تنتجها غير قوة مجمعها ما سميناه ملكة الطبع؛ التي تعد مجمع القوى الصانعة.

والطبع بهذا المفهوم الواسع قد ينتج الأدب القريب والبعيد، والسهل، والمتوعر، والواضح والغامض والسمح والمتكلف. وهذه المستويات الأدائية تجدها في شعر الشاعر الواحد ويكون ذلك بتغليب صفة على صفة، وفق مستوى الملكة الطبعية عند الشاعر وطبيعة مثيراتها.

من خلال هذا العرض الذي تناولنا فيه مفردة التكلف في التراث النقدي العربي من الوجهتين الدلالية والوظيفية، واستشرنا فيه أبرز التآليف النقدية القديمة. تبين لنا أن هذه المفردة ما تزال قادرة على ممارسة مهمتها النقدية، وبالإمكان تفعيلها في حركة النقد العربي حاضراً ومستقبلاً. خاصة إذا ما استعملناها في مكانها الصحيح من وجهة النظر التطبيقية وتعاملنا معها بوصفها عنصراً مهماً من عناصر نقد الأدب. وهذا يدفعنا إلى معرفة صفاتها ومقاييسها المبثوثة في أصول البيان العربي، ويدفعنا كذلك إلى توثيق العلاقة بين لغة النص الأدبي والحالات التي عبرت عنها اللغة. بحيث ننظر إلى اللغة في حدود قانونها وإمكانياتها وفضاءاتها الواسعة، وطرائق الأداء التي يصعب حصرها، ونواجه حقائق الأشياء الواقعة لمنتج النص التي أفرزت فكراً وجدانياً له أهميته في تطور المعرفة ولغة أدبية مثيرة لم تخرج على مجاري كلام العرب.

لم أكن أعلم شيئاً عن تفسير ابن عطية الأندلسي، حتى قرأت كتاب (التفسير ورجاله) للعلامة الأستاذ محمد الفاضل بن عاشور، فوجدته يعدّه من مدرسة عبدالقاهر البيانية، ويعقد مقارنة بينه وبين الزمخشري، والزمخشري علمٌ من أعلام التفسير البياني، فشوّقني ذلك إلى أن أقرأ ما أعثر عليه من تفسير الرجل، لأنه لم يطبع[1] بعد، وكان مِنْ توفيق الله أن قرأت رسالة علمية قيمةً عن (منهج ابن عطية في تفسير القرآن الكريم) للدكتور البحاثة عبدالوهاب عبدالوهاب فايد، نَقَلَتْ شذوراً كثيرة من تفسير ابن عطية، واجتهد الباحث في توضيح منحاه التفسيري فقهاً وتاريخاً ونحواً وبلاغة وأصول عقيدة، فكان فيما قدمه من هذه النصوص، وما عقَّب به من الآراء ما أعانني على تحرير هذا الفصل.

وقد يسأل سائل لم أهتم بهذا الكتاب في مجال الرصد الدقيق لخطوات التفسير البياني، وأنا لم أقرأ المخطوط، فأقول إن حديث العلامة الفاضل ابن عاشور عن اتجاه ابن عطية البلاغي وعدّه إيّاه من تابعي مدرسة عبدالقاهر البيانية، يحتّم أن أرد مورد الرجل الكبير، وأن أعرف مبلغ ما وُفق إليه في عالم التفسير البياني!

لقد قال الأستاذ محمد الفاضل بن عاشور في كتاب التفسير ورجاله ما يلي: بعد أن ذكر فضل الإمام عبدالقاهر في الاتجاه البياني من حيث اختلاف طرق التعبير، وتوضيح الصور البلاغية، وإيضاح

الأسرار الدقيقة للتعبير القرآني، فانفتح بهذا الوضع الجليل باباً كان مغلقاً في أوجه متعاطي التفسير، وهو بيان الوجه البلاغي المعجز من كل تركيب قرآني. قال الأستاذ[2]:

وقد تزاحم على ولوج هذا الباب الذي فُتح في النصف الثاني من القرن الخامس، جوادان سابقان من جياد حلبة التفسير العلمي، أحدهما من شرقي آسيا، والآخر من غربي أوروبا تعاصرا وسارا في ذلك الطريق فرسَيْ رهان، هما العلامة أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي، والإمام القاضي أبو محمد بن عبدالحق بن عطية الغرناطي الأندلسي.

ثم قال ابن عاشور رحمه الله[3]:

«لذلك كان تفسير الزمخشري في المواطن الكثيرة التي يختلف فيها وجه تخريج الآية عند المعتزلة عنه عند السنيين التزاماً دفاعياً، وكان تفسير ابن عطية في تلك المواطن نقداً هجومياً، فكان يمثل صولة الغالب العتيد على المنهزم المتراجع، ولقد قُوِيَ هذا في تفسير ابن عطية بما أضيف إليه من عاملي قوة بيانية يرجعان إلى شبابه وعروبته، فإن الشباب قد أفاده قريحة متّقدة، ونظرة حادة يتناول بهما موضوعة في قوة وسرعة، ومتانة إلمام فيأتي بيانه محبوكاً منسجماً، والعروبة أفادته طبعاً أصيلاً، وسليقة صافية ففاض بيانه قوياً هتافاً سلساً سائغاً، ولما اختلف عنه الزمخشري بالشيخوخة والعجمة، فإن أسلوبه البياني قد جاء متثاقلاً مفككاً، ومواضعه متفاوتة وتعبيره ثقيلاً كزّاً، ترهقه كلفة الصناعة مع نبوة الطبع».

والحق أن طريقة التعبير التأليفي عند الزمخشري تختلف عنها في تسلسلها الأدبي عند ابن عطية، لأن الزمخشري عالم منطقي فأسلوبه متّسم بطابع المتكلمين من العلماء، أما ابن عطية ففقيه يميل

إلى الأدب فجاء أسلوبه أسلس، وليست المسألة كما توهّم الأستاذ محمد الفاضل بن عاشور مسألة عُجمة عند الزمخشري، وعروبة عند ابن عطية، لأن العروبة هي عروبة لغة لا عروبة جنس في مفهومها الصحيح، وشعراء العجم كالطغرائي والخوارزمي ومهيار الديلمي من أفصح البلغاء، لأنهم ثقفوا أساليب العربية فكانوا باللغة العربية عرباً مبينين، ولا أبعد في مجال الاستشهاد، فعبدالقاهر الجرجاني يشارك الزمخشري في العجمة التي نسبها إليه الأستاذ، وهو بفصاحته البارعة، وبيانه المشرق، من الأسلوب البياني بالمحل الأرفع، فلنقل إن الخلاف خلاف توجيه علمي، ولا صلة له بالعجمة والعروبة، وفيما ذكرنا من أسماء الشعراء والكتاب دليل لا يُنقص.

هذا ما ذكره الأستاذ ابن عاشور عن الرجلين، وقد سبقه في مجال الموازنة بينهما أبو حيان الغرناطي حيث قال في مقدمة تفسيره المعروف بالبحر المحيط «وأنّ كتاب ابن عطية أنقل وأجمع وأخلص، وكتاب الزمخشري ألخص وأغوص، ثم تحدث أبو حيان عنهما مقترنين في عقد الثناء الجم حيث قال[4]: (ولما كان كتاباهما في التفسير قد أنجدا وأثمرا، وأشرقا في سماء هذا العلم بدرين وأنارا، ونزلا من الكتب التفسيرية منزلة الإنسان من العين، ويتيمة الدر من اللآلئ، وكان فيهما على جلالتهما مجالاً لانتقاد ذوي التبريز، ومسرح للتخيل فيهما والتميز فثنيت إليهما عنان الانتقاد، وحللت ما تخيل الناس فيهما من الاعتقاد»

وإذن فقد اتفق العالم الأندلسي أبو حيان الغرناطي في التقديم، والأديب العلامة الأستاذ محمد الفاضل ابن عاشور التونسي في الحديث، على اختيار الزمخشري وابن عطية فرسي رهان، وسابقي ميدان وابن عطية بذلك كله يفرض علينا أن نلم بأثره العلمي الكبير.

نشأ ابن عطية (أبو محمد بن عبدالحق بن عطية) في مدينة

غرناطة، وانتقل إلى مدن الأندلس الشهيرة طلباً للعلم من شيوخها الأكابر، ومن أولهم والده العالم الفاضل الفقيه، وكان يبارك جهد ولده العلمي ويشير عليه أن يضع في تفسيره بعض آراء يراها جديرة بالذيوع، وقد شارك في الحروب جهاداً في سبيل الله، فجمع بين العلم والعمل، وتولى القضاء بمدينة (الحرية) أكثر من عشر سنوات، ثم عُزل عنه، وليس ذلك بضائره لأن الولاية والعزل يتمان لأمور تتصل بالسياسة أكثر مما تتصل بالعلم، ثم لقي ربه في منتصف رمضان سنة 541هـ، وألّف كتباً كثيرة أشهرها صيتا، وأبعدها ذكراً هو تفسيره الذي نخصه بهذا الحديث، ويُعرف الآن باسم (المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز) وهو اسم لم يضعه المؤلف، ولكنه عُرف به بعد رحيل صاحبه بأمد طويل.

من أهم سمات ابن عطية في تفسيره أنه متواضع تواضع الأصلاء من العلماء، فلا يحب أن يتزيد بتجديد مفتعل، أو نقد متحمل ليظهر شخصية علمية تثير حولها الضجيج، وهو ما يريح قارئه إذ يرى نفسه مع رجل مكتمل سلوكاً ومنهجاً، قبل أن يكتمل علماً واطلاعاً، والمعدن الخلقي للعالم يريحه من أثقال كثيرة يحرص عليها من يحاولون أن يقولوا هذا ما فتح الله علينا به من الابتكار والابتداع، يقولون ذلك في صَلَف يبغضه القارئ حتى ولو كان يمضي مع الحق فكيف إذا كان تهجماً على الآراء الصحيحة لمجرد شبهات تعنُّ كالضباب الحائر الذي لا تلمس فيه رياً لظامئ، في هذا المدار يحارب ابن عطية ما يراه متكلفاً من الآراء وهو في محاربته هذا التكلف لا يصطنع الغضب الصاخب بل يأتي بالتصحيح السديد في سكون هادئ لا يعرف الضجيج، وإليك أمثلة من منحاه:

أ - يقف ابن عطية عند قول الله عز وجل في افتتاح سورة الأنعام:
﴿الحمد لله الذي خلق السموات والأرض وجعل الظلمات والنور ثم

الذين كفروا بربهم يعدلون﴾ فيذكر أن نفراً من المفسرين عدلوا عن الحقيقة إلى المجاز في تفسير معنى الظلمات والنور، فقالوا إن الظلمات هي الكفر، وإن النور هو الإيمان، والسياق الصريح يدل على أن القضية قضية خلق السموات والأرض، والنور والظلمات من مظاهر هذين الكونين، فطبيعي أن يكون الذي خلق السماء والأرض قد أمدهما بالظلام الحقيقي والنور الحقيقي، لتكتمل سنة الكون على وجهها المشهود. أما الذين جعلوا الظلمات هي الكفر والنور هو الإيمان فقد غفلوا عن سياق الآية! وقد تكون الظلمات كناية عن الكفر، والنور كناية عن الإيمان في سياق آخر حين يكون الحديث عن نبي كريم أخرج الناس من ظلمات الكفر إلى نور الإيمان، أما أن يكون المراد في هذه الآية فقد قال ابن عطية عنه[5] وهذا غير جيد، لأنه إخراجُ «للفظ بينٍ في اللغة عن ظاهره الحقيقي إلى باطنٍ لغير ضرورة، وهذا هو طريق اللغز الذي برئ منه القرآن».

ب - يقول الله عز وجل في سورة الرعد **﴿أنزل من السماء ماء فسالت أودية بقدرها فاحتمل السيل زبداً رابياً ومما يوقدون على النار ابتغاء حلية أو متاع زبد مثله، فأما الزبد فيذهب جفاء، وأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض كذلك يضرب الله الأمثال﴾**. والماء هنا هو المطر، والمعنى حقيقي لا مجازي، ولكن بعض المتصوفة يعمدون إلى تفسير الماء بالشرع الحنيف، ومعنى (سالت أودية بقدرها) أي أخذ النبيّه بحظّه من فهم الشرع، والبليد بحظّه، فرجح الأول وأخفق الثاني، وقد نسب هذا التفسير لابن عباس رضي الله عنه، وبعيد جداً أن يذهب ابن عباس هذا المذهب الكنائي، وهو لا يتجه إليه إلا لضرورة ملزمة، وليس هنا ما يُلزم، لذلك قال ابن عطية بصدد ما نُسب إلى ابن عباس رضي الله

عنهما[6] «وهذا قولٌ لا يصح - والله أعلم - عن ابن عباس، لأنه ينحو إلى أقوال أصحاب الرموز، وقد تمسك به الغزالي وأهل هذا الطريق ولا وجه لإخراج اللفظ عن مفهوم العرب لغير علة تدعو إلى ذلك، والله الموفق إلى الصواب برحمته، وإن صح هذا القول عن ابن عباس رضي الله عنه، فإنما قصد أن قوله تعالى **﴿كذلك يضرب الله الحق والباطل﴾** معناه: الحق الذي يتقرر في القلوب المهدية، والباطل الذي يعتريها من وساوس وشُبه، حين تنظر في كتاب الله عز وجل» على أن هناك ملحظاً يجب أن يلتفت إليه القائلون بأن الماء هو الشرع! ذلك الملحظ هو قول الله عز وجل **﴿فاحتمل السيل زبداً رابياً﴾**، وشرع الله صريح واضح في كتابه لا يمكن أن يحتمل الزبد، وما يقوله المؤولون ويلصقونه به مما هو خارج عن أسلوبه، بعيد عنه ولا يحتمله! ولو أدرك ذلك الملحظ من قالوا أن إن الماء هو الشرع لتوقفوا كثيراً قبل أن يذهبوا هذا المذهب.

جـ - والمثال الثالث - الذي اختاره صاحب منهج ابن عطية - هو قول الله عز وجل **﴿وعنده مفاتح الغيب لا يعلمها إلا هو، ويعلم ما في البر والبحر وما تسقط من ورقة إلا يعلمها، ولا حبة في ظلمات الأرض، ولا رطب ولا يابس إلا في كتاب مبين﴾** حيث ذهب بعض المفسرين إلى أن الورقة يُراد بها السقط من أولاد بني آدم، والحبة يراد بها الذي ليس بسقط، والرطب يراد به الحي واليابس يراد به الميت.

يقول ابن عطية بصدد هذا التمحّل العجيب: وهذا قول جارٍ على طريقة الرموز، ولا يصح عن جعفر بن محمد، ولا يلتفت إليه[7].

د - يقول الله عز وجل **﴿والوزن يومئذ الحق فمن ثقلت موازينه فأولئك هم المفلحون﴾** ويقول ابن عطية مرجحاً أن يكون الميزان

حقيقياً لا مجازياً «وقالت فرقة إن الله عز وجل أراد أن يعلم عباده أن الحساب والنظر يوم القيامة هو في غاية التجريد ونهاية العدل، فمثّل لهم ذلك بالوزن والميزان، إذ لا يعرف البشر أمراً أكثر تجريداً منه، فاستعير للعدل. وتجريد النظر لفظة الوزن والميزان، خالف ابن عطية هذا الرأي المنطقي وذهب إلى غيره ناسباً إياه إلى من سماهم جمهور الأمة فقال: وقال جمهور الأمة: إن الله عز وجل أراد أن يعرض لعباده يوم القيامة تجريد النظر، وغاية العدل، بأمر قد عرفوه في الدنيا، وعهدته أفهامهم، فميزان القيامة له عمود وكفتان على هيئة موازين الدنيا، وقالوا هذا الذي اقتضاه لفظ القرآن ولم يردّه النظر».

وأنا في هذه المرة أخالف ابن عطية، لأن الميزان بهيئته المعروفة ذات العمود والكفتين ليس مما يثبت للناس أبد الحياة، فقد يتغير العمود والكفتان كما نشهد الآن، ويكون الميزان هو الميزان، وقد أجاد الأستاذ الإمام محمد عبده حين قال عن ذلك[8]:

«إن جميع ما اختار البشر وما يخترعون مهما دقّ ولطف، إنما هو معيار الأثقال الجسمانية، والأوزان المحسوسة، أفلا يكون الأليق بالمقام الإلهي، أن يكون ميزان المعاني المعقولة لديه أسمى وأعلى من أن يكون على نمط ما يستعمله البشر، مهما ارتقت المعارف بهم، وسمت بهم العلوم؟ وهل يليق بمن خاف مقام ربه أن يجرؤ على القول بوجوب الاعتقاد بأن الميزان الذي يزن الله به الأعمال يوم القيامة، هو الميزان الذي تستعمله القبائل التي لم تزل في مهد الإنسانية الأولى، ميزان ضعفاء العقول، قصار النظر، الذين لا يعرفون قيمة للإيمان بالغيب ولا لحياء العقل من الله!.... عليك أيها المؤمن المطمئن إلى ما يخبر الله به، أن توقن أن الله

يزن الأعمال، ويميز لكل عمل مقداره، ولا تسل كيف يزن، ولا كيف يقدر فهو أعلم بغيبه».

هذا ما قاله الإمام محمد عبده نسوقه مقدمة لما ذكره ابن عطية في تأييد منحاه إذ قال[9]:

«وهذا القول أصح من جهات [يريد الميزان ذا الكفتين والعمود]:

أولها - إن ظواهر كتب الله تقتضيه، وحديث الرسول ينطق به، من ذلك قوله صلى الله عليه وسلم لبعض الصحابة. وقد قال له أين أجدك يا رسول الله يوم القيامة؟ فقال: اطلبني عند الحوض فإن لم تجدني فعند الميزان، ولو لم يكن الميزان مرئياً محسوساً لما أجابه صلى الله عليه وسلم على الطلب عنده.

ثانيها: إن النظر في الميزان والوزن والثقل والخفة المقترنات بالحساب، لا يفسد شيء منه ولا تختل صحته، وإذا كان الأمر ذلك، فلم نخرج عن حقيقة اللفظ إلى مجازه دون علة.

ثالثها: على أن القول في الميزان، وهو من عقائد الشرع لم يُعرف سمعاً، وإن فتحنا فيه باب المجاز غمرتنا أقوال الملحدة والزنادقة في أن الصراط والميزان والجنة والنار ونحو ذلك إنما هي ألفاظ يراد بها غير الظاهر، فينبغي أن تجري هذه الألفاظ على حقيقتها».

وأنا أحمد لابن عطية دفاعه عن وجهة نظره، وتمسكه بالمعنى الحقيقي دون المجازي، ولعله لا يجهل أن القائلين بالمجاز في الميزان لا ينكرون الحساب الدقيق، وما يترتب عليه من ثواب وعقاب ولكنهم يرون أن الآلة الحديدية بالوضع الموصوف في كتب التفسير قد لا تكون هي المرادة بالميزان، كما أشار الأستاذ الإمام، فلجأوا إلى المجاز لا نكراناً للحساب، ولكن للآلة التي حددها المفسرون ووصفوها بما قد

يكون في علم الله ما هو أعظم منها وأدق، أما الاحتجاج بإجابة الرسول بأن اللقاء بينه وبين الصحابي عند الحوض أو الميزان، فالمراد عند موقف الحساب، ولا تعارض بين الحديث وما يقوله المجازيون، وأما الاعتقاد بأن الميزان لن يفسد شيء منه ويختل، فمن المسلم أن الحساب دقيق، وأن الله لا يظلم الناس شيئاً، وإن تك مثقال حبة من خردل كوفئ عليها الإنسان، وهذا ما يطمئن المؤمنين، ويرهب الجاحدين.

وقد بقي أن نرد على أن القول بالمجاز يفتح الباب للملاحدة في الشك في مجريات الحشر وما يعقبه من صراط وجنة ونار، فنقول إن هذا الاحتمال وارد لو أنكرنا موقف الحساب، ولكننا لا ننكر غير الهيئة الحديدية التي أطنب في وصفها بعض المفسرين، ولم يرد في الأحاديث الصحيحة ما يحدد هذه الهيئة،! والأمر أيسر من أن نطيل في نواحيه.

وللمفسر آراء ذات رجاحة في فروع اللغة العربية، فقد خالف الطبري حين نفى وجود اللفظ الأعجمي في القرآن ذاهباً إلي أن ما ظُن أنه أعجمي، قد جاء في العربية لا من اللغة الأجنبية، بل كان ذلك محض اتفاق بين اللغتين، فقال ابن عطية «والذي أقول إن القاعدة والعقيدة هي أن القرآن نزل بلسان عربي مبين، فليس فيه لفظة تخرج عن كلام العرب فلا نفهمها إلا من لسانٍ آخر، أما هذه الألفاظ مثل قسورة، وكِفْلين) وما جرى مجراهما، فإنه قدكان للعرب العاربة التي نزل بلسانها القرآن بعض مخالطة لسائر الألسنة، بتجاراتٍ وبرحلتي قريش، وكسفر مسافر بن عمرو إلى الشام، وسفر عمر بن الخطاب، وكسفر عمر بن العاص وعمارة بن الوليد إلى الحبشة، وكسفر الأعشى إلى الحيرة وصحبته لنصاراها مع كونه حجة في اللغة، فعلقت العرب بهذا كله ألفاظاً أعجمية، غيرت بعضها بالنقص من حروفها، وجرت

إلى تخفيف ثقل العجمة، واستعملتها في أشعارها ومحاوراتها حتى جرى مجرى العربي الفصيح، وولع بها البيان، فإن جهلها عربي فكجهله الصريح بما في لغة غيره، فحقيقة العبارة عن هذه الألفاظ أنها في الأصل أعجمية، لكن استعملتها العرب، وعربتها فهي عربية من هذا الوجه»[10].

هذا ما خالف فيه ابن عطية الطبري، والطبري تابع للإمام الشافعي رضي الله عنه، حيث نص على اللفظ المعرّب لم يأت في كتاب الله، وما جاء من لغة الأعاجم فإنه منقول عن العرب أصلاً، والإمام الشافعي ذو عقل حصيف، ولكن الذي دعاه إلى هذا التشدد ما ذكره الأستاذ محمد أبو زهرة في تعليل اتجاهه حيث قال[11]:

«إن الرجل لا يثير البحث في عربية القرآن إلا ليبني عليه نتائج في الأحكام الشرعية والاستنباط فهو يبني على كون القرآن عربياً وجوب تعلم العربية على كل مسلم، حتى يشهد أن لا إله إلا الله، وأن محمداً عبده ورسوله، ويتلو كتاب الله، وينطق بالذكر فيما افترض عليه من التكبير وأُمر به من التسبيح وغير ذلك».

ويخيّل إليّ أن أستاذنا الكبير محمد أبو زهرة قد أبعد النجعة فيما ارتآه لأن وجود ألفاظ أعجمية صقلتها العرب بسليقها وأصبحت جزءاً من العربية لا يمنع تعلم العربية وفرضها على كل مسلم، ولا يحول دون استعمالها في التسبيح والتكبير وحفظ كتاب الله، فالدفاع عن رأي الشافعي بهذا التبرير لا يرتاح إليه الخاطر، والشافعي الكبير إنسان له آراؤه الذي خالفه في أحكامها نظراؤه من كبار الفقهاء، فليكن هذا الرأي مما اتسع فيه الخلاف، ولا ضير.

وكم يعجبني ابن عطية حين يضيق صدراً بمن يحاولون الاجتهاد في رجوع الضمائر في الأسلوب القرآني إلى غير المتبادر للذهن أول

مرة، ويرى ذلك تعسفاً يجب أن يبرأ منه مدعو الاجتهاد في غير ميدان، ومن هؤلاء من وقفوا أمام قول الله عز وجل **﴿واستعينوا بالصبر والصلاة وإنها لكبيرة إلا على الخاشعين﴾** فلم يشاءوا أن يرجعوا بالضمير في قوله تعالى **﴿وإنها لكبيرة﴾** إلى الصلاة كما هو المفهوم المتبادر دون افتعال، ولكنهم قالوا مرة: إن الضمير يعود على الاستعانة المأخوذة من قوله تعالى **﴿استعينوا﴾** وقالوا مرة أخرى إنه يرجع إلى العبادة بعامة، وقيل يرجع إلى الكعبة لأن الأمر بالصلاة أمر بالتوجه إليها، وكل ذلك ضعيف واهٍ عند ابن عطية، ومن العجيب أن كثيراً من المفسرين يتداولونه علىٰ علمهم بضعفه، إذ تعوّدوا أن يسطروا في كتبهم كل ما قيل ضعيفاً أو قوياً مكتفين بإسناد القول الضعيف إلي من قاله! وكأنهم تركوا للقارئ أن يعرض الآراء جميعها، ويختار منها ما يشاء، وابن عطية ليس من هؤلاء لأنه يضطر إلى ذكر الآراء الشاذة ليكرّ عليها بالحكم الصارم، وليؤيد ما اختاره منها بالدليل، وآفة هذه الآراء الشاذة أن يوجد في كل عصر من يتعصب لها ويعود إلى تسطيرها مؤيداً ليُقال إنه جاء بالنادر الطريف، فإذا جودل لجأ إلى المصدر المنقول عنه مستظهراً به، ولم يذكر أنه نقل عن مفسر يخطئ ويصيب، وعليه أن يصحح ما تورط فيه.

ومن هذا التفسير المرفوض في مجال التعسف ما نقد به ابن عطية قول من قال في تفسير هذه الآية الكريمة[12] **﴿أم حسبتم أن تدخلوا الجنة ولما يأتكم مثل الذين خلوا من قبلكم، مستهم البأساء والضراء، وزلزلوا حتى يقول الرسول والذين آمنوا معه متى نصر الله، ألا إن نصر الله قريب﴾** حيث قال: قالت طائفة في الكلام تقديم وتأخير، والتقدير حتى يقول الذين آمنوا متى نصر الله، ويقول الرسول: ألا إن نصر الله قريب، فقدم الرسول في الرتبة لمكانته، ثم قدم قول المؤمنين لأنه المتقدم في الزمان، وهذا تحكّم، وحمل والكلام على وجه متعذر.

وقول ابن عطية: هذا تحكم وحمل الكلام على وجه متعذر من أهون وأقل ما يجب أن يقال، لأن هذا ليس تحكماً فحسب، ولكنه تقطيع للسياق، وبتر للقول، ولو فُعل ذلك بكتاب الله لتحول عن وجهه الصحيح، ولعل الذين قالوا بذلك، قد تعاظمهم أن يتساءل الرسول قائلاً: متى نصر الله مستبطئاً وعده، والرسول بشر يحس آلام الإنسان في ساعة الهول، ويعاني صعوبة المأزق الحرج، فإذا استبطأ نصر الله في ساعة الهول، فهو إنسان يتمنى أن ينتصر ويسأل ربه في ضراعة، وقد قال الله عز وجل في سورة يوسف **﴿حتى إذا استيأس الرسل وظنوا أنهم قد كذبوا جاءهم نصرنا فنُجيّ من نشاء، ولا يُرد بأسنا عن القوم المجرمين﴾**(13) فالرسل قد استيأسوا وظنوا أنهم كذبوا، أفتستكثر عليهم بعد ذلك أن يقولوا في ضراعة ووجل: متى نصر الله!!

وإذا كان الزمخشري قد افتنّ في التأويل، وبخاصة في كل ما يقرره الاعتزال من آراء تحتاج إلى مساندة قرآنية لا يأتي بها حقيقة اللفظ فإن ابن عطية يذهب إلي التأويل المجازي حين يرى اللفظ القرآني يعطي معناه عن طريق المجاز، فيسارع بإيضاح المراد، وله في هذا المجال تدقيقات صائبة، ولانها لا تمتد بالقارئ امتداد ذوي المجادلة والحجاج من أمثال الشريف المرتضى والقاضي عبدالجبار الهمداني بل تصل إلى الهدف من أقرب طريق، والرجل في أكثرها متبع لفريق يعتنق اتجاهه، ويؤكد منحاه.

فابن عطية يقف عند قول الله عز وجل **﴿وهو الله في السموات والأرض يعلم سركم وجهركم ويعلم ما تكسبون﴾** فيقول في وضوح(14): قاعدة الكلام في هذه الآية أن حلول الله تعالى في الأماكن مستحيل، وكذلك مماسَّته للأجرام أو محاذاته أو تحيّزه في جهة، لامتناع جواز التعدد عليه تبارك وتعالى، فإذا تقرر هذا، فبين أن قوله تعالى **﴿وهو الله في السموات والأرض﴾** ليس على حد قولنا «زيد في الدار»، بل

هو على وجه من التأويل آخر، قالت فرقة: ذلك على تقدير صفة محذوفة من اللفظ، ثابتة في المعنى، كأنه قال: وهو الله المعبود في السموات والأرض، وعبَّر بعضهم بأنه قدَّره وهو الله المدبر للأمر في السموات والأرض، وقال الزجاج: (في) متعلقة بما تضمنه اسم الله من المعاني، كما يقال: أمير المؤمنين الخليفة في المشرق والمغرب، قال الفقيه أبو محمد [ابن عطية] وهذا عندي أفضل الأقوال وأكثرها إحرازاً لفصاحة اللفظ وجزالة المعنى.

ويتابع المؤلف حديثه عن آيات مثل قوله تعالى **﴿يخافون ربهم من فوقهم﴾**، فيتحدث عن الفوقية بما قيل عن أنها فوقية القدر والعظمة والسلطان والقهر أو أنها تتعلق بالخوف من العذاب لأن عادة عذاب الله للأمم إنما يأتي من فوق(15).

وكل من درس علم الكلام يعلم ما قيل عن نفي التشبيه عن الله تعالى فليس بذي جسم ولا جارحة وليس بذي حيز أو شبيه، وهو خضم متلاطم سبحت فيه أذرع جبارة صارعت الموج بقوة حتى انتهت إلى الشاطئ بسلام.

وقد رصد ابن عطية كل ما قيل، ولكنه حين سجله نأى عن الغموض الكلامي لدى من يصطنعون قضايا المنطق الفلسفي في التغيير، وجمع جل ما قيل في صفحة شافية أرى من حق القارئ أن يقف عليها، ليرجع إلى كتب الكلام فيعرف الفرق بين من يتعمد الإلغاز ومن يريد الإفهام من أقرب طريق، وقد رأينا حواشي كثيرة ألحقت بتفسير مثل تفسير الكشاف أو البيضاوي، لأن عبارة المفسرين ذات كزازة تحتم الشرح، ثم جاء مع الحاشية حاشية أخرى تفسر الشرح، ومن أراد أن يكتب حاشية على تفسير ابن عطية، فلن يجد ما يقول، لأنه في أغمض مسائل علم الكلام يبدي صفحته الساطعة بعيدة عن

كل غموض، وهذا ما يجده القارئ[16] في قوله عند تفسير قول الله تعالى **﴿وقالت اليهود يد الله مغلولة غلت أيديهم ولعنوا بما قالوا بل يداه مبسوطتان ينفق كيف يشاء﴾**.

حيث قال: العقيدة في هذا المعنى نفي التشبيه عن الله تعالى، وأنه ليس يجسم دلالة جارحة ولا يشَّبه ولا يُكيَّف ولا يتحيَّز، ولا تحله الحوادث، تعالى عما يقول المبطلون، ثم اختلف العلماء فيما ينبغي أن يعتقد في قوله تعالى **﴿بل يداه﴾**[17] وفي قوله تعالى **﴿بيديّ﴾**[18] و**﴿عملت أيدينا﴾**[19] و**﴿يد الله فوق أيديهم﴾**[20] و**﴿لتُصنع على عيني﴾**[21] و**﴿تجري بأعيننا﴾**[22] و**﴿اصبر لحكم ربك فإنك بأعيننا﴾**[23] و**﴿كل شيء هالك إلا وجهه﴾**[24] ونحو هذا..

قال فريق من العلماء منهم الشعبي، وابن المسيب، وسفيان، «نؤمن بهذه الأشياء ونقرّ كما نصها الله تعالى ولا يشق النظر فيها».

قال الفقيه أبو محمد [ابن عطية] وهذا قول مضطرب لأن القائين به يجمعون على أنها أمور ليست على ظاهرها في كلام العرب، فإذا فعلوا هذا فقد نظروا، وصار السكوت على الأمر بعد هذا مما يوهم العوام، ويتيه الجهلة.

وقال جمهور الأمة، بل تفسر هذه الأمور على قوانين اللغة، وسنن الاستعارة، وغير ذلك من أفانين كلام العرب، فقالوا، في العين والأعين إنها عبارة عن العلم والإدراك، كما يُقال فلانٌ من فلانٍ بمرأى ومسمع، إذا كان يُعنى بأموره، وإن كان غائباً عنه، وقالوا في الوجه إنه عبارة عن الذات وصفاتها، وقالوا في اليد واليدين إنها تأتي مرة بمعنى القدرة. كما تقول العرب: لابد لي بكذا، ومرة بمعنى النعمة، كما يقال: لفلانٍ عند فلان يد، وتكون بمعنى الملك، كما يقال: يد فلان على أرضه، وهذه المعاني إذا وردت عن الله تعالى عبّر عنها باليد أو الأيدي أو

اليدين استعمالاً لفصاحة العرب ولما في ذلك من الإيجاز، وهذا مذهب أبي المعالي والحذاق.

وقال قوم من العلماء منهم القاضي ابن الطيب، هذه كلها صفات زائدة على الذات، ثابتة لله تعالى دون أن يكون في ذلك تشبيه ولا تحديد، وذكر هذا القول الطبري وغيره.

ولا أنهي هذا الفصل دون الإشارة إلى رأي ابن عطية فيما سمّاه بعض المفسرين بالحرف الزائد حيث قال[25] عند تفسير قول الله تعالى **﴿وإذا قال ربك للملائكة إني جاعل في الأرض خليفة﴾** قال أبو عبيدة معمر بن المثنى (إذ) زائدة والتقدير وقال ربك، قال أبو إسحاق الزجاج: هذا اجترام من أبي عبيدة قال الفقيه أبو محمد [ابن عطية] وكذلك رد عليه جميع المفسرين، وقال الجمهور: ليست بزائدة وإنما هي معلقة بفعل تقديره واذكر إذ قال.

ويخفف من اجترام أبي عبيدة الذي نعّى عليه الزجاج، أن القول بالزيادة معناه عند النحاة أنها زيادة إعراب لا زيادة معنى، بمعنى أن لهذه الكلمات معناها في التوكيد والتقوية فهي تعطي مدلولاً لا يتحقق إلا بها، ومادام اللفظ اصطلاحياً فحسب فلا اعتراض، إلاَّ إذا كان أبو عبيدة وأمثاله لا يقفون بالزيادة عند مصطلحها النحوي في التقوية والتأكيد فذلك هو الخطأ السافر[26].

وبعد، فمن يقرأ كلام الأستاذ محمد الفاضل بن عاشور الذي افتتحت به هذا الفصل يظن أن ابن عطية قريع الزمخشري في بحوثه البلاغية، والحق أن الفارق بعيد، فالزمخشري إمام في علوم البلاغة وابن عطية عالم فحسب!

الهوامش

1) كتب هذا البحث قبل أن تظهر أجزاء مطبوعة من تفسير ابن عطية.

2) التفسير ورجاله ص 50.

3) التفسير ورجاله ص 63.

4) البحر المحيط لأبي حيان جـ (1) ص 10.

5) تفسير ابن عطية في ابتداء سورة الأنعام نقلاً عن كتاب «منهج ابن عطية في تفسير القرآن الكريم» ص 190 وكل ما جاء من تفسير ابن عطية في هذا الفصل فهو نقل عن هذا الكتاب للدكتور عبدالوهاب عبدالوهاب فايد.

6) منهج ابن عطية ص 190.

7) منهج ابن عطية ص 191.

8) تفسير جزء عم للإمام محمد عبده سورة القارعة ص 89.

9) منهج ابن عطية ص 208.

10) منهج ابن عطية ص 149.

11) الشافعي للأستاذ أبو زهرة ص 196.

12) منهج ابن عطية ص 145.

13) سورة يوسف الآية 110.

14) منهج ابن عطية ص 230.

15) منهج ابن عطية ص 230.

16) منهج ابن عطية ص 231 والآية من سورة المائدة 64.

17) المائدة الآية 64.

18) ص 75.

19) يس الآية 71.

20) الفتح الآية 10.

21) طه الآية 39.

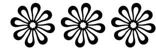
22) القمر الآية 14.

23) الطور الآية 48.

24) القصص الآية 88.

25) منهج ابن عطية ص 154 والآية 30 من سورة البقرة.

26) من منطلق إسلامي جـ (2) ص 82 للدكتور محمد رجب البيومي.



- 1 -

هذه قضية تاريخية ثارت حولها حين نشوبها ضجة كبيرة، لأسباب كثيرة متشابكة. يفتقد بعضها الموضوعية، ويغذي بعضها عوامل بعيدة عن منهجية البحث العلمي ودقته. ولا أدل على تاريخية تلك القضية من أن «طه حسين» - وهو أبرز المفجرين لها الصادمين بها - صار هو نفسه واحداً من الرواد المبدعين في تحليل الشعر الجاهلي واكتشاف فرائده. بعد أن زالت حدة الشباب، وتصالح مع الزمن، وهدأت فورة تطبيق المناهج الحديثة.

لقد تناول النقاد هذه القضية منذ فترة مبكرة، وتنبّهوا إلى كافة جوانبها، وعالجوها علاجاً نقدياً ملائماً لعصرهم، وصالحاً لاتخاذه أساساً لبناء نقدي معاصر.

لقد تناول النقاد هذه القضية منذ فترة مبكرة، وتنبّهوا إلى كافة جوانبها، وعالجوها علاجاً نقدياً ملائماً لعصرهم، وصالحاً لاتخاذه أساساً لبناء نقدي معاصر.

- 2 -

(1-2)

تصدى النقاد القدماء للقضية؛ فقد عاب المفضل الضبي (ت

178هـ) سلوك «حماد»، وكشف ما نحله الشعراء الجاهليين. كما تعقّب الأصمعي (216هـ) «خلفاً الأحمر»، ونبَّه على الكثير من المنحول الذي اخترعه. ثم تابعهم كثير من العلماء الأثبات - كصاحب الأغاني - في تجريح الوضّاعين، وكشْف الفاسد المصنوع الذي أضافوه من ناحية، وتوثيق الصحيح، وقبول ما جاء عن الرواة الثقات من ناحية أخرى.

ثم أُتيح لتلك الوقفات النقدية المتفرقة مَن يسلكها في عقد مرتب، ويعرضها عرضاً علمياً دقيقاً، لايزال الدارسون يمتاحون منه حتى اليوم.

(2-2)

في مفتتح كتابه العظيم يطالعنا ابن سلام بقوله: «وفي الشعر مصنوعٌ مفتعل، وموضوعٌ كثير لا خير فيه... وقد تداوله قومٌ من كتاب إلى كتاب، لم يأخذوه عن أهل البادية، ولم يعرضوه على العلماء. وليس لأحد - إذا أجمع أهل العلم والرواية الصحيحة على إبطال شيء منه - أن يقبل من صحيفة. ولا يُرْوَى عن صُحُفي (من لم يتلقَّ علمه بالرواية). وقد اختلف العلماء بعدُ في بعض الشعر... فأما ما اتفقوا عليه فليس لأحد أن يخرج منه»[1].

ويقول: «وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات: منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان»[2].

ثم يقول: «وكان ممَّن أفسد الشعر وهجَّنه وحمل كل غُثاءٍ منه - محمدُ بن إسحاق[3].. وكان أكثر علمهم (الرواة) بالمغازي والسير.. فَقَبَل الناس عنه الأشعار. وكان يعتذر منها ويقول: لا علم لي بالشعر أُتينا به فأحمله. ولم يكن ذلك كله عذراً! فكتب في السير أشعار

الرجال الذين لم يقولوا شعراً قط... ثم جاوز ذلك إلى عاد وثمود! أفلا يرجع إلى نفسه فيقول: مَن حمل هذا الشعر؟ والله تبارك وتعالى يقول: ﴿**فقُطِع دابرُ القومِ الذين ظلموا**﴾ ونحن لا نقيم في النسب ما فوق عدنان، ولا نجد لأوّلية العرب المعروفين شعراً فكيف بعاد وثمود؟...». ثم يدعم رأيه بما يرويه عن أبي عمرو بن العلاء: «ما لسانُ حِمير وأقاصي اليمن اليوم (القرن الثاني الهجري) بلساننا، ولا عربيتهم بعربيتنا. فكيف بما على عهد عاد وثمود؟!»[4].

ويستمر في تمحيص القضية، وبيان منزلة الشعر عند العرب، ويعلّل لقلة المروي فيه: «وكان الشعر في الجاهلية عند العرب ديوان علمهم، ومنتهى حكمهم». «قال أبو عمرو بن العلاء: ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقله، ولو جاءكم وافراً لجاءكم علم وشعر كثير».

ويعلّل لقلة ما بقي من التراث، الذي يَحْدِس بضخامته، بانشغال العرب عنه بالجهاد، فـ «لهت عن الشعر وروايته، فلما كثر الإسلام.. واطمأنت العرب بالأمصار - راجعوا رواية أشعارهم، فلم يؤولوا إلى ديوان مدوّن ولا كتاب مكتوب. وألفْوا ذلك وقد هلك من العرب مَن هلك بالموت والقتل **فحفظوا أقل ذلك، وذهب عليهم منه كثير**. وقد كان عند النعمان بن المنذر منه ديوان فيه أشعار الفحول، وما مُدح هو وأهل بيته به..»[5].

ومما يدل على ذهاب الشعر وسقوطه، قلّة ما بقي بأيدي الرواة المصححين لطرفة وعبيد «فهو لا يضعهما حيث وُضعا من الشهرة والتقدمة... ونرى أن غيرهما قد سقط من كلامه كلام كثير»[6].

كما يشير إلى بعض أسباب النحل، وسهولة تمييزه عن طريق العلماء المتخصصين:

«لما راجعت العرب رواية الشعر وذكر أيامها ومآثرها، استقل بعض العشائر شعر شعرائهم وما ذهب من ذكر وقائعه. وكان قوم قلّت

وقائعهم وأشعارهم، فأرادوا أن يلحقوا بمن له الوقائع والأشعار، فقالوا على ألسنة شعرائهم... ثم كان الرواة بعدُ، فزادوا في الأشعار التي قيلت. **وليس يُشكل على أهل العلم زيادة الرواة وما وضعوه** »[7].

ثم يضرب أمثلة حية للمواقف التي أدّت إلى الوضع، ويفضح الوضّاعين، ويشير إلى هنّات وقع فيها بعض الأثبات: «لما سئل ابن مُتمم بن نُويْرة عن شعر أبيه، أجاب السائل. فلما نفد شعر أبيه جعل يزيد في الأشعار ويصنعها، وإذا كلامٌ دون كلام مُتمّم... فلما توالى ذلك علمنا أنه يفتعله»[8].

«العجب مما يأخذ عن حماد، وكان يكذب ويلحم ويكسر»[9]. «وجدنا رواة العلم يغْلَطون في الشعر. ولا يضبط الشعر إلا أهلُه»[10].

و«عدي بن يزيد حُمل عليه شيء كثير، وتخليصه شديد. واضطرب فيه خلف، وخلّط فيه المفضل، فأكثر»[11].

وقال عن حسان بن ثابت: «هو كثير الشعر جيده، وقد حُمل عليه ما لم يُحمل على أحد. لما تعاضَهت قريش (رمى بعضهم بعضاً بالعضيهة: البهتان والشتيمة) واستبّت (سبّ بعضهم بعضاً) وضعوا عليه أشعاراً كثيرة لا تنقّى»[12].

«وأما أبو طالب فقد «كان شاعراً جيد الكلام، أبرع ما قال قصيدته التي مدح فيها النبي... وقد زيد فيها وطُوّلت... فقد زاد الناس فيها ولا أدري أين منتهاها. وسألني الأصمعي عنها، فقلتُ: صحيحة جيدة. قال أتدري أين منتهاها؟ قلت: لا!»[13].

تلك هي أقوال ابن سلام التي تعكس رؤيته الرائدة المبكرة لقضية توثيق الشعر الجاهلي، ووعيه بأبعادها ودواعيها، وما ينبغي أن يتسلح به مَن يتصدى لها.

– 3 –

من خلال تلك النظرة النقدية فحص العلماء الأثبات – وعلى رأسهم ابن سلام – تلك القضية فحصاً دقيقاً كاشفاً عن كثير من جوانبها، شاملاً لمعظم ما يثار حولها.

ويمكن تركيز ما أثاره هؤلاء الأسلاف من النقاد في عدة نقاط:

- رفض الأشعار المنسوبة إلى عاد وثمود. وما سبق قحطان. وإلحاق ما أورده ابن إسحاق منها بالمنحول.
- التحوط في قبول ما يُنسب إلى حِمير وجنوب اليمن من أشعار «ما لسان حِمير وأقاصي اليمن اليوم بلِساننا...».
- الإشارة إلى فَقْد كثير من الشعر الجاهلي، نتيجة لانشغال المسلمين بالجهاد، واستشهاد كثير منهم.
- التشهير بالرواة الوضّاعين – كحمّاد وخلف – ورفض الأشعار التي نحلوها الشعراء الجاهليين. وما ذلك إلا لأن حماداً «كان يكذب ويلحن».
- التنبيه إلى خطورة الاختلاط بين الصحيح والمزيف من الشعر. حتى صار التمييز بينهما أمراً بالغ الصعوبة إلى حدٍّ أن بعض العلماء الثقات – كالمفضل الضبِّي – تعذّر عليه هذا التمييز، فخلط بين الصحيح والمنحول، لدرجة أنه «نسب للأسود بن يعْفر ثلاثين ومائة قصيدة»[14].
- التنبيه إلى بعض الأسباب التي أدت إلى النحل. وعلى رأسها ما قام به الوضَّاعون من الرواة الذين شهّر بهم وقبح فعلهم.
- الإشارة إلى رغبة القبائل في التكثر من أشعار أسلافها، بعد أن تبيّن لها قلة تراثها الشعري. وما ترتب على تلك الرغبة من

مسارعة الشعراء إلى تلبية رغبات الخلف في الإكثار من تراث أسلافهم.

- ازدياد النحل إشباعاً للعصبية التي عادت للاشتعال بين القبائل بعد الإسلام «وكان قوم قد قلّت وقائعهم وأشعارهم فأرادوا أن يلحقوا بمن له الوقائع والأشعار..»[15].

- التنبيه إلى بعض الأسباب الدينية كالذي قامت به قريش من وضع الأشعار ونسبتها إلى حسان بن ثابت لتزيد من تراثها وتضاعفه[16].

- الإدراك الواعي لضخامة التراث الجاهلي بعد موت الكثير من حُفّاظه «وقد هلك من العرب مَن هلك بالموت والقتل... فحفظوا أقل ذلك وذهب عليهم منه كثير»[17].

- 4 -

(1-4)

معظم ما بين ابن سلام والمستشرقين ترديد لكلام قيل، وتسليم بآراء وضعت. والذي يعنينا هو نشاط هؤلاء لا من حيث إنه كان كشفاً، ولكن من حيث إنه كان دعماً لكشف قديم.. إما جرياً وراء حقيقة، وإما رغبة في هدم صرح من الصروح!

وقد تعددت المؤلفات التي تعقبت نشاطهم، وقوّمته، وأثنت عليه أو شككّت في أهدافه. لكن أحداً لم ينكر الفوائد الجمّة التي عادت على التراث العربي الإسلامي من النشاط الضخم للحركة الاستشراقية التي رفدتها مؤسسات غربية مختلفة، وأمدّتها بكل ما ييسر لها أداء مهمتها. وها نحن أولاء نلمس بعض آثار تلك الحركة في القضية المطروحة.

(2-4)

يرى «تيودور نولدكه» (1836-1931) أن الشعر الجاهلي يتشابه مع الشعر الإسلامي إلى حد كبير، ثم يطعن في قدرة «الرواية» على حفظه، نتيجة لانعدام الثقة في الرواة الذين جعلوه عرضة لما يتعرض له كل أدب شعبي من التغيير. كما يشير إلى تعدد نسبة القصائد لأكثر من شاعر، والاختلاف في نسبة بعض الأبيات إلى غير واحد من الشعراء. كذلك يُشكّك في وجود «لغة مشتركة» يلتزم بها الشعراء في نظم الشعر، ثم ينبّه إلى العامل الديني وأثره في اختفاء الشعر الجاهلي الذي يمثل عقائد الجاهليين[18].

ويستنتج «نولدكه» من ذلك، ومن كثير غيره ذكره، في مقالته الطويلة - أن المتأخرين نحلوا الشعر على لسان الجاهليين؛ إمّا لينالوا القبول والحظوة، وإمّا من أجل الفخر، أو الإدلال بقدرة الراوي حتى إن بعضهم أقحم بعض نظمه وسط القصائد القديمة، ويستدل على ذلك ببيتين يراهما مقحمين على معلقة النابغة أشار فيهما إلى سليمان عليه السلام إشارة لا ترضي ممدوحه الجاهلي، ناهيك عن شيوع بعض المصطلحات والتصورات الإسلامية في الشعر الجاهلي. ثم يسهب في تفنيد الروايات التي عللت تسمية المعلقات، وينص على أن حماداً هو الذي اختارها وسمّاها. لكنه يُنهي مقالته بأن هذه القصائد الجاهلية تقدم صورة حية للعرب القدماء، تصف الحياة والطبيعة كما هي في الواقع، وتسري فيها روح الرجولة والقوة[19].

(3-4)

أما «هـ. ألفرت = وليم آلورد» (1828-1909) فقد مهد بمقالته[20] لتحقيقه ونشره قصائد «الشعراء الستة الجاهليين»، وفيها أشار إلى العوامل الداعية إلى شكّه في الشعر الجاهلي؛ كنسبة

القصيدة لأكثر من شاعر، واختلاف حجم القصيدة عند نسبتها. كما أشار إلى أثر الاستشهاد اللغوي في ذلك، وإلى قلّة الفروق اللغوية التي تبرز تنوع اللهجات القديمة. ثم يتوقف عند دور المرأة في الإضافة والنحل وخداع مَن يعشقون الشعر القديم. ويفيض في إبراز دور حمّاد وخلف والتعريف بهما.. ثم أخذ يشير إلى ما ذكره القدماء عن بناء القصيدة، وعن شعراء البديهة والمنقحين. ويورد ثبتاً بالأبيات التي تكرّرت نسبتها إلى امرئ القيس وزهير والنابغة. ثم ينبه إلى بعض الأسباب التي أدت إلى نسبة قصيدة بعينها لشاعر بذاته، ويضرب أمثلة من شعر زهير، والنابغة، والشنفرى.. ينتهي منها إلى أن من هذه الأسباب تشابه أسماء الشعراء، وتماثل اسم المحبوبة، وتناسب مضمون تلك القصيدة مع أخبار ذائعة عن ذلك الشاعر؛ كالكثير الذي نسب إلى الشنفرى؛ لأنه يلائم ما عرف عنه من القوة والصعلكة، وشدة البأس على عدوه.

(4-4)

ثم نأتي إلى أشهرهم وأكثرهم تمحيصاً للقضية وهو «ديفيد صمويل مرجليوث»، والذي قيل إن طه حسين أخذ منه الكثير ونسبه إلى نفسه. يشير «مرجليوث» (1858-1940) في مقالته[21] إلى جهود سابقيه «هـ. ألفرت» = وليم آلورد» و«تشارلز ليل». ثم يعترف بوجود شعر جاهلي لكنه بدائي وبسيط، ولم يصل إلى تلك الدرجة الناضجة إلا بالنحل على أيدي المسلمين الذين نضجت لديهم الحاسة الأدبية واللغوية بتأثير القرآن الكريم. ويتلبث طويلاً أمام قوله تعالى: ﴿**وَمَا علّمْنَاه الشِّعْرَ ومَا يَنْبَغِي لَهُ**﴾ - يس 69، و﴿**الشعراء يتبعهم الغاوون**﴾ - الشعراء 26. ويدهش لأن الرسول - صلى الله عليه وسلم - الذي لم يكن يعلم الشعر - كان يدرك أن ما يُوحى إليه ليس شعراً،

على حين أن أهل مكة الذين يعرفون الشعر ظنوا الوحي شعراً، وكان العكس هو المتوقّع! ويشكّك فيما نُسِب إلى الخليفة عمر - رضي الله عنه - مُتعلّقاً بالشعر الجاهلي، وفي حفظ الشعر بالرواية الشفهية لأن المسلم كان يتناسى ماضيه. وينفي بالطبع حفظه عن طريق الكتابة. ولا ينسى الرواة فيُشبعهم قدحاً وتجريحاً.

ويظل يُعَدّد - من وجهة نظره - الأسباب التي تدعو إلى الشك في هذا الشعر؛ فهو يحتوي على قصص ديني شبيه بما ورد في «القرآن الكريم»، وتكثر فيه الكلمات الإسلامية في الوقت الذي خلا من الإفاضة في ذكر آلهتهم. بل إن بعض الجاهليين يكاد يكون إسلامياً في حديثه عن عقيدته، ثم يشير إلى عدم تمثل الشعر الجاهلي للهجات القبلية؛ إذ لا يمكن - كما يرى - أن تسود لغة واحدة يشترك فيها هؤلاء في هذا العصر. وخطأ مرجليوث واضح؛ فكيف يرى أن العرب لم ينظموا الشعر إلا بعد سماعهم للقرآن؟ وكيف يجيء في القرآن الشعر والقرآن يهاجمه؟ وإذا كان يطعن في «الشفاهية» فليدلنا على وسيلة أخرى لحفظه؟ ثم هل كان «كل» الرواة متّهمين بالوضع والتزوير؟!

(5-4)

وظلت بحوث المستشرقين تترى حول القضية[22]، دون اختلاف كبير في جوهرها. اللهم إلا بعض الالتماعات التي يتفرد بها واحد منهم؛ كإشارة «أوجست اشبرنجر» إلى نص ابن قتيبة: «ليس لأمة بين الأمم إسناد كإسنادهم (العرب)» ثم يعلّق عليه بقوله: «علم الرواية الشفوية خاصة اختص بها الإسلام. بيد أن القليلين جداً من المستشرقين قدروها حق قدرها وفهموها كما ينبغي»[23].

وهو وإن ركز بحثه على رواية الحديث؛ فإن هذه لا يمكن أن تنبت

من فراغ، بل لابد لها من جذور تستند إليها في بيئة تعتبر «الشفاهية» هي الوسيلة الأولى لحفظ تراث الأمة. ومن ثم عُنُوا عناية بالغة بتوصيفها، وتحديد ما ينبغي للراوي من صفات كثيرة تبيح الأخذ عنه، وتنأى به عن التجريح.

وقريب من تلك الوقفة المتفردة إشارة «بلاشير» (1900-1973) إلى «الوراثة الشعرية» متجاوزاً مدرسة أوس، وزهير وكعب إلى «مدرسة حسان بن ثابت»، وولده عبدالرحمن، وحفيده سعيد، و«مدرسة جرير» وأولاده: عكرمة، وبلال، وحفيديه: عُمارة والمغيرة، ومدرسة «بشير» (ت 12هـ) وولديه إبراهيم، والنعمان، وأحفاده زيد، وأبان، وعبدالله»[24].

وقد تناول القضية في هذا المقال وفي كتابه عن «تاريخ الأدب العربي، منذ البداية حتى القرن الخامس عشر»[25]. فاستعرضها لدى القدماء والمستشرقين وطه حسين، وأشار إلى أنها تنسحب على النثر - دون القرآن الكريم - ولا تقتصر على الشعر. لكنه يُعيد كثيراً مما نبّه إليه «ابن سلام» وغيره من العلماء الأثبات. ثم يعرجُ على ذكر الطريقة التي يُميز بها الصحيح من المنحول، ويشير إلى الرواية والرواة، ومدى تمثيل الشعر لعقائد الجاهليين.

- 5 -

كان الرافعي أبرز من تناول القضية - قبل طه حسين - مُمحّصاً لها، مُفصّلاً إياها، في كتابه «تاريخ آداب العرب» الذي جمع فيه ما أشار إليه القدماء من استكثار بعض القبائل من أشعارها، وما أدّى إليه «الاستشهاد اللغوي» من وضعٍ لشواهد ويعقب اللغويون عليها بأنها مما «لم يُسم قائله» أو «لم أقف على قائله». ثم أشار إلى أثر القصاصين في وضع الشعر؛ ليقربوا به أساطيرهم إلى العامة،

ويقنعوهم بها. وأخيراً تلبث أمام الرواة الذين تسابقوا إلى رواية الشعر الجاهلي والإضافة إليه، تأكيداً لنبوغهم وسبْقهم أندادهم[26].

وأعقب الرافعي د. أحمد ضيف في كتابه: «مقدمة لدراسة بلاغة العرب، القاهرة 1921»؛ حيث ناقش - قبل مرجليوث وطه حسين - حجج المستشرقين التي بنوا عليها شكهم في الشعر الجاهلي. من قدح في الرواة والشعر، بل وفي ذاكرة الأمة. ثم يبين ما أحيطت به الرواية - اهتداء بعلماء الحديث النبوي - من ضوابط تضمن سلامتها. وإن لم تصل بالطبع إلى تلك الدرجة المثالية من الدقة التي وضعها علماء «الجرح والتعديل»؛ لأمور تتعلق بطبيعة المرويِّ، والمصدر الذي صدرت عنه الرواية، والهدف المرجوِّ من المادة المروية. وإن كان كل ذلك لم يحل دون الاطمئنان إلى صحة كثير من نصوص الأدب الجاهلي، كما لم يمنع من «كثرة الوضع» للأحاديث!

ثم يطرح عدة أسئلة مهمة توهن من الدعاوى التي بالغت قديماً وحديثاً في دور الرواية والرواة: «كيف اختُرع هذا الشعر الكثير، وبه من العبارات والأساليب ما يدل على أنه بدوي صرف؟! وأي إنسان يمكنه أن يحصل على هذه القدرة؛ ليشغل وقته بذلك ثم ينسبه إلى غيره، وكان أولى أن يذكره لنفسه ليفتخر به؟! وأي فائدة لمعتوه أن يتعب في التأليف ويقول هو لفلان؟! أنرمي كل الرواة وعلماء اللغة والأدب بالكذب.. لأن حماداً أو غيره كذب مرة أو مرتين؟!» (ص 59-61).

لكن العجيب أن الدكتور ضيف لم يجد من يتسلم منه الراية، وينهي القضية قبل أن يعيد تفجيرها طه حسين الذي «ملأ الدنيا وشغل الناس»، والذي اختلفت طبيعته عن الطبيعة الزاهدة للدكتور ضيف: رصيفه وزميله في الجامعة والابتعاث إلى فرنسا.

والحقيقة أن موقف المغالين في تأثير الرواية والرواة من ابن سلام إلى طه حسين - يشوبه نوع من التناقض، ويستدعي وقفه لتمحيصه، بعد أن شاع على ألسنة المشككين؛ فهم حين يسلّمون بالخوارق الأسطورية التي تنسب إلى هؤلاء الرواة من حفظ مئات القصائد - (منها سبعون تبدأ بـ «بانت سعاد») - حين يسلمون بذلك يتغافلون عن مفهومه أو لازمه الذي يعني أن هذه الأسطورة المنسوبة إلى فرد - خلف أو حماد أو غيرهما - والتي يُقرون بها، ويُشيدون بناءهم فوقها - قد تحققت في فرد يمثل أمة، وأن هذه الأمة تعتمد في حفظ تراثها على الذاكرة، وأن هذه الذاكرة يغلب أن تكون - كما تجسدت في بعض أبنائها - ذاكرة حادة في مجموعها، قادرة على نقل تراثها من جيل إلى آخر مادام واحد منها قد أنجز ذلك بالفعل!

وإذاً فالسؤال الذي ينبغي أن يوجه إلى أولئك المغالين: كيف نقبل بأسطورة لتكون أساساً ومنطلقاً لهدم تراث أمة، ونغفل الحقائق التي تحفظ لهذا التراث أصالته وتدعوا أهله إلى مثاقفته وإخصابه؟! إنهم - والحالة هذه - يكونون كمن يؤمن ببعض الكتاب ويكفر ببعض. أو كهذا الهازل الذي يسخر من لائميه على غيه، ويرد عليهم بأن الله لم يتوعده.. وإنما «قال» «ويل للمصلين» متغافلاً عن البيان الذي لحق الآية الكريمة!!

- 6 -

(1-6)

وفي أواخر العقد الثالث من القرن العشرين (1926) **فجّر طه حسين بكتابه «في الشعر الجاهلي» معركة أدبية ضخمة** زلزلت أركان المجتمع الأدبي في مصر. وكان من الممكن أن تكون الضجة التي

أُثيرت حول الكتاب أهدأ صوتاً، لو التقى هو وناقدوه على كلمة سواء: يعرض هو فيها رأيه دون إثارة، ويناقشونه هم بموضوعية تشي بهضم التراث القديم، وتمثل المناهج الحديثة. لكن كلا الطرفين حاد عن ذلك، أو لعلّه لم يكن بوسعه - لاعتبارات عديدة - أن يفعل غير ما فعل!

والناظر إلى الردود الكثيرة على طه حسين، والمعروفة للدارسين - والتي ستأتي الإشارة إليها - يفجؤه أن معظمها يستوعب جيداً تلك النظرة النقدية «الفيلولوجية» التي أبدعتها عبقرية محمد بن سلام الجُمَحي (139-231) في نقد الشعر الجاهلي نقداً علمياً رائداً. والتي لم يزد عليها طه حسين كثيراً. لكن طريقته الصادمة للمجتمع، وثقته الزائدة بعبقريته، وتهوينه من شأن مَن حوله - أدّت إلى المسارعة في رميه بتُهم عديدة أقلها عدم احترام التراث أو «التآمر» عليه، بل وصل بعضها إلى إخراجه من زُمرة المسلمين! أما سلفه العظيم - ابن سلام - فقد نجا من كل طعن، وازداد سمواً في نظر القدماء والمحدثين، بوصفه رائداً لهذا النقد المنهجي الذي ماز فيه صحيح الشعر من زائفه؛ اعتماداً على منهجه اللغوي التاريخي.

كذلك لم ينتبه بعض ناقدي طه حسين إلى أنه لم يكن أول المحدثين تناولاً للقضية؛ فقد سبقه إلى تناولها كثير من المستشرقين، معتمدين على إحاطتهم بالتراث النقدي حولها، ومتمثلين لما جَدَّ على حقل الدرس الأدبي من مناهج وأساليب تعتمد على البحوث اللغوية، والنقوش المكتشفة. ومهما يكن الرأي في دوافعهم وأهدافهم فقد كان يمكن الإفادة مما قالوه، أو مناقشته والإضافة إليه.

وفي كتاب «الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب 1999، ص 35» - يشير الدكتور عبدالله إبراهيم إلى المناخ الاستشراقي الذي لف حياة طه

حسين منذ عام 1908؛ حيث تلقّى معظم معارفه على أيدي: «جويدي» و«نالينو» و«سنتيلانا» و«ماسينيون» و«ليتمان» ثم تتلمذ في فرنسا على «دوركايم» و«لانسون» و«ليفي برول».

ولا شك أن تأثير هؤلاء عليه كان تأثيراً بالغاً تجلى في حماسته للمذاهب الغربية والاقتداء بها - وبالذات تبيّن - خلال دراساته عن «المعري» و«ابن خلدون» و«الشعر الجاهلي».

ويمكن الزعم بأن تلك الموازنة الظالمة، التي أقامها طه حسين بين أستاذين من أساتذته كانت نتيجة هذا الانبهار وإن كان يحمد له أنه لم يغمط المرصفي حقه تماماً. يقول طه حسين: «إذا كان المرصفي علمني كيف أقرأ النص العربي القديم، وكيف أتمثله في نفسي، وكيف أحاول محاكاته - فإن «نالينو» علمني كيف أستنبط الحقائق من ذلك النص، وكيف ألائم بينها، وكيف أصوغها آخر الأمر علماً يقرأه كل الناس فيفهمونه، ويجدون فيه شيئاً ذا بال». (تاريخ الآداب العربية: «نالينو» ط 3، دار المعارف، القاهرة 1954، ص 9).

ولعل طه حسين قد أسرف في «انطباعيته» إسرافاً غير مبرر في كثير من الأحيان. وربما كان إحساسه السمعي المرهف وراء الانبهار السريع بالآراء الطريفة، خاصة إذا كانت من المستشرقين. وكذلك العدول السريع عن بعض تلك الآراء في تواضع العظيم الذي لا يخدش مكانته - بل يسمو بها - الاعتراف بخطأ أو التراجع عن لجاجة!

ومن الإنصاف الإشارة إلى أن طه حسين انصب إنكاره على الظروف المحيطة بإنتاج الأدب الجاهلي لا على الأدب ذاته بدليل أنه اعترف ببعضه، ثم بمعظمه في مرحلة تالية استغرقت قدراً ضخماً من اهتمامه فكأن ما كان يشغله في ثورته هو نفي الخضوع للقديم تاريخاً كان أم أدباً.. وذلك انطلاقاً من إيمانه الراسخ بأزلية وعمق الصراع بينه وبين كل جديد.

ولكن ما الذي أخرج القضية من نطاق الأدب إلى مجال السياسة، وجعلها ذريعة لاتهام المحاورين بعضهم بعضاً بتهم شنيعة؟! لعلنا إذا أدركنا الظروف المختلفة المحيطة بطه حسين أمكن أن نفسر كثيراً من اللبس والخلط والحدة التي ألقت بظلها على تناول الجميع للقضية.

– 7 –

(1-7)

تضافرت عوامل كثيرة أدت إلى وثوق الصلة بين طه حسين و«حزب الأمّة»(27)، وكان أهم هذه العوامل على الإطلاق وجود أستاذه لطفي السيد على رأس هذا الحزب. وقد مثّل لطه حسين منارة فكرية يهتدي بها، وانفتاحاً عقلياً يُلبي تطلعات هذا العبقري الذي شُرد من الأزهر ليرود ثورة فكرية واجتماعية ظلت تهز مجتمعه وتحثه على السعي قدماً نحو الرقي!

وكان صدور «في الشعر الجاهلي» أعنف مراحل تلك الثورة، وربما كان آخرها، وقد أهداه في طبعته الأولى إلى «عبدالخالق ثروت» المتعاطف مع الأحرار الدستوريين. ولم يظهر هذا الإهداء في أيٍّ من الطبعات اللاحقة!

وليس من شك أن طه حسين كان يتوقع تلك الزلزلة الفكرية التي أثارها كتابه. لكنه كان يتوقع الحماية من النخبة الأرستقراطية المثقفة التي تقود حزب الأحرار الدستوريين من أمثال: لطفي السيد، وعبدالخالق ثروت، ومحمد حسين هيكل، وآل عبدالرازق (علي ومصطفى). وصحَّ ما توقعه فكان من أبرز المدافعين عنه لطفي السيد الذي أعدّ له أول بيان أعلنه الحزب مناصراً به طه حسين. كذلك ناصره

وزير المعارف «علي الشمسي» الذي كان محسوباً - آنئذ - على الأحرار الدستوريين. ودافع عنه في البرلمان قائلاً: «إننا نطمع أن تكون الجامعة معهداً طلقاً للبحث العلمي الصحيح».

أما التيار الغالب في مجتمع العشرينات من القرن الماضي فقد انتفض مذعوراً، وامتشق الأقلام، ليدحض «الباطل» الذي «ينعق» به طه حسين. ويسّر لهم ذلك غضبة زعيم الأمة «الأسطوري»: «سعد زغلول» على طه حسين، وتشجيعه لكل من يتصدى له؛ حينما قال: «هبوا أن رجلاً مجنوناً يهذي في الطريق، فهل يضير العقلاء شيء من ذلك؟!... فليشك من يشاء.. وماذا علينا إذا لم تفهم البقر؟!»[28].

(2-7)

أكثر طه حسين في كتابه من مثل هذه العبارات: ربما، لا يبعد، ليس ما يمنع، وهي تشي بولعه بمنهج «ديكارت» في الشك المنهجي الذي ينشد الوصول إلى الحقيقة. فحاول تطبيقه في توثيق الأدب الجاهلي. وكأنه يرى أنه ليس بأقل من هؤلاء المستشرقين الذين بالغوا في تطبيقه على الشعر الجاهلي، حتى بدا فعلهم وكأنه شك من أجل الشك، لا من أجل طلب اليقين!

لقد كان طه حسين طُلَعة، ورائداً عبقرياً يتعجل الإصلاح وإن امتلأ طريقه بالأشواك! وينفر من الدِّعة والخمول وإن تزيّا صاحبهما بزي الوقار والمحافظة. وكل ذلك كان وراء نزعته العملية في الإصلاح وحدته الزائدة في الإقناع بها. ويبدو أن تلك النزعة عميقة لديه، متأصلة في أعماقه، وأنها هي التي جعلته في الجزء الثاني من الأيام ينتفض مستوعباً ومرحباً بمن يعرِّف الحق بأنه «هدم الهدْم». لقد وقعت هذه العبارة الحادة الدقيقة على أذنه «في أول النوم وآخر اليقظة، فردّته إلى اليقظة ليله كلّه!» ولذلك لم يكن عجيباً أن يفيد من ابن

سلام - الرائد الممحص - أكثر كثيراً مما أفاد منه غيره. نعم إن «ابن سلام أشار وأوجز، أما هو فقد أطال وعلل وقسَّم..

وعلى الرغم من أنه انحنى للعاصفة واستبدل بعنوان الكتاب عنواناً آخر، كما أنه عاد إلى الشعر الجاهلي - أو ما اعتقده صحيحاً منه - بالدراسة؛ على الرغم من ذلك فقد طُبع «في الأدب الجاهلي» مرّات كثيرة امتدت حتى العقد السابع من القرن العشرين «إنه يرفض التنازل عما قد يخل بنظرة ترقى إلى أن تكون نظرية متكاملة»[29].

وها هي ذي **مفردات تلك «النظرية»** التي وردت مُفرّقة في كتابه يقول: «إن الكثرة المطلقة مما نسميه أدباً جاهلياً ليست من الجاهلية في شيء وإنما هي منحولة بعد ظهور الإسلام. فهي إسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم وأهواءهم أكثر مما تمثل حياة الجاهليين. ولا أكاد أشك في أن ما بقي من الأدب الجاهلي الصحيح قليل جداً، لا يمثل شيئاً، ولا يدل على شيء. ولا ينبغي الاعتماد عليه في استخراج الصورة الصحيحة لهذا العصر الجاهلي»[30].

ويقول: «إذا أردتُ أن أدرس الحياة الجاهلية فلست أسلك إليها طريق امرئ القيس والنابغة والأعشى وزهير وقُس بن ساعدة وأكثم بن صيفي؛ لأني لا أثق بما ينسب إليهم. وإنما أسلك إليها طريقاً أخرى، وأدرسها في نص لا سبيل إلى الشك في صحته، **أدرسها في القرآن**؛ فالقرآن أصدق مرآة للعصر الجاهلي.. وأدرسها في شعر هؤلاء الشعراء الذين عاصروا النبي، وجادلوه. وفي شعر الآخرين الذين جاءوا بعده، ولم تكن نفوسهم قد نزلت عن الآراء والحياة التي ألفها آباؤهم قبل ظهور الإسلام. بل أدرسها في الشعر الأموي نفسه؛ فلست أعرف أمَّة من الأمم القديمة استمسكت بمذهب المحافظة في الأدب، ولم تجدد فيه إلا بمقدار كالأمة العربية. فحياة العرب الجاهليين ظاهرة في شعر

الفرزدق وجرير وذي الرُّمة والأخطل والراعي أكثر من ظهورها في الشعر الذي يُنسب إلى طرفة وعنترة»[31].

ثم يدعم فكرته بضرورة الاعتماد على القرآن الكريم ببيان تصويره **للجانب العقدي لدى الجاهليين** فـ «القرآن حين يتحدث عن الوثنيين واليهود والنصارى، وغيرهم من أصحاب النحل والديانات إنما يتحدث عن العرب، وعن نِحَل وديانات ألفها العرب، فهو يبطل منها ما يبطل ويؤيد منها ما يؤيد، وهو يلقى في ذلك من المعارضة، والتأييد بمقدار ما لهذه النحل والديانات من السلطان على نفوس الناس. وإذاً فما أبعد الفرق بين نتيجة البحث عن الحياة الجاهلية في القرآن عنها في هذا الأدب أو الشعر الذي يضاف إلى الجاهليين، فيظهر لنا حياة غامضة جافة، بريئة أو كالبريئة من الشعور الديني القوي، والعاطفة الدينية المتسلطة على النفوس، والمسيطرة على الوجدان. وإلا فأين نجد شيئاً من هذا في شعر امرئ القيس أو طرفة أو عنترة؟ أوليس عجيباً أن يعجز الشعر الجاهلي كله عن تصوير الحياة الدينية للجاهليين؟! أما القرآن فيمثل لنا شيئاً آخر، يمثل لنا حياة دينية قوية تدعو أهلها إلى أن يجادلوا عنها ما وسعهم الجدال، فإذا رأوا أنه قد أصبح قليل الغناء لجأوا إلى الكيد، ثم إلى الاضطهاد، ثم إلى إعلان حرب لا تبقي ولا تذر.. أفتظن أن قريشاً كانت تكيد لأبنائها وتضطهدهم وتذيقهم ألوان العذاب ثم تخرجهم من ديارهم... لو لم يكن لها من الدين إلا ما يمثله هذا الشعر الذي يضاف إلى الجاهليين؟! كلا.. لم يكونوا جهالاً، ولا أغبياء.. ولا غلاظاً.. وإنما كانوا أصحاب علم وذكاء..»[32].

ويمتد الفرق بين القرآن الكريم والشعر إلى **الناحية العقلية** التي يتضاءل شأن الشعر في تصويرها؛ «فالقرآن يمثل حياة عقلية قوية. يمثل قدرة على الجدل والخصام، أنفق القرآن في جهادها حظاً عظيماً.

أليس القرآن قد وصل أولئك الذين كانوا يجادلون النبي بقوة الجدال، والقدرة على الخصام، والشدة في المحاورة؟ وفيم كانوا يجادلون ويحاورون؟ في الدين وفيما يتصل بالدين من هذه المسائل المعضلة التي ينفق الفلاسفة فيها حياتهم دون أن يوفّقوا لحلها... أفتظن قوماً يجادلون في هذه الأشياء جدالاً يصفه القرآن بالقوة، ويشهد لأصحابه بالمهارة - أفتظن هؤلاء القوم من الجهل والغباوة والغلظة والخشونة، بحيث يمثلهم لنا هذا الشعر الذي يضاف إلى الجاهليين؟!»[33] كلا لم يكونوا جهالاً ولا أغبياء... ولا غلاظاً... وإنما كانوا أصحاب حكمة وذكاء.

ثم يطرق زاوية أخرى تعتمد على المنهج التاريخي الاجتماعي؛ لينطلق منها إلى تأكيد شكّه في الأدب الجاهلي من خلال موازنته بالقرآن الكريم في تصوير الجاهليين؛ لأن «القرآن لا يمثل الأمة العربية متدينة مستنيرة، فحسب، بل هو يعطينا صورة أخرى يدهش لها الذين تعودوا أن يعتمدوا على هذا الشعر الجاهلي في درس الحياة العربية قبل الإسلام. فهم يعتقدون أن العرب قبل الإسلام كانوا أمة معتزلة، تعيش في صحرائها لا تعرف العالم الخارجي... وهم يبنون على هذا قضايا ونظريات؛ فهم يقولون: إن الشعر الجاهلي لم يتأثر بهذه المؤثرات الخارجية التي أثّرت في الشعر الإسلامي: لم يتأثر بحضارة الفرس والروم، وأنى له ذلك؟! لقد كان يقال في صحراء لا صلة بينها وبين الأمم المتحضرة. كلا! القرآن يحدثنا بشيء غير هذا. القرآن يحدثنا **بأن العرب كانوا على اتصال بمن حولهم من الأمم**، بل كانوا على اتصال قويٍّ، قسَّمهم أحزاباً وفرَّقهم شيعاً»[34] فناصر بعضهم «الفرس» والآخرون «الروم» الذين سمّيت باسمهم سورة من سور القرآن الكريم.

ثم يعرج على **الناحية الاقتصادية**، ليرتب عليها دليلاً من أدلّته

على انتحال الشعر الجاهلي: «فأنت تستطيع أن تقرأ امرأ القيس كله، وغير امرئ القيس... والأدب الجاهلي كله - دون أن تظفر بشيء ذي غناء يمثل لك حياة العرب الاقتصادية». لكن القرآن يدلنا على تلك الحياة من خلال حديثه عن الأغنياء المستكبرين والفقراء المستضعفين، ومناصرة هؤلاء على أولئك!». «أفتظن أن القرآن كان يُعنى. هذه العناية كلها بتحريم الربا، والحث على الصدقة، وفرض الزكاة - لو لم تكن حياة العرب الاقتصادية الداخلية من الفساد والاضطراب بحيث تدعو إلى ذلك... فأين نجد في هذا الأدب ما يُصوّر لك نضالاً ما بين الأغنياء والفقراء؟.. ألم يكن بين هؤلاء العرب البائسين مَن انطلق لسانه مرة بالشكوى من هذه الحياة السيئة المنكرة؟»[35].

ثم يتناول **بعض الظواهر** التي لا نجد لها صدًى في الشعر الجاهلي، **وبعض القيم** التي بالغ هذا الشعر في تصويرها مبالغة توهن من صدقه: «فالشعر الجاهلي يمثل لنا العرب أجواداً مهينين للأموال... وفي القرآن إلحاح على ذم البخل». كما أن القرآن ذكر أشياء أغفلها الشعر الجاهلي كالبحر والصيد والسفن واللؤلؤ والمرجان... فهذا دليل على أن العرب يعرفونها، وإلا لما امتن بها عليهم»[36].

ثم يشير إلى أن الأدب الجاهلي **لا يمثل لغة الجاهليين**؛ لأننا لا نجد فيه تمثيلاً للغة الجنوبيين القحطانيين؛ ومن ثم يتخذ ذلك للطعن في أصالته[37] وهو في ذلك يحذو حذو كثير من المستشرقين الذين سبقت الإشارة إليهم. لكنه يفيض في شرح **السبب اللغوي**: «فالرواة مجمعون على أن قبائل عدنان لم تكن متحدة اللغة ولا متفقة في اللهجة قبل أن يظهر الإسلام، فيقارب بين اللغات المختلفة.. فمن المعقول أن يظهر اختلاف اللغات وتباين اللهجات في شعر هذه القبائل الذي قيل قبل أن يفرض القرآن علي العرب لغة واحدة.. ولكنا لا نرى

شيئاً من ذلك في الشعر الجاهلي.. فنحن بين اثنين: إما أن نؤمن بأنه لم يكن هناك اختلاف بين القبائل العربية من عدنان وقحطان.. وإما أن نعترف بأن هذا الشعر لم يصدر عن هذه القبائل، وإنما حُمل عليها بعد الإسلام حملاً..!»[38].

– 8 –

إن طه حسين يشك شكّاً ضخماً في الأدب الجاهلي لكنه لم «ينقل» عن «مرجليوث» بل تفردت نظرته بالاعتراف بصحة بعض هذا الأدب، وبالتعقيب بعدم جدوى هذا القليل في دراسة العصر. وهو في تحفّظه على «مرجليوث» يتفق مع عدد من كبار المستشرقين. أما عدم جدوى هذا القليل في الدراسة – يفرض التسليم له بذلك – فهو بحاجة إلى نظر؛ لأن هذا القليل إن لم يعط صورة كاملة للعصر، فهو يعطي صورة جزئية تمثل الناحية التي هو نص فيها. وبخاصة أنه يحظى بالاحترام من المستشرقين المنصفين الذين قرروا أن مزايا العصر الجاهلي، وخواصه، مرسومة صورُها بأمانة ووضوح، في الأغاني والأناشيد التي نظمها الشعراء الجاهليون[39]. والأدب الجاهلي يُمكّننا من تصوير تلك الأيام الجاهلية تصويراً أقرب ما يكون من الدقة «على حد قول «نيكلسون»[40] أما «ثوربيكه» فيُعرّف الشعر الجاهلي بأنه وصفٌ مزين بالشواهد لحياة الجاهلية وأفكارها» على حين يرى «نولدكه» أن عادات عرب الجاهلية وأحوالهم معلومة لنا بدقة؛ نقلاً عن أشعارهم»[41]. وكلام طه حسين عن **غموض الحياة الدينية وسطحيتها** في الأدب الجاهلي – يحتمل كثيراً من المراجعة. إذ إن ثمة فرقاً بين كتاب مُنزّل من لدن حكيم حميد لهدم عقيدة باطلة، وشعر يصور وجدان هؤلاء – فلكل وجهة هو مُولّيها. وحتى وإن صوَّر الشعر عقائد هؤلاء فإنه يصورها بطريقته الموحية غير المباشرة. ونحن لا نعدم في هذا الشعر نماذج كثيرة كهذه. ولا يغيب عن الذهن السبب في قلة

تلك النماذج حيث صار المسلم ينظر إلى ماضيه العقدي نظرة تزري به وتود أن تتبرأ منه. وإذاً فهو يهمل أو يتناسى كل ما يذكّره بهذا الماضي»[42].

وفي **الناحية العقلية** لعل الأمر كان على العكس مما رأى طه حسين، من الإشادة بتفكيرهم وقوة حجتهم. لأن القرآن الكريم أكثر من وصفهم بما يدل على ضآلة عقولهم، وهشاشة تفكيرهم فهم لا يفقهون ولا يعقلون و«كالأنعام بل هم أضل»: ﴿**لهم قلوب لا يفقهون بها**﴾ – الأعراف: 179. وكان بعضهم يقول لبعض: ﴿**لا تسمعوا لهذا القرآن والغوا فيه لعلكم تغلبون**﴾ – فصلت: 26. فهل لدى من يفعل ذلك حجة يعتد بها؟ إن القرآن أفاض في الإقناع ليمحوا أباطيل راسخة تمكّنت من نفوس الجاهليين: ﴿**أجعل الآلهة إلهاً واحداً إن هذا لشيء عجاب**﴾ – ص: 5. ثم.. ألم نسمع عن أكل بعضهم لإلهه الذي صنعه من تمر؟! » فأما الحظ الذي أنفقه القرآن في الجهاد بالحجة فعظيم. ولكن عِظَمه لم يكن عن عظم قدرة على الجدال لدى المجادلين، ولا عن حسن بصرهم بمواطن الحجة. بل كان ناشئاً عن عظم رسوخ ما كان يجاهده القرآن فيهم من اعتقادات وعادات، تأصلت فيهم على مر القرون»[43]. وأدت بهم إلى المكابرة في الباطل، والعناد في الحق: «أنترك ما يعبد آباؤنا؟!» ﴿**إنا وجدنا آباءنا على أمة وإنا على آثارهم مهتدون**﴾ – الزخرف: 22 ﴿**وإنا على آثارهم مقتدون**﴾ – الزخرف: 23.

وفيما يتعلق بتصوير **علاقات الجاهليين بغيرهم من الأمم**[44] فقد فهمها طه حسين فهماً يعاضد نظريته. وإلا فقد كان لهم صلات بهذه الأمم تتفق والوسائل المتاحة لتحقيق الفاعلية لهذه الصلات. نلمس هذه الصلات في الألفاظ الأجنبية التي عربتها اللغة ثم استخدمها القرآن الكريم. ويطول القول لو أفضنا في الحديث عن السيوف الهندية، وعن إشادة العرب بانتصار أمة على أخرى[45]، أو

احتكاك بعضهم بأقوى دولتين حينئذ عن طريق الحيرة وغسان. ثم إن طه حسين حمّل آية «الروم» فوق ما تحتمل؟ إذ لم يكن القرآن الكريم يتحدث عن علاقات أهملها الجاهليون، وإنما كانت إشارة يسيرة تتّصل بمبادئ عقدية يريد إرساءها(46).

ولا يُسلَّم للدكتور طه حسين اتخاذه من إفاضة القرآن في **علاج الأدواء الخلقية والاجتماعية** لدى الجاهليين - دليلاً على نحل الشعر؛ «فليس بلازم أن ينفعل الأدباء بكل الظواهر الاجتماعية كظاهرة الربا. فقد تكون من بين الظواهر التي لم تثر مشاعرهم»، أو أثارتها وقالوا عنها شيئاً ولم يصل إلينا ما قالوه. كما أننا لم نعرف من الشعراء من أدان أو استدان بالربا. فهم يمثلون طبقة تحظى باحترام المجتمع وزهوه بهم فلا عجب أن يلبي لهم طلباتهم رغباً أو رهباً. فضلاً عن أن طبقتهم المتفردة ليست ممن يغويها المال أو يستهويها الركض في سبيل تحصيله. «ويستبعد أن يكون هناك تعامل بالربا بين البدو الرحَّل» على عكس المستقرين في الحواضر، المشتغلين بالزراعة والتجارة. ويمكن التساؤل عن سبب قصْرِه الحديث على الربا، مع أن القرآن الكريم تحدث عن كثير من المفاسد الاقتصادية التي لم تثر انفعال الشعراء؟!»(47).

ولا ندري كيف غاب عن الدكتور طه حسين عشرات النماذج التي ذم فيها الشعراء البخل، وسخروا من البخيل، وحقروه. فضلاً عن أن الإشادة بالسخاء يدل دلالة عكسية على وجود نقيضه وهو الشحُّ. وإلا لما كان للفخر به معنى. ثم إن الإلحاح على قيمة الكرم نشأ من أن الظروف الاجتماعية حتَّمت الإعلاء من شأنها ومن شأن قيم أخرى، كالشجاعة والوفاء بالعهود. ومن ثم احتلت حيّزاً ضخماً في التراث الجاهلي جعل الإسلام العظيم يهذب بعضها، ويخفف من غُلَوائه، ويرسم لها الصورة المثلى التي ينبغي احتذاؤها(48).

ونحن لا نعدم في الشعر الجاهلي إشارات إلى الأشياء التي ظن الدكتور طه إهماله لها. ويكفي أن نشير إلى ما في معلقة «طرفة» من حديث عن **السفينة واللؤلؤ والزبرجد**. ولعله من الواضح تحامل د. طه حسين على الأدب الجاهلي في رميه بالنحل لأنه لم يُصوِّر حياة العرب قبل الإسلام. مع أن هذا الأدب يعد لدى الثقات من أهم مصادر تاريخ الجاهليين(49).

ومن الواضح أن التشكيك هنا يرتكز - في كثير من جوانبه - على أن الأدب «مرآة لعصره» فلابد أن نرى فيه صورة كاملة للعصر ومن فيه وما فيه. وفي هذا الربط بتلك الصورة قدر من التعسف يلغي فيه الناقد ذاتية الأديب ويحد من حريته في انتقاء ما يصوره أو ينفعل به، وهذا الربط المتعسف نجده كذلك في اتخاذ الأدب «وثيقة» تشف عن نفسية قائله، أو تفصح عن سيرته. ولاتزال آفة الانبهار بكل ما يجدّ في الغرب الأقوى والأعلم من تيارات - ماثلةً أمامنا يلاحقها البعض ملاحقة طفولية غير ناضجة، تتقافز من تيار إلى آخر! وربما أغراها بعض التيارات فسيطر عليها في حين هجره منشئوه منذ عقود طويلة. وتفصيل ذلك لا يخفى على أي متابع للحياة الأدبية والنقدية.

ثم نأتي **للمسألة اللغوية ودور اللغويين في الوضع**، حيث تصدى للردِّ عليه فيها كثيرون؛ مفندين ما ذهب إليه، ومفرِّقين بين اللهجات واللغة المشتركة، ومقررين أن القحطانيين صاروا شماليين بعد استقرارهم في الشمال واستخدامهم لغة الشماليين. وكذلك ردوا عليه في لجوئه إلى القراءات القرآنية ليستدل بتنوعها على وجود «لغات» كثيرة لم يبد لها أثر في الأدب الجاهلي(50).

ويبدو أن السبب اللغوي لم يكن على تلك الدرجة من الخطورة؛ لأن معظم القبائل اليمنية لم تستقر كثيراً في اليمن، بحدوده القديمة التي تشمل بعض إمارات الخليج المعاصرة. فكندة - قبيلة امرئ القيس

- استقرت في العروض، وجُرهم وخُزاعة في الحجاز (مكة)، والأوس والخزرج في يثرب.

وأخيراً يطرح طه حسين - بإسهاب - أسباب النحل، ويرجعها إلى السياسة، والدين، والشعوبية، والقصص، والشفوية، والرواة. حيث كانت العصبية وراء إضافة قريش لنفسها أشعاراً كثيرة. وسبقت إشارة ابن سلاّم لذلك. أما الدين فيتضح دوره من خلال الأشعار التي أرهصت بالبعثة، والتي نسبت إلى العرب البائدة. وعلى ذلك أيضاً نبّه ابن سلام، كما نبّه إلى أثر الرواة في ذلك وأزرى عليهم!

ثم يقوم طه حسين بدراسة تطبيقية لبيان الانتحال في شعر طائفة من شعراء اليمن وربيعة، ويبدأ بامرئ القيس، ويتشكك في شعره، ناسياً أنه كان يَمَني الأصل قرشيَّ اللغة!

مهما يكن من شيء فقد تلاشت حدة هذه المعركة الأدبية، وأيقن جميع أطرافها أن ما لدينا من الأدب الجاهلي موثّق النسبة إلى قائليه، وأن هذا القدر يكفي لتدور حوله دراسات شتى تأخذ بأحدث المناهج النقدية.

وهل ننسى أن طه حسين نفسه كان من أعذب الأصوات التي رادت الدارسين إلى أسرار الإبداع وتجلياته في هذا الأدب من خلال مقالاته الكثيرة التي جمعها في كتب لاتزال تستهوي الباحثين، وتغريهم بمثاقفتها، وإثراء ما تفردت به من لمحات رائدة؟!

وليس من شك أنه قد أفاد من الدراسات التي أثارها كتابه - بعد أن هدأت حدة الشباب والإعجاب بالذات - فأصاخ لكثير مما قيل فيها وخفف من غُلواء «الشك الديكارتي» وصار أقرب إلى التأمل الهادئ الذي راجع فيه نفسه.

والحق أن هناك جوانب مضيئة في «معركة الشعر الجاهلي»

يتجلى بعضها في تلك الحركة النقدية التي دارت حول الكتاب على أيدي رهط من أجلة العلماء الذي أرهصت «مقدمات كتبهم» بموضوعية النظرة وعفة القلم؛ فها هو ذا الأستاذ محمد فريد وجدي يقرر في مقدمة «نقد كتاب في الشعر الجاهلي» الذي طبع عام 1926 عقب صدور «في الشعر الجاهلي» -: «إني ما كدت أتم قراءة كتاب الدكتور طه حسين حتى وجدتني مدفوعاً لوضع نقد عليه، استهدف غرضين: **أولهما**: مناقشته في المسائل التي تتعلق بتكوين الأمة الإسلامية ولا يتفق حكمه فيها والمقررات التاريخية، ولا الأصول الاجتماعية... **وثانيهما**: مقابلة أول ثمرات الجامعة المصرية بما تستحقه من العناية. وهذه العناية لا تعني في عالم العلم إلا النقد والتمحيص!».

والأستاذ محمد لطفي جمعة يقرر في مقدمة «الشهاب الراصد»: أنه «بحث انتقادي تحليلي لكتاب في الشعر الجاهلي».

وقريب من هذا ما كتبه الأستاذ محمد أحمد الغمراوي في «النقد التحليلي لكتاب في الأدب الجاهلي» بطريقة علمية تخط مجرى جديداً لمثل هذه المعارك، يرجو أن تتحول به إلى حوار مثمر يتسامى فوق السباب الشخصي والغبار الضار الذي أثير في معارك معاصرة كثيرة استنزفت - في غير طائل - جهداً ضخماً للعقاد والرافعي وزكي مبارك وغيرهم! يقول الغمراوي: «هذا نقد لكتاب ظهر من قبل باسم، ثم ظهر بعد باسم، وحوى في الحالين باسم العلم كثيراً مما يجهله العلم... ظهر فسخطه الناس.. لا لأنه حوى حقائق ينكرونها. ولكن لأنه حوى دعاوي... عندئذ صحت العزيمة على تناول ذلك الكتاب بنقد يكشف طريقته؛ أعلمية هي أم غير علمية.. وأقل فوائد هذا النوع من النقد أنه يسد أبواب المراء على أهل المراء والشك. ويخيّرهم بين أن يذعنوا للحق أو أن يصيروا مثلاً وسخرية».

الهوامش

1) طبقات فحول الشعراء، لابن سلام، تحقيق الشيخ محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة 1974م، ص 4.

2) طبقات فحول الشعراء، ص 5.

3) كان ممن تعقب ابن إسحاق بن هشام (218هـ) فماز الصحيح من الفاسد الذي زاده ابن إسحاق، وذكر نقد العلماء له، وأبرزه نقد ابن سلام. طبقات فحول الشعراء ص 7، 8، 11.

4) طبقات فحول الشعراء ص 7، 8، 11.

5) طبقات فحول الشعراء ص 25.

6) طبقات ابن سلاّم ص 24، 25، 26.

7) نفسه ص 46.

8) نفسه ص 47، 48.

9) طبقات فحول الشعراء ص 49.

10) طبقات ابن سلام ص 60.

11) طبقات فحول الشعراء ص 140.

12) طبقات ابن سلام ص 215.

13) طبقات ابن سلام ص 244، 245.

14) طبقات فحول الشعراء ص 148.

15) السابق ص 46.

16) نفسه ص 215.

17) طبقات فحول الشعراء ص 25.

18) عنوان المقالة «من تاريخ ونقد الشعر القديم» المقالة الأولى، في كتاب دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، ترجمها عن الألمانية والإنجليزية د. عبدالرحمن بدوي، دار العلم للملايين. الطبعة الأولى، بيروت 1979، ص 17، 22، 24، 25، 26.

19) السابق 27، 28، 34، 37، 40.

20) عنوانها: «ملاحظات عن صحة القصائد العربية القديمة». وهي الثانية في كتاب د.

بدوي السابق ص 41-86. ويلاحظ أن «فلهلم ألفرت» كان يكتب اسمه على ما نشره في دواوين بالعربية هكذا: «وليم آلورد».

21) عنوانها: نشأة الشعر العربي. نشرها في عدد يوليو 1925م من «مجلة الجمعية الآسيوية الملكية» وكان قد سبق له أن نشر في ذات المجلة 1916م بحثاً عن الشعر الجاهلي. كما كان قد تحدث عن وصفه في مادة «محمد» (صلى الله عليه وسلم) من دائرة معارف الأديان والأخلاق. وفي كتابه عن «محمد وظهور الإسلام»، ثم جمع ذلك كله وفصّله في مقالته تلك التي ترجمها د. بدوي في «دراسات المستشرقين» ص 78-129. كما سبق أن لخصها د. ناصر الدين الأسد في كتابه «مصادر الشعر الجاهلي، وقيمتها التاريخية» دار المعارف، القاهرة 1962م، ص 352 وما بعدها.

22) ترجم منها د. بدوي في «دراسات المستشرقين»:

- في مسألة الشعر الجاهلي: أ. بروينلش (1882-1945).
- مقدمة لديوان جرول بن أوس «الحطيئة»: أجنتس جولدتسيهر، ص 134-228.
- جِنُّ الشعراء: جولد تسيهر، ص 238-249.
- تعليقات على دواوين القبائل العربية: جولد تسيهر، ص 272-282.
- الرواية والرواة عن العرب: أوجست اشبرنجر ص 249-271.
- التأثيرات الوراثية والمشاكل التي تضعها رواية الشعر العتيق: ريجيس بلاشير ص 283-291.
- استعمال الكتابة لحفظ الشعر القديم: ف. كرنكوف (1872-1953) ص 292-303.

23) انظر: ص 249 دراسات المستشرقين.

24) دراسات المستشرقين 284-291.

25) لم يظهر منه إلا ثلاثة أجزاء تنتهي عند عام 125هـ، وتوفي قبل أن يتمه، وقد ترجمه د. إبراهيم الكيلاني، دمشق 1956م.

26) نشر الرافعي الجزء الأول من «تاريخ آداب العرب» عام 1911. وكان قد تقدم به إلى الجامعة التي أعلنت عن جائزة لأفضل كتاب في «أدبيات اللغة العربية». وفي عام 1912 أصدر الجزء الثاني، وقصره على إعجاز القرآن والسنة النبوية، ثم طبعه بعد ذلك باسم إعجاز القرآن. وفي الجزء الأول تناول القضية تناولاً مفصلاً داخل الإطار الذي وضعه القدماء وإذاً فهو يسبق طه حسين بخمس عشرة سنة في دراسة القضية. ثم تصدى الرافعي للرد عليه في «تحت راية القرآن» ضمن كوكبة العلماء الذين احتشدوا لذلك. وقد تتبع طه حسين في نسبته إلى ابن سلام ما لم يقله، أو إسقاط شيء مما قاله؛ كإغفاله

لكلمة «اليوم» في نص «أبي عمرو» الذي أورده ابن سلام «ما لسان حمير اليوم (150هـ - منتصف القرن الهجري الثاني) بلساننا» على أن كثيراً من «الزيادات» التي اتهم بها الرافعي طه حسين يمكن العثور على نصوص أخرى في الطبقات تقترب منها. انظر: نشرة الأستاذ محمد سعيد العريان للكتاب 366/1-379، وانظر: تحت راية القرآن، القاهرة 1956 وبالذات الفصل الذي عنوانه «أستاذ الجامعة والقرآن».

27) سمي فيما بعد حزب «الأحرار الدستوريين» وانتمى إليه «الأعيان» الذين أطلقوا على أنفسهم «أصحاب المصالح الحقيقية في البلاد» وكان قسيم الحزب الوطني. واختلف الحزبان اختلافاً كبيراً في طرق الإصلاح والتقدم.

28) طه حسين، كما يعرفه كتاب عصره، كتاب الهلال د.ت مقالة رجاء النقاش، ص 205. وقد تعددت البحوث والكتب التي ردت على طه حسين، أو «جرحته»، منها:

- الشهاب الراصد: الأستاذ محمد لطفي جمعة، القاهرة 1926.
- النقد التحليلي: الأستاذ محمد أحمد الغمراوي، المطبعة السلفية، القاهرة 1345هـ.
- نقد كتاب في الشعر الجاهلي: الشيخ محمد الخضر حسين، القاهرة، 1345هـ.
- نقد كتاب في الشعر الجاهلي: الأستاذ محمد فريد وجدي.
- تحت راية القرآن: مصطفى صادق الرافعي.

وكان الرافعي - كما سبق - قد نشر الجزء الأول من كتابه: «تاريخ آداب العرب» سنة 1911م وسبق طه حسين في تمحيص القضية. ثم عاد إليها وهو بصدد تفنيد آراء طه حسين في مقالاته العديدة التي جمعها في «تحت راية القرآن».

وقد كان أكثر ما ألهب هذه المعركة ما تجرأ عليه طه حسين من قول يؤدي إلى الطعن في القرآن الكريم: «للتوراة أن تحدثنا عن إبراهيم وإسماعيل، وللقرآن أن يحدثنا عنهما. ولكن ورود هذين الاسمين في التوراة والقرآن لا يكفي (كذا) لإثبات وجودهما التاريخي». وقد حذفه عند نشر الكتاب ثانية باسم «في الأدب الجاهلي».

وجدير بالذكر الإشارة إلى المبالغات الحادة التي اتسمت بها بعض البحوث المشاركة في «إحياء ذكرى طه حسين» من نحو وصف ردود العلماء على طه حسين بأنها «عامية وسطحية لدى نفر من الأزهريين، لا صلة لهم بالبحث الاستشراقي ذي الأصول المنهجية الدقيقة. فهذه البحوث والكتب تنطق بغير ذلك. وتكفي الإشارة إلى البحوث الأكاديمية التي ظلت تترى - ومن آداب طه حسين - لتنقض ما اشتط في الذهاب إليه من آراء، من مثل بحث ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي. و«معركة الشعر الجاهلي بين الرافعي وطه حسين» للدكتور إبراهيم عوض والمتخرج من «أكسفورد» والذي فند فيه مؤلفه في بيان ناصع مقنع يطول بتفصيله. انظر: مصطفى صادق الرافعي: د. محمد رجب البيومي، دار القلم، دمشق 1997م، ص 207-216. وقد تتبع محمد سيد كيلاني

في كتابه «طه حسين الشاعر والكاتب» المعركة بين الرافعي وطه حسين، وعلل لها، وناقش موقف كل منهما من الآخر مناقشة يغلب عليها الإحاطة والحياد.

29) طه حسين كما يعرفه كتاب عصره: مجموعة من الكتاب، دار الهلال، د.ت مقال محمود أمين العالم ص 125. ومقال د. أحمد كمال زكي: في الشعر الجاهلي نظرة أم نظرية، ص 181-184.

30) في الأدب الجاهلي، دار المعارف، القاهرة 1962م، ص 65. وتاريخ الأدب العربي: طه حسين، أشرف على تنسيقه ونشره د. شكري فيصل دار العلم للملايين الطبعة الرابعة لبنان 1981م/ 83/1.

31) في الأدب الجاهلي 70-71، وتاريخ الأدب العربي 87/1-88.

32) في الأدب الجاهلي 72-73، وتاريخ الأدب العربي 89/1-90.

33) تاريخ الأدب العربي 90/1، وفي الأدب الجاهلي 73-75.

34) في الأدب الجاهلي 74-75، وتاريخ الأدب العربي 90/1-91.

35) تاريخ الأدب العربي 92/1-94، وفي الأدب الجاهلي 76-77.

36) في الأدب الجاهلي ص 77، 79.

37) في الأدب الجاهلي ص 80-81، 88-89.

38) في الأدب الجاهلي ص 93-94. ومن الطريف والمفيد ذكر بعض ما ورد من تحقيق النائب العام «محمد طاهر نور» مع طه حسين:

س: هل نقلت آراء عن مبشر وقّع باسم «هاشم العربي»؟

جـ - افترضت ذلك، ثم علمت أنه ظهر في بعض كتب المستشرقين.

س: هل يمكن لسيادتكم تعريف اللغة الجاهلية الفصحى - وهي لغة حمير - وبيان الفرق بينها وبين لغة عدنان، ومدى الفرق، مع ذكر أمثلة تساعدنا على ذلك؟

جـ - اللغة الجاهلية لغتان: لغة حمير، والعربية الفصحى، وبينهما اختلاف.. وأعتذر عن إيراد الأمثلة، إذ لابد من الرجوع إلى الكتب المدونة.

س: هل يمكن أن تبينوا هذه المراجع، أو تقدموها لنا؟

جـ - أنا لا أقدم شيئاً.

س: هل يمكن أن تبينوا إلى أي وقت كانت اللغة الحميرية موجودة، ومبدأ وجودها، إن أمكن؟

جـ - مبدأ وجودها ليس من السهل تحديده. ولكن لا أشك في أنها كانت معروفة، ويكتب بها قبل القرن الأول من ظهور المسيح.

س : هل يمكن معرفة مبدأ اللغة العدنانية؟

جـ – ليس من السهل معرفة ذلك.

انظر: الأزهر بين السياسة وحرية الفكر: د. محمد رجب البيومي، مطابع الأزهر 1414هـ – 1993، ص 189-197.

39) في تاريخ الأدب الجاهلي: د. علي الجندي، دار المعارف، القاهرة 1984، ص 185.

40) السابق، والمراجع المذكورة فيه ص 185-186.

41) انظر تفصيلاً لذلك ونماذج من الشعر الديني في كتاب الدكتور علي الجندي «في الأدب الجاهلي» ص 188-190.

42) الشهاب الراصد: محمد أحمد الغمراوي، القاهرة 1926، ص 148، وانظر في تاريخ الأدب الجاهلي ص 191.

43) انظر الحديث عن تصوير حياة الجاهليين الدينية في كتاب: د. أحمد الحوفي «الحياة الدينية من الشعر الجاهلي»، الطبعة الثالثة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة 1956. فقد أورد تصوير الشعر للكرم، والبخل، والحياة الدينية، والعادات، والمعتقدات. انظر ص: 236-248، 287-342، 334، 410 – على الترتيب، ونماذج أخرى في كتاب الدكتور الجندي 189-190.

44) في حديثه عن شعراء الطائف يذكر ابن سلام: «أبا الصلت بن ربيعة»، وابنه أمية، وأبا محجن عمر بن حبيب، وغيْلان بن سلمة. ويشير إلى قلة شعرهم، ويعلل له. وبرغم ذلك يأتي بما يدل على صلة العرب بغيرهم: «وكان أبو الصلت يمدح أهل فارس حين قتلوا الحبشة في كلمة (سبعة أبيات) قال فيها:

للّه درهمُ من عصبة خرجوا ... ما إن ترى لهُمُ في الناس أمثالا

انظر طبقات فحول الشعراء ص 259-262.

45) انظر تفصيلاً لذلك لدى د. علي الجندي «في الأدب الجاهلي» ص 195-197.

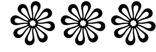
46) فالكرم يسمو فوق المن وحب الظهور: ﴿**ولا تمنن تستكثر**﴾ – المدثر 6. و«رجل تصدق بصدقة فأخفاها حتى لا تعلم شماله ما تنفق يمينه». والشجاعة تترفع على خليقة: «لا يسألون أخاهم حين يندبهم..» وإنما: «انصر أخاك ظالماً أو مظلوماً...»، ونصر الظالم: منعه من ظلمه.

47) الحياة العربية من الشعر الجاهلي، الباب الثالث 235-286.

48) انظر الرد المفصل على ذلك للدكتور علي الجندي «في تاريخ الأدب الجاهلي» 202-217، والعصر الجاهلي للدكتور شوقي ضيف، الطبقة الرابعة عشرة، دار المعارف، القاهرة ص 172-173، وانظر: في الأدب الجاهلي ص 80-81، 86-89، 93-103،

94-104، 108، وتاريخ الأدب العربي: كارل بروكلمان، ترجمة د. عبدالحليم النجار، دار المعارف، القاهرة 1977، 124/96/1.

49) انظر: في الأدب الجاهلي 129-172، وتاريخ الأدب العربي 127/1-181، والعصر الجاهلي ص 173-174 وفي تاريخ الأدب الجاهلي ص 217-238.



1 - توطئة

يميز هارتمان Hartman - في نشأة علم لغة النص - بين سبع مراحل من التطور وضعت معالمه، هي: علم البلاغة، وعلم الأسلوب، والتأويل، والسيميائية، وتحليل المضمون، ونظرية أفعال الكلام، والبلاغة الجديدة. أما علم البلاغة - من بينها - فقد تجلت أهميته في تعامله مع اللغة من حيث هي خطاب فعلي، وفي تشكيله أنماط الاتصال المؤثر ومعاييره(1).

في علم البلاغة العربي، تقع مناطق شاسعة للعناية بطرق الإبلاغ المؤثر فضلاً عن العناية بمعايير البنية المثلى للنص وصناعته. ولكن تظل بين العلمين وجوه للمفارقة. بينما علم البلاغة الغربي كان أول العلوم التي أسهمت في تأسيس هذا العلم اللغوي النصي، لم يطور علم البلاغة العربي علماً جديداً.

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن تبصرات القدماء ومنظوراتهم إلى خاصية الحبك Cohernce. وتسعى من وراء ذلك إلى استصفاء المبادئ والتصورات التي يمكن لها أن تتخذ مرتكزات لتحليل النص العربي تحليلاً مناسباً، لا يغفل عن خواصه ومعاييره البنائية والاتصالية، من حيث إن النص - في المقام الأول - إنتاج بيئته

الاجتماعية والحضارية، وهو - في الوقت نفسه - يدل عليها ويمارس فيها وظائفه.

وأحسب أن علم لغة النص وتحليل الخطاب هما أفضل نقطة يلتقي عندها علم البلاغة وعلم اللغة أحدهما بالآخر. من ثم، تأمل هذه الدراسة أن تكون خطوة على طريق توثيق الصلات بين علم البلاغة وعلم اللغة توثيقاً يفيد منه كلا العلمين؛ وذلك بأن يدفع علم البلاغة علم اللغة إلى تجاوز حدوده التقليدية التي تقنع بوصف الأنماط البنائية المفردة الصغرى للغة وتحليلها، إلى علم الاتصال والتداولية ونحوهما، وبأن يدفع علم اللغة علم البلاغة إلى تجاوز إطاره التقليدي نظاماً من القواعد والمعايير عما يجب في الكلام وما لا يجب، إلى معالجة إشكاليات نصية مهمة من منظور لغوي، مثل تخطيط النص واستراتيجيات الإنتاج، واستراتيجيات تشكيل النصوص الكبرى، واختلاف بنى النصوص باختلاف فئاتها، ومعرفة كيفيات تدرج المضمون النصي، ومعرفة بنى النص الكلية وغيرها. لهذه المحاولة في البلاغة العربية الآن نظائر في البلاغة الأوروبية. أضرب مثالاً على ذلك محاولة رولان بارت ROLAND BARTH في كتابه «قراءة جديدة للبلاغة القديمة» الذي بناه على أساس مصطلحات بنيوية وسيميائية[2].

وتتخذ هذه الدراسة من فحص مفهوم الحبك ومرادفاته في تبصرات التراث العربي وسيلة لبلورة المفاهيم والمنظورات اللغوية والبلاغية وتوثيق الصلات بينها في تحليل الخطاب، بعد أن ثبت أن قضايا البلاغة بفروعها المختلفة قضايا لغوية الطابع في مجملها، وأنها - كما يقول دكتور تمام حسان - لا تقرب من الطابع النقدي إلا في مواضع محددة[3].

في هذه التوطئة، ينبغي لنا - قبل الكشف عن تبصرات القدماء ومنظوراتهم في الحبك وتحليلها - أن نعرف: ما الحبك؟ وما موقعه بين

معايير النصية؟ وما أهم المفاهيم الأخرى التي ترتبط به عند تحليل بنيته؟.

كان من أهم ما تمخضت عنه النظرية اللغوية المعاصرة علم لغة النص. وكان من إسهامات علم لغة النص المهمة تحليل ما عرف بمعايير النصية Norms of Textuality. ومعايير النصية هي المكونات التي تجعل النص كلاً موحداً متماسكاً دالاً، لا محض سلسلة من الكلمات والجمل غير المترابطة. هذه المكونات هي: السبك Cohesion والحبك Coherence والقصد Intentionality والقبول Acceptability، ورعاية الموقف Situationality، والتناص Intertextuality والإعلامية Intformativity.

تتكامل المكونات السبعة السابقة في تحقيق الطبيعة النصية للنص. كانت هذه المكونات الفكرة المركزية في عمل رائد في مجال علم لغة النص؛ وهو عمل دوبوجراند De Beaugrande ودرسلر Dressler المسمى: (مدخل إلى علم لغة النص An Introduuction to text linguistics).

في علم اللغة المعاصر جعل الشرط الجوهري للنص أن يكون كلاً موحداً منتظماً في وحدة دلالية، لا تجميعاً محضاً بين جمل يعوزها الترابط الدلالي، سواء في ذلك أن يكون نصاً منطوقاً أم مكتوباً، قصيراً أم طويلاً. من أجل ذلك نظر إلى النص بوصفه تصميماً للمعاني على مستوى أعلى[4]. وفي ضوء ذلك أيضاً عرف النص عند هاليداي ورقية حسن بأنه وحدة من التنظيم الدلالي الموقفي؛ أي أنه استمرارية معنوية أو انتظام للمعاني في السياق، تشيّده علاقة الحبك الدلالية[5].

يكون السبك والحبك - من بين المعايير السبعة بوجه خاص - ثنائية مفهومية في حقل علم لغة النص وتحليل الخطاب. يربط السبك بين عناصر سطح النص، ويكمن الحبك بين عالمه النصي؛ أي أنهما

يشيران إلى كيفية تكيف العناصر التي تكون النص بعضها مع بعض وصنع المعنى. السبك والحبك - كما يقرر دوبوجراند ودرسلر - أوضح معايير النصية، وإن كانا لا يمكن لهما أن يقدما فواصل مطلقة بين النصوص وغير النصوص في الاتصال الفعلي(6).

يجعل علماء النص للحبك أهمية خاصة. الحبك عند كلاوس برنكر Laus Brinker هو المفهوم النواة في تعريف النص، وهو يقع عنده في مركز علم لغة النص الموجه إلى النظام اللغوي(7).

ويرى كل من هاينمن Heinemann وفيفجير Viehweger أن وحدة النص Texteinheitlichkeit لا تقاس بظواهر سطحية؛ ولكنها تقاس بالبحث عنها في البنية الدلالية الأساسية semantische Basisstruktur التي تكشف عنها المسائل الدلالية الكبرى للأبنية المركبة والحبك النصي(8).

يرجع المفهوم Cherence في الإنجليزية أو Kohacrenz في الألمانية إلى الأصل اللاتيني Chohaerentia. وهو مستعار من علم الكيمياء. عرف هذا المفهوم في علم اللغة النصي وتحليل الخطاب حدوداً عدة. يحده سوفنسكي Sowinski بقوله: «يقضي للجمل والمنطوقات بأنها محبوكة، إذا اتصلت بعض المعلومات فيها ببعض، في إطار نصي أو موقف اتصالي، اتصالاً لا يشعر معه المستمعون أو القراء بثغرات أو انقطاعات في المعلومات(9). ويحده ليفاندوفسكي Lewandowski بقوله: «ليس الحبك محض خاصة من خواص النص، ولكنه أيضاً حصيلة اعتبارات معرفية (بنائية) عند المستمعين أو القراء. الحبك حصيلة تفعيل دلالي Bedeutubgsaktualisierung، ينهض على ترابط معنوي بين التصورات والمعارف، من حيث هي مركب من المفاهيم وما بينها من علاقات، على معنى أنها شبكة دلالية

مختزنة، لا يتناولها النص غالباً على مستوى الشكل؛ فالمستمع أو القارئ هو الذي يصمم الحبك الضروري أو ينشئه »[10].

ويلخص ليفانوفسكي زوايا النظر إلى الحبك في علم اللغة النصي فيما يلي:

1 - الحبك من حيث هو الشرط اللغوي لفهم السبك فهما أعمق.

2 - الحبك من حيث هو إحدى خصائص الارتباط بين الأشياء والأوضاع وبين مراجعها، وهو ما يسمى بالارتباط المرجعي أو الإشاري Referentiell.

3 - الحبك من حيث هو إحدى خصائص الإطار الاتصالي الاجتماعي.

4 - الحبك من حيث هو إجراء ومن حيث هو حصيلة التلقي الابتكاري البنا[11].

تدل الحدود السابقة مع غيرها على أن الحبك في جوهره تنظيم مضمون النص تنظيماً دلالياً منطقياً. تسلسل المعاني والمفاهيم والقضايا على نحو منطقي مترابط هو أس حبك النص. والنص الذي يوصف بأنه لا معنى له، هو النص الذي لا يستطيع مستقبلوه أن يعثروا فيه على مثل هذا التسلسل.

إذا كانت وسائل السبك هي الإحالة Reference، والاستبدال Substitution، والحذف Ellipsis، والوصل Conjunction، والسبك المعجمي Leical Cohesion، فإن وسائل الحبك - فيما ذكره دوبوجراند - تشتمل على:

1 - العناصر المنطقية؛ كالسببية، والعموم، والخصوص class inclusion.

2 - معلومات عن تنظيم الأحداث، والأعمال، والموضوعات، والمواقف.

3 - السعي إلى التماسك فيما يتصل بالتجربة الإنسانية. ويدعم الحبك (عند المترجم الالتحام) بتفاعل المعلومات التي يعرضها النص مع المعرفة السابقة بالعالم(12).

تحيط بالحبك في نظرية النص شبكة من المفاهيم النظرية التي تمكن من تحليل بنيته تحليلاً متكاملاً. من أهم هذه المفاهيم:

1 - مفهوم «الحبك الطولي أو المتدرج Linear Sequential Choerence» في مقابل مفهوم «الحبك الشامل أو الكلي Global or Overall Choerence». ينتج الحبك الطولي بين ما تعبر عنه الجمل ومتواليات الجمل من قضايا. هذا النوع من القضايا Propositions هو الذي ينتج عنه ما يسمى ببنى النص الصغرى. أما البنى الدلالية الأشمل والتي لا تشخص تشخيصاً مباشراً عن طريق العلاقات بين قضايا مفردة، بل تشخص في حدود ما نجريه على تلك المجموعات والمتواليات من إجراءات، فهي البنى التي تنتج هذا النوع من القضايا والمتواليات الكلية التي تكون ما يسمى ببنى النص الكبرى(13).

2 - مفهوم «علاقات الحبك Coherence Relations»، ونذكر لها الأنواع التالية:

(أ) وحدة المرجع Referential Identity، وهو يمثل إحدى علاقات الحبك بين الذوات. وخلاصته أن الموضوعات وحدات في قضايا مختلفة، يمكن أن يكون لها الذات نفسها، والقيمة ذاتها. ويمكن أن يشار إلى الذات الواحدة باسم العلم، أو الضمير، أو بمفردات مثل «آخر»، أو تعبيرات مثل «ذلك الولد» أو «الطالب الذي فقد كتابه»(14).

(ب) علاقة الاختلاف والتغير Relation of difference and change:
وفحواها أننا لا ندوم في الخطاب على ذكر الشيء نفسه عن

الذوات أنفسها، بل ندخل إلى علم الخطاب ذواتاً جديدة، أو نعين جديداً من الخصائص والعلاقات لذوات أدخلناها من قبل.

كذلك، فإن التغير في العالم النصي أو في الموقف، تحدده بعض العلاقات المقبولة بهذا العالم أو الموقف الذي أنشأناه من قبل. المهم أنه ينبغي للتغيرات أن تكون متجانسة Homogeneous، وأن يكون وقوعها في حدود مستوى أعلى من مستويات مبدأ يحدد الذوات الممكنة والخصائص الممكنة لعالم نصي بعينه.

يرتبط تغير الذوات والخصائص بما ذكر من قبل من نظائرها. ويوجب تسسل الخطاب أو استمراريته، أن تعبر كل جملة - من حيث المبدأ - عن هذه العلاقة بين مذكور وجديد من المعلومات، أو بين ما يسمى بالمحور Topic والتفسير Comment علي النحو التالي:

‹ ‹ أ، ب ›، ‹ ب، جـ ›، ‹ جـ، د ›، ...› أو ‹ ‹ أ، ب ›، ‹ أ، جـ ›، ‹ أ، د ›، ...›[15].

(جـ) علاقة التبعية Subordination: وذلك أن الأقوال تحبك أيضاً حبكاً منطقياً عن طريق التبعية (العلة Cause، الشرط Condition، المقارنة Comparaision، التخصيص Specification... إلخ)، أو عن طريق تدرج الأجزاء وعلاقة الجزء بالكل[16].

3 - مفهوم «الحلقات المفقودة Missing Links»: ويقصد بها عند «فان دايك van Dijk القضايا التي نسلم بها على أنها تنشئ الحبك النظري للنص والتي لا يعبر عنها في الخطاب. ويمكن أن يعاد تركيب هذه الحلقات المفقودة بواسطة ما يسمى بقوانين الاستدلال Rules of Inference، أو القوانين والإجراءات التي تحدد علي مستوى التداولية، أو أن تحدد بواسطة النظرية المعرفية[17].

ويرتبط مفهوم «الحلقات المفقودة» عند فان دايك بمفهومين آخرين عند «ودوسون Widdowson»؛ أحدهما «أعراف الحبك Conventions of Choerence» والآخر ما يسميه «بالرابطة الإنجازية Illocutionary Link» خلاصة المفهوم الأول أننا نربط ما يقال بما نعرف، وأن قدراً من المقدرة على الاستدلال يؤول إلى تقاليد وأعراف مرتبطة بنوع الخطاب. نحن نتعلم مثلاً أن المكاتبات الإدارية ذات صيغة بعينها، وأن المعمليين يكتبون تقاريرهم على نحو بعينه، وهكذا. يكون الخطاب محبوكاً على قدر قبولنا الأحداث الإنجازية بوصفها خاضعة للأعراف السائدة في هذا النوع أو ذاك من أنواع الخطاب. يخلص «ودوسون» إلى القول «بأن الحبك يقاس بمدى خضوع حالة بعينها من حالات الاستعمال اللغوي للمعرفة المشتركة بالأعراف وبكيفية ارتباط الأحداث الإنجازية لتكوين وحدات أكبر من الخطاب، من أنواع مختلفة. إذا قابلتنا قطعة من اللغة، أمكننا الحكم بكيفية حبكها وصفاً، أو تقريراً تقنياً، أو مذكرة قانونية... إلخ»[(18)].

أما المفهوم الثاني، فهو ما يسميه ودوسون باسم «الرابطة الإنجازية» Illocutionary link. في بيان هذا المفهوم يضرب مثلاً بالمبادلة الكلامية التالية:

أ : ماذا فعل رجال الشرطة؟

ب: جئت لتوي!

نجعل لما سبق معنى بتركيز انتباهنا على الأفعال الإنجازية التي استخدمت القضايا الإنجازية. نحن نصنع موقفاً في عقولنا، يزودنا برابطة إنجازية بين المنطوقين. وينبغي لنا أن نتخيل موقفاً يشهد – على سبيل المثال – نوع شغب أحاط برجال الشرطة، وشد انتباه المارة. إنه جمع متزاحم، يسأل فيه المشاهد (أ) المشاهد الآخر (ب) عما حدث. يفسَّر منطوق (ب) الآن على أنه كشف عن عجزه عن الإجابة عن سؤال

(أ). إنه لا يقدر على أن يمدنا بالمعلومة المطلوبة؛ لأنه حضر لتوه. يمكننا - إذ ذاك - أن نأتي بالرابطة القضوية المفقودة على النحو التالي:

أ : ماذا فعل رجال الشرطة؟

ب: (لا أعرف ما فعله رجال الشرطة لأنني) جئت لتوي![19]

يريد ودوسون أن يصل من هذا إلى الأمرين التاليين:

1 - يوجد السبك حيثما توجد علاقة قضوية Propositional Relationship بين الجمل. السبك إذاً علاقة صريحة بين قضايا تعبر عنها الجمل.

2 - يوجد الحبك حيثما توجد علاقة بين الأفعال الإنجازية التي تنجزها القضايا (والتي لا يرتبط بعضها ببعض دائماً ارتباطاً صريحاً).

في ضوء ما سبق، نرى تلك المبادلة مبادلة محبوكة غير مسبوكة. أما المبادلتان التاليتان - في مقابل ذلك - فهما مسبوكتان محبوكتان:

1/أ: ماذا فعل رجال الشرطة؟

ب : ألقوا القبض على المتظاهرين.

2/أ: ماذا فعل رجال الشرطة؟

ب : ألقى الظالمون القبض علي المتظاهرين!

ولكن المبادلة رقم 1 أقوى تماسكاً من رقم 2؛ وذلك لتطابق المرجع بين أ و ب، في الوقت الذي قوبل فيه «رجال الشرطة» في رقم 2 بـ «الظالمون» في الإجابة. «الظالمون» في الإجابة إحالة إلي متقدم، مما يسمح بتأسيس رابطة دلالية بين «رجال الشرطة» و«الظالمون».

على أي حال، نرى في المبادلتين الأخيرتين علامات شكلية تساعد على اكتشاف الرابطة القضوية بين أ، ب في كل منهما، بينما الصلات واقعة عبر الجمل في المبادلتين الأخيرتين، لا نرى صلة بين أ و ب في المبادلة الأولى.

بناء على ما سبق، يمكن القول بأننا نستطيع الاستدلال على الأفعال الإنجازية من الروابط القضوية التي أشير إليها إشار صريحة. وفي حال الحبك نستطيع الاستدلال على الروابط القضوية الضمنية من خلال تفسير الأفعال الإنجازية[20].

تدور المفاهيم الثلاثة الأخيرة «الحلقات المفقودة» و«أعراف الحبك» و«الرابطة الإنجازية» حول أثر الاعتبارات التداولية في وسم الخطاب بالحبك وإن غاب عنه السبك. تبدو الاعتبارات التداولية في «الاستدلال» على نحو ما رأينا، وتبدو أيضاً في العلاقة بين المنطوق ووظيفته في سياق بعينه، كأن يخرج المنطوق «هناك شخص بالباب» عن وظيفة الإخبار إلي التحذير أو طلب فتح الباب، في مبادلة مثل:

أ : هناك شخص بالباب.

ب: أنا مشغول!

أ : طيب!

تكون المنطوقات الثلاثة خطاباً محبوكاً، إذا نظرنا إليها من حيث هي أفعال إنجازية. يساعد هذا الفهم للعلاقات بين المنطوقات علي تزويد المبادلة السابقة بالروابط القضوية المفقودة والتي تعيد إليها خاصية السبك:

أ : هناك شخص بالباب (هل يمكن أن تفتحه؟).

ب: (لا، لا يمكنني أن أفتحه، ف) أنا مشغول!

أ: طيب (سأفتحه أنا).

قدم علماء اللغة الاجتماعيون - في عنايتهم بمظهر التفاعل الاجتماعي من استعمال اللغة - وصفاً مفيداً في هذا المجال للكيفية التي تترابط بها المنطوقات. برهن لابوف Labov على أن هناك ما يسمى بـ «قوانين التفسير» التي تربط ما يقال بما يفعل. على أن هذه القوانين الاجتماعية - لا اللغوية - نفسر بعض السلاسل الحوارية بأنها محبوكة. معرفة الحبك أو عدم الحبك في السلاسل الحوارية لا يعتمد - عند لابوف - على العلاقة بين المنطوقات، ولكنه يعتمد على العلاقة بين الأفعال Actions التي تؤديها تلك المنطوقات[21].

نخلص من المفاهيم الثلاثة الأخيرة إلى المسائل المهمة التالية:

1 - الحلقات المفقودة قضيا لم يصرح بها الخطاب، ولكننا نسلم بها لدورها في توفير الحبك للخطاب. ونحن نصل إلى تلك الحلقات عن طريق الاستدلال أو معرفتنا بالعالم.

2 - يخضع معيار الحبك للمعرفة المشتركة بكيفية ارتباط الأفعال الإنجازية بعضها ببعض وبالأعراف السائدة في جنس بعينه من أجناس الخطاب؛ كأن يكون تقريراً أو مذكرة أو مكاتبة إدارية... إلخ.

3 - ينبغي للخطاب أن يكون مسبوكاً محبوكاً. ولكنه قد يكون محبوكاً غير مسبوك. إذا وجدت علاقة قضوية بين الجمل كان الخطاب مسبوكاً، وإذا وجدت علاقة بين الأفعال الإنجازية كان محبوكاً.

4 - الحبك عند أصحاب نظرية أفعال الكلام وعلماء اللغة الاجتماعيين علاقة بين الأفعال وليس علاقة بين المنطوقات. وهذا ما يستنبط حقاً من المبادلات الكلامية الطبيعية.

2 - الحبك عند القدماء: إشارات عامة

دل القدماء على «النص» بأشكاله التي يتبدى فيها تحققه؛ كالقصيدة والخطبة والرسالة ونحوها، ولم يألفوا - في تنظيراتهم - جمع تلك التحققات في مفهوم «النص» البنائي. بيد أن القدماء من اللسانيين البلاغيين قد أتيح لهم - على رغم ذلك - أن يلاحظوا لتلك التحققات مقومات «نصية» جوهرية مشتركة، فضلاً عما لاحظوه لكل منها من مقومات نصية بنائية جوهرية خاصة؛ مثل تلك التي تفرق بين قصيدة ورسالة، أو بين رسالة وخطبة... إلخ.

كان الحبك من أهم تلك المقومات النصية المشتركة التي وقف عليها اللسانيون البلاغيون منذ القرن الثالث الهجري. فضلاً عن مفهوم الحبك نرى في مصادر التراث البلاغي مفاهيم أخرى ارتبطت بسياقاتها اللغوية في الدلالة على ما يدل عليه الحبك أو على شيء مما يدل عليه؛ كالاتصال، والامتزاج، والالتئام، والالتحام، والتلاحم، والاتساق، والائتلاف، والاقتران، والارتباط، والملاءمة، والمناسبة، والتناسب وغيرها. لعل الالتحام أقرب هذه المفاهيم إلى معنى الحبك المعجمي؛ فالحبك شد وإحكام. ولعل الالتحام والتناسب والاتساق أدناها إلى مجال اختصاص الحبك المعنوي وأنآها عن الالتباس والانشغال بالدلالة على خواص أخرى لفظية.

ومهما يكن من أمر، فقد آثرت الحبك على غيره مما دار مداره في التراث، كما آثرته مقابلاً عربياً مناسباً لـ Coherence في الإنجليزية أو Kohaerenz في الألمانية وما مثلهما في لغات أجنبية أخرى، بدلاً من هذا الحشد الحاشد المتخالف من المقابلات العربية التي تكاد تختلف باختلاف الباحثين في ترجمة هذين الاصطلاحين. وأجمل فيما يلي - مرة أخرى - الأسباب التي دعتنا إلى إيثار الحبك على غيره، سواء من نظائره في التراث العربي نفسه، أو إيثاره على غيره

من المقابلات العربية التي قوبل بها المصطلح الأجنبي في الدراسات العربية والمترجمات الحديثة - أجمل تلك الأسباب فيما يلي:

1 - أن الحبك يصنع مع السبك ثنائية مفهومية متجانسة، مما يرسخ مدلوله الاصطلاحي ترسيخاً أقوى مقارنة بنظائره.

2 - أن الجمع بينه وبين قرينه السبك، سوف يساعد في اختصاص معناه بمجرد إطلاقه، وهو ما لا يتوفر لمفاهيم أخرى كالملاءمة والائتلاف ونحوهما. الملاءمة مثلاً تأتي في سياق تدل فيه علي معنى الحبك، ولكنها تأتي في سياق آخر تدل فيه على الملاءمة بين اللفظ والمعنى، كأن يكون اللفظ رقيقاً مثلاً في موضع الوعد والبشارة.

3 - نظراً لمعنى الحبك في اللغة، فإنه يبدو أدل من غيره على ما يكون من صانع النص، من توزيع علاقات الحبك وربطها بين وحدات النص الجزئية، من أجل تشييد وحدته النصية الكلية.

أما أهم الإشارات العامة التي تثبت - في مجملها - وعي القدماء بخاصية الحبك اللغوي للكلام أو النص، فيمكن لنا أن نعرضها موجزين على النحو التالي:

(أ) روى أبو عثمان الجاحظ (ت 255هـ) عن عمر بن لجأ أنه قال لأحد الشعراء: «أنا أشعر منك! قال: وبم ذاك؟ قال: لأني أقول البيت وأخاه، وأنت تقول البيت وابن عمه»[22].

الأخوة والعمومة في كلام ابن لجأ إشارة إلى درجة قوة الترابط الدلالي بين سلاسل المنطوقات المتواليات، مما يصير به النص كلاً موحداً دالاً. وهذه الإشارة الوجيزة في كلام ابن لجأ تعكس وعي منتجي النصوص أنفسهم بأن إنتاج النص قدرة على القصد، يظهرها المتكلم تجاه الملابسات والظروف التي ينتج فيها نصاً، والتي يحاول فيها أن

يجعل هذا النص مفهوماً، من خلال التخطيط وتسلسل المعلومات على نحو منطقي.

(ب) وقد ذم ابن قتيبة (ت 267هـ) التكلف في الشعر، وجعل من التكلف في الشعر عنده أن ترى البيت مقروناً بغير جاره، ومضموماً إلى غير لفقه[23].

تخصيص الكلام عن الشعر هنا راجع إلى النوع الذي يقوم عليه ابن قتيبة فحسب. وما ذكره هنا عن الشعر يسري على شتى أنواع القول بالطبع؛ إذ لا تتصور مجاورة حقيقية بين المنطوقات من غير أن تتحقق بينها علاقة دلالية ما.

(ج) وقال ابن طباطبا (ت 322هـ): «وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره، وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه، فيلائم بينها لتنتظم له معانيها ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فضلاً عن حشو ليس من جنس ما هو فيه، ---، ويتفقد كل مصراع: هل يشاكل ما قبله؛ فربما اتفق للشاعر بيتان يضع مصراع كل واحد منهما في موضع الآخر، فلا يتنبه على ذلك إلا من دق نظره ولطف فهمه»[24].

انتظام المعاني واتصال الكلام في إشارة ابن طباطبا السابقة أمور ينبغي لها أن تفهم في ضوء مبدأ الاستمرارية المعنوية التي توفر للخطاب حبكاً طولياً هو نواة أبنيته الصغرى، كما توفر له حبكاً كلياً هو نواة بنيته الكبرى. اتصال الكلام وانتظام المعاني يؤديان بالضرورة إلى المشاكلة بين أجزاء القول. لما كانت المشاكلة مما يحوج إلى دقة نظر ولطف فهم، فقد غاب عن رواة الكلام ما لم يغب عن أصحابه. في ضوء مبدأ الانتظام المعنوي والاتصال الكلامي يمكن أن ننظر إلي ما وقع فيه الخلل من الشعر بين الرواة نظرة مقابلة بين «نص الشاعر» و«نص الراوي». ربما كان الكلام في «نص الراوي» متشاكلاً، ولكنه

في «نص الشاعر» أشكل وأدخل في استواء النسج. يذكر ابن طباطبا أن البيتين التاليين قد رويا لامرئ القيس هكذا:

كأني لم أركب جواداً للذة ولم أتبطن كاعباً ذات خلخال
ولما أسبأ الزق الروي ولم أقل لخيلي كري كرة بعد إجفال

هكذا الرواية. قال ابن طباطبا: «وهما بيتان حسنان. ولو وضع مصراع كل واحد منهما في موضع الآخر، كان أشكل وأدخل في استواء النسج، فكان يروى:

كأني لم أركب كواداً، ولم أقل لخيلي كري كرة بعد إجفال
ولم أسبأ الزق الروي للذة ولم أتبطن كاعباً ذات خلخال(25)

يقضي مبدأ انتظام المعاني واتصال الكلام أن يكون نص الشاعر هو المتمتع بالمشاكلة؛ وذلك أن ركوب جواده في المصراع الأول يشاكله أمر خيله بالكر في المصراع الثاني. الكلام هكذا متصل، والمعاني هكذا منتظمة. وهذا ما دق ولطف على الراوي، فلم يفطن إليه في نص روايته. نص الشاعر ونص الراوي مقابلة بين نص مسبوك محبوك ونص مسبوك فحسب.

ويذكر ابن طباطبا أبياتاً أخرى رويت وقد خلت من المشاكلة، من ذلك قول طرفة:

ولست بحلال التلاع مخافة ولكن متى يسترفد القوم أرفد

قال ابن طباطبا: «فالمصراع الثاني غير مشاكل للأول»(26). ينبغي للكلام بعد الاستدراك بـ (لكن) أن يأخذ بسبب بما قبله. الأحرى - في التعليق - أن يقابل المثبت بعد (لكن) المنفى قبلها. لم يقع هذا

في البيت. في مثل هذه الرواية فسد السبك والحبك جميعاً، ومن ثم خلت من المشاكلة.

(د) وقال أبو هلال العسكري (ت 395هـ): «ينبغي أن تجعل كلامك مشتبهاً أوله بآخره، ومطابقاً هاديه لعجزه، ولا تتخالف أطرافه، ولا تتنافر أطراره، وتكون الكلمة منه موضوعة مع أختها، ومقرونة بلفقها... ومثال ذلك من الكلام المتلائم الأجزاء، غير المتنافر الأطرار قول أخت عمرو ذي الكلب:

فأقسم يا عمرو لو نبهاك إذا نبها منك داء عضالا
إذا نبها ليث عرينه مفيتاً مفيداً نفوساً ومالا
وخرق تجاوزت مجهوله بوجناء حرف تشكى الكلالا
فكنت النهار به شمسه وكنت دجى الليل فيه الهلالا

فجعلت الشمس بالنهار، والهلال بالليل. وقالت: مفيتاً مفيداً، ثم فسرت فقالت: نفوساً ومالاً»[27].

في كلام أبي هلال ما يفيد وعيه بتناسق حقول الدلالة بين أجزاء الكلام، كما يفيد وعيه بإحدى العلاقات الدلالية التي توفر الخطاب حبكاً؛ وهي علاقة التفسير، تفسير المجمل. ومازلنا نرى في إشارته إلى اشتباه أول الكلام بآخره، ومطابقة هواديه لأعجازه ما يجمعها بمبدأ انتظام المعاني واتصال الكلام عند ابن طباطبا.

جعل أبو هلال - في نصه السابق - الإشتباه والمطابقة وتلاؤم الأجزاء أموراً واجبة في صنعة الكلام. في موضع آخر، أوجب أبو هلال في صنعة الكلام شروطاً نجملها في:

- تخير الألفاظ على ما يوجب التئام الكلام.

- «أن يكون موقع الكلام في الاطناب والايجاز أليق بموقعه، وأحق بالمقام والحال»(28).

الشرط الأول من أحسن نعوت الكلام، والثاني يجعل الكلام جامعاً الحسن. أما الشرط الثالث، فهو:

- «أن تكون موارده تنبيك عن مصادره، وأوله يكشف قناع آخره».
وبتوفر هذا الشرط يكون الكلام - من وجهة نظر أبي هلال - «قد جمع نهاية الحسن، وبلغ أعلى مراتب التمام»(29).

إنباء موارد الكلام عن مصادره وكشف أوله قناع آخره مظاهر دالة على توفر خاصية الحبك بين أجزائه. ولعل في إشارة أبي هلال إلى واقعات الإجازة ما ينم عن وعي بمفهوم الحبك الطولي أو المتدرج الذي تتم معه القضية المعبر عنها في الجملة. يقول أبو هلال: «أخبرني أبو أحمد، قال: كنت أنا وجماعة من أحداث بغداد ممن يتعاطى الأدب نختلف إلي مدرك، نتعلم منه علم الشعر، فقال لنا يوماً: إذا وضعتم الكلمة مع لفقها كنتم شعراء، ثم قال: أجيزوا هذا البيت:

ألا إنما الدنيا متاع غرور

فأجاز كل واحد من الجماعة بشيء، فلم يرضه، فقلت:

وإن عظمت في أنفس وصدور

فقال: هذا هو الجيد المختار.

وأخبرنا أبو أحمد الشنطي: قال: حدثنا أبو العباس بن عربي، قال: حدثنا حماد بن يزيد عن جبلة، قال: دفن مسلمة رجلاً من أهله، وقال:

نروح ونغدو كل يوم وليلة

ثم قال لبعضهم: أجز، فقال: فحتى متى هذا الرواح مع الغدو،

فقال مسلمة: لهم تصنع شيئاً. فقال آخر: فيالك مغدي مرة ورواحاً، فقال: لم نصنع شيئاً. فقال لآخر: أجز أنت، فقال:

وعـــمـــا قـــلـــيـــل لا نـــروح ولا نـــغـــدو

فقال: الآن تم البيت»[30].

تمام البيت والجيد المختار فيه بما يتم قضية، يأتي الجزء فيها مع لفقه. هذا ما ينتهي إليه الحد في صنعة الكلام عند أبي هلال، وهذا ما يجعل الكلام يبلغ عنده أعلى مراتب التمام.

كان الحسين بن وهب (ت 337هـ) قد أضاف «حسن النظام» إلى حد البلاغة؛ قال: «وقد ذكر الناس البلاغة ووصفوها بأوصاف لم تشتمل على حدها. وذكر الجاحظ كثيراً مما وصفت به، وكل وصف منها يقصر عن الإحاطة بحدها. وحدها عندنا: القول المحيط بالمعنى المقصود، مع اختيار الكلام، وحسن النظام، وفصاحة اللسان... وزدنا حسن النظام؛ لأنه قد يتكلم الفصيح بالكلام الحسن الآتي على المعنى ولا يحسن ترتيب ألفاظه، وتصيير كل واحدة مع ما يشاكلها، فلا يقع ذلك موقعه»[31]. ويضرب ابن وهب على المشاكلة مثلاً في قوله: «فمما أتى في نهاية النظر قول أمير المؤمنين - عليه السلام - في بعض خطبه: «أين من سعى واجتهد، وجمع وعدد، وزخرف ونجد، وبنى وشيد؟» - فأتبع كل حرف بما هو من جنسه، وما يحسن معه نظمه. ولم يقل: «أين من سعى ونجد، وزخرف وشيد، وبنى وعدد». ولو قال ذلك لكان كلاماً مفهوماً، ومن قائله مستقيماً، وكان مع ذلك فاسد النظم، قبيح التأليف»[32].

لعل كلام ابن وهب في علاقة المشاكلة المعنوية يؤكد مقولة ليفاندوفسكي أن الحبك شرط لغوي يسهم في فهم السبك فهما أعمق. إذا كانت العلاقة بين «بنى وشيد» علاقة المشاكلة بين عنصري عبارة،

فلا وجود لمثل هذه المشاكلة إذا دخل في العبارة نفسها أحد هذين العنصرين مع آخر من عبارة أخرى. سوف يغيب السبك - على معنى جودة التأليف - إذا غاب الارتباط الدلالي بين المعطوف والمعطوف عليه. والتمييز في هذه الحال لا يكون بين كلام مفهم وآخر غير مفهم، ولكنه سيكون بين كلام مفهم وآخر مفهم مسبوك محبوك.

وكان ابن رشيق (ت 456هـ) قد أطلق على مثال ابن وهب السابق اسم «المتناسب». وفسره باتباع كل لفظة ما يشاكلها، وقرنها بما يشبهها[33].

(هـ) ويقول أسامة بن منقذ (ت حوالي 530هـ): «وأما السبك فهو أن يتعلق كلمات البيت بعضها ببعض من أوله إلى آخره، كقول زهير:

يطعنهم ما ارتموا، حتى إذا طعنوا ضارب، حتى إذا ما ضاربوا عتقا

ولهذا قال: خير الكلام المحبوك المسبوك الذي يأخذ بعضه برقاب بعض»[34].

هذا النص من النصوص المهمة في تعريف السبك. ولعل في كلام أسامة وفي شاهده ما يرجح استنباط اشتمال السبك عنده على التعلق النحوي والمعجمي معاً. والسبك المعجمي هو - كما نعرف - النوع الأخير من أنواع السبك عند هاليداي. ولعل في قوله «خير الكلام المحبوك المسبوك» ما ينبه إلى وعيه بأثر معياري الحبك والسبك بخاصة في صناعة الكلام أو النص، فضلاً عما يمكن أن يلمح إليه تقديم الحبك من عناية واهتمام.

وتذكر ثنائية السبك والحبك عند أسامة بثنائية الجسم والروح عند ابن طباطبا. إذا كان السبك جسم الكلام فالحبك روحه. الجسم

اللفظ والروح المعنى. اللفظ إتقان والمعنى إبداع. وواجب على صانع الكلام تحسين الجسم وتحقيق الروح. يقول ابن طباطبا: «فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة لطيفة مقبولة مستحسنة مجتلبة لمحبة السامع له والناظر بعقله إليه... فيحسنه جسماً ويحققه روحاً؛ أي يتقنه لفظاً ويبدعه معنى»(35).

(و) ويعبر ضياء الدين بن الأثير (ت 637هـ) عن فكرة المشاكلة عند أبي هلال أو التناسب عند ابن رشيق، باسم «المؤاخاة بين المعاني». ولا شك أن المشاكلة والتناسب والمؤاخذة عند هؤلاء جميعاً، إنما هي مظاهر للحبك في مصطلح أسامة. ما معنى المؤاخاة بين المعاني عند ابن الأثير؟. يقول ابن الأثير: «أما المؤاخاة بين المعاني، فهو أن يذكر المعنى مع أخيه، لا مع الأجنبي. مثاله أن تذكر وصفاً من الأوصاف وتقرنه بما يقرب منه ويلتئم به. فإن ذكرته مع ما يبعد منه كان ذلك قدحاً في الصناعة، وإن كان جائزاً. فمن ذلك قول الكميت:

أم هل ظعائن بالعلياء رافعة وإن تكامل فيها الدل والشنب

فإن الدل يذكر مع الغنج وما أشبهه. والشنب يذكر مع اللعس وما أشبهه. وهذا موضع يغلط فيه أرباب النظم النثر كثيراً. وهو مظنة الغلط؛ لأنه يحتاج إلى ثاقب فكرة وحذق، بحيث توضع المعاني مع أخواتها لا مع الأجنبي منها»(36).

وقد عاب ابن الأثير على بعض الشعراء تباعدهم في القول وأنهم لا يراعون المؤاخاة بين المعاني. لاحظ ابن الأثير أن أبا نواس «يقع في ذلك كثيراً»(37). من ذلك مثلاً قول أبي نواس في وصف الديك:

لـه اعـتـدال وانـتـصـاب قـد وجـلـده يـشـبـه وشـى الـبـرد
كـأنـه الـهـداب فـي الـفـرنـد مـحـدودب الـظـهـر كـريم الجـد

قال ابن الأثير: «فإنه ذكر الظهر وقرنه بذكر الجد، وهذا لا يناسب هذا؛ لأن الظهر من جملة الخلق، والجد من النسب. وكان ينبغي أن يذكر مع الظهر ما يقرب منه ويؤاخيه»(38). لم تطرد لأبي نواس القضية المذكورة في البيت، ولم يحسن أن يربط بين عناصرها؛ فأفسد مبدأ انتظام المعنى الذي هو قوام الحبك في نظرية النص المعاصرة والذي سبق إليه ابن طباطبا في عياره.

وقد نظر ابن الأثير - في موضع آخر - إلى ما أسماه بـ «الملاءمة» و«المناسبة» من منظور مقابلة الجملة بالجملة. والمقابلة فن بديعي يقوم على علاقة دلالية بين المنطوقات هي علاقة «التقابل». ضرب ابن الأثير على ذلك مثلاً من الشعر قول أبي الطيب:

وقفت وما في الموت شك لواقف كأنك في جفن الردى وهو نائم
تمـر بـك الأبـطـال كـلـمـى هـزيمـة ووجـهـك وضـاح وثـغـرك بـاسـم

قال ابن الأثير: «وقد أوخذ على ذلك، وقيل: لو جعل آخر البيت الأول آخراً للبيت الثاني وآخر البيت الثاني آخراً للبيت الأول لكان أولى.

ولذلك حكاية، وهي أنه لما استنشده سيف الدولة يوماً قصيدته التي أولها: «على قدر أهل العزم تأتي العزائم». فلما بلغ إلى هذين البيتين قال: قد انتقدتهما عليك، كما أنتقد على امرئ القيس قوله:

كـأنـي لـم أركـب جـواداً لـلـذة ولم أتبطن كاعباً ذات خلخال
ولم أسبأ الزق الروي ولـم أقل لخـيـلـي كـرى كـرة بـعـد إجـفـال

فبيتاك لم يلتئم شطراهما، كما لم يلتئم شطرا بيتي امرئ القيس، وكان ينبغي لك أن تقول:

وقفت وما في الموت شك لواقف ووجهك وضاح وثغرك باسم
تمر بك الأبطال كلمى هزيمة كأنك في جفن الردى وهو نائم

فقال المتنبي: إن صح أن الذي استدرك على امرئ القيس هذا أعلم بالشعر منه، فقد أخطأ امرؤ القيس وأخطأت أنا. ومولانا يعلم أن الثوب لا يعلمه البزاز كما يعلمه الحائك؛ لأن البزاز يعرف جملته والحائك يعرف تفاصيله، وإنما قرن امرؤ القيس النساء بلذة الركوب للصيد، وقرن السماحة بسباء الخمر للأضياف بالشجاعة في منازلة الأعداء. وكذلك لما ذكرت الموت في صدر البيت الأول أتبعته بذكر الردى في آخره؛ ليكون أحسن تلاؤماً. ولما كان وجه المنهزم الجريح عبوساً وعينه باكية، قلت: ووجهك وضاح وثغرك باسم؛ لأجمع بين الأضداد »[39].

والحق أن تأمل شعر أبي الطيب يدلنا على أن أحداً من الشعراء لم يبلغ في الجمع بين الأضداد مبلغه على الإطلاق. ولعله فنه الأول الذي يقود - مع فنون أخرى - إلى القول بتميزه بإحساس عال في رعاية الموقف. على أن الذي يعنينا هنا أن الحكاية السابقة تبرهن على أن ملاحظة المواءمة المعنوية بين المنطوقات ولامفاهيم تحوج إلى تأمل وإرهاف فكر. وقد بلغ أمر المواءمة في إطار تقابل المعاني عند ابن الأثير مبلغاً حدا به إلى أن يقول: «وهذا الباب ليس في علم البيان أكثر منه نفعاً ولا أعظم فائدة»[40].

فضلاً عما سبق، فإن أكثر ما استنبطه البلاغيون من كلام العرب من فنون البديع المتعلقة بالمعنى، إنما تظهر علاقات دلالية مختلفة بين المنطوقات والمفاهيم، يتحقق عن طريقها الحبك. يدل التفريق وجمع

المؤتلف والمختلف على علاقة المقارنة، ويدل الرجوع والمقابلة والعكس والتبديل على علاقة التقابل، ويدل التفسير والتقسيم واللف والنشر على علاقة دلالية رابطة ثنائية قائمة على المقارنة، وتدل المزاوجة على علاقة منطقية في هيئة: الشرط - الجواب... إلخ. سبق دكتور جميل عبدالمجيد إلى محاولة ربط الفنون البديعية المعنوية بالعلاقات الدلالية التي تناسبها عند يوجين نايدا Eugene Nida في بحثه: «العلاقات الدلالية بين الأبنية النووية Semantic Relations between Nuclear Stricturs ولكن فاته عدد غير قليل من تلك الفنون البديعية المعنوية التي نرى لها أثراً مباشراً في تحقيق الحبك بين منطوقين أو أكثر؛ كالسلب والإيجاب، والاستشهاد والاحتجاج.

السلب والإيجاب أن تبني الكلام على نفس الشيء من جهة وإثباته من جهة أخرى، أو الأمر به في جهة والنهي عنه في جهة، وما يجري مجرى ذلك؛ كقوله تعالى: ﴿**ولا تقل لهما أف ولا تنهرهما وقل لهما قولاً كريماً**﴾ ومثاله من النثر قول الشعبي للحجاج: «لا تعجب من المخطئ كيف أخطأ، واعجب من المصيب كيف أصاب»[41].

يظهر السلب والإيجاب علاقة دلالية ثنائية تقابلية. أما الاستشهاد والاحتجاج، فأن تأتي بمعنى ثم توكده بمعنى آخر يجري مجرى الاستشهاد علي الأول والحجة على صحته. من شواهده الشعرية عند أبي هلال قول الشاعر:

إنما يعشق المنايا من الأقـ ـوام من كان عاشقاً للمعالي
وكذاك الرماح أول ما يكـ ـره منهن في الحروب العوالي[42]

وقد سبقت الإشارة إلى أن الاستشهاد والاحتجاج ينبغي له أن يكشف عن علاقة دلالية رابطة ثنائية قائمة على المقارنة.

حصيلة ما سبق أن القدماء - في إطار مبحث صناعة الكلام

ونحوه – قد برهنوا على مكانة خاصيتي السبك والحبك اللغويتين. خير الكلام عندهم المسبوك المحبوك. تجاوزت هذه المقولة حد النظر إلى التطبيق. أسوق مثالاً على ذلك ما انتهى إليه الآمدي (ت 370هـ) في إطار وقوفه على خطاب شاعري موازنته أبي تمام (ت 231هـ) والبحتري (ت 284هـ). يقول الآمدي: «وإذا جاء لطيف المعاني في غير ملاءمة ولا سبك جيد ولا لفظ حسن، كان ذلك مثل الطراز الجديد على الثوب الخلق، أو نفث العبير على خد الجارية القبيحة الوجة»[43].

دل القدماء على خاصية الحبك اختصاراً، ولكنهم أفاضوا – إلى حد ما – فيما يعد من مظاهره. أخص بالذكر هنا مظهر التجانس ومظهر انتظام المعاني. عبروا عن التجانس بين عناصر المنطوق الواحد أو بين المنطوقين المتواليين بمفاهيم عدة كالمشاكلة والمواءمة والتناسب والمؤاخاة وغيرها. وأما المظهر الآخر فقد عبروا عنه بانتظام المعاني واتصال الكلام على نحو ما رأينا عند ابن طباطبا.

يمكن أن نجد لمبدأ انتظام المعاني صدى في تحليل الخطاب الشعري عند الآمدي أيضاً. أضرب مثالاً على ذلك بما قاله عن هذا المطلع للبحتري:

هب الدار ردت رجع ما أنت سائله وأبدى الجواب الربع عما تسائله

قال الآمدي: «وهذا بيت غير جيد؛ لأن عجز البيت مثل صدره سواء في المعنى، وكأنه بنى الأمر على أن الدار غير الربع، وأن السؤال إن وقع وقع في محلين اثنين»[44]. لم ينتظم المعنى فيما سبق، ولم يتصل الكلام في العجز بالصدر اتصالاً يدفع إلى توالي المعلومات وتسلسلها والانتقال من مذكور إلى جديد، إنما سكن المعنى علي المصراع الأول.

لم تكن المفاهيم السابقة وليدة المصادفة، إنما وقفا عليها في

تعرفهم على شروط القول البليغ وفي تبيان ما ينبغي توفره من معايير لغوية أساسية في صناعة الكلام. وقد عرض القدماء تلك المفاهيم من خلال نماذج استعمال لغوي حقيقي، وإن ظل الشعر يخايلهم - كلما وقفوا على مفهوم - أكثر من فنون النثر الأخرى.

ومهما يكن من أمر، فإن حيز التحليل لم يجاوز غالباً المنطوقين أو البيتين من الشعر. ولا تكتمل منظوراتهم إلا بما نراه أهم من ذلك؛ وهو ما عرضوه من آراء وتبصرات عن بنية النص من منظور الحبك الدلالي، فضلاً عما كشفوا عنه من مظهر للحبك لا نرى مثيلاً له في النظرية اللغوية المعاصرة؛ وهو الكشف عن العلاقات الدلالية بين النصين المتواليين في مدونة كبرى من منظور التناسب المعنوي.

3 - بنية النص من منظور الحبك

كان باب «المبدأ والخروج والنهاية» - في إحدى تسمياته - حقلاً خصباً نمت فيه تصوراتهم عن مواصفات البناء الموضوعي النموذجي لنص محبوك دلالياً، من حيث إن النص وحدة من اللغة في حال الاستعمال.

كان القدماء قد عرضوا لفكرة استقلال البيت في النص الشعري استقلالاً معنوياً. يفسر ابن الأثير مثلاً هذه الفكرة في ارتباطها بالنفس تفسيراً فسيولوجياً على النحو التالي: «لما كان النفس لا يمتد في البيت الواحد بأكثر من مقدار عروضه وضربه، احتيج إلى أن يكون الفصل في المعنى»[45]. ويشير ابن خلدون (ت 808هـ) إلى استقلال البيت في النص بالإفادة مع رعاية مبدأ التناسب في الوقت عينه قائلاً: «وينفرد كل بيت منه بإفادته في تراكيبه حتى كأنه كلام وحده، مستقل عما قبله وعما بعده. وإذا أفرد كان تاماً في بابه في مدح أو تشبيب

أو رثاء، فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك البيت ما يستقل في إفادته، ثم يستأنف في البيت الآخر كلاماً آخر كذلك»(46).

حقيقة الأمر هنا ينبغي لها أن تكون استقلال البيت عن غيره من حيث هو وحدة تركيبية ومعنوية، لها كيانها الخاص، ولكنه الكيان الخاص الذي يتصل بما قبله وما بعده - داخل وحدة النص ا لعامة أو وحدة المقطع من النص على الأقل - اتصال الجزء بالكل. يؤكد ذلك على مستوى النظر رؤية ابن خلدون نفسه القصيدة سلسلة متصلة تبنى فيها المقاصد والمعاني على التناسب: «ويستطرد للخروج من فن إلى فن ومن مقصود إلى مقصود، بأن يوطئ المقصود الأول ومعانيه إلى أن تناسب المقصود الثاني، ويبعد الكلام عن التنافر»(47).

في تحليل بنية النص من منظور الحبك (أو التناسب) وقف القدماء على الابتداء والتخلص والانتهاء من حيث هي مؤشرات بنائية خاصة في نسيج النص الشعري والنثري جميعاً. وقد زادوا على ذلك اختبار مدى رعاية التناسب بين وحدات النص المختلفة في هيئة المقاطع أو ما سمي بالفواصل، فضلاً عن رعاية التناسب بين أبيات الفصل الواحد.

وقد رأيت أن أفرد لمعيار التناسب عند حازم القرطاجني (ت 684هـ) منظوراً إليه من خلال بنية النص الشعري الكامل - جزءاً خاصاً من هذه الدراسة؛ وذلك أن آراءه ومنظوراته إلى ذلك المعيار يرتبط بعضها ببعض ويكمل بعضها بعضاً، لاسيما أن الأمر عنده قد تجاوز الملاحظة والوصف العاجلين إلى التقنين والتأصيل النظري المتأني.

(أ) بنية النص من منظور الحبك قبل حازم

يعنينا هنا أمران اثنان: أحدهما معرفة الشروط التي أوجب

القدماء توفرها ي كل من الابتداء والتخلص والانتهاء، لاسيما ما يتصل منها بالمعنى، والأمر الآخر هو محاولة استخلاص المبادئ الجوهرية التي وجهت علاقة كل من الابتداء والتخلص والانتهاء بسائر أجزاء النص تحقيقاً للترابط المضموني فيما بينها وإنجازاً للعلاقات المنطقية التي تبني وحدتها الدلالية.

1 - الابتداء

هو الابتداء والمبدأ والمبتدأ والفاتحة والافتتاح والمفتتح والاستفتاح والمقدمة والتصدير والمطلع والاستهلال. لعل أقدم الإشارات إلى بلاغة الابتداء ما أورده الجاحظ عن عبدالله بن المقفع (ت 142هـ) وشبيب بن شيبة. جعل ابن المقفع البلاغة اسماً جامعاً لمعان تجري في وجوه كثيرة وذكر من هذه الوجوه «ما يكون في الابتداء»(48). وروى الجاحظ عن شبيب قوله: «الناس موكلون بتفضيل جودة الابتداء، وبمدح صاحبه، وأنا موكل بتفضيل جودة المقطع وبمدح صاحبه»(49). ولعل إشارة الجاحظ إلى العلاقة بين «دقة المدخل» و«إظهار المعنى» أولى بأن تنصرف إلى الابتداء(50).

الابتداء هو الوحدة البنائية الأولى من النص. وهي وحدة سمعية ومعنوية تفتح للخطاب قناة الاتصال. إذا كان الشعر قفل، فأوله - كما يقول ابن رشيق - مفتاحه. وينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره؛ فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة(51). عرف هذه الحقيقة منتجو النصوص ومحللوها جميعاً. وليس كلام ابن شيبة السابق مما يحمل على مقصد إضعاف شأن الابتداء، لكنه ميل خاص به إلى مؤشر بنائي آخر من الكلام يرى له شأناً أخطر. لقد عرف ابن شيبة نفسه - كما يخبرنا الجاحظ - بحلاوة الابتداء ورشاقته وسهولته وعذوبته(52).

كان حسن الابتداء من معايير تحليل النص الأدبي عند القدماء.

بحسن الابتداء يتمايز الشعراء. شهر شعراء كثيرون به، من طليعتهم أبو الطيب وأبو تمام وأبو نواس والبحتري. يرى ابن رشيق أن جودة الابتداء من أجل محاسن أبي الطيب وأشرف مآثر شعره[53]. ويطلب القاضي الجرجاني أن يغتفر لأبي الطيب ما عيب من ابتداءاته؛ لما له من ابتداءات كثيرة حسنة[54].

السؤال الآن: ما شروط المبدأ المستحسن عند القدماء؟. أشير إلى أن ما قرره القدماء نصاً لا يأتي على جميع الشروط التي رغبوا في توفيرها في المبدأ. إذا كانت تلك الشروط ملفوظة، فهناك شروط أخرى ملحوظة مما ضربوه من أمثلة وشواهد ينبغي لها أن تؤخذ في الحسبان. يتيح لنا الأمران أن نصف تلك الشروط جميعاً على النحو التالي:

(**الشرط الأول**) **شروط الصياغة**: ويقصد به حسن اختيار اللفظ وصحة السبك جميعاً. وينبغي أن يضاف إلى شرط الصياغة اعتبارات أسلوبية أخرى؛ مثل تجنب الحشو، وتجنب المعاظلة ونحوهما.

(**الشرط الثاني**) **الشرط المعنوي**: ويقصد به وضوح المعنى، وارتباط المبدأ بما بعده ودلالته عليه في الوقت نفسه. وسوف نفصل ذلك.

(**الشرط الثالث**) **الشرط المقامي**: ويقصد به - من خلال ملاحظاتهم المتفرقة - أمور عدة، نوجزها فيما يلي:

(**أولاً**) رعاية حال المخاطب: فإذا خرج المبدأ عن ذلك المعيار كان معيباً، من أجل ذلك عيب مثلاً مطلع قصيدة للبحتري في مدح أبي الحسن عبدالملك بن صالح الهاشمي، وهو قوله:

فؤاد ملاه الحزن حتى تصدعا وعينان قال الشوق: جواداً معاً معا

قال ضياء الدين بن الأثير: «وكذلك استقبح قول البحتري «فؤاد ملاه... البيت». فإن ابتداء المديح بمثل هذا طيرة ينبو عنها السمع. وهو أجدر بأن يكون ابتداء مرثية لا مديح»[55].

لا شك أن المخاطب كان قد هيأ نفسه في هذا الوقت أن يسمعه البحتري ما يروقه وما تسر به نفسه، فلم يراع البحتري حاله، وفاجأة بما يناسب الرثاء من كلام عن فؤاد حزين وعينين تجودان بالدمع!. وكان ابن رشيق قد التفت إلى زمن الخطاب وحال المخاطب وجعل رعاية الأمرين من الفطنة والحذق، يقول: «والفطن الحاذق يختار للأوقات ما يشاكلها، وينظر في أحوال المخاطبين، فيقصد محابهم، ويميل إلى رغباتهم وإن خالفت رغبته، ويتفقد ما يكرهون سماعه، فيجتنب ذكره»[56].

(**ثانياً**) رعاية الدور الاجتماعي للمخاطب: وقد عبر ابن طباطبا عن هذا المعيار باشتراطه أن يعد المتكلم «لكل طبقة ما يشاكلها، حتى تكون الاستفادة من عقله في وضعه الكلام مواضعه أكثر من الاستفادة من قوله في تحسين نسجه وإبداع نظمه»[57].

(**ثالثاً**) رعاية الموقف الخارجي: فإذا كانت القصيدة في حادثة من الحوادث، كفتح معقل أو هزيمة جيش ونحو ذلك، فإنه لا ينبغي للشاعر أن يبدأ فيها بغزل. وقد أصاب ابن الأثير حين ربط بين بدء الشاعر - في مثل هذه الحال - بالغزل وبين جهله بوضع الكلام في مواضعه[58]. ينصرف ذلك إلى معنى جهله تقدير الموقف الاتصالي الخارجي وما يناسبه من كلام.

السؤال الأهم الآن: ما المبادئ الجوهرية التي تستخلص من كلامهم عن علاقة المبدأ بما بعده والتي تتصل بخاصية الحبك النصي اتصالاً مباشراً؟.

يمكن القول بأن القانون الدلالي الجوهري الذي يحكم علاقة المبدأ بما بعده، هو ما عبر عنه ابن رشيق بقوله: «**أن يكون دالاً على ما بعده**»[59].

أجمل ابن رشيق القانون السابق إجمالاً. وفي كلام ابن الأثير – **في صدر فصله** عن «المبادئ والافتتاحات» – ما نراه تفصيلاً لذلك المجمل. يقول ابن الأثير: «وحقيقة هذا النوع أن يجعل مطلع الكلام من الشعر أو الرسائل دالاً على المعنى المقصود من هذا الكلام: إن كان فتحاً ففتحاً، وإن كان هناء فهناء، أو عزاء فعزاء. وكذلك يجري الحكم في غير ذلك من المعاني. وفائدته أن يعرف من مبدأ الكلام ما المراد به، ولم هذا النوع»[60].

دلالة المبدأ على ما بعده تعني بالضرورة تحقق المناسبة المعنوية بينهما. وقف أبو القاسم الكلاعي (ت 550هـ) على ملاحظة هذه المناسبة بين الرسائل وصدورها. عرض الكلاعي طائفة من صدور الرسائل التي شدها التناسب إلى الإنباء عن المضمون وطبقة المخاطب. نلحظ ذلك من تأمل الصدور التالية:

- أطال الله بقاء أمير المؤمنين (مخاطبة الأمراء).
- أما بعد، أحسن الله توفيقك، ونهج إلي الرشد طريقك (يكتب به عن الأمراء إلى من مرق عن الطاعة).
- سلام على من اتبع الهدى وتجنب سبل الضلال والهوى (يستفتح به عنهم إلى زعماء الروم).
- أمدك الله أيها الولي الأخص والخليل الأخلص بالتقوى (يكتب به عنهم إلى القضاة والفقهاء).
- كتابنا، أمدك الله بتقواه (يكتب به عنهم إلى سائر العمال).

- يا بني، ومن سلمه الله وأبقاه (يكتب به الأب إلى ولده).
- يا مولاي وجمال دنياي (يكتب به الولد إلى والده)[61].

ويرى أبو الفتح عثمان بن جني (ت 392هـ) أن من الحذق أن يشير المرسل في تحميده إلى الغرض من الرسالة: «وإذا كان المرسل حاذقاً أشار في تحميده إلى ما جاء بالرسالة من أجله»[62]. والكلاعي على رأي أبي الفتح[63]. وقد جرى مجراهما ابن الأثير (ت 637هـ). يرى ابن الأثير أن «**المناسبة المعنوية**» من أوكد أركان الكتابة. وقد أخذ على ابن إسحاق الصابي إخلاله كثيراً بهذا الركن؛ وذلك أنه يأتي بتحميده في الكتاب من الكتب السلطانية، لا تكون مناسبة لمعنى ذلك الكتاب. من أمثلة ابن الأثير على ذلك ما كتبه أبو إسحاق في ابتداء كتاب عن فتح بغداد وهزيمة الأتراك عنها، وكان فتحاً عظيماً: «الحمد لله رب العالمين، الملك الحق المبين، الوحيد الفريد، العلي المجيد، الذي لا يوصف إلا بسلب الصفات ولا ينعت إلا برفع النعوت، الأزلي بلا انتهاء.... إلخ». قال ابن الأثير معقباً: «وهذه التحميدة لا تناسب الكتاب الذي افتتح بها، ولكنها تصلح أن توضع في صدر مصنف من مصنفات أصول الدين... وأما أن توضع في صدر كتاب فتح فلا»[64].

وقوف ابن الأثير على مثل النموذج السابق دليل على ندرة وقوعه. كان المعتاد بين كبار المنشئين رعاية المناسبة المعنوية بين الابتداء ومضمون الرسالة. وعلى كل حال، فإن عناية أبي القاسم الكلاعي وابن الأثير بالنظر في إنشاء الرسائل من منظور المناسبة المعنوية، دليل عملي بين على وعيهما بخاصية الحبك النصي. في مقابل نموذج أبي إسحاق الصابي نرى نماذج عدة عند الكلاعي وابن الأثير روعيت فيها المناسبة. من نماذج الكلاعي ابتداء رسالة لمحمد بن عبدالله أبي جعفر المشهور بابن عبد كان (ت 270هـ) جمع فيها ذكر استقامة الحال بين أبي الحسن خمارويه (ت 282هـ) وبين المعتضد أحمد

بن طلحة الخليفة العباسي (ت 289هـ)، وهو قوله: «الحمد لله مقلب القلوب، وعلام الغيوب، الجاعل بعد عسر يسراً، وبعد تحارب اجتماعاً»[65].

2 - التخلص:

هو التخلص والخروج والتوسل. قال ابن رشيق: «ومن الناس من يسمي الخروج تخلصاً وتوسلاً»[66].

لعل التخلص أسبق من غيره استخداماً. ولعل أقدم إشارة إلى التخلص ما جاء في كلام ثمامة بن أشرس (ت 213هـ): «ما رأيت أحداً كان لا يتحبس ولا يتوقف، ولا يتلجلج ولا يتنحنح، ولا يرتقب لفظاً قد استدعاه من بعد، ولا يلتمس التخلص إلي معنى قد تعصى عليه طلبه، أشد اقتداراً ولا أقل تكلفاً، من جعفر بن يحيى»[67]. وجعفر بن يحيى هذا، هو جعفر بن يحيى بن خالد البرمكي، من كبار البرامكة الذين قتلهم الرشيد. ويستنتج من ربط التخلص بالمتحدث عنه عموم التخلص من كل كلام، وأنه ليس وقفاً على الشاعر، وإن عالجه أكثر القدماء من خلال نماذج شعرية.

أما اصطلاح «الخروج» فلعل أقدم إشارة إليه ترجع إلى أبي العباس ثعلب (ت 291هـ) في كتابه «قواعد الشعر». وقد تبعه في استخدام «الخروج» عبدالله بن المعتز (ت 296هـ) الذي جعل «حسن الخروج» من أنواع الالتفات. ومن شواهد «حسن الخروج» عند ابن المعتز قول أبي العتاهية:

وأحببت من حبها الباخلين　　　حتى ومقت ابن سلم سعيدا
إذا سيل عرفاً كسا وجهه　　　ثياباً من المنع صفراً وسودا[68]

رادف الخروج التخلص عند غير واحد من القدماء، ومنهم ابن

طباطبا والقاضي الجرجاني. ولكن يحيى بن حمزة يستخدم التخلص، كما يستخدم أبو هلال وابن رشيق الخروج غالباً.

عرف التخلص في غير الشعر. وقع التخلص في النص القرآني. ممن عنوا بالتخلص في القرآن يحيى بن حمزة العلوي (ت 745هـ). التخلص عنده «عبارة عن الخروج إلى المقصد المطلوب عقيب ما ذكره من قبل. ومثاله قوله تعالى من سورة المدثر: ﴿**يا أيها المدثر قم فأنذر**﴾، ثم تخلص بعد ذلك إلى **ما هو المقصود بقوله**: ﴿**ذرني ومن خلقت وحيداً**﴾؛ فلما اتعظ الرسول بالأمر بالإنذار، عقبه بالوعيد الشديد للوليد بن المغيرة بقوله: ﴿**ذرني ومن خلقت وحيداً**﴾ إلى آخر الآيات. وهكذا في كل سورة تجده يتخلص إلى **المقصود بأعجب خلاص**»(69).

عنى أبو القاسم الكلاعي ببيان التخلص في الرسائل. أفرد الكلاعي بإحكامه فصلاً بعنوان «في التخلص من الصدور إلى الغرض المذكور»، الرسالة - في رأيه - ابتداء خطاب أو رد جواب. مما توصلوا به إلى الألفاظ في ابتداء الخطاب إلي غرض الكتاب:

- قولهم «كتبت»، مثل: «كتبت وقد هبت ريح النصر من مهبها والأرض مشرقة بنور ربها».
- أو «كتابي»، مثل: «كتابي أطال الله بقاء الأمير، وبودي أن أكونه فأسعد به دونه».

ومما توصلوا به من الألفاظ في رد الجواب إلى غرض الكتاب:

- قولهم «ألقى»، مثل: «إنه ألقي كتاب كريم، عنوانه جسيم...».
- أو «وصل»، مثل: «وصل - وصل الله سعده، وأثل مجده! - كتابه الكريم»(70).

ارتبط التخلص في الشعر بطراز القصيدة المركبة، وهو الطراز الذي ألفه الذوق العربي، ومن ثم كانت هيمنته في الشعر العربي القديم، وكان القدماء على صوت واحد في استحسان التنويع في الأغراض في النص الشعري الواحد، منذ أن قال الجاحظ «متى لم يخرج السامع من شيء إلى شيء لم يكن لذلك عنده موقع»[71].

أفرزت القصيدة المركبة في الجاهلية قوالب لغوية للتخلص من غرض إلى غرض؛ نحو «دع ذا» و«عد عن ذا». وربما تركوا المعنى الأول، وقالوا «وعيس» أو «وهوجاء» وما أشبه ذلك. وإن أرادوا ذكر الممدوح قالوا: «إلى فلان» وأخذوا في مديحه. وربما تركوا المعنى الأول وأخذوا في الثاني من غير أن يستعملوا مثل تلك القوالب؛ وهو ما عرف باسم «الطفر» أو «الانقطاع»، وهو ما ظل عند بعض العباسيين كالبحتري[72]. غير أن الموازنة بين الشعر العباسي وما قبله، من حيث استعمال الخروج، تكشف عن صحة ما انتهى إليه ابن طباطبا وأبو هلال العسكري. لاحظ ابن طباطبا أن العباسيين قد «لطفوا القول في معنى التخلص إلي المعاني التي أرادوها»[73]. وكذلك لاحظ أبو هلال أن الخروج المتصل بما قبله كان قليلاً قبل شعراء العصر العباسي، ولكن العباسيين قد أكثروا من الخروج المتصل[74].

السؤال المهم الآن: ما القانون الدلالي الذي يحكم التخلص تحقيقاً لخاصية الحبك النصي؟.

لعل ابن طباطبا خير من وضع يده على هذا القانون من القدماء قبل حازم. ويمكن اختصاره فيما يلي:

- «**أن يصل المتكلم كلامه صلة لطيفة**». وبيان ذلك عند ابن طباطبا في الموضع الأول، وهو من باب «بناء القصيدة»: «ويسلك (يعني الشاعر) منهاج أصحاب الرسائل في بلاغاتهم وتصرفهم في مكاتباتهم؛ فإن للشعر فصولاً كفصول الرسائل. فيحتاج الشاعر أن

يصل كلامه - على تصرفه في فنونه - صلة لطيفة، فيتخلص من الغزل إلى المديح، ومن المديح إلى الشكوى، ومن الشكوى إلى الاستماحة، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفيافي والنوق... بألطف تخلص وأحسن حكاية، بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله، بل يكون متصلاً به وممتزجاً معه»(75).

أما الموضع الثاني، فيقول فيه: «ويكون خروج الشاعر من كل معنى يضيفه إلى غيره من المعاني خروجاً لطيفاً؛ حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغاً..... لا تناقض في معانيها، ولا وَهْياً في مبانيها، ولا تكلف في نسجها، تقتضي كل كلمة ما بعدها، ويكون ما بعدها متعلقاً بها مفتقراً إليها»(76).

من كلام ابن طباطبا في الموضعين السابقين يمكن أن نلاحظ ما يلي:

1 - أن قياس فصول الشعر على فصول الرسائل، يعني النظر إلي تعدد الأغراض بالقصيدة المركبة كتعدد محاور الخطاب بالرسالة. ولكن الذي يبدو لنا أن تعدد محاور الخطاب بالرسالة من تحميد إلى دعاء إلى أمر بفعل شيء... إلخ، ليس كتعدده في القصيدة المركبة. التناسق بين المقاصد في الرسالة أشد قوة منه بين الأغراض في القصيدة المركبة. ولعل تقاليد النظم قد جعلت تعدد الأغراض على النحو الذي نعرفه أمراً مألوفاً بين المرسلين والمستقبلين جميعاً. من ناحية أخرى، جعلت تلك التقاليد لتوالي الأغراض - في الوقت نفسه - نظاماً لا يخرج عنه الشاعر عادة(77)، وهو نظام نرى له وجهاً من المناسبة؛ حينما يوطئ الشاعر لمدحه - في الظروف العادية - بغزل رقيق تنشط به النفس لسماعه، أو حينما يخرج من مدحه إلى شكوى الزمان وما لقيه فيه قبل أن يرى ممدوحه، أو حينما يخرج من مديحه إلى

استماحته عذراً فيما وشى به الواشون... إلخ. هذه وجوه للمناسبة، أفسحت لها تقاليد النظم عند العرب مجالاً للقبول. نرى كثيراً من الشعراء يخرجون في قصائدهم المركبة من الافتخار إلى اقتصاص مآثر الأسلاف، ولكننا لم نسمع بشاعر خرج مثلاً من الافتخار إلى وصف الجنادب والحرابي. مازال هناك نظام للنظم يجعل بين توالي الأغراض وجوهاً للمناسبة.

ومهما يكن من أمر، فإن قياس الشعر على الرسائل، يعني أن التخلص غير مرتبط بجنس أدبي دون غيره؛ هو عام في كل كلام، مادامت الحاجة فيه إلى أكثر من فصل: شعراً أو رسالة أو غيرهما. القصيدة في كلام ابن طباطبا إذا نموذج على كل نص. المهم حسن التصرف ولطف الصلة بين أجزائه، حتى لا تؤدي إلى خطاب مفكك الأوصال مبنى ومعنى.

2 - يفهم محمد خطابي كلمة «المعنى» في كلام ابن طباطبا على أنها تعني «الغرض» أو «الفن»؛ يقول: «على أن المعنى هنا ينبغي أن يفهم في سياقه، إذ المقصود به، في نظرنا، الغرض أو الفن، مادام الحديث متمركزاً هنا على اتصال فصول القصيدة»[78].

والحق أن ابن طباطبا نفسه قد ذكر - في نصه الأول - كلمة «فن» صراحة. وسياق كلامه كاملاً يجعل «المعنى» عنده مقصوداً به الغرض أو الفرع من فروعه؛ وذلك أن التخلص من غزل إلى مديح تخلص من غرض إلى غرض، لكن التخلص من وصف الديار والآثار إلى وصف الفيافي والذوق هو تخلص من فرع لغرض الوصف إلى فرع آخر.

3 - إذا كانت وظيفة التخلص الأولية وظيفة معنوية؛ هي حبك معنى بمعنى أو غرض بغرض، فقد لمح ابن طباطبا للتخلص وظيفة بنائية؛ هي أن يصل منطوق التخلص بين بيت وبيت. في ضوء

ذلك نفهم كلامه عن دور التخلص في الحصول على قصيدة (وبالتالي أي نص) مفرغة إفراغاً، خال نسجها من التكلف. من ناحية أخرى. فإن كلامه عن قصيدة خال نسجها من التكلف، تقتضي كل كلمة منها ما بعدها، وتتعلق ما بعدها بها؛ إنما هو كلام نفهم منه أن لطف التخلص الحقيقي ليس في لطفه في ذاته فحسب، إنما ينبغي للشاعر (وبالتالي لكل متكلم) أن يتلطف في جعل ما قبل التخلص مناسباً معنوياً لما بعده بوجه من الوجوه.

وربما ناسب الشاعر بين ما قبل التخلص وما بعده، ولكن التخلص ذاته يبدو معيباً. من ذلك التخلص التالي في قول أبي الطيب:

ها فانظري أو فظني بي ترى حرقا   من لم يذق منها فقد وألا
عل الأمير يرى ذلي فيشفع لي   إلى التي تركتني في الهوى مثلا[79]

قال ابن رشيق: «فقد تمنى أن يكون له الأمير قواداً»[80]. قال أبو العلاء المعري (ت 449هـ) في شرحه: «ووجه تشفعه إليها أن يصل جناحه بما يصل به إلى المراد بها، ويحظى عندها لمكانه منها»[81]. وفي تأويل أبي العلاء تلطيف لا يستطيع رده لإساءة أبي الطيب خطاب ممدوحه. وكان أبو الطيب زمن نظم هذه القصيدة صبياً!

وكذلك جعل القاضي الجرجاني من تخلصات أبي الطيب المستكرهة قوله:

لو استطعت ركبت الناس كلهم   إلى سعيد بن عبدالله بعرانا[82]

التخلص في الموضعين السابقين معيب في ذاته. وهو معيب في ذاته مقامياً؛ لأنه خرج عما يليق بخطاب الممدوحين. وإذا كان التخلص في الموضعين وصل ما قبله بما بعده على سبيل الحبك بين معنيين أو

غرضين انتقل الشاعر من أحدهما إلى الآخر، فلم تكن - للعلة الماضية - صلة لطيفة.

3 - الانتهاء

أوجب أبو هلال العسكري في الانتهاء أو بيت الخاتمة أن يكون أجود بيت في القصيدة؛ يقول: «فينبغي أن يكون آخر بيت قصيدتك أجود بيت فيها، وأدخل في المعنى الذي قصدت له في نظمها؛ كما فعل ابن الزبعري في آخر قصيدة يعتذر فيها إلى النبي صلي الله عليه وسلم ويستعطفه:

فخذ الفضيلة عن ذنوب قد خلت واقبل تضرع مستضيف تائب

فجعل نفسه مستضيفاً. ومن حق المستضيف أن يضاف. وإذا أضيف فمن حقه أن يصان. وذكر تضرعه وتوبته مما سلف. وجعل العفو عنه مع هذه الأحوال فضيلة؛ فجمع في هذا البيت جميع ما يحتاج إليه في طلب العفو»[83].

أما ابن رشيق، فقد وصف الانتهاء بأنه «قاعدة القصيدة»[84]. وبالقياس يكون الانتهاء قاعدة كل كلام من شعر أو غيره. وينبغي لمفهوم «القاعدة» هنا أن يكون مفهوماً دلالياً؛ وذلك أن النص لا قاعدة له ما لم يتقدم هذه القاعدة من المنطوقات والمفاهيم وأجزاء المعاني التي تربط بينها العلاقات الدلالية المختلفة، حتى تقر على قاعدة النص. ومن ثم، يصبح اشتراط ابن رشيق في الانتهاء «أن يكون محكماً» اشتراطاً طبيعياً[85]. شرح ابن رشيق معنى «الانتهاء المحكم» بقوله: «لا تمكن الزيادة عليه، ولا يأتي بعد أحسن منه. وإذا كان أول الشعر مفتاحاً له وجب أن يكون الآخر قفلاً عليه»[86]. الابتداء له ما بعده، أما الانتهاء فليس بعده شيء. الإحكام في موضع الانتهاء يؤدي بالضرورة إلى توفر خاصية الحبك بين منطوقاته وما قبله. هو إحكام

معناه بما يكون نتيجة لما قبله وتدعيماً له ولمقصد النص الكلي في آن معاً؛ وذلك أن القاعدة لا تكون قاعدة إلا إذا كانت مرتبطة بما فوقها ارتباطاً دلالياً بعلاقة ما، وهي غالباً علاقة السبب - النتيجة.

وربما صنع المتكلم الانتهاء مراعياً سياق الاتصال الخارجي أشد من مراعاته سياق النص اللغوي الداخلي. من ذلك مثلاً معلقة امرئ القيس التي ختمها بوصف السيل وشدة المطر:

كأن السباع فيه غرقى غدية　　بأرجائه القصوى أنابيش عنصل[87]

دلالة النص الكلية لا ترشح مثل هذه الخاتمة قاعدة له؛ وذلك أنها جزء من معنى من معاني جزء من النص، وهي تفصيل ما قبلها؛ أي هي معقودة به وحده، وليست قطعاً على معنى تؤول إليه سائر الأبيات قبلها.

بناء على ما تقدم، يكون القانون الذي ارتضاه القدماء حكماً لجودة الانتهاء هو:

- **«أن يكون الانتهاء قاعدة النص»**

وذلك على معنى أن يكون أدخل في مقصده، وأن يكون قطعاً طبيعياً ينتهي إليه ما قبله ويدعم هو ما قبله في آن معاً.

(ب) بنية النص من منظور الحبك عند حازم

في معنى ما يكون بين المنطوقات المتوالية أو أجزاء النص الواحد من أشكال الترابط المضموني، يستخدم حازم (ت 684هـ) مفاهيم عدة؛ كالتناسب والاقتران والالتئام. تمثل هذه المفاهيم - مع طائفة أخرى من الأفكار المتفرقة - إضاءات معرفية مهمة في فهم منظورات حازم إلى بنية النص من جهة الحبك. يمكن أن نجمل تلك المفاهيم والأفكار الأولية - وفق خطة الدراسة - على النحو التالي:

1 - للأغراض «أجناس» أول. من ذلك الارتياح والاكتراث وما تركب منهما؛ نحو إشراب الارتياح الاكتراث أو العكس. وتحت هذه الأجناس الأول «أنواع» كالاستغراب والاعتبار، والرضا والغضب، والنزاع والنزوع، والخوف والرجاء. وتحت هذه الأنواع «أنواع» كالمدح، والنسيب، والتذكرات، وأنواع المشاجرات، وما جرى مجراها من المقاصد الشعرية[88].

ينتهي حازم من ذلك إلى أن حسن التصرف في المعاني يوجب على المتكلم أن يعرف «وجوه انتساب» بعضها إلى بعض. لكل معنى من تلك المعاني معنى أو معان تناسبه وتقاربه. ولكل معنى معنى أو معان تضاده وتخالفه. وللمضاد معنى أو معان تناسبه[89].

2 - لاقتران المعاني بعضها ببعض وجعل بعضها بإزاء بعض أنواع خمسة:

(**الأول**) اقتران التماثل: وهو أن تناظر بين موقع المعنى في هذا الحيز وموقعه في الحيز الآخر.

(**الثاني**) اقتران المناسبة: وهو اقتران المعنى بما يناسبه.

(**الثالث**) المطابقة أو المقابلة: وذلك باقتران المعنى بمضاده.

(**الرابع**) المخالفة: وذلك باقتران الشيء بما يناسب مضاده.

(**الخامس**) تشافع الحقيقة والمجاز: وذلك باقتران الشيء بما يشبهه، وبأن يستعار اسم أحدهما للآخر[90].

تقع أنواع الاقتران السابقة - ويسميها حازم أيضاً باسم «جهات التعلق» - بين معنيين أحدهما «عمدة» والآخر «فضلة» أو كالفضلة، من أجل التتميم وتحقيق صحة مفهوم أحدهما ببيان الصحة في مفهوم الآخر؛ كأن تقولك العفاف فضيلة كما أن الفسوق رذيلة[91].

3 - ينبغي للشاعر - حتى يكمل له القول على الوجه المختار - أن يتمتع بقوى ثلاث:

(**الأولى**) القوة الحافظة: وذلك أن تكون خيالات الفكر منتظمة، ممتازاً بعضها عن بعض. والقوة الحافظة هي التي تزود الشاعر بالخيال الذي يليق بكل غرض يريد أن يقول فيه من نسيب ومديح وغيرهما.

(**الثانية**) القوة المائزة: وهي القوة التي يميز بها الشاعر بين ما يلائم الموضع والنظم والأسلوب والغرض مما يلائم ذلك، وما يصح مما لا يصح.

(**الثالثة**) القوة الصانعة: وهي القوة التي تتولى العمل في ضم بعض أجزاء الألفاظ والمعاني والتراكيب إلى بعض والتدرج من بعضها إلى بعض. وعلى الجملة هي القوة التي تتولى جميع ما تلتئم به كليات صناعة الشعر.

إذا جمع الشاعر بين هذه القوى جميعاً كان متمتعاً بـ «الطبع الجيد» في تلك الصناعة[92].

4 - يحدد حازم قوى فكرية عشراً تتحقق بها مقاصد النظم وأغراضه. نرى أدنى تلك القوى إلى موضوع دراستنا القوى التالية:

(**الأولى**) القوة على تصور كليات الشعر، والمقاصد الواقعة فيها، والمعاني الواقعة في هذه المقاصد؛ وذلك حتى يتوصل الشاعر إلى اختيار ما يجب من القوافي ولبناء فصول القصائد على ما يجب.

(**الثانية**) القوة على تصور صورة للقصيدة تكون بها أحسن ما يمكن، وكيف يكون إنشاؤها أفضل من جهة وضع بعض المعاني والأبيات والفصول من بعض، بالنظر إلى صدر القصيدة ومنعطفها من نسيب إلى مدح، وبالنظر إلى ما يجعل خاتمتها في حاجة إلى شيء من ذلك.

(**الثالثة**) القوة على ملاحظة الوجوه التي بها يقع التناسب بين المعاني وإيقاع تلك النسب بينها.

(**الرابعة**) القوة على تحسين وصل بعض الفصول ببعض، ووصل الأبيات بعضها ببعض، وإلصاق بعض الكلام ببعض على الوجوه التي لا تنبو عنها النفس.

يكشف تصنيف حازم المقاصد الشعرية إلى أجناس عليا وفروع سعة أفقه التصوري. ولا شك أن المعرفة النظرية الأولية بتلك الأجناس والفروع سوف تعد أداة لاختبار مدى ضبط العلاقات بين المعاني والأغراض عند ممارسة القول الشعري. وسوف تترك هذه المعرفة آثارها في بناء النص وتنظيم العلاقات والنسب بين أجزائه. وليست جهات التعليق أو علاقات الاقتران عنده إلا علاقات حبك بين المنطوقات، تصلح للخروج عن ذلك إلى أن تصير ضروباً لعلاقات حبك فصول النص الشعري الكامل، لاسيما في النصوص الشعرية غير المركبة والتي تبنى معنوياً على أنواع الأجناس الأول عنده؛ كالرضا والغضب، والخوف والرجاء ونحوها.

أما كلام حازم عن القوى الثلاث التي يكمل بها القول للشاعر (وبصفة أعم كل متكلم)، فهو أدنى شيء إلى ثلاثية الكفاءة في النظرية اللغوية المعاصرة: القوة الحافظة عنده تضاهي الكفاءة اللغوية التي تعني ما يعرفه متكلم اللغة الأصلي عن لغته وما يختزنه في عقله منها وقدرته على استعمالها. والقوة المائزة عنده تضاهي الكفاءة التداولية التي تعني قدرة صانع النص على ربط لغته بالمواقف والسياقات، وقدرته على جعل منطوقاته ممتثلة لمقاصده الكاملة؛ أي جعل منطوقاته مناسبة وظيفياً وموقفياً لسياق الاتصال. والقوة الصانعة عنده تضاهي الكفاءة الموضوعية التي تعني قدرة صانع النص على تعيين ما يريد أن يصل إليه عند متلقيه، وقدرته على تنسيق

أجزاء النص والربط بينها[93]. وليست القوى الفكرية الأربع التي اصطفيناها من جملة القوى الفكرية العشر عنده إلا تبياناً وتفصيلاً للقوة الصانعة أو الكفاءة الموضوعية.

سبق حازماً إلى الكلام عن آلات الكتابة والنظم آخرون[94]، ولكن حازماً وضع يده على تصنيف جامع لما تفرق عند سابقيه مميزاً بالوصف وتعيين الوظيفة بين قوة وأخرى من قوى القول، حتى يصير تصنيفه الثلاثي هذا من الأسس الإجرائية النظرية التي نرى لها صلاحية لأن تتخذ في وصف إنتاج النصوص وتخطيطها.

ومهما يكن من أمر، فقد استفرغ حازم جهده في منهاجه لتحليل بنية النص وشروط الإبداع في صناعته. وفيما يلي التفصيل:

1 - قوانين الابتداء والتخلص والانتهاء:

أ/1 - الابتداء

ينبغي الإشارة إلى أن ما أسماه حازم بـ «شروط الإبداع في المبادئ» لا يكاد يزيد عما اشترطه سابقوه، سواء ما يرجع إلى اللفظ أو المعنى أو النظم أو الأسلوب. على أن الذي ينبغي لنا ملاحظته في مبحث الابتداء أن الشرط المقامي عنده قد اتخذ هيئة المناسبة بين اللغة المستخدمة ومقصد المتكلم، ولم يعرض لملابسات الخطاب وأحوال المخاطبين. يقول حازم: «ملاك الأمر في جميع ذلك أن يكون المفتتح مناسباً لمقصد المتكلم من جميع جهاته: إذا كان مقصده الفخر، كان الوجه أن يعتمد من الألفاظ والنظم والمعاني والأسلوب ما يكون فيه بهاء وتفخيم. وإذا كان المقصد النسيب، كان الوجه أن يعتمد منها ما يكون فيه رقة وعذوبة من جميع ذلك، وكذلك سائر المقاصد»[95].

سبق آخرون حازماً في اشتراط ذلك، وفي جعل المناسبة بين المقصد واللغة أول ما يحتاجه الشاعر من معرفة مقامات الكلام.

أضرب مثالاً على ذلك ابن رشيق (ت 456هـ). يقول ابن رشيق: «فأول ما يحتاج إليه الشاعر... حسن التأتي والسياسة، وعلم مقاصد القول؛ فإن نسب ذلك وخضع، وإن مدح أطرى وأسمع، وإن هجا أخل وأوجع، وإن فخر خب ووضع، وإن عاتب خفض ورفع، وإن استعطف حن ورجع، ولكن غايته معرفة أغراض المخاطب كائناً من كان؛ ليدخل إليه من بابه، ويدخله في ثيابه. فذلك هو سر صناعة الشعر ومغزاه الذي به تفاوت الناس، وبه تفاضلوا»(96).

أما القانون الذي يحكم الابتداء عند حازم، فهو أن «يجعل (يعني الشاعر) مبدأ كلامه دالاً على مقصده، ويفتتح القول بما هو عمدة في غرضه»(97). ولا يختلف الجزء الأول من قانونه عما نص عليه سابقوه. أما الجزء الثاني ففيه تنويه بافتتاح القول بما هو أدخل في الغرض منه.

إضافة حازم الحقيقية في تحليل المبادئ في عنايته بمعيار المناسبة، وفي بنائه ترتيب المبادئ على ما أسماه بـ «التناصر»:

1 - معيار المناسبة: يقول حازم: «وإذا لم يكن البيت الثاني مناسباً للأول في حسنه، غض ذلك من بهاء المبدأ وحسن الطليعة، وخصوصاً إذا كان فيه قبح من جهة لفظ أو معنى أو نظم أو أسلوب، وذلك نحو قول أبي الطيب المتنبي:

أتراها لكثرة العشاق تحسب الدمع خلقة في المآقي
كيف ترثى التي رأت كل جفن رآها غير جفنها غير راق(98)

الأحرى أن نرى المناسبة - في هذا السياق - مبدأ تنظيمياً؛ وذلك أنه ينظم بنية النص اللفظية والمعنوية؛ أي أن المناسبة هنا تعني الربط الشكلي والمضموني جميعاً.

2 - فكرة التناصر: اتخذ حازم فكرة التناصر أساساً بنى عليه ترتيبه المبادئ إلى رتب ثلاث:

- فأحسن المبادئ ما تناصر فيه حسن المصراعين وحسن البيت الثاني (ويلحظ حازم أن هذه الرتبة عند «المحدثين» - بمفهوم العصر - أكثر من «العرب المتقدمين» الذين لم يكن لهم بتشفيع البيت الأول بالثاني كبير عناية).
- والرتبة الثانية: أن يتناصر الحسن في المصراعين دون البيت الثاني.
- والرتبة الثالثة: أن يكون المصراع الأول كامل الحسن، ولا يكون المصراع الثاني منافراً له، وإن لم يكن مثله في الحسن (ومثل هذا - فيما لاحظه - يوجد كثيراً)[99].

تعكس تراتبية المبادئ على هذا النحو المنطقي أثر التناصر في جودة الكلام. وليس التناصر - في جوهره - إلا مظهراً من مظاهر الارتباط المضموني والشكلي بين وحدات الفصل الواحد، لاسيما في طليعته. ويمكن لمعيار المناسبة وفكرة التناصر معاً أن يمثلا منظوراً لغوياً إلى بنية النص بوصفه كلاً دلالياً متفاعلاً متبادل التأثير بالإيجاب والسلب. إذا كان حسن الجزء معتداً به بحسن غيره، فإن ذلك يعني أن الحسن في المبدأ ليس صفة قبلية، ولكنها صفة استعمال يكتسبها الجزء في محيط الكل. وسيعني هذا بالضرورة أن النص ليس مجموع أجزائه، ولكنه حصيلة التفاعلات بين تلك الأجزاء.

ب/1 التخلص

التخلص عند حازم خروج في الكلام من غرض إلى غرض على سبيل التدرج[100]. إذا كان الخروج من غير تدرج، ولكن بانعطاف طارئ على جهة من الالتفات سمي عنده باسم «الاستطراد»[101].

التدرج إذاً هو العمود الفقري للتخلص عند حازم. مقياس

التدرج عند حازم في قوله: «أن يكون الكلام غير منفصل بعضه من بعض، وأن يحتال فيما يصل بين حاشيتي الكلام ويجمع بين طرفي القول حتى يلتقي طرفا المدح والنسيب أو غيرهما من الأغراض المتباينة التقاء محكماً»[102]. وفي تفسير حازم لوظيفة التخلص - في ضوء فهمه هو على الأقل - ما يجعل للتخلص - بما يحققه من التقاء محكم بين الأغراض - أثراً إيجابياً مباشراً في تلقي الكلام: «فلا يختل نسق الكلام ولا يظهر التباين في أجزاء النظام. فإن النفوس والمسامع إذا كانت متدربة من فن من الكلام إلى فن مشابه له، ومنتقلة من معنى مناسب له، ثم انتقل بها من فن إلى فن مشابه له، ومنتقلة من معنى إلى معنى مناسب له، ثم انتقل بها من فن إلى فن مباين له من غير جامع بينهما وملائم بين طرفيهما، وجدت الأنفس في طباعها نفوراً من ذلك ونبت عنه. وكذلك النفوس والأسماع إذا قرعها المديح بعد النسيب دفعة من غير توطئة لذلك، فإنها تستصعبه ولا تستسهله، وتجد نبوة ما في انتقالها إليه من غير احتيال وتلطف فيما يجمع بين حاشيتي الكلام ويصل بين طرفيه الوصل الذي يوجد للكلام به استواء والتئام»[103].

ليس النسيب والمديح في الكلام عن القصيدة المركبة التي توجب - في الأساس - احتيالاً وتلطفاً في صناعة التخلص، ليسا إلا نوعين أو اسمين على غرضين من أغراض الاتصال الأدبي. المهم هنا ما يكشف عنه نظام «التدرج» في كل غرض عند حازم، فيما يسميه «كيفية العمل» من وعي بضرورة الارتباط المعنوي والتسلسل المنطقي بين عناصر ذلك الغرض. الأحسن في النسيب عند حازم أن يجرى التدرج هكذا:

- البدء بما يرجع إلى المحب،
- ثم بما يرجع إلى المحب والمحبوب معاً،

- ثم إرداف ما يرجع إليهما معاً مما يشجو وقوعه بذكر ما هو راجع إليهما مما يسر وقوعه (لما في ذلك من المقابلة وتدارك النفوس من إيلامها بالشاجي الصرف بعرض المعاني)،
- ثم يحتال في عطف أعنة الكلام إلى المديح؛ فهذا هو الموضع التام المناسب[104].

أما المديح المتلخص إليه من نسيب، فالوجه في ترتيبه عند حازم:

- أن يصدر بتعديد فضائل الممدوح،
- وأن يتلى ذلك بتعديد مواطن بأسه وكرمه، وذكر أيامه في أعدائه،
- وإذا كان للممدوح سلف حسن تشفيع ذكر مآثره بذكر مآثرهم،
- ثم يختتم بالتيمن للممدوح والدعاء له بالسعادة ودوام النعمة والظهور علي الأعداء وما «ناسب» ذلك[105].

أقول مرة أخرى لا يعنينا هنا المديح أو النسيب غرضاً من أغراض الشعر، إنما الذي يعنينا ما ارتبط بهما من بيان «كيفية العمل». توفر أكثر شروط التخلص عند حازم فرصة للقول بأن مبادئ الائتلاف المعنوي، والانتظام، واتصال الكلام، كانت الخلفية النظرية التي انطلقت منها تلك الشروط. أهم تلك الشروط ما يلي:

- التحرز من انقطاع الكلام.
- التحرز من الإخلال واضطراب الكلام.
- التحرز من النقلة بغير تلطف (إذ يجب التلطف فيما يوقع الكلام أحسن مواقعه ويجريه على أقوم مجاريه).
- أن يجهد الشاعر نفسه في تحسين البيت التالي لبيت التخلص[106].

الإضافة الحازمية الأهم في بحث التخلص هي ما يمثله الشرط

الأخير: أن يجهد الشاعر نفسه في تحسين البيت التالي لبيت التخلص؛ فإنه أول الأبيات التي يظهر فيها الإجادة أو الإساءة، وهو - كما يقول حازم - أول منقلة من مناقل الفكر فيما تخلصت إليه[107] وينبغي لنا أن نضيف إلى جدة ذلك الشرط عند حازم، اشتراطه في بيت التخلص الشرطين التاليين:

- التحرز في بيت التخلص من الحشو.
- والتحرز في بيت التخلص من الاضطرار إلى الكناية[108].

الحشو عامل لفظي. والكناية عامل معنوي. الحشو والكناية يرتبطان بتدفق الخطاب. وتدفق الخطاب في موضع التخلص ينبغي له أن يكون مطلباً ملحاً. الحشو والكناية - على نحو ما يجب أن نفهم من سياق كلام حازم - يضعفان قوة إخلاص التخلص لوظيفة الربط المضموني المنطقي في موضع تلح فيه الحاجة إلى نقل الكلام - في تدرج - من محور خطابي إلى آخر. إنهما يضعفان قوة إخلاص التخلص لتلك الوظيفة؛ لأنهما يقيدان حركته اللفظية والمعنوية: تضعف السلاسة وتشاب مباشرة المعنى بلازم المعنى.

ومهما يكن من أمر، فإن قانون التخلص الدلالي عند حازم ينبغي له أن يكون هكذا:

- **ينبغي للتخلص أن يكون على سبيل التدرج وأن يؤدي إلى الالتقاء المحكم بين الأغراض.**

جـ/1 الانتهاء

عرض حازم شروطه في الانتهاء أو الخاتمة تحرياً وتحرزاً وتحفظاً على النحو التالي:

1 - تحري أن يكون ما وقع فيها من الكلام كأحسن ما اندرج في حشو القصيدة.

2 - أن يتحرز فيها من قطع الكلام على لفظ كريه أو معنى منفر للنفس عما قصدت إمالتها إليه، أو مميل لها إلى ما قصدت تنفرها عنه.

3 - أن يتحفظ في أول البيت الواقع مقطعاً للقصيدة من كل ما يكره ولو ظاهره وما توهمه دلالة العبارة أولاً، وإن رفعت الإيهام آخراً ودلت على معنى حسن. ومن هذا قول المتنبي:

فلا بلغت بها إلا إلى ظفر ولا وصلت بها إلى أمل(109)

الشرط الثاني عند حازم شرط لفظي معنوي. وما يرتبط بالمعنى فيه لا يخرج عما اشترطه أبو هلال وابن رشيق وأمثالهما: ينبغي للخاتمة أن ترتبط بالمقصد من الكلام. أما الشرطان الأول والثالث فهما لفظيان نظميان. وما ضرب به حازم مثلاً على النظم القبيح هو نفسه الذي سبقه إليه ابن رشيق، عنيت بيت أبي الطيب.

كان ابن رشيق قد علق على هذا البيت قائلاً: «فإن هذا شبيه ما ذكر من بغيض: كان يصابح الأمير فيقول: لا صبح الله الأمير بعافية، ويسكت، ثم يقول: إلا رماه بأكثر منها، ويماسيه فيقول: لا مسى الله الأمير بنعمة، ويسكت سكتة ثم يقول: إلا وصبحه بأتم منها، أو نحو هذا. فلا يدعو له حتى يدعو عليه. ومثل هذا قبيح، لاسيما عن مثل أبي الطيب»(110).

السكتة على ما قبل أداة الاستثناء تقدم مثالاً على النظم القبيح؛ لأنه موهم، يضطرب معه الخطاب في موضع الخاتمة، وهو موضع ينبغي له أن يحوذ على عناية المتكلم؛ كما يقول حازم - منقطع الكلام وخاتمته(111). المهم هنا - على أي حال - التفات حازم إلى تبادل الخاتمة مع ما قبلها فعل التأثير في نفس المتلقي سلباً وإيجاباً؛ «فالإساءة فيه (يعني موضع الخاتمة) معفية على كثير من تأثير

الإحسان المتقدم عليه في النفس. ولا شيء أقبح من كدر بعد صفو وترميد بعد إنضاج»[112].

ومهما يكن من أمر، فإن قانون الخاتمة الدلالي عند حازم ينبغي له أن يكون هكذا:

- **ينبغي أن ترتبط الخاتمة بما قصد إليه المتكلم في النص، وألا يكون تأثيرها فيما قبلها من حيث المعنى تأثيراً سلبياً.**

وهو قانون لا يخرج - كما نرى - عما وضعه سابقوه.

2 - المبادئ الدلالية لحبك الفصول

الإضافة الحقيقية في دراسة الحبك أو التناسب المعنوي بين وحدات النص عند حازم مستودعها المعلم الأول من المنهج الثالث من (المباني) وهو عن «طرق العلم بأحكام مباني الفصول وتحسين هيآتها ووصل بعضها ببعض»[113]. الفصول عنده هي ما نتعارفه بالمقاطع التي يستقل كل مقطع منها في القصيدة العربية المركبة بغرض. تتوزع معطيات هذا المعلم - فيما نرى - على مفاهيم ثلاثة:

- معطيات تختص بمفهوم السبك.

- معطيات ترتبط بأحدهما أو كليهما وبمفهوم بنية النص وتنسيقه في آن معاً.

مقتضى الحال أن نقتصر هنا على ما يتصل من آرائه بمفهوم الحبك على مستوى الفصول.

السؤال الآن: ما الأسس الدلالية والمضمونية التي يبنى عليها الحبك بين فصل وآخر؟

أ/2 - قوانين الوصل بين الفصول

ينبغي أن نشير أولاً إلى أن حازماً قد جعل الكلام فيما يرجع

إلى ذوات الفصول وإلى ما يجب في وضعها وترتيب بعضه من بعض قائماً على أربعة قوانين:

(**القانون الأول**) في استجادة مواد الفصول وانتقاء جوهرها.

(**القانون الثاني**) في ترتيب الفصول والموالاة بين بعضها وبعض.

(**القانون الثالث**) في ترتيب ما يقع في الفصول.

(**القانون الرابع**) فيما يجب أن يقدم في الفصول وما يجب أن يؤخر فيها وتختتم به[114].

لكل قانون من هذه القوانين الأربعة عند حازم شروط تحقيق مختلفة. تتوزع هذه القوانين وشروط تحقيقها على ما يمكن تسميته:

1 - شروط الحبك الكلي: ويقصد بها ما يحقق الارتباط المضموني بين فصول القصيدة. وتقع هذه الشروط في القانون الأول والثاني.

2 - شروط الحبك الجزئي: ويقصد بها ما يحقق الارتباط المضموني بين أبيات الفصل الواحد. وتقع هذه الشروط في القانون الثالث.

مما يحقق الحبك الكلي من شروط القانون الأول عند حازم «تناسب المفهومات بين الفصول»[115]. ومما يحققه من شروط القانون الثاني أن يقدم من الفصول ما للنفس به عناية على حسب الغرض المقصود بالكلام، وأن يتلى الفصل المقدم بالأهم فالأهم، حتى تتصور التفاتة ونسبة بين فصلين تدعو إلى تقديم غير الأهم على الأهم (وبالتالي إلى ترك القانون الأصلي في الترتيب)[116].

ومن شروط حازم في القانون الأول «حسن الاطراد بين الفصول»[117]. وقد جاء حازم بهذا الشرط على الإجمال. ومما يعنيه حسن الاطراد بالضرورة التوالي المحكم للمفاهيم والأغراض الذي يصل الفصول بعضها ببعض في القصيدة الواحدة.

واستواء النسج من شروطه في القانون الأول أيضاً. وهو متعلق بالعامل التركيبي؛ أي بالبنية اللفظية. ولكنه ينعكس بالضرورة على البنية المعنوية. يجب أن تكون الفصول تبعاً لهذا القانون «غير متخاذلة النسج، غير متميز بعضها عن بعض التمييز الذي يجعل كل بيت كأنه منحاز بنفسه لا يشمله وغيره من الأبيات بنية لفظية أو معنوية تنزل منزلة الصدر من العجز أو العجز من الصدر. والقصائد التي نسجها على هذا مما تستطاب»[118].

أما الشروط التي تحكم تحقيق الحبك الجزئي، فقد اشتمل عليها القانون الثالث؛ وهو في تأليف بعض بيوت الفصل إلى بعض. وهذه الشروط هي:

1 - يجب أن يبدأ من أبيات الفصل بالمعنى المناسب لما قبله[119].

2 - فضلاً عن وجوب صياغة رأس الفصل الصياغة التي تدل على أنه مبدأ فصل، فالأحسن أن يتصل به معنى يحسن موقعه من النفوس بالنسبة إلى الغرض؛ كالتعجب والتمني والدعاء وتعديد العهود السوالف... إلخ.

3 - يشترط أن يكون لمعنى البيت - مع كون أوله مبدأ كلام ومصدراً بكلمة لها معنى ابتدائي - أن يكون له علقة بما قبله ونسبة إليه.

4 - يجب أن يردف البيت الأول من الفصل بما يكون لائقاً به من باقي معاني الفصل مثل:

(أ) أن يكون مقابلاً له على جهة من جهات التقابل،

(ب) أو أن يكون بعضه مقابلاً لبعض،

(ج) أو أن يكون مقتضى له، مثل:

- أن يكون مسبباً عنه،

- أو أن يكون تفسيراً له.

- أو أن يكون بعضه محاكياً بعض ما في الآخر.

- أو غير ذلك من الوجوه التي تقتضي ذكر شيء بعد شيء آخر.

وكذلك الحكم فيما يتلى به الثاني والثالث إلى آخر الفصل[120].

وفي نهاية تلك الشروط يورد حازم هذه الملحوظة المهمة: «وربما ختم الفصل بطرف من أغراض الفصل الذي يليه أو إشارة إلى بعض معانيه»[121].

باستثناء الإشارة في الشرط الثاني إلى وجوب صياغة رأس الفصل الصياغة التي تليق بموقعه، تبدو جميع الشروط في هذا القانون مختصة بالحبك الجزئي أو الداخلي بين أبيات الفصل الواحد. ولكنها لم تغفل - على رغم ذلك - وجوب المناسبة المعنوية بين رأس الفصل وما يسبقه أو بين خاتمة الفصل ورأس الفصل الذي يليه.

ولعل وضع حازم يده على بعض وجوه التعلق بين البيت والآخر من الفصل الواحد بداية جدولة العلاقات الدلالية التي سبق فيها المحدثين، مثل نابدا. يحتفظ نابدا بحق الجدولة المتكاملة للعلاقات الدلالية بين المنطوقات. ولنا أن نقابل ما عند حازم بما يشاكله عند نابدا على النحو التالي:

حازم	نابدا
- علاقة المقابلة:	- العلاقة التقابلية (علاقة ثنائية)
- الكلية	
- البعضية	
- مسبب عنه	- السبب - النتيجة (علاقة منطقية)
- تفسير له	- الإجمال - التفصيل (علاقة تبعية)
- بعضه يحاكي بعض ما في الآخر	- الكيفية (علاقة الوصف)

ضم القانونان الأول والثاني شروط ما أسميناه بالحبك الكلي، كما ضم القانون الثالث شروط الحبك الجزئي. أما القانون الرابع، فقد جعله حازم في وصل بعض الفصول ببعض. ونرى أن الوصل - في هذا الموضع - ينبغي له أن يتسع للسبك والحبك معاً. ويعني هذا أن القانون الرابع إنما يتناول النص المسبوك المحبوك في الآن نفسه. لم يبن هذا القانون - مثل غيره - على شروط تحقيقه، إنما بني على أنواع الفصول من حيث الاتصال والانفصال بين العبارة والغرض. يقول حازم: «فأما القانون الرابع في وصل بعض الفصول ببعض، فالتأليف في ذلك على أربعة أضرب:

1 - ضرب متصل العبارة والغرض.

2 - وضرب متصل العبارة دون الغرض.

3 - وضرب متصل الغرض دون العبارة.

4 - وضرب منفصل الغرض والعبارة»[122].

حد حازم الضرب الأول على النحو التالي: «فأما المتصل العبارة والغرض، فهو الذي يكون فيه لآخر الفصل بأول الفصل الذي يتلوه علقة من جهة الغرض وارتباط من جهة العبارة، بأن يكون بعض الألفاظ التي في أحد الفصلين يطلب بعض الألفاظ التي في الآخر من جهة الإسناد والربط»[123].

على أساس الاتصال والانفصال بين العبارة والغرض تجرى سائر الضروب. إذا كان الاتصال من جهة العبارة لا الغرض كان الضرب الثاني. ويكون الفصل متصلاً بغيره في الغرض دون العبارة إذا كان أوله رأس كلام، ويكون لذلك الكلام «علقة» بما قبله من جهة المعنى. هذا هو الضرب الثالث. أما الضرب الرابع والأخير، فهو الذي لا توصل

فيه عبارة بعبارة ولا غرض بغرض مناسب له، بل يهجم على الفصل هجوماً من غير إشعار به مما قبله ولا مناسبة بين أحدهما والآخر[124].

الضروب الأربعة السابقة هي الإجابة عن سؤال يمكن أن يطرح على النحو التالي: كيف تبدو صور العلاقات بين الفصول من حيث اتصال العبارة والغرض؟

وينبغي الإشارة هنا إلى أن حازماً قد وصف الضرب الثاني بأنه «**منحط عن غيره**»[125]. ووصف الضرب الرابع بأنه «متشتت من كل وجه»[126]. ولكنه يرى الضرب الثالث، وهو ما اتصلت فيه الفصول بعضها ببعض في الغرض دون العبارة، يراه أفضل الضروب الأربعة. يقول حازم: «وهذا الضرب (يعني الثالث) إذا نيط برأس الفصل فيه معنى تعجيبي أو دعائي أو غير ذلك مما أشرنا إليه هو أفضل الضروب الأربعة؛ لكون النفوس تنبسط ويتجدد نشاطها بإشعارها الخروج من شيء إلى شيء، واستئناف كلام جديد لها مع ما يشفع به إليها في قبول الكلام من نياطه ما ذكرناه من تعجيب أو دعاء أو غير ذلك مما له بالمعنى علقة بالكلام وتصديره به. وهذا الضرب - على كل حال - أفضل الضروب الأربعة»[127].

يعكس تنظير حازم لضروب الاتصال بين فصول القصيدة ما يستحسنه الذوق العربي في بنية الخطاب: تعلق الفصول فيما بينها من جهة الغرض وارتباط بعضها ببعض من جهة العبارة؛ أي ارتباط بعضها ببعض من جهة الإسناد والربط. لقد نظر حازم - فيما يبدو لنا - إلى طراز القصيدة المركبة - على تقديره قدر الاتصال بين الفصول في الغرض عن طريق الخروج - عندما جعل الضرب الثالث أفضل الضروب. بعبارة أخرى نقول: سوف تجد القصيدة المركبة محلاً لها من الضرب الثالث، على أساس فهم حازم ومن قبله لدور التخلص من الخروج، من الربط بين الفصول لفظاً ومعنى.

ب/2 تنسيق المعاني بين الفصول: المعاني الجزئية والمعاني الكلية

ويربط الحبك بين المفاهيم والقضايا على مستوى الفصل الواحد، الكيفية التي تنسق بها المعاني بين أبيات الفصل. جعل حازم المعاني صنفين:

1 - المعاني الجزئية: وهي عنده ما كانت مفهوماتها «شخصية»[128].

2 - المعاني الكلية: وهي عنده ما كانت مفهوماتها «جنسية أو نوعية»[129].

لم يمثل حازم لأي من هذين النوعين عنده. ينبغي لمعنى الحب أو الوفاء أن يكون معنى كلياً، من حيث إن مفهومه جنسي أو نوعي، فإذا ما عرض شاعر لتجربة شخصية في أحدهما في علاقته بفلان أو فلانة، وكيف كانت تلك التجربة، وما كان يريده لها، ونحو ذلك، كان التحول إلى المعنى الجزئي.

هذان هما نوع المعاني عند حازم. فأما القصد إليها في القصائد فثلاثة أشكال:

1 - القصائد التي يكون اعتماد الشاعر في فصولها على أن يضمنها معاني جزئية.

2 - ما يقصد الشاعر في فصولها أن تضمن المعاني الكلية.

3 - ما يقصد الشاعر في فصولها أن تكون المعاني المضمنة إياها مؤتلفة بين الجزئية والكلية. وهذا هو المذهب الذي يجب اعتماده عند حازم؛ وذلك لحسن موقع الكلام به من النفس[130].

ما يتصل بالحبك المعنوي هنا - على معنى كيفية توزيع المعاني بين الفصول وتسلسلها إظهاراً لطبيعة التفاعل فيما بينها - هو إشارة حازم إلى أنه يحسن أن تصدر الفصول بالمعاني الجزئية وأن تردف

بالمعاني الكلية على سبيل التمثل بالأمر العام على الأمر الخاص، أو على سبيل الاستدلال على الشيء بما هو أعم منه[131].

ترتيب المعاني في الفصل على النحو السابق يبدو مقيساً على نماذج المجيدين من الشعراء مثل المتنبي. كان أبو الطيب النموذج المحتذى فيما اعتمده حازم أو استحسنه، لا في تصدير الفصول بالمعاني الجزئية وإردافها بالمعاني الكلية فحسب، بل في تصدير الفصول بالأبيات المخيلة وجعل ختامها ببيت إقناعي يعضد به ما قدم من التخييل ويجم النفوس لاستقبال الأبيات المخيلة في الفصل الثاني. يرى حازم أن كلام أبي الطيب كان له بذلك «أحسن موقع في النفوس»[132]. ويرى أنه «يجب أن يعتمد مذهب أبي الطيب في ذلك، فإنه حسن»[133].

ومهما يكن من أمر، فإن الذي نلاحظه في تصدير الفصل بالمعاني الجزئية وختمه بالمعاني الكلية هو مجاراة ذلك للغالب في العلاقات الدلالية المنطقية بين المنطوقات؛ إذ يغلب أن تبدو العلاقة من هذا النوع في هيئات نحو:

- السبب/ النتيجة.
- أو الوسيلة/ النتيجة.
- أو الشرط/ الجواب، ونحوها.

(ج) رؤوس الفصول: التسويم والتحجيل

لا يخرج رأي حازم في التقسيم النصي إلى فصول عن رأي سابقيه. يرى حازم أن العرب «اعتمدوا» في القصائد أن يقسموا الكلام فيها إلى فصول ينحى بكل فصل بها منحى من المقاصد، ليكون للنفس في قسمه الكلام إلى تلك الفصول والميل بالأقاويل فيها إلى جهات شتى من المقاصد وأنحاء شتى من المآخذ استراحة واستنجاد

نشاط بانتقالها من بعض الفصول إلى بعض وترامى الكلام بها إلى أنحاء مختلفة من المقاصد»[134].

ولا يرى حازم في تعدد الفصول والموضوعات ما يشوش الاتصال؛ بل يرى أنه أشد موافقة للنفوس الصحيحة الأذواق؛ وذلك لولع النفوس بالافتنان في أنحاء الكلام وأنواع القصائد[135].

في هذا الإطار يقع التسويم والتحجيل. هذان الاصطلاحان من وضع حازم. التسويم يعني العناية برؤوس الفصول العناية التي توقظ نشاط النفس لتلقي ما يتبعها ويتصل بها[136]. أطلق حازم على هذا الموضع التسويم؛ لأن العناية هنا ترتبط بفواتح الفصول، فتجعل لها بهاء وشهرة وازديادنا حتى كأنها بذلك ذوات غرر[137].

أما «التحجيل» عنده فيعني «تحلية أعقاب الفصول بالأبيات الحكمية والاستدلالية... ليكون اقتران صنعة رأس الفصل وصنعة عجزه نحواً من اقتران الغرة بالتحجيل في الفرس»[138].

يعنينا من «التسويم» أمران مهمان:

(أولهما) التفات حازم إلى العلاقة بين توفر خاصية الحبك لوحدات الفصل وبين تأثيرها في النفس وبلوغ المقصد؛ يقول حازم: وإذا اتجه أن يكون الانتقال من بعض صدور الفصول إلى بعض على النحو الذي يوجد التابع فيه مؤكداً بمعنى المتبوع ومنتسباً إليه من جهة ما يجتمعان في غرض ومحركاً للنفس إلى النحو الذي حركها الأول أو إلى ما يناسب ذلك، كان ذلك أشد تأثيراً في النفوس وأعون ما يراد من تحسين موقع الكلام منها»[139].

و(الآخر) التفات حازم إلى علاقة المعنى في خاتمة الفصول (بيت التحجيل) بجملة معاني الفصل أو بعضها، فضلاً عن فطنته إلي الوظائف الخطابية لهذه الخاتمة في علاقتها بما قبلها؛ كالتمثيل

والاستدلال اللذين غرضهما التصديق أو الإقناع قصد إعطاء حكم كلي في بعض ما يتعلق بـ «الأغراض الإنسانية» من أمور قصد إليها الفصل. يقول حازم: «ولا يخلو المعنى الذي يقصد تحلية الفصل به وتحجيله من أن يكون مترامياً إلى ما ترامت إليه جملة معاني الفصل إن كان مغزاها واحداً، أو يكون مترامياً إلى ما ترامى إليه بعضها؛ فيورد على جهة الاستدلال على ما قبله أو على جهة التمثيل، ويكون منحواً به منحى التصديق أو الإقناع، مقصوداً به إعطاء حكم كلي في بعض ما تكون عليه مجاري الأمور التي للأغراض الإنسانية علقة بها مما تصرفت إليه مقاصد الفصل، ونحى بها نحوه: فيكون في ورود البيت الأخير الذي يتضمن حكماً أو استدلالاً على حكم إثر المعاني التي لأجلها بين ذلك الحكم أو الاستدلال عليه، إنجاد للمعاني الأول وإعانة لها على ما يراد من تأثر النفوس لمقتضاها»[(140)].

خلاصة القول أن المبادئ والتخلصات والخواتيم كانت من مجالات النظر في بنية النص من منظور الحبك عند حازم. وقد رأينا له إسهامات خاصة، لاسيما في المبادئ والتخلصات. في تحليل المبادئ أبرز حازم فكرتي التناسب والتناصر بين المبدأ وما يليه. وعلى أساس فكرة التناصر بنى ترتيبه المبادئ إلى رتبها الثلاث على نحو ما رأينا. وفي تحليل التخلصات نبه حازم إلى وجوب العناية بالبيت التالي للتخلص، فضلاً عن اشتراطه خلو بيت التخلص مما يعوق حركته اللفظية والمعنوية من حشو أو كناية.

ولكن الرقعة الحقيقية التي أضافها حازم إلى مبحث الحبك أو التناسب في التراث العربي، كانت مع تجاوزه مواضع البداية والتخلص والنهاية وعلاقاتها بسائر أجزاء النص، إلى بحث خاصية الحبك من خلال القوانين وشروط القوانين التي وضعها للوصل بين فصل وآخر من فصول النص الشعري أو التي وضعها للوصل بين أبيات الفصل الواحد

منها، أو استجادته - في ترتيب المعاني في كل فصل - البدء بالمعاني الجزئية ثم المعان الكلية، أو تنبيهه إلى وجوب العناية بفواتح الفصول وأعقابها - فيما أسماه بالتسويم والتحجيل - من جهة المعنى والوظيفة الخطابية.

أما المبادئ الدلالية الجوهرية التي بنيت عليها قوانين المبادئ والتخلصات والخواتيم من ناحية، أو التي بنيت عليها قوانين مباني الفصول وهيآتها وكيفيات وصل بعضها ببعض والوصل بين أبيات الفصل الواحد منها من ناحية أخرى، فيمكن أن نوجزها: انتظام المعاني، واتصال الكلام، وتناسب الجزء مع الكل في المفهوم والتدرج: رأينا مناسبة الابتداء لما بعده ومناسبة ما بعده له. وكذلك الحال مع التخلص: أن يناسب ما قبله ويربطه على سبيل التدرج بما بعده. ولابد للخاتمة أيضاً من أن تناسب ما قبلها وأن ترتبط بالمقصد من الكلام. وفي مباني الفصول لابد من تناسب المفهومات فيما بينها، وأن يكون تقديم الأهم من الفصول فالأهم على حسب الغرض المقصود من الكلام، وأن يتعلق معنى أول الفصل بالفصل الذي قبله. وقد رأينا آنفاً أن أفضل ضروب الاتصال بين الفصول عند حازم، ما كان الاتصال فيه بين الفصول في الغرض دون العبارة. ولعل ذلك يرجع إلى أنه الضرب الذي يجمع بين الترابط المعنوي والتجدد الأسلوبي. وفي التأليف بين أبيات الفصل الواحد، أوجب حازم المناسبة بين البيت الأول من الفصل (بيت التسويم) وما قبله في المعنى، وأن يردف بيت التسويم ببيت آخر له به علاقة دلالية ما؛ كالتقابل أو الاقتضاء أو نحوهما، وأن يناسب توزيع المعاني بالفصل، من البدء بالمعاني الجزئية ثم المعاني الكلية، الغالب في العلاقات الدلالية المنطقية، وأن يرتبط المعنى في بيت التحجيل بجملة معاني الفصل أو بعضها على الأقل.

4 - التناسب بين النصوص

يتجاوز التناسب هنا ما بين المنطوقات وأجزاء النص الواحد إلى التناسب بين طائفة من النصوص في مدونة كبرى. التناسب بين النصوص يمثله عمل علمي من طراز عبقري، هو كتاب (تناسق الدرر في تناسب السور) للإمام جلال الدين السيوطي (ت 911هـ). هذا الكتاب هو النوع الأول من الأنواع الثلاثة عشر التي احتوى عليها كتاب له يحمل اسم (أسرار التنزيل). ولكن لم يصل إلينا من الأسرار إلا التناسق. فرغ السيوطي من كتابه (تناسق الدرر) في عام 883هـ. وتكشف قراءة عجلى للمحتوى العام لكتابه الأسرار الذي صدر به كتاب التناسق عن وقوع وأكثر من نصف أنواعه في مجال «المناسبة»[141].

يقوم (تناسب الدرر) على أساس ترتيب السور في المصحف لا ترتيب النزول. والترتيب القرآني المصحفي مختلف فيه بين العلماء: هل هو بتوقيف من النبي صلى الله عليه وسلم أم باجتهاد من الصحابة، بعد القطع بأن ترتيب الآيات توقيفي. المختار عند السيوطي أن ترتيب السور في المصحف توقيفي، سوى الأنفال وبراءة»[142].

خاصية التناسب في المعاني والمقاصد بين نصي سورتين متواليتين غالباً، وربما من سورتين غير متواليتين مثل التناسب بين النساء والبقرة من وجوه، هي المنظور اللغوي العام الذي بنى عليه السيوطي كتابه. وهو منظور دعامته الاستقراء النصي. وقد دل السيوطي على استقرائه في موضعين؛ أحدهما: «القاعدة التي استقر بها القرآن: أن كل سورة تفصيل لإجمال ما قبلها، وشرح له، واطناب لإيجازه»[143]. والموضع الآخر: قوله: «وأمر آخر استقرأته، وهو: أنه إذا وردت سورتان بينهما تلازم واتحاد، فإن السورة الثانية تكون

خاتمتها مناسبة لفاتحة الأولى للدلالة على الاتحاد. وفي السورة المستقلة عما بعدها يكون آخر السورة نفسها مناسب لأولها »[144].

جدير بالإشارة أن السيوطي - مثل سابقيه - قد اتخذ في كلامه عن وجوه التناسب مفردات عدة، منها: التناسق، والتلاحم، والارتباط، والاعتلاق، والالتئام، والتآخي، والتلازم والاتحاد، والاتصال. وهو يستخدم في مواضع متماثلة عدداً من تلك المفردات، حتى تبدو كأنها مترادفة عنده، وهو ما يجعل التمييز فيما بينها أمراً عسيراً، إلا ما ندر جداً منها؛ كأن يفيدنا السياق بأن الاتصال أعم من التناسب[145]، أو أن يفيدنا بأن التآخي يكاد يقتصر على التماثل في المطلع أو المقطع[146]، ونحو ذلك.

السؤال الآن: ما العلاقات الدلالية - أو بمصطلح السيوطي «وجوه التناسب» - التي يبنى على أساسها القول بالترابط بين سورة وأخرى؟.

يدلنا استقراء «تناسق الدرر» على أن الترابط الدلالي والمضموني بين سورة وأخرى يرجع إلى إحدى العلاقات الجوهرية العشر التالية:

(أ) تفصيل المجمل

أشرت إلى أن القاعدة التي استقر بها القرآن - من وجهة نظر السيوطي -: أن كل سورة تفصيل لإجمال ما قبلها، وشرح له، واطناب لإيجازه. بناء على هذا، تصبح هذه العلاقة الدلالية أهم العلاقات التي وفرت للنص القرآني المحكم خاصية الحبك. تفصيل المجمل إذاً هو الملمح الرئيس من ملامح الحبك التي تصير كل سورة معها وحدة من وحدات الخطاب القرآني المترابطة. سبق البديعيون السيوطي إلى إدراك هذه العلاقة من علاقات الحبك في الخطاب العربي، ولكن السيوطي يجعلها - باستقرائه - قاعدة الخطاب القرآني كله:

- فسورة البقرة قد اشتملت على تفصيل جميع مجملات الفاتحة[147].
- وسورة آل عمران شرح لإجمال ما في البقرة قبلها، ومثاله أن أول البقرة افتتح بوصف الكتاب بأنه لا ريب فيه. وقال في آل عمران: ﴿**نزل عليك الكتاب بالحق مصدقاً لما بين يديه**﴾ «3»: وذلك بسط وإطناب؛ لنفي الريب عنه[148].

وهكذا تطرد للسيوطي قاعدته.

(ب) علاقة التلازم والاتحاد

استقرأ السيوطي هذا الأمر على ما أشرنا. إذا وردت سورتان بينهما تلازم واتحاد كانت خاتمة السور الثانية مناسبة لفاتحة الأولى للدلالة على الاتحاد. مثال ذلك أن آخر آل عمران مناسب لأول البقرة؛ فإنها افتتحت بذكر المتقين، وأنهم المفلحون، وختمت آل عمران بقوله: ﴿**واتقوا الله لعلكم تفلحون**﴾ «20»[149]. وختمت المائدة بصفة القدرة، كما افتتحت النساء بذلك[150]. وختمت المائدة بفصل القضاء، وافتتحت الأنعام بالحمد؛ قال السيوطي: «وهما متلازمتان كما قال: ﴿**وقضي بينهم بالحق وقيل الحمد لله رب العالمين**﴾ «75:39»[151].

(جـ) تشابه الأطراف

يقول عنه السيوطي: «وهذا من أكبر وجوه المناسبات في ترتيب السور. وهو نوع من البديع»[152]. وتشابه الأطراف - في عمل السيوطي - يعني اشتراك أول السورة مع خاتمة ما قبلها في الموضوع. من تشابه الأطراف الذي وقف عليه السيوطي أن آل عمران ختمت بالأمر بالتقوى، وبدئت النساء به[153]. وختمت يوسف بوصف الكتاب، ووصفه بالحق، وبدئت الرعد بمثل ذلك[154]. وختمت الإسراء بالتحميد وافتتحت الكهف بالتحميد أيضاً[155].

(د) علاقة المقابلة

المقابلة أو التقابل من وجوه التناسب بين السور في عمل السيوطي. من الأمثلة على ذلك أن سورة الكوثر كالمقابلة لسورة الماعون قبلها؛ لأن الماعون وصف الله سبحانه فيها المنافقون بأربعة أمور: البخل، وترك الصلاة، والرياء فيها، ومنع الزكاة، وذكر في الكوثر في مقابلة البخل: ﴿**إنا أعطيناك الكوثر**﴾ «1»؛ أي: الخير الكثير. وفي مقابلة ترك الصلاة «فصل» «2»؛ أي: دم عليها. وفي مقابلة الرياء «لربك» أي لرضاه، لا للناس وفي مقابلة منع الماعون «وانحر» «2». وأراد التصديق بلحوم الأضاحي. أخذ السيوطي التأويل السابق عن الإمام فخر الدين الرازي (ت 606هـ)[156].

(هـ) علاقة المقارنة

تستنبط هذه العلاقة من كلام السيوطي من كلام السيوطي مثلاً عن وجه الاتصال بين سورتي الفيل واللمزة. قال السيوطي: «لما ذكر حال الهمزة اللمزة، الذي جمع ما لا وعده، وتعزز بماله وتقوى، عقب ذلك بذكر أصحاب الفيل، الذين كانوا أشد منهم قوة، وأكثر أموالاً وعتوا، وقد جعل كيدهم في تضليل، وأهلكهم بأصغر الطير وأضعفه، وجعلهم كعصف مأكول... فمن كان قصارى تعززه وتقويه بالمال، وهمز الناس بلسانه، أقرب إلى الهلاك، وأدنى إلي الذلة والمهانة»[157].

تبدو المقارنة هنا إذن علاقة دلالية رابطة بين طرفين لبيان صفة أو وضع لأحدهما مقارناً بالآخر.

(و) علاقة الملابسة

وتتجلى هذه العلاقة بين سورة الشمس والليل والضحى. قال السيوطي: «هذه الثلاثة حسنة التناسق جداً؛ لما في مطالعها من المناسبة لما بين الشمس والليل والضحى من الملابسة، وفيها سورة

الفجر، لكن فصلت بسورة البلد لنكتة أهم، كما فصل بين الانفطار والانشقاق وبين المسبحات؛ لأن مراعاة التناسب بالأسماء والفواتح وترتيب النزول، إنما يكون حيث لا يعارضها ما هو أقوى وآكد في المناسبة[158].

(ز) علاقة التحقيق

وتستنبط من كلام السيوطي عن السورتين إذا كانت بداية إحداهما قسم على تحقيق ما في سابقتها. من أمثلة هذه العلاقة ما لاحظه السيوطي من الارتباط بين سورة الفجر والغاشية قبلها. يقول السيوطي: «لم يظهر لي من وجه ارتباطها (يعني الفجر) سوى أن أولها كالإقسام على صحة ما ختم به السورة التي قبلها (يعني الغاشية)؛ من قوله جل جلاله: ﴿**إن إلينا إيابهم ثم إن علينا حسابهم**﴾ «25، 26»، وعلى ما تضمنه من الوعد والوعيد. كما أن أول الذاريات قسم على تحقيق ما في (ق)، وأول المرسلات قسم على تحقيق ما في (عم)»[159].

(ح) بيان العلة

ويعني أن تقع السورة موقع العلة لما قبلها. من ذلك مثلاً أن سورة البينة - كما يذكر السيوطي - واقعة موقع العلة لسورة القدر قبلها؛ كأنه لما قال سبحانه ﴿إنا أنزلناه﴾ «1»، قيل: لم أنزل؟ قيل: لأنه لم يكن الذين كفروا منفكين عن كفرهم، حتى تأتيهم البينة، وهو رسول من الله يتلو صحفاً مطهرة. وذلك هو المنزل[160].

من ذلك أيضاً أن أول سورة الحديد واقع موقع العلة للأمر بالتسبيح في آخر سورة الواقعة؛ وكأنه قيل: ﴿**فسبح باسم ربك العظيم**﴾ لأنه ﴿**سبح لله ما في السموات والأرض**﴾[161].

(ط) الإتمام أو العطف

وذلك أن تكون السورة في ترتيبها كالتتمة لما قبلها. من الأمثلة على ذلك أن سورة المعارج – فيما ذكر السيوطي – كالتتمة لسورة الحاقة في بقية وصف يوم القيامة والنار[162]. وسورة النمل كالتتمة للشعراء قبلها في ذكر بقية القرون، فزاد سبحانه فيها ذكر سليمان، وداود، وبسط فيها قصة لوط أبسط مما هي في الشعراء[163].

يجعل السيوطي هذه العلاقة من العلاقات التي تصل بين سورة وأخرى؛ كعلاقة سورة الشرح بالضحى قبلها. ينقل السيوطي عن الإمام فخر الدين الرازي قوله: والذي دعاهم إلى ذلك (يعني ما ذهب إليه بعض السلف في جعلهما سورة واحدة بلا بسملة) هو أن قوله: ﴿**ألم نشرح**﴾ كالعطف على: ﴿**ألم يجدك يتيماً فآوى**﴾ «6» في الضحى[164].

(ي) وصف الإطار الزمني

تستنبط هذه العلاقة من كلام السيوطي مثلاً عن وجه الاتصال بين سورتي البينة والزلزلة. قال السيوطي: «لما ذكر في آخر» ﴿**لم يكن**﴾ (يعني البينة) أن جزاء الكافرين جهنم، وجزاء المؤمنين جنات، فكأنه قيل: متى يكون ذلك؟ فقيل: ﴿**إذا زلزلت الأرض زلزالها**﴾ «1»؛ أي: حين تكون زلزلة الأرض، إلى آخره»[165].

تلعب العلاقات الدلالية على النحو الذي رأيناه دوراً بالغاً في الوصل بين سورة وأخرى. يمكن – في استقراء موسع – أن نضع الأيدي على مزيد من العلاقات. ميزنا هنا بين عشر علاقات دلالية على الأقل، كانت من ركائز السيوطي المهمة في الكشف عن التناسب بين السور. من أجل ذلك، لا نرى وجهاً لاقتصار محمد خطابي على ثلاث من العلاقات الدلالية في عمل السيوطي[166]. نرى في ذلك إجحافاً بجهد السيوطي الجهيد في تحليل النص القرآني من منظور التناسب من

ناحية، ونراه - من ناحية أخرى - أقل كثيراً من أن يصور حقيقة ثراء العلاقات بين طائفة من النصوص يجمعها نص أكبر واحد.

هناك أمر آخر ينبغي لنا أن ننوه به؛ وهو أن «التناسب» عند السيوطي يتجاوز العلاقات الدلالية المذكورة آنفاً، إلى كل مظاهر الاتصال الموضوعي والمضموني والمنطقي التي تجعل وضع إحدى السور بعد الأخرى أنسب من وضع غيرها موضعها.

يمكن توضيح ذلك بمثال من عمل السيوطي، وليكن ما ذكره من وجوه للتناسب بين سورة البقرة والفاتحة قبلها. هذه الوجوه عنده هي:

(**الوجه الأول**): «سورة البقرة قد اشتملت على تفصيل جميع مجملات الفاتحة».

(**الوجه الثاني**): أن الحديث والإجماع على تفسير المغضوب عليهم باليهود، والضالين بالنصارى. وقد ذكروا في سورة الفاتحة على حسب ترتيبهم في الزمان، فعقب بسورة البقرة، وجمع ما فيها من خطاب أهل الكتاب لليهود خاصة، وما وقع فيها من ذكر النصارى لم يقع بذكر الخطاب....».

(**الوجه الثالث**): «أن سورة البقرة أجمع سور القرآن للأحكام والأمثال،....، فناسب تقديمها على جميع سوره».

(**الوجه الرابع**): «أنها أطول سورة في القرآن، وقد افتتح بالسبع الطوال، فناسب البداءة بأطوالها».

(**الوجه الخامس**) «أنها أول سورة نزلت بالمدينة، فناسب البداءة بها، فإن للأولية نوعاً من الأولوية».

(**الوجه السادس**): «أن سورة الفاتحة كما ختمت بالدعاء للمؤمنين بألا يسلك بهم طريق المغضوب عليهم ولا الضالين إجمالاً، ختمت سورة البقرة بالدعاء بألا يسلك بهم طريقهم في المؤاخذة بالخطأ والنسيان،

وحمل الإصر وما لا طاقة لهم به تفصيلاً، وتضمن آخرها أيضاً الإشارة إلى طريق المغضوب عليهم والضالين بقوله: ﴿**لا نفرق بين أحد منهم**﴾ «285» فتآخت السورتان وتشابهتا في المقطع. وذلك من وجوه المناسبة في التوالي والتناسق... فهذه ستة وجوه ظهرت لي»(167).

يتضح مما سبق ما ألمحنا إليه آنفاً: يتسع التناسب هنا ليشتمل علي العلاقات الدلالية: كتفصيل المجمل، وعلى وجوه أخرى لغوية: كالتناسب الموضوعي في خطاب أهل الكتاب، والاشتراك في مضمون الخاتمة، أو وجوه خارجة عن نطاق اللغة: كالطول، وترتيب النزول.

لا ريب أن طبيعة النص المدروس الخاصة من الناحيتين: اللغوية وغير اللغوية، قد فرضت مثل هذا التوسع في استخدام مفهوم «التناسب» عند السيوطي. هذا ما يؤكده عمل آخر للسيوطي في التناسب بين المطلع والمقطع في السورة الواحدة؛ وهو رسالته: «مراصد المطالع في تناسب المقاطع والمطالع». فضلاً عن خروجه بنطاق المطلع عما تعارفه سابقوه، حتى يصل المطلع عنده إلى نصف السورة الأول والمقطع إلى نصفها الآخر(168). فقد اتسع «التناسب» عنده إلى أن جعل الاشتراك بين المقطع والمطلع في موضوع أو محور خطابي وجه التناسب الرئيس. من ذلك مثلاً أن «هود» و«يوسف» و«الرعد» و«إبراهيم» و«الحجر»، كلها مفتتحة بذكر القرآن، ومختتمة به(169). وفي حالات غير قليلة يظهر وجه التناسب في هيئة علاقة دلالية ما.

على أي حال، فمن المسلم به أن لدراسة السيوطي عن «تناسب السور» خصوصية من جانب قيامها على نص منزل من لدن حكيم خبير للناس كافة. ولكن هذا النص قد أحكمت معانيه ومقاصده علاقات دلالية ومضمونية في كل جزء من أجزائه في محيط نظمه الكلي. من ثم، يظل السؤال التالي مشروعاً: إذا اتخذنا دراسة السيوطي عن «تناسب السور» نموذجاً لدراسة تطبيقية عن خاصية الحبك بين طائفة

من النصوص في إطار نص مترابط أكبر، فما المعطيات النظرية العامة التي توقفنا عليها مثل تلك الدراسة؟.

يمكن إيجاز تلك المعطيات فيما يلي:

1 - يجمع النص بالآخر في محيط نص مترابط أكبر علاقتان دلاليتان اثنتان على الأقل: إحداهما علاقة مطردة بين جميع النصوص، من حيث إن أحدهما يفصل مجمل الآخر، ومن حيث إن كلاً منها جزء من كل، والأخرى متغيرة حسب موقع النص مما قبله وما بعد.

2 - كلما طال نصان متواليان في نص مترابط مطول، كانت فرصة لأن تجمع بينهما أكثر من علاقتين اثنتين. هذا ما نراه واضحاً في عمل السيوطي بين معظم السور المدنية.

3 - إذا كان إحصاء العلاقات الدلالية بين المنطوقات وأجزاء النص الواحد عملاً متاحاً، فإن إحصاء العلاقات الدلالية بين طائفة من النصوص التي يقوم عليها نص أكبر واحد، يبدو شيئاً غير يسير، وقابلاً للتأويل والتعدد. ولعل ما استشعره السيوطي من تجاوز وجوه التناسب والاتصال بين سور القرآن ما ذكره في عمله، كان وراء قوله: «وجميع هذه الوجوه التي استنبطتها من المناسبات بالنسبة للقرآن كنقطة من بحر»[170].

4 - ليست العلاقات بين نصين في مدونة كبرى من حيث المعنى والمقصد ظاهرة دائماً. تظهر هذه العلاقات حيناً، ولكنها خفية في أحيان أخرى. يرتبط خفاء العلاقات بطول النص ومقصده في كثير من الأحيان. وفي عمل السيوطي رأينا وجوه اتصال السورة بالأخرى ظاهرة، ولكنها تحتاج إلى تأمل وروية في أحيان غير قليلة. عبر السيوطي عن هذه المسألة في غير موضع من كتابه:

- عن سورة «إبراهيم» قال: وجه وضعها بعد سورة الرعد، زيادة على ما تقدم، **بعد إفكاري فيه برهة**...»[171].

- وعن وجوه مناسبة «تبارك» لسورة «التحريم» قبلها قال: «**ظهر لي بعد الجهد**...»[172].

- وعن وجه اتصال «نوح «بسورة» المعارج» قبلها قال: «أكثر ما ظهر في وجه اتصالها بما قبلها بعد **طول الفكر** أنه...»[173].

- وعن وجه اتصال «الجن» بسورة «نوح» قبلها قال: «**قد فكرت مدة في وجه اتصالها بما قبلها**...»[174].

5 - للاستدلال دور مهم في استنباط العلاقات الدلالية التي لم يصرح بها الخطاب. يمكن أن نضرب على ذلك مثلاً نوع الاتصال بين سورة «نوح» و«المعارج» قبلها؛ قال السيوطي: «أكثر ما ظهر في وجه اتصالها بما قبلها بعد طول الفكر أنه سبحانه لما قال في «سأل» (يعني المعارج): ﴿**إنا لقادرون. على أن نبدل خيراً منهم**﴾ «41»، عقبه بقصة قوم نوح، المشتملة على إبادتهم عن آخرهم، بحيث لم يبق منهم ديار، وبدل خيراً منهم فوقع الاستدلال لما ختم به تبارك»[175]. وفي الاتصال بين «تبارك» و«التحريم» قبلها، يقول السيوطي: «ظهر لي بعد الجهد: أنه لما ذكر آخر التحريم امرأتي نوح ولوط الكافرتين، وامرأة فرعون المؤمنة، افتتحت هذه السورة بقوله: ﴿**الذي خلق الموت والحياة**﴾ «2»، مراداً بهما الكفر والإيمان في أحد الأقوال، للإشارة إلى أن الجميع بخلقه وقدرته، ولهذا كفرت امرأتا نوح ولوط، ولم ينفعهما اتصالهما بهذين النبيين الكريمين، وآمنت امرأة فرعون، ولم يضرها اتصالها بهذا الجبار العنيد، لما سبق في كل من القضاء والقدر»[176].

من المقرر - في علم لغة النص ونظرية تحليل الخطاب - أن

خطاب اللغة الطبيعية - على عكس الخطاب الشكلي - ليس خطاباً صريحاً تماماً explicit. يمكن أن تقع العلاقات بين الجمل والقضايا دون أن يعبر عنها. وهذه هي العلة في أن البنية النظرية للنص ضرورية لبيان كيفية تفسير الخطابات بأنها مترابطة حتى وإن كانت معظم القضايا اللازمة لإنشاء الحبك تبقى ضمنية implicit، على نحو القضايا المستلزمة عن قضايا أخرى قد عبر عنها في الخطاب تعبيراً صريحاً. هنا يكون للاستدلال دور(177). وقد رأينا في التوطئة كيف يمكن لنا أن نقوم بتركيب «الحلقات المفقودة» في الخطاب بواسطة قوانين الاستدلال Rules of Inference.

6 - إذا كانت بنية النص الكبرى هي بنية المحتوى النصي الشاملة التي تؤثر على مقصده الرئيس، فإن بنية النصوص المكونة لنص أكبر ممتد ينبغي لها أن تكون - عبر علاقات المحتوى الكبرى فيها - ما يمكن تسميته بالبنية النصية العظمى. في ضوء هذا يمكن أن نفهم كلام القدماء عما أسموه «المقصد الأعظم من القرآن». مثال ذلك أن الإمام فخر الدين الرازي (ت 606هـ) جعل «المقصد الأعظم من القرآن» هو تقرير أمور أربعة: الإلهيات، والمعاد، والنبوات، وإثبات القضاء والقدر(178).

5 - خلاصات وتعقيبات

كان النص الأدبي عند البلاغيين والنقاد، والنص القرآني عند البلاغيين والعاملين في حقل التفسير وعلوم القرآن، المادة النصية التي نهضت عليها تنظيرات القدماء وتبصراتهم في حبك الكلام وإيقاع المناسبة بين أجزائه. ولا ريب أن اتخاذ كل من النص القرآني والنص الأدبي مركزاً للعمل في حبك النص مبرر برغبة في أن تصدر تنظيراتهم عن نماذج لغوية عليا، تزود بالمثال المحتذى. وبدهي أن يكون الوقوف

على النماذج الأدبية المعيبة مطلعاً أو تخلصاً أو خاتمة أو وصلاً بين الأجزاء، قصداً إلى استهداف النقيض عند صناعة الكلام.

فضلاً عن اصطلاح الحبك، استخدمت مفاهيم أخرى تؤدي إليه؛ كالتناسب والالتحام والارتباط والتعلق والمجانسة والمؤاخاة ونحوها. في ظل ذلك قدم القدماء طائفة من التصورات والمبادئ التي ربطت تمام حسن الكلام بحبكه وتناسب المعاني بين أجزائه. يمكن أن نجمل تلك التصورات والمبادئ فيما يلي:

1 - مبدأ انتظام المعاني واتصال الكلام ودلالته على الاستمرارية المعنوية في النص.

2 - مبدأ مجانسة الجزء للكل، وهو ما رأيناه على نحو تطبيقي في باب «الابتداء والتخلص والانتهاء». ومن الدراسة التطبيقية، استمدت القوانين التي تحكم كل جزء بما بعده وبما قبله لغوياً وموقفياً:

(أ) فالابتداء ذو علاقة موقفية بمقام الاتصال، ولغوية بالوحدات التي تليه: بيتاً شعرياً، أو جملة في رسالة أو خطبة.

(ب) والتخلص على علاقة لغوية بما قبله وما يليه. ويشترط فيه التدرج.

(ج) والانتهاء قاعدة النص.

3 - اتخاذ فكرة التناصر أساساً لترتيب المبادئ إلى رتبها الثاث المعروفة عند حازم.

4 - اتخاذ معيار المناسبة وفكرة التناصر منظوراً لغوياً إلى «بنية النص»، مما يعكس فهماً للنص كلاً دلالياً متفاعل الأجزاء.

5 - أنواع اقتران المعاني (أو جهات التعلق)، وهي عند حازم: اقتران التماثل، واقتران المناسبة، واقتران المطابقة أو المقابلة... إلخ.

6 - ربط مقاصد النظم بقوى فكرية مختلفة؛ كالقوة على تصور صورة مثلى للقصيدة، والقوة على تنظيم المعاني وتوزيعها بين الفصول، والقوة على ملاحظة وجوه التناسب بين تلك المعاني. وينبغي لما وصل إليه حازم في مبحث «القوى الفكرية» أن يعد من الأسس الإجرائية في تحليل النص وفهمه.

7 - قوانين الوصل بين الفصول، وتصنيف هذه الفصول - من خلال جهد ظاهر عند حازم في استقراء النصوص - إلى ضروبها الأربعة.

8 - العلاقات الدلالية التي فطن إليها حازم، فضلاً عن «وجوه التناسب» المعلنة في عمل السيوطي أو التي يمكن أن تستنبط منه. وقد زودنا عمل السيوطي عن «تناسب السور» بمعطيات نظرية ستة مهمة، دون أن نبرز منها هنا - على وجه الخصوص - أمرين:

(أ) أهمية هذا العمل في تجلية الاختلافات أو القواسم المشتركة بين طبيعة العلاقات الدلالية بين أجزاء النص الواحد والعلاقات الدلالية بين نصين أو أكثر في مدونة نصية كبرى، من حيث ظهور العلاقات واختفائها، أو من حيث عدد العلاقات الأقل الذي يلزم وقوعه للربط المعنوي أو المضموني في الحالتين، أو من حيث العلاقة الطردية بين طول النص وعدد العلاقات الكامنة... إلخ.

(ب) أهمية هذا العمل في توكيد دور الاستدلال في اكتشاف العلاقات الدلالية الخفية التي لم يصرح بها الخطاب.

في ضوء ما سبق، يمكن وضع الأيدي على حقيقتين اثنتين على الأقل:

(**أولاهما**) أن القدماء قد فهموا النص وحدة كلية مترابطة الأجزاء، متجانسة الدلالات والمعاني والمضامين. ولا يند عن ذلك إلا نظرتهم إلى القصيدة المركبة. وهو ما سنعقب عليه بعد قليل.

و(**الأخرى**) أن التصورات والمبادئ السابقة جميعاً، وهي حصائد فكر المهتمين بصناعة الكلام والنصوص من اللغويين والبلاغيين، تكاد تشغل جميع المنظورات التي حددها ليفاندوسكي للحبك في علم اللغة النصي:

- فالحبك أداة لغوية لفهم السبك فهما أعمق، نراه في روايات الجاحظ عن بعض منتجي النصوص، وفي إشارات ابن قتيبة (ت 276هـ)، وابن طباطبا (ت 322هـ) والحسين بن وهب (ت 337هـ) وأبي هلال العسكري (ت 395هـ) وابن رشيق (ت 456هـ)، وأسامة بن منقذ (ت 530هـ) وضياء الدين بن الأثير (ت 636) عن: الكلام المضموم إلى لفقه، والكلام الآخذ بعضه برقاب بعض، وانتظام المعاني، وتشاكل المصراعين، وإنباء الموارد عن المصادر، والمشاكلة بين الألفاظ، وربط الحبك بالسبك، وذكر المعنى مع أخيه لا مع أجنبي... إلخ.
- والحبك خاصة من خصائص الارتباط بين الأشياء والأوضاع وبين مراجعها، نراه في وجوه التناسب التي اتسع بها السيوطي في عمله عن تناسب السور، حتى خرجت عن العلاقات الدلالية المحددة إلى التناسب بين السورتين في الارتباط بمرجعية واحدة؛ كأن يكون الموضوع المتكلم عنه واحداً في المطلع أو المقطع.
- والحبك خاصة من خصائص إطار الاتصال الاجتماعي، نراه في اشتراط مناسبة المطالع للمقاصد، ومقامات الاتصال، وأحوال المخاطبين، وما يروق للممدوحين سماعه في فصول المديح؛ فلا يمدح الشاعر بما هو بالرثاء أجدر، وأن يرعى دور المخاطب الاجتماعي؛

فلكل طبقة ما يشاكلها، فضلاً عن رعايته موقف الاتصال الخارجي، فلا يتغزل إذا كان الكلام في حادثة لا يناسبها الغزل!.

- والحبك إجراء وحصيلة للتلقي الابتكاري البناء، نراه في كلام حازم عن دور المتلقي في الاستدلال على الشيء بما هو أعم منه، أو دوره عند السيوطي في الاستدلال على العلاقات الدلالية التي لم يصرح بها الخطاب.

ليس القصد مما سبق تعبئة ما وصل إليه القدماء من تصورات ومبادئ في قوالب جديدة من عمل النظرية اللغوية المعاصرة، وأن القدماء وصلوا إلى ما وصل إليه المحدثون، وانتهوا إلى ما انتهوا إليه، حتى لم تعد بنا حاجة إلى تلك النظريات اللسانية المحدثة. المضاهاة السابقة بين منظورات القدماء والمحدثين نوع استضاءة بمحددات المحدثين النظرية المحكمة، وقد كشفت عن إلمام التراث العربي في مجال الحبك بطائفة من التبصرات الجوهرية والخطوط العريضة. غني عن البيان أن المنظورات الأربعة التي حددها ليفاندوفسكي للحبك على النحو السابق قد رفدتها اتجاهات لغوية حديثة عدة، مثل اللغويات الاجتماعية، ونظرية أفعال الكلام، ونظريات التلقي ونحوها، أما اجتهادات القدماء، فقد رفدتها نظرة شمولية ثاقبة في صناعة الخطاب العربي، تجمع بين العلم والذوق. أقصد بالعلم هنا العلم اللغوي بمعناه العام (النحوي والدلالي والمقامي) الذي يلزم توصيف ظواهر كلامية ونصية مفردة، من حيث الصياغة ومن حيث كيفية الوصول إلى المؤثرات الاتصالية المثالية: ترتيب الأفكار، وتنظيم أجزاء الكلام... إلخ.

أما الذوق، فقد لاحظناه في مواطن كثيرة مما سبق، نحو خلع أوصاف الاستحسان والاسترذال على المطالع والتخلصات والخواتيم، ونحو ربط حازم وغيره من القصيدة المركبة والنفوس الصحيحة الأذواق.

ويمكن أن نضيف هنا تعليق أبي هلال علي المناسبة المعنوية بالمطابقة في قوله تعالى: ﴿**وأنه هو أضحك وأبكى وأنه هو أمات وأحيا وأنه خلق الزوجين الذكر والأنثى**﴾ (النجم 43-45) وقوله ﴿**وللآخرة خير لك من الأولى ولسوف يعطيك ربك فترضى**﴾ (الضحى 4-5) بقوله: «فأبكى مع أضحك وأحيا مع أمات، والأنثى مع الذكر، والأولى مع الآخرة، والرضا مع العطية، فهي نهاية الجودة وغاية حسن الموقع»[179]. مثل ذلك ما نراه في السبك أيضاً. أضرب مثالاً على ذلك من مبحث «المنافرة بين الألفاظ في السبك». قال ابن الأثير: «أشد بعض الأدباء بيتاً لدعبل (ت 246هـ)، وهو:

شفيعك فاشكر في الحوائج إنه — يصونك من مكروهها وهو يخلق

فقلت له: عجز هذا البيت حسن، وأما صدره فقبيح: لأنه سبكه قلقاً نافراً، وتلك الفاء التي في قوله: «شفيعك فاشكر» كأها ركبة البعير، وهي في زيادتها كزيادة الكرش!. فقال: لهذه الفاء في كتاب الله أشباه، كقوله تعالى: ﴿**يا أيها المدثر. قم فأنذر. وربك فكبر. وثيابك فطهر**﴾ (المدثر 1-4). فقلت له: بين هذه الفاء وتلك الفاء فرق ظاهر يدرك بالعلم أولاً، وبالذوق ثانياً.

أما العلم: فإن الفاء في ﴿**وربك فكبر وثيابك فطهر**﴾ وهي الفاء العاطفة، فإنها واردة بعد ﴿**قم فأنذر**﴾، وهي مثل قولك «امش فأسرع» و«قل فأبلغ». وليست الفاء التي في «شفيعك فاشكر» كهذه الفاء؛ لأن تلك زائدة، لا موضع لها. ولو جاءت في السورة كما جاءت في قول دعبل – وحاش لك من ذلك – لابتدئ، فقيل: ربك فكبر، وثيابك فطهر. لكنها لما جاءت بعد ﴿**قم فأنذر**﴾ حسن ذكرها فيما يأتي بعدها من ﴿**وربك فكبر. وثيابك فطهر**﴾.

وأما الذوق: فإنه ينبو عن الفاء الواردة في قول دعبل، ويستثقلها، ولا يوجد ذلك في الفاء الواردة في السورة.

فلما سمع ما ذكرته أذعن بالتسليم[180].

وهناك فرق جوهري في المادة اللغوية المعتمدة للتحليل بين التراث العربي وعلم اللغة النصي. يلحظ المرء أن نماذج الدراسة النصية من عام 1970م، قد جعلت مركز اهتمامها التعريف بتوظيف النصوص في سياقات الحياة اليومية. وقد تبع ذلك أن تكون مادة التحليل اللغوية نصوص المحادثات التي تمثل جانباً مهماً من جوانب النشاطات الاجتماعية اليومية، وهي - كما نعرف - نصوص تبنى على التفاعل المباشر المطلق بين المشتركين فيها. أما مادة التحليل عند العرب، فقد كانت - كما رأينا - النصوص القرآنية والنصوص الأدبية: وغني عن البيان أن النص القرآني يقدم النموذج الأعلى للغة المسبوكة المحبوكة، وفي النصوص الأدبية يرى هؤلاء الباحثون العرب نماذجهم المنشودة. ومعلوم أن ظروفاً وأسباباً تاريخية مرتبطة بالمقاصد الكبرى للتأليف والتصنيف في العربية، قد جعلت ذلك أمراً طبيعياً. ولكنا نحسب أن لو كان قدر لطائفة من اللسانيين المحترفين أن يجعلوا الاستخدام اللغوي في شكله التفاعلي المنطوق غير الأدبي مادة لتحليل الطرق التي يتحقق بها الحبك، لكانوا - كما هو المظنون بهم - قد قدموا مزيداً من التصورات والحقائق، على نحو ما رأينا عند لابوف ودوسون مثلاً، من ربط تحقق الحبك بالعلاقة بين أفعال الكلام الإنجازية.

من ناحية أخرى، فإن مقارنة ما انتهى إليه القدماء عن مشكل الحبك في طراز القصيدة المركبة بما استقر في علم اللغة النصي ونظرية تحليل الخطاب من مفاهيم مركزية، تؤكد أن الذين جعلوا النص الشعري المركب موافقاً للنفوس صحيحة الأذواق؛ كابن طباطبا وحازم، قد غلبوا الذوق على العلم، وضربوا بمفاهيم جوهرية في علم اللغة النصي ونظرية

تحليل الخطاب عرض الحائط؛ أعني مفاهيم مثل «محور الخطاب Discourse Topic» و«علم النص Textual World» و«بنية النص الكبرى Macro - Structure».

في القصيدة المركبة يصبح «محور الخطاب» و«عالم النص» و«بنية النص الكبرى» على مستوى الفصل الواحد من النص، لا النص الكامل. لكل فصل محوره أو موضوعه الذي تعتمد عليه علاقات الحبك بين الجمل وما تعبر عنه من قضايا. ولكل فصل عالمه النصي الذي يبنيه في ذهن القارئ تناسق المفاهيم والعلاقات في حيز معرفي Knowledge Space بعينه. وعالم النص أحد فروع الموقف. والموقف - كما نعرف - مرتبط بخطط أطراف الاتصال وغاياتهم. مع تباين المفاهيم والعلاقات سيفقد النص الشعري المركب موقفيته الموحدة. وينسحب ذلك على بنيته الكبرى؛ وذلك أن البنية الكبرى لا تقتصر على العلاقات بين القضايا المتجاورة، إنما هي بنية شمولية تلتقط عناصرها من مجموع قضايا النص المتآلفة، بناء على ذلك، يتعذر تحصيل بنية كبرى واحدة لنص شعري مركب.

بيد أن المرء لا يعدم قصائد مركبة من الشعر العباسي بخاصة، يفتح لها التأويل باباً على تآلف المحاور، ومكونات عالم نصي واحد، وبنية كبرى واحدة. ولكنها ليست مركبة من طراز: النسيب - المديح، الذي تفاجئ فيه النقلة من كلام عن الذات إلى كلام عن الآخر، ولكنها من طراز: النسيب - الفخر، الذي تؤلف بين غرضيه ذات الشاعر. أضرب مثالاً على ذلك دالية البحتري (ت 284هـ) التي مطلعها:

سلام عليكم لا وفاء ولا عهد أما لكم من هجر أحبابكم بد؟(181)

تحليل الخطاب عرض الحائط؛ أعني مفاهيم مثل «محور الخطاب Discourse Topic» و«علم النص Textual World» و«بنية النص

صنفت هذه الدالية شكلياً على أنها في وصف لقاء الشاعر بالذئب. وهذا يعني مبدئياً غض الطرف عن فصل النسيب فيها، أو النظر إليه على أنه هامش على متن الوصف. ولكننا نرى أن القصيدة تتوزع بين هند التي غدرت به، وأهله الذين ظلموه، والحياة التي تجره إلى الصراع والمواجهة. ولم يكن مشهد الصراع بين الشاعر والذئب إلا وسيلة فنية للتدليل على أن ذلك الشاعر الذي كانت له الغلبة في ذلك الصراع مع ذئب شرس، إنما هو أقوى من غدر هند وظلم أهله، وأقدر على أن يخوض - في ذلك المحيط الاجتماعي المتوثب - كافة الصراعات والمواجهات حتى مع ذئاب أخرى من عالم الإنسان، فإن لم يقدر له الفوز أسلم أمره للقدر!.

من أهم ما يدعم التأويل السابق اطراد جملة من المفاهيم التي تدور حول غدر هند والتي تجمع بين فصل النسيب وما بعده؛ فالكلام فيما تلاه عن ظلم الأهل وقسوة الحياة. ولعل الفصل الأخير من النص والذي يبدأ بـ:

لقد حكمت فينا الليالي بجوهرها وحكم بنات الدهر ليس له قصد

لعله لا يعدو أن يكون خاتمة مطولة بدت قاعدة الدالية، ووقعت مما قبلها جميعاً موقع النتيجة من السبب.

بناء على ذلك، نرى النسيب في مثل ذلك النص مختلفاً عنه في نصوص أخرى وقد تلاه مديح. ولعل عزوف البحتري عن التخلص في موضع يحرص غيره عليه فيه مبرر هنا بما يشد الفصول بعضها إلى بعض من علاقات دلالية.

ومهما يكن من أمر، فقد وقف القدماء على توصيف طائفة من المبادئ العامة للممارسة اللغوية في شكلها النصي من حيث خاصية الحبك، وعالجوا كثيراً من الإشكاليات عن بنية النص وعلاقات أجزائه

من خلال جملة من القوانين العامة، على رغم أنهم لم يجروا في تلك المعالجات على عرق ولم يعملوا فيها على شاكلة. وقد برهن ما انتهى إليه هؤلاء من تصورات ومبادئ عن الحبك على أن للنظرية اللغوية في تحليل النص عند العرب امتدادات بعيدة في مصادر التراث اللساني البلاغي، وأن ذلك التراث مازالت به إمكانيات مختلفة للتزويد بأصول مرضية لتطوير علم لغوي نصي عربي، وأنه ليس داراً خربة نسج عليها العنكبوت!.

الهوامش

1) Hartmann, R. R. K.: Contrastive Textology: Comparative Discourse. Julius Groos Verlag. Heidelberg (1980), pp. 10-13.

2) ترجم الكتاب عمر أوكان، ونشرته دار أفريقيا الشرق 1994.

3) تمام حسان: المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة، مجلة فصول – سبتمبر (1987م) ص 26.

4) Halliday, M. A. K. Language as Social Semiotic. Edward Arnold London (1993) p. 137.

5) Halliday, M. A. K. - Hasan, Ruqaiya: Cohesion in English. Longman, London - New York (1983) p. 25.

6) De Beaugrande, R. - A./ Fressler, W.U.: Introduction to Text - Linguistics, Longman. London - New York, (1983) p. 113.

7) Brinker, Klaus: Textbegriff in der heutigen Linguistik in: Studien zur Texttheorie und zur deutschen Grammeatik, Duesseldorf (1973) SS. 9-41, S. 13.

8) Heinemann, W. - Viehweger. D: Textlinguistik, Eline Einfuehryng. Max Niemeyer Verlag (1991) S. 49.

9) Sowinski, Bernhard: Textlinguistik, Verlang W. Kohlhammer. Stuttgart - Berlin - Koeln - Mainz (1983) S. 83.

10) Lewandowski, Theodor: Linguistiches Woerterbuch, Quelle u. Meyer, 6 Auflage.

11) Heidelberg. Wiesbaden (1994) S. 546.

12) Lewandowski, op. cit. SS. 546-47.

13) دوبوجراند، روبرت: النص والخطاب والإجراء، ترجمة د. تمام حسان. عالم الكتب – القاهرة (1998) ط 1 ص 103.

14) Van Dijk, Teun, A.: Text and Context, Longman - London - New York (1980) p. 95.

15) Text and Context, op. cit. p. H 93.

16) Grabe, William: Written Discourse Analysis: Kaplan R. B. (ed) Annual/ Rerviw of Applied linguistics 5: 101-123.

17) Text and Context, op. cit, p. 95.

18) Widdowson, H. G: Tenching language as Communication. Oxford Uni. Press (1994) p. 44.

19) Teching Language, op. cit. pp. 27-28.

20) Teching Language, op. cit. pp. 28-29.

21) Brown, Gillian - Yule, George: Discourse Analysis: Cambridge Uni, Press 91984) p. 226.

22) الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): البيان والتبيين، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، مكتبة الخانجي - القاهرة ط 5 (1405هـ - 1985م) 206/1.

23) ابن قتيبة (أبو محمد الدينوري): الشعر والشعراء، بيروت (1964م) 25/1، 26.

24) ابن طباطبا (أبو الحسن محمد بن أحمد): عيار الشعر، تحقيق دكتور عبدالعزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي، د.ت ص 209.

25) عيار الشعراء ص 209-210.

26) عيار الشعر ص 212.

27) العسكري (أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل): كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبي الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط 1 (1371هـ - 1952م) ص 141-142 والعرينة: مأوى الأسد والضبع وغيرهما. الخرق: الأرض البعيدة والفلاة الواسعة. الوجناء: الناقة الشديدة. والحرف من الإبل: النجيبة الماضية.

28) كتاب الصناعتين ص 141.

29) المرجع السابق ص 141.

30) كتاب الصناعتين ص 143.

31) ابن وهب (أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم بن سليمان بن وهب الكاتب): البرهان في وجوه البيان، تحقيق د. أحمد مطلوب ود. خديجة الحديثي، ساعدت جامعة بغداد على نشره، ط 1 (1387هـ - 1967مـ) ص 163.

32) المرجع السابق ص 164.

33) ابن رشيق (أبو علي الحسن): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت ط 4 (1972م) 258/1.

34) ابن منقذ (أسامة): البديع في نقد الشعر، تحقيق د. أحمد بدوي ود. حامد عبدالمجيد، مراجعة إبراهيم إبراهيم مصطفى - وزارة الثقافة والإرشاد القومي د.ت ص 163.

35) عيار الشعر، مرجع سابق ص 203.

36) ابن الأثير (ضياء الدين): المثل السائر، قدمه وعلق عليه د. أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة - دار نهضة مصر للطبع والنشر - القاهرة د.ت 145/3 والشنب برد وعذوبة في الأسنان. واللعس سواد مستحسن في الشفة.

37) المرجع السابق 154/3.

38) المرجع نفسه 155/3 وانظر نماذج أخرى من عدم المؤاخاة بين المعاني في شعر أبي نواس 155/3-156.

39) المثل السائر 165/3-166.

40) المرجع السابق 165/3.

41) راجع: جميل عبدالمجيد (دكتور): البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب (1998م) ص 143 وما بعدها.

42) الصناعتين ص 405.

43) كتاب الصناعتين ص 416.

44) الآمدي (الحسن بن بشر يحيى): الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق وتعليق محمد محيي الدين عبدالحميد، مكتبة العلمية - بيروت د.ت ص 381.

45) المرجع السابق ص 408.

46) المثل السائر 414/2.

47) ابن خلدون: المقدمة، الدار التونسية للنشر، تونس (1984م) 239/2.

48) المرجع السابق 239/2.

49) البيان والتبيين 115/1-116.

50) المرجع السابق 112/1.

51) المرجع نفسه 75/1.

52) العمدة 218/1.

53) البيان والتبيين 113/1.

54) العمدة 222/1.

55) الجرجاني (القاضي علي بن عبدالعزيز): الوساطة بين المتنبي وخصومه. تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل وعلي محمد البجاوي. دار إحياء الكتب العربية، ط 3، د.ت ص 155-159.

56) المثل السائر 99/3.

57) العمد ة 223/1.

58) عيار الشعر ص 9.

59) المثل السائر 96/3-97.

60) العمدة 216/1.

61) المثل السائر 96/3.

62) الكلاعي (أبو القاسم محمد بن عبدالغفور): إحكام صنعة الكلام. حققه وقدم له د. محمد رضوان الداية. عالم الكتب، ط 2 (1405هـ - 1985م) ص 67.

63) المرجع السابق ص 75.

64) المرجع نفسه ص 76.

65) المثل السائر 109/3.

66) إحكام صنعة الكلام ص 76.

67) العمدة 236/1.

68) البيان والتبيين 106/1.

69) ابن المعتز (عبدالله): كتاب البديع، نشره وعلق عليه أغناطيوس كراتشقوفسكي. دار المسيرة - بيروت - ط 3 (1402هـ - 1982م) ص 60-62.

70) ابن حمزة (يحيى بن حمزة العلوي): الطراز، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت 365/3.

71) إحكام صنعة الكلام ص 78-79.

72) البيان والتبيين 206/1.

73) راجع العمدة 239/1.

74) عيار الشعر ص 187.

75) الصناعتين ص 453-454.

76) عيار الشعر ص 9.

77) المرجع السابق ص 213.

78) ما لاحظه ابن رشيق من خروج أبي تمام في قصيدة له وسط النسيب إلى مدح، ثم عودته إلى ما كان فيه من النسيب، ثم رجوعه إلى المدح، بنوع من الخروج يسميه بالإلمام، لم يكن من مذاهب العرب المشهورة: (راجع: العمدة 238/1-239).

79) محمد خطابي: لسانيات النص، المركز الثقافي العربي. بيروت/ الدار البيضاء. ط 1 (1991م) ص 145.

80) المعري (أبو العلاء): شرح ديوان أبي الطيب المتنبي المعروف بـ «معجز أحمد». تحقيق ودراسة دكتور عبدالمجيد دياب. دار المعارف. ط 2 (1413هـ - 1992م) 61/1-62 وقوله: وألا من الفعل وأل يئل إذا نجا.

81) العمدة 235/1.

82) شرح ديوان أبي الطيب 62/1.

83) الوساطة بين 154-155 والبيت بشرح ديوان أبي الطيب 295/2.

84) كتاب الصناعتين ص 443.

85) العمدة 239/1.

86) العمدة 239/1.

87) المرجع السابق 239/1.

88) ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم. دار المعارف ط 5 (1990) ص 26. وفيه: كأن سباعاً.

89) القرطاجني (أبو الحسن حازم): منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة. دار الكتب الشرقية - تونس (1966) ص 12-13.

90) المرجع السابق ص 14.

91) منهاج البلغاء ص 15.

92) المرجع السابق ص 15.

93) المرجع نفسه ص 43.

94) انظر في تفصيل أنواع الكفاءة الثلاثة:

محمد العبد (د.): الكفاية اللغوية والكفاية الاتصالية، دار الفكر العربي – القاهرة 1419هـ – 1999م) ص 6 وما بعدها.

95) انظر مثلا: كتاب الصناعتين ص 133 وما بعدها وص 154 وما بعدها، والعمدة 196/1-199.

96) منهاج البلغاء ص 309.

97) المرجع السابق ص 310.

98) العمدة 199/1.

99) المنهاج ص 206.

100) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي 481/2 وفيه «ترى» في البيت الثاني مقابل «رأت».

101) المنهاج ص 310-311.

102) المرجع السابق ص 316.

103) المرجع نفسه ص 316.

104) المنهاج ص 319.

105) المرجع نفسه ص 319.

106) المنهاج ص 304-305.

107) المرجع نفسه ص 305.

108) المنهاج ص 321.

109) المرجع السابق ص 321.

110) المرجع نفسه ص 321.

111) المنهاج ص 285 وانظر: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي 79/3 وفيه: فلا هجمت بها إلا على ظفر.

112) العمدة 241/1.

113) المنهاج ص 285.

114) المنهاج ص 285.

115) المرجع السابق ص 287 وما بعدها.

116) المنهاج ص 288.

117) المنهاج ص 288.

118) المرجع السابق ص 289.

119) المرجع نفسه ص 288.

120) المرجع نفسه ص 288.

121) ويرى حازم أنه إذا تأتى أن يكون ذلك المعنى هو عمدة معاني الفصل والذي له نصاب الشرف كان أبهى لورود الفصل على النفس. لكنه يلحظ أن كثيراً من الشعراء يؤخرون المعنى الأشرف ليكون خاتمة الفصل. فإذا كان من الشعراء من يردف الأقوال الشعرية بالأقوال الخطابية، فالأحسن له - في رأي حازم - أن يفتتح الفصل بأشرف معاني المحاكاة ويختمه بأشرف معاني الإقناع، وهو مذهب أبي الطيب في كثير من شعره (المنهاج ص 289).

122) المنهاج ص 285-290.

123) المرجع السابق ص 290.

124) المنهاج ص 290.

125) المنهاج ص 290.

126) المرجع السابق 291.

127) المرجع نفسه 291.

128) المرجع نفسه 291.

129) المنهاج ص 291.

130) المرجع السابق 295.

131) المرجع نفسه ص 295.

132) المنهاج ص 295.

133) المرجع السابق ص 293.

134) المرجع نفسه ص 293.

135) المرجع نفسه ص 293.

136) المنهاج ص 296.

137) المرجع نفسه ص 302.

138) المرجع نفسه ص 296.

139) المرجع نفسه ص 297.

140) المنهاج ص 297.

141) المرجع نفسه ص 297-298.

142) المرجع نفسه ص 300.

143) انظر: السيوطي (جلال الدين): تناسق الدرر في تناسب السور. دراسة وتحقيق عبدالقادر أحمد عطا. دار الكتب العلمية. بيروت. ط 1 (1406هـ - 1986م) ص 54.

144) تناسق الدرر ص 60، وقارن 146.

145) المرجع السابق ص 65.

146) المرجع نفسه ص 74.

147) المرجع نفسه ص 132.

148) المرجع نفسه ص 132.

149) تناسق الدرر ص 65 وراجع تفصيل ذلك في المرجع نفسه ص 65-70.

150) تناسق الدرر ص 70، وانظر المواضع الأخرى ص 71-73.

151) المرجع نفسه ص 74.

152) تناسق الدرر ص 82.

153) المرجع السابق ص 83.

154) المرجع نفسه ص 76-77.

155) المرجع نفسه ص 76-77.

156) المرجع نفسه ص 76.

157) المرجع نفسه ص 95.

158) المرجع نفسه ص 99.

159) المرجع نفسه ص 144-145.

160) تناسق الدرر ص 143-144.

161) المرجع السابق ص 137-138.

162) تناسق الدرر ص 136.

163) المرجع السابق ص 141.

164) المرجع نفسه ص 122.

165) المرجع نفسه ص 128.

166) المرجع نفسه ص 107.

167) تناسق الدرر ص 138.

168) المرجع السابق ص 142.

169) لسانيات النص ص 198-204.

170) تناسق الدرر ص 65-70.

171) ومثال ذلك أن الأول عنده في سورة المائدة يمتد حتى الآية 117؛ وهي قوله تعالى: ﴿**لقد كفر الذين قالوا إن الله هو المسيح بن مريم**﴾: السيوطي (جلال الدين): مراصد المطالع في تناسب المقاطع والمطالع. تحقيق د. محمد يوسف الشربجي. مجلة (الأحمدية) - دار البحوث للدراسات الإسلامية وإحياء التراث - دبي - العدد الرابع (جمادى الأولى 1420هـ/ أغسطس 1999م) ص ص 73-112 ص 92.

172) مراصد المطالع ص 93.

173) تناسق الدرر ص 87.

174) تناسق الدرر ص 96.

175) المرجع السابق ص 127.

176) المرجع نفسه ص 129.

177) المرجع نفسه ص 129.

178) تناسق الدرر ص 127.

179) راجع: Text and Context, ibid. p. 94.

180) تناسق الدرر ص 61-62.

181) كتاب الصناعتين ص 449.

182) المثل السائر 1/317-318.

183) الدالية في: ديوان البحتري. تحقيق حسن كامل الصيرفي. دار المعارف (1963) 2/740-745.

المراجع

1 - المراجع العربية

- الآمدي (الحسين بن بشر بن يحيى):

- الموازنة بين أبي تمام والبحتري. تحقيق وتعليق محمد محيي الدين عبدالحميد. المكتبة العلمية - بيروت. د.ت.

- ابن الأثير (ضياء الدين):

- المثل السائر. قدمه وعلق عليه د. أحمد الحوفي، ود. بدوي طبانة. دار نهضة مصر للطبع والنشر. القاهرة. د.ت.

- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر):

- البيان والتبيين. تحقيق عبدالسلام محمد هارون. مكتبة الخانجي. القاهرة. ط 5 (1405هـ - 1985م).

- الجرجاني (القاضي علي بن عبدالعزيز):

- الوساطة بين المتنبي وخصومه. تحقيق وشرح محمد أبي الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي. دار إحياء الكتب العربية. ط 3. د.ت.

- حسان (تمام):

- المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة. مجلة فصول - سبتمبر (1987م).

- ابن حمزة (يحيى بن حمزة العلوي):

- كتاب الطراز. دار الكتب العلمية. بيروت. د.ت.

- خطابي (محمد):

- لسانيات النص. المركز الثقافي العربي. بيروت/ الدار البيضاء. ط 1 (1991م).

- ابن خلدون (عبدالرحمن):

- المقدمة. الدار التونسية للنشر. تونس (1984م).

- دو بوجراند (روبرت):

- النص والخطاب والإجراء. ترجمة د. تمام حسان. عالم الكتب. القاهرة (1998م).

- ابن رشيق (أبو علي الحسن):

- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد. دار الجبل. بيروت. ط 4 (1972م).

- ابن طباطبا (أبو الحسن محمد بن أحمد):

- عيار الشعر. تحقيق د. عبدالعزيز بن ناصر المانع. مكتبة الخانجي. القاهرة. د.ت.

- العبد (محمد):

- الكفاية اللغوية والكفاية الاتصالية. دار الفكر العربي. القاهرة (1419هـ - 1999م).

- عبدالمجيد (جميل):

- البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية. الهيئة المصرية العامة للكتاب (1998م).

- العسكري (أبو هلال):

- كتاب الصناعتين. تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبي الفضل إبراهيم. دار إحياء الكتب العربية. ط 1 (1371هـ - 1952م).

- ابن قتيبة (أبو محمد الدينوري):

- الشعر والشعراء. بيروت (١٩٦٤.)l

- القرطاجني (حازم):

- منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة. دار الكتب الشرقية. تونس (1966م).

- امرؤ القيس:

- ديوان امرئ القيس. تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم. دار المعارف. ط 5 (1990م).

- الكلاعي (أبو القاسم محمد بن عبدالغفور):

- إحكام صنعة الكلام. حققه وقدم له د. م محمد رضوان الداية. عالم الكتب. ط 2 (1405هـ - 1985م).

- ابن المعتز (عبدالله):

- كتاب البديع. نشره وعلق عليه إغناطيوس كراتشقوفسكي. دار المسيرة. بيروت. ط 3 (1402هـ - 1982م).

- المعري (أبو العلاء):

- شرح ديوان أبي الطيب المتنبي المعروف بـ «معجز أحمد». تحقيق ودراسة د. عبدالمجيد دياب. دار المعارف ط 2 (1413هـ - 1992م).

- ابن منقذ (أسامة):

- البديع في نقد الشعر. تحقيق د. أحمد بدوي ود. حامد عبدالمجيد. مراجعة إبراهيم مصطفى. وزارة الثقافة والإرشاد القومي. د.ت.

- ابن وهب (أبو الحسن إسحاق بن إبراهيم):

- البرهان في وجوه البيان. تحقيق د. أحمد مطلوب ود. خديجة الحديثي. ساعدت جامعة بغداد على نشره ط 1 (1398هـ/ 1967م).

2 - المراجع الأجنبية

- Brinker, Klaus: Tedxtbegriff in der herutigen Linguistik. In: - Studien zur Texttheoric and zur deutschen Grammatik. Duesseldorf 91973).
- Brown, Gillian - Yule, George: Discourse Analysis. Cambridge Uni. Press 91984).
- De Beaugrande, R. Dressler, W.: Introduction to text - Linguistics Longman - London - New York. (1983).
- Grabe, William: Written Discourse Analysis: Kaplan R. B. (ed.) Annuel Review of Applied Linguistics 5: 101-123.
- Halliday, M. A. K.: Language as Social Semiotic Edward Arnold London (1993).
- Halliday, M. A. K. - Hasan, R.: Cohestion in English. Longman. London - New York (1983).
- Hartmann, R. R. K.: Contrastive Textology: Comparative Discourse. Julius Gross Verlag. Heidelberg (1980).
- Heineman, W. - Viehweger, D.: Textlinguistik. Eine Einfuehrung - Max Niemeyer Verlag (1991).
- Lewandowski,: T.: Linguistisches Woerterbuch. 2. Quelle u. Meyer. 6 Auflage - Heidelberg. Wiesbaden (1994).

- Sowinski, B.: Textlinguistik. Verlag W. Kohlhammer - Stuttgart - Berlin - Koeln - Mainz (1993).

- Van Dijk, T.: Text and Context. Longman - London - New York, (1980).

- Widdowson, H. G.: Teaching Language as Communication. Oxford Uni Press (1984).



التمهيد:

* في مفهوم الصعلكة:

أصل الصعلكة الفقر[1] وقد اتجه علماء اللغة في معالجتهم اللغوية للفظة الصعلوك إلى بيان الجانب المعيشي/ الاقتصادي له بالدرجة الأولى فالصعلوك هو الفقير الذي لا مال له ولا زاد الأزهري ولا اعتماد، وقد تصعلك الرجل إذا كان كذلك قال حاتم الطائي[2]:

غَنينا زَماناً بالتّصَعْلُكِ والغِنى   وكلاً سَقاناه بِكأسَيْهما الدَّهرُ

ويمضي علماء اللغة في بيان معنى (صعلك) من خلال معالجة لغوية حيث يدل على الضمور والانجراد، فكأن الفقر جرد الإنسان (الفقير) من ماله وأظهره ضامراً هزيلاً بين الأغنياء[3]. أما الدلالة الاصطلاحية للصعلوك فتعني المتجرد للغارات[4] أو للسلب والنهب أو ممن خلعته قبيلته أو هو من ذؤبان العرب[5].

ومن الدراسات التي اهتمت بظاهرة الصعلكة في المجتمع العربي قبل الإسلام وعنيت بشعر الصعاليك، كتاب الدكتور يوسف خليف الموسوم بـ (الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي) حيث بين عوامل نشوء الصعلكة وتطورها، وجمع شعر الصعاليك من المصادر الموثوقة ثم درس موضوعات هذا الشعر وظواهره الفنية، وانتهى إلى دراسة مستقلة

لنموذجين من الصعاليك هما عروة بن الورد والشنفرى الأزدي مبيناً مقدار تجسيد الصعلكة عندهما فناً وسيرة.

ويبدو أن مفهوم الصعلكة الوارد في دراسة الدكتور يوسف خليف قد تأثر إلى حد ما بالتقويم الاجتماعي التاريخي للصعاليك، ونعني بذلك نظرة أو تقويم الجماعة/ القبيلة المنبثقة من النظام الأخلاقي والاجتماعي السائد عند العرب في الظرف التاريخي السابق للإسلام، باعتبار الصعلكة خروجاً على هذا النظام وأن هذه النظرة لم تكن موضوعية بسبب من النظام الأخلاقي الاجتماعي السائد آنذاك، الذي له إخفاقاته في تقويم الفرد عامة.

وأبرز هذه الإخفاقات هو التفاوت الفئوي للأفراد في مجتمع القبيلة (فئات دنيا وفئات عليا) الذي يقوم على أساس الانتماء الأسري للفرد لا على أساس كفاءته الذاتية المتمثلة في تفوقه الأخلاقي أو البطولي، مع العلم أن لا دور فاعل للفرد أو لا اختيار له في انتمائه الأسري وإنما هو نتيجة تلاقح نَسَبي غير مساهم في أصالتها وغير مسؤول عن ضعتها.

ومن إخفاقات هذا النظام أيضاً عدم قبوله لأي تحول للفرد من فئة إلى أخرى بسهولة ويسر وإن أظهر الفرد تفوقاً أخلاقياً واجتماعياً.

ويظهر من الدراسة أيضاً أن مفهوم الصعلكة لن يتشكل في ضوء المنجز الشعري للصعاليك - على الرغم من أن الدراسة قد شخصت بعضاً من مظاهر شعرهم في الإغارة والفقر والجوع والكرم والشجاعة[6] - الذي يحمل منطلقاتهم في الحياة ويعبر عن طموحهم في العيش بحرية وأمان وإنما فُسِّرَ/ دُرِسَ المنجز الشعري متأثراً بأخبار الصعاليك المعبر عنها بالهامش النثري التاريخي الملحق بشعرهم، وهذا لا يعني أننا ننفي أو نهمل أخبار الصعاليك في دراسة وتحليل منجزهم الشعري، إنما نفيد منها بالقدر الذي يضيء بعض جوانب النص

الشعري، ويحافظ على الرؤية الشعرية للصعلوك للأحداث من حوله ووجهة نظره فيها.

وتخلصاً من تأثيرات أي تصور سابق للصعلكة والصعاليك متصل بالتقويم الاجتماعي التاريخي لها، يقترح البحث النظر في ظاهرة الصعلكة والصعاليك من زاوية أخرى هي:

إن الشاعر الصعلوك هو إنسان قبل كل شيء له طريقته العفوية - في البدء - في التعامل مع النظام الأخلاقي والاجتماعي المتوفر في الحياة، وبفعل خبرة الإنسان في الحياة من جراء التعامل معها، تتحول طريقته في التعامل مع العفوية إلى موقف، يقرر الاستجابة أو الرفض لبعض مقررات/ ثوابت النظام الأخلاقي الاجتماعي السائد حوله.

الاستجابة تكون لقوانين المجتمع التي تضمن أو توفر للإنسان حرية اختياره لنمط عيشه القائم علي الأمن والاستقرار والرفض يكون موجهاً للمؤثرات التي تهدد حريته وأمنه واستقراره وقد تمثل بعض أعراف المجتمع مثل هذه المؤثرات.

وهو شاعر - قبل أن يكون صعلوكاً - ينتمي إلى المنظومة الشعرية[7] للمجتمع العربي قبل الإسلام، وهذه المنظومة بوصفها وعياً تاريخياً[8] لها دورها المهم والفعال في توجيه النظام الأخلاقي والاجتماعي بما يضمن مصلحة الإنسان قبل كل شيء ويدفع عنه كل التهديدات التي تنال من حريته بمعنى دورها الذي يرفض تسلط ما هو غير إنساني على الإنسان وعلى الحياة.

فعلى سبيل المثال نجد حاتم الطائي يرفض سلطة المال على الإنسان ويدين أن يتخذ الإنسان المال رباً له وينفر الآخرين من هيمنة نوازع البخل والشح والأنانية[9].

وطرفة بن العبد يرفض فقدان العدل والإنصاف بين الجماعة

وسيطرة الظلم عليها ، ويندد بموقف الجماعة المنحاز إلى فرد دون آخر، ويخرج عليها مؤقتاً ثم يعود بعد أن فشل في العيش بمعزل عنها[10] .

ودريد بن الصمة يعرض بتسلط العناد الجاهل على الجماعة وعدم استماعها لصوت الحكمة وتقدير الأمور أو التعقل في مواجهة الأعداء وقد دفع أخاه ثمناً لغي الجماعة وجهلها[11] .

وقد يبدو في هذه النماذج المتقدمة أن لها تجاربها الفردية التي لا يسمح بإعمامها على الآخرين في المجتمع العربي قبل الإسلام، ولكن هذا لا ينفي وجود مثيل لمعاناتهم أو لتجاربهم عند الآخرين الذين لا يملكون أصواتاً شعرية تعبر عنهم، فضلاً عن أن التجربة الفردية للشاعر قد تعبر عن حالة عامة يعيشها مجموعة من الأفراد ، أو يشتركون في أزمنة معينة ويختلفون في تفاصيل معاناتها أو تجاربهم.

وإن هذه المنظمة الشعرية تعتمد تأثيرها الفكري وسيلة في توجيه النظام الأخلاقي والاجتماعي أو تعديل بعض ممارساته السلبية مع الإنسان، وتتجنب التصادم معه ومع الجماعة أو المواجهة العنيفة فضلاً عن أنها تحرص على التمسك بدرجة من التوازن في علاقاتها مع الجماعة بما يوفر لها ارتباطاً وثيقاً بها ، ولا يسمح بانفراط العقد القائم أو فقدان الاتصال بينهما مما يضمن للمنظومة الشعرية تأثيرها في الجماعة.

إلا أن هناك مجموعة من الشعراء وهي جزء من المنظومة الشعرية لا تتجنب التصادم مع النظام الأخلاقي والاجتماعي أو تواجهه بعنف ودافعها إلى ذلك هو وعيها بعدم إقرار النظام حقها في العيش مثل الآخرين[12]، وأن كل فعل واع يعد مرحلة نحو التحرر[13] فضلاً عن أنها ضعيفة الارتباط بالجماعة.

وبسبب تميز هذه المجموعة من الشعراء بمواجهة الجماعة وإدانة النظام الأخلاقي والاجتماعي القائم فيها، أدركهم الضمور المعنوي في الاتصال بالجماعة.

من هنا عرفوا بالصعاليك بتأثير المعنى اللغوي للفظة الذي يدل على الفقر الذي فيه ضمور مادي مع انتقاله من المستوى العادي إلى المستوى المعنوي.

وإذا حاولنا وصف هذه المجموعة من خلال مظهرها الخارجي/ الاجتماعي نجد أبرز ما تتصف به هو: الإخفاق النسبي وتدني الحالة المعيشية فضلاً عن عدم استيعاب النظام الأخلاقي والاجتماعي السائد لمعاناتها وإخفاقه في إيجاد الحل المناسب لها.

على أساس ما تقدم يمكن القول إن الصعلكة هي مظهر من مظاهر الحرية في المجتمع العربي قبل الإسلام، وهذا المظهر لا يخلو من فكرة إنسانية جوهرها وهدفها الإنسان، ذلك الذي توجه حركته في الحياة مجموعة القيم الأخلاقية والمبادئ الاجتماعية التي تحافظ على كرامته وتضمن له حريته في العيش بأمن واستقرار، وتدعوه إلى رفض كل ما يهدد وجوده الإنساني المكرم. وأن السبب في نشوء الصعلكة هو تسلط ما هو غير إنساني علي الإنسان وعلى الحياة.

ثمة ملاحظات جديرة بالاهتمام وهي أن نفرق بين ما تعنيه الصعلكة - أي مفهومها - في إطاريها النظري والعملي الذي أنجزه عروة بن الورد وبين ما يمارسه بعض الصعاليك أو يتصفون به[14]، حيث لم يكن كل الصعاليك يمتلكون رؤيا نابعة من مفهوم الصعلكة بقدر ما كان يصدر عن ما يفهمه منها، ذلك أنه لم تكن الصعلكة مجسدة بمفهومها المتقدم آنفاً لدى جميع الصعاليك بدقة ووضوح في حياتهم اليومية.

شعر الصعاليك قراءة ورؤية:

ويحاول البحث دراسة شعر الصعاليك وتحليله من خلال مفهوم الصعلكة بوصفها مظهراً للحرية، وبيان قدرة هذا الشعر في التعبير عن قيم الحرية ومعانيها لدى الشعراء الصعاليك.

من المفيد في البدء أن نتعرف إلى مفهوم الحر لدى الشاعر الصعلوك، حيث توافرت أشعار عدة في المتن الشعري للصعاليك عن الحر الذي يزاول حياته على أساس معاني الحرية التي يؤمن بها. يقول تأبط شراً وهو يرثي رفيقه الشنفرى الأزدي(15):

فَيكْفي الذي يَكفي الكريمَ بحَزْمِه   ويصْبِرَ إنَّ الحَرَّ مِثلكَ صابِرُ

ويقول(16):

لئن ضَحِكَتْ منك الإماءُ لقد بَكَتْ   عليك فأغوَلْنَ النساءُ الحرائرَ

ويقول(17):

وخَفَّضَ جأشي أنَّ كُلَّ ابنَ حُرَّةٍ   إلى حَيث صِرْتَ لا مَحَالَةَ صائرُ

ويقول أيضاً(18):

إذا راعَ رَوْعُ الموتِ راعَ وإنْ حمَى   حَمَى معه حُرٌ كَريمُ مصَابِرُ

يشكل معاني الحر الأساس الذي يقيم الشاعر عليه مرثاته، وهذا المعنى ولا شك مستمد من تصوره للحرية. ففي البيت الأول نجد للمراثي أداء أخلاقياً متفوقاً تعبر عنه قيم الحرية (الكرم والحزم والصبر) الأخلاقية وهو في هذا الأداء يمتلك القدرة على تجاوز مؤثرات (البخل والعجز والجزع) التي تحول بينه وبين الفعل المعبر عن تمكنه من اكتساب صفة الحر.

وفي البيت الثاني يغيب الحر مبنى حرفياً ليتجلى في (الحرائر)

اللائي يبكينه ومن خلال التقابل الدلالي المتضاد بين فعلي الضحك × البكاء، وأسمي الإماء × الحرائر ندرك مكانة المرثي الاجتماعية، فالضحك نشاط صادر عن الإماء وهي تمثل الفئة الدنيا في البناء القبلي وهو يعبر عن سخريتهن مما يصنع المرثي حيث يحاول التحرر من هذه الفئة بوصفه منتمياً إليها وما يترتب على انتمائه لها من آثار سلبية اجتماعية عليه، وهذه السخرية تنم على جهل الإماء بفعل المرثي المتحرر من عوامل الضعف والهون الملتصقة بالفئة الدنيا - حسب العرف القبلي - فضلاً عن عدم استيعابهن لرفض المرثي للازدراء الاجتماعي الذي يحيط به وبهن.

والبكاء نشاط صادر عن الحرائر وهن يمثلن الفئة العليا في البناء القبلي وهو يعبر عن المِهن بفقد المرثي، فهن يبكين معنى الحر فيه لا مبني الصعلوك المرفوض اجتماعياً، حيث يدركن قيمة الفعل المنجز لديه وهو متحرر من عوائق العجز والخضوع، ولا يشعرن بالفارق الفئوي معه على مستوى الانتماء القبلي وإنما يتواصلون معه بوشيجة التحرر التي تربط بين الجميع المرثي والحرائر.

ويمكن الإفادة من (فأعولن) شدة البكاء التي تصل إلى حد العويل في بيان جزع الحرائر لفقدان المرثي الحر، لأن فيه تعبيراً عن حاجتهن إلى ثبات معاني الحرية - التي في المرثي - واستمرارها في الحياة.

وحين كان الموت نهاية لكل حي فإن المرثي واحد من الأحرار (ابن حرة) الذين يصيرون إليه بعد أن عاشوا حياتهم متحررين مما يشين ذكرهم بعدها، أو أنهم استطاعوا أن ينفذوا من سلطة الموت ببقائهم المعنوي في الحياة، من هنا لم يكن المرثي ليهاب الموت (إذا راع روع الموت... حتى معه حر كريم مصابر) إنما يلاقيه بصبر الحر الكريم، وفي (مثلك صابر) يعمد الشاعر إلى تجريد شخصية الصابر من ذات المرثي

لتطابق شخصية الحر أو أن شخصية الحر تنبثق من صبر المخاطب (مثلك) المرثي على سبيل التجريد.

ويتأثر مفهوم الحر لدى عروة بن الورد بإحساسه بضعف انتمائه الأسري من جهة الأم حيث يقول[19]:

مـا بـيَ مِـن عـار إخـالُ عـلـمـتُـهُ   سوى أنّ أخوالي إذا نُسِبوا نَـهَدُ
إذا ما أرَدتُ المجدَ قَصَّرَ مجدُهُم   فـأعْـيَـا عـلـيَّ إنْ يُـقـاربـني المجْدُ
فيـالـيـتَـهُمْ لـم يَـضرِبوا فـيَّ ضَـربـةً   وأنّـي عَـبْـدٌ فـيـهـم وأبـي عَـبْـدُ

ويقول[20]:

هُـم عـيَّـرونـي أنَّ أمـي غـريـبـةٌ   وهـل فـي كـريـم مـاجـدٍ مـا يُـعـيَّـر

ويقول أيضاً[21]:

أعَـيَّـرتُـمـونـي أنَّ أمـي نـزيـعـةٌ   وهل ينْجبنَ في القومِ غيرُ النّزَائعِ[22]
ومـا طـالـبُ الأوتـارِ إلا ابـنُ حـرَّةٍ   طويلُ نجادِ السيفِ عاري الأشاجعِ

إن العار اللاحق بالشاعر (ما بي من عار، عيروني، أعيرتموني) يمثل وجهة نظر الجماعة/ عبس المستندة إلى عدم كفاءة الأم - المنتمية إلى قبيلة نهد - النسبي إزاء الأدب العبسي، على الرغم من مكانة قبيلة نهد من قبائل اليمن.

فالمقرر الاجتماعي إزاء ابن الغريبة (النزيعة) لا يسمح له بمزاولة حياته على أساس قاعدة الحر المعترف بها قبلياً، وهو ينتمي من جهة الأب إلى أحرار عبس، والشاعر يدرك عجز أخواله (نهد) بتأثير النظام القبلي عن نيل المجد (قصر مجدهم) الهدف السامي الذي يسعى إليه العربي في مجتمع قبل الإسلام ذلك المجد الذي يؤسس على كفاءة

الفرد النسبي في الانتماء الأسري والقبلي والحسبية في الفعل المتحقق بقدراته الذاتية.

وعروة يسعى إلى هذا المجد (أردت المجد، أعيا علي أن يقاربني المجد) لكنه يخفق في الوصول إليه بسبب من أمه الغريبة، ويقوده إخفاقه هذا إلى الإقرار - على المستوى الشعري - بعبوديته (فإني عبد فيهم وأبي عبد) وهو لم يكن كذلك على المستوى الواقعي، وعبودية الشاعر هنا لا تعني تنازله عن الطموح في تحقيق أمنية المجد أو تخليه عن الرغبة في استكمال عوامل تحرره بعيداً عن الإخفاق النسبي، بقدر ما يعني تأثر عروة بثوابت النظام القبلي التي لا ترى في ابن الغريبة استحقاقاً في مماثلة أبنائها الأحرار.

وإقرار العبودية على الرغم من إسناده إلى المتكلم/ الشاعر (إني، أبي) على المستوى النحوي فإنه لا يعبر عن يقينية الشاعر بوصفه عبداً، وإنما يمثل وجهة نظر الجماعة فيه، لأن الشاعر يرفض هذا التقويم الاجتماعي له ويقدم ما يناهضه أو يدفعه عن نفسه.

فيستغل صفتي (كريم وماجد) ليعبر من خلالهما عن خلوه من معايب العبودية والنقص النسبي، حيث تنطوي صفتا (كريم وماجد) على قيم أخلاقية بالفرد حراً بين أقرانه وتصرف عنه عوامل الخضوع والعبودية.

ولكي يحقق الشاعر بوسائله الذاتية قدرته على اكتساب صفة الحر، يمضي إلى بيان عدم صواب المقرر الاجتماعي في التعامل مع ابن الغريبة/ النزيعة ويكون وسيلته في ذلك عرف اجتماعي هو أن النزائع (وهل ينجبن في القوم غير النزائع) منجبات والمرأة المنجبة لها تقديرها الكبير لدى القبيلة، وتحظى بمكانة خاصة، وإن النزائع/ الغريبات عندهم - أي العرب - ينجبن أولاداً أشداء أصحاء[23] وفي هذا ميزة

لأم الشاعر النزيعة تمتاز بها عن النساء وتصرف بوساطتها عن الشاعر شوائب الضعف النسبي من جهة الأم.

وتفيدنا كناية (طالب الأوتار) في إدراك الشاعر لثأره وعدم نكوصه عنه بمعنى أنه ملتزم بعرف قبلي لابد للحر من أدائه - في نظر الجماعة - وحين يدرك (ابن النزيعة) ثأره فهو (ابن حرة) ومن هنا تكون النزيعة حرة ويكون ابنها حراً وفق الرؤية الشعرية لها. وفي (طويل نجاد السيف عاري الأشاجع) كناية أيضاً عن الأداء القتالي الذي يؤديه الشاعر ابن النزيعة الحرة، فضلاً عن صلابته وشدته التي تؤهله على مواجهة تهديد الآخرين في النيل من حريته وكرامته الإنسانية.

إن إحساس عروة بن الورد بضعف انتمائه الأسري قد أثر في البدء على مفهوم الحر لديه، هذا الإحساس الذي انبعث من نظرة الجماعة إليه، إلا أنه استطاع أن يتخلص من ذلك لاحقاً ويثبت استجابته العملية الذاتية والنسبية لمفهوم الحر المتوافد لدي الجماعة.

ويمكن القول من خلال ما تقدم إن مفهوم الحر لدى الشاعر الصعلوك يقوم على الفعل الأخلاقي والبطولي المتحرر من عوامل العجز والهوان، لا على أساس اعتبار الحر قيمة اجتماعية ترتكز على الانتماء النسبي الأصيل غير الهجين، ذلك أن الشاعر الصعلوك يفهم صفة الحر من خلال إنجازه الذاتي الأخلاقي والبطولي دون الاتكاء على النسب الأسري الخالي من الهجنة، وهذا المفهوم كان مدعاة للخلاف مع الجماعة القبلية في مفهومها للحر - الذي يوجب أصالة النسب - فضلاً عن أنه واحد من التعديلات التي يسعى إلى إجرائها الشاعر الصعلوك على النظام الأخلاقي والاجتماعي السائد، وفي ضوء التفاوت بين المفهومين يمكن أن نفسر موقف القبيلة من الصعلوك بوصفه خارجاً عليها.

ومن أجل التقويم الموضوعي لمجموعة الشعراء الصعاليك في دوافعهم وأهدافهم، لنا أن نتعرف إلى تصور الصعلوك عن الصلوك،

لكي نحرر دراستنا أيضاً من تأثير وجهة نظر الجماعة القبيلة في الصعلوك وتقويمها له، مع الحرص على موضوعية التقويم.

تتوافر في المتن الشعري للصعاليك موازنة بين نموذجين للصعلوك الأول مدان مرفوض، والثاني متبنى مقبول من قبل الشاعر.

يقول عروة بن الورد[24]:

لَحَى اللهُ صُعلوكاً إذا جَنَّ ليلُهُ   مَضَى في المُشاشِ آلِفاً كُلَّ مَجْزَرِ[25]
يَعُدُّ الغِنى من نفسِه كُلَّ ليلةٍ   أصابَ قِراها من صَديقٍ مُيسَّرِ
ينامُ عِشاءً ثم يُصبحُ طاوياً   يَحُتُّ الحَصَى عَن جنبِهِ المُتَعَفِّرِ[26]
قليلُ التِماسِ الزّادِ إلا لنفسِهِ   إذا هو أمسى كالعَريشِ المُجَوَّرِ[27]
يُعينُ نساءَ الحيِّ ما يَسْتَعِنَّهُ   ويُمسي طليحاً كالبَعيرِ المُحَسَّرِ[28]
ولكنّ صعلوكاً صَحيفةُ وجهِهِ   كضوءِ شهابِ ا لقابسِ المُتَنَوِّرِ
مُطِلاً على أعدائهِ يَزْجِرونَهُ   بساحتهم زَجْرَ المَنيحِ المُشَهَّرِ[29]
إذا بَعُدوا لا يأمنون اقترابَهُ   تَشَوُّفَ أهلِ الغائبِ المُتَنَظَّرِ
فذلك إنْ يَلْقَ المنيَّةَ يَلْقَها   حميداً وإنْ يَسْتَغْنِ يوماً فأجْدِرِ

ويقول السليك[30]:

فَلاَ تَصلي بصُعلوك نَؤومٍ   إذا أمسى يَعَدُّ من العِيالِ[31]
إذا أضحَى تَفَقَّدَ مِنْكَبيهِ   وأبْصَرَ لَحْمَهُ حَذَرَ الهُزَالِ
ولكن كُلُّ صعلوكٍ ضَروبٍ   بنصلِ السيفِ هاماتِ الرجالِ

نجد بواعث الرفض لنموذج الصعلوك الأول هي قبوله العجز والهوان[32] وتآلفه مع الواقع الاجتماعي المتدني الذي يعيشه، حيث ينحصر نشاطه في البحث عن الطعام بالدرجة الأولى (آلفاً كل مجزر)

ويعيش عالة على الآخرين (أصاب قراها من صديق ميسر، يعد من العيال) فاقداً لطموح التغيير نحو حياة فضلى (نؤوم، يحث الحصى عن جنبه المتعفر) وهو أناني لا يهتم (الزاد إلا لنفسه) بالآخرين، فضلاً عن أنه يقوم بخدمة النساء (يعين نساء الحي) في الأعمال المنزلية وكأنه فرد من أفرادهن، وفي ذلك ما يشي بالتنازل عن رجولته الإنسانية. فهذا النموذج لا يهتم بالمعاني الأخرى في الحياة التي تحفظ عليه كرامته. وتبقيه بعيداً عن نوازع الخضوع والهيمنة التي لدى الآخرين، فضلاً عن أنه نموذج مُعَطِّل لنشاطه الإنساني الذي ينهض به نحو حياة حرة كريمة خالية من الامتهان والذل.

وحين عمد الشاعر إلي الكشف عن سمات الخمول والضعف في هذا النموذج إنما أراد أن يُنَفِّر الآخرين عنها وعن الذي يتصف بها، وأن يدين كل النماذج المماثلة له في العجز والخضوع، ومن ثم يمهد إلي النموذج النقيض الذي يتبناه ويحرص على قبوله.

ونجد بواعث القبول لنموذج الصعلوك الثاني تتمثل في القوة والمناعة التي تؤهله على رفض واقع الذل والمهانة، وتدعم مواجهة الأعداء بتفوق قتالي يعكس مقدار تحرره من سلطة الآخرين، ومن عوامل الازدراء الاجتماعي به.

ويتجه الشاعر إلى بيان القدرة الذاتية لهذا النموذج ففي صيغة التشبيه المنعقدة في وجه الصعلوك (صحيفة وجهه) وبين ضوء الشهاب (كضوء الشهاب) يكون وجه الشبه هو الكشف والوضوح وسرعة الحركة، فوظيفة ضوء الشهاب هي تبديد ظلمة الليل والكشف عن الأشياء المخيفة فيها بحركة سريعة نشطة. ووجه الصعلوك يبين القوة الكامنة فيه ويضيء مواطن التوثب والعزيمة عنده، تلك التي تطرد ظلمة العبودية والذل - الوضوح لدى الصعلوك معنوي وليس مادي -

ويأتي النشاط وسرعة حركة الصعلوك متمم لوجه الشبه مع ضوء الشهاب.

وقد أفادت وظيفة التشبيه البلاغية هنا في أن الذهن أو الحس يركز بالدرجة القصوى على الطرف الثاني المشبه به ويكاد يغيب المشبه(33).

وتتجسد قوة الصعلوك في الإصرار (مطلاً على أعدائه، ضروب لهامات الرجال) على مواجهة الأعداء التي لا تخلو من كبرياء البطل، والزجر (يزجرونه بساحتهم) الذي يمثل قدرة الصعلوك في التأثير على العدو، فضلاً عن زرع الخوف أو القلق (إذا بعدوا لا يأمنون اقترابه) فيهم وهم يترقبون بحذر وريبة.

وبوساطة فعل هذا النموذج الناشط في رفض عوامل العبودية والمتمسك بقيم الحرية ومعانيها فإن لقاء الموت (إن يلقى المنية يلقاها حميداً) لا يمثل له انتهاء للحياة لأنه زرع فيها ما يديم وجوده المعنوي ويبقى ماكثاً فيها أبداً.

ويمكن أن نخلص من هذه الموازنة إلى أن النموذج الأول متلبس بسمات (العجز والخمول والازدراء الاجتماعي) وهي سمات تعين على الخضوع والمهانة، أما النموذج الثاني فقد توفرت فيه صفات (القوة والمناعة والكرامة الاجتماعية) مما تؤهل على أداء فعل التحرر أو إنجاز مسعاها نحو الحرية.

ومن أجل ذلك لا يخفي الشاعر انحيازه إلى النموذج الثاني دون الأول فهو يمثل طموحه في الحياة أو هو صورة منه أودعها هذا النموذج بهدف تسويغ بواعث الصعلكة التي ترفض فيه عوامل العبودية وتدعوه إلى التحرر.

ونفيد من الموازنة أيضاً في أن نموذج الصعلوك الثاني - القوي

المضاد للخامل - يمثل في ذهن الشاعر نموذج الحر المتمكن من فرض إرادته في العيش الكريم أو الذي ينتزع من الآخرين الاعتراف به حراً بينهم، وبذلك تحقق الصلة بين الصعلوك القوي - وهو الذي يعبر عنه المنجز الشعري للصعاليك - وبين الحر، فالاثنان يكافحان من أجل سيادة قيم الحرية ومعانيها في الحياة، واندحار قيم العبودية ومعاني الخضوع.

ويثابر الشاعر الصعلوك في بيان مقدرته على التحرر بواسطة إظهار كفاءته الذاتية في الالتزام بقيم المروءة وأداءها بشكل متميز، وكذلك إنجازه البطولي الذي يصرف عنه تهديدات الآخرين. فعلى مستوي الالتزام بقيم المروءة تتوافر في صحائف شعر الصعاليك صور عدة تعبر عن التمكن الأخلاقي الحر لدى الصعلوك.

يقول عروة بن الورد (34):

فلا أترُكُ الأخوانَ ما عِشْتُ للردى كما أنهُ لا يَتْرِكُ الماءَ شارِبُهُ

ولا يُستَضامُ الدَّهرَ جاري ولا أُرى كمَن باتَ تَسري للصديق عقاربُهُ

وإنْ جارتي ألْوَتْ رياحٌ ببيتها تَغَافَلْتُ حتى يَسْتُرَ البيتَ جانبُهُ

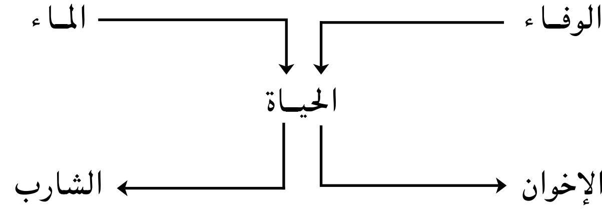
تقوم علاقة الشاعر مع الآخرين (الإخوان) على قيمة الوفاء (لا أترك) الأخلاقية، وهو يستجيب لكل ما يترتب على الارتباط الأخلاقي معهم، وتكشف صيغة التشبيه - تشبيه الصورة - القائمة بين وفاء الشاعر مع الإخوان وبين الماء وشاربه عن عمق اهتمام الشاعر في الالتزام الأخلاقي والحرص على أدائه أداءً متميزاً.

ففي الصورة الثانية - المشبه به - الماء وشاربه، ثمة علاقة وثيقة تربط بين الماء وبين الشارب، حيث يمثل الماء عنصر الحياة وديمومتها لدى الشارب وحاجة الشارب إلى الماء كبيرة وتتوقف عليها حياته.

وفي الصورة الأولى - المشبه - وفاء الشاعر للإخوان، تبرز

علاقة مهمة بينها، فحاجة الإخوان لوفاء الشاعر هي عنصر فعال لدفع تهديد الأعداء في الموت (الردى)، بمعنى أن وفاء الشاعر يمثل دريئة لهم من مخاطر الموت، ويبعث فيهم الحياة أو يديم صلتهم بها.

من هنا تكون الحياة واستمرارها في وجه الشبه القائم بين الصورتين، الماء يوفر الحياة للشارب ويزيل عوامل الخوف من الموت لديه، ووفاء الشاعر للإخوان يديم الحياة لديهم ويصرف عنهم مخاطر الموت ومخاوفه.



وهذه الاستجابة الأخلاقية لقيمة الوفاء لا تصدر إلا عن الحر الكريم.

ويمضي الشاعر إلى الكشف عن أصول علاقته الأخلاقية مع الآخرين، فهو يعين جاره على متطلبات حياته ويدفع عنه المخاطر (ولا يستضام الدهر جاري) التي تواجهه بما يضمن للجار حياة مطمئنة مستقرة. وينفي الشاعر عن نفسه صفة الغدر (لا أرى كمن بات تسري للصديق عقاربه) التي قد يمارسها الآخر مع الصديق، لأنها تجلب الذم وتفقد موصوفها ثقة الآخرين بها فضلاً عن أنها لا تليق بالرجل الحر.

وتنهض قيم الحياء والعفة إطاراً أخلاقياً يوشح الشاعر به علاقته مع جارته، فهي حرم آمن لا يسمح لنفسه أن تنال منها نظرة - وهي غافلة - ذلك أن الجارة وهي في بيتها البسيط تكون قد تخففت مما يسترها أو هي كاشفة عن بعض مواضع الجسد لأنها آمنة في بيتها وحين تأتي الرياح فجأة لا تستطيع الجارة أن تستر جسدها مباشرة

فتكون بذلك مدعاة لإغراء الرجل في النظر إليها، فيقف الحياء والعفة دريئة لها من نظر الشاعر ليمنعاه ما لا يجمل به وهو عفيف كريم مع جارته.

ويتخذ أبو خراش الهذلي قيمة الصبر الأخلاقية حصناً يقيه من الذل والمهانة في طلب حاجته من الآخر البخيل فيقول(35):

وإني لأثوي الجوعَ حتى يَمَلَّني فيَذهب لم يَدنس ثيابي ولا جِرمي(36)
وأغْتَبِقُ الماءَ القَراحَ فأنتهي إذا الزّادُ أمسى للمُزَلَّجِ ذا طَعْمِ(37)
أردُّ شُجاعَ البطن قد تَعْلَمينَهُ وأُوثِرُ غيري من عيالِكِ بالطُّعْمِ(38)
مَخافَةَ أنْ أحيا بِرغْمٍ وذلَّةٍ وللمَوتُ خيرٌ مِن حياةٍ على رُغْمِ(39)

يقيم الشاعر (الجوع) خصماً له، ويمنحه شعور الملل (يملني) الإنساني أنسنة الجوع من خلال الثواء/ الإقامة فضلاً عن الملل - الذي ينطوي على دلالة التعود على الأشياء لاسيما غير المرغوب فيها، ليحيل الشاعر بذلك إلى قدرته في التحمل والصبر.

والوسيلة الطبيعية لسد حاجة الجوع عند الإنسان هي توفير/ إيجاد الطعام، وقد تغيب هذه الوسيلة ولا تتوافر بفعل الواقع المعاش (الفقر) المتدني القائم حوله. ويحاول الإنسان إيجاد طعامه بوسائل منها استعطاف الآخرين وقبول تفضلهم عليه.

والشاعر هنا لا يعترض على الجوع بوصفه حاجة إنسانية بقدر ما يعترض على وسيلة القضاء على الجوع (الطعام) في الاستجداء والرضا بمهانة السؤال. فهو يلجأ إلى الصبر وتحمل آلام الجوع ويقبل بما هو متوافر من الماء (أغتبق الماء القراح) عنصر الحياة من أجل عدم الرضوخ للبخيل (المزلج) الشحيح بماله وطلبه حاجته إليه.

من هنا مثل الجوع لدى الشاعر خصماً يدفعه إلى الذل والمهانة،

وله أن يقاومه ويتغلب عليه - معنوياً - كي لا يطعن في كيانه النازع إلى التحرر من كل ربقة.

وقد فعل ذلك الشاعر حين ارتدى ثوب الصبر وبقي نقي الثياب (لم يدنس ثيابي ولا جرمي) كناية عن عدم الخضوع لذل (الرغم) الآخر في العطف والمنة. وهو يفضل الموت (للموت خير) على حياة المهانة (من حياة على رغم) والعجز. فقيمة الصبر الأخلاقية كانت منفذ الشاعر إلى التعبير عن فعل التحرر لديه بوساطة إظهار كفاءته الأخلاقية.

وعلي مستوى البطولة وقيمها يعمد الشاعر الصعلوك إلى إظهار الفعل القتالي المتمكن لديه في مواجهة الخصم، ليرتقي من خلاله إلى مصاف البطل الحر. يقول تأبط شراً[40]:

ولستُ أبَيتُ الدّهرَ إلا على فتى   أُسَلِّبُهُ أو أذْعُرَ السِّرْبَ أجمَعَا

ومَنْ يضربِ الأبطالَ لابُدَّ أنّهُ   سَيَلْقي بهم مِن مصرعِ الموتِ مَصْرَعَا

إن اختيار نموذجي (الفتى والبطل) يكشف عن قدرة الشاعر البطولية في مواجهة الآخر، وهو اختيار له دوافعه لدى الشاعر التي تتمثل في إضفاء معاني البطولة - القوة والمنعة - على نفسه بوساطة هذين النموذجين، حيث (الفتى والبطل) يحملان أو يعبران عن مثل هذه المعاني، فهو لا يقل كفاءة عنهما في التمثل بقيم البطولة والاستجابة لها ساعة المنازلة، فضلاً عن أن الشاعر يقرر ثبات تمكنه البطولي على المستوى الزمني (أبيت الدهر) طوال حياته ولا يتخلى عنه.

وتكون وسيلة التعبير لدى الشاعر عن ذلك هي تحصيل ما يريده بالقوة (أُسلِّبه) وبإمكاناته الذاتية - التسليب أخذ الشيء عنوة وهو تصور بطولي لدى الشاعر قائم بفعل العرف الاجتماعي السائد آنذاك - أو من خلال بث الخوف (أذعر السرب أجمعه) والقلق في نفوس الآخرين

- السرب في الأصل جماعة الطير وهنا يمثل جماعة الفرسان - من بطشه وفتكه بهم. والشاعر لا يهاب الموت حيث يعده واحداً من النتائج الطبيعية التي تنبثق عن مواجهة الأبطال (ومن يضرب الأبطال) وهي نتيجة تؤكد العنوان البطولي للشاعر وتنهض به حراً بين الأبطال.

ويقول السليك بن السلكة في واحدة من غزواته يدافع فيها عن رفيقه[41]:

رَدَدْتُ عليه نَفْسَهُ فكأنّما تَلاقَى عليه مِنْسَرٌ وسَرُوبُ[42]
فما ذَرَّ قرنُ الشمسِ حتى أرَيْتُهُ قِصارَ المنايا والفؤادُ يَذُوبُ[43]
وضارَبْتُ عنه القَوْمَ حتى كأنّه يُصَعِّدُ في آثارِهم ويُصوبُ

يستغل الشاعر الخوف المتمكن من نفس صاحبه والناشئ من مواجهة الأعداء (منسر وسروب) في إظهار قدرته البطولية، والتصدي لصرف مخاوف الموت (رددت عليه نفسه) عن صاحبه، ويختزل الشاعر تفاصيل المنازلة مع الأعداء على مستوى الفرد (ذرّ قرن الشمس) انتهاء الليل ومباشرة النهار، وعلى المستوى الحدث (ضاربت عنه القوم) المقاتلة، ليستقر إلى المشاهدة العيانية لنتيجة أدائه البطولي (أريته قصار المنايا) ممثلة في موت العدو، وبعث الأمن والطمأنينة في نفس صاحبه.

من خلال ما تقدم نجد أن الشاعر الصعلوك يحاول إبراز أدواته الذاتية (الأخلاقية والبطولية) للتعبير عن تحرره من تأثيرات الخضوع والتذلل، دون الاتكاء على نسبه الأسري أو انتمائه القبلي، وهذا لا ينفي اهتمام الشاعر الصعلوك بالانتماء القبلي، حيث نجد عدداً من الشعراء الصعاليك يعتز بانتمائه القبلي ولا ينكره أو يغادره إلى غير عودة[44].

ويفيد من هذا الانتماء في تعزيز مسعاه التحرري، وليتلاءم أو يتواصل مع الجماعة في تصورها للفرد الحركي يضمن اعترافها به واحداً من الأحرار.

من هذا المنطلق يمكن أن نفسر تمسك الصعلوك بالانتماء إلى الجماعة – على الرغم من الاختلاف معها في بعض المقررات أو المواقف – حيث يظهر ذلك جلياً لدى عدد من الشعراء الصعاليك.

يقول تأبط شراً حين أغار على قبيلة خثعم ونجا منهم(45):

أَلاَ أَبْلغْ بَني فَهْمِ بنِ عمروٍ   على طَولِ التَنَائي والمَقَالَة
مقالَ الكاهنِ الجاميِّ لَمَا   رأى أثَري وَقَدْ أَلْهَبْتُ مَالَه(46)

ويقول بعد أن نال من قبيلة الأزد غنيمة(47):

سَتأتي إلى فَهْمٍ غنيمةُ خِلْسَةٍ   وفيُ الأزدِ نَوْحُ وَيْلَةٍ بِعَوِيلِ

ويقول أيضاً(48):

ألاَ مَنْ مُبلغٍ فِتْيانَ فَهمٍ   بما لاقَيْتُ عِندَ رحى بِطانِ(49)

في الأبيات المتقدمة يبدو أثر الانتماء القبلي واضحاً لدى الشاعر الصعلوك، حيث يعبر الشاعر عن تمسكه واعتزازه بهذا الانتماء. وتفيد صيغة (ألا أبلغوا، ألا من مبلغ) طلب الإبلاغ والإخبار في إصرار الشاعر على توصيل إنجازه العملي المتحقق من غاراته على الأعداء إلى قومه (فهم بن عمرو) الذي ينتمي إليهم فعلاً ونسباً، ليكون ذلك مدعاة فخر له، وهو ينجز فعله معتمداً على وسائله الذاتية في تحقيقه، وأن ما يغنمه في غاراته لا يضن به عن القوم (ستأتي إلى فهم) بل هو يجعل لهم نصيباً فيه بحكم انتمائه إليهم.

ويقول أبو خراش الهذلي(50):

لَستُ لِمرَّةَ إنْ لَم أوفِ مَرْقَبةٍ   يَبدو لِي الحَرفُ منها والمَقاضيبُ(51)

فالشاعر يوازي بين انتمائه إلى مرة - ينتهي نسبه إلى هذيل - بما يمتلك من إنجازات أخلاقية وبطولية تؤكد تحرره، وبين فعله الذاتي في الإفادة من المرقبة في الترصد على الأعداء من أجل الإيقاع بهم.

فالمرقبة هي الوسيلة المكانية لدى الشاعر في التعبير عن صدق انتمائه لمرّة بوساطة استغلاله لها في بيان قدراته البطولية التي يتواصل بها مع مرة في الفعل والنسب.

ويضع الشاعر نفسه في الموازنة موضع الاختبار والتقويم العملي له، ليكون نجاحه في ذلك انتماءً عملياً لقيم التحرر التي تمتاز بها مرّة وقد تحققت في - الشاعر - عقبه.

ويفتخر حاجز الأزدي بانتمائه القبلي حين يشيد بما حققه القوم من فعل بطولي في مضمار المواجهة مع الأعداء، ليتبين من ذلك عمق الصلة بين الشاعر الصعلوك وبين قومه..

فيقول(52):

ألاَ هَلْ أتَاكَ والأنباءُ تَنْمي   طوالِعَ بينِ مُبْتَكِرٍ وَسارِ
بِمَحْبَسِنا الكتائِبَ إنَّ قَومي   لَهم زَنَدٌ غَداةَ النّاسِ واري

ويقول(53):

إن تَذكُروا يومَ القَريّ فإنّهُ   بَواءُ بأيامٍ كَثيرٍ عَديدُها
فَنحنُ أبَحْنا بالشُّخيصَةِ وَاهِناً   جِهاراً فَجئْنا بالنساءِ نَقودُها

ويقول أيضاً(54):

قَومي سَلامانُ إمّا كُنتِ سائلةً   وفي قريشٍ كَريمُ الحِلْفِ والحَسَبِ

لا يكتفي الشاعر بالكشف عن هوية الانتماء القبلي (إن قومي، قومي سلامان) لديه وإنما يمضي إلى بيان الأداء البطولي لهذا الانتماء (بمحبسنا الكتائب، لهم زند، فنحن أبحنا، فجئنا بالنساء نقودها) من أجل أن يصرف عن نفسه - لدى الآخرين - مجهولية الانتماء، ويؤكد تواصله العملي وهو صعلوك مع الجماعة.

وتفيد صيغة الجمع النحوية في الأفعال والأسماء والضمائر في إدامة فاعلية الانتماء إلى الجماعة في نفس الشاعر. وقد وفر الانتماء القبلي له اعتزازاً بقومه مما يؤكد عدم انفصال الشاعر وجدانياً وعملياً عن الجماعة.

ويحقق الشاعر بواسطة ارتباطه بالجماعة انتماءً إلى عوامل القوة والمنعة التي تنهض به حراً بين الأفراد.

ومثلما يعتز حاجز الأزدي ببطولة قومه فهو لا يغفل عن استجاباتهم العملية لأداء قيم المروءة في إكرام الضيف، فيقول[55]:

أَلَسْنَا عِصمةَ الأضيافِ حتى   يَضْحى مَا لهُم نَفَلاً تَواما

ويعمد الشاعر الصعلوك في مواجهته الفردية مع الآخرين إلى الاحتماء بالقبيلة وبانتمائه إليها مستغلاً إنجازاتها في الفخر وفي الدفاع عن نفسه أمام مخاطر الآخر، حيث يقول صخر الغي الهذلي وهو يرد على خصمه أبي المثلم في مهاجاة بينهما[56]:

وَخَفِّضْ عليك القولَ واعلَمْ بأنّني   من الأَنْسِ الطَاحي الجَميعِ العَرَمْرَمِ[57]
أَبَتْ لِي عَمرو أَنْ أُضامَ ومازِنٌ   وَقَرْدٌ ولِحْيانُ وَفَهْمُ فَسَلِّمِ[58]

ويقول أيضاً[59]:

أبا المُثلَّمِ إني غَيرُ مُهْتَضِمِ   إذا دَعوتُ تميماً سَالت المُسُلُ[60]

فصيغة الاحتماء بالقبيلة تنبئ (إني من الأنس الطاحي الجميع العرمرم) من عدم فقدان الشاعر ارتباطه بالقبيلة، فضلاً عن الاتكاء عليها على الرغم من حياة الصعلكة التي يعيشها الشاعر، حيث يمنحه الارتباط القبلي ثقلاً اجتماعياً (عمرو ومازن وقرد ولحيان وفهم) يعينه في تفوقه على الخصم، ويرجح كفته في الفوز عليه، ويزيل مؤثرات الآخر في النيل من تحرر الشاعر وكرامته الإنسانية.

وأمام الخطر الذي يهدد القوم يتخذ السليك بن السلكة إجراءه المعبر عن تمسكه بانتمائه القبلي، ويعمد إلى تحذير قومه من إقبال العدو عليهم، ويستغل قدرته الذاتية في الجري السريع لإخبارهم كي لا يصل العدو إليهم وهم غافلون غير مستعدين لملاقاته فيقول[61]:

يُكذِّبُني العَمَرانِ عَمْرُو بنُ جُنْدبٍ   وَعَمرو بنُ سَعدٍ والُمكَذِّبُ أكذَبُ
سَعيتُ لَعَمْري سَعْيَ غَيْر مُعَجِّز   ولا نأنأ لو أنَني لا أُكذَّبُ[62]
ثَكِلَتْكُما إنْ لَمْ أكنْ قَدْ رأيتُها   كراديسُ يَهْديها إلى الحيِّ مَوكِبُ

لقد كان الانتماء القبلي والحرص على الالتزام به حافزاً للسليك في مسعاه نحو تحذير قومه من قدوم طلائع جيش بكر بن وائل التي تريد الإغارة على تميم قوم الشاعر. وقد يشك بعض أفراد القوم (العمران) في صدق دعوة الشاعر لبعد المسافة بين ديار بكر وبين ديار تميم، إلا أن الشاعر يصر على تحذيرهم وإخبارهم بما رآه (كرادس يهديها إلى الحي موكب) إخلاصاً منه لهم وتنبيهاً على ضرورة الاستعداد للقاء العدو.

وعلى الرغم من تمسك عروة بن الورد بحياة الصعلكة فإنه لن يتنازل عن انتمائه القبلي بل ظل متمسكاً به. وقد كانت عبس قبيلة الشاعر تأتم بشعره في حروبها[63] مما يؤكد أن شعر عروة بن الورد كان يعبر عن طموحات عبس في العيش الحر الكريم، ويفسر درجة انتماء

عروة إليها وتوظيف طاقاته الإبداعية في خدمة القبيلة وقضاياها المهمة.

وقل مثل عروة بن الورد صوت عبس المعبر عن إنجازاتها البطولية في مواجهة الأعداء حيث يقول(64):

نَحنُ صَبَحْنا عامراً إذْ تَمرَّسَتْ   عُلالَةَ أرْماحٍ وَضَرْباً مُذكَّرا(65)

بِكُلِّ رِقاقِ الشَفْرتَين مُهَنَّدٍ   ولَدْنٍ من الخَطيِّ قَدْ طُرَّ أَسْمَرَا(66)

ويقول عن واحدة من مواجهات عبس مع طي(67):

أَبلغْ لديكَ عامرا إنْ لقَيتَها   فَقَدْ بَلَغتْ دارُ الحِفاظِ قَرارَها(68)

رَحلْنا مِن الأجيالِ أَجْبالِ طيء   نَسوقُ النساءُ عَوذُها وعِشارَها(69)

فقد جسد الشاعر على مستوى الإبداع الشعري مفاخر عبس في تفوقاتها البطولية على أعدائها، وتوحد معها في بواعث الفخر والاعتزاز مما يبين انتماءه الصميمي إليها بما لا يقبل الشك.

يتبين مما تقدم أن الشاعر الصعلوك على الرغم من اعتداده بقدراته الذاتية في اكتساب صفة الحر فقد كان له اهتمامه الوجداني والنفسي وربما العملي بالانتماء القبلي الذي يعينه على ترميم بعض انكساراته أو إخفاقاته الاجتماعية فضلاً عن رغبة الصعلوك في التمسك بالجماعة وعدم هدم علاقته بها إلى الأبد.

تتوافر في شعر الصعاليك ظواهر تتصل أو تعبر عن الحرية ومعانيها لديهم، وتبين قيمة الحرية في حياة الصعاليك وهم يسعون إلى تحقيق وجودهم الإنساني الناشز عن مؤثرات النظام الأخلاقي والاجتماعي القائم حولهم ومن هذه الظواهر: الطواف والسعي الذي يعني البحث – لدى الشاعر الصعلوك – عن الأمن والاستقرار الذي

يوفر له حريته ويديمها. وأظهر ما يكون الطواف لدى عروة بن الورد حيث يقول[70]:

دَعيني أُطوِّفُ في البلاد لَعلَّني أُخَليكِ أَو أُغنيكِ عَن سُوءِ مَحضَرِي[71]
فإنْ فازَ سَهمٌ للمنيَّة لَم أكنْ جَزُوعاً وَهل عَن ذاكَ مِن مُتَأخَّرِ
وإنْ فازَ سَهمي كَفَّكُم عنِ مقاعِدَ لَكُم خَلْفَ أَدْبارِ البيوتِ وَمَنْظَرِ

ويقول[72]:

دَعيني أُطوِّفُ في البلادِ لعلَّني أفيدُ غنًى فيه لذي الحقِّ مَحْمَلُ
أَلَيْسَ عظيماً أَنْ تلمَّ مَلِمَّةٌ وليس عَلينا في الحُقوقِ مُعَوَّلُ
فإنْ نَحنُ لَم نَملِكْ دِفاعاً بحادثٍ تَلمُّ به الأيامُ فالمَوْتُ أَجْمَلُ

ويقول[73]:

فَسِرْ في بلادِ الله والتمِس الغِنى تَعِشْ ذا يَسارٍ أَو تموتَ فَتُعذَرا

ويقول[74]:

دَعيني للغِنى أَسْعى فإنّي رأيتُ الناسَ شرُّهُم الفَقيرُ

ويقول أيضاً[75]:

تَقولُ سُلَيْمى لو أَقَمْتَ لَسَرَّنا ولَم تَدْرِ أني لِلمُقامِ أَطوِّفُ

يبدو من الظاهر القولي للطواف (دعيني أطوف في البلاد، دعيني أطوف... أفيد غنى، فسر في بلاد الله والتمس الغنى، دعيني للغنى أسعى) إن بواعث الطواف عند الشاعر هي الحصول على المال (الغنى) الذي يدفع به غائلة الفقر ويصرف عنه ضنك الحالة المعيشية وهو كذلك لدى الشاعر الصعلوك.

ولكننا يمكن أن نفيد من المظهر الخارجي للطواف في الولوج إلى جوهره دواخله، للتحقق من وظيفته الرئيسية التي يهدف إليها الشاعر، ولم يكشف عنها أو بقيت مضمرة مخبأة في أغلفة الطواف الظاهرة.

من أجل الوصول إلى ذلك لنا أن نقول: ما الدافع وراء إصرار الشاعر على الطواف (بلغ ذكر الطواف في ديوان عروة 10 مرات في 8 قصائد من مجموع 37 قصيدة) والسعي مرة بعد أخرى؟ إذا كان الجواب من خلال الظاهر القولي للطواف - المشار إليه آنفاً - فإن الشاعر قد يصيب ما يكفيه مؤونة تكرار طوافه في المرات اللاحقة.

ولعلنا نجد الإجابة بوساطة حيثيات أو تفاصيل مسعى الطواف لدى عروة. فالطواف على المستوى اللغوي يعني البحث، وهو لدى الشاعر سعي مستمر عن مصادر الثروة (الغنى) لإزالة حالة الفقر التي يعيشها.

والطواف على المستوى الشعري فيما أنجزه عروة هو السعي للخلاص من ظرف نفسي واجتماعي - ظاهره الفقر - لا يسمح للشاعر في التعبير عن طموحاته في الحياة كما يريد، بمعنى أنه - في جوهره - ظرف أو وضع يستلب من الشاعر معنى الحرية في تثبيت تمكنه من أداء فاعليته الإنسانية في الحياة فضلاً عن إدامتها بما يوفر لنفسه اطمئناناً واستقراراً معيشياً، ذلك أن التحرر المادي هو مرحلة أولى في سبيل التحرر الفكري أو المعنوي(76).

إن حالة الفقر تبعث على استلاب إرادة الشاعر في العيش الآمن بما تتيح لعوامل الاستلاب أو العبودية (الضعف والعجز والهوان الاجتماعي) أن تحاصر الشاعر وتنال منه، العبودية بوصفها فكرة تقوم على قبول عوامل الخضوع والتذلل للآخر.

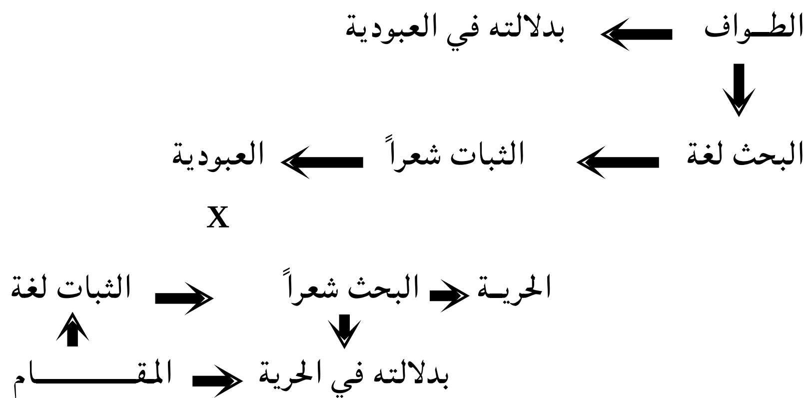
ومحاولة الشاعر تجديد الطواف مرة بعد أخرى تعني بقاء أو

ديمومة حصار عوامل العبودية له وعدم تمكنه من إزالتها، من هنا نجد أن الطواف – على الرغم من دلالته اللغوية في البحث والسعي الذي يعني الحركة – هو الثبات، ثبات عوامل النيل من الشاعر في كرامته الإنسانية.

ولعروة مسعاه التحرري ومنه ينطلق لمناهضة هذه العوامل ومقاومتها لما يمتلك من أدوات عملية ممثلة في الغزو.

ومن إلحاح المرأة على الشاعر – على مستوى الشعري بصرف النظر عن كونها واقعية أو مبتكرة فنية – في ترك الطواف الذي هو وسيلته إلى التحرر (تقول سليمى لو أقمت لسرنا) ننفذ إلى جوهر الطواف وهدفه الأساس لدى عروة وهو المقام (ولم تدر أني للمقام أطوف) ذلك المقام الذي يعني زوال عوامل (العبودية) النيل من كرامة الشاعر واعتباره الاجتماعي، ونمو عوامل التحرر (الوفرة المادية التي تدحض التدني المعيشي) بما تتيح للشاعر إقامة آمنة من تدخلات الضغط المعيشي عليه وما ينتج منه.

وعلى هذا الأساس تنزاح دلالة المقام في اللغة من الثبات إلى الحركة والسعي في دلالتها الشعرية. ومقام الشاعر هو الهدف المضاد لبواعث الطواف لديه.



والطواف في جانب منه يمكن أن يمثل لدى عروة انعتاقاً من قيود الذل والمهانة في الفقر، فضلاً عن أنه مسعى (سوء محضري: رفض الخضوع وذل السؤال) وبطولي (رفض العجز والهوان الناتج عن الفقر) يتخذه الشاعر وسيلة للتعبير عن معنى الحرية الذي يطمح إليه.

وثمة ملاحظة تفيدنا أيضاً في بيان جوهر الطواف لدى عروة، وهي غالباً ما يقترن الطواف بالموت (فإن فاز سهم للمنية، أو تموت فتعذرا، فالموت أجمل) - يقترن الطواف بالموت في 7 قصائد من مجموع 8 قصائد في ذكر الطوائف - من هذا الاقتران ندرك أن الشاعر يرشح أو يرجح اختيار الموت على حياة الذل والمهانة (العبودية)، فالموت هو الخلاص من ذل الفقر الذي يصادر من الشاعر رغباته في العيش الحر الكريم.

وإن اختيار الموت بالنسبة لعروة هو تعبير عن إرادة التحرر الكامنة فيه اختيار نوع الموت الذي يليق به وهو حر غير ملوث بما يشين من عوامل الخضوع والهوان وليس حدث الموت العضوي وكأنه يبرهن للآخر بأنه لايزال يمتلك هذه الإرادة - على الرغم من الظروف المهيئة لعوامل الذل والخضوع من حوله - وبيده زمام الاختيار وانتقاء ما يلائمه من الحياة أو الموت.

ويقترن الطواف أيضاً بالحياة - في ثلاث قصائد من مجموع 8 قصائد بالحياة المتصلة بالحرية أو المعبرة عنها - (وإن فاز سهمي كفكم عن مقاعد والتمس الغنى تعش ذا يسار) فحين يزيل الشاعر عوامل الفقر أو الخضوع ويتم له (المقام) تنهض الحياة من جديد لديه وتنشط فيها معاني الحرية التي تستجيب لطموح الشاعر في العيش الآمن.

ومن هنا نجد أن عروة بن الورد قد أفاد من الطواف في بيان معنى الحرية الذي يبحث عنه أو الذي يطمح فيه، فضلاً عن استغلاله الطواف تعبيراً عملياً في مسعى التحرر عنده.

يؤدي المنأى - وما يتصل به من معنى - وظيفة الطواف لدى الشنفرى الأزدي وعلى أساسه يقيم الشاعر مسعاه في التحرر، فيقول[77]:

وَفي الأرضِ منأىً للكَريمِ عَن الأذى   وفيها لمَنْ خَافَ القِلَى مُتَعزَّلُ[78]

لعَمرِكَ ما في الأرضِ ضِيقٌ على امرئٍ   سَرَى راغِباً أو راهِباً وَهُوَ يَعْقِلُ

ويقول أيضاً[79]:

ولكنّ نفساً مُرّةً لا تُقيمُ بي   على الذّأمِ إلاّ ريثَمَا أتَحولُ[80]

وفق المستوى اللغوي يمثل (المنأى) الموضع البعيد، والنأي البعد، ولدى الشنفرى يتشكل مفهوم (المنأى) شعرياً في ضوء ارتباطه بصفة (الكريم) أولاً حيث التأثير الواضح لـ (الكريم) في أو على (المنأى) بمعنى أن (المنأى) يستجيب لـ (الكريم) في مزاولة حياته دون ضغوط أو مؤثرات تحول بينه وبين إرادته الحرة، وأن الكريم يجد في المنأى ما يديم أو ينشط عوامل التحرر لديه، ثمة علاقة انسجام بين المنأى وبين الكريم.

وثانياً المنأى بوصفه احتجاجاً أو إدانة إنسانية صادرة عن الشاعر ضد الأذى، أي أن المنأى يناهض الأذى - علاقة انفصام مع مكان الأذى - ويقاومه بما يوفر للشاعر (النائي) مجالاً لخلاصه وتحرره من الأذى.

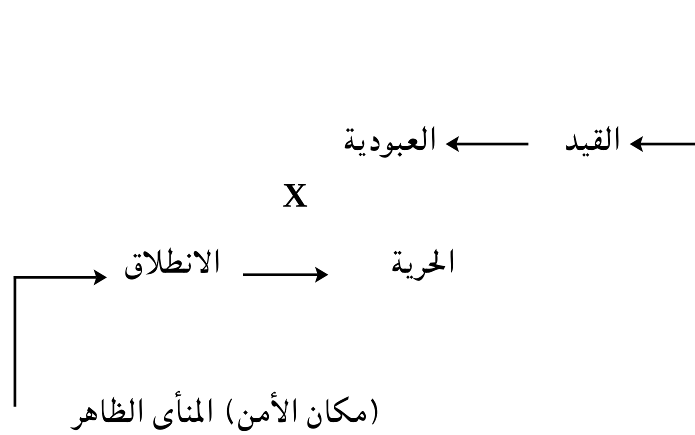
في ضوء هذا المفهوم لـ (المنأى) لنا أن نفترض أو نقرر أن هناك موضوعين أمام الشاعر، الأول: المقترب (الموضع القريب) الذي يحيط بالشاعر، وهو مكان مرغوب عنه مضمر شعرياً. والثاني: المنأى (الموضع البعيد) الذي يقترح الشاعر وهو مكان مرغوب فيه ظاهر شعرياً.

إن رفض الشاعر للمكان أو قبوله يتوقف على مقدار ما يوفر المكان من عوامل استلاب أو إنعاش لحريته.

فالمكان الأول (المقترب) يمثل في وعي الشاعر موضع استلاب لإرادته الحرة في الحياة فهو مرفوض، مرغوب عنه لأنه يقام على (الأذى) النفسي للشاعر من جراء عوامل العبودية - التفاوت الفئوي بين الأفراد وانتماء الشاعر إلي الفئة الدنيا - وآثارها الاجتماعية عليه. وصفة الكريم - بما تمتلك من دلالة في رفض ما يهدد كرامة الإنسان وحريته - تحفز الشاعر على هجر مواضع الذل والمهانة (العبودية) والانتقال إلى مواضع العز والكرامة (الحرية). أما المكان الثاني (المنأى) فهو موضع منشط لعوامل الحرية في وعي الشاعر ومعانيها وهو مرغوب فيه لدى الشاعر.

إن الشاعر لا يتعامل مع المكان على أساس جغرافي وإنما يتعامل معه وفق ما يتوافر فيه من قيم أخلاقية واجتماعية تمنح الشاعر فرصة الإعلان عن نفسه ورغبتها في الحياة دون قيد أو تأثير وأن انحياز الشاعر إلي المنأى واختياره له يمثل خطوة أولى نحو التحرر، المنأى المنبثق التحرري الأول للشاعر من قيود الواقع المؤذي في المقترب وفي المنأى يحدد الشنفرى هدفه مباشرة وهو الخلاص من الأذى، ولا يضع له مظاهر خارجية كما فعل عروة مع الطواف.

يتبين مما تقدم أن ثمة علاقة تضاد بين المقترب المضمر مكان الأذى الذل والهوان الاجتماعي الباعث على العبودية وبين المنأى الظاهر مكان الأمن والاستقرار الباعث على الحرية في وعي الشاعر بوساطة تعبير كل منهما في استلاب قيم الحرية أو منحها للشاعر. وحين مثل المنأى الخلاص والتحرر جاهر الشاعر برغبته فيه(81).



ويتواصل التعزل (المتعزل) والتحول (أتحول) مع المنأى عند الشاعر في أداء وظيفة مسعى التحرر، ويلتقيان في الدوافع والأهداف. فدافع التعزل (المتعزل) هو الخلاص من البغض (القلى) المنبعث من الآخرين صوب الشاعر دونما مسوغ أخلاقي له. ودافع التحول (أتحول) هو رفض الإهانة والذل (الذام) والتحقير الذي لا تقبله نفس الشاعر الأبية (مرة، حرة) لأنها تقوم على العزة والكرامة - النقيض الأخلاقي والموضوعي لواقع الذام المفروض على الشاعر اجتماعياً - وهدف التعزل والتحول هو الوصول إلى الموضع الذي يحقق فيه الشاعر تحرره وخلاصه من عوامل الخضوع، ويصون كرامته الإنسانية.

وقد شكل المنأى/ التعزل/ التحول في جانب منه إغراءً(82) للجماعة في توفير عوامل الحرية بينهم والحض على دوامها بما يمكن الشاعر من مزاولة حياته على أساسها، رغبة من الشاعر في التمسك بالجماعة وعدم التفريط بالانتماء إليها، حيث يوفر له الانتماء قدراً من الحماية لحريته من تدخلات الآخرين ويعينه على استكمال الشروط المقررة للفرد الحر اجتماعياً.

يقول الشنفرى[83]:

أَقيموا بَني أُمِّي صدور مطيِّكُم   فإني إلى قَومٍ سواكُم لأمَيْلُ[84]
فَقَدْ حُمَّتِ الحاجاتُ وَالليلُ مُقمرُ   وَشُدَّتْ لِطِيّاتٍ مَطايا وأَرْحُلُ[85]

رغبة الشاعر في التحول كان باعثاً على محاولته في قطع علاقته بالجماعة، وقد تجلى ذلك في مظاهر أو مستلزمات التحول (أقيموا صدور مطيكم، فإني... لأميل، حمت الحاجات، شدت لطيات مطايا وأرحل) ومن خلال تقديم المنأى - الموضع الذي يجد فيه الشاعر حريته كما تقدم آنفاً - يهيئ الشاعر مجتمع الحيوان بديلاً له في القبول عن مجتمع الإنسان في الجماعة، فيقول[86]:

وَلِيَ دُونَكُم أهْلونَ سِيدٌ عَمَلَّسٌ   وَأَرْقَطُ زُهْلُولٌ وَعَرْفاءُ جَيَّألُ[87]

وعلى الرغم من ذلك نلمس لدى الشاعر رغبة خفية في الانتماء إلى الجماعة - دون التفريط بها - وهو يقدم مجتمع الحيوان (الذئب والنمر والضبع) بديلاً عنها في الانتماء، ذلك أنه عمد إلى استفزاز المشاعر الإنسانية في الجماعة بوصفها أسمى من الحيوان في قبول الإنسان والشاعر فرداً فيها.

بمعنى أن الشاعر قد وجه خطابه الشعري نحو الجانب الإنساني في الجماعة لا إلى الجانب العقلي فيها الخاضع لتأثيرات النظام الأخلاقي والاجتماعي الذي يقر التفاوت الفئوي بين الأفراد، وفي هذا إغراء أو تحفيز للجماعة من أجل التعامل مع دفء العلاقة الإنسانية ونبلها في الحفاظ على وجوده الإنساني بينهم.

وأن الشاعر في حقيقة الأمر لا يرضي أي مجتمع آخر بديلاً عن الانتماء إلى الجماعة على الرغم من إشادته بمجتمع الحيوان، ولأن الجماعة في قبولها انتماء الشاعر إلى مجتمع الحيوان دونها تعبر عن

تنازل في قيمة الإنسان لديها وهي تتعامل مع الأفراد على اختلاف انتماءاتهم الفئوية، وذلك ما لا يقبله الشاعر لها ولا تقبله الجماعة لنفسها.

إن الشاعر الصعلوك يستدعي - في النص الشعري - الحيوان للإدانة لا للتآلف. إدانة مجتمع الإنسان في القبيلة الخاضع والراضي بسلبية النظام الأخلاقي والاجتماعي حين يصر على الفارق الفئوي بين الأفراد.

والتآلف بين الشاعر وبين الحيوان قائم في الوظيفة والنشاط وليس في الواقع المعاش حيث يمكن ملاحظة نماذج الحيوان المستدعاة في النص (الذئب والنمر والضبع) وهي نماذج تتسم بصفة النفور وعدم الخضوع لقساوة الطبيعة أو لمجتمع الإنسان، أي أنها غير قابلة للتدجين - التنازل عن طبيعتها النافرة - وتبقى محافظة على أدائها الحيوان المنعتق من كل قيد وسيطرة، فإذا ما انتمى الشاعر إليها وأصبح واحداً منها فإنه يشاركها وظيفة/ نشاط النفور والتحرر من مؤثرات التسلط عليه، ولكنه على الرغم من ذلك لا يخفي هاجس الانتماء إلى الجماعة لئلا يفقد كيانه الإنساني أو يضحي بالانتماء إليها.

فعلى الرغم من محاولة الشاعر الانفصال عن الجماعة في (المنأى والمتعزل والتحول) فإن ذلك لن يمنعه من بيان رغبته في الانتماء لآثاره المهمة في التعبير عن مسعى التحرر لديه.

وتؤدي المرأة دوراً فاعلاً في التعبير عن معنى الحرية لدى الشاعر الصعلوك، ويبرز نموذج الأم ليمنح الشاعر إحساساً بالانتماء، حيث يدرك الشاعر الصعلوك أهمية الانتماء بوصفه توحداً بينه وبين نموذج الأم من أجل إنجاز طموحه في التحرر، ومن فاعلية الأم في وعي الشاعر وحياته يتسرب نموذجها إلى النص الشعري ليعلن الشاعر من خلاله عن رغباته في الحياة، وعن حاجته الإنسانية إلى الأمن

والاستقرار. يمنح الشنفرى صفة الأم لأحد رفاقه في واحدة من غزواته لبني سلامان فيقول[88]:

وَأُمُّ عِيالٍ قَدْ شَهِدْتُ تُقَوتَهُم   إذَا أَطْعَمَتْهُم أَوتَحَتْ وَأَقلَّتِ[89]
تَخافُ عَلينا العِيلَ إن هِي أكثَرَتْ   وَنحنُ جِياعٌ أيّ آلٍ تَأَلَّتِ[90]
مُصَعْلَكَةٌ لا يَقْصرُ السترُ دُونَها   وَلاَ تُرتَجى للبيت إنْ لَم تُبيِّتِ[91]
لَها وُفْضَةٌ فيها ثلاثونَ سَيْحفاً   إذا آنَسَتْ أُولى العِدى اقْشَعرَّتِ[92]
وَتأتي العِدى بارزاً نِصْفُ ساقِها   تَجولُ كَعَيْرِ العانَةِ المُتَلفِّتِ[93]
إذا فَزِعُوا طَارَتْ بأبيَضَ صارمٍ   وَرَامَتْ بما في جَفْرِها ثم سَلَّتِ[94]
حُسَامٌ كَلونِ المِلْحِ صافٍ حَديدُهُ   جُرازٌ كأقْطاعِ الغَديرِ المُنْعَّتِ[95]

في النص تحولان: الأول تحول الصيغة، ويتمثل في عدول الشاعر – وهو يخبر عن أحد رفاقه – عن صيغة المذكر إلى صيغة المؤنث (وأم عيال) على غير عادة العرب في العدول لاسيما في العصر السابق للإسلام، فالمعروف عن العدول يكون من المؤنث إلى المذكر[96]. عند العرب وليس العكس.

وهذا التحول ينبئ عن حاجة الشاعر إلى كيان إنساني يمنحه الأمان، وقد نهضت صيغة المؤنث – يلتصق الأمان بالأنثى بوصفها جنساً مضاداً للذكر ذي الطبيعة الخشنة والقاسية الباعثة على القلق والاضطراب – في وعي الشاعر عن التعبير عن ذلك، واستجابت للحضور في البيتين الأول والثاني.

وفي هذا التحول/ العدول يكشف الشاعر عن وظيفة الأنثى، فهي تقوم بأمور التموين الغذائي (شهدت تقوتهم) وتحرص على دوام (أو تحت وأقلت) وفرة المادة الغذائية لهم مخافة (تخاف علينا العيل)

فقدانها (الفقر). وهي بوظيفتها هذه تكون قد وفرت ما يمكن أن نسميه بـ (الأمن الغذائي)[97] للشاعر ورفاقه، وهو ما يحتاجونه لاستمرار حياتهم العضوية.

أما التحول الثاني فهو تحول الوظيفة، ويتمثل في انتقال وظيفته الأنثى (أم العيال) في الأبيات 3-7 من مجال توفير الأمن الغذائي إلى مجال توفير (الأمن العسكري)[98]. بمعنى أن الأنثى لها القدرة على مواجهة الأعداء والتصدي لمخاطرهم، وهي تمتلك مستلزمات المنازلة على مستوى التكوين الجسدي (مصعلكة: رفيقة الصعاليك تماثلهم في صلابة الجسد وشدته) وليس فيها إغراء الأنوثة (لا يقصر الستر دونها، ولا ترتجى للبيت) ولا تستكن في خبائها على عادة النساء. وعلى مستوى الفن القتالي، تتقن الرمي بالنبال (لها وفضة فيها ثلاثون سيحفاً) وتجيد استعمال السيف (طارت بأبيض صارم، حسام كلون الملح) فضلاً عن قدرتها على مصاولة الأعداء (تأتي العدى، تجول كعير العانة المتلفت).

وعلى الرغم من وظيفتها القتالية - ذات الطبيعة الذكرية - تبقى محتفظة بصيغة المؤنث على المستوى النحوي من خلال الأفعال والأسماء والضمائر (مصعلكة، دونها، ترتجى، تبيت، لها، آنست، اقشعرت، تأتي، ساقها، تجول، طارت، رامت، جفرها، سالت) ونفيد من غلبة الأفعال على الأسماء في الأبيات 3-7 مقطع التحول الثاني - بيان نشاطها وحركتها - في الفعل حركة، وفي الاسم ثبات - فهي غير خاملة أو مستقرة.

وحين كانت الأنثى على مستوى الواقع لا تستطيع النهوض بمثل هذه الوظائف (الأمن الغذائي والأمن العسكري) لطبيعة تكوينها العضوي العاجز عن ذلك، لنا أن نقول أن (أم العيال) يمكن أن تنهض رمزاً شعرياً عن القبيلة، القبيلة التي تمثل ·الانتماء) العمق الاجتماعي

الذي يحتاجه الشاعر ورفاقه من أجل توفير (الأمن) لهم من ضغط العوز المعيشي (الفقر) ومن مخاطر أو تهديد الآخرين.

والقبيلة بالنسبة لهم هي الكيان الإنساني الأوسع من جماعية صعلكتهم أو فرديتها وهي الأمن الذي يجدون في البحث عنه من أجل الحفاظ على وجودهم الحر ودوامه، لأن الأمن يعين على توفر معاني الحرية واستمرارها.

على هذا الأساس استغل الشاعر فنية التحول/ العدول في النص الشعري لأجل التعبير عن المضمون الفكري (الأمن) الذي هو غايته.

وقد استجاب التحول الأول (العدول من صيغة المذكر إلى صيغة المؤنث) في التعبير عن جانب من فكرة الأمن لدى الشاعر (الأمن الغذائي)، مثلما استوعب التحول الثاني (تحول الوظيفة) التعبير عن الجانب الآخر (الأمن العسكري) مع الاحتفاظ بصيغة المؤنث في التركيب النحوي في التحول العدول كله.

وتعبر المرأة - مرة أخرى - عن إحساس الشنفرى عن ضرورة الانتماء وهي بنموذج (الخالة والعمة) فيقول(99):

إذا ما أَتَتْنِي ميتَتي لم أُبالِها   ولم تَذرِ خالاتي الدموعَ وعمَّتي

فالشاعر يعيش عزلة تفقده الترابط الاجتماعي مع الآخرين، ونتيجة لذلك تعطل سعي المرأة (الخالة والعمة) في التواصل الاجتماعي معه، وإنها لا تتأثر كثيراً بمصيبة موته (لم تذر الدموع) على الرغم من أنها أقرب الناس إليه نسباً من جهة الأم (خالاتي) ومن جهة الأب (عمتي) وتوقف نشاط المرأة في البكاء على الشاعر أحال إلى عجزه عن إيجاد علاقات اجتماعية تؤثر في أقرب الناس إليه نسباً.

وقد نمى ذلك في نفسه إحساساً بضرورة الانتماء الاجتماعي لتتوفر له علاقات إنسانية تعكس أهميته لدى الآخرين، وتطمئن حاجته النفسية بعدم الضياع أو الهوان الاجتماعي.

وتفيد صيغة الجمع في (خالاتي) التعبير عن ارتباط الشاعر بالأم والاتصال بها أكثر من الأب حين أفرد صيغة (عمتي) المتصلة به، ذلك أن الأم أكثر تعلقاً بولدها الشاعر وهو ابن أمة سوداء وتأثراً فيما يحل به من مصائب وآلام ومنها فقدانه للأهلية القبلية بسبب انتمائه الفئوي من الأب الذي يمثل في وعي الشاعر سلطة الضبط الاجتماعي التي تميز بين أبناء الإماء وبين غيرهم من الأفراد، وهو - أي الأب - جزء من أزمة الشاعر الاجتماعية التي دفعته إلى السعي نحو الحرية ليماثل الآخرين (الأحرار) في العيش بأمن وسلام.

وتساهم المرأة بنموذج الخالة في إثارة الشاعر الصعلوك إلى الخلاص من الفقر الذي ينال من كرامته الإنسانية ويمهد لتدخلات الآخرين في حياته.

يقول السليك[(100)]:

أشابَ الرأسَ أنّي كُلَّ يومٍ أرى لِي خالَةً وَسْطَ الرِّحالِ
يَشُقُّ عليَّ أنْ يَلْقَيْنَ ضَيماً وَيَعْجَزُ عن تَخَلُّصِهِنَّ مالي

أفاد الشاعر من المشاهدة العيانية (أرى) وديمومتها (كل يوم) في التعبير عن الآثار النفسية السيئة الواقعة عليه (أشاب الرأس: الشيب مظهر الضعف والعجز) من جراء امتهان (الخالة) وهي بين الرحال تسبى وتباع أو تشترى ولا أحد يحميها ويدفع عنها الضيم الواقع عليها.

والخالة هنا ليست بالضرورة أن تكون ذات علاقة نسبية مباشرة

مع الشاعر بقدر ما هي نموذج عن كل الإماء اللائي حُرِمْنَ الناصر والمعين.

وقد مثلت إهانة الخالة مصدر إثارة الشاعر (يشق علي) لانتمائه إليها وهو ابن أمة وإقرار الشاعر بالعجز المالي (يعجز عن تخلصهن مالي) لا يعني قبوله واقع الفقر الجالب للذل (الضيم) والمهانة وعوامل العبودية في استغلال الإنسان أو الهيمنة عليه، وإنما يؤكد وعي الشاعر بضرورة تحقيق الحرية التي فيها خلاص له ولمن ينتمي إليهن (الإماء السود) من ذل الآخرين، وأول مسعى التحرر لديه هو تشخيص حالة الهوان الاجتماعية المعيشة ثم محاولة امتلاك أدوات الخلاص منها ممثلة في إزالة الفقر ونفي الضعف والعجز عنه.

إن حالة المرأة (الخالة) وهي بين الرحال مسلوبة الإرادة في الحياة تمثل جزءاً من مأساة الشاعر وهو عاجز (فقير) مادياً عن إقامة كيان حر خال من تأثيرات الآخرين، وتبرز في ذات الوقت مسوغات اندفاعه نحو حياة الصعلكة.

وتؤدي المرأة بنموذج الزوجة أو الحبيبة دور المحرض للشاعر الصعلوك على رفض الذل والهوان الاجتماعي بسبب فقر حالته المعيشية، تدفعه إلى الكسب الذي يعينه في إقامة بنائه الحر ويعيد إليه اعتباره الاجتماعي، يقول عروة بن الورد[101]:

قَالتْ تماضرُ إذْ رأت مالي خَوى وَجَفا الأقاربُ فالفؤادُ قَريحُ[102]

مَالي أراكَ في النَّديّ مُنَكِساً وَصِباً كأنّك في النّديّ نَطيحُ[103]

خاطِرْ بنفسك كي تُصيبَ غنيمةً أنّ القُعودَ مع العِيالِ قَبيحُ

المالُ فيه مهابةٌ وتجلةٌ والفقرُ فيه مذلّةٌ وفُضوحُ

تكشف المرأة (تماضر) عن الواقع الاجتماعي الذي يحيط

بالشاعر، وتعبر عن مساوئ الفقر وآثاره عليه، فهو فقير (مالي خوى) لا يملك شيئاً، وبسبب ذلك انحسرت علاقة الأقارب (جفا الأقارب) معه، وتعطلت فعاليته الاجتماعية في نادي (الندي منكساً وصباً) القوم حيث لا يهتم أحد به ولا يقوى على التعبير عن حاجته النفسية أو الاجتماعية، وقد هدرت (منكساً: فيها دلالة الذل والانكسار) كرامته الإنسانية وهذا الواقع الذي وصفته (تماضر) يستلب من الشاعر حقه في العيش بحرية يماثل بها الآخرين ويشارك في التعبير عن حاجات الجماعة - من خلال نادي القوم الذي يبيح للجميع حق القول والفعل - أو تقرير مواقفها تجاه قضاياها المختلفة.

ومن أجل استرداد حق الشاعر في الفعالية الاجتماعية والتواصل الإنساني مع الجميع تحفزه المرأة (تماضر) على الغزو (خاطر بنفسك) مع إدراكها بما ينطوي عليه الغزو من نتائج قد يدفع الشاعر حياته ثمناً لها لكنها تصر عليه من أجل هدف أكبر وهو حرية الشاعر المجروح (الفؤاد قريح) نفسياً واجتماعياً التي تحقق له إرادته في الحياة وتضمن له العيش بكرامة (مهابة وتجلة) وعزة.

والكسب (المال)[104] لم يكن الهدف الرئيس من الغزو بقدر ما هو عامل مهم من عوامل التحرر من ضغط الحاجة المعيشية (الفقر) الذي يسمح للآخر بانتهاك (فيه مذلة وفضوح) كرامة الشاعر، الازدراء الاجتماعي به (منكساً وصباً) وعدم الاهتمام به إنساناً (جفا الأقارب) له الحق في العيش بحرية وأمان.

وتبقى المرأة حريصة على الشاعر الصعلوك - على الرغم من تحريضها له على الغزو - من مخاطر الغزو التي قد تصيبه، لكن حرصها لا يلقى استجابة كبيرة لدى الشاعر وذلك لأنه يدرك أهمية مسعاه نحو إزالة العجز المعيشي (الفقر) من حوله ليحقق بعضاً من

طموحه في التحرر والخلاص من مؤثرات الحاجة المعيشية الجالبة للأذى الأخلاقي والاجتماعي، يقول عروة[105]:

دَعيني للغنى أَسْعى فإنّي رأيتُ الناسَ شرُّهم الفقيرُ
وأبعدَهُمُ وأهونُهُم عليهم وإنْ أَمْسى لَهُ حَسَبٌ وخَيرُ[106]
ويُقصيه النَّديُّ وتَزْدريه حَليلَتُه ويُنْهِرُه الصَغيرُ[107]
ويُلفي ذو الغِنى ولَه جَلالٌ يكادُ فؤادُ صاحبه يطيرُ

إن تمسك المرأة بالشاعر بوشيجة الارتباط الوجداني والإنساني ينفي عنها أية علاقة نفعية أو مكسبية معه، حيث تنم صيغة الأمر (دعيني) عن مثل هذا المعنى أو الإحساس المنبعث من المرأة نحو الشاعر، فضلاً عن أن هذه الصيغة تعبر عن الشروع في تجاوز الواقع المقيد لنشاط الشاعر وفعاليته في الحياة، وأنها إصرار على هذا الشروع في ممارسة المسعى.

ولم يكن الغنى مطمحاً مادياً لدى الشاعر أو لغرض اجتماعي محض وإنما لأنه يمثل في الواقع النقيض الموضوعي للفقر الجالب لعوامل الخضوع وهذا لا ينفي عن وعي الصعلوك دور الغنى (المال) في ضمان الاستقرار المعيشي وممارسة فضائل أخلاقية - مثل الكرم ورعاية الضيف والمحتاج - ذات أثر إيجابي في التعبير عن معاني الحرية لدى الإنسان.

وينطلق الشاعر إلى مسعاه من إدانة الواقع الاجتماعي المحيط بالفقير ونطوي الإدانة على بيان الآثار السيئة للفقر التي تنال من كرامة الفقير وحريته وقد تمثلت هذه الآثار في الإقصاء (أبعدهم، يقصيه الندي) أو تحجيم نشاط الفقير اجتماعياً، والهوان (أهونهم، شرهم) والازدراء (تزدريه حليلته) والزجر (ينهره الصغير)، فالفقير يعيش

حصاراً اجتماعياً دونما سبب أخلاقي يدفع الآخرين إلى ذلك، وفي هذا الحصار استلاب لقيمة الفقير الاجتماعية بوصفه إنساناً له الحق في التفاعل الاجتماعي مع الآخرين أي أنه مسلوب الإرادة في التعبير عن نفسه.

ومن أجل تعميق أثر إدانة الشاعر لطبيعة التعامل الاجتماعي مع الفقير يقيم موازنة بين نموذج الفقير المضطهد أو المرفوض اجتماعياً وبين نموذج الغني المقبول ذي المهابة الاجتماعية، ويبين مقدار انحياز الجماعة إلى الثاني (الغني) دون الأول.

وتفيد صيغة البناء للمجهول في (يُلفي) على أن الغني قد لا يستحق على وجه الحقيقة مثل هذا التقدير، وإنما بوساطة غناه وجد هكذا وإن مكانته الاجتماعية (له جلال، يكاد فؤاد صاحبه يطير: فيه خيلاء وترفع) هي مكتسبة وليس طبيعية نابعة من كرم أخلاقه وأصالة انتمائه (حسب وخير).

ولا يخفي الشاعر سخريته من هذا التقويم غير المنصف للأفراد أو رفضه له، وقد عبر عن ذلك من خلال ادعاء المغفرة (ولكن للغني رب غفور) للغني دون الفقير، فهو يدرك أن الرب الحق لا يفرق بين غني وبين فقير إزاء مبادئ العدل والإنصاف.

يعد الثأر واحداً من المظاهر المعبرة عن فعل التحرر لدى الشاعر الصعلوك وهو عرف اجتماعي سائد لدى جميع العرب ليعلن بوساطته قدرته على التفاعل مع الأعراف الاجتماعية السائدة بكفاءة ينافس فيها غيره من الأحرار فضلاً عن خلوه من معايب النكوص عن أداء واجب الثأر، يقول تأبط شراً بعد أن بلغه مقتل أخيه[108]:

وحُرِّمَتِ النساءُ وإنْ أُحِلَّتْ بِشَوْرٍ أَو بِمَزْجٍ أَو لِصابِ[109]
حَياتي أَو أَزورَ بَني عَتيرٍ وكاهِلِها بِجمْعٍ ذي ضَبابِ[110]

إذا رُفِعَتْ لِكَعْبٍ أَو خُثَيْمٍ وَسَيّارٍ يَسوغُ لها شَرابي[111]
أَظنّي مَيْتاً كَمَداً وَلَمّا أُطالِعُ طَلْعةَ أهلِ الكِرابِ[112]

حين يقرر الشاعر التزامه بطقوس الثأر، إنما يؤكد تواصله مع المقرر اجتماعياً إزاء عرف الثأر الذي لا يبيح للموتور مواصلة النساء على أي نحو كان - ملامسة أو مخالطة أو شوق إليهن - أو أكل اللحم وشرب ... إلى غير ذلك من هذه الطقوس، وكان الثأر قد حدد نشاط الشاعر في الحياة وقيده باتجاه هدف مباشر هو القصاص من القاتل.

ولكي يمارس الشاعر نشاطه في الحياة بانفتاح أو انطلاق من قيد الثأر لابد له من إنجاز فعل الثأر. يشكل التهديد والوعيد (أزور بني عتير) مقدمة لتحقيق هدف الشاعر أو لاستعداده في النيل من خصمه، وقد ترك الثأر أثراً نفسياً مؤلماً (أظني ميتاً كمداً) لدى الشاعر فضلاً عن الأثر الاجتماعي الذي يلح عليه في إدراك غايته.

ومن أجل إزالة آثار الثأر التي تقوم عليها حياة تأبط شراً وبقية أصحابه الصعاليك وهو غير مستعد للتنازل عنه فيقول عن نفسه[113]:

قَليلُ غِرارِ النَّوْمِ أَكبرُ هَمِّه دَمُ الثأرِ أَو يَلْقى كَمّياً مُقَنَّعا

فعلى الرغم مما في إنجاز الثأر من بيان لقوة الشاعر، وتعزيز ذلك بملاقاة (الكمي المقنع) البطل التي تستوجب الندية له، فإن رؤية الشاعر للحياة تبدو قاصرة عن إدراك أو استيعاب نواح أخرى فيها لها آثارها الإيجابية في التعبير عن أزمة الشاعر وهو يسعى لتحرره أو نيل حريته وكرامته الإنسانية.

وقد يعبر الثأر لدى الصعاليك في جانب منه عن مقدار تضامنهم

فلا يقتصر أخذ الثأر على ذوي القرابة النسبية فحسب وإنما يتعداه إلى الأخذ بثأر الأصحاب والرفاق الذين تربطهم أخوة الصعلكة ونسبها يقول تأبط شراً في ثأر صاحبه[114]:

ولَكنْ ثأرُ صَاحِبِ بَطْنِ رَهْوٍ   وَصاحِبُه فَأنا بِه زَعِيمُ[115]
أَو آخُذَ خُطةَ فيها سَواءٌ   أَبيتُ ولَيْلُ وَاتِرِها نَؤُومُ[116]
ثَأرْتُ بِهِ اقْتَرفَتْ   فظَلّ لَهم بِنا يومٌ مَشُومُ[117]

ففي مصداقية الشاعر لثأر صاحبه تعبير عن مصداقية التكاتف/ الترابط بين مجموعة الصعاليك، والثأر هنا بقدر ما هو عرف اجتماعي فإنه يمكن أن يمثل اختباراً عملياً لدرجة تماسك الصعاليك ودفاعهم عن كيانهم المتحرر من مخاطر الأعداء، وأن القبول بواقع الموتور يشكل ثغرة في تضامن الصعاليك.

وهذا لا ينفي وجود خلافات بين أفراد مجموعة الصعاليك تصل إلى درجة المواجهة والنزاع، كما حصل بين تأبط شراً[118] وبين حاجز الأزدي[119] وبين صخر الغي[120]، وربما اختلفت رؤيا بعض الصعاليك للحياة والمبادئ التي تقوم عليها أو يجب توفرها فيها، مع البعض الآخر. فالحرب مثلاً يعدها حاجز الأزدي مجلاً لبيان شجاعته وتفوقه على العدو بما يعبر لديه عن تحرره من عوامل العجز، أما عمرو بن براقة فيعدها مجلاً لإجهاض الحياة وخضوع الإنسان لسيطرتها بوهم الشجاعة والقوة.

ونحاول إقامة موازنة بين قصيدتي حاجز الأزدي وعمرو بن براقة للتعرف على نحو أوثق على رؤية كل منهما إزاء الحرب ومعانيها، واتصال ذلك في التعبير عن الحياة بعامة وعن معاني الحرية فيها بخاصة.

تقع قصيدة حاجز الأزدي في 27 بيتاً، يبدؤها بمساءلة الديار التي غدت رسوماً - على عادة الشعراء - مهجورة (الأبيات 1-4) ثم يتخذ من مناجاة حبيبته وانصرافه عنها وسيلة للحديث عن الحرب موضوع القصيدة التي يظهر فيها بسالته وقوته في التنكيل بالأعداء.

ويتوزع حديث الحرب على الأبيات بالنحو الآتي: الأبيات (5-7) يصف الحرب وضراوتها ويقدم وجهة نظره فيها. الأبيات (8-10) يدرك ثأر صاحبه من قاتليه - بني فهم قوم تأبط شراً - ويمجد فعله البطولي فيها. الأبيات (11-17) يتحدث عن مغامراته ورفاقه بين الجبال والمراقب، ويشبه نفسه بالنسر الذي ينقض على فريسته بقوة وعنف. الأبيات (18-24) يظهر جانباً من نشاطه وحركته في التنقل في ساحة القتال ومسؤوليته القيادية في الحرب. الأبيات (25-27) يعود إلى وصف الحرب وشدتها وبيان بلاءه فيها. يقول حاجز الأزدي[121]:

سَألتْ فَلَم تُكَلِّمُني الرُسومُ   فَظَلْتُ كَأنني فيها سَقيمُ
بِقَارِعةِ الغَريفِ فَذاتِ مَشيٍّ   إلي الصَعْداءِ لَيسَ بِها مُقيمُ[122]
مَنازِلُ عَذْبَةِ الأنيابِ خَوْدٍ   فَما إنْ مِثْلَها في الناسِ نيمُ[123]
فأمّا إن صَرَفْتُ فَغيرُ بُغْضٍ   ولكنْ قَد تُعدّيني الهُمومُ[124]

يحاول الشاعر في مساءلة (سألت... الرسوم) الرسوم تهيئة لوحة الطلل لاستقبال الزخم النفسي الذي تتطلبه التجربة الآتية[125] (الحرب) التي يتضمنها موضوع القصيدة الرئيسي، بمعنى أن لوحة الطلل تنتمي أو تعبر في هدفها عن موضوع الحرب ومعانيها أو ما يتصل بها.

فمساءلة الرسوم بوصفها مكاناً يتصل بالحبيبة أو يعبر عنها وهي لا تستجيب - لا تمنح الشاعر مبتغاه عن الحبيبة/ الحياة - لخلوها

من الإنسان المقيم، تترك في الشاعر آلام (سقيم) المرض الذي قد يؤدي به إلى الموت وهو واحد من نتائج الحرب فضلاً عن أن المكان لا تتوافر فيه عوامل الحياة التي تشجع الإنسان على الإقامة (ليس بها مقيم)، وفي هذا يكمن جزء من هيمنة فكرة الحرب على الشاعر وبتأثير هذه الفكرة يتعامل الشاعر مع وصف الحبيبة بعجالة واضحة، فوصفه لها - في بيت واحد - لا ينم عن شدة تعلقه بها وشوقه إليها، ويبدو أنه لا معرفة له بها عن كثب حيث يقتصر الوصف على المظهر الخارجي (عذبة الأنياب خود) دون تفاصيل تبين نوع أو طبيعة علاقته بها.

وقد كانت الحرب دافعاً للشاعر إلى الانصراف عن مكان الحبيبة - انفتاح لوحة الطلل إلى موضوع الحرب - وهي أي الحرب بصيغة الهموم المتمكنة من نفس الشاعر ولم تكن مغادرته كرهاً (صرفت بغير بغض) في استذكار الحبيبة من خلال المكان.

ويلتمس الشاعر في الحرب عذراً عن الاتصال بالحبيبة فيقول بعد لوحة الطلل مباشرة[126]:

عَـدانـي أنْ أزورك حَـرْبُ قَـوْمٍ كَـحَرِّ الـنّـارِ ثـاقِـبُـهُ عَـذومُ[127]
عَـذومٌ يَـنـكُـلُ الأعـداءُ عَـنـهـا كـأنَّ ..... الأبـطـالَ هِـيـمُ[128]
فَـلَـسْـتُ بـآمِـرٍ فـيـهـا بِـسَـلْـمٍ وَلـكـنّـي عـلـى نَـفـسـي زَعـيـمُ

إن إسناد الحرب إلى الاخرين (حرب قوم)، لا ينفي عن الشاعر رغبته فيها، وتتعمق هذه الرغبة عندما يقرر الشاعر عدم استجابته (فلست بآمر فيها بسلم) إلى عوامل السلام/ الحياة التي قد تنشأ لأجل إطفاء نار الحرب.

وتفيد صيغة التشبيه القائمة بين الحرب (المشبه) وبين النار (المشبه به) (كحر النار) عن مقدار الاكتواء الإنساني بفعل الحرب

المحتدمة بين الشاعر وبين خصومه، فضلاً عن قابلية الحرب في حرق عناصر الحياة المتوافرة حولها وفي العلاقة المنعقدة بين الموصوف (الحرب) وبين صفاته (ثاقب، عزوم، ينكل الأعداء عنها، صلاتها، الأبطال هيم) ثمة تعالق/ تداخل تعبيري، حيث تنهض الصفة بديلاً بلاغياً عن الموصوف، ومن ثم يتبين خبرة الشاعر في الحرب ودرجة التصاقه بها ومعرفته لتأثيراتها في الآخرين.

وندرك من خلال ذلك كله غلبة الحرب وعناصرها في تفكير الشاعر على الحياة ومقوماتها - التي فيها الحبيبة وذكرياتها - فتضاءلت فكرة الحياة لدى الشاعر وظل خاضعاً لسلطة الحرب التي تجهز على الحياة.

وربما وجدنا في الثأر مسوغاً للشاعر في إذكاء جذوة الحرب وهو يقول[129]:

قَتَلْنَا نَاجياً بقتيلِ فَهْمٍ وخَيرُ الطالبِ التِرَةِ الغَشُومُ
بِغَزوٍ مِثلِ وَلْغِ الذئبِ حتى يَنُوءُ بِصاحبي ثأرٌ مُنيمُ[130]

فأداء واجب الثأر هو منجز أخلاقي وبطولي يمنح الشاعر فضل الوفاء لصاحبه، مثلما يبين درجة التزامه بالأعراف الاجتماعية السائدة. ولكن ذلك لا يكون مدعاة أو إغراء للشاعر في اتخاذ الحرب وسيلة تعبير دائمة عن الحياة، حيث يبقى الشاعر مشدوداً إلى دائرة الحرب حتى نهاية القصيدة مما ينفي عن واجب الثأر المبرر المقنع في اندفاع الشاعر نحو الحرب وغلبة عناصرها على بقية الأشياء الجميلة والمريحة في الحياة.

ويعزز ذلك أن ثأره كان (الترة الغشوم) ظالماً، بمعنى أنه أدرك حقه وتجاوزه - باستمرار ودوامه على القتل - إلى غيره في البطش والتنكيل، فما أن تنتهي حربه حتى تبدأ ثانية وهو يقول عنها[131]:

كَمَعْمَعَةِ الحَرِيقَةِ فِي أَبَاءٍ تَشُبُّ ضِرَامَهَا رِيحٌ سَمُومُ[132]
وَرِدْتُ الموتَ كالأبطالِ فيهم إذا خَامَ الجبانُ فلا أخيمُ[133]
وَمُعتَرَكٍ كأنَّ القومَ فيهم تَبلُّ جلودُ أوجُهِهِم جَحيمُ
صَلِيتُ بحرِّهِ وَتَجنَّبتَهُ رجالٌ لا يُناطُ بهم التَّميمُ[134]

إن هيمنة فكرة الحرب على وعي الشاعر لم تدع له مجالاً في النظر إلى الحرب بوصفها مضماراً يستلب من الإنسان إرادته في الحياة - يمكن للحرب أن تعبر عن الحياة حين تكون مجالاً لرد ظلم الآخرين وطيشهم أو تهديدهم لحياة الإنسان - وتضيق فرصته فيها فضلاً عن تقييد اختياراته في العيش بسلام وأمان يمنحانه الحرية ويديما استمرارها.

وربما لا يدري الشاعر بأنه موهوم في التعبير عن بطولته بوسيلة الحرب، ذلك أن البطولة لا تنطوي على الفعل القتالي حسب وإنما تعتمد فضائل الأخلاق ومكارمها رديئة للفعل القتالي من البطش والتنكيل، فضلاً عن أن الحرب تشكل الاختيار الأخير عند البطل وهو متمسك بالحياة.

تضم قصيدة عمرو بن براقة (25) بيتاً، وهي من المنصفات كما يقول عنها الأصمعي[135]. تشغل لوحة الطلل فيها البيتين (1-2)، ثم تنهض الحرب على مسافة الأبيات (3-19) يبين الشاعر فيها - بحياد - قوة كل فريق من المتحاربين ومدى تأثيره في الآخر، ينتهي إلى حقيقة أن الحرب نالت من كلا الطرفين ولم تكن الغلبة فيها لأحد دون الآخر. ولا نجد للشاعر مشاركة فعليه باستقلال عن الجماعة وإنما هو مشارك ضمنياً غير متفرد.

وفي وصف الحرب يتخذ الشاعر من نفسه راوياً لأحداثها كأنه مشاهد لا مشارك فيها. في الأبيات (20-24) يبرز صوت ليعلن عن

ترفعه عن التمادي في الحرب فيغادر إلى أفياء السلام كأنه صقر (قطامي) ينطلق بحرية في السماء. وفي البيت (25) مقولة إنصاف في الفريقين وقد تركوا ثاراتهم وانتهوا إلى شيء من الزمن والسلام. يقول عمرو بن براقة[136]:

عَرَفْتَ من الكنودِ ببطنِ ضَيْمٍ فَجَوٍّ بشائِمَ طَلَلاً مُحيلا[137]
تَعَفَّى رَسْمُهُ إلا خِياماً مُجَلَّلة جَوانِبُها جَليلا[138]

يمارس الشاعر منذ البدء دور الراوي في القصيدة - وهو راو خبير بالأحداث - وله غرضه من ذلك. فالتجريد[139] الذي يعتمده الشاعر في مخاطبة الآخر (عَرَفتَ) في معاينة طلل (الكنود) الحبيبة الغائبة وفر له وسيلة فنية للدفاع عن نفسه في عدم تأثره بسلطة الموت في الطلل - الطلل مظهر أو تجل للموت لأن الشاعر يقف في الموقع المضاد لفكرة الحرب التي تنتج الموت وكل ما يتصل به.

وحيث أن الطلل يعبر عن الموت/ انتهاء الحياة، فقد مثل في وعي الشاعر واحداً من عناصر الحرب (صراع الحياة والموت)، من هنا رفض الشاعر سلطة الطلل في التأثير عليه.

ويغرس الشاعر عناصر الحياة في لوحة الطلل - قبالة عناصر الموت ممثلة في (خياماً مجللة جوانبها جليلاً) الخيام أماكن تدل على تواجد الإنسان ونبات الثمام (الجليل) - توفر مصادر لنمو الحياة - يمكن أن تنمو أو تتوسع وتشكل نقطة بدء جديدة للحياة في (بطن ضيم وجو بشائم) موضع الطلل، وتزيل مظاهر الموت المحيطة بالمكان.

وعلى الرغم من تواضع عناصر الحياة (الخيام والنبات) أو صغرها أمام شراسة الموت في الطلل، فهي تمثل أمل الشاعر في النهوض وفي الحياة من جديد.

ومن أجل تمكين هذا الأمل من النمو وتنشيطه بالضد من الفناء، يستدعي الشاعر لذلك - على المستوى النحوي - أداة الاستثناء (إلا) لتقف حائلاً دون استمرار فعل الموت (تعفي رسمه إلا...) في الإحاطة بالحياة وإنهاء أشياءها الجميلة. وقد انطلق الشاعر إلى ذلك من خلال فكرة السلام/ الحياة المهيمنة عليه. ويتواصل الشاعر في رفض فكرة الحرب/ الموت وانحيازه إلى فكرة السلام/ الحياة، فيقول(140):

عَـــدَانـــي أنْ أزورَكِ إنّ قـــومـــي وقومَك ألْقَحوا حَرْباً شَمولا(141)

وإنـك لَـو رأيـتِ الـنـاسَ يـومَ ال حِيارِ عَذَّرتِ بالشُّغلِ الخَليلا(142)

يوجه الشاعر خطابه إلى الحبيبة (الكنود) بوساطة ضمائرها المعلنة نحوياً (أزورك، قوم، إنك، رأيتك، عذرت) وكأن يبعدها عن مناخ الحرب الموت ويحاول من خلال الحرب التماس عذر له في عدم مواصلتها (إن أزورك، عذرت بالشغل الخليلا) ويكمن في عذر الحرب جزء من فعل الحرب في انقطاع التواصل الإنساني بين الأحبة.

والشاعر يدرك ذلك جيداً، فسعى إلى نفي مساهمته الفعلية في نهوض الحرب، - ليحفظ تواصله مع الحبيبة وليضمن دوام الحياة عامة دون معنى أناني يطمح فيه - بوساطة إظهار انتمائه إلى واحد من طرفي النزاع (قومي) ولابد له من أداء واجب الانتماء في مشاركة الجماعة حربها لئلا يبدو ناشزاً عنها وهي تواجه خصمها، فضلاً عن أن الحرب (حرباً شمولاً) تضم الجميع شاءها الشاعر أم أبى.

إن انقياد الشاعر إلى الحرب هو انقياد للكره الملزم الذي ليس له اختيار بسبب انتمائه القبلي، وفي هذا نفي لإرادة اختيار الحرب عند الشاعر الذي يتمسك بفكرة السلام/ الحياة.

ويمضي الشاعر إلى بيان الإنجاز القتالي لكلا الفريقين، ولا يغفل عن دوره الحيادي وهو يظهر كفاءة المتنازلين فيقول(143):

وَقَامَ مُصوَّبٌ مِنا وَمِنهُم   وكلٌّ يَنتَحي حَنَقاً وَبيلا[144]
وَقَامَ مُصوَّتانِ برأس عَثٌّ   أقامَ الحربَ والعَيٌّ الطَويلا[145]

ومرة تكون الحرب عليهم وأخرى لهم، يقول الشاعر[146]:

فَلما أن هَبَطنا القاعَ ردُوا   غَواشِينا فَأدبرنا حَفُولا[147]
وَقَامَ لَنا بِبطْنِ القاعِ ضَيْفٌ   فَخَلى الوازِعُونَ لَنَا السّبيلا[148]
فَأدْركنا دعاهُم مِن بعيدٍ   نَهزّ البيضَ يشْفِينَ الغَليلا

وينتهي الشاعر إلى ما خلفته الحرب من قتل للفريقين قائلاً[149]:

فأيًا ما رأيتِ نَظرْتِ طِرفاً   عليه الطيرُ مُنعفراً تَليلا[150]

فيقرر بشاعتها وهي تفتك بفتيان (الطرِف) القوم وتتركهم موائد دسمة للطير (عليه الطير) وقد كان ذلك مبعث الأسى والحزن في نفسه، ودافع كره للحرب وغوايتها.

ويدعو الشاعر من خلال صورة الحرب المنفرة هذه إلى نقيضها من صور الأمن والسلام الذي يعم الجميع ويذهب عنهم سلطة الحرب.

ومن أجل ذلك يتجه الشاعر إلى الخلاص من قبضة الحرب، فيغادرها بكبرياء الفارس لا بانكسار الذليل، فيقول[151]:

فَلمَّا أنْ رأيتُ القومَ فلوا   فَلاَ زَنْداً قَبَضْتُ وَلا فَتيلا[152]
حَبَكتُ مَلاءَتي العُلْيا كأنّي   حَبَكتُ بِها قَطَاميّاً هَزيلا[153]

وقد سهل تفرق القوم (فلوا) بتركهم الحرب مهمة الشاعر في الخلاص منهم. وتفيد صيغة التشبيه المنعقدة بين الشاعر (المشبه) وبين الصقر/ القطامي (المشبه به) في التعبير عن ترفع الشاعر عن الحرب

والنفاذ من قبضتها في الانطلاق والمضي إلى الحياة بانفتاحها. وينم فعل (حبكت) الشد والإحكام على إصرار الشاعر في فعل التحرر من الحرب ورفض فعلها المشوه للحياة.

وتتحقق أمنية الشاعر في انطفاء جذوة الحرب وبزوغ فعل الحياة من جديد لدى القوم وقد تركوا أحقادهم (الوغم) بعيداً فيقول[154]:

وَغَادَرْنا وغَادَرَ مَولَيانا   بِقاع أُبَيْدَةَ الوَغَمَ الطويلا[155]

في المغادرة (غادرنا وغادر) إحالة على إدراك القوم لطيش الحرب وضراوتها، فضلاً عن فعل المغادرة يعني زوال عناصر الموت المهددة للحياة، وكان الشاعر يبين انتصار عناصر الحياة (الخيام والثمام) التي غرسها في لوحة الطلل - على الرغم من صغرها - على عناصر الموت حين جعل البيت الأخير في القصيدة يستوعب هذا المعنى ويعبر عنه.

وقد تعزز ذلك بمشاركة طرفي النزاع في التغلب على نوازع الحرب بينهما، ويمدوا جسور الأمن والسلام لعبور معاني الود والصفاء التي حملتها (موالينا) النافية للكره (الوغم) والشحناء عنهما.

من خلال تحليل إبراز الأفكار المتصلة بموضوع الحرب في قصيدتي حاجز الأزدي وعمرو بن براقة، لنا أن نخلص إلى بعض المعطيات الفكرية التي تعبر عن فكرة الحرية ومعناها لدى الشاعرين.

قصيدة حاجز الأزدي:

1 - الطلل مندرس لا حياة فيه (ليس بها مقيم) يحيل إلى هيمنة فكرة الحرب/ الموت على الشاعر وكأنه يصر على رفض الحياة.

2 - المرأة الحاضرة بالكنية (عذبة الأنياب) والصفة (خود) وغائبة بالمعرفة الاسمية، وفي ذلك دلالة على ضآلة اتصال الشاعر بالحياة

من خلال فكرة المرأة/ الحياة، حيث الكنية أو الصفة تدل على عمومية المكنى عنه أو الموصوف، بمعنى أن عذبة الأنياب أو الخود لا تختص بها امرأة معينة، فهي كناية أو صفة مشتركة بين أكثر من أنثى. وفي حضور المعرفة الاسمية دلالة على الاتصال الوثيق للشاعر بالحياة من خلال فكرة المرأة/ الحياة.

ذلك أن المعرفة الاسمية تدل على علمية المسمى واختصاصه بالاسم دون غيره. مثل (الكنود) الدال على مسمى معروف لدى الشاعر عمرو بن براقة وهو مسمى مخصوص غير مشترك أو عام، نقيض موصوف أو مكنى الأنثى لدى حاجز الأزدي، لغلبة فكرة الحياة عند عمرو بن براقة على فكرة الحرب.

3 - الحرب كانت حائلاً دون التواصل مع المرأة (عداني أن أزورك حرب قوم) وهي سبب مشترك عند الشاعرين وقد استخدم صيغة تعبيرية واحدة (عداني أن أزورك) يتلوها في قصيدة حاجز الأزدي جملة اسمية (حرب قوم كحر النار ثاقبة عذوم).

ولدلالة الاسم في ثبات الحدث واستمراره - لعدم اقترانه بزمن معين نفيد في معرفة أن حدث الحرب لدى حاجز الأزدي غالب في حياته ولا يقترن بزمن محدد، مما يعكس الارتباط الوثيق للشاعر بفكرة الحرب/ الموت.

ولدى عمرو بن براقة تتبع الصيغة التعبيرية (عداني أن أزور) جملة فعلية خبر إن (ألقحوا حرباً شمولاً) بما يفيد أن حدث الحرب يقترن بزمن معين يقصر أو يطول وتنتهي الحرب بانتهاء زمنها ليتبين أن حدث الحرب طارئ في حياة الشاعر وليس مقيماً فيها أو غالباً عليها، ليعكس مقدار تعلق الشاعر بفكرة السلام/ الحياة.

4 - الشاعر يرفض السلام (فلست بآمر فيها بسلم) ويدعو ضمناً إلى الحرب، ينحاز إلى الموت ضد الحياة.

5 - أظهر الشاعر فعل الفتك بالفريسة - في صيغة التشبيه التي عقدها بينه وبين النسر - وأوقف أو عطل وظائف أخرى في النسر يمكن لها أن تعبر عن معاني الحرية كالانطلاق في السماء بحرية وكبرياء.

6 - خضوع الشاعر لفكرة الحرب/ الموت لم يعنه في النظر إلى الحياة على أساس أنها الحرية المضادة لعبودية الحرب.

قصيدة عمرو بن براقة:

1 - الأطلال مندثرة ولكن فيها بذرة حياة (الخيام ونبات الثمام) تعبر عن اهتمام الشاعر بالحياة ومحاولة تنشيط عناصرها ضد الموت المتجلي في الطلل.

2 - المرأة مصرح باسمها (الكنود) إثبات لعنصر مهم في إقامة الحياة واستمرارها بوساطة اتصال ذلك بفكرة المرأة الحياة.

3 - الشاعر مضطر في المشاركة في الحرب، وصوت الجماعة يغلب على صوته، كأنه يقول هم فعلوا لا أنا ليدفع عن نفسه الخضوع لفكرة الحرب الموت.

4 - الشاعر الصقر - بوساطة صيغة التشبيه المنعقدة بينهما - إفادة من نشاط التحليق في السماء الإصرار على تحرره من قيود الحرب وترفعه عنها.

5 - المشاهدة العيانية لفعل الحرب (لو رأيتِ، ما رأيتِ، أن رأيتِ) وغلبة إسنادها إلى الآخر - المخاطبة والمخاطَب - تعبر عن ذهول الشاعر من فعل الحرب في تدمير عناصر الحياة، فضلاً عن احتجاجه المضمر على قبول الجماعة الخضوع لها دون محاولة التحرر من سطوتها عليهم.

6 - يحاول الشاعر إثبات معنى الحرية من خلال اختياره للحياة وخلاصه من سلطة الحرب.

ونخلص من ذلك كله إلى أن تأثر الشاعر الصعلوك (حاجز الأزدي) بفكرة الحرب ضاءل أمامه فكرة السلام التي تنشأ الحرية في ظلالها وتديم فعاليته الإنسانية في الحياة، مثلما توفر لها مجالاً أوسع للتعبير عن اختياراته في العيش الآمن.

وإن اهتمام عمرو بن براقة بفكرة السلام أعانه في التغلب على نوازع البطش والهيمنة في الحروب، ومكنه من إدامة نشاطه الإنساني في الحياة دون عوائقها، فضلاً عن أنه وفر لنفسه مجالاً أوسع في التعامل مع الحياة على النحو الذي يديم به حريته ويؤمنها من مخاطر الآخرين في الحرب.

الخاتمة:

وبعد فقد حاولت هذه الدراسة في البدء تقديم فكرة جديدة عن الصعلكة لا تخلو من اجتهاد ينطلق من دراسة منجزاتهم الشعرية وتحليلها فضلاً عن تأثير النظام الأخلاقي والاجتماعي السائد عند العرب في العصر السابق للإسلام في الصعاليك وفي رؤيتهم للحياة.

وسعت الدراسة إلى الكشف أو التعرف إلى قيم الحرية ومعانيها التي يصدر عنها الشعراء الصعاليك أو يطمحون في تحقيقها.

وقد تبين أن الصعلكة لديهم هي مظهر من مظاهر الحرية، بوصفها فعلاً تحررياً يرفض هيمنة ما هو غير إنساني على الإنسان وعلى الحياة.

وقد استغل الشعراء الصعاليك بعض المنافذ الشعرية والعملية

للتعبير عن تحررهم وقدراتهم في مماثلة الآخرين في التمسك بقيم الحرية ومعانيها.

ولم يكن الشعراء الصعاليك خارجين على القبيلة بقدر ما كانت لهم طريقتهم في التعبير عن الانتماء إليها وأظهر ما يتصل بذلك لديهم هو ارتباطهم الوجداني وربما العملي بها، ليعززوا وجودهم الحر بين الأفراد.

وقد كان ثمة تفاوت بين الشعراء الصعاليك في التعبير عن مسعى التحرر لديهم، وإدراك ذلك بما تكون من أدوات ينجزون بها طموحهم في الحرية.

هوامش البحث

1) جمهرة اللغة: 383/3، وينظر أيضاً الاشتقاق 279/1.

2) لسان العرب: 455/10. غنينا: عشنا.

3) الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي: ص 22-23.

4) جمهرة أشعار العرب: ص 115.

5) عن الصعلوك لغة واصطلاح ينظر الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ص 21 وما بعدها.

6) الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي: ص 21 وما بعدها.

7) المقصود بالمنظومة الشعرية هي الشعراء وإبداعهم الشعري، الشعراء بوصفهم متقدمين في الوعي والإدراك على الآخر، والشعر - في إطار الحرية - بوصفه فعالية إنسانية مبدعة تنطوي على مغالبة نوازع الخضوع والهيمنة.

8) الوعي التاريخي هو معرفة أو خبرة النظام الأخلاقي والاجتماعي للعرب في العصر السابق للإسلام.

9) ينظر حاتم بن عبدالله الطائي (شعره): الصفحات 263، 246، 210، 187 وينظر أيضاً حسان بن ثابت (الديوان) ص 128. وفي إدانة تقويم الفرد على أساس المال ينظر: أوس بن حجر (الديوان) ص 91. (أمالي المرتضي) عبدالمسيح بن عسلة 264/1. أحيحة بن الجلاح (أخباره وشعره) ص 29. (الأغاني) سعية بن الغريض 117/22. طرفة بن العبد (الديوان) ص 139.

10) ينظر طرفة بن العبد (الديوان) الصفحات 37، 73، 107. وفي رفض الظلم أيضاً ينظر سلامة بن جندل (الديوان) ص 240. المتلمس الضبيعي (الديوان) ص 146. (جمهرة أشعار العرب) عمرو بن كلثوم ص 147. المفضليات (شاكر) جابر بن حني التغلبي ص 211.

11) الأصمعيات: ص 107. وينظر أيضا المفضليات (شاكر) الكلحبة العرني ص 21.

12) قد يتبادر سؤال إلى الذهن، هل الشعراء من غير الصعاليك وهم ينتمون إلى المنظومة الشعرية أيضاً - ليس لهم وعي يعينهم على إدراك بعض سلبيات النظام الأخلاقي والاجتماعي ومن ثم فلا يصطدمون معه؟

إن منح النظام الأخلاقي والاجتماعي للشعراء غير الصعاليك حقوقهم في الحياة دون

مؤثرات أو ضغوط تحجب عنهم ذلك يعد مسوغاً لهم في عدم الاصطدام معه. فضلاً عن أنهم لا يعانون ذات المعاناة التي عند الصعاليك. وأنهم يمكن أن يواجهوا النظام الأخلاقي والاجتماعي عندما يحسوا بمحاولته النيل من حريتهم أو إرادة التعبير عن الحياة فيهم، وهم يمتلكون الوعي الذي يؤهلهم تقويم هذا النظام ومقرراته التي توجه حركات الأفراد أو الجماعة في الحياة، وثمة نماذج غير قليلة من الشعراء غير الصعاليك قد اصطدموا مع النظام الأخلاقي والاجتماعي السائد عند العرب في العصر السابق للإسلام.

13) من الحريات إلى التحرر: ص 193.

14) سيتضح ذلك خلال دراسة شعرهم.

15) الديوان: ص 38. ينظر أيضاً مرة بن خليفة الفهمي يرثي تأبط شراً (كتاب الوحشيات) ص 131. السمع بن جابر أخو تأبط شراً (الأغاني) 161/21.

16) المصدر نفسه: ص 84.

17) المصدر نفسه: ص 68.

18) المصدر نفسه: ص 86.

19) الديوان: ص 47. وينظر أيضاً الشنفرى الأزدي (الديوان) ص 40-41.

20) نهد: قبيلة من اليمن.

21) لم يضربوا في: ليت أمي لم تكن منهم.

22) جعل محقق الديوان لفظة تربعة بدلاً من نزيعة. والتربعة هي المسرعة إلى الشر وهذا المعنى لا يبعث على الفخر، ويبدو أن المحقق قد وهم، فأصل اللفظة هي نزيعة، والنزيعة هي من النساء التي تزوج في غير عشيرتها، النزيع الذي أمه سبية، والنزائع جمع نزيعة وهي الغريبة. وبذلك يستقيم معنى البيت. وينظر اللسان: مادة نزع 351/8.

23) عيون الأخبار: 67/4.

24) الديوان: ص 70 وما بعدها.

25) لحى الله: قبح. مضى في المشاش: ذهب طلباً للأكل.

26) يحث: يبعد.

27) العريش: الخيمة. المجور: الساقط.

28) طليحاً: قد أعيا من العمل.

29) المنيح: قدح مستعار، أو هو السهم الثاني في قدح الأزلام. المشهر: المشهور.

30) الديوان: ص 62. وينظر أيضاً (قصائد جاهلية نادرة) عمرو بن براقة ص 100.

31) العيال: الذين يتكفل بهم الرجل.

32) العجز والهوان من عناصر العبودية في تصور الشاعر الصعلوك، يقول السليك بن السلكة (اللهم إني لو كنت ضعيفاً كنت عبداً، ولو كنت امرأة كنت أمة). الديوان: ص 13.

33) الصورة المجازية في شعر المتنبي: ص 45.

34) الديوان: ص 29-30. وينظر في رفض البخل ص 30، الدعوة إلى الكرم ص 90، ص 101، ص 107. رفض الذل والمهانة ص 48، 132. الإيثار ص 34، ص 51. وينظر أيضاً تأبط شراً (الديوان) 85 في الوفاء. ص 137 رفض الذل. ص 83 الترفع عن الفحشاء. وينظر أيضاً (قصائد جاهلية نادرة) عمرو بن براقة ص 100-101 في رفض الظلم والذل. حاجز الأزدي، ص 83 في الكرم.

35) ديوان الهذليين: 127/2. وينظر الشنفرى الأزدي (الديوان) ص 33 في الصبر وعزة النفس، (لامية العرب) ص 39. السليك بن السلكة (الديوان) ص 42، ص 48.

36) أثوي الجوع: أطيل حبسه. جرمي: جسدي.

37) المزلج: البخيل. أغتبق: أشرب. القراح: البارد.

38) شجاع البطن: تزعم العرب أنها حية في بطن الجائع.

39) الرغم: الهوان والمذلة.

40) الديوان: ص 100 ينظر أيضاً عروة بن الورد (الديوان) الصفحات 74، 81، 97. الشنفرى الأزدي (الديوان) ص 32. (قصائد جاهلية نادرة) عمرو بن براقة ص 100، حاجز الأزدي ص 71. (ديوان الهذليين) أبو خراش الهذلي 130/2، صخر الغي الهذلي 229/2، عمرو ذي الكعلب 114/3.

41) الديوان: ص 46. ثمة اعتراف ببطولة السليك وشجاعته يقدمه البطل عمرو بن معد يكرب حين يقول (ما أبالي من لقيت من فرسان العرب ما لم يلقني حراها وهجيناها، يعني بالحرين عامر بن الطفيل وعتيبة بن الحارث بن شهاب، والعبدين عنترة والسليك) ديوان عمرو بن معد يكرب ص 32. وهذه شهادة لها آثارها الإيجابية في تقويم الشاعر الصعلوك واستجابته الكبيرة لمعاني البطولة المرغوب فيها اجتماعياً. ويقول عمرو بن معد يكرب عن السليك أيضاً (الديوان) ص 32، وينظر ديوان السليك ص 16.

وَسيري حتى قال في القوم قائلٌ ... عليك أبا ثَور سُليكَ المقانبِ
فَرُعتُ به كالليث يُلحظُ قائماً ... إذا ريعَ منه جانبٌ بَعْدَ جانبِ
له هامةٌ ما تأكل البيضَ أمُّها ... وأشباحُ عادي طويلُ الرواجبِ

42) المنسر: القطعة من الجيش. السروب: الجماعات من الخيل.

43) ذر قرن الشمس: طلعت.

44) يفسر الدكتور يوسف خليف آثار الانتماء القبلي في شعر الصعاليك بأنه يمثل الدور الأول من حياتهم عندما كانوا متآلفين مع القبيلة. ينظر الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي: ص 248. وفي هذا التفسير نظر، ذلك أننا لا نملك على وجه التحديد زمن إبداع النص الشعري لدى الصعاليك الذي يحمل آثار القبيلة أو يعبر عنها، وأن هنالك نصوصاً شعرية لا يشك في أنها قيلت زمن الصعلكة من خلال مضامينها أو الأحداث المتصلة بها، وتتناول هذه النصوص فخر الصعلوك بانتمائه القبلي، فضلاً عن أن ثمة نصوص شعرية للصعاليك حققت بعد إنجاز دراسة الدكتور خليف لشعر الصعاليك. ينظر قصائد جاهلية نادرة: الصفحات 71-83، 100-104. 212-222.

45) الديوان: ص 129. وينظر أيضاً ص 89، ص 179.

46) الكاهن الجامي: الكاهن الذي استشير في القبض على تأبط شراً لما أغار على قبيلة خثعم.

47) الديوان: ص 134.

48) المصدر نفسه: ص 172. وينظر أيضاً الشنفرى الأزدي (الديوان) ص 40.

49) بطان: موضع في بلاد هذيل.

50) ديوان الهذليين: 159/2.

51) أوفي: أشرف. الحرف من الجبل: أعلاه. المقاضيب: مواضع القت ويقال للقت القضيب.

52) قصائد جاهلية نادرة: ص 76. وينظر ص 82. وينظر أيضاً عمرو بن براقة (م.ن) ص 101، ص 102.

53) المصدر نفسه: ص 80، وينظر ص 83.

54) المصدر نفسه: ص 80.

55) قصائد جاهلية نادرة: ص 83.

56) ديوان الهذليين: 125/2. وينظر أيضاً قيس بن الحدادية (شعره) ص 120 وما بعدها حيث يعتز بقومه ويهاجي أعداءهم دفاعاً عن قبيلته.

57) الأنس: الحي. الطاحي: المتسع المنتشر. العرمرم: الكثير الشديد.

58) عمرو ومازن وقرد ولحيان وفهم: قبائل من هذيل.

59) ديوان الهذليين: 228/2.

60: المسل: هي مسايل الماء. تميماً: هي قبيلة من هذيل. مهتضم: غير مهضوم الحق.

61) الديوان: ص 47.

62) نأنأ: عاجز ضعيف الرأي.

63) ديوان عروة بن الورد: ص 3.

64) الديوان: ص 81.

65) صبحنا: أتينا مع الصبح. علالة: من العلل وهو الشرب الثاني أي طعناً بعد طعن.

66) اللدن: اللين. طر: سن.

67) المصدر نفسه: ص 86. وينظر أيضاً في الاعتزاز بالانتماء القبلي ص 102.

68) دار الحفاظ: من المحافظة على الحسب والحزم. قرارها: مستقرها.

69) عوذها: الواحد عائذ وهو الحديثة النتاج من الإبل. عشارها: التي قربت أن تضع. أراد من النساء حوامل ومراضع.

70) الديوان: ص 67. وينظر أيضاً ص 29.

71) أطوف: أسير في البلاد. أخليك: أي أقتل عنك فتخلي للأزواج. أغنيك: أكفيك عن حضور محضراً سيئاً يعني المسألة.

72) المصدر نفسه: ص 131.

73) المصدر نفسه: ص 89. وينظر أيضاً ص 114، ص 115.

74) الديوان: ص 91. وينظر أيضاً ص 99.

75) المصدر نفسه: ص 107. وينظر ص 108. وينظر أيضاً السليك بن السلكة (الديوان) ص 77. تأبط شراً (الديوان) ص 93، ص 153. (قصائد جاهلية نادرة) عمرو بن براقة ص 100-101.

76) من الحريات إلى التحرر: ص 19.

77) لامية العرب: ص 28. ينظر أيضاً المفضليات (قباوة) 203/1.

78) القلى: البغض. متعزل: الموضع الذي يتعزل فيه.

79) المصدر نفسه: ص 40. وينظر الديوان: ص 33.

80) مُرّة: أبية، وفي بعض الروايات حرّة بدلاً عن مرة. الذّام: العيب والتحقير.

81) ثمة علاقة بين المكان بوصفه حيزاً جغرافياً يسمح بنمو عناصر الحرية وبين الشاعر

الصعلوك الناشط في البحث عنها. مثال: الوادي الذي فيه الخصب والنماء (مصادر الثروة) وسيلة لتحرر الصعلوك من ضغط الحاجة المعيشية (الفقر) ينظر: السليك (الديوان) ص 48، ص 51. تأبط شراً (الديوان) ص 79، ص 81.

الوادي: مكان الخوف والفزع يوفر للصعلوك مجالاً للتعبير عن قدرته البطولية من خلال اجتيازه أو عبوره إلى الأماكن الآمنة. ينظر: السليك (الديوان) ص 64. تأبط شراً (الديوان) ص 128. الشنفرى، المفضليات (قباوة) 522/1.

82) يغري السليك صاحبه في المنأى ويرغبه فيه لأنه يوفر له ما يدفع عنه ضيق الحالة المعيشية ويصرف عنه الضعف والهوان الاجتماعي. ينظر ديوانه: ص 45.

83) لامية العرب: ص 27.

84) أقيموا صدور مطيكم: تهيأوا للمسير والرحيل. لأميل: إني أميل إلى قوم آخرين أكثر منكم.

85) حمت: أصله حمم ومعناه تهيؤ الشيء. شد لطيات: أوثقت، اللطية: الحاجة وتعني أيضاً المكان المقصود.

86) لامية العرب: ص 29.

87) السيد: الذئب. الأرقط الزهلول: النمر الأملس. عرفاء الأملس. عرفاء جيأل: الضبع طويلة العَنق. العملس: الخفيف السريع.

88) المفضليات (قباوة) 423/1. يبين شارح القصيدة أن المقصود بـ (أم العيال) هو تأبط شراً لأنه كان يقوم على تدبير الطعام لرفاقه في غزوتهم وهذا لا ينسجم مع ما عرف من تأبط شراً من شجاعته، فحين يكون الصعاليك في غزوة لابد أن يشاركهم القتال وليس أمور الطعام، لأن ذلك ينال من شجاعته ويقلل من مكانته بينهم.

89) أوتحت: أقلت، أنقصت.

90) العيل: الفقر. أي آلت تألت: أي سياسة اتبعت معنا.

91) مصعلكة: صاحبة الصعاليك.

92) الوفضة: الحقيبة. السيحف: السهم العريض النصل. العدي: العداؤون. اقشعرت: تهيأت للقتال.

93) التلفت: الذي يلتفت إلى الحمر يطردها عن أتنه. العانة: الجماعة من الأتن الوحشية.

94) الجفر: الكنانة.

95) الجراز: السيف القاطع.

96) تغلب العرب الذكر علي الأنثى لقدرته على أداء وظائف مهمة في البيئة العربية لا تستطيع الأنثى القيام بها، فضلاً عن أسباب أخرى لا مجال لذكرها هنا.

97) المقصود بالأمن الغذائي هو توفير المادة الغذائية والحرص على استمرار وجودها لئلا يشكل فقدانها تهديداً لحياة الأفراد بالجوع ومن ثم تضعف قابليتهم في أداء نشاطاتهم في الحياة.

98) المقصود بالأمن العسكري هو تأمين الحماية للأفراد من اعتداء الآخرين أو مخاطرهم باستخدام الوسائل القتالية وتوفير مستلزماتها من الأسلحة والمعدات الأخرى وهو مصطلح يستعمل في أوسع معناه بمعنى الحرب أو ما يخصها. ينظر قاموس المصطلحات العسكرية ص 341.

99) المفضليات (قباوة): 530/1.

100) الديوان: ص 62.

101) الديوان: ص 43.

102) خوى: ذهب. قريح: مجروح.

103) الندي: النادي. الوصب: المريض. النطيح: الذي نطحه الثور.

104) المال لدى عروة وسيلة لتحقيق غاية إنسانية نبيلة وهي العيش بحرية وكرامة، وليس المال هدفاً رئيساً في حياته. ينظر الديوان: الصفحات 33 وما بعدها، 42، 48، 75، 89، 91.

105) الديوان: ص 91. وينظر عن دور المرأة الإيجابي مع عروة وهي تعينه على التحرر من مضايقات الفقر. الديوان: الصفحات 66، 67، 99، 107.

106) الخير: الكرم والشرف.

107) نهر: زجر.

108) الديوان: ص 73 وينظر أيضاً ص 163، ص 166، ص 169.

109) الشور: الملامسة باليد. المزج: المخالطة. الصاب: الشوق.

110) بني عتير: من هذيل. كاهلها: زعيمها رئيسها.

111) كعب وخثيم وسيار: أسماء قبائل.

112) الكراب: واد في بني هزيل.

113) الديوان: ص 98. وينظر أيضاً (قصائد جاهلية نادرة) حاجز الأزدي ص 72، ص 82. المفضليات (قباوة) عمرو بن براقة ص 528/1.

114) الديوان: ص 142. وينظر أيضاً ص 113.

115) بطن رهو: أسير السهل.

116) واترها: المطلوب للثأر.

117) مشوم: معلوم أو منظور.

118) ينظر الديوان: ص 101، 141، ص 133.

119) ينظر قصائد جاهلية نادرة: ص 70-71 وما بعدها.

120) ديوان الهذليين: 73/2 وما بعدها.

121) قصائد جاهلية نادرة: ص 71 وما بعدها.

122) قارعة الغريف وذات مشي والصداء: مواضع.

123) الخود: الناعمة. النيم: الضجيع.

124) تعديني: تصرفني.

125) دراسات نقدية في الأدب العربي: ص 13.

126) قصائد جاهلية نادرة ص 72.

127) عداني: شغلني. عذوم: شديدة وأصل العذم العض.

128) ينكل: يجبن. الناكل: الجبان. هيم: جنون من الهيام، وهو جنون يأخذ البعير حتى يهلك.

129) الترة: الثأر. الغشوم: الظالم. فهم: قبيلة تأبط شراً.

130) ولغ الذئب: أي سريع مستمر. الثأر المنيم: الذي فيه وفاء لصاحبه.

131) قصائد جاهلية نادرة: ص 73-74.

132) المعمعة: صوت الأبطال في الحرب. أباء: القصب، الواحدة أباءة.

133) خام: جبن وضعف.

134) لا يناط: لا يعلق. التميم: التمائم جمع تمية وهي عوذة تعلق على الإنسان.

135) قصائد جاهلية نادرة: ص 101، القصيدة المنصفة هي التي ينصف الشاعر فيها خصمه ويذكر محاسنه ومكارم أخلاقه.

136) المصدر نفسه: ص 102.

137) بطن ضيم وجو بشائم: موضعان. محيل: أتى عليه الحول.

138) تعفى: من العفاء وهو الدروس والهلاك. مجللة: فيها الجليل وهو الثمام نبت صغير أو ضعيف يحشى به خصاص البيوت.

139) التجريد: هو أن يجرد الشاعر ذاتاً أخرى غيره يخاطبها أو يحملها وجهة نظره في الأشياء أو ما يريد قوله، وهو أسلوب فني شائع في الشعر العربي قبل الإسلام. ينظر معجم المصطلحات البلاغية وتطورها 40/2.

140) قصائد جاهلية نادرة: ص 102.

141) عادني: شغلني منعني.

142) يوم الحيار: من أيام العرب، والحيار مدينة بالشام لبني عبس.

143) قصائد جاهلية نادرة: ص 103.

144) الحنق: الغضب.

145) رأس عث: موضع.

146) قصائد جاهلية نادرة: ص 103.

147) حفولاً: أي متجمعين في حفل القوم.

148) الصيق: الغبار.

149) قصائد جاهلية نادرة: ص 103.

150) الطرف: الكريم من الفتيان والخيل. متعفراً: ممرغاً بالتراب. تليلاً: صريعاً.

151) قصائد جاهلية نادرة: ص 104.

152) الزند: حجر لقدح النار. الفتيل: خيوط لإشعال النار وهما كناية عن عدم رغبة الشاعر في إشعال فتيل الحرب.

153) القطامي: الصقر. الملاءة: الريطة. حبكت: شددت وأحكمت.

154) قصائد جاهلية نادرة: ص 104.

155) قاع أبيدة: موضع. الوغم: الحقد أو الترة.

المصادر والمراجع

1) الاشتقاق: تصنيف أبي بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي (ت 321هـ) تحقيق وشرح عبدالسلام محمد هارون منشورات مكتبة المثنى، بغداد ط 2، 1979م.

2) الأصمعيات: اختيار أبي سعيد عبدالملك بن قريب بن عبدالملك الأصمعي (ت 2/6هـ) تحقيق أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون، دار المعارف – مصر ط 2 – 1964م.

3) الأغاني: أبو الفرج علي بن الحسين الأصفهاني (ت 356هـ) تحقيق عبدالستار أحمد فراج، دار الثقافة، بيروت 1959م.

4) أحيحة بن الحلاج أخباره وشعره: جمع تحقيق الطيب العشاش، حوليات الجامعة التونسية العدد 26 – 1987م.

5) أمالي المرتضى (غرر الفوائد ودرر القلائد) الشريف المرتضى علي بن الحسين (ت 436هـ) تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم – دار إحياء الكتب العربية – القاهرة 1954م.

6) جمهرة أشعار العرب: أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، دار صادر بيروت 1963م.

7) جمهرة اللغة: أبو بكر محمد بن الحسين بن دريد الأزدي البصري (ت 321هـ) مكتبة المثنى – بغداد.

8) دراسات نقدية في الأدب العربي: الدكتور محمود عبدالله الجادر، دار الحكمة للطباعة والنشر – الموصل 1990م.

9) ديوان أوس بن حجر: تحقيق محمد يوسف نجم – دار صادر بيروت ط 2 – 1960م.

10) ديوان حسان بن ثابت: تحقيق عبدالرحمن البرقوقي، المكتبة التجارية – القاهرة 1929م.

11) ديوان سلامة بن جندل: تحقيق فخر الدين قباوة، المكتبة المركزية – حلب 1968م.

12) ديوان شعر حاتم بن عبدالله الطائي: دراسة وتحقيق عادل سليمان جمال، مطبعة المدني – القاهرة 1975م.

13) ديوان شعر المتلمس الضبعي: تحقيق حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية – القاهرة 1970م.

14) ديوان الشنفرى الأزدي: (ضمن الطرائف الأدبية) تحقيق عبدالعزيز الميمني الراجيكوتي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ط 1، 1937م.

15) ديوان طرفة بن العبد: شرح الأعلم الشنتمري، تحقيق درية الخطيب، لطفي السقال، مطبوعات مجمع اللغة العربية - دمشق 1975م.

16) ديوان عروة بن الورد: شرح ابن السكيت يعقوب بن إسحاق (ت 244هـ) تحقيق عبدالمعين الملوحي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي - سوريا 1966م.

17) ديوان عمرو بن معد يكرب الزبيدي: تحقيق هاشم الطعان، بغداد 1970م.

18) ديوان الهذليين: نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة 1965م.

19) السليك بن السلكة أخباره، شعره: دراسة وجمع وتحقيق حميد آدم ثويني وكامل سعيد، مطبعة المعاني، بغداد ط 1، 1984م.

20) شرح اختيارات المفضل الضبي: أبو يحيى بن علي الخطيب التبريزي (ت 502هـ) تحقيق فخر الدين قباوة، دمشق 1972م.

21) الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي: د. يوسف خليف، دار المعارف، مصر ط 4، 1986م.

22) عيون الأخبار: أبو عبدالله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (ت 276هـ) المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة ط 2، 1963م.

23) قاموس المصطلحات العسكرية: الفريق الركن محمد فتحي أمين، بغداد 1982م.

24) قصائد جاهلية نادرة: د. يحيى الجبوري، مؤسسة الرسالة، بيروت 1982م.

25) كتاب الوحشيات: (الحماسة الصغرى) أبو تمام حبيب بن أوس الطائي (ت 231هـ) تحقيق عبدالعزيز الميمني، دار المعارف، مصر، ط 2، 1970م.

26) لامية العرب: الشنفرى الأزدي، تحقيق د. محمد بريع شريف، دار مكتبة الحياة، بيروت 1964م.

27) لسان العرب: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور (ت 711هـ) دار صادر، بيروت 1955م.

28) الصورة المجازية في شعر المتنبي: جليل رشيد فالح، رسالة دكتوراه مقدمة إلى كلية الآداب - جامعة بغداد 1984م.

29) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: الدكتور أحمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد 1986م.

30) من الحريات إلى التحرر: الدكتور محمد عزيز الحبابي - دار المعارف - مصر 1972م.

ما نقصده من وراء هذه المحاولة، ليس كتابة سيرة حياة الشاعر أبي الحسن مهيار بن مرزويه الكاتب (ت 428هـ)، بل فقط القيام بقراءة نقدية أولية في أهم المصادر التي ترجمت له حتى يتسنى لنا في مرحلة لاحقة مباشرة مهمة من قبيل كتابة سيرة حياته، لأن مثل هذا المشروع يقتضي توفر جملة من الشروط والمعطيات الأولية الأساسية، كما يقتضي المرور بعدد من المراحل والمحطات التمهيدية الضرورية التي لا يمكن الحديث في غيابها عن شيء من قبيل كتابة سيرة حياة الرجل.

المادة التي توفرها المصادر القديمة هي، إن صح القول، عبارة عن مادة خام، وككل مادة خام يتعين أن تخضع لعدد من العمليات الضرورية بقصد تخليصها من الشوائب وتطهيرها مما يمكن أن يعلق بها من أجسام غريبة وتمحيصها بالقدر الذي يسمح بأن تصير مادة خالصة نقية مع كل ما يقتضيه ذلك من تقليب لها على جميع وجوهها وتتبع السبل التي سلكتها حتى وصلت إلى المصدر الذي نقلها والطريقة التي نقلها بها والسبب الذي جعل المؤلف ينقلها في الوقت الذي كان في إمكانه أن لا يعيرها أدنى اهتمام، ثم الداعي الذي جعله يختار من بين المعلومات التي قد تكون توفرت لديه تلك التي احتفظ بها، وما الذي جعله لا يحتفظ بكامل المادة، وكذا المعايير التي احتكم إليها في الاحتفاظ بما احتفظ به، ومدى صحة المعلومات التي ساقها ومقارنتها مع ما جاء به غيره والتنبيه أو استبدال لفظ بآخر أو عبارة أخرى أو

التصرف فيها بالنقص أو بالزيادة، وما إلى ذلك من الخطوات الأساسية التي يقتضيها تمحيص المادة حتى نصل بها إلى المستوى الذي تصبح معه واضحة المعالم، منسجمة المكونات، محددة الهوية، مضبوطة النسب متسلسلة وبالتالي، قابلة للاستغلال ومهيأة للتوظيف في المحاولة أو المشروع المستهدف.

لا نقف، في الواقع، عند كل من كتبوا عن أبي الحسن مهيار على ترجمات حقيقية، بل فقط على بعض الشذرات المتفرقة ذات العلاقة به، وهي شذرات قلما تساعدنا على الإحاطة بشخصيته التاريخية وبمساره الفكري والفني، بل تكاد لا تفيدنا في شيء عن جوانب أساسية في حياته، مثل مكان ولادته والوسط العائلي الذي نشأ وترعرع فيه، وتكوينه والشيوخ الذين تكون عليهم ونوع العلوم والمعارف التي تلقاها عنهم، والأسباب التي جعلته ينتقل للإقامة في الحاضرة البغدادية إن كان قد انتقل إليها من حاضرة أخرى كما يستفاد ذلك من بعض الإشارات المتفرقة المبثوثة في ديوان شعره، ثم لماذا تصفه نفس هذه المصادر بالكاتب قبل الشاعر، ولا أين مارس مهنة الكتابة إذا كان قد مارسها فعلاً، ولا كيف انتقل إلى قول الشعر واقتصر عليه، ولا عن علاقاته بأمراء بني بويه أو بمن عاصره من خلفاء بني العباس، ولا أيضاً عن علاقاته برجالات ومثقفي عصره من علماء وأدباء وشعراء وما إلى ذلك من الجوانب الأساسية في حياة الرجل التي نكاد لا نجد لها جواباً شافياً عند من ترجموا له من القدماء ووصلتنا كتاباتهم. أكثر من ذلك، يشعر القارئ عند قراءته وتأمله لعدد من هذه الكتابات بأن بعض ممن كتبوا عنه كان غرضهم الأول، لا أقل ولا أكثر، سوى الدس عليه والنيل من سمعته والحط من مكانته من دون أن يكون هناك سبب واضح أو حجة ثابتة. وحين لم يستحوذ عليهم مثل هذا الهاجس وقفوا عند حد سرد بعض الأخبار المختصرة بشدة اجتزأت من

سياقها الأصلي اجتزاء أو ذات أهمية ثانوية التي قلما تفيد تقدم البحث أو تساعد الباحث في مهمته الشاقة العسيرة.

وقفنا خلال أبحاثنا على ما لا يقل عن سبع عشرة ترجمة لأبي الحسن مهيار، بعضها كتب بعيد وفاته بقليل، في حين أن الباقي كتب بعد ذلك بمدة زمنية طويلة. عند تأملنا لهذه الترجمات اتضح لنا أن بعضها على جانب كبير من الأهمية، في حين أن البعض الآخر، اكتفى أصحابه بنقل ما جاء عند غيرهم من السابقين والمعاصرين، لذلك قررنا في النهاية، وبعد دراسة متأنية لمحتويات كل التراجم التي وقعت بين أيدينا، الاقتصار في هذه المحاولة على بعضها دون إهمال الباقي. وقد اعتمدنا في اختيار النصوص التي احتفظنا بها على عدة معايير: أولاً، قدم النص وقربه من الحقبة التاريخية التي عاش فيها الشاعر، لأنه كلما كان النص قديماً وقريباً من العصر الذي عاش فيه المترجم له، كلما قلت احتمالات التلاعب بالمعلومات بالزيادة أو النقص أو التحوير وما إلى ذلك. ثانياً، الاقتصار على النصوص التي بدا لنا من خلال الدراسة أنها شكلت بطريقة أو بأخرى المصادر الأساسية التي اعتمد عليها أغلب من كتبوا عن أبي الحسن مهيار لاحقاً. ثالثاً، اشتمال النص على عنصر جديد لم يأت في المصادر الأخرى أو رواية حدث من الأحداث المتعلقة بحياة الشاعر بطريقة مخالفة لما جاء به الآخرون. انتهى بنا الأمر، باحتكامنا إلى هذه المعايير جميعاً، إلى الاحتفاظ بسبعة نصوص أساسية، أقدمها ينتمي للقرن الخامس وآخرها يعود للقرن السابع، باعتبار أن كل من كتبوا عن أبي الحسن مهيار بعد هذه الحقبة لم يأتوا بجديد يذكر وإنما أخذوا مادتهم في الغالب من المصادر السابقة عليهم، وخاصة تلك التي احتفظنا بها هنا لتحليلها في محاولتنا هذه.

عمدنا بعد ذلك إلى تقسيم هذه المصادر إلى قسمين، خصصنا الأول منهما لمعاصري الشاعر ممن ترجموا له، ويشتمل على ترجمة واحدة هي تلك التي وضعها له الخطيب البغدادي، باعتبار أنها الوحيدة المتوفرة لدينا في الوقت الراهن من تأليف رجل عاصر أبا الحسن مهيار ورآه حياً في الحاضرة البغدادية في الفترة التي كان يعقد فيها حلقات أسبوعية لإقراء ديوان شعره بجامع المنصور. أما القسم الثاني، فخصصناه للمتأخرين، أي لكل الذين لم يعاصروا الشاعر، وإنما أخذوا ما أثبتوه في مصنفاتهم عنه من المصادر السابقة عليهم وجعلناهم في ثلاث فقرات، خصصنا الأولى لأصحاب المجاميع الأدبية واقتصرنا فيها على اثنين هما على التوالي: أبو الحسن الباخرزي وابن بسام الشنتريني. أما الفقرة الثانية فقد خصصناها للمؤرخين الذين اخترنا، من بين كل من ترجموا للشاعر، اثنين كذلك وهما: ابن الجوزي وابن الأثير. أما الفقرة الثالثة فقد أفردناها لترجمات أصحاب معاجم الأعلام وكتب الفهرسة واقتصرنا فيها كذلك على اثنين، وهما على التوالي: ابن شهراشوب ابن خلكان الذي يعتبر في الوقت الراهن آخر من جاء ببعض العناصر المهمة ذات الطابع البيوغرافي التي لم ترد بالمرة، أو على الأقل لم ترد بنفس الصيغة في المصادر السابقة عليه. هناك تراجم أخرى للشاعر غير هذه، نقف عليها في مختلف المصنفات اتلتي وصلتنا، من كتب التاريخ والمعاجم والمجاميع الأدبية وغيرها، وقد أشرنا إلى أكثرها خلال تحليلنا للنصوص التي احتفظنا بها كلما اقتضى الحال ودعت الضرورة لمثل ذلك، سواء على سبيل المقارنة أو من باب الإشارة إلى اختلاف في رواية حدث أو خبر متعلق بحياة الشاعر، إلا أنها، في الجملة، لم تنفرد بخبر لا نقف عليه في غيرها ولم تأت بجديد أو بما يقتضي، بشكل من الأشكال إدراجها ضمن المصادر التي احتفظنا بها لتحليلها ومناقشة محتوياتها في المحاولة الراهنة.

1 - ترجمات المعاصرين

الخطيب البغدادي

أقدم ترجمة معروفة وصلتنا عن أبي الحسن مهيار بن مرزويه الكاتب هي تلك التي وضعها له الخطيب البغدادي (ت 463 هـ) في كتابه المشهور «تاريخ بغداد أو مدينة السلام»[1]. هذه الترجمة، فضلاً عن قدمها، تعد الوحيدة التي ندين بها لمؤلف عاصر الشاعر وشاهده حياً يقرأ عليه ديوان شعره بجامع المنصور وإن لم يقدر له، كما يقول، أن يحضر حلقة درسه ويسمع عنه، وبالتالي يدخل معه في علاقة علمية وإنسانية مباشرة. على الرغم من قصرها وشدة اختصارها تظل هذه الترجمة هي الوحيدة المتوفرة لدينا في الوقت الراهن من إنشاء رجل عاصر الشاعر وشاهده على قيد الحياة. أكثر من ذلك، لم يعمل أصحاب المصادر المتأخرة التي ترجمت للشاعر على نقل وتعميق ما جاء به الخطيب من معلومات عندما لم يهملوها ويتغاضوا عنها عن قصد أحياناً وهذا ما يضاعف قيمتها لدينا ويزيد من أهميتها بالنسبة لنا كوثيقة تاريخية وشهادة حية عن الشاعر أبي الحسن مهيار.

يفتتح الخطيب ترجمته بذكر اسم الشاعر واسم أبيه وكنيته والصفة التي اشتهر به ويختم بالنسبة التي اشتهر بها: «مهيار بن مرزويه، أبو الحسن الكاتب الفارسي». ينص مباشرة بعد ذلك بأنه كان مجوسياً قبل أن يعتنق الإسلام، لينهي هذه الفقرة الأولى من نصه بحكم عام على الشاعر وشعره. كان مهيار، يقول الخطيب البغدادي، «شاعراً جزل القول مقدماً على أهل وقته».

الفقرة الموالية تتخذ شكل شهادة شخصية، باعتبار أنها قائمة على ما شاهده الخطيب وعاينه بنفسه، وإن كان عن بعد، خلال سنوات

الدرس والتحصيل، أي عندما كان طالباً يتردد على حلقات العلماء بجامع المنصور. يفيدنا صاحب «تاريخ بغداد» من خلال هذه الشهادة بأنه كان يرى مهيار يحضر في أيام الجمعات إلى جامع المنصور حيث يقرأ عليه ديوان شعره، ويبادر إلى القول مباشرة بعد ذلك بأنه لم يكتب له حضور حلقة الشاعر والسماع عنه: «ولم يقدر لي أن أسمع منه شيئاً».

في الفقرة الثالثة والأخيرة من الترجمة، أثبت الخطيب تاريخ وفاة الشاعر بشكل دقيق ومضبوط: «ومات في ليلة الأحد لخمس خلون من جمادى الآخرة سنة ثمان وعشرين وأربع مائة». الدقة التي أثبت بها الخطيب تاريخ وفاة الشاعر بالليلة واليوم والشهر السنة توحي بأنه كان حاضراً في بغداد في هذه اللحظة بالذات وربما كان أيضاً يتابع الأحداث وما استجد من أخبار الشاعر عن كثب وبقدر من الاهتمام. يوحي هذا الضبط كذلك بأن مهيار حين وفاته كان لايزال يتمتع بحضور فاعل ونافذ في ساحة الإبداع الفني ولم يكن قد تغشاه الإهمال أو طاله النسيان والدليل على ذلك أن موته لم يمر في صمت ومن دون أن يلفت إليه الأنظار ويشد انتباه أوساط العلم وجمهور المهتمين.

هذه، على وجه الإجمال، مجموع المعلومات البيوغرافية التي ذكرها الخطيب البغدادي عن أبي الحسن مهيار في مؤلفه والتي نلاحظ من خلالها أنه لم يهتم بتحديد أصل الشاعر ولا تاريخ ميلاده ولا مكانه كما لم يتحدث عن وسطه العائلي ولا عن الأصول العجمية لاسمه، زيادة على أنه لم يبسط الحديث عن تكوينه أو الرجال الذين تخرج عليهم في نظم الشعر وفي غير ذلك من العلوم والمعارف التي كانت تدرس آنذاك. ذكر الخطيب من جملة عناصر اسم الشاعر صفة الكاتب التي اشتهر بها مهيار زيادة على اشتهاره بصفة الشاعر، وهذا يوحي بأنه قد يكون مارس مهنة الكتابة في مرحلة ما من مراحل حياته

إلا أنه لم يذكر أي شيء من شأنه أن يساعدنا على معرفة السبب الذي جعل مهيار يشتهر بهذه الصفة إلى حد أنها ألحقت باسمه وجاءت سابقة في الترتيب على صفة الشاعر التي يبدو أنه اشتهر بها في وقت لاحق من حياته المهنية والفنية.

يميل بنا الظن إلى الاعتقاد بأن الخطيب لم يعتمد في ترجمته إلا على المعلومات التي جمعها بنفسه عن الشاعر وقد لا تكون الظروف سمحت له بالحصول على غيرها أو لم يعمل لسبب أو لآخر على مراجعة أشخاص خالطوا مهيار وعاشروه في حياته أو المصادر المعاصرة التي ترجمت له زيادة على أنه لم يقدر له أن يرافق الشاعر ويسمع عنه، فربما لو حصل مثل ذلك لتوفرت لديه معلومات أخرى إضافية كان في الإمكان في حال وجودها أن تساعدنا على الإحاطة بصورة أشمل وبصيغة أكمل بشخصية الشاعر وبتكوينه وبمختلف مراحل حياته.

يبدو أن الخطيب هو أحد أقدم المؤلفين الذين نصوا على أن مهيار كان مجوسياً قبل أن يعتنق الإسلام. مجموع المصادر المتأخرة سواء منها تلك التي اعتمدت على «تاريخ بغداد» أو تلك التي اعتمدت على غيره من المصادر الأخرى التي ترجمت للشاعر ستؤكد هذا المعطى، بل إن الشاعر نفسه عمل على نظم قصيدة بمناسبة إسلامه احتفى فيها بهذا الحدث الهام والمنعطف الحاسم في مسيرة حياته وحدد في نفس الوقت تاريخ حصوله وفي سنة ٣٩٤هـ. نقرأ في التمهيد الذي يتصدر القصيدة والذي يبدو أنه من إنشاء الشاعر نفسه ما يلي: «قال وقد أنعم الله تعالى عليه بالإسلام [...] وذلك سنة أربع وتسعين وثلاث مائة». تجدر الإشارة إلى أن هذه القصيدة هي جزئياً قصيدة مديح بعث بها الشاعر للوزير أبي العباس أحمد الضبي (ت 399هـ) الملقب بالكافي الأوحد الذي تولى وزارة أمراء بني بويه بالري بعد وفاة الصاحب إسماعيل بن عباد (ت 385هـ): «وكتب بها إلى الكافي

الأوحد يبشره ويمدحه». هكذا، ينص الشاعر نفسه بأنه كان مجوسياً في الأصل قبل أن يعتنق الإسلام، بل إن إسلامه لم يحصل إلا بعد أن طرق مجال الشعر وبدأ يشق طريقه فيه وربما أيضاً بعد ممارسته وتميزه في ميدان الكتابة قبل ذلك. يبدو واضحاً أن مهيار لم يعتنق الإسلام في سن مبكرة، بل بعد سن الرشد بمدة ليس بمقدورنا أن نحددها بالضبط لأننا لا نتوفر على تاريخ ميلاده الذي لم يذكره الخطيب ولا غيره من الذين ترجموا للشاعر من المتقدمين والمتأخرين على حد سواء. أكثر من ذلك لم يعمل مهيار بعد إسلامه على تغيير اسمه أو إخفاء أصوله غير الإسلامية والتنكر لها أو اصطناع نسب يوحي بأصول إسلامية كما فعل آخرون غيره، وبشكل خاص معاصره مسكويه (ت 421هـ) الذي كان هو الآخر مجوسياً قبل أن يعتنق الإسلام ويصطنع لنفسه، كما أكد على ذلك محمد أركون، شجرة نسب مزيفة توحي بأصول إسلامية[2].

يرسم الخطيب في ترجمته لمهيار صورة شاعر ذو موهبة استثنائية وباع لا يجارى في نظم الشعر، الشيء الذي جعله يقدم على غيره من شعراء عصره مع العلم أنه لم يكن الشاعر الوحيد في الحاضرة البغدادية خلال هذه المرحلة التاريخية، النصف الأول من القرن الخامس الهجري، فنحن نجد شاعرين معاصرين، على الأقل، لم تكن شهرتهما لتقل عن شهرته، ويتعلق الأمر بالشريف المرتضى معاصرين، على الأقل، لم تكن شهرتهما لتقل عن شهرته، ويتعلق الأمر بالشريف المرتضى (ت 436هـ) وأبو القاسم المطرز (ت 439هـ). لا نعرف إلا القليل عن أبي القاسم المطرز، إلا أن الخطيب الذي قرأ عليه ديوان شعره يفيدنا بأنه كان شاعراً مطبوعاً ويتمتع بقدرة عالية على قول الشعر[3]. لا نظن أن الخطيب أدرج في حكمه شاعرين آخرين معاصرين وهما ابن نباتة السعدي (ت 405هـ) والشريف الرضي (ت 406هـ) وذلك لأن مهيار في هذه الفترة، النصف الثاني من القرن الرابع

الهجري ومستهل القرن الخامس، لم يكن قد صار الشاعر الذي يتمتع بالحظوة والمكانة التي يتحدث عنها الخطيب، بل كان لايزال في بداية مشواره، شاعراً مبتدئاً يعمل جاهداً على شق طريقه في عالم الفن والإبداع، وبالتالي لم يكن قد وصل إلي المرتبة التي تسمح له بمجاراة هذين الاسمين الكبيرين في تاريخ الشعر العربي حتى يمكن الحديث عن منافسة محتملة بينه وبينهما.

لعل الفقرة الأشد أهمية في ترجمة الخطيب البغدادي هي بدون شك تلك التي يتحدث فيها عن الحلقات الدراسية الأسبوعية التي كان يعقدها الشاعر بجامع المنصور ليقرئ ديوان شعره. على الرغم من أن صاحب «تاريخ بغداد» لم يذكر على وجه التحديد الفترة التاريخية التي كان يشهد فيها مهيار يعقد حلقاته الدراسية بجامع المنصور، فإن ذلك يدل من جملة ما يدل عليه على أن الشاعر كان يتمتع بمكانة وشهرة عاليتين ومعترف له بالكفاءة اللازمة والمقدرة العالية التي تؤهله لتدريس ديوانه باعتباره نموذجاً راقياً للإبداع الشعري وله زيادة على ذلك جمهور من الأتباع والمعجبين الذين يتذوقون فنه وربما كان بعضهم يتطلع إلى احتذاء طريقته في القول وتقليد أسلوبه في النظم.

كون أن الخطيب البغدادي توقف عند هذا الخبر، ربما من بين أخبار أخرى عديدة، يستشف منه أن النشاط الذي كان ينهض به مهيار في المكان الذي كان يقوم به فيه لم يكن في نظره بالشيء العادي المتداول وإلا فما الفائدة من تحمل عناء ذكره وإثباته بالطريقة التي أثبته بها في كتابه ولعله اختاره واحتفظ به دون غيره من الأخبار الأخرى التي كانت متوفرة لديه عن الشاعر، إلا أنها لم تكن تكتسي في نظره نفس الأهمية.

يتأكد ذلك أشد ما يتأكد في الرغبة العارمة التي كانت تسكن الخطيب البغدادي نفسه والتي جعلته شديد الحرص دائم التطلع لكي

يرخص له بتدريس الحديث يوماً بجامع المنصور، وهو ما لم يتحقق له إلا بعد عودته من منفاه بالشام[4] إلى الحاضرة البغدادية سنة 462هـ.

لا ندري، على كل حال، هل كان الشعراء يخضعون لنفس الشروط التي كان يخضع لها العلماء فيما يتعلق بإمكانية الترخيص لهم بعقد حلقاتهم الدراسية بجامع المنصور الذي كان من اختصاص الخلفاء العباسيين أنفسهم، وذلك حتى عندما كانت السلطة الفعلية في يد غيرهم، إلا أن المصادر تدلنا على أن محاولات الخطيب كادت تنتهي بفشل محقق لو لم يتدخل لصالحه وزير الخليفة العباسي القائم بالله (422-467هـ)، رئيس الرؤساء أبو القاسم بن مسلمة الذي كان، زيادة على ذلك، من خاصة أصدقائه[5]. لا نجد من بين ممدوحي مهيار أي أحد ممن عاصرهم من خلفاء بني العباس الذين احتفظوا بحق الإشراف على نظام التدريس بجامع المنصور ومنح الرخص الخاصة بمباشرة أي نشاط من الأنشطة العلمية والثقافية في هذه المؤسسة التاريخية ذات الدلالة الرمزية القوية والارتباط الوثيق بتاريخ الأسرة العباسية حتى عندما كانت السلطة الفعلية في يد أمراء بني بويه. لكننا نجد بالمقابل من بين ممدوحي مهيار وزيرين من وزراء الخلفاء العباسيين[6]، وهم بالمناسبة غير وزراء الأمراء البويهيين حتى لا تلتبس الأمور، ويتعلق الأمر بـ: سعد الملك بن حاجب النعمان (ت 421هـ) وعميد الرؤساء أبو طالب بن أيوب (ت 448هـ)[7] الذي خلف ابن حاجب النعمان بعد وفاته. لم يكن هذا الأخير، ممدوحاً للشاعر فقط بل كانت بينهما خلطة ومودة سابقة على اعتلاء أبي طالب بن أيوب كرسي الوزارة.

بأي طريقة تم لأبي الحسن مهيار الالتحاق بجامع المنصور لإقراء ديوان شعره؟ هل كان الشعراء يخضعون لنفس الشروط التي يخضع لها العلماء فيما يتعلق بعقد حلقات الدرس في هذه المؤسسة؟ ثم، هل

يمكن القول، ولو على سبيل الافتراض بأن أحداً من هذين الوزيرين تدخل لصالحه بقصد حصوله على الترخيص الضروري الذي سمح له بعقد حلقاته الدراسية بجامع المنصور؟ في الحقيقة، يتعذر علينا تماماً فصل القول في هذا الموضوع، إلا أن هذا الحدث الذي ظل عالقاً بذاكرة الخطيب البغدادي وحاضراً بقوة في ذهنه، ربما من بين ذكريات أخرى، عديدة يشهد بالشكل الذي صيغ به على شيئين اثنين: أولهما، شهرة مهيار وتمتعه بمكانة مرموقة وشديدة التميز في الوسط الأدبي البغدادي عامة والشعري منه على وجه الخصوص. وثانيهما، كون أن مهيار كان يعقد حلقات إقراء ديوانه الأسبوعية بجامع المنصور، أي بأسمى فضاء للإسلام الرسمي، السني ببغداد يعطي عنه صورة مناقضة تماماً لتلك التي سيرسمها له بعض المتأخرين، على رأسهم ابن الجوزي، وهي صورة شاعر رافضي، شيعي متطرف لا يتورع عن سب صحابة رسول الله رضي الله عنهم.

يبدو أن مهيار من دون أن يعمل على إخفاء عقيدته الشيعية وتعلقه الثابت بأهل البيت وحبه العميق لهم، ظل بعيداً كل البعد عن الصراعات الإيديولوجية بين السنة والشيعة التي تأججت نيرانها بشكل لافت مع مجيء البويهيين إلى سدة الحكم في بغداد ولم يشارك لا من قريب ولا من بعيد في المواجهات الدامية التي كانت تنشب من حين لآخر بين الفريقين في شوارع وأزقة بغداد، والدليل على ذلك أنه استطاع أن يحتفظ، في ظروف أقل ما يمكن القول بصددها أنها لم تكن بالهادئة ولا بالملائمة، بصدقات متينة في الأوساط العلمية السنية. زيادة على ذلك، لم يكن حضوره في جامع المنصور ليثير ضده أي رد فعل غاضب أو هجوم أو تهجم أو حتى ما يمكنه أن يفيد الامتعاض أو الاستياء من أية جهة كانت.

الخطيب البغدادي الذي كان سني المذهب إلى حد التزمت في

بعض الأحيان والذي كانت علاقاته مع أتباع المذاهب الأخرى، الشيعة[8] منهم على الخصوص، تتسم بنوع من الجفاء والنفور، لم يدرج فيما كتبه عن مهيار أي شيء يفيد بأنه كان، كما سينص على ذلك ابن الجوزي خاصة فيما بعد، يتحامل على الصحابة أو يكن العداوة لأهل السنة أو يحقد على مذهبهم ويذكره بالسوء، بل إنه لم يشر إطلاقاً إلى المذهب الذي كان ينتحله الشاعر من بين المذاهب. وعندما ينص بدون شك من باب الأمانة العلمية والنزاهة الفكرية، بأنه لم يقدر له أن يسمع عنه أو يحضر حلقات درسه التي كان يقرأ عليه فيها ديوان شعره، فإن ذلك يعود فيما نرجح إلى أن الخطيب كان منصرفاً في هذه الفترة من حياته بالكامل إلى دراسة وتحصيل الحديث النبوي الشريف وما يتعلق به من علوم ومعارف الشيء الذي لم يكن ليترك له هامشاً كافياً من الوقت لحضور حلقة الشاعر.

يجدر بنا أن نشير في ختام تعليقنا على ترجمة الخطيب البغدادي التي خص بها أبا الحسن مهيار، بأنه من جملة سبع عشرة ترجمة وقفنا عليها خلال أبحاثنا، ثلاث منها فقط هي التي استقى أصحابها بعض مادتهم من «تاريخ بغداد» مباشرة أو بطرق غير مباشرة، أي بالرجوع إلى مظان اقتبس مصنفوها من تأليف الخطيب[9]، في حين أن الباقين لم يلتفتوا إليها لسبب من الأسباب ولم يذكروها أو يذكروا صاحبها.

ترجمات المتأخرين

في هذه الفقرة الثانية من محاولتنا سنعمل على عرض ومناقشة ما كتبه المتأخرون عن أبي الحسن مهيار، بادئين بالمجامع الأدبية، ثم كتب التاريخ فمعاجم الأعلام والتصانيف. سنقتصر من جملة التراجم

التي وقفنا عليها على ست فقط، وذلك لأنه تبين لنا خلال الدرس بشكل يكاد يكون يقينياً بأنها شكلت، بطريقة أو بأخرى، المصادر الأساسية لباقي من ترجموا للشاعر من اللاحقين الذين غالباً ما سيقتصرون على نقل نصوصها أو مضامينها كاملة أحياناً أو ببعض التصرف أحياناً أخرى من دون أن يضيفوا إلى ذلك شيئاً يستحق الذكر أو من شأنه أن يساعد في إضاءة هذا الجانب أو ذاك في حياة الشاعر.

1 - المجاميع الأدبية

نتوفر على مجموعين من المجاميع الأدبية التي ترجم أصحابها لأبي الحسن مهيار، ويتعلق الأمر بـ «دمية القصر وعصرة أهل العصر»[10] لأبي الحسن الباخرزي (ت 467هـ) و«الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة»[11] للأندلسي ابن بسام الشنتريني (ت 542هـ). في الواقع، وبغض النظر عن الإطراء الذي أغدق به كل من الباخرزي وابن بسام على الشاعر والذي يعبر من جملة ما يعبر عنه عن شديد الإعجاب بأسلوبه الشعري وطريقته في القول والبناء، فإننا نكاد لا نجد فيها ما يمكنه أن يساعدنا على التقدم في البحث.

يذكر الباخرزي عناصر اسم الشاعر في نظام مختلف شيئاً ما عن نظام الخطيب البغدادي ومن دون أن يثبت نسبته: «أبو الحسن مهيار بن مرزويه الكاتب». يذهب بعد ذلك إلى القول بأن الشاعر كان له ابن اسمه الحسن الذي كان هو الآخر شاعراً مثل أبيه وينسب له خطأ قصيدة مشهورة من نظم مهيار نفسه[12]. ابن خلكان الذي اطلع على «دمية القصر» خلال تحريره لترجمة الشاعر نبه على الخطأ الذي وقع فيه الباخرزي وصححه[13].

أما ابن بسام، فيعد أحد أقدم المصنفين الذين ألحقوا باسم

الشاعر نسبة «الديلمي» التي لا نجد لها أثراً عند السابقين عليه من المشارقة على وجه الخصوص. عنون ابن بسام الفصل الذي خصصه للشاعر كما يلي: «فصل من ذكر مهيار الديلمي». نقرأ كذلك في فصل آخر، ذلك الذي خصصه للوزير أبي القاسم المغربي (ت 418هـ) الذي كان من جملة ممدوحي الشاعر: «استأذن للديلمي مهيار»[14]. كما سنلاحظ ذلك فيما بعد، فإن ابن خلكان الذي كان يتوفر على «تاريخ بغداد» و«الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة» سيحتفظ بنسبتي الفارسي والديلمي معاً من دون أن يقدم ما يمكنه أن يبرر ذلك أو يفسره.

يتعين كذلك أن نسجل بأن ابن بسام لم يكن الوحيد من بين المغاربة والأندلسيين الذين نسبوا مهيار للديلم، بل هناك آخرون غيره مثل الشاعر ابن خفاجة (ت 533هـ) في مقدمة ديوانه والناقد حازم القرطاجني (ت 684هـ) والمقري صاحب «نفح الطيب» (ت 1041هـ)[15] وغيرهم، بل إننا لا نجد أحداً من المغاربة والأندلسيين استعمل نسبة أخرى غير الديلمي عندما تحدث عن أبي الحسن مهيار.

2 - كتب التاريخ:

من بين الترجمات التي وصلت إلينا عن طريق كتب التاريخ، وهي بالمناسبة عديدة، احتفظنا باثنتين منها بقصد تحليلها والتعليق على محتوياتها في محاولتنا هذه، ويتعلق الأمر بترجمة أبي الفرج ابن الجوزي (ت 597هـ)[16] في كتابه «المنتظم في تاريخ الملوك والأمم» وترجمة عز الدين ابن الأثير (ت 630هـ)[17] في تأليفه «الكامل في التاريخ».

من الجدير بالذكر أن الترجمات التي وصلت إلينا عن طريق كتب

التاريخ عامة وتلك التي احتفظنا بها هنا لتحليلها خاصة، أغنى نسبياً بالمعلومات قياساً بما نجده في المصادر الأخرى ولعل ذلك يعود إلى تمكن أيدي المؤرخين من تأليف في التاريخ لم يصلنا كاملاً ويتعلق الأمر بكتاب «تحفة الوزراء في أخبار الأمراء» لأبي الحسن هلال أو هليل بن المحسن الصابئ (ت 448هـ)[18] الذي عاصر مهيار وكان من جملة أصدقائه كما تدل على ذلك بعض القصائد الإخوانية التي كان يتبادلها الرجلان فيما بينهما واحتفظ مهيار ببعضها في ديوانه. يجد مثل هذا الافتراض ما يدعمه فيما سينص عليه فيما بعد، خليل بن أيبك الصفدي الذي ذكر في ترجمته للوزير البويهي فخر الملك أبو غالب (ت 407هـ) بأن صاحب «تحفة الوزراء في أخبار الأمراء» وضع ترجمة مفصلة لأبي الحسن مهيار في كتابه، إلا أن المؤرخين، إن كانوا قد اطلعوا على هذه الترجمة بالفعل، لم ينقلوا، مع الأسف الشديد، كل ما تضمنته من معلومات أو على الأقل أهم ما جاء فيها، بل سيكتفون بنقل بعض الأخبار ذات الأهمية الثانوية التي تكاد لا تفيدنا في شيء وقلما تساعد على الإحاطة بحياة الرجل ورسم معالم شخصيته التاريخية والفنية.

أ – ابن الجوزي

ترجمة ابن الجوزي (ت 597هـ) هي بدوك شك من أغنى ما وصلنا عن مهيار إلى حد الآن بعد تلك التي نجدها عند الخطيب البغدادي، بل قد تكون أغناها على الإطلاق لما جاءت به من معلومات لم ترد عند غيره وإن كان بعضها في حاجة إلى قدر غير قليل من التمحيص لأن صاحب «المنتظم» كان، على ما يظهر، يضمر بعض العداوة لمهيار وربما تحامل عليه لتشيعه. يبدأ ابن الجوزي نص ترجمته بذكر اسم الشاعر في نظام مطابق تماماً لذلك الذي مر بنا عند الخطيب البغدادي، ولكن من دون الإشارة إلى كونه استعان بـ «تاريخ بغداد»

أو استفاد منه لأسباب تعود بدون شك إلى موقفه السلبي من الخطيب البغدادي. مباشرة بعد ذلك ينص على أن مهيار كان مجوسياً قبل أن يعتنق الإسلام في 394هـ ويصبح رافضياً يذكر الصحابة بما لا يصلح في شعره. لتعزيز ما ذهب إليه ودعمه بما يقوم مقام الحجة أتى بحوار هو عبارة عن مزحة وقعت للشاعر مع أبي القاسم بن برهان والتي ستكتسب شهرة واسعة بعد ذلك وسيشيع تداولها عند اللاحقين بشكل ملفت للنظر بحيث لا يكاد يخلو منها كتاب من الكتب التي ترجمت لمهيار بعد هذه الحقبة. ونص هذه المزحة التي هي عبارة عن حوار مفترض قد يكون دار بين الرجلين في ظروف غير محددة ساقه ابن الجوزي على الشكل التالي[19].

- ابن برهان: يا مهيار، انتقلت بإسلامك في النار من زاوية إلى زاوية.
- مهيار: كيف ذلك؟
- ابن برهان: كنت مجوسياً ثم صرت تتعرض لأصحاب رسول الله رضي الله عنهم.

في الصيغة التي جاءت عن طريق المصادر الشيعية لهذا الحوار، وأقدمها تلك التي نجدها عند ابن شهراشوب (ت 588)[20] في «معالم العلماء»، ينسب فيها لمهيار أنه رد على القول الأخير لابن برهان بما يلي: لم أسب إلامن سبه الله ورسوله. نقرأ كذلك في هذه الصيغة «السلف» بدل الصحابة. ابن تغري بردي الذي يظهر أنه وجد متعة كبيرة في نقل هذه المزحة كما تشهد على ذلك عنايته الفائقة بإخراج نص الحوار، نسب لابن برهان أنه ختم بقوله: المجوسي والرافضي كلاهما في النار[21].

تجدر الإشارة إلى أن الجوزي هو أول من نعت الشاعر بالرافضي الغالي، أي الشيعي المتطرف من دون أن يوضح السبب أو يسوق

الدليل أو يشير في سياق حديثه إن كان قد اعتمد في نعته لأبي الحسن مهيار بما نعته به على مصادر سابقيه عليه ورد فيها مثل ذلك، أم أنه هو الذي بادر إلى وصفه بالرافضي الغالي مستنداً في ذلك على الحوار الذي دار بينه وبين ابن برهان وربما على قرائن أخرى لم يفصح عنها لسبب من الأسباب. المهم في الأمر، أن مهيار سوف لن يعرف منذ هذه اللحظة في الكتابات اللاحقة إلا كشاعر متطرف ينتحل الرفض مذهباً إلى حد الغلو الذي سيدفعه إلى سب صحابة رسول الله ونعتهم بما لا يصلح.

بعد أن نبه على أن الشاعر كان يسكن بدرب رباح في حي الكرخ ببغداد، يختم صاحب «المنتظم» بسرد تفاصيل حادث مؤسف وقع للشاعر في عهد جلال الدولة البويهي (416-435هـ). يقول ابن الجوزي: وكانت امرأة تخدمه، فكنست الغرفة فوجدت خيطاً فإذا هو خيط هميان فيه مال. ينص صاحب إثر ذلك بأن وفداً من حجيج خرسان كان قد نزل حديثاً بالدار. ولما أخبرت المرأة مهيار بما وجدت عاجلها بالقول من دون أن يتغير: لقد تعبت حتى خبأته، فلماذا نبشتيه؟ لم يفت ابن الجوزي أن يشير إلى أن الهميان كان يحتوي على ما لا يقل عن ألف دينار. ولما وصل خبر ذلك إلى جلال الدولة أحضر الشاعر ثم أمر بسجنه ولكنه مالبث أن أطلق سراحه بعد ذلك بقليل.

لم يرد هذا الحادث عند أي مؤلف آخر ممن ترجموا لمهيار ووصلتنا تواليفهم غير ابن الجوزي وهو حادث حصل على ما يظهر بالفعل للشاعر الذي أشار إليه بدوره في قصيدة مدح بها جلال الدولة[22] سنة 423هـ بعد إطلاق سراحه. يتضح من خلال التقديم النثري للقصيدة والأبيات المخصصة لهذا الحادث بأن ما حصل كان على جانب لا يستهان به من الجسامة.

مع ذلك، يظهر أن رواية مهيار تختلف كثيراً عن تلك التي جاء

بها ابن الجوزي. بحسب رواية الشاعر يتعلق الأمر بمكيدة دبرها له أعداؤه ومناهضوه بقصد إفقاره بمصادرة أمواله، يقول في التمهيد النثري الذي وطئ به لقصيدته: «حدث أن بعض الوشاة أبلغوا عنه في أمر محال مرتبط بشاهنشاه جلال الدولة ركن الدين أبو طاهر بن بويه، فاستدعي للقصر حيث تم اعتقاله ليلة واحدة [...] ثم اقتنع جلال الدولة ببراءته من كل ما نقله الوشاة عنه وأطلق سراحه»[23].

من بين الأبيات السبعة عشر التي خصصها الشاعر لهذا الحادث في قصيدته التي مدح بها جلال الدولة غداة الإفراج عنه، اثنان منها يجملان خطوطها العريضة: [ثاني الطويل]

69. يسيء رعاع الناس عندك سمعتي ... ويشعر أني حزت مالاً مؤثلا

70. ويغري بإفقاري وأنت الذي ترى ... لمثليَ أن يغنى وأن يتمولا

عجز البيت 69 يسمح بالربط بين الحادث الذي يتحدث عنه مهيار وذلك الذي أورده ابن الجوزي، بحيث يظهر أنهما يحيلان معاً على حادث واحد يتمثل في اتهام الشاعر بالحصول على قدر كبير من المال في ظروف غامضة. هذا، في حين يوحي صدر البيت الموالي بأن الأمر يتعلق بمكيدة دبرت للشاعر بهدف الإغراء بإفقاره بإثارة الانتباه إلى ما قد يكون تجمع لديه من أموال قد يكون حصل عليها في ظروف مشبوهة، وبالتالي الدفع بالحاكم إلى مصادرتها منه.

تجدر الإشارة في هذا السياق إلى أن مصادرة أموال الغير من لدن السلطات المركزية تكاثرت بشكل ملفت في عهد البويهيين وطالت عدداً غفيراً من الناس خاصة من كانت لهم علاقة مباشرة بمسؤولية الحكم وتجاوزتهم في بعض الأحيان لتطال أناساً لم تكن لهم أية علاقة بالسلطة. الدافع الأساسي الكامن وراء هذا النوع من التصرف كثيراً ما كان يعود إلى حاجة الأمراء البويهيين المتزايدة للأموال بقصد تمويل

حروبهم الكثيرة أو أداء أجور الجنود لتلافي أي تمرد محتمل أو للحيلولة دون أن يتمكن خصم مفترض من التوفر على ما قد يشجعه على إثارة الفتنة أو ما شابه ذلك بهدف الحصول على بعض الامتيازات أو استرجاع منصب عزل منه أو ما إلى ذلك.

يبدو أن مهيار استطاع مع مرور الوقت، وخاصة بعد أن أصبح شاعر بغداد الذي لا ينازع وصاحب المكانة المشهودة التي تحدث عنها الخطيب البغدادي، أن يجمع ثروة محترمة زيادة على ما كان يتمتع به من مكانة وشهرة لا تجارى في ميدان الإبداع الشعري، الشيء الذي لم يكن ليرضي بعض خصومه الذين قد يكونوا حاولوا الإيقاع به، إن لم نقل التآمر عليه بقصد تجريده من ماله وأملاكه ومن ثمة النيل من سمعته وطمس شهرته.

لا يفوت القارئ أن يلاحظ بأن ابن الجوزي، بأسلوب ظاهره غير باطنه، سيعمل ما في وسعه لكي يلحق الأذى بأبي الحسن مهيار إلى حد جعله يتهم الرجل في دينه وحسن إسلامه وتجاوز ذلك ليصفه بالرافضي الغالي الذي يذكر الصحابة بما لا يصلح في نظمه من دون أن يبدي ما يلزم من الحذر الذي يليق بالعقلاء ولا ما يكفي من رجاحة الفكر التي تجدر بالنزهاء في مثل هذه الحالات أو يدعم كلامه بدليل مقنع أو حجة مقبولة، خاصة ونحن نعلم بأن نفس هذا الرجل الذي أصبح عند ابن الجوزي رافضياً غالياً ومحكوم عليه في دنياه قبل آخرته بالخلود في جهنم كان في حياته يعقد حلقات أسبوعية لإقراء ديوان شعره في فضاء ذي دلالة رمزية قوية في الحاضر البغدادية لارتباطه بتاريخ الأسرة العباسية، باعتبارها صاحبة السلطة الدينية، وبالتالي ممثلة وحامية الإسلام الرسمي، السني، ويتعلق الأمر، كما سبق وأن وقفنا على ذلك، بجامع المنصور، وذلك بشهادة أحد أعلام المذهب السني المشهودين المعاصرين لأبي الحسن مهيار وهو الخطيب

البغدادي الذي تحدث عن الشاعر بكثير من التقدير والاحترام وما يماثلهما من الإعجاب بمكانته وشخصه وفنه. نعتقد اعتقاداً أن ابن الجوزي اطلع على تأليف الخطيب إلا أنه لسبب من الأسباب لم يحفل بما كتبه في ترجمته عن الشاعر ولا بالصورة التي رسمها له، وهي الصورة التي لم تكن لتلائم، وهذا أقل ما يمكن أن يقال، ما كان ابن الجوزي يريد إشاعته عن أبي الحسن مهيار صاحب المكانة المتميزة والشهرة التي لا تضاهى، أي في عصر ابن الجوزي، كما يستفاد ذلك مثلاً، من تأليف معاصره العماد الأصبهاني (ت 597هـ)، «خريدة القصر وجريدة العصر».

ثم نجد صاحب «المنتظم»، وكأنه لم يقتنع بما دسه على الشاعر وما تهمه به في دينه وحسن إسلامه، فيعود مرة ثانية فيما يشبه محاولة الإجهاز عليه دفعة واحدة بهدف تنحيته بصفة نهائية من الساحة الفنية وتغييبه من ذاكرة التاريخ وطمس شهرته بالشكل الذي يتعذر معه أن يكون له أي حضور يذكر في المستقبل على الساحة الشعرية وذلك عندما يزعم أن أبا الحسن مهيار استحوذ على أموال غيره في ظروف غامضة مرتكزاً في ذلك على حكاية اجتزأت من سياقها اجتزاء وبطريقة يتعذر معها الإلمام بالملابسات التي أحاطت بالحادث الذي أثاره الشاعر نفسه ولكن بصيغة تتناقض، كما وقفنا على ذلك في حينه، مع ما جاء به ابن الجوزي.

منذ هذه اللحظة، وبمجرد ما شاع بين الناس ما كتبه أبو الفرج ابن الجوزي عن أبي الحسن مهيار ستتغير الأمور بالتدريج ومعها الصورة التي سيحتفظ بها من ترجموا للشاعر من أصحاب المذاهب الظاهرية المتشددة، بحيث لن يعرف عند اللاحقين إلا باعتباره رافضياً غالياً سبابياً لا يتورع عن نظم القصائد الطوال في سب الصحابة والتشهير بهم ونعتهم بما لا يليق بمقامهم، ولعل ابن كثير (ت 774هـ)

هو أفضل من مثل هذا المنحى وذلك عندما كتب في ترجمته لأبي الحسن مهيار: «سلك سبيل الرافضة، وكان ينظم الشعر الفحل في مذاهبهم، من سب الصحابة وغيرهم». إن القارئ غير المطلع يتوهم وهو يقرأ كلام ابن كثير أن أبا الحسن مهيار لم يكن له من شاغل إلا نظم القصائد الطويلة القوية البناء، هذا في الوقت الذي لا نقف عنده إلا على تسع قصائد مذهبية من جملة ثلاث مائة وسبع وثمانين قصيدة وقطعة ومقطوعة يحتوي عليها ديوان الرجل. وحتى عندما نتأمل محتويات هذه القصائد التسع لا نجد فيها ما يدعم ما أشاعه عنه ابن الجوزي وما سايره فيما ذهب إليه، وإن كان مثل هذا الموضوع يحتاج إلى محاولة خاصة. قد يكون كلام ابن الجوزي ومن شايعه من اللاحقين من الأسباب التي ساهمت بشكل مباشر أو غير مباشر في تراجع شهرة أبي الحسن مهيار عند اللاحقين، وإن لم يساير أغلبهم ابن الجوزي فيما ذهب إليه، بحيث لم نقف خلال أبحاثنا على أحد أعاد نقل الخبر الذي اتهم فيه صاحب المنتظم الشاعر بمحاولة الاستحواذ على أموال الغير في ظروف غامضة. أكثر من ذلك، حتى بعض أعلام المذهب السني ممن يشهد لهم بالنزاهة والاستقامة لم يسايروا ابن الجوزي فيما خطط له، بحيث أن أغلب من ترجم لأبي الحسن مهيار، سيتحدثون عنه بكثير من الاحترام والتقدير، مثل شمس الدين الذهبي الذي وصف الشاعر مرة بالأديب الباهر ذي البلاغتين، ووصف مرة أخرى نظمه بالجزل الحلو. أما ابن الأثير صاحب «الكامل» الذي سنتناول ما كتبه عن الشاعر في الفقرة الموالية، فقد وقف منه موقفاً يطبعه الحياد وإن لم يخف إعجابه في بعض الأحيان بنظمه.

ب - ابن الأثير

نقف على ترجمة أخرى لابي الحسن مهيار من إنشاء مؤرخ آخر من نفس الحقبة التاريخية تقريباً وهو عز الدين ابن الأثير صاحب

«الكامل في التاريخ». إلا أننا ارتأينا أن نقف في مرحلة أولى عند نقطة بدت لنا على جانب لا بأس به من الأهمية، وهي تلك التي تتعلق بورود اسم الشاعر عدة مرات في الكتاب مرتبطاً ببعض الأحداث التاريخية المعاصرة، فضلاً عن الترجمة التي خصصها له في الجزء التاسع من الكتاب عند وقوفه على من وافتهم المنية من الأعيان والعلماء والأدباء والشعراء في متم تناوله لأحداث سنة 428هـ.

يذكر ابن الأثير عند تناوله لأحداث سنة 399هـ، أن مهيار مدح، من بين شعراء آخرين، فخر الملك أبا غالب (ت 407هـ) إثر استيلائه على قلعة بدر بن حسنويه الكردي[24]، ثم غداة تعيينه وزيراً، في 401هـ، من لدن بهاء الدولة البويهي (373-403هـ)[25]. في ترجمته لأبي الحسن الهماني (ت 408هـ)، نص على أنه كان من جملة من مدحهم أبو الحسن مهيار[26]. ويذكر عند تناوله لأحداث 413هـ بأنه، أي مهيار، مدح مؤيد الملك الرخجي (ت 430هـ) عند توليه الوزارة على عهد مشرف الدولة البويهي (412-416هـ)[27]. يشير كذلك إلى أن الشاعر كان من بين الذين مدحوا السلطان البويهي جلال الدولة حين استيلائه على واسط وتعيين ابنه حاكماً عليها[28].

السؤال الذي يطرح نفسه على القارئ عند وقوفه على مثل هذه المعلومات التي ليس لها بالضرورة قيمة تاريخية أكيدة، بل تكاد لا تدخل في نطاق اهتمامات المؤرخ، هو كيف حصل ابن الأثير عليها ليثبتها في ثنايا نص كتابه؟ من الصعب جداً، إن لم يكن من المتعذر تماماً إيجاد جواب مقنع لمثل هذا السؤال في الوقت الراهن إلا من باب التخمين والافتراض. قد يذهب الظن بالقارئ أولاً، إلى أن صاحب «الكامل» قد يكون درس واستظهر في شبابه بعض دواوين الشعر العربي من جملتها ديوان أبي الحسن مهيار، علماً بأن تعلم اللغة وضبط أساليب التعبير العربية في المجتمع الإسلامي الوسيطي كان

يقتضي من جملة ما يقتضيه دراسة وحفظ وتمثل الأشعار القديم منها والمحدث على حد سواء، وقد يكون احتفظ منذ ذلك الحين بهذه الإشارات ذات الطابع التاريخي في ذهنه وأثبتها في ثنايا كتابه حين اشتغاله في تأليفه لاحقاً. مع ذلك، علينا أن نسجل بأن ابن الأثير إذا كان قد اطلع على ديوان مهيار في شبابه، فإنه لم يحتفظ ولم ينقل كل الإشارات ذات الطابع التاريخي وتلك التي ذكرها لا يمكن القول بأنها الأهم، أكثر من ذلك يبدو أن بعضها يحتاج إلى مراجعة، أو بالأولى إلى تصحيح. هناك احتمال آخر يبدو أقرب إلى الواقع من السابق ويتمثل في القول باقتباس ابن الأثير للمعلومات السالفة الذكر من تأليف أو تواليف أخرى سابقة عليه. مثل هذا الاحتمال قد لا يكون مجانباً للصواب، بل يبدو أقرب إلى الحقيقة من سابقه وذلك لأن المؤرخين اطلعوا على كتاب في التاريخ لم يصلنا كاملاً من إنشاء أبي الحسن هلال أو هليل الصابئ الذي كان معاصراً لمهيار وكانت بينهما خلطة ومودة، كما سبق وأن أشرنا إلى ذلك في وقت سابق من هذه المحاولة. استعمال هذا الكتاب من لدن ابن الأثير يكاد يكون في حكم المؤكد وإن لم يشر إليه أو ينص عليه في ثنايا كتابه، بحيث أن بعض الأبحاث الحديثة أثبتت بشكل يكاد لا يقبل الجدل استعماله لكتاب أبي الحسن هلال الصابئ واقتباسه منه من دون أن يذكره بالاسم(29).

يميل بنا الظن إلى الاعتقاد بأن هذه الفرضية الثانية قد تكون أقرب إلى الصواب من الأولى، وبالتالي فإن المعلومات التي جاء بها ابن الأثير قد تكون مستقاة من هذا الكتاب، وخاصة من الترجمة التي أفردها أبو الحسن هلال أو هليل الصابئ للشاعر في كتابه وليس من خلال اطلاعه على الديوان وقراءته له أيام الدرس والتحصيل. مما يدعم هذا الافتراض ويرتقي به إلى حكم المؤكد ما ساقه ونص عليه الخليل بن أيبك الصفدي الذي ذكر في ترجمته لفخر الملك أبي غالب بأن أبا

الحسن هلال الصابئ استقصى أخبار أبي الحسن مهيار في كتابه، أي في «تحفة الأمراء» الذي لم يصلنا إلا الجزء الثامن منه وبعض الشذرات من باقي الكتاب.

أما إذا نحن عدنا إلى نص الترجمة التي وضعها ابن الأثير لأبي الحسن مهيار، فإننا نكاد لا نجد فيها شيئاً انفرد به عمن سبقوه أو عاصروه، ماعدا إشارته إلى العلاقة التي كانت قائمة بين الشاعر والشريف الرضي، وهي علاقة لم يشر أي مصدر من المصادر التي بين أيدينا قبل هذا التاريخ إليها ولو بطريقة غير مباشرة، باستثناء ديوان الشاعر وابن شهراشوب في «معالم العلماء»، وقد عبر ابن الأثير عن هذه العلاقة بقوله: «صاحب الشريف الرضي»(30).

هذه الجملة على قصرها وما يحتمل أن يكتنفها من غموض وإبهام والتي قد تكون اجتزأت اجتزاء من سياقها الأصلي سيطالها غير قليل من التحوير والتأويل على يد المتأخرين منذ القرن السابع وحتى الوقت الراهن. هكذا، سيستنبط منها أن مهيار لم يتعلم على يد الشريف الرضي قواعد نظم الشعر فقط، ولكن أيضاً مبادئ التشيع، بل وسيذهب بعضهم إلى حب الجزم بأنه أسلم على يد الشريف الرضي(31) الذي علمه زيادة على ذلك المبادئ الأساسية لممارسة الكتابة في دواوين الدولة(32).

أصحاب هذه الافتراضات التي صيغت في بعض الأحيان بصيغة الجزم لم يرجعوا على أكثر الظن إلي الديوان بقصد الاطلاع على القصيدتين اللتين نظمهما مهيار في رثاء الشريف الرضي بعد وفاته، كما أنهم لم يعملوا على مراجعة قائمة تلاميذ الشريف الرضي التي نقلتها إلينا بعض المصادر القديمة ولا نجد من جملة الأسماء الواردة فيها أحد اسمه مهيار(33). مع ذلك، نجد أنفسنا مضطرين للاعتراف بأن مجمل ما قيل عن علاقة أبي الحسن مهيار بالشريف الرضي أو

بعضه على الأقل قد لا يكون بعيداً كل البعد عن الصواب أو مغلوطاً بالكامل، إلا أنه يتعين مع ذلك إخضاعه للتمحيص والتحليل بقصد إبعاد ما لا يقوم عليه الدليل، وهو عمل يحتاج لمحاولة مستقلة ربما تجردنا لها لاحقاً.

كما سبق وأن أشرنا فيما مضى، عندما لم يقم المتأخرون من المؤرخين بنقل نص إحدى الترجمتين اللتين تعرضنا لهما هنا عملوا على نقل محتويات إحداهما أو بعضه مع قليل من التصرف والاجتهاد الشخصي الذي قلما يتجاوز حدود الصياغة والأسلوب. أبو الفداء (ت 732هـ)[34] وابن الوردي (ت 749هـ) نقلا بالحرف ترجمة ابن الأثير، في حين صاغ الذهبي (ت 748هـ) وابن كثير الدمشقي (ت 774هـ) وابن تغري بردي (ت 774)[35] كل واحد منهما بأسلوبه الخاص العناصر البيوغرافية المقتبسة من المصادر السابقة عليهما، أما ابن العماد الحنبلي (ت 1089هـ)[36] فقد نقل بالحرف تقريباً ترجمة ابن خلكان التي سنتعرض لها في الفقرة الموالية.

3 - المعاجم المتخصصة

من جملة التراجم التي وردت في المعاجم المتخصصة، ونعني بذلك معاجم الأعلام والفهرسة التي وصلتنا وإن كان بعضها لازال مخطوطاً[37]، احتفظنا باثنتين منها بقصد عرض مضامينهما، ويتعلق الأمر بترجمة ابن شهراشوب (ت 588هـ) في «معالم العلماء» وترجمة ابن خلكان (ت 681هـ) في «وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان».

أ - ابن شهراشوب

في الفصل الأخير من كتابه «معالم العلماء»[38] وهو الفصل الذي أفرده ابن شهراشوب للحديث عن شعراء أهل البيت، نقف على

ترجمة لأبي الحسن مهيار شديدة الاختصار. قسم المؤلف الشعراء الذين ترجم لهم إلى أربع طبقات وجعل مهيار مع شعراء الطبقة الأولى، طبقة من أسماهم بالمجاهرين. استهل نصه بالتذكير باسم الشاعر: أبو الحسين؟ مهيار بن مردويه؟ الديلمي البغدادي. لأول مرة تظهر بعض الاختلافات المثيرة للانتباه في رسم وضبط اسم الشاعر، فكنيته التي كانت إلى حد الآن أبو الحسن صارت أبو الحسين، اسم أبيه الذي كان مرزويه أصبح مردويه، ثم أخيراً، مال ابن شهراشوب إلى نسبة الديلمي بدل الفارسي التي لم يستعمل المشارقة غيرها إلى حد الآن والتي لم ترد قبل هذا التاريخ إلا عند المغاربة والأندلسيين كما سبق وأن وقفنا على ذلك عند تحليلنا لترجمة ابن بسام الشنتريني.

يلزمنا أن نشير في سياق حديثنا إلى أن شهراشوب الذي ينتمي في الأصل إلى إقليم مزندران (من أقاليم شمالي إيران) اضطر إلى مغادرة موطنه الأصلي لاجئاً إلى حلب تحت وطأة الضغط والتضييق، إن لم نقل الاضطهاد الذي مارسته عليه السلطات السلجوقية. ابن خلكان (ت 681هـ) الذي ينحدر من أصول شامية ذكر، كما سنقف على ذلك لاحقاً، من بين المصادر التي اعتمدها في ترجمة أبي الحسن مهيار كتاب الذخيرة في «محاسن أهل الجزيرة». معنى ذلك أن كتاب الأندلسي ابن بسام الذي يعد أحد أقدم المصادر التي نسب فيها مهيار للديلم كان موجوداً ومتداولاً في القرن السابع الهجري بالديار الشامية. بالتالي، قد لا يكون هناك ما يمكنه أن يمنع من افتراض أن ابن شهراشوب الذي فر لاجئاً إلى الديار الشامية وعاش بها خلال القرن السادس الهجري قد يكون اطلع عند استقراره بحلب على هذا الكتاب وربما على تواليف أندلسية ومغربية أخرى ممن تحدث أصحابها عن الشاعر واقتبس من جملة ما اقتبسه منها نسبة الديلمي، خاصة وأنه ليس في مقدورنا تحديد التاريخ الذي وصل فيه كتاب ابن بسام إلى

المشرق ولا غيره من الكتابات الأندلسية والمغربية الأخرى التي فيها ذكر لأبي الحسن مهيار.

يواصل ابن شهراشوب ترجمته باستعراض الحوار الذي دار بين الشاعر وابن برهان بصيغة مختلفة بعض الشيء عن تلك التي ساقها ابن الجوزي في «المنتظم» لينص في الختام على أن الشاعر «كان من غلمان الشريف الرضي». لا أحد قبل ابن شهراشوب تحدث عن كون أن مهيار كان من غلمان الشريف الرضي، بل تحدث أقدم مصدر أثار علاقة الرجلين فيما بينهما وهو ابن الأثير عن الصحبة التي كانت تجمعهما واستعمل على وجه الدقة لفظة «صاحب»، لذلك لا يبدو أن كلمة «غلام» قد تكون لها هنا دلالة خاصة هنا، وإنما يرجح أنها تدل على نفس ما تدل عليه كلمة «صاحب» أو أن لهما دلالة قريبة من بعضهما.

إذا كان ابن الجوزي هو أول من نعت أبا الحسن مهيار بالرافضي الغالي، فإن ابن شهراشوب هو، على حد علمنا، أول من جعله من شعراء أهل البيت وأدرج اسمه بين أسماء شعراء الطبقة الأولى منهم، طبقة من أسماهم بالمجاهرين مثل السيد الحميري والحسن بن هانئ، المشهور بأبي نواس، والناشئ الأكبر وابن الطلقان وغيرهم.

اعتمد أغلب مؤلفي الشيعة، إن لم يكن كلهم ترجمة ابن شهراشوب مصدراً أساسياً عند حديثهم عن أبي الحسن مهيار، كما يتجلى ذلك عند كل من الحر العاملي في «أمل الآمل» والبهائي العاملي في «الكشكول»، وإن خالف غيره عندما جعل إسلام مهيار علي يد الشريف المرتضى وهو غلط منه، بحيث لم ينص أحد من السابقين أو اللاحقين على شيء من هذا القبيل، وإنما نص بعضهم على أنه أسلم على يد الشريف الرضي وفي ذلك نظر، ثم عباس قمي في تأليفه «سفينة البحار». وأغا برزغ الطهراني في «الذريعة إلى

تصانيف الشيعة» وغيرهم من العلماء ومصنفي الشيعة الآخرين الذين تعرضوا بالذكر لأبي الحسن مهيار وترجموا له أو اقتبسوا من نظمه في تواليفهم.

ب - ابن خلكان

يجدر بنا أن نشير في البداية إلى أن الترجمة التي خصصها ابن خلكان لأبي الحسن مهيار في تأليفه المشهور «وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان»[39] تتميز عن سابقاتها بعدد المصادر التي اعتمدها ونص عليها في صلب النص بأسمائها المضبوطة، وهي أربعة في المجموع: «تاريخ بغداد أو مدينة السلام» للخطيب البغدادي، «دمية القصر وعصرة أهل العصر» لأبي الحسن الباخرزي، «الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة» لابن بسام الشنتريني، ثم «الكامل في التاريخ» لابن الأثير. نلاحظ بأن «ذخيرة» ابن بسام كانت موجودة بالشام ومتداولة في صفوف العلماء والمثقفين بها خلال القرن السابع الهجري كما يشهد على ذلك ابن خلكان الذي اطلع عليها وأعجب بها قبل أن يقتبس منها. ابن بسام هذا، وكما سبق وأن أشرنا إلى ذلك غير ما مرة في السابق، هو صاحب أقدم المصادر التي وصلتنا جاء فيها مهيار منسوباً للديلم، في حين أن المصادر المشرقية منذ الخطيب البغدادي وحتى ابن الأثير لم يعرفوا له نسبة أخرى غير الفارسي. وبما أن ابن خلكان اطلع على «تاريخ بغداد» وفي نفس الوقت على «الذخيرة» فإنه سيحتفظ بالنسبتين معاً، أي الفارسي والديلمي من دون أن يبرر اختياره أو يفسر الداعي الذي جعله يجمع بينهما ويحتفظ بهما معاً.

بتأملنا للترتيب الذي ساق به صاحب «وفيات الأعيان» مكونات اسم الشاعر لا يفوتنا أن نلاحظ بأنه اعتمد ترتيب الخطيب البغدادي لها مع زيادة نسبة الديلمي في الختام. يبدو أن إضافة هذه النسبة إلى باقي مكونات الاسم الأخرى يرجع بالأساس إلي اعتماد ابن

خلكان «ذخيرة» ابن بسام وربما أيضاً «معالم العلماء» لابن شهراشوب الذي كان أول مشرقي نسب مهيار للديلم كما سبق وأن وقفنا على ذلك عند استعراضنا لنص ترجمته في الفقرة السابقة.

على الرغم من أن ابن خلكان لم يشر إلى ابن شهراشوب ولا إلى مصنفه فإننا نميل إلى الاعتقاد، مع ذلك، بأنه اطلع على هذا التأليف بطريقة ما واستفاد منه، وإلا كيف يمكن أن نفسر اعتماد صاحب «وفيات الأعيان» كنية أبي الحسين بدل أبي الحسن، وهي الكنية التي لم نقف عليها عند أي أحد ممن سبقوا ابن شهراشوب.

فيما تبقى من ترجمته عمد ابن خلكان إلى نقل بعض أو كل المادة التي جاءت بها المصادر السابقة عليه، وخاصة تلك التي ذكرها بأسمائها في متن نصه وقلما أضاف إلى محتوياتها عنصراً جديداً أو زيادة تذكر. مع ذلك يجدر بنا أن نشير إلى أنه، من بين كل من كتبوا عن مهيار، يظل ابن خلكان أقدم من ذهب إلى القول، بصيغة يكتنفها غير قليل من الحذر ولا تفيد بأية حال أنه كان متأكداً تماماً مما نص عليه وساقه في ترجمته، بأن مهيار قد يكون أسلم على يد الشريف الرضي وعليه تخرج في النظم: «ويقال إن إسلامه كان على يد الشريف الرضي وهو شيخه وعليه تخرج في النظم».

كون أن مهيار صاحب الشريف الرضي أو تتلمذ عليه بشكل من الأشكال، خاصة في نظم الشعر، فهذا عنصر ليس بالجديد، إذ سبق وأن وقفنا عليه عند ابن شهراشوب الذي قال بأن مهيار كان «من غلمان الشريف الرضي» وهي نفس العلاقة، فيما نرجح، التي سيتحدث عنها ابن الأثير بلفظ مغاير وذلك عندما قال: «صاحب الشريف الرضي» مما يعني أن أبا الحسن مهيار تتلمذ على الشريف الرضي، بل إنه في رثائه له ينص بشكل لا يدع مجالاً للشك بأنه كان في بداياته الأولى يقتفي أثره، أي أثر الشريف الرضي، ويقلد أسلوبه

في النظم وهو ما يؤكد أنه رافقه وتتلمذ عليه، على الأقل في نظم الشعر كما توحي بذلك بضعة أبيات نقف عليها في الميمية المشهورة التي رثاه بها، منها قوله[40]: [كامل أول]

قد كنت ترضاني إذا سوَّمتُها تبعاً وأرضى أن تسير أمامها

وإذا سمعتَ حمدت صفويَ وحده وذممت غش القائلين وذامها

لكن ابن خلكان لا يقف عند هذا الحد بل إنه يستهل قوله بإثارة نقطة أخرى لا تقل أهمية عن سابقتها وذلك عندما ينص، وإن كان الأمر لا يتعلق بما يفيد القطع ولا اليقين الكامل، بأن مهيار قد يكون أسلم، تبعاً لما يقال، على يد الشريف الرضي. كيف سمح ابن خلكان لنفسه بأن يدرج مثل هذا الخبر في ترجمته للشاعر مستنداً في ذلك على الأقوال المتداولة التي قد تصدق وتأتي مطابقة للواقع وقد لا تصدق ولا تطابق الواقع؟ طرحنا لهذا التساؤل يجد ما يبرره في ديوان الشاعر الذي بادر، احتفاء بمناسبة اعتناقه للديانة الجديدة، بنظم قصيدة شعرية لم يذكر فيها اسم الشريف الرضي ولو على سبيل الإيحاء والإيماء، وهذه القصيدة هي جزئياً قصيدة مديح بعث بها إلى أبي العباس الضبي الملقب بالكافي الأوحد الذي خلف الصاحب ابن عباد بعد وفاته في وزارة الري. يقول في التمهيد النثري الذي قدم به لقصيدته: «وكتب بها إلى الكافي الأوحد يبشره ويمدحه»[41]. لا يسع المرء إلا أن يتساءل عن السبب الذي جعل الشاعر يكتب بالقصيدة التي أعلن فيها إسلامه إلى الكافي الأوحد ليبشره ويمدحه ولم يتعرض فيها للشريف الرضي بالمرة ولم يذكره بالاسم ولا بالإشارة والرمز كما لم يشر إلى مثل ذلك في قصيدتين اثنتين نظمهما في رثائه بعد وفاته ولم يعترف له فيهما إلا بفضل تلمذته عليه في النظم لا غير، في حين أنه ينعت أبا العباس الضبي في قصيدة أخرى مدحه بها بعد أن اعتزل هذا الأخير الوزارة بأنه هو الذي أنقذه من شرك قومه[42]: [طويل ثاني]

هو المنقذي من شرك قومي وباعثي   على الرشد أن أصْفى هواي محمدا
وتارك بيت النار يبكي شراره   عليّ دماً أن صار بيتي مسجدا

إلا أن الأمور لم تتوقف عند هذا الحد، بحيث إن الخبر الذي ساقه خلكان مسبوقاً بلفظة «وقالوا» التي تفيد الترجيح فقط وأن الواقع قد يكون غير ذلك، سيصبح عند بعض المتأخرين عين اليقين. هكذا، سينص كل من شمس الدين الذهبي وابن تغري بردي وابن العماد الحنبلي على أن أبا الحسن مهيار أسلم على يد الشريف الرضي غير مبالين بأن ما ذهب ابن خلكان لم يكن خبراً يقيناً وإنما كان قولاً ساقه على سبيل الترجيح لا القطع مستنداً في ذلك على العلاقة الحميمة والعميقة التي كانت تربط بين الرجلين.

تجدر الملاحظة كذلك إلى أن صاحب «وفيات الأعيان» هو الوحيد الذي ضبط اسم الشاعر إملائياً: ومهيار بكسر الميم وسكون الهاء وفتح الياء المثناة من تحتها وبعد الألف راء. ومرزويه بفتح الميم وسكون الراء وفتح الزاي والواو وبعدها ياء مثناة من تحتها ثم هاء ساكنة. ويختم بقوله وهما اسمان فارسيان لا أعرف معناهما[42].

هكذا، يبدو أن ابن خلكان كان يدرك تماماً أن اسم الشاعر فارسي الأصل ليس ديلمياً إلا أن ذلك لم يكن ليشكل في نظره حجة كافية لشطب نسبة الديلمي والاكتفاء بالفارسي الوحيدة التي أثبتها الخطيب البغدادي وتدعمها فوق ذلك إشارات عديدة وصريحة في ديوان الشاعر.

خلاصات

مكنتنا هذه الجولة المطولة نسبياً في نصوص أهم وأقدر المصادر

المتوفرة التي ترجمت لأبي الحسن مهيار بن مرزويه الكاتب من الوقوف على عدد من الجوانب الأساسية في حياته وقع بصددها الاختلاف أو اكتنفها الغموض وتضاربت بشأنها الآراء واختلفت، وهي جوانب يمكن أن نجمل القول فيها كما يلي:

1 - **كنيته**: ضبط الخطيب البغدادي (القرن الخامس الهجري) وأبو الحسن الباخرزي (القرن الخامس الهجري) كنية الشاعر «أبو الحسن» وبهذا الرسم نفسه نجدها في مختلف نسخ الديوان المخطوطة المتوفرة، إلا أنها ستصير لسبب ما «أبو الحسين» عند ابن شهراشوب (القرن السادس الهجري) ثم ابن خلكان بعده (القرن السابع الهجري)، لنجدها على هذه الصورة وبهذا الرسم عند مجموع مؤلفي الشيعة المتأخرين الذين ترجموا للشاعر، في حين أن الباقين سيلتزمون بما جاء عند الخطيب البغدادي ومن تبعه من القدماء السابقين على ابن شهراشوب مشارقة كانوا أو مغاربة.

2 - **نسبته**: لم تسلم نسبة أبي الحسن مهيار هي الأخرى من تضارب الأقوال، فهي عند الخطيب البغدادي «الفارسي» وكذلك الأمر عند باقي المشارقة الذين تعرضوا بالذكر للشاعر إلى حدود النصف الأول من القرن السادس الهجري، هذا في الوقت الذي نجد فيه الأندلسيين والمغاربة قد مالوا منذ البداية، أي منذ النصف الأول من القرن الخامس الهجري، إلى نسبة «الديلمي» قد مالوا منذ البداية، أي منذ النصف الأول من القرن الخامس الهجري، إلى نسبة «الديلمي»، من دون أن يعمل من قاموا بمثل ذلك على تبرير اختيارهم أو الاستدلال عليه. في النصف الثاني من القرن السادس ظهرت نسبة «الديلمي» لأول مرة عند المشارقة، استعملت وحدها في أول الأمر من طرف ابن شهراشوب

الذي فضل لسبب من الأسباب مسايرة المغاربة والأندلسيين بدل المشارقة الذين لم يستعملوا إلى حدود هذه الفترة نسبة أخرى غير «الفارسي». نفس نسبة «الديلمي» سترد فيما بعد مقرونة بـ «الفارسي» عند ابن خلكان الذي أثبت النسبتين معاً من دون أن يحتج لذلك، وإن كان يبدو جلياً أن صاحب «وفيات الأعيان» الذي اطلع على «تاريخ بغداد» و«الذخيرة» و«معالم العلماء»، وإن لم يذكر هذا التأليف الأخير بالاسم، قد لفق ترجمته مما اقتبسه من هذه التواليف وغيرها من دون أن يحمل نفسه عناء تدقيق محتوياتها وإخضاعها للنقد والتمحيص اللازمين. مع مرور الوقت ستأخذ نسبة «الديلمي» مكان «الفارسي» أقدم نسبة عرف بها الشاعر، بحيث إنه لن يعرف عند المتأخرين إلا بالديلمي وسيستمر الأمر على هذه الحال إلى الوقت الراهن، إذ إن مجموع طبعات الديوان مثلاً، ستصدر تحت نفس العنوان تقريباً وهو «ديوان مهيار الديلمي». هذا، في الوقت الذي نجد فيه الشاعر ينسب نفسه صراحة في كثير من أشعاره إلى فارس، وفارس كما هو معلوم هي غير الديلم، والنسبة لأحدهما هي غير النسبة للآخر. لذلك نرى بأن هذا الجانب في سيرة حياة أبي الحسن مهيار في حاجة إلى محاولة مستقلة تستوفيه حقه من الدرس والبحث حتى تتضح الأمور وتستقيم، وإن كان يبدو جلياً أن أبا الحسن مهيار لا علاقة له بالديلم، وإنما هو من بلاد فارس كما يظهر ذلك من خلال أبيات عديدة مبثوثة في ديوان شعره.

3 - **إسلامه**: أجمعت كل المصادر التي ترجمت لأبي الحسن مهيار على أنه كان مجوسياً قبل أن يعتنق الإسلام، بل إن الشاعر نفسه نص على ذلك صراحة في ديوان شعره ولم يدع الفرصة تمر دون

الاحتفاء بهذه المناسبة التي شكلت، لا محالة، علامة بارزة في مسار حياته. إن كان الخطيب البغدادي قد اكتفى بالإشارة إلى اعتناق أبي الحسن مهيار للإسلام بعد أن كان يدين بالمجوسية من دون أن يضيف إلى ذلك شيئاً، فإن ابن خلكان سيميل إلى القول بأن إسلام الشاعر كان على يد الشريف الرضي وهو الخبر الذي ستنقله عنه جل المصادر اللاحقة على سبيل الجزم في أغلب الأحيان، ليصبح في حكم المؤكد عند المتأخرين أن مهيار أسلم على يد الشريف الرضي الذي كان فضلاً عن ذلك شيخه في الأدب وعلى يده تخرج في نظم الشعر. يكاد مثل هذا الكلام يستقيم تماماً بالنظر إلى العلاقة التي كانت تربط أبا الحسن مهيار بالشريف الرضي خاصة، وبأسرته عامة، إلا أن الشاعر لم يؤكد ما ذهب إليه ابن خلكان ومن تبعه من المتأخرين ولم يعترف للشريف الرضي بلعب دور ما في إسلامه، في الوقت الذي سيعترف بمثل ذلك للكافي الأوحد، أبو العباس الضبي وسيجزل له الشكر ويذهب إلى حد وصفه بمنقذه من شرك قومه، ولم يقل مثل ذلك في رثائه للشريف الرضي ولم يعترف له بأي دور في اعتناقه للإسلام، وإن كان قد اعترف له صراحة بتلمذته عليه في الشعر وفنون النظم.

4 - **مذهبه**: لم تشر المصادر التي ترجمت لأبي الحسن مهيار إلى المذهب الذي انتحله بعد اعتناقه الإسلام، وذلك إلى أن جاء ابن شهراشوب في النصف الثاني من القرن السادس الهجري فجعله من جملة شعراء أهل البيت وأدرج اسمه في الطبقة الأولي منهم، طبقة من أسماهم بالمجاهرين. يبدو واضحاً من خلال ما ذكره صاحب «معالم العلماء» أن مهيار كان شيعي المذهب مجاهراً بانحيازه لآل البيت مقتنعاً بفكرهم، منتحلاً لمعتقدهم، متبنيا

لفلسفتهم، ملتزماً بتصوراتهم السياسية ومؤمناً بشدة فوق كل ذلك بمشروعية قضيتهم إلى حد جعله يناصرهم بلا هوادة ويدافع عنهم بكثير من الحزم والاستماتة من نظمه. في نفس الحقبة التي عاش فيها ابن شهراشوب سيتحدث مؤلف آخر من البغداديين هذه المرة عن مذهب أبي الحسن مهيار ومعتقده، ويتعلق الأمر بابن الجوزي الذي وصف الشاعر بالرافضي الغالي وقال عنه أنه كان يذكر الصحابة بما لا يصلح في شعره، وهي عبارة يستفاد منها أن الشاعر كان ينتحل أحد المذاهب الشيعية المتطرفة. على الرغم من أن الجوزي لم يأت بما يدعم كلامه من أدلة، فإن المتأخرين سيتناقلونه مع بعض الزيادات وغير قليل من المبالغة أحياناً، فكانت النتيجة أن الصورة التي ستشيع عن أبي الحسن مهيار هي صورة شاعر رافضي غالي لا يتورع عن سب صحابة رسول الله مما كان له كبير الأثر في تراجع سمعته وانحسار شهرته التي كانت قد طبقت الآفاق. من الثابت وكما تشهد على ذلك بضع قصائد يشتمل عليها الديوان أن مهيار كان من مناصري آل البيت، وبالتالي ليس هناك ما يمنع من القول بتشيعه، إلا أن تجاوز ذلك لنعته بالتطرف والمغالاة فيه غير قليل من المبالغة، بل وغير قليل من التحامل أيضاً مع نية الإساءة بلا شك من لدن بعض الكتاب الظاهريين الذين كانوا يضمرون حقداً دفيناً لغيرهم من أصحاب المذاهب الأخرى وبالتالي لم يكونوا يتورعون عن وصفهم بالتطرف والمغالاة ويتجاوزون ذلك في بعض الأحيان إلى حد القذف في حقهم لا لشيء إلا للنيل من سمعتهم بقصد تحجيم شهرتهم وطمس آثارهم بشكل يتعذر معه أن يعاد لهم أي اعتبار فيما بعد.

الهوامش

1) الخطيب البغدادي: تاريخ بغداد أو مدينة السلام، تحقيق محمد حامد الفقي، بيروت، بدون تاريخ، ج 13، ص 276.

2) يراجع محمد أركون: النزعة الإنسانية في الفكر العربي خلال القرن الرابع الهجري، مسكويه فيلسوفاً ومؤرخاً، باريس، 1982، ص 61 [بالفرنسية]. ينص المؤلف في نفس الصفحة بأن مثل ذلك كان متداولاً ومعمولاً به عند اليهود والنصارى والزرادشتيين.

3) الخطيب البغدادي: تاريخ بغداد، سبق ذكره، ج 11، ص 16.

4) يراجع خليل بن أيبك الصفدي: الوافي بالوفيات، ج 7، تحقيق إحسان عباس، 1969، ص 192.

5) نفسه، ج 7، ص 191.

6) يتعين التمييز في هذه الحقبة بين وزراء الأمراء البويهيين ووزراء الخلفاء العباسيين. وزراء الخلفاء كانوا ينعتون أحياناً بصفة كاتب فقط، هذه حال كل من ابن حاجب النعمان وأبي طالب بن أيوب وأبي القاسم بن مسلمة.

7) تولى ابن حاجب النعمان الوزارة للطائع (363-381) ثم للقادر بعده (381-422)، وذلك إلى حين وفاته في 421هـ. أبو طالب بن أيوب تولى الوزارة للقادر بعد وفاة ابن حاجب النعمان ثم للقائم (422-467) إلى حدود 438هـ، ليتخلى بعد ذلك عن منصبه لصالح أبي القاسم بن مسلمة. عن ابن حاجب النعمان يراجع، الخطيب البغدادي: تاريخ بغداد، سبق ذكره ج 12 ص 31؛ ابن الأثير: الكامل، بيروت، دار صادر، 1982، ج 9، ص 410. عن أبي طالب بن أيوب ينظر، الذهبي: سير النبلاء الأعلام، تحقيق شعيب الأرناؤوط ومحمد نجيب العرقوسي، بيروت، 1983، ج 17، ص 45-46، مدح مهيار ابن حاجب النعمان بثلاث قصائد وأبا طالب بن أيوب بثلاث وخمسين قصيدة.

8) يراجع خليل بن أيبك الصفدي: الوفي بالوفيات، سبق ذكره، ج 7، ص 193-195.

9) أصحاب المصنفات الذين استفادوا من الخطيب ونصوا على أنه ترجم لمهيار وأثنوا عليه هم على التوالي: ابن خلكان: وفيات الأعيان وأبناء أبناء الزمان، تحقيق إحسان عباس، بيروت، 1979، ج 5، ص 360؛ ابن العماد الحنبلي: شذرات الذهب، بيروت، 1979، ج 3، ص 241؛ عباس قمي: سفينة البحار، بيروت، ج 2، ص 563.

10) أبو الحسن الباخرزي: دمية القصر وعصرة أهل العصر، تحقيق عبدالفتاح الحلو، القاهرة، 1968، ص 282.

11) ابن بسام الشنتريني: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، بيروت، 1979، القسم الرابع، المجلد الثاني، ص 549 وما بعدها.

12) يتعلق الأمر بقصيدة نظمت في 414هـ يمدح فيها الشاعر أبا معمر الموفق بن إسماعيل ومطلعها: [ثالث الرمل]

من عذيري يوم شرقي الحمى   من هوى جد بقلب مزحا

الديوان ج 1 ص 202-205.

13) ابن خلكان: وفيات الأعيان، سبق ذكره، ج 5 ص 363.

14) ابن بسام: الذخيرة، سبق ذكره، القسم الرابع، المجلد الثاني، ص 515.

15) ابن خفاجة: ديوان ابن خفاجة، تحقيق السيد غازي، الإسكندرية، 1979، ص 6؛ حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب الخوجة، بيروت، 1986، ص 342؛ المقري: نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب، تحقيق إحسان عباس، بيروت، 1968، ج 5، ص 576.

16) ابن الجوزي: المنتظم، طبعة حيدر أباد، 1358، ج 8، ص 94.

17) ابن الأثير: الكامل في التاريخ، سبق ذكره، ج 9، ص 456.

18) نجد في ديوان أبي الحسن مهيار قصيدتين اثنتين يرد فيهما على قصيدتي عتاب وجههما إليه أبو الحسن هلال أو هليل بن المحسن الصابي، يراجع الديوان، ج 1، ص 9-10؛ ج 3، ص 4-5.

19) ابن الأثير: الكامل، سبق ذكره، ج 9، ص 456؛ ابن خلكان: وفيات، سبق ذكره، ج 5، ص 359؛ أبو الفداء: المختصر في أخبار البشر، القاهرة، بدون تاريخ، ج 2 ص 160؛ شمس الدين الذهبي: العبر في أخبار من غبر، تحقيق محمد زغلول، بيروت، 1985، ج 2، ص 260؛ سير النبلاء الأعلام، سبق ذكره، ج 17، ص 472، ابن الوردي: تتمة المختصر، القاهرة، 1285، ج 1 ص 343، اليافعي: مرآة الجنان، طبعة حيدر أباد 1338، ج 3، ص 47؛ ابن كثير: البداية والنهاية، القاهرة، 1953، ج 12، ص 41؛ ابن تغري بردي: النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، القاهرة، 1953، ج 5، ص 26-27؛ ابن شهراشوب: معالم العلماء، النجف الأشرف، 1961، ص 148؛ البهائي العاملي: الكشكول، طبعة رقم، 1385، ج 2، ص 329؛ عباس قمي: سفينة البحار، بيروت، بدون تاريخ، ج 2 ص 563.

20) ابن شهراشوب: معالم العلماء، سبق ذكره، ص 148.

21) ابن تغري بردي: النجوم الزاهرة، سبق ذكره، ج 5، ص 26-27.

22) الديوان، ج 3 ص 193-200.

23) يتحدث أبو الحسن مهيار عن نفسه بضمير الغائب.

24) ابن الأثير: الكامل، سبق ذكره، ج 9، ص 216؛ مهيار: الديوان، ج 3، ص 38-42. ساق ابن الأثير الأبيات 31، 32 و33 من القصيدة التي مدح بها مهيار فخر الملك أبا غالب بهذه المناسبة.

25) ابن الأثير: الكامل، سبق ذكره، ج 9، ص 224. لم نقف في الديوان على القصيدة المتعلقة بهذا الحدث.

26) نفسه، ج 9، ص 304. مدح مهيار أبا الحسن الهماني بأربع قصائد ورثاه بواحدة حين وفاته؛ يراجع الديوان، ج 1، ص 24-26، 190-195، 245-249، ج 2، 190-192، ج 3، ص 354-357.

27) نفسه، ج 9، ص 329؛ الديوان، ج 1، ص 44-51.

28) نفسه، ج 9، ص 376. يبدو أن ابن الأثير أخطأ فيما ذهب إليه لأن أبا الحسن مهيار لم يمدح، على ما يظهر، جلال الدولة قبل سنة 423هـ، أي غداة الحادث الذي اتهم فيه بحيازة أموال طائلة في ظروف غامضة وهو الحادث الذي تعرضنا له ببعض التفصيل في هذه المحاولة. تجدر الإشارة إلى أن جلال الدولة سيعاتب الشاعر لحظة اعتقاله ويوبخه لكونه قصر أشعاره على من هم دونه مكانة ومنزلة. في القصائد الأربع التي احتفظ بها أبو الحسن مهيار في ديوانه والتي نظمها في مدح جلال الدين بين 423 و428هـ. لا نجد فيها ما يوحي باستيلاء جلال الدولة على إقليم أو مدينة خلال إحدى حملاته. على العكس من ذلك، نجد في ديوان الشريف المرتضى القصيدة التي نظمها هذا الأخير بالمناسبة التي ذكرها ابن الأثير؛ يراجع الشريف المرتضى: ديوان الشريف المرتضى، تحقيق رشيد الصفار، بيروت، 1987، ج 2، ص 489.

29) تراجع مادة البويهيين في موسوعة الإسلام، إعداد كلود كاهين، الطبعة الثانية، ج 1، ص 1390-1397.

30) ابن الأثير: الكامل، سبق ذكره، ج 9، ص 456.

31) يراجع ابن خلكان: وفيات، سبق ذكره، ج 5، ص 359؛ الذهبي: العبر، سبق ذكره، ج 2، ص 260؛ سير النبلاء، سبق ذكره، ج 17، ص 472؛ ابن تغري بردي: النجوم الزاهرة، سبق ذكره، ج 5، ص 26.

32) تراجع مادة مهيار الديلمي في موسوعة الإسلام، إعداد شارل بيلا، الطبعة الثانية، ج 7، ص 24-25.

33) تراجع قائمة تلاميذ الشريف الرضي عند الأميني: الغدير، بيروت، 1982، ج 4، ص 185-186.

34) أبو الفدا: المختصر، سبق ذكره، ج 2، ص 160؛ ابن الوردي: تتمة المختصر، ج 1، ص 343.

35) الذهبي: العبر، سبق ذكره، ج 2، ص 260؛ ابن كثير: البداية والنهاية، سبق ذكره، ج 12، ص 41؛ ابن تغري بردي: النجوم الزاهرة، سبق ذكه، ج 5، ص 26-27.

36) ابن العماد: شذرات الذهب، سبق ذكره، ج 3، ص 242-243.

37) يتعلق الأمر بالتراجم التي وضعها للشاعر كل من ابن فضل الله العمري (ت 748هـ) في مسالك الأبصار، وخليل بن أيبك الصفدي (ت 764هـ) في الوافي بالوفيات، وابن شاكر الكتبي (ت 764هـ) في عيون التواري. ترجم كل واحد من هؤلاء الثلاثة لمهيار إلا أن كتبهم لازالت لم تحقق نصوصها كاملة لحد الآن.

38) ابن شهراشوب: معالم العلماء، سبق ذكره، ص 148. تجدر الإشارة إلى أن هذه الترجمة سينقلها بالحرف تقريباً أغلب من ترجموا لمهيار من علماء الشيعة مثل الحر العاملي: أمل الآمل، سبق ذكره، ج 2، ص 329؛ البهائي العاملي: الكشكول، سبق ذكره، ج 5، ص 161؛ عباس قمي: سفينة البحار، ج 2، ص 563.

39) ابن خلكان: وفيات الأعيان، سبق ذكره، ج 5، ص 359-363.

40) الديوان، ج 3، ص 378.

41) يراجع الديوان، ج 1 ص 13.

42) الديوان، ج 1، ص 201.

42) ضبط الذهبي اسم أب الشاعر بشكل مختلف، إذ يتعلق الأمر على رأيه بمرزُويه بضم الزاي وليس بفتحها كما ورد عند ا بن خلكان الذهبي: المشتبه في الرجال وأسمائهم، تحقيق علي محمد البجاوي، 1962، ج 2، ص 582.

قائمة مصادر البحث ومراجعه

1) الخطيب البغدادي، أبو بكر أحمد: تاريخ بغداد أو مدينة السلام، تحقيق محمد حامد الفقي، بيروت، بدون تاريخ.

2) أركون، محمد: مسكويه فيلسوفاً ومؤرخاً، باريس، 1982، بالفرنسية.

3) الصفدي، خليل الدين بن أيبك: الوافي بالوفيات، الجزء السابع، تحقيق إحسان عباس، بيروت، 1969.

4) ابن الأثير، عز الدين: الكامل في التاريخ، بيروت، طبعة دار صادر، 1982.

5) الذهبي، شمس الدين: سير النبلاء الأعلام، تحقيق شعيب الأرناؤوط ومحمد نجيب العرقوسي، بيروت، 1983.

6) ابن خلكان، شمس الدين أبو العباس: وفيات الأعيان وأنباء الزمان، تحقيق إحسان عباس، بيروت، 1979.

7) ابن العماد الحنبلي، أبو الفلاح عبدالحي: شذرات الذهب في أخبار من ذهب، بيروت، 1979.

8) قمي، عباس: سفينة البحار، بيروت، بدون تاريخ.

9) الباخرزي، أبو الحسن علي: دمية القصر وعصرة أهل العصر، تحقيق عبدالفتاح الحلو، القاهرة، 1968.

10) الشنتريني، أبو الحسن علي بن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، بيروت، 1979.

11) ابن خفاجة، أبو إسحاق إبراهيم: ديوان ابن خفاجة، تحقيق السيد غازي، الإسكندرية، 1979.

12) القرطاجني، حازم: منهج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب الخوجة، بيروت، 1986.

13) المقري التلمساني، أحمد بن محمد: نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب، تحقيق إحسان عباس، بيروت، 1968.

14) ابن الجوزي، أبو الفرج عبدالرحمن: المنتظم في تاريخ الأمم والملوك، طبعة حيدر أباد، 1358.

15) أبو الفداء، إسماعيل بن علي: المختصر في أخبار البشر، القاهرة، بدون تاريخ.

16) الذهبي، شمس الدين أبو الحسن علي: العبر في أخبار من غبر، تحقيق محمد زغلول، بيروت، 1985.

17) ابن الوردي، زين الدين عمر: تتمة المختصر في أخبار البشر، القاهرة، 1285.

18) اليافعي، أبو محمد عبدالله: مرآة الجنان وعبرة اليقظان، طبعة حيدر أباد، 1338.

19) ابن كثير، عماد الدين أبو الفدا: البداية والنهاية في التاريخ، القاهرة، 1953.

20) ابن تغري بردي: أبو المحاسن جمال الدين: النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، القاهرة، 1953.

21) ابن شهراشوب، محمد بن علي: معالم العلماء في فهرست كتب الشيعة وأسماء المصنفين منهم قديماً وحديثاً، مراجعة وتقديم السيد محمد صادق آل بحر العلوم، النجف الأشرف، 1961.

22) البهائي العاملي، محمد بن الحسين: الكشكول، تحقيق ميرزا محمد صادق نصري، قم، 1385.

23) الشريف المرتضى: ديوان الشريف المرتضى، تحقيق رشيد الصفار، بيروت، 1987.

24) كاهين، كلود: مادة البويهيين، موسوعة الإسلام، الطبعة الثانية، الجزء الأول، الطبعة الفرنسية.

25) بيلا، شارل: مادة مهيار الديلمي، موسوعة الإسلام، الطبعة الثانية، الجزء السابع، الطبعة الفرنسية.

26) الأميني، الغدير، بيروت، 1982.

27) الذهبي، شمس الدين: المشتبه في الرجال وأسمائهم، تحقيق علي محمد البجاوي، القاهرة، 1962.

28) مهيار، أبو الحسن: ديوان مهيار الديلمي، تحقيق أحمد نسيم، القاهرة، 1925-1931.

29) الحر العاملي، محمد بن الحسن: أمل الآمل، تحقيق سيد أحمد الحسيني، بغداد، 1385.

30) البدري، أبو البقاء: نزهة الأنام في محاسن الشام، القاهرة، 1932.

31) الذهبي، شمس الدين محمد: تاريخ الإسلام وطبقات المشاهير والأعلام، القاهرة، بدون تاريخ.

32) ابن دحية، عمر بن الحسن: كتاب النبراس في تاريخ خلفاء بني العباس، تحقيق أحمد العزاوي، بغداد، 1946.

33) الإشبيلي، أبو بكر بن خير: فهرست ما رواه عن شيوخه، بغداد، 1963.

34) الكنتوري النيسابوري، إعجاز حسين: كشف الحجب والأستار عن الكتب والأسفار، تحقيق هداية حسين، كلكوتا، 1912.

35) قمي، عباس: الكنى والألقاب، النجف الأشرف، 1956.

36) خان، السيد علي: الدرجات الرفيعة في طبقات الشيعة، بيروت، 1983.

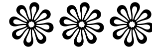
37) ياقوت الحموي، شهاب الدين أبو عبدالله: إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، تحقيق د.س. مارغوليوت، القاهرة، 1938.

38) حاجي خليفة، مصطفى بن عبدالله: كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، تحقيق شرف الدين يلتاقيا ورفعت بيلج، استانبول، 1941.

39) باشا البغدادي، إسماعيل بن محمد: هدية العارفين إلى أسماء المؤلفين وآثار المصنفين، استنبول، 1951-1955.

40) باشا البغدادي، إسماعيل: كتاب إيضاح المكنون في الذيل على كشف الظنون، تحقيق شرف الدين يلتاقيا ورفعت بيلج، استنبول، 1945.

41) ابن الأبار القضاعي البلنسي، أبو عبدالله محمد: تحفة القادم، تحقيق إحسان عباس، بيروت، 1986.



ملخص

يضع عدد من الدارسين ابن البناء المراكشي العددي (ت 721هـ تقريباً)، في كتابه الروض **المريع في صناعة البديع** ضمن مدرسة بلاغية خاصة في المغرب. تتمثل هذه المدرسة في علماء اهتموا بالبلاغة في المغرب في الفترة ما بين القرنين السادس والثامن الهجريين، وربطوا في مفهومهم للشعر ما بين الشعر والتخييل. ولم يُدرسْ ابن البناء من زاوية رؤيته الخاصة للشعر والمنظوم، ومفهومه للتخييل.

وما يجعل رؤية ابن البنَّاء لثنائية «الشعر»، و«غير الشعر» تستحق الدراسة، هو كون مفهوم الشعر عنده يبدو منفرداً وغريباً. فهو من جانب يربط مصطلح الشعر بمصطلح التخييل وهذا ما يجعل صلة ابن البناء بالمدرسة قائمة، ولكنه من جانب آخر ينفرد بتمييزه في القيمة (الخلقية والمعرفية) بين «الشعر»، و«غير الشعر» بصورة تخالف ما درجت عليه المدرسة المشار إليها.

أما مصطلح «البديع» فيظهر عند ابن البناء يحمل القدرة البيانية المتميزة بالجمال، سواء أكان ذلك في المنظوم أم في المنثور، ومن هنا يذكر أنه «**يكون البيان عند الخاصة بالكلام البديع**». ومن هنا يغدو «البديع» عند ابن البناء العددي يحمل معنى «الأدبية»، بمعنى التميز الجمالي في الخطاب سواء أكان منثوراً أم منظوماً، وسواء أكان

«شعراً»» أم «غير شعر». وعند ابن البناء لا يغدو التقابل بين «الشعر» و«غير الشعر» يتطابق مع ما هو مألوف من أنه التقابل بين «الشعر» و«النثر». ولكنه يغدو التقابل بين القول المخيل وهو «الشعر» والقول غير المخيل وهو «غير الشعر» سواء أكان ذلك في المنظوم أم في المنثور. ويظهر «الشعر» عنده لا يمكن إطلاقاً أن يحمل الحكمة، أما «غير الشعر» فيحمل الحكمة، أو هو قابلٌ لحملها. ومن هنا تأتي التفرقة بين «الشعر» و«غير الشعر» لا تتصل بالقيمة الجمالية، فكلاهما يشمله البديع وكلاهما تتمثل فيه الأدبية. لكن أحدهما «الشعر» لا يحمل إلا الجهل والباطل، أما الآخر «غير الشعر» سواء أكان منظوماً أم منثوراً فهو قابل لأن يحمل الحق و الحكمة.

مقدمة:

دأب عدد من الدارسين المعاصرين الذين تناولوا الكتابات البلاغية لعلماء المغرب فيما بين القرنين السادس والثامن الهجريين أن يشيروا إلى وجود مدرسة بلاغية متميزة استفادت من التراث الأرسطي في دراسة البلاغة العربية إلى جانب تمكنها مما هو موجود في التراث العربي(1). وهم يخصون بالذكر حازماً **القرطاجني** (ت 684هـ) في كتابه **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، وأبا محمد القاسم **السجلماسي** (ت: حوالي 730هـ) في كتابه **المنزع البديع في أساليب البديع**(2)، وابن البناء **العددي** (ت: حوالي 724هـ) في كتابه **الروض المريع في صناعة البديع**(3). وتبدو هذه المقولة بنيت من ملاحظة وجود نزعة متشابهة بين هذه الكتب في أنها تعمد لتأسيس كليات في القول البلاغي، وملاحظة وجود قاسم مشترك بين الكتب الثلاثة يتمثل في عَدِّ التخييل أمراً جوهرياً في تعريف الشعر(4).

هذه الناحية تستحق التريث للنظر فيها، ذلك أن مفهوم مصطلح

«التخييل» عند هؤلاء الثلاثة ليس واحدا، وكذلك مكانة الشعر ليست متطابقة عند كلٍ منهم. ويمكن حصر اختلاف مفهوم التخييل، ومكانة الشعر عند هؤلاء الثلاثة في نقطتين متداخلتين. تتصل **إحداهما**، بتعريف **الشعر** وتعريف **التخييل**؛ وتتصل الثانية، بمدى علاقة التخييل بالكذب والباطل وكيفية هذه العلاقة، ومن ثَمَّ تحديد مكانة الشعر. يظهر في كتاب «الروض المريع» عند ابن البناء العددي، وهو مجال الدراسة الحالية، مفهوم التخييل ومكانة الشعر بصورة مختلفة عما هما عليه عند كل من القرطاجني، والسجلماسي. فمصطلح التخييل يرتبط عنده حتما بالكذب والجهل والباطل، ومن ثَمَّ تصبح مكانة «الشعر» (وهو عنده يوجد في «المنظوم» و«المنثور») ذات قيمة دنيا لاتصال الشعر بالتخييل. أما «غير الشعر» وهو عنده أيضاً (يوجد في «المنظوم» و«المنثور») - فيظل يحمل قيمة أعلى - طالما أنه لا يندرج تحت التخييل ولا تحت المغالطة[5]. ولم يرد في «الروض المريع» ما يشير إلى أن («الشعر» في المنظوم) يحمل قيمة جمالية عليا يخلو منها («غير الشعر» في المنظوم)، مع أن مثل هذه المقولة تتكرر في المدرسة المشار إليها. إن هذا الموقف الغريب من الشعر يبدو جديراً بالدراسة، لملاحظة كيفية هذا الاختلاف ونوعه.

في عام 1985م نشر كتاب الروض المريع في صناعة البديع الذي يحمل مفهوم ابن البناء العددي في التخييل والشعر، وهو ما تعنى به الدراسة الحالية. وقد ظهر مع نشر الكتاب وبعده عدد من الدراسات عن ابن البناء العددي، وما يعنينا منها بوجه خاص هو أربع دراسات تناولت جانباً من آراء ابن البناء العددي حول البلاغة والشعر. وهي مرتبة حسب تاريخ ظهورها: دراسة رضوان **بنشقرون** محقق الكتاب وقد نشرت مقدمة للكتاب (1985م)[6]؛ ودراسة **محمد مفتاح** في فصل خاص من كتابه **التلقي والتأويل** (1994)[7]؛ ودراسة سعيدة

التبر، وهي «رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا»، وعنوانها «**قضايا النقد الأدبي بالمغرب بين ابن عبد الملك وابن البناء المراكشيين**» (1994-1995)[8]؛ ودراسة عبدالحق **دادي** وهي «بحث لنيل دبلوم الدراسات العليا»، وعنوانها «**مصطلحات نقدية في كتاب الروض المريع في صناعة البديع لابن البناء المراكشي العددي 721هـ**» (1996-1997)[9]. وسأشير هنا بإيجاز إلى النواحي التي تناولتها هذه الدراسات من حيث صلتها بما تقدمه الدراسة الحالية.

تناول محمد مفتاح منهج ابن البناء في فهمه للبلاغة في الروض المريع، وربط منهجه بالاستفادة من أمرين: اعتماده على «التراث البلاغي وكتب النقد وكتب إعجاز القرآن»، واعتماده على المنطق وعلم الرياضيات في تطبيقه «مبادئ التناسب» مثلاً: (التلقي والتأويل ص 41-44)[10]. وقد كان همٌّ هذه الدراسة موجها نحو منهج ابن البناء في تناول البلاغة، وتطبيقه لـ «مباديء التناسب» المستمدة من علم الرياضيات، ومن ثَمَّ لم تتوقف بوجه خاص عند مفهومه الخاص للتخييل والشعر[11].

وتناولت دراسة عبد الحق دادي مصطلحات ابن البناء العددي في الروض المريع، وهي تقدم جانباً له أهميته للدارس المعني بهذا الكتاب. ولكن هذه الدراسة في تناولها لمصطلحات «الشعر، الشاعر، الشعراء، مخَيِّلة، التخيُّل» وغيرها، لم تعرض للفروق المتصلة بمفهوم «الشعر» وصلته بالتخييل عند ابن البناء ومدى اختلاف موقفه من الشعر عن موقف غيره في التيار النقدي الذي يعدُّ التخييل أساساً في تعريف الشعر، وبخاصة في المغرب عند معاصره السجلماسي، وسلفه حازم القرطاجني.

أما الدراستان الأخريان فقد عرضت كل منهما لجوانب تتصل بالتخييل والشعر، ولكن جاء العرض بصورة عامة لم تبين النقاط

الخاصة التي ينفرد بها ابن البناء عن غيره. فدراسة محقق الكتاب رضوان بنشقرون تناولت الكتاب كاملاً، ومن خلال ذلك عرضت لآراء ابن البناء في الشعر وعلاقته بالتخييل والكذب. ومع أهمية ما قام به بنشقرون من مجهود علمي في تحقيق الكتاب وفي تقديم دراسة حوله، لكن جاء العرض لنظريات ابن البناء العددي في الشعر بطريقة وصفية يهيمن عليها الإطراء أكثر مما تهيمن عليها الدقة(12). ومن الحق أن الدارس أورد بعض ملاحظات تعتمد المقارنة بين بعض ما جاء عند ابن البناء وعند سابقيه أو معاصريه الذين كان تعريف الشعر عندهم يعتمد على التخييل، ولكن هذه المقارنة تقارن بين الشواهد وبعض المصطلحات البلاغية ولم تتوقف عند النقطة الجوهرية وهي مفهوم ابن البناء للتخييل وصلته بالشعر وموقفه من الشعر(13). لقد بدا أن الدارس يفترض أن ما يذكره ابن البناء في هذا المجال لابد أنه يتفق تماماً مع ما ورد عند ابن سينا والقرطاجني حول الصدق والكذب وعلاقتهما بالشعر والتخييل! فهو يقرر «أن هناك انسجاماً بين نظريات ابن البناء في الروض المريع، وبين نظريات كل من ابن سينا في الشفاء وحازم القرطاجني في منهاج البلغاء»(14). ولكن يمكن القول إن القاريء الذي يألف كتابات ابن سينا وحازم القرطاجني في هذا المجال، ويتأمل آراء ابن البناء حول التخييل والشعر، ويقارنها بمفهوم كل منهما لهاتين الناحيتين يتبين أنه لم يكن هناك انسجام بين هذه المفاهيم، وإنما يوجد عكس هذا اختلاف ليس بالهين بينها في مفهوم التخييل والشعر والموقف منهما.

وعرضت سعيدة التبر في قسمٍ من رسالتها لآراء ابن البناء العددي فيما يتصل بالشعر والتخييل. وهذه الرسالة تتناول جانبا ضخماً من قضايا النقد الأدبي في المغرب عند كل من ابن عبدالملك المراكشي وابن البناء. لكن النظر في القسم الخاص بدراسة آراء ابن

البناء في الروض يكشف عن كثير من عدم الدقة الذي يصل أحياناً إلى درجة الخلط بين الأمور. ورد في الرسالة مثلاً في سياق نقاش التخييل والشعر عند ابن البناء العددي أنه «يعتبر المنظوم شعراً ولا يفرق بينهما في الأسس العامة وفي خصائصهما الفنية» (قضايا النقد، ص 321، 322). وهذا خلط في آراء ابن البناء ومصطلحاته، فمصطلح «المنظوم» عند ابن البناء يعني كل قول موزون مقفى. أما مصطلح «الشعر» عنده فينطبق على «القول المخيل» وحده كما سنرى. وبناء على هذا الخلط بين مفهوم ابن البناء العددي لـ «الشعر» ومفهومه لـ «المنظوم»، ورد في الرسالة في موضع آخر أن الفرق الجوهري عنده بين الشعر والنثر يتمثل في القافية والوزن «**ويبقى الفرق الجوهري** بين **الشعر والنثر هو القافية والوزن ومقامهما**» (قضايا، ص 329). والحقيقة أن هذه التفرقة تنطبق عند ابن البناء على الفرق بين المنظوم والمنثور، وليس على الفرق بين الشعر والنثر. فابن البناء يستعمل مصطلح «**المنثور**» ليقابل به مصطلح «**المنظوم**» وليس «الشعر»[15]. ويبدو أن الدارسة ظنت أن «المنظوم» عند ابن البناء يقصد به «النثر الفني». فهي تقول في سياق شرحها لعبارة ابن البناء «**أهل العرف يسمون المنظوم كله شعراً ولا يسمون شيئا من المنثور شعراً**»، إنه عند ابن البناء «**قد يكون المنظوم نثراً (النثر الفني)، ولكن المنثور لا يكون أبداً شعراً**» (قضايا ص327، 328). وتتبع سياق عبارة ابن البناء يبين بوضوح أنه يشير إلى التقابل بين المنظوم والمنثور[16]، وعلى هذا لا يمكن أن يكون مصطلح «المنظوم» في هذا السياق يشير إلى النثر سواء أكان هذا النثر فنياً أم غير ذلك. أما بقية عبارة «ولكن المنثور لا يكون أبدا شعراً» فهي غير صحيحة أيضا فابن البناء يرى أن الشعر يحدث في المنثور إذا كان القول مخيلاً كما سيتم إيضاحه أدناه.

إن ما يظهر من الاطلاع على هذه الدارسات يبين أن مفهوم كلٍ

من «الشعر» و«التخييل» و«البديع» عند ابن البناء العددي، مازال بحاجة إلى دراسة. ذلك إن نظرة ابن البناء للشعر تختلف بوجه من الوجوه عن نظرة فلاسفة العربية الذين وضعوا شروحاً أو تعليقات على آراء أرسطو في الشعر كما تختلف عن نظرة التيار النقدي الذي يعتمد التخييل في تعريف الشعر. فمفهوم ابن البناء للشعر والتخييل يختلف بصورة أو أخرى عن مفهوم كل من حازم القرطاجني[17]، والسجلماسي[18]. كذلك يختلف بوجه أو آخر مع آراء كل من الفارابي وابن سينا وابن رشد[19].

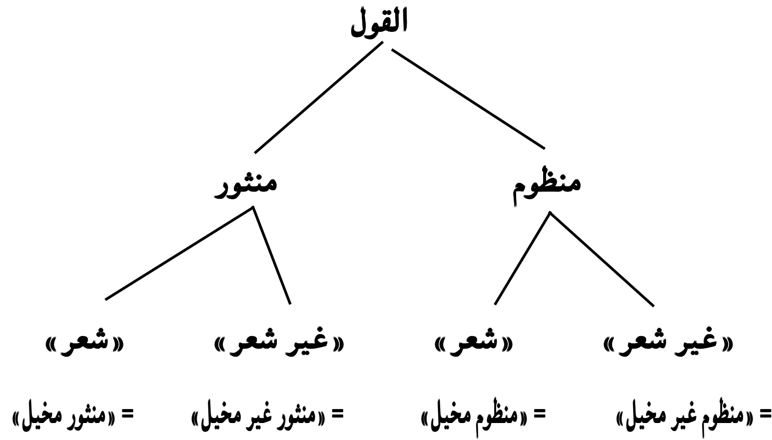
وما تقوم به الدراسة الحالية هو تقديم آراء ابن البناء العددي المتصلة بمفهومه لـ «الشعر» و«غير الشعر» و«المنظوم» و«المنثور» ومفهومه لـ «التخييل»، وعلاقة «البديع» بكل هذا. والغاية التي تسعى إليها هذه الدراسة هي تقديم رؤية تعتمد الدقة قدر الإمكان لبيان آراء ابن البناء العددي في هذه النواحي، ومدى تفردها واختلافها في التيار النقدي الذي يعدُّ التخييل أساساً جوهرياً في تعريف الشعر، إلى جانب اختلافها عن التيار النقدي الذي لا يشير إلى التخييل.

– 2 –

– ثنائية «الشعر» و«غير الشعر» عند ابن البناء العددي:

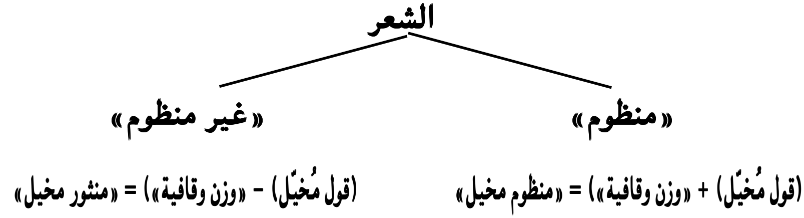
يرتبط الشعر عند ابن البناء العددي بالتخييل والمحاكاة في تعريفه له. وهو يقسم القول إجمالاً إلى منظوم ومنثور «**ينقسم القول إلى موزون مقفى وهو المنظوم، وإلى غير ذلك وهو المنثور**»، ويرى أن كلا من ***المنظوم والمنثور*** يحوي «**الشعر**» و«**غير الشعر**». يقول ابن البناء «**فالمنظوم إذن يكون شعراً وغير شعر، كما أن الشعر يكون منظوماً وغير منظوم**» (ص 82). و«الشعر» عنده هو ما يبنى على التخييل، و«غير الشعر» هو ما يخلو من التخييل. فهو يعرف الشعر

بأنه «**الخطاب بأقوال كاذبة مخيلة على سبيل المحاكاة يحصل عنها استفزاز بالتوهمات**» (ص 81).



من التخطيط السابق يظهر الشعر موجوداً في كل من **المنظوم والمنثور**، وفي كلا الحالين يتصل الشعر بالتخييل. وهنا يبدو من الواضح تماماً أن تعريف الشعر عند ابن البناء العددي، يجعل الشعر لا يعتمد تعريفه على الوزن والقافية، كما هو الحال بالنسبة للمنظوم، وإنما يعتمد على التخييل، فالقول الذي يحمل التخييل هو شعر - عنده - سواء أكان منظوماً أم كان منثوراً. ولم يُعَرِّف ابن البناء «غير الشعر»، ولكن قد يستنتج من المقابلة السابقة بينه وبين **الشعر**، أنه كل قول لا ينطبق عليه تعريف «الشعر»[20].

ويمكن الملاحظة عند النظر إلى المخطط السابق من زاوية أخرى هي زاوية **الشعر**، أن الشعر يظهر قابلاً لقسمة ثنائية عند ابن البناء: منظوم (يتصل بالوزن والقافية)، وغير منظوم (لا يتصل بالوزن والقافية).



هذه القسمة تبين وجود الشعر ضمن القول المنثور عند ابن البناء.
إن ما يظهر عند ابن البناء العددي على أنه (شعر غير منظوم) يقابل تماماً ما يطلق عليه فلاسفة العربية الذين شرحوا آراء أرسطو في الشعر «القول الشعري». وقد دأب المنظرون للشعر(الذين ساروا في إثر شراح أرسطو) أن يطلقوا على القول المتصل بالتخييل والخالي من الوزن مصطلح «القول الشعري» أو «القول المُخَيِّل» أو «القول التخييلي». أما ابن البناء العددي فلم ترد في كتابه تفرقة بين «الشعر» و«القول الشعري»، فهو لم يستعمل مصطلح «القول الشعري». وقد ورد عنده مصطلح «أقاويل مخيلة» في سياق تعريفه للشعر، لكن لم يرد في كتابه أي تمييز بين «القول المخيل» وبين «الشعر».

والذين يألفون شروح الفارابي وابن سينا وابن رشد وتعليقاتهم على كتاب الشعر لأرسطو، يألفون كتابات النقاد الذين تأثروا بهذه الشروح بصورة أو أخرى، يعرفون أن مصطلح «**القول الشعري**» أو «**الأقاويل الشعرية**»، أو «**الأقاويل المخيلة**» مصطلح متداول في هذا التيار النقدي الذي اهتم بالتمييز بين «**الشعر**» و«**غير الشعر**» من خلال عدِّهم التخييل والمحاكاة أمراً جوهرياً في تعريف الشعر. ولكن يمكن التذكير أن «**القول المخيل**» أو «**القول الشعري**» أو «القول المحاكي» عند هؤلاء لا يُعَدُّ «شعراً» إلا بعد أن يتصل بالوزن والقافية. يقول الفارابي «**والقول إذا كان مؤلفاً مما يحاكي الشيء، ولم يكن موزوناً بإيقاع فليس يعد شعراً، ولكن يقال هو قول شعري. فإذا**

وزن مع ذلك وقسم أجزاء، صار شعراً». (جوامع الشعر ص 172). ويقول ابن سينا «**وإنما يوجد الشعر بأن يجتمع فيه القول المخيل والوزن**»[21]. ويقول ابن رشد «**والأقاويل الشعرية هي الأقاويل المخيلة**» (تلخيص كتاب أرسطوطاليس ص 57). ثم يوضح في موضع آخر أن هذه «الأقاويل الشعرية» لا تصبح شعراً إلا إذا اتصلت بالوزن، «**والشاعر لا يحصل له مقصوده على التمام من التخييل إلا بالوزن**» (بدوي، ص 214، وتلخيص ص 89). فهؤلاء يفرقون بين مصطلح «الشعر»، ومصطلح «القول الشعري» أو «القول المخيل».

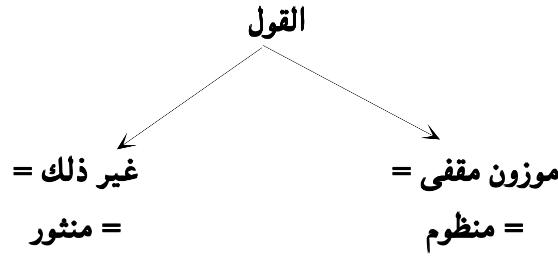
وأصحاب التيار النقدي المتأثر بشراح أرسطو يرون أن «**القول الشعري**» قد يأتي في الخطابة، وهذا يعني بوضوح أن «القول الشعري» قد يأتي في المنثور؛ لكن ليس منهم من يقول إن «**الشعر**» وهو عندهم (= القول الشعري + الوزن والقافية) يأتي في «المنثور». «فالقول الشعري» عندهم ليس مرادفاً لـ «الشعر» لكنه أحد أجزاء الشعر المهمة[22]. أما ابن البناء فيستعمل مصطلح «شعر» ليدل على الناحيتين: الشعر «= القول المخيل الموزون المقفى»، والقول الشعري «= القول المخيل». وهنا يتبين فرق في استعمال مصطلح شعر ودلالته بين أولئك وبين ابن البناء.

– 3 –

- ثنائية «المنظوم» و«المنثور» عند ابن البناء العددي:

يتصل مصطلح «المنظوم» عند ابن البناء العددي بارتباط القول بالوزن والقافية فهو يقول: «ينقسم القول إلى موزون مقفى وهو المنظوم، وإلى غير ذلك وهو المنثور» (الروض ص 81)، فالوزن والقافية هما ما يميز المنظوم عن المنثور. وقد مر بنا أن ابن البناء لم يقسم القول إلى شعر ونثر وإنما قسمه إلى «منظوم» و«منثور»، وهذا

يحمل جانبا له أهميته في فهم نظرة ابن البناء للمنظوم. وقد ظن بعض الدارسين أن قسمة ابن البناء للقول إلى منظوم ومنثور ترادف قسمة القول إلى شعر ونثر، وبنوا على ذلك تفسيرهم لآرائه. لكن هذا يغير مفهوم ابن البناء «للشعر» و«غيرالشعر»[23].



فـ «الشعر» عنده هو «القول المخيل»، وهذا ليس مرادفاً «للمنظوم»، أما غير «الشعر» فهو «**القول غير المخيل**» وهذا ليس مرادفاً «للمنثور»[24]. لقد نص في أول كتابه على أن «المنظوم» و«المنثور» «**يستعمل كل واحد منهما في المخاطبات وهي على خمسة أنحاء على ما أحصيت قديماً**»[25]. وحين سرد أنحاء هذه المخاطبات ذكر أنها البرهان، والجدل، والخطابة، والشعر، والمغالطة. من خلال نصه هذا تبدو هذه المخاطبات بأنحائها الخمسة تحدث في المنظوم مثلما تحدث في المنثور. فالمنظوم - إذاً - قابل لأن نجد فيه نماذج من القول البرهاني أو الجدلي أو الخطابي أو المغالطي إلى جانب «الشعر»، والمنثور كذلك قابل لأن نجد فيه «الشعر = القول المخيل» إلى جانب أنحاء المخاطبات الأخرى. لكن ابن البناء لم يقدم أمثلة توضح هذا. فليس في الكتاب نماذج من «الشعر» في القول «المنثور»، وليس فيه نماذج من «غير الشعر» في القول «**المنظوم**»[26].

مع هذا كان ابن البناء متيقظاً لكون مصطلح «الشعر» - في التراث السابق عليه - كثيراً ما يطلقه العلماء على «المنظوم» كله (ما

كان منه مخيَّلاً وما كان غير مخيل)، وأن العكس لا يحدث فمصطلح «الشعر» لا يطلقونه على شيء من «المنثور» (حتى وإن كان مخيلاً). فقد ذكر أن «أهل العرف يسمون المنظوم كله شعراً، ولا يسمون شيئاً من المنثور شعراً»[27]. ويبدو أن المقصود بأهل العرف هنا هو جمهور العلماء الذين يتناولون النقد والبلاغة والشعر، إذ يشيع عندهم استعمال لفظ الشعر والمنظوم على أنهما مترادفان، وليس فيهم من يطلق لفظ «الشعر» على شيء من المنثور[28]. ولعله مما يرجح هذا الاستنتاج ما ذكره الفارابي من قبل من أن «**الجمهور وكثير من الشعراء إنما يرون أن القول شعر متى كان موزوناً مقسوماً بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية وليس يبالون كانت مؤلفة مما يحاكي الشيء أم لا**». و الفارابي يذكر هذا على أنه هو تعريف الشعر عند هؤلاء، ولكنه لا يوافقهم عليه إذ هو يخالف ما يراه من أن تعريف الشعر في حقيقته يعتمد المحاكاة والوزن معاً «**قوام الشعر وجوهره عند القدماء هو أن يكون قولاً مؤلفاً مما يحاكي الأمر وأن يكون مقسوما بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية**»[29].

وتجدر الملاحظة هنا، أنه من الحق أن كثيراً من علماء البلاغة والشعر العرب دأبوا أن يشيروا إلى وجود أمر جوهري يجعل الشعر شعراً غير الوزن والقافية[30]، وأن عدداً منهم يفرقون عند النظر في حقائق الأمور بين مفهومي «الشعر» و«النظم»[31]. لكن من الحق أيضاً أن وجود هذه التفرقة عند هؤلاء بين مفهومي «الشعر» و«النظم»، لا تتعارض مع أن معظمهم إن لم يكن جميعهم كانوا يتوسعون فيستعملون «المنظوم» على أنه مرادف للشعر[32]. وقد ظل لفظا «المنظوم» و«الشعر» يستعملان على أنهما مترادفان حتى عند أكثر المتشددين في تحديد خصائص الشعر مثل حازم القرطاجني في القرن السابع الهجري[33].

ولم يجد الباحثون في هذا المجال ما يفيد أنه في حقبة معينة أصبح هناك حد حاسم في استعمال مصطلح المنظوم، أو أن دلالته أصبحت عندهم مقصورة فقط على قصائد معينة تخلو من التخييل كما هو الحال مثلاً في المنظومات العلمية كـ «ألفية ابن مالك» أو «الأجرومية» أو «الشافية»[34]. لقد لاحظ فولفهارت هاينريكس أن مصطلح المنظوم ظل يتراوح استعماله بين الإشارة إلى الشعر الحقيقي والشعر التعليمي والشعر الرديء، دون أن يكون مقتصراً على الإشارة إلى الشعر التعليمي أو الشعر الرديء وحدهما[35]. وذكر توفيق الزيدي في كتابه **جدلية المصطلح والنظرية النقدية** عند دراسته لمصطلح «النظم» في التراث وعلاقته بالشعر أن مصطلح «النظم» (المرتبط بالوزن والقافية) لم يجد في مصادره من حمَّلَ مصطلح «المنظوم» سمة سلبية حين يقترن بالشعر «ما به يتميز الشعر من وزن وبناء هو الذي ضمن لمصطلحي «النظم» و«المنظوم» الاقتران بالشعر. وهو اقتران إيجابي، لم نلحظ في المدونة التي نعتمدها من حمله سمة سلبية كما هو عليه المصطلح في عصرنا»[36].

لعل هذه الزاوية التي ظل فيها استعمال مصطلح «المنظوم» في التراث لا يحمل أدنى سمة سلبية، تبين الأساس الذي جعل ابن البناء يستعمل مصطلح «المنظوم» بمعنى يفترض احتوائه على الجمال الفني سواء أكان هذا المنظوم «شعراً» أم «غير شعر». ومن اللافت للنظر أن ابن البناء العددي ظل يستعمل في جانب كبير من الكتاب عبارة «قال الناظم» حين يورد أبياتاً من الشعر لا ينسبها لقائلها، مع أن التعبير المتداول في كتب التراث الأدبي هو (قال الشاعر). ولعل هذا يمكن تفسيره بأن ابن البناء العددي يستعمل كلمة «الناظم» عامداً – مع تفرقته الحادة بين «المنظوم» و«الشعر» – لأن كلمة «الناظم» «عنده تشمل كل من يقول المنظوم، سواء أكان المنظوم «شعراً» أم «غير شعر»[37].

- 4 -

مفهوم التخييل عند ابن البناء:

لعل ما جعل موقف ابن البناء العددي من التخييل والشعر يبدو عند بعض الدارسين وكأنه لا يختلف عن موقف التيار النقدي الذي قرن قراناً حتمياً ما بين الشعر والتخييل، هو وجود التخييل في تعريف الشعر عند كلا الطرفين(38). ولكن النظر في موقف ابن البناء العددي من الشعر والتخييل يبين أن مفهومه للشعر والتخييل مختلف عن هؤلاء اختلافاً كبيراً. فأصحاب هذا التيار يرون أن بلوغ الغاية من الجمال الفني والتأثير على النفس لا تتحقق في المنظوم إلا إذا كان شعراً. وجوهر الشعر عندهم هو التخييل(39).

يشير الفارابي إلى «**الأقاويل الشعرية**» مبيناً صلتها بالجمال القولي، «**ولذلك صارت هذه الأقاويل الشعرية دون غيرها تجمل وتزين وتفخم ويجعل لها رونق وبهاء بالأشياء التي ذكرت في علم المنطق**»(40). ويقول ابن سينا عن اقتران التخييل بالتعجب واللذة وتأثيره على النفس ، في سياق مقارنته «التخييل» وهو ما يعتمد عليه الشعر، بـ «التصديق» وهو ما يعتمد عليه القول البرهاني «**لكن الناس أطوع للتخييل منهم للتصديق (....) والتخيل إذعان، والتصديق إذعان، لكن التخيل إذعان للتعجب والالتذاذ بنفس القول**» (بدوي، ص 162). ويقول ابن رشد «**وإنما كانت الحكاية [= المحاكاة] هي العمود والأس في هذه الصناعة لأن الالتذاذ ليس يكون بذكر الشيء المقصود ذكره دون أن يحاكى بل إنما يكون الالتذاذ به والقبول له إذا حوكي**» (بدوي ص 210 = تلخيص 81 ويقول ابن رشد في سياق شرحه لقول أرسطو عن ضرورة وجود «القول التخييلي» ليكون القول شعراً «**وكثيراً ما يوجد من الأقاويل التي تسمى «أشعاراً» ما ليس فيها من معنى الشعرية إلا الوزن فقط كأقاويل سقراط الموزونة..**»

(..) و«ليس ينبغي أن يسمى «شعراً» بالحقيقة إلا ما جمع هذين [القول المخيل + الوزن]، وأما تلك فهي إن تسمى «أقاويل» أحرى منها أن تسمى شعراً» (تلخيص ص 63، 62). وتصور هؤلاء للتخييل في الشعر يربطه بأنه عامل مهم في إسباغ صفة الشعر على الشعر، ومن ثمَ اقتران الشعر بالجمال المؤثر على النفس.

ويقول حازم القرطاجني عن الجمال المقترن بالأقاويل الشعرية إنه «**مثل ما تشف لك آنية الزجاج عن صورة ما تحويه. فلذلك صارت الأقاويل الشعرية أشد إبهاجاً وتحريكاً للنفوس من غيرها. فلشدة مناسبة الأقاويل الشعرية للأغراض الإنسانية كانت أشد تحريكاً للنفوس وأعظم أثراً فيها**» (منهاج البلغاء، ص 120، 121). ويفرق القرطاجني من الناحية الجمالية والتأثير في النفس، بين الشعر والنظم الذي يعتمد على الوزن والقافية وحدهما، فيقول «**وكأن منزلة الكلام الذي ليس فيه إلا الوزن خاصة من الشعر الحقيقي منزلة الحصير المنسوج من البردي وما جرى مجراه من الحلة المنسوجة من الذهب والحرير، لم يشتركا إلا في النسج كما لا يشترك الكلامان إلا في الوزن**» (منهاج ص 127). هنا يجعل القرطاجني «الشعر الحقيقي» هو الكلام «المخيل»، وهو لكونه مخيلاً يتسم بالجمال الأخّاذ. أما ما يقابله من الكلام الموزون «غير المخيل» فهو يخلو من الجمال، وإنما يطلق عليه اسم الشعر مجازاً. ويذكر **السجلماسي** الجمال المقترن بالتخييل ويتحدث عن قدرته على إحداث اللذة النفسية «**والسبب في هذا الإذعان والانبساط: الالتذاذ الكائن للنفس الناطقة من إدراك النسب والاشتراكات والوصل بين الأشياء، (....) إذ كان في طبيعة النفس الناطقة أن تدرك بشيء شيء شيئاً شيئاً له إليه نسبة وفيه منه إشارة وشبهة، ويعروها عند ذلك ما يعروها من انبساط روحاني وطرب**» (المنزع البديع ص 219).

يتفق هؤلاء على تميز الشعر في الجمال وقوة التأثير في النفس عن المنظوم الخالي من التخييل. أما ابن البناء العددي فلم يتطرق إلى اقتران الجمال بـ «القول الشعري» أو «القول المخيل». ولقد دأب هؤلاء النقاد الذين يرون التخييل هو جوهر الشعر، أن يذكروا أن القول المنظوم المخيل هو الذي يستحق التسمية بأنه «شعر» لكونه أكثر جمالاً وتأثيراً في النفس من القول المنظوم غير المخيل. وفكرة ربط التخييل بالجمال الأخاذ في الشعر تكاد تهيمن على جميع من قرنوا بين التخييل والشعر، حتى وإن اختلف مفهوم كل منهم للتخييل عن الآخر اختلافاً كبيراً. ينطبق هذا حتى على أولئك الذين لم يعرضوا لجعل التخييل ضمن تعريف الشعر مثل عبدالقاهر الجرجاني(41).

أما ابن البناء العددي فلم ينظر إلى التخييل على أنه أمر جوهري في تحقيق مكانة رائعة للقول. وإنما عرّف «الشعر» - كما مر من قبل - بأنه «الخطاب بأقوال كاذبة مخيلة على سبيل المحاكاة يحصل عنها استفزاز بالتوهمات». ومع أن العبارة السابقة قد تحتمل في التخييل عكس هذا، فتكون هناك أقوال **صادقة** «مخيلة على سبيل المحاكاة» لكن ابن البناء لم يرد عنده ما يشير أو يلمح إلى أن التخييل قد يرتبط أحياناً بالصدق.

إن مثل هذا القول من احتمال اقتران التخييل بالصدق كان يتردد في التيار النقدي الذي يعدّ التخييل أساسا في تعريف الشعر، فقد ورد عند **حازم القرطاجني** و**السجلماسي**، كما ورد من قبل عند ابن سينا وابن رشد(42). يرى القرطاجني أن الشعر مبني على التخييل، ولكن التخييل لا يتحتم فيه الكذب، وقد أفرد مجالاً واسعاً لنقاش هذه القضية. وأخذ يبين أن كون الشعر يقوم على التخييل لا يعني أن مقدماته لابد أن تكون كاذبة، فمقدمات الشعر قد تكون « **يقينية ومشهورة ومظنونة ويفارق البرهان والجدل والخطابة بما فيه من التخييل**

والمحاكاة»، وما يميز الشعر عنده ليس هو المقدمات ولكنما هو الصناعة التي تحدث الشعر «**فالتخييل هو المعتبر في صناعته لا كون الأقاويل صادقة أو كاذبة**» (منهاج ص 71). وقد نص في سياق حديثه عن المخاطبات أنه لا صحة لكون المقدمات الشعرية كاذبة ممتنعة، وذكر أن أرسطو لم يشر إلى ذلك، واستشهد بعبارة لابن سينا ينفي فيها أن تكون صلة الأقاويل الشعرية بالكذب حتمية: «**قال ابن سينا**» «**ولا يلتفت إلى ما يقال من أن البرهانية واجبة والجدلية ممكنة أكثرية والخطبية ممكنة متساوية لا ميل فيها ولا ندرة والشعرية كاذبة ممتنعة. فليس الاعتبار بذلك ،ولا أشار إليه صاحب المنطق**» (المنهاج ص 84). ونقل للفارابي رأيه من أن تأثير التخييل لا صلة له بالصدق والكذب «**سواء صدق [السامع] بما يخيل إليه من ذلك أم لا، كان الأمر في الحقيقة على ما خيل له أو لم يكن**» (منهاج، ص86)[43]. وإذاً هذه الناحية تربط التخييل بقوة التأثير في النفس من خلال الجمال القولي ، دون أن تربطه حتما بالكذب[44].

يقف السجلماسي من التخييل موقفاً يختلف شيئاً ما عن موقف حازم القرطاجني. فالسجلماسي يرى مثل القرطاجني أن التخييل في الشعر أمر جوهري، وأنه لا يرتبط ارتباطا حتميا بالكذب، فـ «**القضية الشعرية إنما تؤخذ من حيث هي مخيلة فقط دون نظر إلى صدقها أو عدم صدقها**» (المنزع ص 220). كنه يختلف عن القرطاجني بأن جعل جنس التخييل يتفرع إلى أربعة فروع ورأى أن فرعاً واحداً فقط من هذه الفروع مبني على الكذب. أماالفروع الثلاثة الأخرى فلا يتحتم فيها الكذب. فالسجلماسي يحصر صناعة «**علم البيان وصنعة البلاغة والبديع**» في عشرة أجناس عالية، وأحد هذه الأجناس هو «**جنس التخييل**». وقد ذكر أن هذا الجنس «هو موضوع الصناعة الشعرية» (المنزع ص 180، 218). عند تناوله لهذا الجنس «**جنس التخييل**» رأى

أنه يشتمل على أربعة «**أنواع**»، وأن واحداً فقط منها يرتبط ارتباطا حتميا بالكذب والاستفزاز. أطلق على هذا النوع اسم «المجاز»، (وهو هنا مسمى اصطلاحي يختلف عن المجاز بمعناه العام)، فالسجلماسي يصفه بأن «**قول جوهره هو القول المستفز للنفس المتيقن كذبه، المركب من مقدمات مخترعة كاذبة تخيل أموراً وتحاكي أقوالاً**». (المنزع، ص 252)[45]. وتمكن الملاحظة أن هذا النوع - وحده - يبدو قريباً كل القرب من تعريف ابن البناء للشعر، وذلك من ناحية الربط التام بينه وبين الكذب. مع هذا تجدر الملاحظة أن السجلماسي وهو يقرن هذا «النوع» من «**جنس التخييل**» بالمقدمات الكاذبة المخترعة كان يذكر تفوق هذا النوع **في تحقيق** الخصائص الشعرية الجمالية على بقية أنواع «**جنس التخييل**». أما ابن البناء فكما سبقت الإشارة إلى ذلك لم يتطرق إلى الناحية الجمالية.

عند تتبع مفهوم التخييل في دوائر فكرية أخرى غير دائرة النقد الأدبي المتصل بالفلسفة، يظهر مفهوم التخييل يختلف من دائرة إلى أخرى، وكذلك يختلف الربط بين التخييل والكذب من دائرة إلى أخرى[46]. ويمكن التوقف في دائرة دراسات القرآن عند مفهوم خاص للتخييل ورد عند عبدالقاهر الجرجاني في كتابه **أسرار البلاغة** يربطه بالكذب، فقد قرن التخييل بالبعد عن الحقيقة وأنه يقوم على الخداع. وجعل قسماً من الشعر (الشعر المبني على المعاني التخيلية) يعتمد عليه. لكن الجرجاني، وهو معني بإعجاز القرآن، لم يجعل التخييل أساسا في تعريف الشعر، وبناء على ربطه التخييل بالكذب نفى وجود التخييل في القرآن الكريم نفياً تاماً. ولكونه لم يجعل التخييل أساساً في تعريف الشعر، فقد قصر حدوث التخييل على جانب من الشعر وليس على الشعر جميعه[47]. مع هذا فعبدالقاهر وهو يربط التخييل بالكذب والخداع أشار إلى أن الشعر المبني على التخييل يحمل

مستوى جمالياً عالياً (أسرار، ص 317، 251، 250-321) يمكن القول هنا إن هذا المفهوم للتخييل المرتبط بالكذب لم يكن هو المفهوم الوحيد للتخييل في مجال دراسات القرآن. فقد كان للتخييل مفهوم خاص آخر يقترن بالتمثيل تكررت الإشارة إليه **عند** الزمخشري (ت 538هـ) في تفسيره لعدد من الآيات في القرآن في كتابه الكشاف[48]. ولم يجد الزمحشري ما يحول بينه وبين أن يشير إلى وجود التخييل في القرآن، فمفهوم التخييل عنده لا يرتبط بالكذب[49].

إن وجود أكثر من دلالة لمصطلح «**التخييل**» في الدوائر الفكرية التي ظهر فيها استعمال هذا المصطلح حتى حدود عصر ابن البناء، ووجود جدل حول مفهوم التخييل والموقف منه ومن الشعر في عدد من هذه الدوائر[50]، لا يجعل من الغريب أن يوجد مفهوم خاص لابن البناء عن التخييل يبدو مختلفاً عن مفهومه عند النقاد الذين قيل إن ابن البناء يمثل واحداً منهم فيما أطلق عليه المدرسة المغربية.

وعند النظر إلى مفهوم التخييل عند ابن البناء من زاوية علاقته بالبنية اللغوية للقول الشعري لا نجده يتطرق إلى هذه الناحية. حقاً إن كتاب الروض مبني على الإيجاز، وحقا إنه ذكر في خاتمة الكتاب أنه لم يعرض فيه لبعض «**ما يختص به الشعر من حيث هو شعر**» (الروض 174). ولكن أن يخلو الكتاب من أية لمحة تومئ إلى علاقة بين التخييل واللغة يغدو هذا غريباً.

ولعله من السمات الواضحة التي تفرق بين ابن البناء وبين أسلافه أو معاصريه الذين يعدون التخييل أمراً جوهرياً في تعريف الشعر، أن هؤلاء يشيرون إلى أن التخييل يدخل في البناء اللغوي البياني للقول الشعري. فعند ابن رشد يظهر التخييل له علاقة وثيقة باللغة وفنون البلاغة. يجعل ابن رشد أصناف التخييل في القول: «ثلاثة: اثنان بسيطان وثالث مركب منهما» و«هذه الأصناف الثلاثة

تشمل الصور البيانية والمجازية وما يتركب منها »[51]. ويجعل ابن رشد المجازات والتغييرات اللغوية أساساً في التخييل. وهو يعد التغيير اللغوي هو ما يحول القول إلى «قول شعري» أو «قول مخيل». وحين يتحدث عن التغييرات اللغوية يذكر أنها «**تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه، وبالجملة بإخراج القول غير مخرج العادة مثل القلب والحذف والزيادة والنقصان، والتقديم والتأخير (....) وبالجملة بجميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازاً**»[52]. أما ابن البناء العددي فلم يربط الفنون البلاغية بالتخييل، ولم يجعل التغييرات اللغوية أساسا في بناء التخييل.

عند حازم القرطاجني يظهر **التخييل** على أنه قوام «**الصناعة الشعرية**»، وأنه يندرج تحت **علم البلاغة**[53]. وهو يفرد فصلا يوضح فيه «طرق العلم بما تتقوم به صناعة الشعر من التخييل، وما تتقوم به صناعة الخطابة من الإقناع والفرق بين الصناعتين في ذلك» (منهاج ص 62). ويتطرق القرطاجني من خلال شرح «**ماهية الشعر وحقيقته**» (ص 71) إلى التشبيه وكونه يقع في المحاكاة (ص 75) ويذكر أن «**التخييل في الشعر يقع من أربعة أنحاء: من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن**»، (السابق ص 89). من هنا يصبح التخييل عنده يمثل جانباً من البلاغة ويبدو وثيق العلاقة باللغة. ويسهب القرطاجني نوعاً ما في توضيح «**التخاييل الكلية**» و«**التخاييل الجزئية**» (97-110) ويتضمن حديثه عن «**التخاييل الجزئية**» «**المحاكاة التشبيهية**»، ويورد أمثلة عن التشبيه (ص111، 112)، حيث يظهر التخييل ماثلاً في عملية بناء القول الشعري من خلال الوصف والتشبيه وغيرها[54]. ومقارنة آراء ابن البناء حول التخييل والشعر بآراء حازم القرطاجني تبين عدم التشابه معها، فابن البناء لم يدرج التخييل تحت البلاغة، ولم يربط

التخييل باللغة والفنون البلاغية. ولم يشر إلى الوصف والتشبيه في علاقتهما بالتخييل إلا في حالة واحدة هي الغلو[55]. لكن الغلو لا يعد عنده فناً بيانياً مستقلاً، فهو قد يحدث في أكثر من فن.

عند السجلماسي، يظهر **التخييل** يحمل دوراً جمالياً مهماً في الخطاب الأدبي كله وليس في الشعر وحده. وقد سبقت الإشارة إلى أنه جعل «**جنس التخييل**» واحداً من الأجناس العشرة العالية التي رآها تكون البلاغة. وحين جعل جنس التخييل ينقسم إلى أربعة فروع كانت هذه الفروع من فنون البيان. ففروع التخييل الأربعة عنده هي: التشبيه، والاستعارة، والتمثيل، و«**المجاز**». وهذه الفنون البيانية - ماعدا «المجاز» - توجد عنده في الشعر وغير الشعر، وعلى هذا فهو يرى أن التخييل بفروعه الثلاثة يوجد في الخطاب الأدبي في الشعر والنثر.أما الفرع الرابع «**المجاز**» (**وقد عده نوعاً خاصاً من المجاز كما سبقت الإشارة إلى ذلك**)، فهو يقوم على الكذب الصريح، ويختص بالشعر وحده، لكنه ذكر أنه يحمل طاقات جمالية لا حد لها. (المنزع البديع ص 252).

إن خلو كتاب ابن البناء من الربط بين التخييل والبنية اللغوية البيانية يتمثل فيه جانب من مفهوم للتخييل يختلف عما هو عليه عند ابن رشد والقرطاجني والسجلماسي، وكذلك عما هو عليه عند الفارابي وابن سينا[56].

- 5 -

مكانة «الشعر» عند ابن البناء:

سبقت الإشارة أن مصطلح «الشعر» (= القول المخيل) في آراء ابن البناء يحمل قيمة متدنية سواء أكان «الشعر» في المنظوم أم في المنثور. فالشعر حسب ما تقدم في تعريفه له خطاب يرتبط بالكذب

عن طريق «**المحاكاة**» ويحصل عن هذا «**استفزاز بالتوهمات**» (الروض ص 81). والاستفزاز يرتبط بالطيش لا بالتعقل، وهو هنا أيضاً وليد توهم لا حقيقة. إن القيمة المتدنية للشعر (= القول المخيل/ القول الشعري) عند ابن البناء العددي، تظهر من خلال إشارته إلى قسمة المخاطبات عند القدماء إلى الأقسام الخمسة التي سبقت الإشارة إليها، وذكره أن الأقسام الثلاثة الأولى وهي البرهان والجدل والخطابة تستعمل في طريق الحق، أما الشعر والمغالطة فهما «**خارجان عن باب العلم وداخلان في باب الجهل**» (الروض 82). وقد ربط ابن البناء الأقسام الثلاثة الأولى بالحق وبما جاء في القرآن الكريم، «وهذه الثلاثة الأقسام هي التي تستعمل في طريق الحق. قال الله عزوجل ﴿**ادع إلى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة وجادلهم بالتي هي أحسن**﴾ (النحل/125) أما «الشعر» فجعله قريناً لـ «المغالطة»، والمغالطة ترتبط بالخداع، فهو يذكر تعريف المغالطة بأنها «**الخطاب بأقوال كاذبة يحصل عنها ظهور ما ليس بحق أنه حق**» (ص 81). وحين يصف كلاً من «الشعر» و«المغالطة» بأنهما «خارجان من باب العلم وداخلان في باب الجهل»، ويجعل التخييل والمحاكاة كما بدا في تعريفه للشعر يقترنان «بالتوهمات»، يتضح أن الشعر عنده قرين الخداع والجهل والاستفزاز بالتوهمات. وهنا تبدو نظرة حاسمة تشير إلى تدني مكانة «الشعر»(57).

إن هذا الموقف من الشعر يدفع إلى التساؤل، أكان ابن البناء يحذو حذو موقف سابق عند بعض أسلافه الذين قرنوا التخييل بالشعر؟ أم كان هذا الموقف خاصاً به. وإذا كان هذا الموقف خاصاً بابن البناء فكيف جاء؟ أهو موقف اتخذه من الشعر عامداً أم هو نتيجة عدم تتبعه تقاليد الشعر والموقف منه عند العلماء السابقين عليه؟ وابن البناء يبين أن الشعر - بحد ذاته - ليس هو محور اهتمامه في هذا

الكتاب. فقد ورد في نهاية الكتاب أنه لم «**يشذ منه إلا ماهو من صناعة العروض وصناعة القوافي وبعض مايختص بالشعر من حيث هو شعر**» (الروض ص 174).

لعله يجدر التوقف هنا عند عبارة وردت للفارابي في «مقالة في قوانين الشعراء» يذكر فيها قسمة الأقاويل إلى البرهانية والجدلية والخطبية والمغالطية (السوفسطائية) والشعرية، ويذكر فيها درجة كل قسم منها بالنسبة إلى الصدق والكذب، وتصبح عنده الأقاويل الشعرية هي الكاذبة بالكل، «**الكاذبة بالكل لا محالة فهي الشعرية**»[(58)]. إنه من المحتمل أن يكون ابن البناء العددي يستند إلى ما ورد عند الفارابي في عبارته هذه أو ما يماثلها سواء أكان أخذ هذا من مقالة الفارابي هذه أم من غيرها، وسواء أكان اتصاله بآراء الفارابي مباشراً أم غير مباشر[(59)]. مع هذا يتبين من تتبع آراء الفارابي، أن فكرة الكذب في عبارته السابقة تتصل بعدم بناء الشعر على المطابقة الحرفية للواقع، ولا تتصل بأن الشعر لا يمس جوهر الحياة[(60)]. فالفارابي يرى أن التأثير الذي يحدثه التخييل لا علاقة له بأن يكون الأمر صدقاً أو غير صدق. **فتأثير التخييل يحدث للسامع سواء بني الشعر على الصدق أم بني على غيره «سواء صدق ما يخيل إليه من ذلك أم لا، كان الأمر في الحقيقة على ما خيل أو لم يكن**»[(61)]. إن هذا الرأي وهو يشير إلى قوة تأثير التخييل على النفس، يحمل ضمناً أن التخييل (أو القول الشعري) قد تكون مقدماته صادقة، وأن ما يرد في التخييل قد يتطابق مع الحقيقة أحياناً. هذه النظرة للشعر عند الفلاسفة، ومنهم الفارابي لا تجعل الأقوال الشعرية في مكانة متدنية بصورة مطلقة.

وقد ذكر معظم فلاسفة العربية في تنظيرهم للشعر أو في تعليقهم على آراء أرسطو حول الشعر، أن للشعر دوراً في تمكين الاعتقادات في النفوس، وأنه يحمل دوراً تربوياً[(62)]. يقول ابن رشد

مثلاً عن دور الشعر في تمكين الاعتقادات في النفوس أنه كان الأقدمون «**من واضعي السياسات يقتصرون على تمكين الاعتقادات في النفوس بالأقاويل الشعرية، حتى شعر المتأخرون بالطرق الخطبية**». كذلك يذكر أن للشعر دوراً سامياً في التأثير على السامع لتقبل الفضائل. فالشعر يرتبط في المديح بـ «**حصول الالتذاذ بتخييل الفضائل، وهي اللذة المناسبة لصناعة المديح**»[63]. إن هذا يعني إثبات دور مهم للقول الشعري في الاستفادة منه في النواحي الجادة في التأثير على النفس[64]. ولكون الشعر يراه هؤلاء الفلاسفة يضطلع بدور مهم من الناحية التربوية وفي بث الفضائل، أنحى الفارابي على الشعر العربي باللائمة حيث رأى أنه لا يعنى بهذه الناحية، وأن كثيراً منه يحث على الفسوق، وقد تابعه على هذا الرأي ابن رشد[65].

ويبدو في هذا اختلاف واضح عن ابن البناء، فهؤلاء يرون أن الشعر الجيد له مكانة سامية في التأثير على النفس، والارتقاء بها نحو الفضائل والخير والمعرفة. أما ابن البناء فيجعل الشعر في مكانة متدنية إطلاقاً فهو داخل «في باب الجهل». ولم يكن ابن البناء بصدد انتقاد جوانب من الشعر، أو بصدد انتقاد الشعر العربي وحده، وإنما كان يتحدث عن الشعر بوجه مطلق. ولم يتضمن حديثه - في الكتاب كله - أدنى إشارة إلى أن الشعر قد يكون وسيلة للتربية أو أداة لتهذيب النفوس وغرس الفضائل أو أنه يحتوي على الحكمة. بل هو يَعُدُّ الشعر يختلف عن الحكمة، وأنه ينبغي عدم الخلط بين الحكمة والشعر، فلابد من «**التمييز بين الحكمة والشعر**»[66]. وليست الحكمة عنده تختلف عن الشعر فحسب بل هي تبدو أقرب لأن تكون مضادة للشعر، فهو يقول «**كل ما في التشبيه من كذب أو غلو، فلا يكون في الحكمة ويكون في الشعر، لأنه مبني على المحاكاة والتخيل لا على الحقائق**». تنبئ العبارة السابقة أن الحكمة تبنى على الحقائق، فلا يكون

فيها التشبيه المشتمل على الكذب والغلو، أما الشعر فيحدث فيه هذا لكونه مبنياً على المحاكاة والتخيل. ويمكن التذكير هنا بأن ابن رشد رفض «**الغلو الكاذب**» **في الشعر**، (تلخيص، ص 119). لكنه لم ينسب هذا للشعر جميعه، ولم ينسب حدوثه للتخييل والمحاكاة، وإنما نسب حدوث هذا إلى من يستعملون السفسطة في الشعر، وأطلق عليهم «**السوفسطائيين من الشعراء**». وجعل الغلو الكاذب ينحصر في جانب من الشعر ميز بينه وبين بقية الشعر بأن وصفه بأن منزلته من الشعر تماثل «**منزلة الكلام السوفسطائي من البرهان**». (تلخيص، ص 121)[67].

وجدير بالذكر أن ابن رشد في كتابه: **فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال**، تطرق لأنواع المخاطبات، وذكر أن طرق الدعاء إلى الله التي تتضمنها الشريعة تشمل القول البرهاني، والجدلي، والخطابي فهي تخاطب الناس وتدعوهم على حسب درجاتهم وطبيعتهم من التصديق[68]. وأن هذه المخاطبات الثلاث الأولى تضمنتها الآية الكريمة ﴿**ادع إلى سبيل ربك**﴾. وقد يتبادر إلى الذهن أن ابن البناء قريب من ابن رشد في هذه الناحية. لكن ابن رشد لم ينظر إلى التخييل على أنه من الباطل، وإنما نظر إليه على أن له دوراً مهماً في إفهام الدين لفئات من الناس «**لا يقع لهم التصديق إلا من قبيل التخيل أعني أنهم لا يصدقون بالشيء إلا من جهة ما يتخيلونه**» (فصل المقال ص 48). وهذ يجعل موقفه مختلفاً كثيراً عن ابن البناء، فهو هنا يجعل للقول الشعري دوراً جاداً في إيصال الدين لمثل هذه الفئات.

كذلك يظهر موقف ابن البناء من الشعر وجعله في مكانة متدنية مختلفا عن موقف جانب مرموق من العلماء في المشرق العربي أو المغرب. لقد ظل عدد من هؤلاء العلماء الذين تناولوا النقد الأدبي

والبلاغة يتصدون للدفاع عن الشعر في قرون مختلفة. ففي المشرق في القرن الخامس الهجري خصص عبدالقاهر الجرجاني جانباً من مقدمة كتابه دلائل الإعجاز للدفاع عن الشعر. يشير عبدالقاهر إلى أن طائفة من الناس اجتنبت الشعر لأنه «ساء اعتقادها في الشعر» و«أنه ليس فيه كثير طائل» و«أنه ليس بشيء تمس الحاجة إليه في صلاح دين أو دنيا» (دلائل ص 8، 7). ويذكر في سياق الدفاع عن الشعر أن الشعر ليس مقصوراً على الباطل وحده، ولكنه يحوي أيضا «الحق والصدق والحكمة»، فهو يقول «**وبعد فكيف وضع من الشعر عندك، وكَسَّبَه المقت منك، أنك وجدت فيه الباطل والكذب وبعض ما لا يحسن، ولم يرفعه في نفسك، ولم يوجب له المحبة من قلبك، أن كان فيه الحق والصدق والحكمة وفصل الخطاب وأن كان مجنى ثمر العقول والألباب ومجتمع فرق الآداب**» (دلائل، ص 15)[69]. هنا من الواضح أن عبدالقاهر الجرجاني يذكر أن الشعر يحوي الجانبين، فإن كان بعضه يوجد فيه الكذب، فبعضه يوجد فيه «**الحق والصدق والحكمة وفصل الخطاب**».

وفي المغرب العربي في القرن السابع الهجري أخذ ابن عميرة (ت 658هـ)، وهو من علماء المغرب «**في طبقة شيوخ حازم**» القرطاجني[70]، يدافع عن الشعر الجيد في كتابه **التنبيهات على ما في التبيان من التمويهات**. فقد ذكر عدداً من الأمثلة التي يظهر فيها تأثير الشعر على بعض الخلفاء في نواح جادة، وأشار إلى دور التخييل في الشعر في الحث على الفضائل عن طريق المدح والفخر (التنبيهات، ص 115، 117، 118). وفي القرن نفسه، انبرى حازم القرطاجني، للدفاع عن الشعر في كتابه **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** في ثنايا نقاشه لقضية «**الأقاويل الشعرية**» أو «**الأقاويل المخيلة**» وعلاقتها بالكذب. وذكر أنه يورد هذا النقاش لأنه يتوخى رفع «**الشبهة الداخلة**

في ذلك على قوم، حيث ظنوا أن الأقاويل الشعرية لا تكون إلا كاذبة» (منهاج ص 81). ولم يحدد القرطاجني أسماء هؤلاء القوم، لكنه ينسب هذه المقولة التي وسمها بالغلط إلى بعض فئات من المتكلمين، فيقول: «وإنما غلط في هذا - فظن أن الأقاويل الشعرية لا تكون إلا كاذبة - قوم من المتكلمين لم يكن لهم علم بالشعر، لا من جهة مزاولته ولا من جهة الطرق الموصلة إلى معرفته». (منهاج ص 68). ويضع احتمالاً لما جعلهم يقعون في الخطأ في فهم الشعر، ويظنون هذا الظن «**لعل الغلط إنما جرى عليهم من حيث ظنوا أن ما وقع من الشعر مؤتلفاً من المقدمات الصادقة فهو قول برهاني، وما ائتلف من المشهورات فهو قول جدلي، وما ائتلفت [هكذا] من المظنونات المترجحة الصدق على الكذب فهو قول خطبي؛ ولم يعلموا أن هذه المقدمات كلها إذا وقع فيها التخييل والمحاكاة كان الكلام قولا شعريا لأن الشعر لا تعتبر فيه المادة، بل ما يقع في المادة من التخييل**» (منهاج ص 83). فهنا يوضح حازم أن المقدمات في الشعر قد تكون برهانية أو جدلية أو خطبية ولكن إذا وقع فيها التخييل صارت شعرية. ويَرُدُّ السبب في غلط هؤلاء إلى أنهم لا يعرفون الفصاحة والبلاغة إلا معرفة واهية، ويقول عنهم بلهجة يشوبها شيء من التهكم «**يورطهم في هذا أنهم يحتاجون إلى الكلام في إعجاز القرآن فيحتاجون إلى معرفة ماهية الفصاحة والبلاغة من غير أن يتقدم لهم علم بذلك فيفزعون إلى مطالعة ما تيسر لهم من كتب هذه الصناعة فإذا فرق أحدهم بين التجنيس والترديد، وماز الاستعارة من الإرداف، ظن أنه حصل على شيء من هذا العلم، فأخذ يتكلم في الفصاحة بما هو محض الجهل بها**» (المنهاج ص 87).

إن ما جاء في دفاع القرطاجني عن الشعر والتخييل ورده على ربط التخييل بالكذب، يظهر وكأنه رد على ما جاء في كتاب ابن البناء العددي حول تدني مكانة الشعر والتخييل، على الرغم من أن

القرطاجني توفي قبل ابن البناء بـ 37 عاماً تقريباً. وشيوع هذه المقولة في حدود عصر القرطاجني (أو مجرد وجودها)، ونسبتها إلى بعض المتكلمين، يجعل من المحتمل أن يكون هذا هو المصدر الذي استمد منه ابن البناء آراءه حول مكانة الشعر المتدنية.

ولعله مما يبين انتشار هذه المقولة، في حدود عصر ابن البناء العددي، واستمرار الجدل حول الشعر وصلته بالكذب في دوائر فكرية خارج دائرة النقد والبلاغة ما أشار إليه الإمام ابن تيمية (ت 728هـ)، في كتابه الرد على المنطقيين من وجود جدل مثل هذا في بعض دوائر فكرية تتصل بعلم المنطق. يناقش ابن تيمية موقف هؤلاء من أنواع القياس فيذكر أن **منهم [من المنطقيين] من يقول** «**إن القياس الشعري من الممتنعات**». ويعلق ابن تيمية على هذا القول بأنه غير صحيح[71]. ويؤكد أنه لا علاقة حتمية بين الكذب والقول الشعري في مفهوم الفلاسفة «**فإن الشعري ما تشعر به النفس فيقصد به تنفيرها وترغيبها وترهيبها، وقد يكون صدقا وقد يكون كذباً**» (الرد ص 440). ويستشهد ابن تيمية بقول ابن سينا في هذا المجال من أن القياسات «**الشعرية مؤلفة من المقدمات المخيلة من حيث يشعر من يخيلها كانت صادقة أو كاذبة**» (الرد، ص 440). ويسترعي النظر أن ابن تيميية - مع كونه يقف مخالفاً في الكتاب - لمعظم أقوال ابن سينا وابن رشد، لم يبد موقفاً من التخييل يخالف رأيهما هذا[72]. وتجدر الملاحظة هنا أيضاً أن ما سبق ذكره من أن ابن البناء وصف الأقسام الثلاثة الأولى من المخاطبات وهي البرهان والجدل والخطابة، بأنها هي ما تشير إليه الآية: ﴿**ادع إلى سبيل ربك بالحكمة...**﴾، أورده ابن تيمية أيضاً. لكن موقف ابن تيمية يختلف عن موقف ابن البناء، فقد أورد هذا القول منكراً أن تكون أقسام البرهان والجدل والخطابة هي المقصودة في هذه الآية[73].

ويلفت النظر أن ابن تيمية في ذكره أقسام المخاطبات أوردها مرتبة على النحو الذي جاءت فيه في كتاب الروض، يقول «القياس» إن كانت مادته «يقينية» فهو «البرهان» خاصة، وإن كانت مسلمة فهو «الجدلي»، وإن كانت «مشهورة» فهو «الخطابي»، وإن كانت مخيلة فهو «الشعري»، وإن كانت «مموهة» فهو «السوفسطائي»[74]. وقد جاء هذا في سياق شرحه لفكرة درجات القياس عند المنطقيين، وأن مهمة التخييل عند المنطقيين ليست إفادة العلم ولا الظن، وإنما تحريك النفس. وملاحظة الاتفاق في ترتيب هذه الأقسام مع ما جاء في كتاب الروض قد يدل هذا على أن المصدر (أو المصادر) التي اعتمد عليها كل منهما واحدة[75].

إن مكانة الشعر عند ابن البناء يمكن إجمالها من خلال تأمل رؤيته للتخييل، وقد مر جانب من هذا في الحديث عن مفهومه للتخييل ومكانته عنده. ويمكن هنا التذكير بشيء مهم عند ابن البناء من أن تدني مكانة «الشعر» عنده لا ينطبق على المنظوم كله، فالمنظوم «غير الشعر» يظل عنده بريئاً من نواحي القصور التي يحملها القول المخيل. ومن هنا وهو بنفي الحكمة من «الشعر» لا يتضمن هذا أنه ينفيها عن القول المنظوم كله. فالمنظوم «غير الشعر» قابل لأن يحمل الحكمة والحق. وليس هناك ما يجعله أقل جمالاً من «الشعر»، فالجمال القولي لا يستمده «الشعر» من «التخييل»، وإنما مصدره «البديع».

– 6 –

مفهوم «البديع» عند ابن البناء:

تظهر كلمة البديع عند ابن البناء منذ البدء في عنوان الكتاب الروض المرَيع في صناعة البديع، وكذلك جاءت في مقدمة الكتاب «**وبعدُ فغرضي أن أقرب في هذا الكتاب من أصول صناعة البديع،**

ومن أساليبها البلاغية» (الروض ص 68، 69). ولعله يبدو ملحوظاً أن كلمة «**البديع**» في العنوان وفي المقدمة جاءت مضافاً إليها كلمة «**صناعة**» «**صناعة البديع**». ويتبين من سياق العبارة في المقدمة أن اهتمام الكتاب ينصب على كون البديع صناعة تتصل ببلاغة القول في مناحي مختلفة، وأن المؤلف يهدف إلى أن يقرب من أصول هذه **الصناعة** «**ومن أساليبها البلاغية**». هنا تتمثل صناعة البديع عاملاً مهماً في تشكيل النواحي الجمالية في القول.

ومفهوم مصطلح «البديع» في العنوان وفي المقدمة ليس مماثلاً لمفهوم البديع الشائع في كتب البلاغة المتأخرة الذي يعني عدداً من محاسن الكلام اللفظية والمعنوية[76]. وهو كذلك لا يتطابق مع مفهوم **البديع** في كتاب ابن المعتز «البديع» الذي حدد البديع بكونه خمسة من فنون القول. ولعل مفهوم ابن البناء لصناعة البديع في هذا الكتاب يبدو قريباً من الناحية الإجمالية من مفهوم «البديع» في كتاب معاصره السجلماسي **المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع**[77]. فـ «أساليب البديع» في عنوان الكتاب تشير إلى الصناعة البلاغية بوجه عام. أما عند النظر إلى النواحي التفصيلية حول **صناعة البديع** فقد سبقت الإشارة إلى اختلاف السجلماسي عن ابن البناء في النظرة إلى **التخييل** وعلاقته **بالبلاغة** ومن ثمَّ **بالبديع**.

عند استعمال ابن البناء كلمة البديع صفة للكلام «**الكلام البديع**»، يظهر من السياق أن المقصود هو التعبير الجميل المتميز. يقول ابن البناء «**يكون البيان عند الخاصة بالكلام البديع**»، ويقابل هذا بالكلام عند العامة وهو يكون «**بكلامها المبني على غير اللغة وعلى غير الإعراب**»[78]. وليس التقابل بين كلام الخاصة وكلام العامة يتمثل هنا في أن الفرق بينهما أن الأخير لا يبنى على قواعد اللغة المعيارية «**على غير اللغة وعلى غير الإعراب**». ولكن وجه التقابل كما

يوضحه السياق هنا أن كلام العامة يأتي مهملاً دونما عناية ببنائه اللغوي البياني. فهو يشير إلى بضع نواحٍ يرى أن الكلام فيها يغدو مفتقراً للتشكيل الجمالي وبالتالي فهو خارج عن البديع «**وما كان من الكلام مضرس الألفاظ مجمع الأجزاء، غير مسجوع مختتم الأواخر بحروف متباينة، فهو خارج عن البديع، ولاحق بكلام العوام**» (ص 174). وبغض النظر عن موقف النقد العربي الحديث من السجع، تبدو العبارة إجمالاً تشير إلى الكلام الذي يفتقر إلى الإحكام وإلى الجمال الفني[79]. ويغدو هذا مرتبطاً بالبناء اللغوي الذي يتم من خلاله التشكيل الجمالي، وهو «**صناعة البديع**».

صناعة «**البديع**» عند ابن البناء هي صناعة البيان. فهو يُعَرِّف البلاغة بقوله «**البلاغة هي أن يعبر عن المعنى المطلوب عبارة يسهل بها حصوله في النفس متمكناً من الغرض المقصود..**». ويعرف بعدها الفصاحة بأن «**يكون اللفظ مشاكلاً للمعنى ...**». (ص87). ثم يذكر بعد هذا أن «الصناعة المتكفلة بذلك هي صناعة البديع» (ص 88)[80]. ويظهر من صلة البديع بالبلاغة والفصاحة أن الكلام البديع لابد أن يكون بليغاً فصيحاً[81]. وهذا ما تقوم به «صناعة البديع» فعن طريقها يمكن معرفة كيفية نسج الكلام ليكون بديعاً.

ينص ابن البناء على أن «صناعة البديع ترجع إلى **صناعة القول ودلالته على المعنى المقصود، ومستندها علم البيان**» (الروض 88)[88]. وعلم البيان عند ابن البناء يتسم بما يتجاوز قدرات البشر المألوفة إذ «**هو شيء يفيضه الحق من عنده على الأذهان ويشهد به العقل الصريح لا باستفادة من إنسان**» (الروض 88). وهو يفرق بين «**صناعة البيان**» و«**علم البيان**». فـ «**علم البيان**» عنده «**إنما هو من جهة وجه الدلالة والدليل، فهو راجع إلى المعاني من حيث هي واضحة**

فيه، ومشاكلة الأمور من جهة حقائقها، عُبِّرَ عنها بلفظ أو لم يعبر » (الروض 88). وعلى هذا يتصل علم البيان بالدلالة عامة سواء أكانت بالقول أم بغيره. وقد يبدو علم البيان من خلال هذا الشرح قريباً إلى حد ما مما هو معروف في النقد الأدبي الحديث **بعلم العلامات** (**السيميوطيقا**) Semiotics إذ هو يتصل بمجالات تتجاوز مجال القول وحده[88]. أما «**صناعة البيان**» فتتصل بالقول وتصبح عنده هي نفسها «**صناعة البديع**»، يقول: «**ومتى أطلق البيان على القول وحده الذي به التبيان، فصناعة البديع هي صناعة البيان**» (الروض 89، 88).

وجاءت تقسيمات ابن البناء للقول تبين أن البديع يشتمل على «**أقسام كلية**». وأن هذه الأقسام يمكن حصرها من «**جهة الدلالة على المعنى**» في «**الإيجاز**»، و«**الإكثار**»، و«**التكرير**»[84]. وحصرها «**من جهة مواجهة المعنى نحو الغرض المقصود**» **في: «الخروج من شيء إلى شيء»، و«تشبيه شيء بشيء»، و«تبديل شيء بشيء»، و«تفصيل شيء بشيء»**[85]. وهذه الأقسام الكلية أريد منها أن تشمل جميع الجزئيات من فنون القول البلاغي، التي تنتشر في كتب النقد والبلاغة السابقة تحت أسماء عديدة مختلفة (الروض ص 90، وص 173). ومن ملاحظة أقسام البديع عنده، نجد أن صناعة البديع تشمل كثيراً من فنون القول البلاغي التي تُتصنفها البلاغة المتأخرة تحت «**علم المعاني**»، و«**علم البيان**»، و«**علم البديع**»[86]. فقد جاء ضمن هذه الأقسام «**الإيجاز**» و«**التكرار**»، و«**النظم**» (بمعنى ترتيب الكلم في الجملة)، وجاء ضمنها التشبيه والمجاز والاستعارة، والكناية والتمثيل، (ص 110-170). وتتداخل مع هذه الأقسام فنون بلاغية أخرى مما يندرج في البلاغة المتأخرة ضمن «علم البديع». ومن الأمثلة على ذلك أنواع من «التجنيس» (الروض، ص 164-169)، وقد جاءت عنده

متفرعة من «**التكرير**». **وكذلك «رد الأعجاز على الصدور، والمقابلة والطباق**، وقد جاءت تحت **فرع المناسبة**» (ص 107-111).

هنا يبدو «البديع» هو الإطار الكلي الذي يشمل الجمال القولي المتميز (القول البليغ) أو الأدبية. وقد ظهر في تصوير ابن البناء لعلاقة «البديع» بـ «الشعر» و«الحكمة» وهما عنده مختلفان تمام الاختلاف، أن «البديع» يمكن أن يوجد في كل منهما. فالبديع قابل لأن يوجد في الشعر وهو «قول مخيل»، وفي الحكمة وهي «قول غير مخيل». وعند تأمل نظرة ابن البناء للجمال في الأقاويل المؤثرة في النفس لا يظهر في الكتاب ما يشير إلى أنه يرى للتخييل علاقة جمالية خاصة بالشعر. وإنما هو يقرن الجمال في الأقاويل المؤثرة في النفس بوجود «**البديع**». و«**البديع**» عنده يوجد في المتميز من القول، سواء أكان من «**الشعر**» (**منظوماً أو منثوراً**)، أم كان من «**غير الشعر**» (**منظوماً أو منثوراً**). من هنا فـ «البديع» يوجد في القول المتسم بالإعجاز في القرآن الكريم، كما يوجد في المتميز من القول سواء أكان «**شعراً**»(**= القول المخيل**) **أم كان «غير شعر» (= القول غير المخيل). إن «البديع»** يمثل عنده العنصر الجمالي المشترك في فنون القول المتميزة المؤثرة في النفس.

– 7 –

خاتمة:

يتبين مما سبق أن ابن البناء **يتفق** مع التيار النقدي المتأثر بكتابي أرسطو «الخطابة» و«الشعر» في كونه يعد التخييل أساساً في تعريف الشعر. لكن **الاختلاف** يظهر في أن ابن البناء يرى أن «الشعر» مرتبط بالجهل والباطل لكونه مبنياً على **التخييل**، ومن ثم فالشعر عنده ذو مرتبة متدنية، ولم ينظر إليه نظرة جادة. **ويتفق** ابن البناء مع التيار النقدي المشار إليه حول أن القول المنظوم غير المخيل هو «**غير شعر**».

لكن **الاختلاف** يظهر في أن ابن البناء لم يرد عنده أن المنظوم «**غير الشعر**»، أقل جمالاً من «الشعر» أو أقل تأثيراً في النفس.

إن ابن البناء وهو يرى التخييل باطلاً وباباً من الجهل كان ينظر إلى القول المنظوم على أنه يحوي قسمين، الجهل والباطل حين يكون «شعراً» (= المنظوم المخيل)، والحكمة والصدق حين يكون «غير شعر» (= المنظوم غير المخيل، وأيضاً غير المغالطي). وعلى هذا تكون النتيجة ببساطة أن أبيات الشواهد التي تحمل الحكمة ومكارم الأخلاق هي من «غير الشعر» (= المنظوم غير المخيل).

وقد جاءت شواهد ابن البناء من الأبيات **تتطابق** في معظمها مع ما ورد من الشواهد الشعرية في كتب التراث البلاغي النقدي، سواء في التيار المتأثر بشروح أرسطو أم في التيار العربي التقليدي. وهو هنا (في استشهاده بهذه الأبيات) **يتفق** معهم ضمناً في عدِّهم الأبيات ذات مكانة بلاغية عالية. ولكنه **يختلف** عنهم في ناحيتين: **الأولى** أن هذه الأبيات (كما يظهر من تنظيره) ليست كلها شعراً عنده، وإنما بعضها «شعر»، وبعضها «غير شعر»، فالأبيات التي تحتوي الحكمة والصدق، لا يمكن أن تكون عنده من «الشعر» (= المنظوم المخيل)، ولكنها من «غير الشعر» (= المنظوم غير المخيل). **والثانية**، أنه يختلف عن التيار النقدي المتأثر بالشروح على كتابي أرسطو، في أنه يرى المكانة البلاغية العالية التي تحتلها أبيات الشواهد هذه لا علاقة لها بالتخييل، وإنما مصدرها صناعة البديع. وفي الناحية الأولى لا يبدو ابن البناء يرى أن هذا الحكم على «الشعر» و«غير الشعر» يختلف عن حكم أسلافه من النقاد، ذلك أنه يرى أنهم يطلقون اسم «الشعر» **توسعاً** على «المنظوم» كله. أما في **الناحية الثانية**، حين يرى أن صناعة البديع هي مصدر البلاغة العالية دون أن يشير إلى أي دور للتخييل في روعة الشعر، وهو هنا يختلف اختلافاً جوهرياً عن أسلافه

(في التيار النقدي المشار إليه الذي **يعتمد التخييل في تعريف الشعر**)، فهؤلاء يجعلون جانباً مهماً من **البنية البيانية يندرج تحت التخييل**، لكن ابن البناء لم يتوقف ليشير إلى هذه الناحية أو يناقش هذه القضية.

لقد كانت معظم شواهد **الروض** من القرآن الكريم وليس من الشعر. ويظهر واضحاً في **كتاب الروض أن** اهتمام ابن البناء **بالشعر** إنما يأتي من زاوية اهتمامه ببلاغة **القرآن**. فقد كان هدف ابن البناء الأساس في كتابه - كما ذكر في مقدمة الكتاب وخاتمته - هو بيان الإعجاز في القرآن الكريم. ولعل المشكلة واجهت ابن البناء في أن التخييل عند الفلاسفة يتسم بمرتبة دنيا من مراتب المعرفة - كما مر بنا من قبل - وفي أن التخييل قابل لأن يحمل الكذب والخداع - كما ظهر في جانب من الأقوال الجدلية حوله التي سبقت الإشارة إليها - فكيف يمكن أن يوجد في القرآن؟! من هنا كان رأي ابن البناء أن لا مجال للتخييل أن يوجد في الأقوال البليغة التي تتضمن الحكمة والحق. وكون ابن البناء لا يجعل للتخييل أية علاقة جوهرية بالتشكيل الجمالي للغة في المنظوم والمنثور، يتسق مع كونه لا يرى للتخييل مجالا في الأقوال التي تندرج فيها الحكمة، ومن ثَمَّ يصبح من الطبيعي أن ليس للتخييل وجود في القرآن الكريم.

ولعل مشكلة شبيهة بهذه واجهت من قبلُ عبدالقاهر **الجرجاني**، كما واجهت **السجلماسي** في سياق نقاش كل منهما للتخييل ودوره في البلاغة. لقد كان اهتمام عبدالقاهر الأساسي ينصب حول إعجاز القرآن، وكان مفهومه للتخييل لا يعني أن التخييل أمر جوهري في الشعر، ولكنه يعني أنه يوجد في جانب من الشعر، وأنه مجال فسيح الآفاق لجمال الشعر ولكنه يرتبط بالخداع والكذب. من هنا كان رأي عبد القاهر أن لا وجود للتخييل في القرآن الكريم، وأن الفنون البيانية التي

توجد في القرآن مثل الاستعارة لا مجال لأن تندرج تحت التخييل. أما السحلماسي، وكانت غايته أيضاً بيان البلاغة في كتاب الله عز وجل. وقد كان مفهومه للتخييل يعني أنه أمر جوهري في البلاغة، فتعريف الشعر يعتمد عليه، وجانب مهم من بنية اللغة البيانية ينضوي تحته. لكن وجود ما يسم التخييل أحياناً بالباطل والخداع يجعل من العسير القول بأن التخييل يوجد في القرآن الكريم؟ من هنا كان رأي السجلماسي أن فرعاً واحداً من فروع التخييل الأربعة وهو «المجاز» هو ما ينطبق عليه الوصف بالباطل والخداع ،أما بقية فروع المجاز فلا ينطبق عليها هذا. وعلى هذا انتهى إلى أن التخييل يوجد في القرآن الكريم يستثنى من ذلك «نوع **المجاز**»، فهو يوجد في الشعر وحده.

ولعل السمة الواضحة في نظرة ابن البناء إلى التخييل تظهر في أنه لم ينظر إليه على أن له علاقة بالقول تتمثل في البنية اللغوية البيانية، وهذا خلاف ما فعله النقاد في التيار الأرسطي - وقد سبقت الإشارة إليه - من أنهم نظروا إلى التخييل على أنه يتخلل نسيج العبارة البيانية. ولعل هذا هو ما جعل ابن البناء لا يشير في الكتاب إلى التمييز بين العبارة البرهانية والعبارة البلاغية كما فعل معاصره السجلماسي[87]. ولم يتطرق إلى الفرق بين القول الإقناعي الذي تعتمده الخطابة والقول التخييلي الذي يعتمده الشعر، والتداخل الذي يحدث بينهما، كما فعل سلفاه في المغرب ابن رشد وحازم القرطاجني.

لقد رأى ابن البناء - كما تبين من قبل - أن التخييل يتنافى مع الحق، ومن الطبيعي حسب هذه الرؤية أن لا يكون التخييل في القرآن الكريم، ولا يكون في الأقوال التي تبنى على الحق والحكمة. ولكن يظل سؤال مهم أكان مطلعاً على آراء العلماء الذين تقبلوا التخييل في التفسير مثل الزمخشري والرازي والذين تحدثوا عن المزايا الجمالية للتخييل ورأوا فيها جانبا بلاغياً ولم يجدوا حرجاً في أن يكون موجوداً

في القرآن الكريم؟ أوكان مطلعاً على آراء التيار النقدي الأرسطي حول التخييل مثل آراء ابن رشد والقرطاجني والسجلماسي الذين جعلوا للتخييل ومن ثم للشعر دوراً في الناحية التربوية والحث على الفضائل؟ أم أنه لم يطلع على آراء هؤلاء في هذه الناحية؟ إن طريقته في عرض آرائه في الكتاب تبدو قاطعة، لا تومئ أدنى إيماء إلى أن هناك اختلافات حول مصطلح التخييل بين العلماء، ولا يلوح منها أنها تعرض ببعض الآراء وترفضها. أيكون ابن البناء على سعة اطلاعه في مجالي الفلسفة والفقه لم يطلع على آراء هؤلاء في هذه الناحية. وقد مر بنا من قبل احتمال أن يكون مفهومه للتخييل جاء عبر كتب فلسفية غير شروح كتابي الشعر والخطابة[88].

أم يكون ابن البناء مطلعاً على ماكتبه هؤلاء ولكنه قصد عامداً لسبب من الأسباب أن يتجاهل هذه الآراء، وأن يشير إلى التخييل إشارة موجزة تتصل بكونه باباً من الجهل، وأنه مقصور على الشعر وحده؟ خاصة أن طريقة الخطاب في كتابه تعتمد التعليم بطريقة تقريرية موجزة، ولا تعمد النقاش. لقد ذكر ابن البناء في المقدمة أن غرضه أن يقرب «في هذا الكتاب من أصول صناعة البديع ومن أساليبها البلاغية»، وأن غايته منفعة الكتاب في «فهم الكتاب والسنة» (الروض ص 68، 69)، وذكر في خاتمة الكتاب أنه قدم ما به «يعرف التفاضل في البلاغة والفصاحة، وهو قدر كافٍ في فهم ذلك في كتاب الله وسنة نبيه وفي المخاطبات كلها» (الروض ص 174). لقد بدا التخييل خاصاً بالشعر وحده. أما الروعة الأدبية فتتصل بالبديع. وبالتالي أفسح **لصناعة البديع** مجالاً واسعاً لتكون هي محور فنون القول البلاغي جميعها. ومن ثم يظل **البديع** يشمل الشعر وغير الشعر، فهو مجال البلاغة أو (الأدبية) على تفاوتها بين القول المعجز والقول البشري.

الهوامش

1) انظر مثلا: أمجد الطرابلسي، في مقدمته القصيرة لكتاب **المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع**، تأليف أبي محمد القاسم السجلماسي، وتقديم وتحقيق علال الغازي، ط1 (الرباط: مكتبة المعارف 1400هـ/1980م) ص 12-13. ومحمد بن شريفة، مقدم ومحقق كتاب **التنبيهات على ما في التبيان من التمويهات** تأليف المطرف أحمد بن عميرة (1991) مقدمة المحقق ص 9.

2) انظر: **ابن البناء العددي المراكشي**، في كتابه **موضع الدراسة الحالية: الروض المريع في صناعة البديع**، تح: رضوان بن شقرون (الدار البيضاء: دارالنشرالمغربية 1985م) مقدمة المحقق، ص 48 حيث يوجد عدم تحديد لسنة وفاة السجلماسي؛ و**المنزع البديع** (م.س) مقدمة المحقق، ص 47-49.

3) **الروض المريع في صناعة البديع (م.س)**، ويوجد اختلاف قليل حول سنة وفاة ابن البناء، انظر مقدمة المحقق ص 48؛ و عمر أوكان، محقق كتاب من **تراث ابن البناء المراكشي** (البيضاء: أفريقيا الشرق 1995) ص أ؛ وعبدالله كنون،/ **موسوعة مشاهير رجال المغرب، مج 4، ابن البناء العددي**، رقم 32، ط 2 (القاهرة - بيروت: دار الكتاب المصري ،دار الكتاب اللبناني 1995 ص 11).

4) تجدر الإشارة إلى أن المطرف ابن عميرة يمكن إدراجه ضمن هؤلاء، انظر رأيه حول التخييل، كتاب **التنبيهات (م.س)** ص 55، 61، 112، 125.

5) انظر أدناه قسمة المخاطبات عند ابن البناء ضمن ثنائية المنظوم والمنثور.

6) راجع آنفاً هامش (2).

7) **التلقي والتأويل**/ مقاربة نسقية، ط 1 (الدار البيضاء - بيروت: المركز الثقافي العربي 1994هـ).

8) قدمت الرسالة إلى جامعة القاضي عياض كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مراكش، السنة الجامعية 1994-1995.

9) قدمت الرسالة إلى قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي محمد بن عبدالله، فاس، للعام الجامعي 1417-1418/ 1996-1997).

10) من هنا فصاعداً، عند التوثيق سيرد في المتن عنوان المرجع مختصراً ورقم الصفحة، إذاكان المرجع سبق ذكره. وذلك من **أجل الاختزال**.

11) جدير بالذكر أن د.مفتاح تناول الخيال العربي الإسلامي في كتابه **مشكاة المفاهيم/ النقد المعرفي والمثاقفة** (الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي 2000، ص 9-152، وذكر ابن البناء أكثر من مرة، ولكن كانت الإشارات تأتي عارضة أو تشير بإيجاز إلى استعمال ابن البناء لنظرية التناسب ص 35، 124، ونظرية القسمة ص 125؛ وكذلك تناول في كتابه: **المفاهيم معالم/ نحو تأويل واقعي**، ط 1 (الدار البيضاء - بيروت: المركز الثقافي العربي 1999هـ) مفهوم الحقيقة وأشار إلى ابن البناء ص 47-71، وهذا يتصل بالإلاهيات ولا يتصل بصورة مباشرة بتصورات ابن البناء للشعر. فالمؤلف يتناول ابن البناء على أنه يمثل مرتبة من الفكر العربي الإسلامي الذي ***انشغل*** بمسألة الحقيقة، والذي جمع بين منبع الثقافة «الأصيلة»، ومنبع الثقافة «الدخيلة» في تأليفه حول الإلهيات، على أنه يلفت الانتباه في ص 52، ورود نص قصير لابن البناء فيه مقارنة المحاكاة عند الساحر والشاعر في كتابه: **شرح مراسم الطريقة في فهم الحقيقة** (مخطوط بالخزانة العامة، رقم: 2378 د.ص: 66). وهذه الإشارة ربما كان النظر في سياقها الأصلي يلقي شيئا من الضوء على تصور ابن البناء للشعر. ولكن لم أجد هذا النص في رسالة ابن البناء «**مراسم الطريقة في فهم الحقيقة**» المنشورة في كتاب: **من تراث ابن البناء المراكشي**، تحقيق عمر أوكان، (أفريقيا الشرق 1995)، ص 79-95، (ولم أتمكن من الاطلاع على **شرح** الرسالة المخطوطة).

12) يمكن هنا النظر في هذه الفقرة من الدراسة حيث تنص العبارة على ابن البناء العددي «**ناقش قضية الصدق والكذب في الشعر، وربط ذلك بنظرية المحاكاة وبالتخيل. فدل حديثه فيهما على فهمه العميق لهما وتمثله لعلاقة الشعر بهما لاعتبارأنهما في الجوهر تطلع من المبدع إلى عالم المثل. وفيما قاله غناء وكفاية، فإن شئنا المزيد من التفصيل والتوضيح لنظرياته القيمة فإننا نجد ذلك في بعض المصادر القديمة المتصلة بالبحث الفلسفي ككتب ابن سينا، أو بالبحث النقدي والبلاغي ككتاب حازم القرطاجني (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)» الروض، مقدمة المحقق، ص 34. إن عبارات الدارس ظهر فيها المدح لابن البناء مثل «دل حديثه فيهما على فهمه العميق لهما»** دون أن يدعم ذلك تقديم الآراء نفسها التي تتصل بالمحاكاة والتخييل.

13) لاحظ الدارس محقا وجود تشابه في عدد من النواحي المتصلة بنواحي البديع، والمتصلة ببعض التعريفات البلاغية بين كتاب **الروض المريع**، وكتاب السجلماسي **المنزع البديع**، **الروض المريع**، مقدمة المحقق (ص 48، 49)، لكنه لم يشر إطلاقاً إلى وجود أي اختلاف حول مفهوم التخييل بين السجلماسي وبين ابن البناء.

14) الروض المريع، (م.س) مقدمة المحقق ص 34. ويمكن مراجعة ص 32 مثلاً، وآنفاً هامش 12.

15) في حديث الدارسة عن الشعر افترضت أن ابن البناء يقابل بين الشعر والنثر (ص ص 323، 322). والحقيقة أن ابن البناء كان يقابل بين «الشعر» و«غير الشعر»، ومصطلح «غير الشعر» عنده ليس مرادفاً «للنثر». وعند حديثها عن النثر، في سياق سرد ابن البناء لأقسام المخاطبات، فسرت قوله إن قسمي الشعر والمغالطة «خارجان عن باب العلم وداخلان في باب الجهل»، أنه قصد بكون الشعر داخلاً في باب الجهل «**لأن اختصاصه [الشعر] دائماً جهل الموضوع وإنكاره له وإحضار الذات**»!! (قضايا، ص 328). ويبدو مثل هذا التفسير بعيداً عن فهم آراء ابن البناء، كما هو بعيد عن فهم طبيعة النقد العربي القديم، فهو يسقط مفاهيم مصطلحات نقدية حديثة تتصل بالشعر مثل «الذات» و«الموضوع» على مفهوم النقد العربي القديم في ذلك العصر.

16) المنظوم في عبارته يشير إلى القول المتصل بالوزن والقافية، ومن هنا يأتي التقابل بين المنظوم والمنثور.

17) يعد مفهوم حازم القرطاجني للتخييل في كتابه: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، امتدادا لمفهوم التخييل عند الفارابي وابن سينا وابن رشد، انظرمثلاً: مقدمة محقق الكتاب محمد الحبيب بن الخوجة (تونس: 1966) ص 98-99، 118؛ وشكري محمد عياد، كتاب أرسطوطاليس في الشعر/ نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، (القاهرة: دار الكاتب العربي 1387هـ-1967م) ص 244-245؛ وهناك أكثر من دراسة حول **مفهوم التخييل عند القرطاجني انظر: جابر عصفور، مفهوم الشعر/ دراسة في التراث النقدي**، ط 1 (القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر 1978 ص 242:249 ومحمد مفتاح، **مشكاة المفاهيم**، (م.س) ص 97-123.

18) حول مفهوم التخييل عند السجلماسي، انظر سعاد المانع، «مفهوم مصطلح» المجاز «عند السجلماسي في علاقته بمصطلح «التخييل»»، أبحاث اليرموك/ سلسلة الآداب واللغويات، مج 17، العدد الأول 1999 ص 92-93.

19) عن مفهوم التخييل عند الفارابي وابن سينا وابن رشد انظر: **ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين/ من الكندي حتى ابن رشد**، ط 1 (بيروت: دار التنوير 1983 ص ص 84-85، 85-98. وعن زوايا التصور للتخييل في التراث انظر: «**مفهوم مصطلح «المجاز» عند «السجلماسي»**» (م.س) 92-100.

20) أشار د. حمادي صمود إلى مصطلح «الشعر - غير الشعر» في مجال عرض المصطلحات المستعملة في التراث عند الحديث عن الشعر ص 44 ،ص 101 في نظرية الأدب عند العرب، تونس، دار شوقي 2002.

21) عبدالرحمن بدوي، **أرسطوطاليس/ فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح**

الفارابي وابن سينا وابن رشد (بيروت: دار الثقافة 1973) ص 168. ستكون الإشارة إلى هذا المرجع في المتن مختزلة (بدوي ...).

22) يقول الفارابي: «والخطابة قد تستعمل أشياء من المحاكاة يسيراً»، «**جوامع الشعر**» (**م.س**) ص 174؛ ويقول ابن سينا «وقد يعرض لمستعمل الخطابة شعرية»، انظر: **الشفاء، المنطق 8 – الخطابة**، تحقيق د. محمد سليم سالم (القاهرة: وزارة المعارف العمومية 1373-1954) ص 204.

23) يقول بنشقرون، عن قسمة الكلام عند ابن البناء «أن الكلام ينقسم إلى شعر ونثر»، **الروض**، المقدمة ص 26؛ وتقول سعيدة التبر، عن النثر عند ابن البناء «النثر له وظيفة تعليمية برهانية اقناعية ليست **للشعر**»، أن «الفرق الجوهري بين **الشعر والنثر** هو القافية والوزن ومقامهما»، **قضايا النقد الأدبي بالمغرب**، ص 327، ص 329.

24) ذكر عبدالحق دادي في دراسته «**مصطلحات نقدية...**» (م.س)، أن مصطلح النظم عند ابن البناء يحمل معنيين أحدهما: «**هو الشعر. يستفاد هذا من استلهامه لقول ابن سنان الخفاجي في حد الشعر» والنظم كما قاله الخفاجي – فضل يستغنى عنه ولا تدعو ضرورة إليه ، بخلاف النثر...»**» ص 276. لكن هذا الاستنتاج لا يبدو لي مقنعاً. فابن البناء بناء على كونه يرى «المنظوم» هو ما يقابل «النثر»، من الأقرب أن يكون غَيَّرَ كلمة «الشعر» في نص الخفاجي ***عامداً إلى النظم***، فكون «النظم» يحمل الوزن والقافية يتفق مع وصف الخفاجي بأنه «فضل يستغنى عنه ولا تقود ضرورة إليه» **سر الفصاحة**، (القاهرة: دار الكتب العلمية 1982م) ص 288.

25) من المعروف أن هذه القسمة توجد أساساً عند الفلاسفة، يقول الفارابي «وأنواع الصنائع التي فعلها بعد استكمالها أن يستعمل القياس في المخاطبة في الجملة خمسة: برهانية وجدلية وسوفسطائية وخطبية وشعرية «الفارابي، **إحصاء العلوم**، حققه وقدم له د. عثمان أمين، ط 3 (القاهرة، 1968) ص 85؛ وانظر: فايز الداية، **معجم المصطلحات العلمية العربية** للكندي والفارابي والخوارزمي وابن سينا والغزالي (دمشق – بيروت: دار الفكر، ودار الفكر المعاصر 1410 –) 1990 ص 89-92. ويذكر **ابن رشد** قسمة مماثلة لقسمة الفارابي، جمال الدين العلوي، **المتن الرشدي/ مدخل لقراءة جديدة**، (الدار البيضاء: دار توبقال 1986) ص 50.

26) جدير بالذكر أنه في التراث النقدي الذي يجعل التخييل أساساً في تعريف الشعر، ترد أمثلة عن ورود القول الخطابي، أو المغالطي في الشعر. انظر، سعاد المانع، «شعرية ابن رشد بين التنظير والتطبيق» مجلة جامعة الملك سعود، المجلدالسادس الآداب (1)1414 هـ/1994م ص 63-65؛ وانظر، للقرطاجني، **منهاج البلغاء** ص 289 ص 293، ص 301.

27) ثم يذكر أنه «عرض من أجل ذلك **اشتراك في اسم الشعر**» الروض ص 82. فهو يرى أنهم يطلقون مسمى «الشعر» على «القول المنظوم **المخيل**»، وعلى «القول المنظوم **غير المخيل**»، والأول عنده هو (الشعر الحقيقي)، أما الثاني فهو في حقيقته **غير شعر**، ولكن تأتي هذه التسمية في رأيه من قبيل التجاوز **والتوسع لاشتراكهما في الوزن والقافية**.

وجدير بالذكر أن الجدل حول التداخل بين الشعر والنثر والنظم يوجد في تراث لغات أخرى في العالم كما ورد في **موسوعة برنستون الجديدة للشعر والشعرية.. The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics,Ed .Alex Preminger and others, (Princeton, Princeton University press, 1993) see "Verse and .Prose" pp.1346-1347**

28) ذكر الأستاذ بنشقرون محقق كتاب الروض في ص 82 هامش 45 أن كلمة «أهل العرف» وردت في «الأصول الخطية الثلاث»، لكنه يقترح أنه لعل المقصود « **أهل العروض فهو الأصح الأنسب**». ولا يبدو الاقتراح مقنعاً في نظري، فالنظر في كتب التراث على تنوعها يبين أن المتداول في كتب نقد الشعر والبلاغة والإعجاز هو استعمال الشعر كمرادف للمنظوم، وليس الأمر مقصوراً على أهل العروض.

29) «جوامع الشعر»، مطبوع مع: **تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، تأليف أبي الوليد بن رشد**، تحقيق وتعليق د. محمد سليم سالم، (القاهرة المجلس الأعلى للشؤن الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، الكتاب 1971-1391 (23م) ص 173، 172.

30) وتجدر ملاحظة أن عبدالقاهر الجرجاني في القرن الخامس الهجري كان يرى أن الشعر يحمل خصائص كثيرة غير «الوزن» [**والقافية**]. جاء هذا في سياق دفاعه عن الشعر ضد المهاجمين للشعر والكارهين له «**فإنا إذا كنا لم ندعه [المعارض] إلى الشعر من أجل ذلك [الوزن]، وإنما دعوناه إلى اللفظ الجزل، والقول الفصل، والمنطق الحسن، والكلام البين، وإلى حسن التمثيل والاستعارة، وإلى التلويح والإشارة، وإلى صنعة تعمد إلى المعنى الخسيس فتشرفه، وإلى الضئيل فتفخمه، وإلى النازل فترفعه، وإلى الخامل فتنوه به وإلى العاطل فتحليه وإلى المشكل فتجليه» دلائل الإعجاز** تح: محمود محمد شاكر، (القاهرة، مكتبة الخانجي 1404/1984م) ص 24.

31) ذهب بعض النقاد في حديثهم عن خاصية الشعر إلى أنه متصل بالفطنة مثل إسحاق بن وهب، ومثل ابن سنان الخفاجي، وابن رشيق، وذهب بعضهم إلى أن الشعر يعود إلى الاستعارات والأساليب المخصوصة في بنائه مثل ما رأى ابن خلدون، انظر سعاد المانع: **الضرورة الشعرية من وجهة نظر النقاد والبلاغيين**، رسالة دكتوراة غيرمنشورة:

Suaad A Al-Mana ,Poetic Necessity from the Perspective of the Meedieval Arab Critics and Retoricians (A dessertation of Ph. D. Near Eastern Studies in the University of Michigan 1986) pp188-196.

وانظر أيضاً: حمادي صمود في **نظرية الأدب عند العرب** (م.س) ص 64-60، ص 139.

32) يستعمل ابن سنان الخفاجي مثلاً فى كتابه **سر الفصاحة** المصطلحين بمعنى مترادف في مقارنته، **بين المنظوم والمنثور** (م..س) ص 286. ويقول ابن رشيق **في العمدة** وهو يتحدث عن طبقات الكلام في المنظوم والمنثور، «فإن اتفقت الطبقتان في القدر وتساوتا في القيمة، ولم يكن لإحداهما فضل على الأخرى، كان الحكم للشعر ظاهراً في التسمية لأن كل منظوم أحسن من كل منثور من جنسه في معترف العادة» تح: محمد قرقزان (بيروت: دار المعرفة 1988م) ص 73.

33) أكثر ما يستعمل حازم القرطاجني هو مصطلح **الشعر**، لكنه في أحيان قليلة يستعمل مصطلح **النظم** على أنه مرادف للشعر. يقول مثلاً «وأنت إذا نظرت من تعلم منه شيمة حسد من الكهول والشيوخ الذين يئسوا من البلاغة في النظم والنثر وجدته إذا أنشدته شعراً حسناً إما شديد الحبوس مربد الوجه لشدة الاغتياظ..» منهاج البلغاء ص 126.

34) انظر عن مصطلح النظم في التراث (في صلته بالشعر والنثر) شكري عياد، تلخيص كتاب أرسطوطاليس (م.س) 271-277 وص 245 في سياق حديثه عن حازم القرطاجني؛ وتوفيق الزيدي، جدلية المصطلح والنظرية النقدية ط 1 (تونس: قرطاج 1998، 2000) ص 479-528.

35) **Wolfhart Hienrichs**, *Encyclopedia of Arabic Literature*, Ed. Scot Meisami & Paul Starkey ,(London &New York : Routledge 1998 Vol.2,pp 585-586.

ولم يذكر زمنا معينا أخذ فيه مصطلح النظم يقتصر استعماله للإشارة فقط إلى المنظومات العلمية أوالشعر الرديء.

36) الزيدي، **جدلية المصطلح والنظرية النقدية** (م.س) ص 492.

37) استعمل «قال الناظم» باطراد منذ ص 95 وحتى ص 132، ثم أخذ يستعمل «قال الشاعر» من ص 145 إلى ص 196 قرب حدود نهاية الكتاب.

38) انظر بنشقرون، (**الروض**، مقدمة المحقق: ص 34-32)؛ والتبر في: قضايا النقد، ص 301، 315-316، وكذلك ص 318-319 حيث نجد المقارنة بالفارابي وابن سينا والسجلماسي والقول بالتشابه معهم.

39) انظر: ألفت كمال الروبي: **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين**، (م.س) ص 84-88، 95-98.

40) إحصاء العلوم، (م.س) ص 85.

41) انظر: أسرار البلاغة، تح: هريتر (القاهرة: مكتبة المتنبي 1399هـ-1979م [مصورة عن طبعة اسطمبول]) ص 245، 253.

42) انظر هامش 67 أدناه، حيث يصف د. حمادي صمود ابن رشد بالتشدد في رفضه «الغلو الكاذب» في الشعر،. وبغض النظر عن هذا الموقف من الغلو الكاذب، تظهر جودة التخييل والمحاكاة عموما عند ابن رشد أن لا يكون بعيداً كثيرا عن الصدق. وابن رشد في ثنايا حديثه عن غلط الشاعر يعيب «المحاكاة بأشياء غير ناطقة» «ذلك أن الصدق في هذه المحاكاة يكون قليلاً، والكذب يكون كثيراً»، تلخيص،(م.س) ص 160.

43) توجد هذه العبارة عند الفارابي مع اختلاف طفيف في جوامع الشعر، (م.س) ص 174.

44) يعتمد الشعر عند القرطاجني على التخييل في بث الفضائل والتأثير في النفس راجع ص 106، وانظر ص 164- ص 166.

45) حول المفهوم الخاص بالمجاز عنده والمتصل بالتخييل، انظر، «**مفهوم مصطلح «المجاز» عند السجلماسي..**» (م.س) ،ص 92، ص 93.

46) («**مفهوم مصطلح «المجاز»**») (**م.س.**) 112، 113.

47) يقسم عبدالقاهر المعاني إلى «قسمين عقلي وتخييلي» أسرار ص 241، وانظر. **أيضاً**، ص 245.

48) الزمخشري، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل (القاهرة: مصطفى البابي الحلبي 1367هـ 1948م) ج 3،ص 40، 39. وقد ورد التخييل مقترناً بالتشبيه عند فخر الدين محمد بن عمر الرازي (ت 606هـ) في كتابه **نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز** (القاهرة: مطبعة الآداب والمؤيد 1317) ص 65، ولم يرتبط بالكذب. ولكن الجدل حول ارتباطه بالكذب ونفي وجوده في القرآن ظل قائماً. انظر، «مفهوم مصطلح «المجاز» عند السجلماسي» ص 99.

49) يدل سجل مؤلفات ابن البناء التي أوردها **كنون**، أنه اطلع على تفسير الكشاف، إذ نجد ضمن مؤلفاته «حاشية على تفسير الكشاف» **موسوعة رجال** (م.س) ص 24، واطلاعه على الكشاف قد يرجح أنه اطلع على أن الزمخشري يستعمل التخييل في تفسير بعض آيات القرآن الكريم. وكون ابن البناء يقف من التخييل موقفاً سلبياً، قد لا

يبدو غريباً فهناك بعض العلماء انتقدوا الزمخشري في كونه جعل التخييل في **القرآن الكريم**.

50) فمثلا مفهوم التخييل عند فلاسفة العربية في تنظيرهم للشعر،كان غير مفهوم التخييل وصلته بالشعر عند عبدالقاهر الجرجاني، وهو كذلك غير مفهوم التخييل عند الزمخشري. عن مفهوم التخييل عند فلاسفة العربية، انظر أعلاه هامش: 18؛ وعن اختلاف مفاهيم التخييل في التراث العربي، انظر فلفهارت هاينريكس:

W. Heinrichs, " 'Takhyil' and its Tradition" **Gott ist schon und Er liebt die Schonheit**/ ***God is beatiful and he loves Beauty***, Festschriftin honourof Annemarie Schimmel Presented by student, friendsand colleagues on Apri l7. 1992. edited by Alma Giese and J. Christoph Burgel (Berlin, Peter Lang 1992?) pp. 227-247.

ومحمد مفتاح، **مشكاة المفاهيم** (م.س) ص 9-152. وعن فكرة عامة عن التخييل في التراث انظر مصطفى الجوزو ،نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية (1)،ط 2 (بيروت: دار الطليعة 1988) ص 114-145.

51) المانع، «**شعرية ابن رشد**» (م.س) ص 47. وانظر صمود. «ابن رشد قارئاً كتاب الشعر لأرسطو:البناء على الخطأواختزال إمكانات النص المتن «ضمن» **المعنى وتشكله أعمال الندوة الملتئمة بكلية الاداب بمنوبة في 17-18 و19 نوفمبر 1999**»، (منشورات كلية الاداب منوبة، 2003) ص في إشارته إلى توسع ابن رشد في باب التشبيه «بما غنمه من مفهوم المحاكاة باعتبارها وظيفة الفن في عمومه عند أرسطو». ومع أن دراسة د. صمود تعمد إلى تبين اختلاف ما جاء عند ابن رشد عما هو موجود في كتاب أرسطو، لكن هذا يبين تماما مدى اختلاف رؤية التخييل عند ابن البناء عنها عند ابن رشد.

52) «**شعرية ابن رشد**»، ص 51؛ وانظر **تلخيص الخطابة** لابن رشد، تحقيق عبدالرحمن بدوي (بيروت: دار القلم، الكويت: دار المطبوعات، د.ت) ص ص 254-272.

53) **يشمل «علم البلاغة» عند القرطاجني «صناعتي الشعر والخطابة»**، ويقول عنهما في سياق حديثه عن المعاني «**الشعر والخطابة يشتركان في مادة المعاني ويفترقان بصورتي التخييل والإقناع (...)...**» (منهاج ص 20، 19).

54) يقول القرطاجني «إذا حوكي الشيء جملة أو تفصيلاً فالواجب أن تؤخذ أوصافه المتناهية في الشهرة والحسن إن قصد التحسين وفي الشهرة والقبح إن قصد التقبيح»، منهاج، ص 101.

55) يرتبط الغلو عنده بناحية سلبية «كل مافي التشبيه من كذب أو غلو، فلا يكون في الحكمة ويكون في الشعر لأنه مبني على المحاكاة والتخيل لا على الحقائق». الروض، ص 103.

56) حول ارتباط التخييل بالبنية اللغوية عند الفارابي وابن سينا، انظر ألفت الروبي، **نظرية الشعر**، (م.س.) الفصل الرابع، «طبيعة الاستخدام اللغوي في الشعر» ص ص، 156-158-170-173. 179-185.

57) انظر مصطلحي «العلم» و«الجهل» في عبدالحق دادي، **مصطلحات نقدية في كتاب الروض**، (م.س) ص 52، 179، 178.

58) نص الفارابي هو، «فالصادقة بالكل هي لا محالة هي البرهانية، والصادقة بالبعض على الأكثر فهي الجدلية والصادقة بالمساواة فهي الخطبية، والصادقة في البعض على الأقل فهي السوفسطائية، والكاذبة بالكل لا محالة فهي الشعرية - وقد تبين من هذه القسمة أن القول الشعري هو الذي ليس بالبرهانية ولا الجدلية ولا الخطابية ولا المغالطية، وهو مع ذلك يرجع إلى نوع من السولوجسموس أو مايتبع السولوجسموس -»، مقالة في قوانين الشعراء، ضمن بدوي، **فن الشعر** ص 151. - وقد ذكر **ت.ج. دي بور** أن الفارابي يجعل الشعر أحط أنواع المعرفة فهو في رأيه كلام باطل وكذب لا قيمة له، انظر **تاريخ الفلسفة في الإسلام**، نقله إلى العربية وعلق عليه محمد عبدالهادي أبو ريدة، ط 5 (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية د.ت) ص. ولكن مراجعة موقف الفارابي من الشعر، تبين أن قيمة الشعر لا تصدر عنده من كونه يمثل مصدر معرفة ،ولكن من كونه يمثل مصدر تأثير قوي على النفس، ومن هنا يفيد في الحث على الفضائل.

59) من المعروف عد الدارسين أن ترتيب الشعر ليكون الأخير بين أقسام المنطق يعود إلى ترتيب كتب أرسطو أو مانسب إلى أرسطو منذ أيام الفارابي، وقد جاءت كما يلي: المقولات، العبارة، القياس، البرهان، المواضع الجدلية، الأقوال المغلطة، الخطابة، الشعر. انظر ت.ج. دي بور، **تاريخ الفلسفة في الإسلام**، (م.س) ص 199؛. وقد وردت هذه القسمة عند ابن رشد، انظر جمال الدين العلوي، **المتن الرشدي/ مدخل لقراءة جديدة** (م.س) ص 50، 49 **مع هذا تجدر هنا ملاحظة لها أهميتها**، إذ يرد ترتيب أقسام المخاطبات القياسية الخمسة عند الفارابي وابن رشد مختلفاً قليلاً عما هو عليه عند ابن البناء. فهي عندهما: «برهانية وجدلية وسوفسطائية وخطبية وشعرية» **إحصاء العلوم**، (م.س) ص 79، و المتن الرشدي (م.س.) ص 50، وأما ابن البناء فترتيبها عنده: «البرهان والجدل والخطابة والشعر والسفسطة». الروض.ص 81.

60) راجع ألفت الروبي: **نظرية الشعر**، في الفصل الثالث «مهمة الشعر» ص 105-112، 125-140.

61) الفارابي، «**جوامع الشعر**»، (م.س) ص 174؛ وقد استشهد بهذه العبارة القرطاجني را: آنفا، هامش 45.

62) عن الغاية التعليمية للشعر عند الفلاسفة، انظر ألفت الروبي: **نظرية الشعر**، ص 133-141.

63) ابن رشد، **تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر**، (م.س)، ص 105. ومن هنا يذكر أن الشعر اليوناني في أكثره يهتم بالناحية الخلقية والثقافة والمعرفة «وأما اليونانيون فلم يكونوا يقولون أكثر ذلك شعراً إلا وهو موجه نحو الحث على الفضيلة ،أو الكف عن الرذيلة أو ما يفيد أدباً من الآداب أو معرفة من المعارف»، ص 67، 68؛ وانظر سعاد المانع، «**شعرية ابن رشد بين التنظير والتطبيق**»: ص50، 51.

64) راجع ابن رشد، **تلخيص كتاب أرسطوطاليس**، ص 82.

65) «**شعرية ابن رشد** بين التنظير والتطبيق»، (م.س) ص 54، 55.

66) يذكر ابن البناء أنه وضع «**مقالة في الكشف عن حقيقة النظم والنثر، والتمييز بين الحكمة والشعر، وبيان ما يتعلق بهما** ». ص 174.

67) تجدر الإشارة أن د. حمادي صمود وصف ابن رشد بالتشدد في رفضه «الغلو الكاذب» في الشعر، وذكر أنه «تبدو النزعة الفقهية عند ابن رشد في حمله الكذب على المعنى الأخلاقي في المقابل للصدق». «ابن رشد قارئاً» (م.س.) ص 505. مع هذا واضح أن ابن البناء هنا يقف رافضا كل أنواع الغلو، وليس الغلو الكاذب وحده.

68) **فصل المقال في ما بين الشريعة والحكمة من الاتصال**، دراسة وتحقيق محمد عمارة، ط 2 (القاهرة: دار المعارف د.ت. ربما 1983م) ص 30، 31.، وانظر ص 45، إشارته إلى «أصناف الدلائل الثلاثة، التي لا يعرى أحد من الناس عن وقوع التصديق له من قبلها بالذي كلف معرفته، أعني: الدلائل الخطابية والجدلية والبرهانية» ص 45 «لأنه إن كان من أهل البرهان، فقد جعل له سبيل إلى التصديق بها بالبرهان، وإن كان من أهل الجدل فبالجدل، وإن كان من أهل الموعظة فبالموعظة ».. ص 45-46.

69) يرد الدفاع عنده عن الشعر متخذاً عدة زوايا، انظر، **دلائل** ص 11-28.

70) **التنبيهات** ،(م.س) انظر مقدمة المحقق بنشريفة، ص 13.

71) تقي الدين أبو العباس أحمد بن تيمية الحراني، **الرد على المنطقيين**، (بمباي: عبدالصمد شرف الدين 1368هـ-1949م) ص 440، والمقصود بالمنطقيين هنا عموماً من يتناول علم المنطق سواء من الفلاسفة أو المتكلمين أو غيرهم، انظر مقدمة السيد سليمان الندوي للكتاب، **ص.ف- ص**؛ وانظر إبراهيم عقيلي، **تكامل المنهج المعرفي عند ابن**

تيمية (هيريندن – فرجينيا: المعهد العالمي للفكر الإسلامي 1415هـ/1994م) ص 69. حيث يذكر «لم يكن المنطق ينظر إليه بنفس النظرة إلى الفلسفة، لأنه صار كمقدمة منهجية في بعض العلوم كعلم الكلام وعلم أصول الفقه».

72) يقف ابن تيمية هنا موقفاً أقرب إلى موقف الناقل أو الواصف.

73) يقول ابن تيمية «**وقد يقول من يقول من حذاقهم ومن يروم أن يقرن بين طريقهم وطريق الأنبياء أن الأقسام الثلاثة – البرهان والجدل والخطابة هي المذكورة في قوله تعالى**» في الآية المشار إليها. الرد، ص 441. وانظر، ص 444، 445 ص 467، 468. وليس من البعيد أن يكون ابن تيمية في عبارته هذه، يلمح إلى ما رآه ابن رشد في كتابه **فصل المقال** والذي سبقت الإشارة إليه را:آنفا هامش، 68.

74) **الرد**،. ص 5، كما توقف في موضع آخر ليبين أن مهمة أنواع القياس الثلاثة الأولى تختلف عن القياس الشعري (= التخييل)، فهي تفيد العلم أوالظن «**بخلاف الشعري. فإن المقصود به تحريك النفس، ليس المراد به أن يفيد –لا علماً ولا ظناً فلهذا لم يدخل مع الثلاثة**» (الرد ص 441).

75) يمكن ملاحظة اختلاف هذا الترتيب عما جاء عند الفارابي وابن رشد، را: **آنفاً هامشي** 25، 59.، إن هذا قد يدل على أن ابن تيمية و ابن البناء يعتمدان مدونة أخرى تتصل بالفلسفة بوجه من الوجوه، ويختلف فيها هذا الترتيب. ولعل – ما سبقت الإشارة إليه من – اهتمام ابن تيمية بنقاش فكرة القول بأن قسمة المخاطبات موجودة في القرآن الكريم، والرد عليها في أكثر من موضع، يومئ إلى انتشارها في دائرة تتصل بالفكر الفلسفي المتصل بالدين. ولعله من الجدير بالذكر أن أبا حامد الغزالي (ت 505هـ) وهو موضع اهتمام كل من ابن تيمية وابن البناء، كل من زاويته، يوجد عنده ملمح للفكرة السابقة. فهو يربط بين تعليم الناس على مختلف فئاتهم وبين ما جاء في الآية الكريمة ﴿**ادع إلى سبيل ربك ..**﴾. يقول في كتابه القسطاس المستقيم في مجال الرد على من يستعمل الرأي والقياس «ولو رزق سعادة **مذهب التعليم، لتعلم أولاً الجدال من القرآن، حيث قال تعالى ﴿ادع إلى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة؛ وجادلهم بالتي هي أحسن﴾، وعلم أن المدعو بالحكمة قوم، وبالموعظة قوم، وبالمجادلة قوم**». ويشير في موضع آخر إلى أن «جميع العوام، وهؤلاء هم الذين ليس لهم فطنة لفهم الحقائق، وإن كانت فيهم الفطنة الفطرية، فليس لهم داعية الطلب بل شغلهم الصناعات والحرف؛ وليس فيهم أيضاً داعية الجدل وتحذلق المتكايسين في الخوض في العلم، مع قصور الفهم عنه (....) أدعو هؤلاء إلى الله بالموعظة، كما أدعو أهل البصيرة بالحكمة، وأدعو أهل الشغب بالمجادلة. وقد جمع الله هذه الثلاثة في آية واحدة كما تلوتها عليك أولاً». القسطاس المستقيم (بيروت: المطبعة الكاثوليكية 1959) ص 41، ص 85؛ وقد كرر هذه

الفكرة في كتابه: **إلجام العوام عن علم الكلام** تحقيق ودراسة د. سميح دغيم (بيروت: دار الفكر اللبناني 1993) ص 113.

76) يعرف **القزويني** (ت. 734هـ) علم البديع أنه «علم يعرف به وجوه تحسين الكلام، بعد رعاية تطبقه على مقتضى الحال ووضوح الدلالة» **الإيضاح في علوم البلاغة**، شرح وتعليق وتنقيح د.: محمد عبد المنعم حفاجي ط 3 (بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1391-1971» ص 477؛ وانظر د. أحمد مطلوب، **بحوث بلاغية** (بغداد: مطبوعات المجمع العلمي 1996-1417هـ، وإشارته إلى **أثر المدائح النبوية في البلاغة**، وأن البديعيات لم تفرق بين علوم البلاغة وإنما سلكتها في علم واحد هو البديع بمعناه الواسع القديم، وان شعراء البديعيات اتجهوا إلى شرحها حسب هذا المفهوم **للبديع** 253، 254، ومن أمثلة ذلك **عائشة الباعونية** (في القرن العاشر الهجري) في شرحها لبديعيتها 250-253؛ وحول عرض واف لكل ما يتصل بالبديع انظر أحمد إبراهيم موسى **الصبغ البديعي في اللغة العربية** (القاهرة: دار الكاتب العربي 1388هـ-1969)؛ وعن تاريخ موجز لتطور مصطلح البديع انظر: جميل عبدالمجيد، **البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية** (الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998 ص13-30 .

77) حول «تجنيس أساليب البديع» عند **السجلماسي** في استعماله الجنس العالي والنوع في حصر أساليب البديع، انظر محمد مفتاح، **التلقي والتأويل** (م.س) ص 61-80.

78) كلمة «**البيان**» في عبارة ابن البناء لا علاقة لها بالمصطلح البلاغي المتداول عن «علم البيان»، فهي تشير الى التعبير الفصيح الذي يوضح المعنى وقد يكون معناها هنا قريباً من معناها في عنوان كتاب الجاحظ **البيان والتبيين**؛ وانظر مصطلح «البيان» في الشاهد البوشيخي، **مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ** ط 2 الكويت: دار القلم 1415هـ-1995م) ص 120. ومن المهم هنا الإشارة أن المصطلحات البلاغية يجدر النظر إليها في التراث النقدي العربي بحذر، ففي كثير من الأحيان يكون المصطلح الواحد يحمل دلالات مختلفة عند أكثر من ناقد. وابن البناء نفسه ذكر اختلاف القدماء حول المصطلحات «**وفي ذلك وقع بين أهل هذه الصناعة التخالف، وعرض في كثير من أسمائها الاشتراك والترادف**» الروض، ص173، وانظر ص 90.

79) ولعل مثل هذه الفكرة عن البديع وصلته بالجمال القولي تظهر في عبارة عبدالقاهر الجرجاني عن الاستعارة وصلتها **بالبديع** «ذلك أنا نرى كلام العارفين بهذا الشأن - أعني علم الخطابة ونقد الشعر - والذين وضعوا الكتب في أقسام البديع يجري على أن الاستعارة نقل الاسم عن أصله إلى غيره للتشبيه على حد المبالغة». (368) «ولن يكون النقل بديعا حتى يكون من أجل التشبيه على المبالغة كما بينت لك» **أسرار**، ريتر ص 371.

80) يذكر أولا أن «**أهل صناعة البديع حصروها بالاستقراء من جهة عوارض اللفظ إلى أقسام سموها بأسماء وبينهم في ذلك اختلاف وكلها ترجع إلى ما تقدم ذكره من إيجاز وإكثار وخروج من شيء إلى شيء وسائر ماذكرناه من قبل**» ص 90.

81) ويبدو **البديع** يحتل مكانة جوهرية عند ابن البناء، واتفق مع ما رآه دادي من أن **البديع** عند ابن البناء **يشمل «البلاغة والفصاحة». مصطلحات نقدية**، ص 28. ويمكن ملاحظة أن ما هو موجود في البلاغة المتأخرة عند **القزويني** هو عكس هذا. فالقزويني يقسم علم البلاغة إلى ثلاثة علوم فرعية، الأول: **علم المعاني**، ويعرفه بأنه «علم يعرف به أحوال اللفظ العربي التي بها يطابق مقتضى الحال، والثاني: **علم البيان** ويعرفه بأنه «علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق محتلفة في وضوح الدلالة عليه». والثالث: **علم البديع** ويعرفه بأنه «علم يعرف به وجوه تحسين الكلام، **بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال ووضوح الدلالة». الإيضاح** (م.س) ص 83، 84، ص 326، ص 477، وواضح من تعريف البديع عند القزويني أنه يأتي في مرتبة أدنى من علمي المعاني والبيان، وأن **البلاغة** تشمل البديع.

82) تتبع عبدالحق دادي دلالات مصطلح البديع في مواضع مختلفة من **الروض**، وتوقف عند دلالة «**صناعة البديع**»، وميز بينها وبين «**الكلام البديع**». وذكر أن الأولى «**على الجملة**» «**ترجع إلى صناعة القول ودلالته على المعنى المقصود**»، أما الثانية فقد استنتج أنها تعني «**الكلام المبني على قواعد اللغة وضوابط الإعراب**» (**مصطلحات** ص 31). واتفق معه في الأولى، أما الثانية فلايبدو الاستنتاج فيها مقنعاً فقد بُني **على عبارة** لابن البناء (سبقت الإشارة إليها) تضمنت المقابلة بين كلام الخاصة والعامة. لكن عبارة ابن البناء تحمل إيحاء أكثر من مجرد «**قواعد اللغة وضوابط الإعراب**» (**الروض** ص 174، 173).

83) هذا افتراض قابل لدراسة تهدف إلى المقارنة، وقد سبق أن تناول نصر حامد أبو زيد «العلامات في التراث: دراسة استكشافية»، **مدخل إلى السيميوطيقا، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة**، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبوزيد (القاهرة: إلياس العصرية 1986 ص 132-73 وحول ما ترجم أوكتب بالعربية عن السيميوطيقا (والسيميولوجيا) حتى حدود عام 1989 انظر د. عبدالسلام المسدي، **مراجع النقد الحديث** (تونس – الدار العربية للكتاب 1989م)، وانظر ميجان الرويلي، وسعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي** ط 2 (الدار البيضاء – بيروت المركز الثقافي العربي 2000) 106-115.

84) يقول ابن البناء «تقسيم الصناعة بحسب الأغراض غير منحصر من جهة المعنى، وقد يمكن الحصر من جهة العبارة باللفظ فلذلك أهل صناعة البديع حصروها بالاستقراء من جهة عوارض اللفظ إلى أقسام سموها بأسماء وبينهم في ذلك اختلاف وهي كلها ترجع

إلى ما تقدم ذكره من إيجاز وإكثار وخروج من شيء إلى شيء وسائر ما ذكرناه من قبل» الروض ص 90، وانظر هذه الأقسام ص 82، 83، ص 139، أقسام اللفظ من جهة دلالته على المعنى ص 141 وما بعدها، وص 149 وما بعدها، وص 155،و ما بعدها.

85) انظر **الروض**: ص 91، أقسام اللفظ من جهة مواجهة المعنى نحو الغرض المقصود 93، 101، 113، 125 حيث ترد العناوين في هذه الصفحات والأمثلة والشرح في الصفحات التالية لها.

86) جدير بالذكر أن القزويني أشار في مقدمة **الإيضاح** إلى ***عدم «الاتفاق في عصره وما قبل عصره على هذه التسميات*** وأن بعض الناس قد يطلق على العلوم «الثلاثة» علم البديع». ص 83.

87) يذكر السجلماسي، في سياق رده على من أنكر «التخصيص» أو التعميم» فيقول «وأظن ممن أنكره أنه لما سمع إنكار النظار لهذا النحو من النظم في الحدود وفي البرهان وفي الصنائع البرهاني، ظن ذلك على الإطلاق فأنكره هنا وأغفل الفرق بين العبارة البرهانية والعبارة البلاغية» المنزع، ص 327. كذلك يقول في موضع آخر عن فكرة التداخل عند علماء البيان السابقين بين القول الشعر ي والخطبي أن «السبب في ذكر أصحاب علم البيان ومتأدبي العرب هذا الجنس [الشعر] مختلطا هو أنهم لم يكونوا تميزت لهم الأقاويل الشعرية من الأقاويل الخطبية. فلم يتبين لهم ما يخص صناعة صناعة منهما» 219.

88) راجع هامش 75.

* * *

(1)

سنبدأ بوضع تعريفات للبق والبُرغوث، وذلك للخلط القائم لدى بعض الدارسين القدامى، وبخاصة فيما يتصل بالبرغوث.

- قال في المعجم الوسيط: البُرغوث ضرب من صغار الهوام، عضوض، شديد الوثب، جمعه: براغيث، وفي اللسان: هو دويبة صغيرة شبه الحُرْقوص. وقال اللسان في تعريف الحرقوص: هو دويبة صغيرة مثل القُراد، قال الشاعر:

زُكْمَةُ عُمّارٍ بنو عمّار   مثل الحراقيصِ على الحمارِ

(الزُكمة: آخر ولد الأبوين)، قال: وفي الصحاح: الحُرقوص: دويبة كالبرغوث، وربما نبت له جناحان فطار. وقال غيره (أي غير الصحاح): هو دويبة سوداء مثل البرغوث أو فوقه.

- وفي الحيوان (373/5) ما ملخصه: البرغوث في دمشق وأنطاكية وما حولهما نوعان: الأبجل والبق. قال: وقد يعرض له الطيران كما يعرض للنمل، (لاحظ أن هذه الخصيصة للحرقوص)، وهو ذو رائحة نتنة، ومن خواصه العض، حتى أنه لا يدع المرء ينام أو يستريح.

وفي الحيوان أيضاً: (454/6-457) قال:

زعم بعضهم أن الحرقوص هو البرغوث نفسه، قالوا: والدليل قول الطِّرِمّاح:

ولو أن حُرقوصاً على ظهر قملةٍ يكرُّ على صفَّي تميم لولّت

قالوا: ولو كان له جناحان لما أركبه ظهر القملة، وليس في قول الطِّرمّاح دليل على ما زعموه.

قلت: ويروى الشعر بلفظ آخر، هو:

تميم بطرْق اللؤم أهدى من القطا ولو سلكت سُبْل المكارم زلّتِ

ولو أن برغوثاً على ظهر قملةٍ رأته تميم يوم زحفٍ لولّت

والمحصلة أنهما دويبتان متشابهتان، يمكن أن نقول: إنهما والبق من فصيلة واحدة، تشترك في العض ومص دم الإنسان والحيوان، وتنفرد كل واحدة منها بعد ذلك بخصائصها المميزة.

فالبرغوث (نهاية الأرب للنويري 303/10): أسود، أحدب، لا يمشي في عامته، وإنما يثب وثباً، (بتصرف) لا يقل عن الطيران. قال: ولذا أوردناه مع ذي الجناح، ومنه أيضاً ما يمشي ولا يثب. وقال الجاحظ عنه: (نزّاء، أي وثّاب). قال النويري: أصله متولد من التراب في المواضع المظلمة، قلت: يعني أنه فيها يبيض ويفرخ، وهو من الهوام التي تتوالد بكثرة كالبعوض، ومما يؤكد تكاثره في الأجواء الرطبة قولهم: (أذى البراغيث، إذا البَرَى غيثَ)، البَرَى: التراب، يقال في الدعاء: بفي فلانٍ البَرَى، أي التراب، غِيثَ: أي نزل عليه الغيث. وهو لا يوجد في البلاد الحارة ولا في البلاد الشديدة البرد. وقد وصف بعض الشعراء صراعهم معه، واستعرضوا بعض ما عانوه منه. قال بعض الأعراب (الحيوان 385/5):

ليلُ البراغيث عنّاني، وأنصبني لا بارك الله في ليل البراغيث

كأنهن وجلدي إذ خلون به أيتام سَوْء أغاروا في مواريث

ورواية الشهاب الأبهيشي في (المستطرف في كل فن مستظرف 101/2): أعياني وأنصبني، وقال ما معناه، إنه لو كبرت صورة البرغوث لجاء على صورة الفيل بخرطومه وأنيابه، وأنه يكنى بأبي طامر، وأبي عدي، وأبي وثاب، وقال: إن وثب البرغوث إلي الوراء لا إلى الأمام.

وقال محبوب بن أبي العَشَنَّط النَّهْشَلي:

لَروضةٌ من رياض الحَزْن، أو طرَفٌ من القُرَيَّةِ، جَرْدٌ غير محروث
للنَّوْر فيه إذا مجَّ الندى أرَجٌ يشفي الصداعَ، ويشفي كلَّ مَمْغوث
أمْلا، وأحلى لعيني، إن مررتُ به من كَرْخ بغداد، ذي الرُّمان والتُّوث
الليل نصفان: نصف للهموم، فما أقضي الرُّقاد، ونصف للبراغيث
أبيت حين تساميني أوائلها أنزو، وأخلِط تسبيحاً بتغويث
سودٌ، مداليح في الظلماء، مؤذيةٌ وليس ملتَمسٌ منها بَمَشبُوث

(القُريّةُ: قُريَّة بني سَدُوس، وهي أخصب قرى اليمامة، وقد جاء بها مصغرة، وأصلها (القرية) مكبرة، ربما للتعظيم، وربما للتلميح. جَرْد: - بالفتح - الذي لا نبات فيه أو قليله. النَّور: الزهر. الممغوث: المحموم. أملا: اسم تفضيل من الملء، أي أكثر ملئاً. بمعنى أتم منظراً وحسناً، وهو خبر مبتدؤه (لروضةٌ). وكرْخ بغداد: سوقها، كلمة نبطية، وقد تحولت إلى اسم موضع معين فيها. تساميني: تعاليني. التغويث: أن يصيح: واغوثاه..!. مشبوث: من قولهم: شبثَ الشيءَ، أي علقه وأخذه. التُّوث: التوت، حول فيه التاء ثاءً لأجل التقفية، والتاء والثاء يتناوبان في بعض الألفاظ العربية، كفم، وثَمْ، وتَمْ).

هذا النص برغم قلة أبياته فإن دلالته تتسع لتشمل إشكالية

الحياة البدوية والحضرية في المجتمع العربي، وإشكالية الإنسان العربي في الحياة العباسية، وفي بغداد بالذات كعنوان لحواضرها ومدنها الأخرى، حيث بلغ الصراع الشعوبي ذروته، وغدا العربي بخلقه الشامخ يتأبى عن التبعية وكل ما يذله، ناشزاً للحياة البدوية، محتفظاً بنشوزه ذاك بحريته ومروءته، مفضلاً أن يحيا في قريته باليمامة عن حياة القراد والبراغيث ببغداد حتى ولو ضمنت له العز والغنى والوفرة، ولعل تعبيره بالتوث عن التوت لم يأت من فقر في القدرة على التقفية، بل كان ذلك استهزاء بلغة الحاضرة وموازينها المقلوبة، التي تمتد حتى لأسماء الأشياء فترقِقها وتنال منها وتقلب حروفها، وهو لا يلقى البراغيث خالياً من الهم، بل معبأ بالأحزان، لتكمل البراغيث ألماً جسمياً لا يقل عن آلامه النفسية التي اجترحتها فيه الهموم.

- وقال يزيد بن نبيه الكلابي:

أصبحتُ ما لمتُ البراغيثَ بعد ما مضت ليلة مني، وقلّ رقودها
فياليت شعري، هل أزورن بلدةً قليلٌ بها أوباشُها وسنيدُها
وهل أسمعنَّ الدهر أصواتَ ضُمَّرٍ تطالع بالركبان، صُعْراً خدودُها
وهل أرينَّ الدهر ناراً بأرضها بنفسي وأهلي أرضُها ووفودُها
تراطَنُ حولي كلما ذرَّ شارق ببغداد أنباطُ القُرى، وعبيدها

(الأوباش: الأخلاط من الناس. والسّنيد: الدعي. الضمّر: الإبل الضامرة. صُعْرا: مائلات الخدود اقتداراً. تتراطن: تتكلم كلمات أعجمية غير مفهومة. الشارق: الشمس).

إذا فرغت أيضاً من قراءة هذا النص، أحسست بما سبق أن أحسست به عند قراءة النص السابق، من ضيق بالعيش ببغداد، ومن كون المقدمين فيها هم الأنباط والعبيد، أما السادة والعرب الأقحاح فلا

مكان لهم فيها، وما براغيثها إلا جزء من تتمة الصورة الشرسة التي كانت بها بغداد، فسرعان ما يعودون إلى باديتهم وقراهم التي تتقاذفهم هنا وهناك طلباً للعيش.

(2)

وكان مقصدنا الأساسي الحديث عن براغيث الشاعر المدني السيد جعفر البيتي، وبراغيث الدكتور محجوب ثابت للشاعر أحمد شوقي، وها نحن لم نصل بعد إلى أي منهما، بل مازلنا نمخر في الأوشال، ونقطع من أجل الوصول إليهما الأصباح والآصال، ونورد ما نجده في طريقنا إليهما من شوارد الأشعار، مما جاد به علينا الجاحظ في الحيوان، والأبشيهي في مستطرفه، والنويري في نهاية الأرب. فمما قاله أبو الرماح الأسدي (الحيوان 390/5):

تطاول بالفسطاط ليلي، ولم يكن ... بِحِنْوِ الغَضا عليَّ يطولُ
يؤرقني حُدْبٌ صغارٌ أذِلّةٌ ... وإن الذي يؤذينه لذليل
إذا جلتُ بعض الليل منهن جولةً ... تعلقن بي، أو جلن حيث أجول
إذا ما قتلْناهن أضعفن كثرةً ... علينا، ولا يُنعى لهن قتيل
ألا ليت شعري هل أبيتن ليلةً ... وليس لبرغوثٍ عليّ سبيل

هذه الأبيات تمثل شكوى مؤلمة من البراغيث، بلغ الخوف بصاحبها حداً لا يسمح له بذكر اسمها صريحاً، بل يلجأ إلى الإشارة إليها بالوصف فيسميها: (حدب صغار)، ولا يجرؤ على ذكرها إلا في البيت الأخير، متمنياً التحرر من قبضتها، لكن إلى أين؟، إنه لا يملك بديلاً كصاحبيه السابقين: (النشهلي والكلابي)، وهذا مما يزيد مأساته ويعمق معاناته، فيعيش حدود التجربة المرة، كلما هرب منها وجدها تلاحقه

بأعداد متزايدة، وليس أمامه إلا الأماني بأن يظفر بالهروب، وإن شئت أعطيته لقب (هارب من البراغيث).

● وقال أبو الشمقمق (نفسه):

يا طولَ يومي وطولَ ليْلَتَيهْ   إن البراغيثَ قد عَبثْن بَيهْ

فيهن برغوثةٌ مجوّعةٌ   قد عَقَدَتْ بنْدَها بفَقْحتيِه

(البند: العلَمُ الكبير - فارسي معرّب -. بفَقْحتيِه: برأسي أو ظهري، ونحو ذلك، وأصل الفَقْحة: الزهرة).

● وقال أبو هلال العسكري من أبيات (نهاية الأرب 304/10):

ومن براغيثَ تنفي النوم عن بصري   كأن جَفنَيَّ عن عيني قصيران

يطلبن مني ثأراً لستُ أعرفه   إلا عداوة سودان لبيضان

من خلال بنية البيتين ندرك أنه كان يعاني من مجموعة أمور مزعجة، تمثل البراغيث إحداها، فهي ليست الوحيدة في التجربة.

● وقال أبو الحسن أحمد بن أيوب البصري المعروف بالناهي (نفسه):

لا أعذُل الليلَ في تطاوُله   لو كان يدري ما نحن فيه نقصْ

لي في البراغيث والبعوض إذا   يُلحفنا حِنْدِسُ الظلام قَصص

إذا تغنَّى بعوضُه طرباً   ساعدَ برغوثُه فرقص

تحس أن صاحب هذه الأبيات يتعمد هذا الوصف ويتكلفه ليثبت بعض قدراته الفنية، ويحقق بعض التفوق على أقرانه، فهو متقن لأدواته، لكنه بارد في انفعالاته.

● وقال عبدالمؤمن بن هبة الله الأصبهاني (نفسه):

بات البراغيثُ في الفراش معي تقسمني قسمة المواريث
أكلْنني من بعد ما شربن دمي فمن مغيثي من البراغيث..؟

ويبدو أنه كان أحد العلماء المتخصصين في علم المواريث، وهو يركز على أكلها وشربها لدمه، دون أن يلقى من يعينه عليها، وينقذه من بين يديها. ويفعل ذلك مرة أخرى في الأبيات التالية في تكلف يظهر في جمعه بين العواطف المتناقضة التي يخنق بعضها بعضاً، وتفقدنا الإحساس بأي شعور أو مشاركة، يقول (نفسه):

إن البراغيث إذا ساورتْ من كنّها، ترقُص، أو تقرُصُ
وكلما غنت بعوض لها فهي على شُرب دمي ترقصُ
تقفز من ثَمّ إلى ها هنا كأنها زنجيةٌ ترقص

فبدلاً من أن يضيق بها، يحول ما تفعله إلى حفلة غنائية راقصة، غير أن قوله (تقفز من ثم إلى ها هنا) يوحي بأن قفزها إلى الأمام، بينما ذكر العارفون أن قفز البراغيث يكون إلي الوراء كما سبق أن أشرنا.

وقال عبدالله بن عبدالرحمن الدَّيْنَوَري (نفسه):

وحُمْش القوائم، حُدْبُ الظهورِ طرقن فراشي على غرّةِ
وينقُطْنني بخراطيمهنَّ كنَقْط المصاحف بالحمرة

(حُمْش: جمع أحمش، يصفها بدقة سيقانها. الحمرة: المقصود بها النُّقط الحمر التي يضعها الكتَّاب بين الجمل باللون الأحمر في الكتب المخطوطة).

ونحس أن الذي يهم الدينوري هو عقد هذا التشبيه البارد المتناقض الإيحاء، فبينما يوحي منظر الدم بالاكتئاب، فإن منظر الحمرة

في الكتب يوحي بالارتياح، ولا كذلك التشبيهات الناجحة، فإنه يتوجب فيها توحد الإيحاءات النفسية.

- وقال ابن المعتز (نفسه):

وبراغيث إن ظفرن بجسمي خلتَ في كل موضع منه خالا

حقاً إنها لصورة جميلة من حيث الشكل الخارجي، ولكنها تخفق حين تسوي بين إنسان معضوض من البراغيث، يسعى إلى أن يلملم أعضاءه، ويلتحف بغطائه، وبين آخر يكشف جسمه ويستعرض ما به من خالات تحليه وتجمله..! وشتان بين هذا وذاك..!

- وقال آخر (الحيوان 387/5):

لقيتُ من البُرغوث جهداً، ولا أرى أميراً على البرغوث يَقْضي ولا يُعْدي
يُقلبني فوق الفراش دبيبُه وتصبح آثارٌ تبيّن في جلدي

قال المحقق في تعليقه: جعل الجاحظ هذين البيتين في القُراد أيضاً (أعداه الأمير على ظالمه: اقتص له منه وأعانه عليه).

ومما جاء في البراغيث أيضاً قول الآخر (نفسه):

لقد علم البرغوث حين يعضني ببغداد أني بالبلاد غريب

هذا يتحدث عن معاناته في غربته ببغداد التي لا يكرم فيها الغرباء، فالغريب بها يعتدي عليه حتى البراغيث، بينما هي تتحاشى أهل بغداد، هكذا يزعم الشاعر، ويبدو أن لهذا البيت تتمة ضائعة.

- وقال آخر (نفسه):

ألا يا عباد الله، من لِقبيلةٍ إذا ظهرت في الأرض شدّ مغيرها
فلا الدين ينهاها، ولا هي تنتهي ولا ذو سلاح من معدّ يَضيرُها

وفي البيتين طرافة سببها ما فيهما من روح المبالغة، وظلال الصدق.

(3)

- ومن الشعراء الذين سجلوا احتجاجهم على البراغيث، ونالهم أذاها، ابن أيبك الصفدي، فقال متوجهاً يشكو إلى الله (المستطرف 102/2):

أشكو إلى الرحمن ما نالني   من البراغيث الخفاف الثقال
تعصبوا بالليل لما رأوا   أني تقنّعت بطيف الخيال

- وقال العسكري جامعاً بين البراغيث والبعوض والذباب:

وبدا فغنّاني البعوض تطرُّباً   فهرقت كأس النوم إذ غنّاني
ثم انبرى البُرغوث ينقُط أضلعي   نقْط المعلّم مشكِل القرآن
حتى إذا كشف الصباحُ قناعه   قرأتْ لي الذُّبّان بالألحان

والتكلف باد على الأبيات، إذ لا يكفي في التشبيه - كما قلنا غير مرة - أن يتم التشابه بين الطرفين في الشكل فقط، بل لابد أن يراعي المعبر الحالة النفسية أيضاً، وهو المفقود هنا. أما مشكل القرآن فهو غريبه. قال الجاحظ (الحيوان 408/5): وأنشدني جعفر بن سعيد:

ظللتُ في البصرة في تَهْواش   وفي براغيثَ أذاها فاشٍ
من نافرٍ منها، وذي اهتماش   يرفع جنبيَّ عن الفراش
فأنا في حكٍّ، وفي تَخْراشٍ   تترك في جَنْبي كالخِراش
وزوجةٍ دائمةِ الهِراش   تغلي كغلي المِرجل النشّاش
تأكل ما جمّعت من تَهباشٍ   بل أمُّ معروف، خَموشٌ، ناشٍ

(التّهواش: من الهوش وهو الاختلاط، أراد أنه في أمر مختلط غير واضح. فاش: منتشر. الاهتماش: الاختلاط الكثير مع الحركة، يقال: إن البراغيث لتهتمش تحت جنبي، فتؤذيني باهتماشها. ويروى: (وذي احتماش)، والاحتماش: الالتهاب غضباً. التخراش: من الخرش، وهو الخدش والخمش، أي مزق الجلد والتأثير فيه بالأظفار ونحوها. الخراش: جمع الخرش (السابق). الهراش: القتال. النشاش: الذي ينش، أي يصوت عند الغليان. التهباش: من الهبش، ومن الجمع والكسب. الخموش: البعوض).

إنها معاناة جمعت بين شرور عديدة، لم يقو الشاعر على تحملها، وهي اغترابه بالبصرة، وأكل البراغيث جسمه، ومشاكسة زوجته التي تأخذ ما يجمعه بكده وعرق جبينه، وتغلي في وجهه مغضبة غليان المرجل.

● وقال رجل من بني حمّان، كان مرابطاً بأحد الثغور:

أأنصر أهل الشام ممن يكيدهم وأهلي بنجد، ساء ذلك من نصر..!
براغيثُ تُرْذِيني إذا الناس نوّمُوا وبق أقاسيه على ساحل البحر
فإن يك فرضٌ بعدها لا أعُدْ له وإن بذلوا حمْر الدنانير كالجمر

(أرذاه: أهزله وأضعفه. وأرذاه المرض: ثقل عليه. الفرض: أن يلتحق بالجندية مختاراً، فتفرض له الدولة عطية مستمرة).

الشاعر الحمّاني يتندم هنا عن التحاقه بجند الشام، واغترابه عن أهله الذين تركهم بنجد، ويأخذ عهداً على نفسه بألا يعود إلى ذلك مهما كان افتراضه، وأشار من خلال الانفعال بآلام الغربة إلى آلام أخرى إضافية هي معاناة من عض البق والبراغيث الذي يكثر عادة على سواحل البحار.

● وقال آخر: (الحيوان 387/5):

وإن امرأً تؤذي البراغيثُ جلده ... ويخرجْنه من بيته لذليلُ
ألا ربَّ برغوثٍ تركت مجدَّلاً ... بأبيض، ماضي الشفْرتين، صقيلُ

(مجدّلاً: مُلقَى على الجدالة، وهي الأرض. الأبيض: السيف، وإنما عنى أظفاره. قال المعلق: في البيت الثاني إقواء، لأن (صقيل) جاءت مجرورة بالتبعية (لأبيض)، والروي مضموم قبله (ذليلُ)، قلت: يمكن الإتيان بصقيل مضموماً أيضاً، وذلك بقطعه عن منعوته إلى الرفع، والتقدير: هو صقيل، فلا إقواء، والقطع إذاً لإنشاء المدح.

- هذان البيتان يمثلان معركة حقيقة مؤلمة ومضحكة في الوقت نفسه، فهي من المضحكات المبكيات من مهازل الحياة كما كان يقول أحد أساتذتي رحمه الله، فهو ينافح عن بيته، ولا ينهزم أمام البراغيث، وما أشد أن يغزوك العدو في عقر دارك..!، ولكي يقنعنا الشاعر بأنها معركة حقيقية بينه وبين البراغيث الحقيقية أو الرمزية، يسل سيفه الأبيض الماضي الصقيل، ليخوض به المعركة التي تنتهي والحمد لله بنصره، وترك أرض المعركة مليئة بأشلاء الأعداء، فمرحى لهذا الشاعر المقاتل الشريف..!
- وقال آخر (388/5):

لا بارك الله في البرغوث، إن له ... لذْعاً شديداً، كلذْعِ الكيِّ بالنار
أقول والنجمُ قد غارت أوائله ... وغلَّس المدلجُ الساري بأسحار
لَبُرقةٌ من بِراقِ الحَزْن أعمُرُها ... فيها الظِّباءُ تراعَى غِبَّ أمطار
أشْفَى لدائيَ من دربٍ به نَبط ... ومنزلٌ بين حجّام وجزّار
من ينحر الشَّوْلَ لا يخطئ قوائمَها ... بمديةٍ كشَرار النار، بَتَّار

(غلَّس: سار في الغلس، وهو ظلمة آخر الليل إذا اختلطت بضوء الصباح. البُرقة: الأرض الغليظة فيها حجارة ورمل وطين مختلطة،

والبراق جمعها. أعمرها: أسكنها. تُراعى: ترعى مع غيرها. غبّ أمطار: بعدها. الدرب: باب السكة الواسع. النبط: السريانيون، وكانوا يسكنون بين العراقين، ويسمي الفرس منطقتهم تلك: (سورستان)، وهم الكلدانيون، وتسمى لغتهم: سريانية أو سورية، ويسميهم العرب نبطاً. الشّوْل: الإبل التي نقصت ألبانها. البتّار: القطّاع، وجاء الوصف مذكراً على تأويل المدية بالسكين).

- صاحب النص أعرابي يتصادم اجتماعياً مع حياة الحاضرة لغة وقيماً، فهو يضيق بلغة النبط، وبسكناه بين الجزارين والحجامين وغيرهم من أهل الصناعات التي تأباها نفسه، تماماً كما يضيق بالبراغيث، ويتوق إلى حياة البادية الحرة الطليقة، التي يجد فيها ذاته، وتحتفظ له بكرامته، وتخلطه بكل ما في بيئته البدوية من زهر وشجر وحيوان. إنها المشكلة الأزلية القائمة بين الحاضرة والبادية، والجدلية بين الفواصل.

- وقال آخر: (391/5):

أرّقني الأُسَيْوِدُ الأسكُّ ليلةَ حَكٌّ ليس فيها شكٌّ
أحُكُّ حتى ما له مَحَكُّ أحكُّ حتى مِرْفقي مُنفكُّ

(الأسيود: مصغر أسود. الأسكُّ: الأصم، قال ابن منظور في مادة (سكك): يعني البراغيث، ثم أورد هذا الرجز برواية أخرى).

لمثل هذا الحك ابتكر الإنسان في بلاد البراغيث النوم في أكياس محتملة يربطونها برباط من الداخل على أنفسهم، فلا تصل إليهم خراطيم البق والبراغيث.

(4)

- وكثيرون هم الشعراء الذين اشتكوا ضراوة براغيث بغداد، وكيف أنها تحرم مرتاديها النوم، وتقض مضاجعهم، وفيما يلي نلتقي بأحد

الشعراء (الحيوان 390/5) يهنئ أهل الري على منجاتهم من عذاب البراغيث، فيقول:

هنيئاً لأهل الرَّيّ طيبُ بلادهم وأن أمير الرَّيِّ يحيى بن خالد
تطاول في بغداد ليلي، ومن يكن ببغداد يلبثْ ليله غيرَ راقد
بلاد إذا جَنَّ الظلام تقافزتْ براغيثُها من بين مثنى وواحد
دَيازِجةٌ، سودُ الجلود، كأنها بغال بريدٍ أُرسلت في مذاود

(ديازجة: جمع ديْزج، وهو معرّب: دِيزَه/ بالفارسية، أي الأخضر. المِذْود: كمِنْبر - معلف الدابة، وهو عند بعضهم عبارة عن وعاء من خشب أو مادة جبسية قوية، مدور أو مستطيل، ومنحوت في الصخر، يوضع فيه العلف الذي يراد تقديمه للدابة). واسم الشاعر: آدم بن عبدالعزيز كما ذكر المحقق، أما يحيى، فيبدو أنه: يحيى بن خالد بن برمك، (120-190هـ) وكان أميراً للخليفة المهدي. وهو الذي من أجله كتبت الأبيات.

- وقال الآخر (391/5) راجزاً:

يا أمَّ مثواي، عدمتُ وجهكِ أنقذني ربُّ العُلَى من مِصْرِك
ولذْعِ برغوثٍ أراه مُهلكي أبيتُ ليلي دائم التحكُّك
تحكُّك الأجرب عند المبرك

- وقال آخر:

الحمد لله، برغوثٌ يؤرقني أحيلِكُ الجلد، لا سمع ولا بصرٌ

كدت أسقط هذا البيت، لأنه مقطوع عن أوله وآخره، غير مفيد

لمعنى مستقل ذي بال، ولكنني خشيت من شيخنا الجاحظ الذي لم يتحرج من إيراده هكذا في كتابه الحيوان.

● ومن الأرجاز في شكوى البراغيث، وبيان غوائل عضها قوله: (352/5):

قبيلةٌ في طولها وعَرْضها لم يطبقوا عيناً لهم بِغَمضها

خوف البراغيث، وخوف عضها كأن في جلودها من مَضِّها

عقارباً ترفضُّ من مُرفضِّها إن دام هذا هربتْ من أرضها

ياربِّ فاقتلْ بعضها ببعضها

المضّ: الحرقة والألم، يقال: مضَّة الألم، وأمضَّه. عقارباً: اسم كأن. ترفضُّ: تتفرق. والمرفَضُّ: اسم مكان منه. هربت من أرضها: الضمير عائد على القبيلة) تصور الأبيات شدة بطش البراغيث، وأنه لا قبل للفرد ولا للقبيلة بوقف أذاها، فعضها لا يقل ألماً من لدغ العقارب، ولا خلاص منها إلا بمغادرة الأرض التي توجد فيها، ثم يدعو عليها بأن يقتل بعضها بعضاً وتتفانى.

وزعم بعض العرب أن الحُرقوص نوع من البُرغوث يتميز عن سائر البراغيث (الحيوان 454/6) ونهاية الأرب (305/10)، بأنه أكبر قليلاً في حجمه، وبأن عضته أشد، وقد ينبت له جناحان بعد حين، ومن أسمائه أيضاً النُّهيْك، وقد سمي العرب بالبرغوث والحرقوص، قال الشاعر يهجو قوماً من مازن:

أنتم - بني كابيةَ بن حُرقوص - كلهمْ هامتُه كالأفحوص

(الأُفحوص: من أُفحوص القطاة، وهو مبيضها، وهو مثل يضرب في الصغر).

● وقال بشر بن المعتمر يذكر فضل علي رضي الله عنه:

ما كان في أسلافهم أبو الحسن   ولا ابنُ عباس ولا أهل السنن

غرٌّ، مصابيحُ الدجى، مناجب   أولئك الأعلامُ، لا الأعاربُ

كمثل حُرقوص، ومن حُرقوص؟   فَقْعَةُ قاعٍ حولها قصيصُ

(الفَقْعَة: الكمأة. القصيص: جمع قصيصة، وهي شجرة تنبت في أصلها الكمأة، وأصل هذا التعبير مثل يضرب للرجل الذليل، وذلك لأن الدواب تنجل الفقع بأرجلها).

● وقال بعض الأعراب وقد عضه الحرقوص:

لقد منع الحراقيصُ القرارا   فلا ليلا نَقَرُّ ولا نهارا

وتخلط اللهجات العربية إلى الآن بين البراغيث والبق والناموس، ولكنها في الحقيقة مختلفة متفاوتة، وإن اتحدت في بعض مظاهرها.

ويطل علينا الشاعر أحمد شوقي ومعه صديقه الطبيب محجوب ثابت، الذي داعبه ببعض قصائده، التي احتفظت لنا الشوقيات بأربع منها، في مؤخرتها (براغيث محجوب). هذه القصيدة كلما ذكرتها ذكرتني بفرق البعوض والناموس التي عانيت منها في إحدى زياراتي لمصر، داخل المطاعم والمقاهي المفتوحة على ترع النيل الحبيب، في تفرعات شارع الهرم، يقول شوقي:

براغيث محجوبَ لم أنسها   ولم أنس ما طعمتْ من دمي

تشق خراطيمها جوربي   وتنفُذُ في اللحم والأعظُم

وكنتُ إذا الصيف جاء احتجمتُ   فجاء الخريف ولم أحْجَمِ

أنا الذي ابتليت بناموس الترع أعلم جيداً كيف تشق خراطيمها الخفية الجوارب، وكيف تنفذ في اللحم، أما الأعظم فهذه نفوّتها لشوقي

من أجل تحقيق الضحكة، وفي داخل أدائها لطقوس الترحيب والاحتفاء تقوم هذه البراغيث بواجباتها الدموية:

ترحّب بالضيف فوق الطريق فبابِ العيادة، فالسلّم
قد انتشرت جوقة جوقةً كما رشّت الأرض بالسٍّمسم
وترقص رقص المواسي الحداد على الجلد، والعَلَق الأسحم
بواكيرُ تطلع قبل الشتاء وترفع ألوية الموسم

في أسلوب فكه كما رأينا وصف شوقي مدى تأثير هذه البراغيث عليه، وعلى أمثاله بالطبع من البشر، وقد نجح في رسم صورتها ورسم حركتها أيما نجاح، فهي تتغذى على الدم، وهي ذات خراطيم حادة نافذة، تستقبل ضيوفها بحفاوة، وتنتشر في كل مكان، وتعلق بالجلد كالعلق الأسود، إن لم تكنه، وهي مرتبطة بزمان البرد. وفي خاتمة القصيدة يقدم لنا مشهداً مضحكاً لأحوال البراغيث مع الدكتور محجوب، من خلال مناظر مضحكة مقرفة في آن واحد، ولولا أنها مداعبة لكانت من أمرّ الهجاء:

إذا ما (ابن سينا) رمى بلغما رأيتَ البراغيث في البلغم
وتبصره حول (بيْبا) الرئيس وفي شاربيه، وحول الفم
وبين حفائر أسنانه مع السوس في طلب المطعم

(الرئيس: لقب ابن سينا، والمقصود به هنا: محجوب، والبايب: وسيلة للتدخين).

(5)

ونلتقي بشاعر من المدينة المنورة، هو جعفر بن محمد البيتي السقاف باعلوي (1110-1182هـ)، يكتب قصيدة في البراغيث يعارض

بها قصيدة مديني آخر سابق لعصره، هو فتح الله بن النحاس الحلبي المدني، المتوفي سنة 1052هـ. ولم تكن البراغيث وحدها موضوع القصيدة، ولا هي عدوته الوحيدة، بل كانت البراغيث مجموعة من عدة مفرزات، تشترك كل حين في الهجوم على الشاعر وتتحالف للقضاء عليه، وهي فرقة البعوض وفرقة البق، وفرقة الناموس، وفرقة الفئران، وفرقة القمل، والمغيرون من الأعراب، والمتسلطون من الحكام الأتراك، وتأتي في المقدمة أو المؤخرة فرقة البراغيث.

يقول ابن النحاس مفتتحاً إحدى روائعه (ديوانه بتحقيقنا 117/ القصيدة رقم 9) دون أي علاقة له بالبراغيث:

رأى اللوم من كل الجهات فراعه　　فلا تنكروا إعراضه وامتناعه

فيقول شاعرنا البيتي وهو بينبع البحر سنة 1143هـ بأسلوب فكه ساخر، معتمداً على النقد الاجتماعي والسياسي، واصفاً أوضاع ينبع، شاكياً حظه فيها، محتفظاً للبراغيث بمساحة مناسبة لأذاه وأخطاره، بادئاً بالبق:

رأى البق من كل الجهات فراعَهُ　　(فلا تنكروا إعراضه وامتناعهُ)

ولا تسألوني كيف بتُّ فإنني　　لقيتُ عذاباً لا أطيق دفاعه

ثم ينتقل إلى الحديث عن البعوض والناموس:

نزلنا بمرسى (ينبع البحر) مرة　　على غير رأي، ما علمنا طباعه

نقارع من جند البعوض كتائبَ　　وفرسان ناموسٍ عدمنا قراعه

فلو عاينت عيناك ميدان ركضه　　رأيت جريء القلب فيه شجاعَه

فهو كأنه يصف معركة بين عدوين متحاربين: (كتائب - فرسان - قراع - ركض - إلخ)، إن هذا النوع من الشعر الساخر، يعمد إلى

شيء من المبالغة يساعده على تحقيق غرضه، وذلك كما شاهدنا عند شوقي في حديثه عن صاحبه محجوب ثابت، وكما نرى أيضاً هنا عند البيتي:

وجنداً من الفئران في البيت كُمّناً   متى وجدوا خرقاً أحبوا اتساعه
ومن حطّ شيئاً في جراب وبَطّة   فما رام عند الفأر إلا ضياعه

(البطة: هي هنا وعاء كالجرة لحفظ الماء أو لغَلْيه، وقد تسمى الزّلعة).

ثم يأتي الكلام عن القمل والبرغوث:

وسُرْبَة قمل تنبري إثر سُرْبَة   خفاقاً إلى مص الدماء سراعه
ينازعها البرغوث لحمي، فليته   رَضِي بتلافي، واكتفينا نزاعه
فلو يجد الملسوعُ من عظْم ما به   من الصخر درعاً لاستخار ادّراعه
فربَّ قميصٍ كان شراً من العَرَا   إذا ضمّه الملتاع زاد التياعه
كأني وصيٌّ للبراغيث قائماً   أُقيمت له أيتامه وجياعه
إذا شبع البرغوث مجَّ دماً على   ثيابي، فلا أحيا الإلَهُ شباعَهُ
فما رشّنا بالدمّ إلا لسانُه   ولم ترَ عيني مكره وخداعه

وإذا كان قد خص البراغيث لضراوتها بستة أبيات، فإنه يعود ليذكر مجموعة أخرى من الأشياء التي أزعجته في ينبع وضايقته في معيشته، وقد رسم بهذا صورة متخلفة لحياة بشعة كانت تحياها مدن الحجاز وموائنه آنذاك، مما يدل على إهمال الإدارة التركية وسوء معاملتها للرعية في هذه البلاد ، إنها بحق لوحة مأساوية باكية لمعاناة يومية شاملة:

سلوا عن دمي ساري البعوض، فإنني   علمتِ يقيناً أنه قد أضاعه

فـلـه جـلـد صـار بـالحـك أجـربـاً   أخـاف عـلـيـه يـا فـلانُ انـقـشـاعَـه
وعِـظْـمُ (سِلاقٍ) قـد تـولّـع بـالخُصَى   وحـرٌّ أذاب الجـسـم، ثـم أمـاعـه
ونـتْنُ (كـنـيـفٍ) ربمـا جلب الـعـمـى   وسـبَّـب لـلآتـي إلـيـه انـصـراعـه
فـلـو كـان يـجدي المـرءَ تجديعُ أنـفـه   لـودَّ الـذي يـأتـي الـكـنـيـفَ انجداعَـه
ولـو كـان قطعُ الأكلِ والشرب نافعاً   لأكـثـر بـين الـعـالمـين انـقـطـاعـه

ثم يصف اختلاط أكلهم وشربهم بالذباب ومختلف القاذورات والأوساخ في صورة مقرفة مقززة:

وكـم قـد أكـلـنـا نملـةً وذبـابـة   وفـأراً بـلـعـنـا رجلَـه وكـراعَـه
ومـاء زلاعٍ صـار مـعـجـون عـلّـة   شربـنـاه كـرْهـاً، وادخرنـا زلاعـه
وبـاءً وسـقـمٌ، لا مـحـالـة كـلّـه   ونرجو من الله العظيم ارتفاعه

ثم يرجو المسؤولين وغير المسؤولين أن يعذروه في كراهيته سكنى ينبع، بعد أن شرح لهم حاله:

فلا تعذلوا المسكين إن عيل صبرُه   وأظهـر من جور الزمان انفجاعـه
فقد مارس الأهوال في أرض (ينبُعٍ)   ووطأ فـوق الـنـائـبـات اضـطـجـاعـه
قـرعـتُ الـعـنـا فـيـه يمـيـنـاً ويَـسْـرة   وصـيـرتُ صـبـري والـتـأسـي ذراعـه

ثم يعود لذكر حربه مع الناموس، فيقول:

إذا رنّـم الـنـامـوس حـولي أعـلـنـي   وصدّع قـلـبي بـالسُّجوع، وراعَـهُ
وإن مصّ من دمّي وطار، تبعتُه   إلى فـائـت مـنـي أرجّي ارتجـاعـه
عدمتُ غنـاءً مثـل أنغام سجعـه   فـمـا كان أشنـا سجعَـه وابتـداعـه
ضعيف، قـوي، لا يقر من الأذى   وأضعف منه من يرجّي اصطناعـه
وقـد نفـدت في دفعـه كل حيلـةٍ   ولو كنت بالحسنى طلبتَ اندفاعه

ثم يصف طباع بعض الأعراب الموكلين بأذى الناس في ينبع، والتعدي على كرامة الآمنين فيها تبعاً لفقدان الأمن العام، وإهمال الدولة لقضايا هؤلاء الأعراب وغيرهم من أفراد الرعية، فيقول:

فلا رحم الرحمن أرضاً يحلها وباعد عنا بالسنين انتجاعه
ومن كل جبار عنيد يرى الورى عبيداً لديه، والبقاع بقاعه
شقي عصى الرحمن في كل أمره ومال إلى شيطانه وأطاعه

ثم يتجه بنصيحته إلى الحكام الأتراك الذين يعتبرون المسؤولين الأوائل على تردي الأوضاع المعيشية والاجتماعية والسياسية، فيقول:

فقل لرعاة الوقت: إن نعاجكم أتاح لها ريب الزمان سباعه
فهل لكم في لم شمل الذي بقي برأي بديع تحسنون ابتداعه
وإلا فإن الأمر للّه كله ولا راي في خرق يريد اتساعه
ومن جاءكم منا مع الليل شارداً فذاك لهول واقع قد أراعه

وقد أفلح البيتي في رسم الصور الساخرة في ينبع، ونقل مشاهد حياته وحياة أمثاله فيها، وتعتبر هذه القصيدة بمثابة بيان احتجاج على تلكم الأوضاع المتردية، ومطالبة صريحة بالإصلاح.

وفي المستطرف (4/2) نلتقي مع الشاعر كمال الدين بن محمد بن المبارك، الشهير بابن الأعمى، وقد ألجأته ظروف حياته إلى أن يسكن داراً في منتهى الحقارة والقذارة، مليئة بالبق والبراغيث والبعوض والذباب والفئران والعقارب والحيات، وغير ذلك مما يخطر على البال، وما لا يخطر على تصور أحد، سجل ذلك في قصيدة مطولة، نقل من خلالها تلك المشاهد المخيفة القذرة:

دار سكنتُ بها، أقلُّ صفاتها أن تكثر الحشرات في جنباتها

الخيـر عـنـهـا نـازح، مـتـبـاعـدٌ   والشرُّ دانٍ من جميع جهاتها
من بعض ما فيها (البعوضُ)، عدمتُه   كم أعدم الأجفان طِيبَ سناتها..!!
وتبيت تسعدها (براغيثٌ) متى   غنّت لها، رقصتْ على نغماتها
رقـصُ بتـنـقـيـطٍ، ولكن قافهُ   قد قدَّمتْ فيه على أخواتها
وبها (ذباب) كالضَّباب يسدّ عيـ   ـنَ الشمس، ما طربي سوى غُنَّاتها
أن الصوارمُ والقنا من فتكها   فينا؟ وأينَ الأُسْدُ من وثباتها؟

ثم ينتقل إلى ذكر الخطاطيف، والخفافيش، والجِرذان، والخنافس، فيقول:

وبها من (الخطاف) ما هو معجزٌ   أبصارنا، عن وصف كيفياتها
وبها (خفافيش) تطير نهارها   مع ليلها، ليست على عاداتها
وبها من (الجرذان) ما قد قصرت   عنه العتاق الجردُ في حملاتها
وبها (خنافس) كالطنافس أفرشت   في أرضها، وعلت على جنباتها
لو شمَّ أهلُ الحرب منتن فَسوها   أردى الكماة الصيد عن صهواتها

لاحظ أنه يعمد إلى المبالغة، وذلك يعني أنه لا يصور الواقع كما هو، بل من خلال إحساسه به، عامداً إلى إضافة كل ما يساعد على إظهار هذه الدار بالمظهر القذر الزري، الذي يجلب الضحك، ويثير السخرية.

وفيها غير ما ذكر أيضاً الوردان، والنمل، والوزغ، والزنابير، مما يقزز أو يفزز:

وبنات (وردان)، وأشكال لها   مما يفوت العينَ كنهُ ذواتها
أبداً تمص دماءنا فكأنها   حجّامة لبدت على كاساتها

وبها من (النمل) السليمانيّ ما قد قل ذرٌّ الشمس عن ذراتها

ما راعني شيء سوى (وزغاتها) فتعوذوا بالله من لدغاتها

سجعت على أوكارها، فظننتها ورْقَ الحمام سجعْنَ في شجراتها

وبها (زنابير) تُظنّ عقارباً حَرٌّ السموم أخف من زفراتها

وهكذا يسترسل في رسم صور مخيفة للحشرات المقيمة معه في هذه الدار، ويذكر أن فيها عقارب، ولكنه يشبههم بالأقارب، وهو يريد أن أقاربه قد أهملوه في محنته، ولم يمدوه بأي مساعدة، فهم إذاً أشد عليه من العقارب، وفي هذه الدار كل أمارات الخراب، وعلامات الدمار والضياع والنسيان، كالحيّات والعناكب، والبوم، والديدان:

وبها (عقارب) كالأقارب رُتّع فينا، حمانا الله لدغ حماتها

كيف السبيل إلى النجاة، ولا نجا ةَ، ولا حياة لمن رأى (حياتها)

منسوجة (بالعنكبوت) سماؤها والأرض قد نسجت على آفاتها

فضجيجها كالرعد في جنباتها وترابها كالرمل في خشناتها

(والبوم) عاكفةٌ على أرجائها (والدود) يبحث في ثرى عرصاتها

وإذا كانت العناكب والديدان، والبوم، وغيرها مما تقدم، تذكّر بالقبور، فإن السكون الضارب أطنابه على الدار وما فيها، يجعلها مسكناً مناسباً للجن، فهي مخيفة بحشراتها اللادغة واللاسعة، ومصاصة الدماء، وذات الروائح الكريهة، والقذرة المنظر والمسمع، إلى غير ذلك، ومخيفة بجنّانها، مكتوب على جدرانها: لا تقربوها، ولا تلقوا بأيديكم إلى التهلكة بسكناها، فهي معمورة بالجن، ومع ذلك فإن الشاعر يسكنها رغم أنفه، ويقطن بها قطون المضطر الذي ليس له خيار:

والجن تأتيها إذا جنّ الدجى ... تحكي الخيول الجرد في حملاتها
والنار جزء من تلهّب حرها ... وجهنم تُعزَى إلى لفحاتها
شاهدت مكتوباً على أرجائها ... ورأيت مسطوراً على جنباتها:
لا تقربوا منها، وخافوها، ولا ... تلقوا بأيديكم إلي هَلَكاتها
أبداً، يقول الداخلون ببابها: ... ياربّ نجّ الناس من آفاتها

ويستغرب الشاعر حين تكذب مع هذه الدار نبوءات العادة، وتشاؤم المتشائمين، فقد جرت العادة أن نعاب الغراب، يكون نذير فراق، لذا سموه غراب البين، وقد نعب بهذا الدار ألفا غراب، وها أنا مازلت أسكنها مكرها:

قالوا: إذا ندب الغراب منازلاً ... تتفرق السكان من ساحاتها
وبدارنا ألفا غراب ناعق ... كذب الرواة، فأين صدقُ رواتها؟

إنه أبرز فارق بينه وبين البيتي، أن البيتي كان يتحدث عن محنة مدينة، بينما يتحدث ابن الأعمى عن محنة تخصه، من اليسير أن تزول لسبب من الأسباب، لذا فهو يتدرع بالصبر، ويدعو الله أن يكشف غمته:

صبراً، لعل الله يعقب راحةً ... للنفس إن غلبت على شهواتها
دار تبيت الجن تحرس نفسها ... فيها، وتندب باختلاف لغاتها
كم بتُّ فيها مفرداً، والعين من ... شوق الصباح تسح من عبراتها
وأقول: يارب السموات العلا ... يا رازقاً للوحش في خلواتها
أسكنتني بجهنم الدنيا، ففي ... أخراي هب لي الخلد في جناتها
وأجمع بمن أهواه شملي عاجلاً ... يا جامع الأرواح بعد شتاتها

إن نصيب البراغيث في هذه القصيدة البراغيثية ليس بالكثير، والأصدق أن تكون جنّانية أو حشراتية، ولكنها على كل حال لا تقل في بابها عن براغيثية البيتي، أو براغيثية محجوب، فلتكن بها إحدى البراغيثيات..!!

هذا حديثنا عن بعض ما ورد من أشعار في البراغيث، صور بها أصحابها بعض ما لقوه من آلام وما عانوه من عنت وضيق، جعلهم يصرخون غير مبالين بالنحويين: أكلوني البراغيث..!!

(6)

ويصل بنا المطاف إلى ما يُعرف بلغة (أكلوني البراغيث) فنقول:

يكتب الطالب من منطلق ضعفه - مثلاً -: ذهبا الولدان إلى الحديقة، وحضروا الآباءُ إلى المدرسة، فيستل الأستاذ قلمه الأحمر ويشطب الألف من ذهبا، والواو من حضروا، ذلك أنه درس على أساتذته أن الفعل إذا أسند إلى الفاعل الظاهر، لازم الإفراد، بغض النظر عن كون هذا الفاعل مفرداً: مثل، حضر الأمير، أو مثنى مثل: حضر الولدان، أو مجموعاً مثل: سافر الطلابُ - أفلح المؤمنون - حضرت الفتياتُ.

قال ابن مالك في هذا:

وجرِّد الفعل إذا ما أُسْندا   لاثنين، أو جمع، كفاز الشُّهدا

يقول: يجب تجريد الفعل من علامة التثنية والجمع، مع الفاعل المثنى أو المجموع، بحيث يكون كحاله إذا أسند للمفرد. هذا هو مذهب جمهور العرب في تكوين الجملة الفعلية، ولكن طائفة من العرب، منهم طيئ وبنو الحارث بن كعب، وقيل: كافة أزد شنوءة، يرون إلحاق علامة التثنية مع الفاعل الظاهر المثنى وعلامة الجمع مع الفاعل المجموع،

فيقولون: حضرا الطالبان، وخرجوا الأساتذةُ، وغادرن الأمهات المجلس. ومما اشتهر عنهم قولهم: (أكلوني البراغيث) التي اخترناها عنواناً لحديثنا حول البراغيث، ولذلك عرفت هذه اللهجة بين الدارسين بلغة (أكلوني البراغيث)، وأشار إليها ابن مالك بقوله:

وقد يقال: سعداً وسعدوا   والفعل للظاهر بعدُ: مُسندُ

والتخريج الإعرابي لهذا النوع من التراكيب يتم من خلاله ثلاثة احتمالات إعرابية، وهي:

أ - أن ألف الاثنين وواو الجماعة ونون النسوة مجرد حروف دالة على (التثنية - الجمع) كدلالة تاء التأنيث على الفاعل المؤنث، وكدلالة ميم الجمع على الجمع في قولهم: (ضحكتْ الفتاة - قابلتهم)، والاسم الظاهر المذكور بعدها هو الفاعل، وهو ما أشار إليه ابن مالك حين قال: (**والفعل للظاهر بعد مسند**).

وحرر محمد محيي الدين عبدالحميد هذا الرأي في تعليقه على ابن عقيل، فقال: إن التسوية بين علامة التأنيث وعلامة الجمع غير مسلم به، وذلك من ثلاثة أوجه:

1 - أن إلحاق علامة التثنية والجمع لغة الجماعة من العرب بأعيانهم، بينما إلحاق تاء التأنيث لغة جميع العرب.

2 - أن إلحاق علامة التثنية والجمع عند من يلحقها: جائز في جميع الأحوال، ولا يكون واجباً أصلاً، فأما إلحاق علامة التأنيث فيكون واجباً - كما هو معروف - إذا كان الفاعل اسماً ظاهراً حقيقي التأنيث، وإذا كان الفاعل أيضاً ضميراً مستتراً عائداً على مؤنث حقيقي أو مجازي.

3 - أن احتياج الفعل إلى علامة التأنيث: أقوى من احتياجه إلى علامة الثنية والجمع، وذلك للتشابه الحاصل بين الأسماء، فسعاد

وصباح، ونضال - مثلاً - أسماء للمذكر والمؤنث، وهنا يبرز دور تاء التأنيث للتفريق.

ب - الوجه الإعرابي الثاني: أن تكون (الألف والواو والنون) أسماء، أي ضمائر، لا حروفاً، فتعرب فاعلين للأفعال المتصلة بها، والجملة من الفعل والفاعل في محل رفع خبر مقدم، والاسم الظاهر المذكور مبتدأ مؤخراً.

ج - أن تعرب الألف والواو والنون أيضاً فاعلين، باعتبارها ضمائر، والأسماء الظاهرة بعدها: بدلاً، بدل كل من كل.

- ويبدو أن لغة (أكلوني البراغيث) كانت مشتهرة إلى حد نزول آية من القرآن الكريم بها، وهي قوله تعالى ﴿**وأسروا النجوى الذين ظلموا**﴾ سورة الأنبياء/ آية 3/، كما جاءت بها بعض الأحاديث، منها حديث الموطأ: (يتعاقبون فيكم ملائكة بالليل وملائكة بالنهار) ووردت بها بعض الأشعار ليس أصحابها من أزد شنوءة، بل من قريش وغيرها: من ذلك قول عبدالله بن قيس الرقيات - وهو قرشي - وكان يرثي مصعب بن الزبير حين قتله الأمويون، وهو - كما هو معروف - شاعر الزبيريين:

تولى قتال المارقين بنفسه   وقد *أسلماه مُبعَدٌ وحميمُ*

وكان القياس على اللغة السائدة أن يقول: وقد أسلمه مبعد وحميم.

وقال أبو عبدالرحمن محمد بن عبدالله العتبي، من ولد عتبة بن أبي سفيان، أي أنه قرشي أيضاً:

***رأين الغواني* الشيب لاح بعارضي   فأعرضن عني بالخدود النواضر**

والقياس: رأت الغواني.

ومثله قول الآخر:

فأدركنه خالاتُه فخذلْنه ألا إن عرق السوء لابدّ مُدْركُ

والقياس: أدركته خالاته.

وقال أبو فراس الحمداني (وهو من خارج حدود الاستشهاد التي حددوها):

نَتج الربيع محاسن *ألقحْنَها* غُرٌّ السحائِبْ

والقياس: ألقحتها غُرٌّ السحائب.

وقال أحد شعراء اليتيمة:

إلى أن رأيتُ النجم وهو مغرِّب *وأقبلن راياتُ* الصباح من الشرق

والقياس: أقبلت رايات الصباح.

ومن شواهد مجيء ألف الاثنين غير ما تقدم قول عمرو

***أُلفيتا عيناك* عند القفا أولى فأولى لكَ ذا واقيه**

والقياس: ألفيت عيناك.

وقول الفرزدق (خزانة الأدب للبغدادي 386/2):

ولكنْ ديافيٌّ أبوه وأمُّهُ بحُورانَ *يعصُرن السليطَ* أقاربُهْ

وقول الآخر:

***نُسِيا حاتمٌ وأوسٌ* لدنْ فا ضت عطاياك يا ابن عبدالعزيز..!**

والقياس: نسي حاتم وأوس.

والملاحظ أننا في البيتين الأخيرين إزاء نائب فاعل لا فاعل، وبدهي أن نائب الفاعل يأخذ أحكام الفاعل.

- ومن شواهد مجيء واو الجماعة من الشعر، من خارج بيئة أزد شنوءة، قول الشاعر:

يلومونني في اشتراء النخيل أهلي، فكلهمُ يَعذِل
وأهل الذي باع يَلحُونه كما لُحِيَ البائع الأول

والقياس: يلومني أهلي.

- والسؤال: لماذا تكاد تنحصر هذه اللغة في عدد من الشواهد؟ هل لأنها كانت غير مقبولة ولا مستساغة؟ لو كانت ذلك لما وجدناها عند شعراء ليسوا من القبائل التي عرفت بها. هل أخضع المدونون اللغة إلى عملية تنقية ليست من حقهم؟ ربما فعلوا ذلك بدافع الحفاظ على الوحدة اللغوية أو بدافع الحماية للهجاتهم..!

الذي نستطيع أن نؤكده هو أن هذه اللغة (أي اللهجة) ظلت حية في اللغة المنطوقة إلى الآن في معظم الأقطار العربية، وذلك كقولنا: (فازوا بها رجالها) و(سافروا الجماعة)، وكقول الإسكندراني وبعض المغاربة وأهل الموصل وغيرهم: (نكرموه، نلحقوه) إلخ، وليس هذا إبرازاً لضمير حقه الاستتار بل هو تكرار للإسناد، والغريب أن أكثر الناطقين بها يعودون في أنسابهم إلى قبائل قيس عيلان، فإذا كتب لك أحدهم: أكلوني البراغيث، فلا تتسرع بتخطئته، فإنه من جماعة (أكلوني البراغيث) وإن لم يكن أزدياً ولا طائياً.

ومما عرفه المعجميون عن أزد شنوءة استقلالهم بمعاني بعض المفردات اللغوية، كاستقلالهم بما نسبوه إليهم من هذا التركيب السابق، قال القرطبي في تفسير قوله تعالى ﴿**ومما رزقناهم ينفقون**﴾ (178/1): وقال ابن السكيت: الرزق بلغة أزد شنوءة: الشكر، فيقولون: رزقني فلان: أي شكرني، وهو قوله عز وجل في الآية الأخرى: ﴿**وتجعلون رزقكم أنكم تكذبون**﴾. أي شكركم: التكذيب.

- قلت: والأرجح عندي بناءً على ما قدمناه: أن تكون لغة (أكلوني البراغيث) شائعة عند كل العرب، لكنها غير ملزمة، والجمهور على تركها، لكن قد يلجأون إليها لأداء غرض بلاغي، يتمثل في الإتيان بالفاعل مرتين، مرة مجملاً مضمراً (أسلماه)، ومرة مظهراً مفصلاً (مبعد وحميم) بغض النظر عن الصناعة النحوية، ﴿**وأسروا النجوى**﴾، يتشوق السامع إلى من أسر النجوى، وذلك لأهمية الموضوع فعلاً ومفعولاً، فمن هؤلاء الذين أسروا النجوى، فإذا جاء بعد ذلك ذكرهم بشكل مظهر، سكنت النفس واستقرت، وتمكن منها الفاعل فلا يكاد ينسى، فالتركيب إذاً مفيد على هذا التأويل، مؤثر في النفس، مساعد على توصيل المعنى وتمكينه، وكذلك الأمر في (أسلماه) وما جاء على منوالها.

ومن الغريب أن يقول الصفدي (أعيان النصر وأعوان العصر/ 376) بعد هذا العطاء الفني الذي أوضحناه: إنها لغة مرذولة، أيصح أن توصف بالرذالة وقد نزل على وفقها القرآن الكريم؟ فإن أراد برذالتها عدم فشوها في الاستعمال، فقد قال صاحب (الحديث النبوي في النحو العربي/ محمود فجال/ المسألة 42/ منشورات نادي أبها الأدبي): وهي لغة فاشية، وعليها حمل الأخفش قوله تعالى ﴿**وأسروا النجوى الذين ظلموا**﴾.

وضعف بعضهم الاستدلال بورودها في الحديث النبوي بأنه من فعل الرواة، وبخاصة أن أكثرهم من الأعاجم، وأن جمهرة المحدثين أجازوا الرواية بالمعنى، وقالوا: إن روايات أخرى وردت على غير هذا التركيب، مثل: إن الله أعقب فيكم ملائكة بالليل وملائكة بالنهار، ونحو ذلك.

وهو موقف عجيب، وقول أعجب..!! ذلك أن لفظ (يتعاقبون فيكم ملائكة بالليل وملائكة بالنهار) ورد في الصحيحين، فأي تفيهق

هذا الذي يتشدق به المتفيهقون، الذين حذر منهم رسول الله صلى الله عليه وسلم حين قال: (إن أخوف ما أخاف على أمتي كل منافق عليم اللسان).

إن ورود هذه اللغة في القرآن الكريم يجعل ورودها في الحديث الشريف مقبولاً، دونما حاجة إلى التدقيق في السند، وعندي أيضاً أن ورودها فيه، وورود حالات لغوية أخرى لدليل على صدق هؤلاء الأئمة الذين نقلوا إلينا هذا التراث الحديثي الوارف بالخيرات والبركات، فحين نسمع (وابعثه مقاماً محموداً الذي وعدته) يزم أحدنا شفتيه، ويخرج الآخر قلمه ويصحح العبارة على النحو التالي: (وابعثه المقام المحمود الذي وعدته)، لأن حدود معرفته أنه لا تنعت النكرة (مقاماً) بالمعرفة (الذي)، وقد كان في إمكان رواة الحديث رحمهم الله أن يحدثوا تصحيحها على هذا النحو، ولكن الأمانة الحديثية، وحرمة حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم (وللأمة الإسلامية علمان: علم رواية وعلم دراية) يمنعهم من إحداث أي تغيير، ويوجب عليهم رواية ما تحملوه بكل أمانة وصدق، فعلى المحدث أن يصدق، وعلينا تقعيد القواعد، وتخريج التراكيب عل مقتضى تلك القواعد.

وبالمناسبة فقد ظهر لي في هذه العبارة التي رفضها النحويون، واستدلوا بها على عدم جواز الاعتماد على الحديث في تقعيد النحو، ظهر لي أنها سليمة كل السلامة، مسايرة لقواعدهم، وذلك لأنهم نعتوا نكرة شبه معرفة (مقاماً محموداً) أي نكرة مخصوصة بالوصف (محموداً)، أي أن كلمة (مقام) لم تبق شائعة في جميع أفرادها، بل قلَّ شيوعها، وانحصر في (المحمود من المقامات) يعني أنه ابتعد عن التنكير المطلق، واقترب من التعريف بهذا التخصيص، بينما نجد الاسم الموصول (الذي) شبه نكره أو معرفة ناقصة، لا يتعين المقصود منها إلا بمعونة الصلة، فإذا قلت: (جاء الذي) وصمتت، لم يعرف الجائي، إلا

إذا أكملت الصلة، فقلت – مثلاً –: (جاء الذي سافر أمس)، ونحو ذلك.

بالإضافة إلى أن مثل هذا الاستعمال حالة بلاغية لا تتم إلا بها، إذ فيها دلالة على عظمة المنعوت (المقام المعطى للرسول صلى الله عليه وسلم) والنعت: (الذي وعدته)، لأن الواعد هو الله، وما كانت لتتحقق هذه الدلالة لولا هذا الوضع اللغوي.

أعود فأقول: إن ورود مثل: (يتعاقبون فيهم ملائكة)، (مقاماً محموداً الذي...) لدليل قوي على صدق الرواية الحديثية وصحة الحالة اللغوية.

هذا ولا ننسى في باب المبتدأ والخبر، أنهم نظروا إلى النكرة المشابهة للمعرفة نظرة مغايرة للنكرة المطلقة، فأجازوا الابتداء بها:

ولا يجوز الابتدا بالنكرة ما لم تفد، كعند زيد نمرة

وقد حددوا تلك الإفادة بحدي التعميم والتخصيص، أي بالخروج من العمه والإحالة على المجهول.

وقال سيبويه (خزانة البغدادي ص 386/2): وهي – أي: لغة أكلوني البراغيث – قليلة، وكيف تكون قليلة وهي منتشرة في غير بيئتها، وعرفت بها أكثر القبائل العربية، وبخاصة قبائل قيس عيلان؟

ويردها سمير عبده (السريانية العربية – الجذور والامتداد/ دار علاء الدين – دمشق/ 2003م) إلى اللغة السريانية شقيقة اللغة العربية في منظومة اللغات السامية، فيقول: ويطابق الفعل في السريانية فاعله في الإفراد والجمع: (راحوا إخوتي) بدلاً من (راح إخوتي) بالعربية، وسمى نحاة العرب من نطق بهذا من عرب الحيرة وشمالي الحجاز بلغة (أكلوني البراغيث) من غير أن يشيروا إلى

أصولها في قواعد النحو السرياني - الآرامي، قلت: (انظر من نطق بها من عرب الحيرة وشمالي الحجاز)، إن هذا يؤكد انتشار هذه اللغة بين القبائل العربية، وأنها ليست خاصة بأزد شنوءة أو بلحرث في الجنوب.

هذا وقد أيد الدكتور محمد خير الحلواني استعمال لغة (أكلوني البراغيث) مادامت قد استعملت في القرآن الكريم، ولكنه لم يفضل استعمالها في أيامنا هذه، ويعتبرها لغة منقرضة لا داعي لإحيائها اليوم، (بحث للدكتور شوقي المعري، نشر مجلة الموقف الأدبي/ العدد 390/ تشرين الأول 2003م) وهي وجهة نظر على كل حال، نحترمها، ولكن لا ندعو إليها، بل إن التعامل معها قد يفتح لنا - كما قلنا - آفاقاً جديدة للتعبير، ويطوي أجداث بعض التقعيدات الباردة.

وقد حرص الأئمة على وضع تخريجات نحوية لمثل هذه التراكيب لطرد القاعدة، ولكن الأفضل من هذا كله في اعتقادي أن نقسم الإسناد إلى ثلاث حالات:

1 - إسناد موحد غير مكرر، يقصد منه مجرد إثبات الحكم، أي نسبة المسند للمسند إليه، وذلك مثل: نجح خالد - محمد أسد.

2 - إسناد مكرر، يقصد منه التقوية والتوكيد وزيادة التثبيت، مثل: خالد نجح.

فقد أسند النجاح لخالد مرتين، مرة على أنه مبتدأ، وأخرى على أنه فاعل (نجح).

3 - إسناد شبه مكرر يقصد منه المزيد من البيان وتأكيد الجمع، وهو ما إشار إليه أبو عبدالله الدَّيْنَوري، وما أشار إليه سيبويه في الخزانة: (وكأنهم أرادوا أن يجعلوا للجمع علامة) بالإضافة إلى تأويلنا الذي أوردناه قبل قليل مسبوقاً بكلمة: (قلت).

فإذا قيل: (قاما الولدان - قاموا الأولاد) كان على جميع التخريجات النحوية المقترحة، فيه شبه تكرار:

1 - حرف دال على الجمع + اسم ظاهر دال على الجمع.

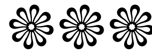
2 - المضمر فاعل + المظهر بدل، ونحن نعلم أن البدل على نية تكرار العامل.

3 - الخبر جملة فعلية مقدم، والمظهر مبتدأ مؤخر.

يعني أن التركيب يصبح هكذا (الأولاد قاموا = خالد نجح) أي أن الإسناد مكرر بالفعل.

وإذا قبلنا فكرة شبه مسند مكرر في قولنا: (الزهرة متفتحة، والباب مفتوح) حيث الخبر اسم مشتق متحمل للضمير (هو أو هي)، على اعتبار أن المشتق مشبه للفعل، فإنه يجدر بنا أن نسلم بوجود شبيه بالمسند إليه في مثل هذه اللغة (أكلوني البراغيث - فازوا بها المجدون - نستقبلوه - نشكروه).

ومما تقدم يتضح أن لغة أكلوني البراغيث (الإظهار بعد الإضمار + الإضمار بعد الإضمار) ليست لغة مرذولة، بل هي لغة فاشية، لم تلق قبولاً لدى المدونين، وهي تؤدي وظيفة في النسيج اللغوي، وتؤدي مهمة بلاغية لا تؤدى بدونها، أما الفصاحة فإن الذي يحققها التداول وكثرة الاستعمال، وكيف السبيل إلى ذلك، وقد حجبت عن الألسنة والأقلام؟ وعسى أن يكون فيما عرضناه بعض ما يرد لهذه اللغة اعتبارها، ويخطو بها إلى لغة النطق والكتابة.



المقدمة:

على الرغم من اشتهار ابن حزم بالكتابة فى كثير من المجالات الفكرية والأدبية والدينية إلا أنه يعتبر علماً من أعلام الفكر الفلسفى، حيث صنف مؤلفات تعد رائدة فى مجال مقارنة الأديان مثل كتابه «الفصل فى الملل والأهواء والنحل» و«التقريب لحد المنطق» الذي يعد مؤلفاً منطقياً بالأساس و«الأخلاق والسير فى مداواة النفوس» الذي يعد كتاباً فى علم الأخلاق، إلا أن ابن حزم امتاز فى كثير من كتاباته بمنهج الجدل والمناظرة ويمكن بناء عليه اعتباره صاحب منهج فلسفى أصيل يحمل كثيراً من الدلالات والمعاني المنطقية والمنهجية، وقد تمكن بفضل صياغته واستعماله من كشف كثير من الحقائق الخاصة بمختلف الموضوعات الدينية والفلسفية، التى أخضعها لهذا المنهج العقلي الصارم.

وقد تجلى هذا فى كتابه الضخم «**الفصل**» كما تجلى واضحا فى مؤلفات جدلية أخرى مثل «**الإحكام فى أصول الأحكام**» أو رسالته فى «**إبطال القياس والرأى**» و«**الرد على ابن النغريلة**» اليهودي.

ومن المعروف أن العرب والمسلمين قد أولوا **قضية المنهج** أهمية بالغة، فقد عرفوا أن مشكلة العلم فى صميمه إنما هي مشكلة المنهج؛ فإن تقدم البحث العلمي رهين بالمنهج يدور معه وجوداً وعدماً، فما

تقدم العلم إلا لأن منهجا اتبع، وكذلك ما تأخر العلم إلا لغياب هذا المنهج.

وقد عرف العرب كثيراً من المناهج، بل هم كانوا سباقين إلى اكتشافها، فقد عرفوا **منهج البحث العلمي** على يد جابر بن حيان والرازي وابن الهيثم وابن النفيس وغيرهم، كما عرفوا **المنهج الرياضي الاستنباطي** على يد البيروني والبتاني وابن الشاطر، فضلاً عن معرفتهم **بالمنهج التاريخي، والمنهج الفلسفي، والمنهج النقدي، والمنهج الجدلي**.

وبادئ ذي بدء لابد من أن نبدأ بتحديد المعنى الاشتقاقى والاصطلاحي لمفهوم بحثنا حتى لا نقع فى اللبس والخلط، وحتى تتوفر لدينا القدرة على معرفة مختلف المجالات التى ينطبق عليها هذا المفهوم (**الجدل والمناظرة**) خاصة وأنه قد تقاسمته عدة علوم فى وقت واحد، واستخدم فى أكثر من اتجاه، واستعمل بأكثر من معنى.

أما الكلمة الأولى «**منهج**» فلا اختلاف عليها، فهى **مصدر بمعنى طريق وسلوك**، وهى مشتقة من الفعل نهج بمعنى طرق أو سلك أو اتبع، فهى **الطريق أو الأسلوب الذي يسلكه الباحث فى تقصيه لنوع معين من المعارف والحقائق**.

أما «الجدل» فيطلق فى الأصل اللغوي على معنيين حسيين: أحدهما: الشد، والفتل، والإحكام. جاء فى مفردات الراغب[1]: «جدلت الحبل» أي أحكمت فتله و«جدلت البناء أي أحكمته». وثانيهما: الإلقاء، والإسقاط على الجدالة، التى هى الأرض الصلبة، جاء فى «أساس البلاغة»[2]: «جدله أي القاه على الجدالة».

وإذا اعتبرنا تسمية المنازعة الكلامية أو الفقهية جدلاً استناداً على المعنى الأصلى الأول، فذلك لأن كل واحد من المتجادلين إنما يعمل

على شد رأيه وإحكامه بما يقدمه من أدلة تأييدية، وبما يكشف عنه من وهن فى رأى خصمه، وقد بين الراغب ما يُراد بالجدل على اعتبار كونه متولداً عن المعنى الأول فقال: «فكأن المجادلين يفتل كل واحد الآخر عن رأيه».

وإذا عتبرنا التسمية متأتية عن المعنى الثاني، فذلك لأن كل واحد من المتجادلين إنما يجتهد فى استجماع قواه العقلية بإزاء المؤيدات وإظهار الشواهد لبيان وجاهة ما التزم به من مذهب، وما اعتنقه من مبدأ قصد تبكيت خصمه ومباهتته. ولبيان العلاقة بين ما يحويه الجدل من مضمون وصلته بالمعنى اللغوي الثاني، قال الراغب: «وقيل: «الأصل فى الجدال: الصراع وإسقاط الإنسان صاحبه على الجدالة وهى الأرض الصلبة». وقال الشوكانى: «وقيل مأخوذة من الجدالة وهى الأرض لأن كل واحد من الخصمين يريد أن يلقى صاحبه عليها»[3].

وسواء أكان الجدل مستمد من الفتل والشد أم من الصراع والإسقاط، فالمهم أنه **يطلق على المشادة الفقهية والكلامية أو الفلسفية التى تهدف إلى تحقيق الغلبة لما اعتنق من مذهب، ولما اتخذ من رأى، فهو يقوم على «إظهار المتنازعين مقتضى نظرتهما» كما يقول الإمام الجويني فى كتابه «الكافية فى الجدل»** حيث أن من أسسه أنه يتم على «**التدافع والتنافي**» فهو الوسيلة الناجحة اكثر من غيرها فى تصحيح المذهب[4]، بل هو فى بعض الأحيان الوسيلة الوحيدة المجدية فى إزالة اللبس «من حيث لم يجد بدا منه فى تحقيق ما هو الحق وتمحيص ما هو الشبهة والباطل»[5].

ولا يمكن أن نوافق على تعريف صاحب «مفتاح السعادة»[6]، ولا الجرجاني[7] بأنه «علم يقتدر به على حفظ أي وضع يُراد ولو باطل ولهدم أي وضع يُراد ولو حقاً»، من حيث أن هذا يخالف مقصود هذا

العلم الأساسى ويخالف كل التعريفات التى يقدمها كثير من أصحاب هذا العلم، فهم يريدون به فى الأساس **معرفة الحقيقة أو الذود عنها واقتناع الخصم بعد إلزامه بالحجة**.

أما مصطلح «**المناظرة**» **فهو مشتق من النظر والفكر**، والمناظرة لا تقع إلا بين اثنين، من حيث أنها مفاعلة تقتضي وجود طرفين فى النظر، وهى فى نظر كثيرمن أصحاب المذاهب مرادف للمجادلة، فنجد الجويني يقول: «لا فرق بين المناظرة والجدال والمجادلة»(8)، من ناحية الاصطلاح أى فى عرف العلماء بالأصول والفروع، وإن فرق بين الجدل والمناظرة على طريق اللغة ، لأن الجدل فى اللغة كلمة مشتقة من غيرما اشتق منه «النظر» الذي يعنى «فكر القلب وتأمله فى حال المنظور، ليعرف حكمه جمعاً أو فرقاً أو تقسيماً»(9).

وهو أيضا **يرادف «التأمل، والتفكر، والتدبير، والاعتبار، والاستدلال»(10) فالمناظرة نوع من النظر له أسسه التى ينفرد بها عن النظر عامة، وهذه الأسس على الرغم من تنوعها واختلافها بين المدارس الفكرية المختلفة، إلا أنها تجمعها مبادئ وأصول عامة نجدها لدى مختلف الاتجاهات «لاشتراك العقلاء فى طرق الضرورات والبدائه»**(11).

وسيتضح لنا أن «**الجدل والمناظرة**» فى الفكر الإسلامي لا تعنى ما تعنيه كلمة Dialectique فى الفرنسية أو Dialectic فى الإنجليزية، والتى أصلها فى اليونانية Dailektike من حيث أن المعرفة المترتب على هذه الأخيرة «ظنية» فى الفكر اليوناني(12).

فالمعرفة المترتبة على الجدل فى الفكر الإسلامي معرفة يقينية تمثل الحق المؤكد خاصة، وأنها مبنية على أسس ودعائم يقينية، كما هو واضح فى الأسس العامة والخاصة للجدل عند ابن حزم كإمام من أئمة

المذهب الظاهري، أو الجويني كإمام من أئمة أهل السنة والجماعة، والذي يجعل الجدل يشمل ما يسمى «**بمنطق البرهان**».

وبهذا يخالف الجدل مدلوله عند كل من أفلاطون وأرسطو، حيث يجعله الأول طريقا يرتفع به الفكر من الإحساس إلى الظن، ومن الظن إلى العلم الاستدلالي، ومن العلم إلى العقل المحض، وطريقاً هابطاً من أعلى المبادئ إلى أدناها متوسلاً بالقسمة الثنائية، ويجعله الثاني مبنياً على الآراء الراجحة أو المحتملة فهو عند أرسطو وسطاً بين الأقاويل البرهانية والأقاويل الخطابية(13).

كما أن الجدل فى الفكر الإسلامي أوسع مدى بالنسبة لصلاحية التطبيق على مختلف الموضوعات، لأنه لا يتقيد بنسق منطقي محدد (القياس الأرسطى)، على الرغم من أنه كثيراً ما يستعين بهذا النسق الأخير، ولكنه يستعين أيضا بأساليب البحث على اختلافها، رغم التزامه أسلوب المدافعة والتنافى.

وهذا يجعله أسلوبا قابلا للتكيف بمقتضيات طبيعة الموضوعات التى يطبق عليها، وسنجد له كثيراً من التطبيقات فى الفكر الإسلامي، فهو قد استخدم بشكل جيد فى الأصول والفروع، وقد استفاد منه علماء الكلام وأصحاب المدارس العقائدية المختلفة ، كما استفاد منه الفقهاء والباحثون فى أصول الفقه على اختلاف اتجاهاتهم وتباين مدارسهم(14).

وسنجد أن هذا المنهج الإسلامي الخالص، يتفوق على منطق البرهان، ذلك المنهج التحليلي الذي صيغ بصفة مسبقة لتنصب فيه الموضوعات، فتفقد كثيراً من حقيقتها وصفاتها المميزة، من حيث أن **الجدل الإسلامي سيستفيد من «الاستقراء» و«الاستدلال»** على حد سواء، ويجعلهما بعض أساليبه التى يتوسل بها إلى إدراك الحقيقة وإقناع الآخرين بها كما **سيتأثر خُطى كل أنواع الاستدلال المستخدمة**

فى القرآن الكريم، ويستخلصها ثم يعيد استخدامها فى ترقية كثير من العلوم التى يستنبطها العلماء المسلمون أو يتوصلوا إليها مثل:

الاستدلال بالتعريف أو بالتعميم والتخصيص أو المقابلة أو بالسبر والتقسيم أو قياس الخلف أو التمثيل، أو غيرها من أساليب الاستدلال العامة والخاصة، ولذلك حقق كثيراً من الإنجاز والرقى فى علوم الفقه وأصوله وفى استنباط المبادئ والأحكام فى الشريعة الإسلامية، كما ساعد على بناء المنهج النقدي المستخدم فى دحض ونقد الآراء والمعتقدات والمذاهب المناوئة فى علم الكلام والعقائد.

فهو أسلوب نظر حي، يتآزر فيه أكثر من عقل واحد، للكشف عن الحقيقة، أو إلزام الآخرين بها. ومن البدهىّ أن يقال إن الجدل موجود فى كل كتاب من كتب الفقه وأصوله، أو كتب الكلام، ولقد يتخذ شكلاً عملياً فى دراسات، يجد المؤلف نفسه مدفوعاً إلى أن يفكر تبعاً لوجهة نظر مناوئة، وقد يتخذ شكلاً نظرياً يخضع لاعتبارات تمهيدية، يختصر فيها نوع الجدل، من حيث قوانينه وقواعده، وفائدته، وأدلته العقلية أو النقلية التقليدية[15]، إلا أنه فى نهاية الأمر **إبداع خالص له دلالته على مدى التقدم الفكري والثقافى الذي حققه المسلمون فى مجال المناهج، والطرق المستخدمة فى إدراك الحقائق والمفاهيم والمبادئ**، خاصة تلك العلوم الشرعية - الفقه وأصوله - والأخرى العقلية - الكلام والفلسفة - وهى مناهج وطرق احتوت على الأساليب المنطقية اليونانية القديمة، وزادت عليها بفضل ذلك التفحص والاستبصار العقليين، اللذين داومهما كثير من المفكرين والمجتهدين المسلمين خاصة فى تلك القرون الأولى من الإسلام.

1 - حياة ابن حزم ونشأته العلمية:

ابن حزم علم من أعلام الفكر العربي والإسلامي، وهو من أشهر

علماء الأندلس، وأكثرهم ذكراً فى مجالس الرؤساء وعلى ألسنة العلماء، وأوسعهم أفقاً، وأكثرهم أصالة وعبقرية، ويعتبر ابن حزم من هذه الناحية أصدق ممثل للثقافة الأندلسية(16).

عاش ابن حزم فى عصر نهضت فيه الثقافة، وعلت راية العلم، ووجد العلماء الأجلاء الذين جمعوا بين الثقافات المتعددة، وألفوا الكتب القيمة، أمثال أبى عمر بن عبدالبر، وأبى الوليد الباجي، وغيرهما ممن اشتهروا بسعة الأفق وكثرة المعارف، كما أن حركة الترجمة التى نشطت فى عهد المأمون أتت أكلها فى الأندلس، وحين نقرأ كتاب ابن حزم فى المنطق(17) نجد أثر ذلك واضحاً، كما أن مناقشته للفرق المتعددة فى كتابه «الفصل» تنبئ عن علم بما ترجم فى عصره وما قبله من كتب اليونان(18).

وابن حزم شخصية علمية متعددة النشاطات، فهو شاعر ولغوي ومفكر ومن علماء التوحيد ومؤرخ وناقد للمذاهب الدينية والمدارس الفلسفية واللاهوتية فضلا عن أنه باحث فى الأخلاقيات والتشريع والسياسة وله نظرات فاحصة وتحليلات نفسية عميقة فيما يتصل بالنفس البشرية والعواطف الإنسانية.

حياته: هو الإمام الجليل أبو محمد ابن أحمد ابن سعيد ابن حزم ابن غالب الفارسي الظاهري، من أهل قرطبة تجول بالأندلس، وروى عن القاضي يونس ابن عبد الله، وأبي بكر محمد ابن أحمد القاضي، وأبي محمد ابن نوشي القاضي، وأبي عمر ابن الجسور وغيرهم.

وابن حزم هو أحد الذين وقفوا أنفسهم على نشر العلم وتحصيله مع الجهر بالحق، وإفادة الناس، لم يبال بما اعترضه من الموانع فى هذا السبيل، مما يدل على أن غايته من حياته إنما كانت خالصة لنفع العباد والأخذ بالعلم، والجهاد للنفس على الوجه الأكمل والعمل الأتم، وكان

له، كما يقول أبو عبدالله الحميدي، نفس واسع في الآداب والشعر، ومن شعره - وقد أحرق المعتضد كتبه بإشبيلية - قوله:

فإن تحرقوا القرطاس لا تحرقوا الذي تضمنه القرطاس بل هو في صدري

يسير معي حيث استقلت ركائبي وينزل إن انزل ويدفن في قبري

وقد ولد ابن حزم آخر يوم من رمضان عام 384هـ، وتوفي عشية يوم الأحد لليلتين بقيتا من شعبان عام 456هـ. وقد ساعد ابن حزم على بزوغ ملكاته الأدبية واللغوية وتميزه في ميدان الجدل والمناظرة كثرة انعقاد مجالس الأدباء في بلاط خلفاء بني أمية بالأندلس وازدهار الحركة الأدبية والعلمية منذ القرن الرابع الهجري، وإغداق الأمراء الجوائز والمكافآت على الأدباء والعلماء والمفكرين.

ولعل الفضل في تلك الروح العلمية التي أظلت بلاد الأندلس ترجع بعبدالله إلى عبد الرحمن الناصر الذي تولى نحو خمسين سنة[19]، وكان محبا للعلم مكرما لأهله، ولقد تحدثت كتب التاريخ عن «الحكم الثاني» واهتمامه بالعلم والمعرفة، وكان هو نفسه عالماً موسوعياً يقضي ساعات طويلة في مكتبته يقرأ وقلمه في يده يعلق على ما يقرأ وقلما تجد كتاباً في خزائنه، من أي فن كان، إلا وله فيه نظر.

وكانت **مكتبة الحاكم** الثاني تضم 400000 مجلد وتشغل مكانا فسيحا في قصر الخلافة، ويحكي ابن حزم في كتابه «**جمهرة أنساب العرب**» نقلاً عن تليد الفتى - وكان على **خزانة العلوم** - أن عدد الفهارس التي فيها تسمية الكتب أربع وأربعون فهرسة، وفي كل فهرسة، خمسون ورقة، ليس فيها إلا ذكر أسماء الدواوين لا غير[20].

وقد اتخذ الحكم وراقين له بأقطار البلاد ينتخبون له غرائب التواليف، ووجه رجالاً إلى الآفاق بحثاً عن الكتب، وكان يدفع فيها

أثماناً غالية فحملت إليه من كل جهة حتى غاصت بها بيوته وضاقت عنها خزائنه، وجمع ما لا يجمعه أحد قبله[21].

فى هذا الجو العلمي المزدهر بالثقافة والمهموم بمختلف العلوم والفنون نشأ ابن حزم وترعرع، ولم تمض سنوات طويلة من التحصيل والدرس، حتى أخذ يضيف مصنفات أدبية وفلسفية ودينية كثيرة إلى المؤلفات العربية والإسلامية، حتى وجدنا عبدالواحد المراكشي فى كتابه «**المعجب فى أخبار المغرب**» يذكر أن ابن حزم كان أكثر أهل الإسلام تصنيفاً، وأنه صنف فى الفقه والحديث والأصول والنحل والملل، وغير ذلك من التاريخ وكتب الأدب، والرد على المخالفين، له نحو من أربعمائة مجلد، تشتمل على قريب من ثمانين ألف ورقة، وهذا شيء ما علمناه لأحد ممن كان فى مدة الإسلام قبله، إلا أبى جعفر محمد ابن جرير الطبري.

عالم غير تقليدي: **وعلى الرغم** من كثرة إنتاج ابن حزم وغزارة تأليفه إلا أنه لم يكن مؤلفاً تقليدياً، بل كان من المجددين، بل ويعتبر من أصحاب الاتجاهات غير التقليدية، فهو حاد الذكاء، موسوعي الثقافة، صلب العزيمة بلا حدود، عنيف المواجهة دون مثال، لعب دوراً هاماً فى تطوير الفكر الأندلسي، وزعزعة المسلمات الأساسية للثقافة السائدة، والرسمية فى الوقت ذاته.

لقد احتضن الأندلس فى القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي، لونين من الثقافة، يسيران فى خطين متوازيين دون أن يلتقيا: المحافظون وهم الكثرة الغالبة، والمتحررون. وكان المحافظون وأعنى بهم علماء المذهب المالكي السائد فى الأندلس، قد وقفوا بنشاطهم عند حد التشريع العملي، لا يتجاوزونه إلى مشاكل الثقافة المتصلة بالعقيدة نفسها، واتهموا كل من يتكلم فى المنطق بالزيغ، وكل تفكير عقلي فى مسائل الدين بالزندقة.

وكان الاتجاه الثاني: يتحرك بين قلة مثقفة، ولكنها لا تطمح، ولا ترى لها مصلحة، فى مواجهة المحافظين أو الدخول معهم فى خصام، وارتضت لنفسها أن تقف منهم ساخرة ومتجاهلة، لقد كان ابن حزم علماً فرداً، واتجاها متميزاً، ولم يكن مالكياً ولا أشعرياً، ولا زاهداً، يبذل جهدا فائق النظير، لكي يقيم جسراً بين العقيدة والمنطق، أو بين الشريعة والحكمة.

وقد نضجت شخصية ابن حزم، واستكمل عدته، ومكنت له الأحداث من صقل مواهبه، وزادته اعتداداً بنفسه، فمضى فى طريقه، يتمرد على التقاليد القائمة، ويثور على الجمود الديني، ويهاجم المذاهب المختلفة، فقهية وكلامية، مهاجمة عنيفة متصلة، كلما أتيحت له الفرصة بالمناظرة فى المجالس، وبتأليف الكتب والرسائل، واتسم جدله بقوة الحجة، ونصاعة البيان، وقوة الدليل، ولكنه قد ملك لسانا ذربا، ملما باللغة المواتية[22]، حتى قال عنه ابن العريف الأندلسي: «**لسان ابن حزم وسيف الحجاج شقيقان**».

لقد كان ابن حزم مجادلاً لا يكل، جاد الكلمة، عنيف المناظرة واحتفظ بجانب كبير من إبداعه بحرارة الحوار وحدته، وكان فى حيويته هذه، فى القرن الخامس الهجري، الحادي عشرالميلادي مدرسية Scolastique حية ومتوهجة، تفوق «مدرسية» المسيحيين فى أوربا، وقد أفرغوا الحوار من محتواه، ودفعوا به جملاً باردة، لا روح فيها، مماحكة خواء، ورغم أنها بداية من عصرها الثاني، مع الدم الجديد الذي تدفق إليها من الفلسفة الإسلامية عبر الأندلس، ومع توماس الأكويني، شهدت فترة ازدهار وحياة، إلا أنها كانت تهم العلماء وحدهم، وقليلاً ما تتجاوز آثارها قاعة البحث، أما فى قرطبة فى القرن الخامس، فكانت تهم الجمهور كله، ويتابع صداها شغوفاً، لقد تميزت «مدرسية» قرطبة، بشدة الإيقاع وأصالة المحتوى، وحرية المنهج، والدفء والتجدد والبساطة، ومشاركة عامة الناس على نحو ما[23].

2 - مؤلفات ابن حزم:

يعتبر ابن حزم بحق من الأقطاب الذين يمكن أن نطلق عليهم «مصححوا المفاهيم» ومن النوابغ الذين كانت لهم ثقافة شمولية جعلت منهم دائرة معارف للعلوم والفنون المختلفة، فاستطاعوا أن يسخروا مؤهلاتهم الفكرية للعمل النبيل الذي رسموه لأنفسهم، وهو الدفاع عن العقيدة ومحاربة الفئة الضالة والمضلة، مستخدماً فى كل ذلك عقلية جدلية صارمة، تعتمد المنطق وتستند إلى البرهان. ويعد ابن حزم من أكثر علماء الأندلس تأليفاً وتصنيفاً، وقد تميز بثقافته الواسعة وعلمه الغزير كما وصفه «ابن بسام» بـ «البحر لا تكف غواربه، ولا يروي شاربه»(24).

وقد صنف ابن حزم المصنفات فى كل فرع من فروع الثقافة، وتميز بأنه صاحب طريقة متقنة ومنهج منطقي مضبوط، وقد كتب فى الفقه والحديث والأصول والنحل والملل وغير ذلك من التاريخ والنسب والأدب والمنطق والفلسفة وكثير من الرسائل فى مختلف صنوف الفنون والآداب.

وأهم مؤلفاته المشهورة:

- المحلى
- الفصل فى الملل والأهواء والنحل.
- شرح حديث الموطأ.
- التلخيص والتخليص فى المسائل النظرية وفروعها التى لا نص عليها فى الكتاب والسنة.
- منتهى الإجماع.
- الإمامة والخلافة فى سير الخلفاء ومراتبهم.

- كشف الالتباس فيما بين أصحاب الظاهر وأصحاب القياس.
- مداواة النفوس، وهو المعروف بكتاب الأخلاق والسير.
- كتاب طوق الحمامة.

ومن أهم كتبه فى الفلسفة وعلم الكلام:

رسالة التقريب لحد المنطق، ورسالة مراتب العلوم وكيفية طلبها، ورسالة فى الرد على ابن النغريلة اليهودي، وكتاب نقض العلم الإلهي لزكريا الرازي، وكتاب الفصل فى الملل والأهواء والنحل، وكتاب تبديل اليهود والنصارى للتوراة والإنجيل، ورسالة فى إعجاز القرآن ورسالة فى الوعيد، ورسالة فى الرد على الكندي الفيلسوف، ورسالة فى ألم الموت وإبطاله، وله كثيرا من الكتب والرسائل الفلسفية والكلامية المفقودة.

وقد ألف فى الفقه وعلوم الشريعة: الأحكام فى أصول الشريعة. والمحلى بالآثار فى شرح المجلى للاختصار، والنبذة الكافية فى أصول الفقه الظاهري، وإبطال القياس والرأى والاستحسان، والناسخ والمنسوخ، وفى الغناء الملهى، والبيان على حقيقة الإيمان ومراتب الإجماع فى العبادات والمعاملات والاعتقادات، والجامع فى صحيح الحديث، والأصول والفروع. وأسماء الصحابة، وأمهات الخلفاء، والإمامة والمفاضلة، والإمامة والسياسة، وكثيراً من المؤلفات فى اللغة والآداب.

وللدلالة على مدى أهمية مصنفات ابن حزم، واتجاهه اتجاهاً تحررياً أننا نجده مثلاً يؤلف كتابه «طوق الحمامة فى الألف والإلآف» فى وقت مبكر من عمره حيث كتبه فى «شاطبة» حوالى عام 418هـ[25]، ويذهب الدكتور زكي مبارك فى دراسته عن هذا الكتاب إلى أن ابن حزم بهذا الكتاب قد أحدث رجة عنيفة جدا بأوربا حين

تناولته المجلات الأدبية بالنقد والتحليل، وأنه قد سبق بهذا الكتاب أوربا سبقاً علمياً، والتى ظلت حتى القرن العاشر لم تعرف إلا القليل عن دراسة الحب[26].

أما كتاب «الفصل» فهو ينهج فيه منهج التقرير والنقد، وذلك حين يقرر هذه العقائد التى يستعرضها فى مؤلفه، ثم يكر عليها بعد ذلك بنقد شديد إما لها وإما عليها. فالطابع الغالب عليه هو النقض والتفنيد والدحض وإظهار التهافت والبطلان فيما يراه باطلا من هذه العقائد. وهذا الكتاب يؤكد بالفعل على الطابع الجدلي عند ابن حزم.

وهذا فرق نجده واضحا بين مؤلف ابن حزم ومؤلف الشهرستاني «الملل والنحل» الذي نراه على قدر اجتهاده يقرر فيه «عقائد الملل والنحل المختلفة» كما وجدها فى كتبهم من غير تعصب لهم، ولا كسر عليهم، دون أن يبين صحيحه من فاسده، ويعين حقه من باطله»[27].

ولا ريب أن منهج الدحض والتفنيد للآراء الباطلة بعد عرضها وتقريرها أفضل من الطريقة التى سلكها الشهرستاني واكتفى فيها بالتوضيح والتقرير فحسب، لأن دراسة الشبهة دون بيان لمخاطرها قد تترك أثرا فى نفس القارئ، فتعلق بذهنه دون أن يدري جوابا عليها، خصوصا للمبتدئين الذين لا يميزون بين صحيح الآراء وباطلها، بجانب أن معرفة الآراء وعرضها سهل ميسور، أما الرد على الباطل منها فيحتاج إلى قدرة خاصة فى الجدل، فليس كل من يؤرخ لعقيدة يمكنه أن يضع يده على مواطن القوة والضعف فيها كما فعل العلامة ابن حزم فى كتابه الفصل[28].

وإذا علمنا أن ابن حزم (456هـ) كان سابقا للشهرستاني (548هـ) نستطيع أن نقول : إن كتاب الفصل لابن حزم بما اشتمل عليه من نقد علمي للتوراة والإنجيل يعتبر أول دراسة نقدية لنصوص الكتاب المقدس يستبق بآماد طويلة تلك الدراسة التى ظهرت بوادرها

فى أوربا فى القرن السابع عشر وازدهرت فى القرن التاسع عشر[29] مما جعل «لابوليه» يصرح بقوله: «إن المسائل الاعتقادية التى عالجها فيما بعد أحبار المسيحية - ممن ذكر أسماءهم - سبق أن بحثها ابن حزم وناقشها فى كتابه الفصل»[30].

ومن هنا يقول الدكتور محمود علي حماية: «ولقد لاحظت أثناء مطالعتى للدراسة التى قدمها موريس بوكاي عن الكتب المقدسة فى ضوء المعارف الحديثة أن كثيراً من هذه التناقضات التى أثبت العلم الحديث وجودها فى كتب اليهود والنصارى قد سبق بها ابن حزم وذكرها فى كتابه «الفصل» منذ القرن الرابع الهجري، مما يدل على قيمة هذا الكتاب ومكانة صاحبه، ومن هنا عرف علماء الغرب لهذا الكتاب قدره»[31].

ولا ريب أن ابن حزم يرجع إليه فضل الأسبقية فى طريقة التبويب والاستنباط وانتظام التفكير، وسعة الاطلاع، وشمول النظرة، ولعل هذا ما يفسر لنا ظاهرة تكرار عبارة «وهذا المعنى لم يسبق إليه» فى كثير من الكتب التى ترجمت لابن حزم ولطريقة عرضه فى كتابه «الفصل»[32].

ومن هنا لا يكون غريبا أن نجد «بروكلمان» يقول عنه: «إنه مؤلف ديني تاريخي عظيم، وهو كتاب لم يسبق إلى مثله فى الأدب العالمي»[33] ويقول المستشرق «جب»: «إن ابن حزم كرم فى الغرب باعتباره مؤسساً لعلم مقارنة الأديان»[34].

3 - المجادل العنيد:

وبعد أن ألف ابن حزم كثيراً من الكتب، وكثير منها اعتمد بشكل أساسي على الحجاج والمجادلة، خاصة المعارك الكلامية، ومارس العديد من المناظرات مع علماء عصره وفقهائه، ينتقل بسرعة

بين دول الطوائف المختلفة، يحاور العلماء ويجادل الفقهاء، ويناظر أهل الكتاب، وفى عنف دائماً كما هى عادته. صنع ذلك فى قرطبة والمرية وطلبيرة وميورقة، التى جاءها بعد عام 430هـ/1039م، وجد الحماية والتقدير فى شخص عاملها الوزير الكاتب أبى العباس أحمد ابن رشيق، وكان مولى لبنى شهيد، وتأدب فى قرطبة. ووجد أيضاً مزاحمة شديدة فى شخص قرطبي آخر مثله، أصغر منه سناً، هو أبو الوليد الباجي، من كبار فقهاء المالكية، وكان قد رحل إلى المشرق، ولبث فى رحلته هذه ثلاثة عشر عاماً، لقي فيها كبار العلماء فى الفقه والحديث والكلام، وكان إلى هذا، كابن حزم، أديباً يقول الشعر، ويحسن تدبيج الكلام.

ولما عاد الباجي من رحلته وجد ابن حزم مجادلاً، وصاحب مذهب متميز[35] تسد شهرته الأفق، وخصومه من الفقهاء وغيرهم ضائقون به أشد الضيق، وعاجزون عن ملاقاته أبلغ العجز، ففرحوا بمقدم أبى الوليد الباجى إلى ميورقة، وأثاروه على ابن حزم، رغم ما بين الرجلين من إعجاب متبادل. وانعقدت بينهما كثيراً من المناظرات فى الفقه، وفى علم الكلام، وكان أبو الوليد مقدم الأشاعرة فى الأندلس، وابن حزم خصماً لدودا لهم.

وليس ثمة شك فى أن ابن حزم وجد فى مناظرته للباجي لوناً جديداً من العلماء لم يعهده من قبل[36] وسوف يعترف فى رسالته «فضائل أهل الأندلس»: «لو لم يكن لأصحاب المذهب المالكي، بعد عبد الوهاب، إلا مثل أبى الوليد لكفاهم». وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على مدى إنصاف ابن حزم وإقراره بفضل العلماء ومكانتهم، فلم يغمط الرجل حقه.

وفى الحقيقة يعتبر ابن حزم من كبار رجال الجدل المشهورين بمناقشاتهم الجدلية[37] ومساجلاتهم الكلامية مع أهل الفرق الأخرى

من أشاعرة ومعتزلة وغيرهم، ومع أهل العقائد الأخرى من يهود ومسيحيين وملحدين ومشركين ومانويين، دليل ذلك ما خلفه لنا ابن حزم من مؤلفات مشهورة فى هذا الميدان مثل كتابه «الفصل» الذي يعتبر من أعظم ما ألف من الكتب الجدلية فى الأندلس، ويدل على قدرة ابن حزم الهائلة على الجدل، وكذلك كتاب «التقريب لحد المنطق».

وفى هذا يقول أبو مروان ابن حيان مؤرخ الأندلس المشهور: «ولهذا الشيخ أبي محمد مع اليهود لعنهم الله، ومع غيرهم من أولى المذاهب المرفوضة من أهل الإسلام، مجالس محفوظة، وأخبار مكتوبة. وله مصنفات فى ذلك معروفة من أشهرها فى علم الجدل كتابه المسمى الفصل بين أهل الآراء والنحل، وكتاب الصادع الرادع على من كفر من أهل التأويل من فرق المسلمين، وكتاب الرد على من قال بالتقليد.. الخ»[38].

وقد أخذ على ابن حزم العنف فى جداله مع الآخرين، حتى قرن لسانه بسيف الحجاج - كما مر بنا - وفى هذا يقول ابن حيان[39]: «فلم يك يلطف صدعه بما عنده بتعريض ولا يزنه بتدرج، بل يصك به معارضه صك الجندل، وينشق متلقيه انشقاق الخردل، فينفر عنه القلوب، ويوقع بها الندوب، حتى استهدف إلى فقهاء وقته، فتمالأوا على بغضه».

ونحن نرى أن بغض المعارضين له، لم يكن فقط راجعاً إلى شدته فى الجدل، وصرامته فى المناقشة بقدر براعته فى إفحام الخصوم وعمقه فى تناول المسائل، فقد كان خبيراً بمناهج الجدل المتعددة، دارساً لأصوله، عارفا بطرقه وأساليبه، ونعتقد أن هذه القدرة الفائقة فى هذا الفن كانت محل اعتراف من العلماء على اختلاف مشاربهم، مما كان يؤجج ضده نار الحسد من قبل نظرائه، وكان فقهاء المالكية الذين عاصروه إذا تغلب عليهم فى الجدل اعتصموا بادعاء أنه رجل جدلي،

وأن فوزه ليس للحق، وإنما فوزه بتمويه أو لقوة جدله،.. ثم حملوا على الجدل متبعين فى ذلك رأي إمام الهجرة الإمام مالك[40].

وكتاب الفصل الذي بين أيدينا يشهد بأنه رجل جدل عنيف، ومعاصروه من العلماء كانوا يعرفون فيه هذا، حتى قبل أن يعانفهم ويغاضبهم ، فإنه فى كتاب «طوق الحمامة» يذكر مناقشته لبعض علماء «القيروان» أيام وجوده «بالمرية» فيذكر قولهم له: «إنه جدلي، فلقد قال له أبو عبدالله محمد ابن كليب - وكان طويل اللسان فى كل فن - «أنت رجل جدلي، ولا جدل فى الحب يلتفت إليه»[41].

وتبدو شخصية ابن حزم كأستاذ جدل ومؤسس لاتجاه نقدي واضح، كما يرى ذلك المؤرخ الإسباني «سانتشت البرنس» - فى قمة توهجها. ويعتبر الدكتور «فليب حتى» كتاب الفصل من أفيد وأنفس كتب ابن حزم إلى الآن، ويؤهل مؤلفه لاحتلال الأولوية بين العلماء الذين عنوا بدرس الأديان على سبيل النقد والمعارضة، وفى هذا الكتاب يلفت ابن حزم الأنظار إلى بعض مشاكل فى قصص التوراة، لم ينتبه إليها فكر أحد من العلماء[42].

وقد تضمنت الدراسة القيمة التى صدّر بها العلامة «آسين بلاسيوس» ترجمته لكتاب الفصل الحقائق التالية[43]:

1 - كان ابن حزم أول من درس العهدين القديم والحديث دراسة نقدية وأثبت وقوع التبديل والتحريف والتناقض فيهما.

2 - كما كان أول من درس تاريخ الأديان - على العموم - دراسة نقدية، ورتبها ترتيباً منطقيا يدل على انتظام تفكيره وسعة اطلاعه.

3 - وأنه درس الديانة المسيحية بتوسع ودقة، وأبان عن سعة اطلاع فى ذلك مثبتا التناقض الصريح بين النصوص العربية للعهد القديم عند اليهود والنصوص المسيحية له.

4 - وأنه ناقش العقيدة المسيحية الإنجيلية بجميع الحجج والتناقضات التى أوردها فيما بعد نقاد القرن الثامن عشر.

5 - وأنه كان يناقش أصول المسيحية مناقشة منطقية تعتمد على الحجج العقلية والتاريخية.

6 - وأنه قد ملأ بعمله فراغا كبيرا فى تاريخ الدراسات الإنجيلية يبلغ القرون.

7 - وأنه بعزوه لبولس التحريف الذي وقع فى آراء عيسى الحقيقية كان أول محرك للمدرسة البروتستانتية النقدية الحديثة الحرة.

وبعد، فإنه يمكن القول بأسبقية ابن حزم - على ما يذكر د. صلاح الدين بسيوني[44] - وفضله فى تاريخ الأفكار الدينية، وامتيازه عن غيره من السابقين بطريقته العلمية المنطقية، وهى الطريقة التى سيتميز بها من بعد ذلك مؤرخو الأديان فى القرن العشرين. ومن هنا كانت إشادة المستشرق «جب» بمنزلة ابن حزم وتفرده فى هذا الميدان عندما قال: «إن ابن حزم كرم فى الغرب باعتباره مؤسسا لعلم مقارنة الأديان»[45].

وفى الحقيقة تعتبر قواعد جدال ابن حزم لأهل الملل الأخرى ومبادئ نقده العلمي النزيه لكتب اليهود والنصارى المقدسة تعتبر الآن من قواعد ومبادئ علوم النقد الكتابي التي لم تعرف في أوروبا إلا فى بداية القرن التاسع عشر. ونظراً لاشتمال كتاب «الفصل»، وهو تاريخ مقارنة للأديان، على كثير من مناظرات ابن حزم لليهود والنصارى ، فقد قام المستشرق القس «ميجيل آسين بلاسيوس» Miguel Asin Palacios بترجمته للإسبانية، وصدّر الترجمة بمجلد ضخم عن ابن حزم، ومقدمة ضافية عن تاريخ الأديان المقارنة فى الإسلام والمسيحية، وقد نشرته الأكاديمية التاريخية بمدريد فى خمسة مجلدات عام 1927م، 1928م بعنوان «ابن حزم القرطبي وتاريخه النقدي للأديان»[46].

4 - عوامل براعته فى الجدل:

إن قوة الجدل التى عرف بها ابن حزم، وكانت واضحة فى كتاب الفصل وفى غيره، وهو يدافع عن عقيدته ضد اليهود والنصارى وغيرهم، مردها **إلى العوامل الآتية**:

أولا: مواهبه الشخصية: وصفاته الفطرية التى جعلته يجيد فن الجدل، خاصة تلك الحافظة القوية المستوعبة التى جعلته يستولى على أبواب العلم استيلاء، ويحيط بشوارده، ويعرف غرائبه ونوادره، بصورة تبهر الألباب، وتبعث على الإعجاب والتقدير، فقد وصل فى حفظه للأحاديث النبوية إلى مرتبة الحفاظ، وعلم من آثار الصحابة والتابعين ما جعله موضع الثناء من المؤرخين له والمعاصرين على السواء، إضافة إلى بدهية حاضرة «تجيء فيها إرسال المعاني في وقت الحاجة إليها، وتنثال عليه انثيالاً، فتسعفه فى الجدال، وتنصره فى النزال الذي كان يختار خصومه، ميدانه، فما يبلغون شأوه ولا يصلون إلى غايته»[47].

ثانياً: اطلاعه على كتب الفلسفة اليونانية وعلوم المنطق التى تنظم الفكر، وتوضح أصول الجدل وآدابه، ولا شك أن الموهبة الفطرية تصقل وتقوى بالثقافة والعلم، ولقد كان ابن حزم فى العصر الذي عاش فيه نسيجاً وحده فى حب «المنطق» وعلوم اليونان، التي ترجمت إلى اللغة العربية، واستطاع أن يحّصل منها قسطاً وافراً رغبة منه فى خدمة دينه والدفاع عن عقيدته ضد الفلاسفة والملحدين، وهذا ما جعله يقرب هذا العلم بتبسيط مسائله، وشرح غوامضه في كتاب سماه «**التقريب لحد المنطق والمدخل إليه بالألفاظ العامية والأمثلة الفقهية**»[48].

ولذلك يرى الدكتور محمود على حماية[49] **أن اهتمام ابن حزم بهذه العلوم - الفلسفة اليونانية والمنطق - كانت سبباً فى حملة شنها**

فقهاء عصره والعلماء عليه، ورأوا في ذلك شُروداً عن الصواب، وبُعداً عن الحق.

ولكن ابن حزم كان يعرف كيف يجادل عن الحق الذي يؤمن به، ولذلك يقول: «ونسأل هؤلاء عن حد المنطق هذا الذي يذمونه، هل عرفوه أم لم يعرفوه؟ فإن كانوا عرفوه فليبينوا لنا ما وجدوه فيه من المنكرات، وإن كانوا لم يعرفوه، فكيف يستحلون أن يذموا ما لم يعرفوا؟ **فهذه الدراسات التى عنى بها ابن حزم كان لها أثر كبير فى تقوية حجته، وبلاغة منطقه فى المناظرة والجدال.**

ثالثاً: كثرة جدله، وتعدد مناظراته مع الطوائف المختلفة - خصوصاً علماء أهل الكتاب - حيث أكسبه ذلك دُربة ومراناً، ونمى فيه ملكة الجدل، ولا شك أن كثرة النقاش، وطول المران جعله على وعي وبصيرة بمواطن الضعف والقوة، خبيراً بأساليب الغلبة والإقناع. ولذلك يقول الباحث محمود على حماية: «ونعتقد أن ابن حزم كان ينتفع من جدله مع الآخرين، ويصقل ملكته مع الأيام، وأنه كان يحاول أن يكون فى كل مرة أفضل من سابقتها فلا يقع فى أخطاء كانت سبباً فى هزيمته من قبل، ولا يقدم على أساليب في المناظرة رأى بالتجربة عدم جدواها حتى وصل إلى هذا المستوى من المهارة التي سجلها له التاريخ.. والذي يدرس كتاب «الفصل» يظهر له بوضوح أن هذه الدراسة كانت ثمرة لمحاورات طويلة، ومناظرات متعددة، بينه وبين غيره من أصحاب المذاهب والأديان.

وهذا صحيح إلى حد كبير، فالحجج القوية الراسخة التي يأتي بها في كتابه السابق لا تتأتى إلا لرجل كان يقرأ التوراة والإنجيل قراءة واعية فاحصة يحلل كل كلمة فيهما، ويوازن بين كل نص وآخر، ولا شك أن كثرة ممارسته لهذا الصنف من الجدل ساعده على الوصول

لغايته، والمهارة في المناظرة، إلى حد شهد له به الأعداء قبل الأصدقاء على السواء.

ولعل من العوامل التي دفعت ابن حزم إلى التمكن من الجدال تلك الجفوة التي كانت بينه وبين فقهاء عصره فقد تفننوا في الكيد له، وإثارة العوام عليه، وتأليب الحكام ضده، مما أدى إلى نفيه وتشريده، وبعد الناس عنه فلم يستمع إليه إلا صغار طلاب العلم، ولم ينتفع من علمه فى حياته إلا أولئك الذين صفت أذهانهم، وتحررت عقولهم من التبعية للمغرضين من أدعياء العلم الذين أعلنوا على الأيام ثورة أملاها الحقد والهوى والتعصب الذميم الذي تضيع معه المروءة والحلم.

ولا شك أن الصراع الذي قام بين ابن حزم وبين الوصوليين.. كان يشحذ روح الجدل والدفاع فى نفس ابن حزم، ليرد كيدهم، ويبطل حججهم. وقد أنجز ابن حزم هذا العمل العملاق، وهو يواجه أعتى العواصف والأعاصير، هدفاً لكل ألوان الحقد والكراهية والتآمر، اضطهده صغار ملوك الطوائف، وكلهم صغار، واتهمه رجال الدين بالمروق، فلم تلن له عريكة، ولا وهن منه عزم، وبقى وحده ومعه قلة مؤمنة صابرة من أصحابه وتلاميذه، يواجهون المحنة في صلابة، جباههم عالية، وقاماتهم مرتفعة يحركون الأفكار الجامدة، وينيرون العقول المظلمة، ويهزون مسلمات كثيرة متخلفة، ولذلك يقول د. الطاهر مكي[50] إن «الجانب الأكبر من مؤلفاته الفقهية والعقائدية، ولد كلاما يقال، جدلاً عنيفاً مع خصومه، وإدانة صريحة لهم، وكانوا يتمتعون برعاية الدولة وحمايتها».

وقد أشار ابن حزم نفسه إلى سوء علماء عصره وإساءتهم إليه حين يقول فى كتابه «فضائل أهل الأندلس» وكأنما عنى نفسه بقوله: «أزهد الناس فى عالم أهله، وقرأت فى الإنجيل أن عيسى عليه السلام قال: «لا يفقد النبى حرمته إلا فى بلده».. ولاسيما أندلسنا، فإنها

خصت من حسد أهلها للعالم منهم، الماهر منهم، واستقلالهم كثير ما يأتى به، واستهجانهم حسناته، وتتبعهم سقطاته وعثراته، وأكثر ذلك مدة حياته ، بأضعاف ما فى سائر البلاد. إن أجاد قالوا: سارق مغير، وإن توسط قالوا: غث مكرر، وضعيف ساقط، وإن باكر الحيازة لقصب السبق قالوا: متى كان هذا ؟ ومتى تعلم؟ وفى أي زمان قرأ! ».

وعلى الرغم من أن كتابه «الفصل فى الملل والأهواء والنحل» هو كتاب نقدي فى تاريخ الأديان والفرق والمذاهب، غنى بمادته وأفكاره، إلا أن ابن حزم حاول فيه أن يوفق بين العقل والعقيدة، فسبق ابن رشد فى ذلك بقرن من الزمان، وهو يعرض لشتى مذاهب الفكر البشري فى موضوع الدين، من الإلحاد المطلق الذي لا يؤمن أصحابه بشئ، إلى إيمان العوام الذين يصدقون كل شيء، ويرى أن خير العقيدة ما أخذ طريقا وسطا بين العقل والنقل، مما يطابق تمام المطابقة المذهب الظاهري، الذي كان هو نفسه عليه.

وفى الحقيقة كان مذهبه الظاهري وسيلة في الدفاع عن الإسلام من أن يكون مطية لمجتمع منحل، ولقد أعانه على أداء هذه الرسالة الهامة اتساع أفقه، نتيجة ثقافته الواسعة التى كانت تستقى من ينابيع متعددة، منها مطالعاته العميقة المتنوعة، فى مختلف العلوم الإسلامية فضلاً عن علوم الأوائل.. ورحلاته ومهاجره وتجاربه ومحاوراته مع عشرات من العلماء ومناظرته لكثير من الأصوليين والفقهاء.

هذا التنوع فى المشارب، جعله يتمتع بشخصية علمية قوية، ونهج علمي دقيق، يقوى على الجدال ويتقبل الحقيقة. وكانت أبرز معطياته « **نظرية المعرفة الإسلامية** » التى سبق بها الفكر الغربي بسبعة قرون[51] وهو الذي سبق علماء المسلمين إلى إقرار المفهوم القرآني فى قيام المعرفة على أساس العقل والقلب معا يقول: «المعرفة تكون

بشهادة الحواس، بأول العقل ببرهان راجع من قرب أو من بعد إلى شهادة الحواس» ويتصل بنظريته فى المعرفة مفهومه للعقل، فهو يكرمه، ولكن لا يسلم له تسليما مطلقاً، على النحو الذي يقول به غير المسلمين، يقول: «**من أبطل العقل فقد أبطل التوحيد..! إذ لولا العقل لم نعرف الله عز وجل**».

5 - ابن حزم والباجي المتناظران:

ليست مصادفة - فيما يبدو - أن يلح المؤرخون وكتاب السير على رواية هذه المجالس والمناظرات التى جرت بين ابن حزم والباجي، على أنها من سمات روح جديدة ولكنها أساسية فى الأندلس فى عصر ملوك الطوائف.

ولقد لاحظ بعض الباحثين أن كل مفكر مسلم يفكر فى مناظرات وإن أفكاره تتجدد دائما بالنسبة إلى أفكار الآخرين. ولكي نقتنع بهذا فما علينا إلا أن ننظر إلى النمو المذهل لهذا الأدب الذي تكلفوا عناء تسجيله والذي يتناول الخلافيات الشرعية، سواء بين أهل السنة وغير أهل السنة، أو بين أتباع المدارس المختلفة أو بين تلاميذ الإمام الواحد، هذا فيما يتصل بالفقه وأصوله، أما فيما يتعلق بعلم الكلام، أو علم أصول الدين، والذي يعالج مشكلات العقيدة، فإنه قد حقق نموا لا يقل أهمية، نتج عنه سيل من المؤلفات، والتى كان هدفها تفنيد مقولات الطوائف الإسلامية (النحل)، والأديان الأخرى غير الإسلامية (الملل).

وقد لاحظ مثلا «هنرى لاووست» فى دراسة له عن ابن تيمية.. أن فقه هذا الفقيه الحنبلي يخضع غالباً لحاجيات مناظراته[52] لكثرة ما كان يجريه من الحوار والمناظر مع خصومه، وجاء «روبير برانشفيق» Robert Brunschving فى دراسة له تعالج بعض المناظرات حول

مذهب الإمام مالك، فأبرز بدقة وعمق ما يدين به المذهب المالكي البغدادي للمناقشات التي جرت بينه وبين خصومه(53).

كل هذا يدل على مدى التأثير المباشر للمناظرات والجدل الذي وقع بين مختلف الفرق والمذاهب، وفي تطور هذه الفرق ونمو تفريعاتها المذهبية، وفى وصول كثير منها إلى مرحلة النضج والاكتمال. وتعتبر هذه المجالس الجدلية أو المناظرات تمثل لحظة هامة جداً فى تاريخ تطور الفكر الشرعي الإسلامي، خاصة وأن كثيراً من هذه المجالس كانت حول أصول الفقه، والتي تمثل - إن صح التعبير - البنية التحتية للتشريع الإسلامي، وعلى الأخص دعامتاه اللتان أثارتا أكبر قدر من الجدل: الإجماع والقياس. بالنسبة إلى الأندلس الإسلامية دون ريب، وكذلك على الأرجح بالنسبة إلى بقية العالم الإسلامي فى ذلك العصر على الأقل.

ولم يصل إلينا شيء من هذه المجالس الجدلية التى عقدها الباجي وابن حزم في عام 439هـ/1047م بشكل مباشر، والتي جاءت بإيحاء من ابن رشيق، وبمحضر منه، فى قصره بميورقة، والتي كان فيها ابن حزم دائماً هو المنتصر والمتفوق بالغلبة والإفحام على فقهاء من المالكية لم يألفوا الجدل ولم يبرعوا في أساليبه الاستدلالية ومناوراته المنطقية.

وابن حزم حين بدأ عمله التعليمي الظاهري، ومناقشاته ومحاوراته الصارمة فى جزيرة الأندلس، كانت هي السبب المباشر فى حدوث تلك المغامرات المزعجة، وأحياناً الأليمة، لذلك العدد الكبير، الذين ناقشوه، ربما في أصول الفقه، بمحضر من ابن رشيق، وآخر هؤلاء محمد بن سعيد من علماء ميورقة، الذي رأى أنه من الأوفق الاستعانة بالباجي الذي كان في تلك السنة 439هـ يعيش على أحد شواطئ الأندلس بعد عودته من رحلته العلمية فى الشرق، وأما عن المصير

الذي آلت إليه تلك المناظرات، فإن جميع المؤلفين الذين تكلموا عنها لاحظوا بالإجماع أنها كانت طويلة وكثيرة حتى أن تفصيلاتها قد أثبتت كتابة.

ونجد أن «آسين بلاسيوس» اكتشف بناء على ما قدره القاضي عياض، أن الباجي كتب مؤلفه «فرق الفقهاء» الذي لم يصل إلينا، ليذكر هذه المناظرات ولاحظ كذلك أن ابن حزم تكلم عنها فى «الفصل» فى ثلاثة مواضع حين فند فضائح للمرجئة، وحين فند حماقات للأشاعرة. ويستنبط الدكتور «عبدالمجيد تركي»[54] من ذلك أن المناقشات كانت تدور على مستويين متكاملين، ولكنهما متميزان بصورة واضحة، أولهما: مستوى أصول الدين. وثانيهم : مستوى أصول الفقه، مع التعرض لمناقشات الفروع بداهة، تلك التى قد تتصل بها والتى كان ينبغي ذكرها حالات التطبيق.

ويمكن استرجاع جزء من هذه المناظرات، باعتماد فى ذلك من كتب ابن حزم على «**الأحكام**» وعلى «**مراتب الإجماع**» و«**المحلى**»، وكلها كتب منشورة، وأما الباجى فيجب الاعتماد من كتبه على «الإشارات» أو الإشارة، وعلى «الرسالة فى الحدود» وهما منشوران فعلاً، ثم على «المنهاج» الذي نشره محققا الدكتور عبد المجيد التركي وأخيراً على «**إحكام الفصول**». وهذا الكتاب الأخير قد ألفه الباجي عقب مجالس المناظرات هذه، وكانت سنه آنذاك ستاً وثلاثين سنة، فى حين تكون سن ابن حزم وقتها ستاً وخمسين وقد حرر «**المنهاج**» بعد ذلك بقليل[55].

ومن يتصفح هذه الأعمال يلمس براعة الباجي وتفوقه العقلي – على الرغم من حنكة ابن حزم وخبرته الكبيرة – فالمنطق الجدلي له كان أكثر دقة في طريقة تصور الموضوع بجميع أبعاده، وفي سلسلة المشكلات، وفي سوق البرهان إلى غايته. وبهذا يعطينا انطباعاً بأنه

منطق أكثر تطوراً ونضجاً، كأنما كان يصقل، ويمتحن خلال هذه المجالس المنتظمة التى جرت خلالها مناظرات لم ينهض بها تلميذ وافد من المشرق الإسلامي، بل أستاذ، كما تعلم أن يكون بعد عودته إلى الأندلس.

وكان **ابن حزم من ناحية أخرى أستاذاً في الجدل والمناظرة**، وقد نجح في تحقيق مكاسب هائلة، كتلك التي تمت له على حساب أبي الوليد بن البارية، الذي كان يعد من فقهاء ميورقة، بل لقد كان من أشهر وأرفع رجال طبقته(56) فخلال مناظرة يؤرخها «ابن الآبار» بعد عام 430هـ وهو تاريخ وصول الفقيه الظاهري إلى جزيرة ميورقة، يسعى والى الجزيرة، ليتيح له أن ينشر آراءه، وقع الفقيه المالكي فى زلة(57)، فقد أرهقه خصمه الخطير إلى حد كبير، حتى أن الوالى الذي كان يشهد محاوراته فى قصره أودعه السجن وطلب منه بعد أيام أن يرجع عنها أمام شهود، ثم أطلق سراحه، وسمح له أن يغادر الأندلس، فى رحلة طويلة للحج، ومات خلال هذه الرحلة(58).

وجاء بعده «**أبو عبد الله بن عوف**» وهو فقيه مالكي، وقاض، فصادف إخفاقاً بعد هذه السنة 430هـ وهى السنة التى أشتهرت ببداية عهد تعليم ابن حزم الظاهري في الجزيرة(59) ثم جاء فقيه مالكي ثالث هو «محمد ابن سعيد» الذي كان أحكم نظراً حين طلب معونة «الباجي» الذي كان يعيش حينئذ على أحد شواطئ الأندلس. وهكذا بدأت مجالس المناظرات التى كانت أيضاً بمشهد من ابن رشيق هذا، وكثير من الفقهاء والمؤرخين، قد أثبتوها، وكانوا جميعاً من المعاصرين لابن حزم والباجي(60).

ويعلل لنا ابن العربي وكذلك عياض انتصارات ابن حزم المتوالية، بأنه اتفق – كما يذكر ابن العربي – لابن حزم أن «يكون بين

أقوام لا نظر لهم إلا المسائل، فإذا طالبهم بالدليل كاعوا، فتضاحك مع أصحابه منهم»[61].

ويؤكد القاضي عياض من جانبه، الصدارة التى كانت للفقيه الظاهري الكبير قبل عودة الباجي من المشرق ويقول: «وقد لاحظ الباجي منذ عودته إلى موطنه شهرة ابن حزم الواسعة، وهو تلميذ داود (270هـ) ولاحظ كذلك طبيعة نظرياته المرفوضة» ويستطرد صاحب «المدراك» فى قوله: «لقد لاحظ أيضا أن الآراء المطولة للفقيه الظاهري قد غزت القلوب، وأنه كان يعرف كيف يستخدم مختلف طرق الجدل، وليس يستطيع فقهاء الأندلس فى عصره أن يزعموا فى مناقشاتهم القدرة عليها، إذ كانوا قليلا ما يحفلون بالنظر العقلي، وكانوا ضعاف القدرة على تحصيله».

ويلاحظ عياض أن الباجي وجد عند وروده بالأندلس لابن حزم صيتاً عالياً، ولكلامه طلاوة، وقد أخذت قلوب الناس، وله تصرف في فنون تقصر عنها ألسنة فقهاء الأندلس في ذلك الوقت، لقلة استعمالهم النظر، وعدم تحققهم به فلم يكن يقوم أحد بمناظرته، فعلاً بذلك شأنه، وسلموا الكلام له. ويسجل عياض بعد ذلك أن ابن حزم كان قد صار شيخ ميورقة ورأس أهلها. ويبدو أن الباجي - وهو قد تتلمذ على علماء الشرق وأصولييه - قد كان متعمقاً فى فنون الجدل مكتسباً لمهاراته، فلن يصادف ابن حزم فى الأندلس نظيراً له، فى قوة حجته وسعة اطلاعه.

ومن هنا وجد فيه خصما عنيداً جلداً فى الجدل والمناظرة، فإننا نجد «ابن العربي» يرى أن الله قد أصلح ما أحدثه المبتدعة، بما فيهم الظاهرية، من شر، بفضل ما قدم صالحوا المالكية من خير! ويعنى بالمالكية الباجي، ويجب أن نسلم على نفس النسق بمزاعم ابن الآبار[62] الذي يتحدث عن: «الإفحام» وأخيرا مزاعم ابن سعيد

(685هـ) الذي يؤكد أن الباجي «قد ناظر ابن حزم ففل غربه، وكان سبباً لإحراق كتبه».

والواقع أن هذه الشهادة بانتصار الباجي، وعلى الرغم من أن الذين رددوها خصوم ابن حزم من المالكية، وحدهم، فى عصر المرابطين، فإن المؤرخين وكتاب السير فى العصر اللاحق ينقلونها، وهى أخيراً لم يطعن فيها أنصار الفقيه الظاهري.

وابن حيان - على ما يقول الدكتور عبد المجيد تركي[63] - الذي ذكره ابن بسام هو الذي يقدم أسباباً ترجع إلى مزاج ابن حزم، وهو لا يقصد بذلك أن يبرر الفشل في هذه الظروف، ولكنه كان يحاول تصوير الشدائد التى تحملها صاحبه (ابن حزم) طيلة حياته، **ويبدو أن ابن حزم كان حاد المزاج، على الرغم من براعته وتفوقه فى الجدل والمناظرة، خاصة فى أخريات حياته بسبب المشاكل الكثيرة التي واجهها من خصومه، ولعدم قدرته على المداهنة والمجاراة للآخرين وصراحته الشديدة، التي كان يواجه بها أنداده، مما جعل الآخرين يرمونه بعدم القدرة على اكتساب آداب السلوك فى العلم، وهي أصعب من تمثل العلم فى ذاته وعبارة ابن بسام «جهله بسياسة العلم التى هي أعوص من إيعابه»**[64].

وقد لخص ابن حيان «المؤرخ» مشكلة ابن حزم خير تلخيص حين قال: «فلم يك يلطف صدغه بما عنده بتعريض، ولا يزفه بتدريج، بل يصك به معارضه صك الجندل، وينشق متلقيه انشقاق الخردل، فينفر عنه القلوب ويوقع بها الندوب حتى استهدف إلى فقهاء وقته، فتمالأوا علي بغضه، وردوا قوله وأجمعوا على تضليله وشنعوا عليه، وحذروا سلاطينهم من فتنته.. وطفق الحكام يقصونه من قربهم ويسيرونه عن بلادهم»[65] ويبدو أنه كان يظهر بغضاً للأسرة الأموية - كما يقول ابن

حيان - وللقول بمشروعية خلافتها وحدها[66] مما سبب له كثيراً من المشاكل السياسية.

ويروي «المقري» فى نفح الطيب قصة مناظرة[67] بين ابن حزم والباجي ذات دلالة يقول: «لما ناظر ابن حزم الباجي، قال له الباجي: «أنا أعظم منك همة في طلب العلم، لأنك طلبته وأنت معان عليه، تسهر بمشكاة الذهب، وطلبته وأنا أسهر بقنديل بائت السوق، فقال ابن حزم: هذا الكلام عليك لا لك، لأنك إنما طلبت العلم وأنت في تلك الحال رجاء تبديلها بمثل حالي، وأنا طلبته فى حين ما تعلمه وما ذكرته، فلم أرج إلا علو القدر العلمي، فى الدنيا والآخرة، فأفحمه».

وعلى الرغم من هذا يذكر عياض موضوعية ابن حزم ونزاهته فى الحكم على العلماء، فقد كان يقول عن الباجى رغم المسافة الكبيرة التى كانت تفصل بينهما أنه بعد عبد الوهاب (422هـ)[68] لم يعرف المذهب المالكي عالما يضارع أبا الوليد[69].

ومؤلف المدارك يرى فى الباجي «فقيهاً نظاراً محققاً» من كبار رواة السنة، يعرف الحديث بدقة كبيرة كما يعرف الرواة، وهو متخصص فى علم الكلام، وفى الأصول، وهو يصفه بأنه مؤلف لمجموعة من الكتب الرفيعة القدر والتى تمس كل هذه الفنون المختلفة، ولكن أبلغها هو ما يعالج الفقه، من حيث كمال على «طريق النظار من البغداديين وحذاق القرويين»، ومن حيث مناهجه فى التفسير الحرفى والمجازي «القيام بالمعنى والتأويل»[70].

والحق أن الباجي - كما يثبت ذلك الباحث في مناظراته[71] - كان يسيطر وحده تقريباً على الحياة الفكرية في بلده، فلقد برز بين مواطنيه الذين ظلوا أوفياء لهذا التراث من الفقه والتأليف في الإجراءات، كمتخصص في الحديث والأصول مع عالمين من رجال الفكر الفقهي هما ابن حزم وابن عبدالبر.

ورغم كل ذلك فقد اختص ابن حزم بميزات كثيرة في مجال الجدل والمناظرة، ليس أقلها النزاهة والموضوعية فى إصدار الأحكام، وتحري الدقة فى الأقوال، والسعي فى طلب الحقيقة، يوضح هذه الأمانة الفلسفية والعلمية، التي اشتهر بها، مناظراته في أحد الأيام لأحد أصحابه في مسألة من المسائل، وقد تمكن ابن حزم فيها من إفحام صديقه، «لبكوء كان في لسانه» ولكن بعد عودة ابن حزم إلى منزله، خطرت له فكرة، فراح يقلب فى بعض مراجعه، وسرعان ما اهتدى إلى برهان صحيح يبين بطلان قوله، وصحة قول خصمه، ومن هنا فقد تملكت ابن حزم الرغبة فى العودة إلى خصمه وإعلامه بأنه المحق، والاعتراف أمامه بأنه كان مبطلاً! وكان مع ابن حزم فى منزله فى هذه الأثناء أحد الأصدقاء «فعجم عليه (أي على صديقه) من ذلك أمر مبهت. وقال لابن حزم: وتسمح نفسك بهذا؟؟! ويرد ابن حزم قائلاً: نعم، ولو أمكننى ذلك فى وقتى هذا، ما أخرته إلى غد»[72].

ومن هنا لا يكون غريباً أن نجده يتحرى الصدق، ويبحث عن الحقيقة ، ويدافع عنها مهما كلفه ذلك، يقول عن نفسه فى كتابه: «الأخلاق والسير فى مداواة النفوس» وإنى لا أبالي فيما اعتقده حقا عن مخالفة من خالفته، ولو أنهم جميع من على ظهر الأرض، وإنى لا أبالي موافقة أهل بلادي فى كثير من زيهم الذي قد تعودوه لغير معنى، فهذه الخصلة عندي من أكبر فضائلى التى لا مثيل لها ».

لقد دافع ابن حزم عن الإسلام الحق بعنف، عقيدة وسلوكاً ومنهجاً فى الحياة، ودعا إلى سلامة الباطن وخلوص النية، واستقامة العمل، وناضل عما يؤمن به، دون هوادة، وفى كل مكان، وأثار علي أعدائه حربا شعواء متصلة، فكان متمردا وثائرا فى شيبته الأدبية، وفى شيخوخته العلمية، وحتى آخر رمق من حياته، وقليلون سبقوه فى أفكاره، وأقل أولئك الذين ساروا بعده على طريقه، مما أدى إلى أن

انتهى به المطاف وحيداً، بعد أن حملوا عليه حملة شعواء، فتخلى عن أهله وقليلاً من تلاميذه الأوفياء إلى قريته مغلوبا على أمره، منكسراً وأشد مرارة وتشاؤما من مواطنه «دون كيشوته» الإسباني بطل رواية سرفانيتس الشهيرة، الذي عاش على الأرض نفسها، بعده بخمسة قرون، وهو قد ذكر شيئاً قريباً من هذا فى كتابه «الأخلاق والسير» حين قال: «أشبه ما رأيت بالدنيا خيال الظل، وهى تماثيل مركبة على مطحنة خشب تدار بسرعة فتغيب طائفة وتبدو أخرى».

6 - أنواع الاستدلال:

وقبل الخوض فى تفاصيل منهج الجدل وأسسه العامة والخاصة عند ابن حزم لابد من استعراض **أنواع الاستدلال القرآني التى اعتمد عليها ابن حزم ونظرائه من العلماء والأصوليين المسلمين، ويمكننا أن نجدها تتخلل أبحاثهم الفقهية والكلامية والفلسفية فى نفس الوقت، وهى تشكل الأساس الفكري والخلفية المنهجية التى يصدر عنها كل الأئمة العظام الذين اشتغلوا بالجدل والمناظرة من أمثال الإمام الجويني وتلميذه الإمام الغزالي، وكذلك ابن حزم، فقد كان القرآن الكريم وأنواع الاستدلال التى تتخلله بمثابة الثوابت المنهجية التى صدر عنها هؤلاء المفكرين الأجلاء**. ومن الملاحظ أن هذه الأنواع المختلفة من الاستدلال نجدها فى مؤلفات ابن حزم، خاصة فى كتبه المتصلة بالمجادلات الكلامية والفكرية بين مختلف الفرق والطوائف والنحل ، كما هو واضح فى كتابه «الفصل».

أما أنواع الاستدلالات التي اعتمد عليها المتكلمون والأصوليون، وذكرها القرآن الكريم فهى:

1 - **الاستدلال بالتعريف**: هو أن يؤخذ من ماهية موضوع القول دليل الدعوى[73] وذلك بأن يتخذ المجادل من حقيقة الأصنام مثلاً

دليلاً يثبت على أنها لا تصلح أن تكون معبوداً، وأن يتخذ من بيان صفات الله تعالى دليلاً على أن يكون الله وحده المستحق للعبادة. وهذا النوع من الاستدلال موجود بكثرة فى القرآن الكريم، نذكر على سبيل المثال:

ما استخدمه إبراهيم عليه السلام لإثبات أن الأصنام لا تستحق العبادة، فها هو يقول لأبيه: ﴿**يا أبت لم تعبد ما لا يسمع، ولا يبصر، ولا يغنى عنك شيئاً**﴾[74] ويقول لأبيه وقومه: ﴿**ما هذه التماثيل التى أنتم لها عاكفون**﴾[75] ﴿**أفتعبدون من دون الله ما لا ينفعكم شيئا ولا يضركم**﴾[76] ﴿**هل يسمعونكم إذ تدعون * أو ينفعونكم، أو يضرون**﴾[77].. وحين أنهال عليها ضرباً باليمين وتركها جذذاً إلا كبيراً لهم سألوا: ﴿**أأنت فعلت هذا بآلهتنا يا إبراهيم**﴾ يقول: ﴿**بل فعله كبيرهم هذا، فاسألوهم، إن كانوا ينطقون**﴾[78].

إن الآيات السابقة، وما احتوت عليه من استفهامات إنكارية، وتعجبات توبيخية كان القصد منها، أن يبين عليه السلام، أن ما لا يسمع شيئاً من المسموعات، ولا يبصر شيئاً من المبصرات، ولا يجلب نفعاً ولا يدفع ضرراً، لا يستحق العبادة، إذ العبادة هى غاية منتهى التعظيم، فلا يستحقها إلا الخالق الرازق الوهاب النافع المضر، وقد أخرج كلامه عندما قال: ﴿**فاسألوهم إن كانوا ينطقون**﴾ فخرج التعريض لهم بما يوقعهم فى الاعتراف بأن الجمادات التى عبدوها ليست آلهة»[79].

قال القرطبى فى تفسيره، بين أن من لا يتكلم ولا يعمل لا يستحق أن يعبد، وكان قولهم من المعاريض ليقولوا: إنهم لا ينطقون، ولا ينفعون، ولا يضرون، فيقول لهم: فلم تعبدونهم؟ فتقوم عليهم الحجة منهم[80] وقد بين الشيخ المراغي وقع الحجة وتأثيرها على من قامت بقوله: «وقد كانت مقالة إبراهيم عليه السلام قوية الحجة شديدة

الوقع فى نفوسهم، وكأنما ألقمهم حجراً، وذلك ما أشار إليه بقوله: ﴿**فرجعوا إلى أنفسهم**﴾[81] بالملامة إذ علموا أن ما لا يقدر على دفع المضرة عن نفس، ولا عن إلحاق الضر لمن ألحق به الأذى يستحيل أن يقدر على دفع المضرة عن غيره ، أو جلب منفعة له، وإذا فكيف يستحق أن يكون معبوداً »[82].

وقد عد كلام إبراهيم من باب فرض الباطل مع الخصم حتى تلزمه الحجة، ويعترف بالحق، فإن ذلك أقطع لشبهته وأرفع لمكابرته[83] وإذا نظرنا فى استدلال إبراهيم عليه السلام أمكن تقريره كما يلي:

أ - أن الأصنام أو التماثيل إنما هى جمادات ميتة، لا تتكلم ولا تعلم، ولا تستطيع أن تجلب منافع ولا أن تدفع ضرراً.

ب - وكل ما كان حاله كذلك، لا يستحق تقديراً، ولا تعظيماً، ولا يصح فى العقل أن يتصف بالألوهية بحكم كونه لا يملك حولا ولا طولاً.

ج - الأصنام إذاً ليست حقيقة بأن وصفت بالألوهية، وليست جديرة بشيء.

فإبراهيم عليه السلام قد اتخذ من ماهية الأصنام ومن التعريف بحقيقتها دليلاً، أو أدلة على عدم استحقاقها لشيء. ويتبع هذا الدليل كل الأدلة الواردة فى القرآن الكريم للاستدلال على وجود الله، وبيان صفاته العلية، ومن خلال أثره وتأثيره فى خلقه.

2 - الاستدلال بالتعميم ثم بالتخصيص:

وصورته أن يذكر المجادل ما يريد إثباته من مضمون فى شكل قضية عامة يبرهن عليها أولا بصورة إجمالية، أو بدليل إجمالي، ثم

يتعرض - ثانياً - إلى بيان جزئياتها، ليبرهن عليها بصورة تفصيلية إشارة إلى أن كل جزئي منها يؤدي إلى إثباتها، وإشعاراً بأن مجموعها يصلح أن يكون دليلاً كلياً عليها: وإذا تأملنا جدال موسى عليه السلام، مع فرعون أدركنا أنه قد سلك جدالا يتلائم وما تزود به من توجيه مستمد من قوله تعالى: ﴿**فقولا له قولاً ليناً**﴾(84).

ومعلوم أن من مستلزمات ليونة القول وآدابه دعوة المدعو إلى قبول المراد بطريق الإبانة الهادئة وهى الإبانة التى تخاطب العقول، وتعتمد على الملكات الذهنية، وما تهتدي إليه من تصورات. وأول ما افتتح به موسى: ﴿**إنى رسول من رب العالمين**﴾(85).

ومحتوى هذا العرض: إفراد ربوبيته على ما سواه: ولما ظهرت أول مواجهة من فرعون متمثلة فى قوله: ﴿**وما رب العالمين**﴾(86) رد موسى بما يتناسب وعموم القضية التى طرحها، قال: ﴿**ربنا الذي أعطى كل شيء خلقه ثم هدى**﴾(87) وتحليل الجواب: أن رب العالمين: هو الذي أعطى كل شيء الخلق الذي يليق بتواجده وسط الوجود، وما فى الوجود من كائنات حية وجامدة. قال الشوكانى «أعطى كل شيء صورته وشكله الذي يطابق المنفعة المنوطة به المطابقة كاليد للبطش والرجل للمشى، واللسان للنطق، والعين للنظر، والأذن للسمع»(88).

ومن الاستدلال بالمقابلة ما نجده فى صورة الرعد فى قوله تعالى: ﴿**قال من رب السموات والأرض. قل الله، قل أفاتخذتم من دونه أولياء، لا يملكون لأنفسهم نفعاً ولا ضراً، قل هل يستوي الأعمى والبصير أم هل تستوي الظلمات والنور، أم جعلوا لله شركاء خلقوا كخلقه فتشابه الخلق عليهم، قل الله خالق كل شيء وهو الواحد القهار**﴾(89).

إن الآية المذكورة تقيم أربع مقابلات:

الأولى: هي بين الله الذي هو رب السموات والأرض وبين

جمادات لا تملك لأنفسها نفعاً ولا ضراً. واستعملت للاستدلال على عدم وجود أي مسوغ مقبول لما يحصل من تقرب وتوسل الإنسان بالأصنام فضلا عن تقديسها أو عبادتها. قال الفخر الرازي: «ولما كانت عاجزة عن تحصيل المنفعة لأنفسها، ودفع المضرة عن أنفسها ، فبأن تكون عاجزة عن تحصيل المنفعة لغيرها، ودفع المضرة عن غيرها كان ذلك أولى، فإذا لم تكن قادرة على ذلك كانت عبادتها محض العبث والسفه».

الثانية: هى بين الأعمى، ويشمل من لا يدرك الحقائق والبصير الذي يدركها[90]، وهى استدلال تدعيمي على حصيلة الأولى، إذ إنه من المسلم به بداهة أن لا تساوى بين الأعمى والبصير، فكيف يصح إذن القيام بما يشعر أو يثبت التساوى بين رب السموات والأرض، وما لا يحرك ساكنا مما اتخذ من دونه. قال الرازي مبينا العلاقة بين هذه المقابلة وما قبلها: «ولما ذكر هذه الحجة الظاهرة بين أن الجاهل بمثل هذه الحجة يكون كالأعمى، والعالم بها كالبصير»[91].

والثالثة: هى بين الظلمات والنور، وهى استدلال على ما ترمي إليه الأولى، فإذا كانت الظلمة، وما يترتب عليها من ضياع وضلال لا يمكن أن تكون مكافئة أو مساوية للنور، وما يتولد عنه من إنارة، وإشعاع وإيضاح واهتداء، فكيف يتسنى أن يسوى بين جمادات جاثمة لا تحرك ساكناً، وبين من كان من إبداعه السموات والأرض. قال الرازي: «والظلمة لا تساوى النور كذلك كل أحد يعلم بالضرورة أن الجاهل بهذه الحجة لا يساوى العالم بها»[92].

الرابعة: هى بين من يخلق، ومن لا يخلق. ومأتاها دعوى الاشتراك فى الخلق والتكوين بالزعم لا بالأحقية، فهل لهذه المعبودات مخلوقات تشبه خلق الله حتى يتسنى القول : بأنها تشارك الله فى الخالقية وبالتالي تشاركه فى الألوهية. وإذا كان هؤلاء المشركون

يعلمون بالضرورة، لأنها لم يصدر عنها فعل ألبتة وما ظهر لها خلق ولا أثر.. ولما كان الأمر كذلك كان حكمهم أو سلوكهم إزاءها، أو كل ما يفيد بكونها شركاء لله فى الألوهية محض السفه والجهل.

وروعة هذه المقابلات تتمثل فى كونها: اعتمدت على مسلمات بدهية تعاونت وتعاضدت لإثبات: أن كل المسوغات الناتجة عن قصور النظر والتقدير مرفوضة، فإذا كانت المساواة بين الأعمى والبصير وبين الظلمات والنور لا يمكن أن يقرها عاقل، فكيف بما فيه مظنة التساوى بين رب السموات والأرض وبين من لا يجلب لنفسه نفعاً، ولا يرفع عنها ضراً؟

3 - الاستدلال بالعلة والمعلول:

إن من بين الطرق البرهانية المشهورة ما يعرف باستدلال «العلة والمعلول» ومأتاه، ما يوجد بين أجزاء الحقائق من وشائج قربى، إذ إن الإنسان بحكم تتبعه لحركة الحياة، وما يطرأ عليها من تفاعلات ذاتية، وما يحدث من تأثيرات وتأثرات موضوعية، وأن هناك علاقات بين مكونات كل تأليف وتركيب، وارتباط بين الظواهر الكونية والطبيعية ارتباطاً سببياً، يُعبر عنه بمبدأ العلية، هذا المبدأ الذي يستخدمه الفكر الإنساني للاستدلال على كثير من الحقائق والمبادئ.

وعلى الرغم من أن الفاعلية الحقيقية فى الوجود والكون - عند الإنسان المؤمن - لا تكون إلا لله تعالى.. يذكر الغزالي في «التهافت» «لا تنافى بين أن تكون الأسباب الكونية جعلية.. وبين أن يكون فيها تأثير أودعه الله فيها يسلبه عنها عندما يشاء» **وجملة القول إن الله هو المؤثر الحقيقي ولا مؤثر سواه، غير أن تأثيره هذا يجعله ضمن وسائط وحسب مهيئات ومقدمات، وما يترتب عليها من**

نتائج، وما كان الكون دالا دلالة باهرة على وجوده - والقرآن الكريم ملئ بهذا - إلا لما فى هذا الوجود من تناسق، وما هذا التناسق إلا ترتيب بعض الأمور على بعضها ترتيبا سببياً، ولذلك نجد القرآن مراعاة لعقولنا ومجاراة لمفاهيمنا، قد علل الأشياء وجعل بعضها مترتبا على بعض.

قال ابن القيم «ولكنه يزيد على ألف موضع بطرق متنوعة، فتارة يذكر التعليل الصريحة ، وتارة يذكر المفعول لأجله الذي هو المقصود بالفعل، وتارة يذكر «من أجل» الصريحة فى التعليل.. وتارة يذكر أداة لعل المتضمنة للتعليل المجرد.. وتارة ينبه على السبب بذكره صريحاً[93].

ومن الأمثلة على الاستدلال من القرآن قضية القتال، وجدنا أن أول آية نزلت هى قوله تعالى: ﴿**أذن للذين يقاتلون بأنهم ظلموا وإن الله على نصرهم لقدير**﴾[94] وأيضاً فى قوله تعالى: ﴿**الذين أخرجوا من ديارهم بغير حق إلا أن يقولوا ربنا الله. ولولا دفع الله الناس بعضهم ببعض لهدمت صوامع وبيع وصلوات ومساجد يذكر فيها اسم الله**﴾[95].

إن الآية المذكورة أبانت أن المبررات في القتال: هو الظلم والإخراج من الديار بغير حق. ثم أشارت إلى أن السكوت يؤدي إلى الفساد المتمثل في تهديم الصوامع والبيع والقضاء على الدين. ثم جاءت الآيات: ﴿**وقاتلوا فى سبيل الله الذين يقاتلونكم ولا تعتدوا إن الله لا يحب المعتدين**﴾، ﴿**واقتلوهم حيث ثقفتموهم وأخرجوهم من حيث أخرجوكم والفتنة أشد من القتل**﴾، ﴿**وقاتلوهم حتى لا تكون فتنة ويكون الدين لله، فإن انتهوا فلا عدوان إلا على الظالمين**﴾[96].

وهذه الآية أوجدت القتال لعلة المبرر الذي ذكرته الآية التى بالحج: وهو الاعتداء المتمثل فى الظلم والإخراج من الديار بغر الحق.

ولعلة الفتنة فى الدين، التى هي أشد من القتل والتى لا يمكن دفعها إلا به، فإذا انعدم الظلم وارتفعت الفتنة انعدم القتال. ومن هنا قالوا: إن المعلول يدور مع علته وجوداً وعدماً. فكان هذا من قبيل الاستدلال بالنتائج وهى الغايات الواقعة على الوجوب(97).

4 - الاستدلال بالأمثال:

إن المثل حسب تحليل الزراكشي(98) يستعمل لإخراج ما لا يعلم ببديهة العقل، إلى ما يعلم بالبديهة، وما لم تجر به العادة إلى ما جرت به العادة، وما لا قوة له من الصفة إلى ما له قوة. وحسب الراغب(99): «عبارة عن قول فى شيء يشبه قولا فى شيء آخر، بينهما مشابهة ليبين أحدهما الآخر، ويصوره» ومن هنا ندرك: أن المثل يُستخدم كدليل.

قال الرازي: «إنه يؤثر فى النفس قبل تأثير الدليل»(100) وقال أبو زهرة: «تضرب الأمثال لتقريب الحقائق العليا، ولتشبيه الغائب غير المحسوس بما يقربه من القريب المحسوس، ولتوضيح المعاني الكلية بالمشاهدة الجزئية وللاستدلال بحال الحاضر على الغائب»(101).

ونظراً لفاعلية ما تضطلع به الأمثال من دور، أشار القرآن إلى العقل ﴿وتلك الأمثال نضربها للناس لعلهم يتفكرون﴾(102)، ولأنها لا يفهم مغزاها، ولا يدرك كنهها وتأثيرها لكثير من الفوائد إلا الراسخون فى العلم المتدبرون فى عواقب الأمور يقول تعالى: **﴿وتلك الأمثال نضربها للناس وما يعقلها إلا العالمون﴾**(103) مثل استخدام المثل، كدليل على بطلان الوثنية. قال تعالى: **﴿ضرب مثل فاستمعوا له، إن الذين تدعون من دون الله لن يخلقوا ذباباً، ولو اجتمعوا له، وإن**

يسلبهم الذباب شيئاً، لا يستنقذوه منه، ضعف الطالب والمطلوب * ما قدروا الله حق قدره، إن الله لقوى عزيز﴾[104].

إن هذه الآية سيقت كدليل، قال الرازي: «أعلم أنه سبحانه لما بين من قبل، أنهم يعبدون من دون الله ما لا حجة لهم فيه ولا علم، ذكر فى هذه الآية ما يدل على إبطال قولهم»[105] إن هذا المثل ضرب لإظهار حجتين، **الأولى**: بما أن الأصنام، وإن اجتمعت ليس في إمكانها خلق ذبابة على ما هي عليه من الضعف، فهل من اللائق اتخاذها معبوداً؟!

بل وحسب الرازي أن الجملة «ولو اجتمعوا له منصوبة على الحالية، فيصبح المعنى كما يلى» وبما أن الأصنام يستحيل عليها خلق ذباباً حال اجتماعها، فكيف بها حال انفرادها، وكل من كانت تلك حاله، فهو غير مؤهل لأن يكون معبوداً.

الثانية: وبما أنها أيضا إن يسلب الذباب منها شيئاً، لا تقوى على انتزاعه منه[106]، وكل من كان كذلك فكيف يليق جعله معبوداً؟ إن هذه الحجة: جاءت على طريقة التسليم الجدلي، أي على فرض أن الألوهية لا تحتاج إلى صفة الخلق والإيجاد، فعلى الأقل، أن تكون في وضع يمكن من استرجاع ما سلب منها. لذا قال الرازي: «اترك أمر الخلق والإيجاد وتكلم فيما هو أسهل منه»[107].

ولا يخفى ما فى هذا، من إفحام وتبكيت، وعلى كل فإن هذا المثل «سيق مساق الاستدلال، وكان بحق دليلاً فى منتهى القوة حيث أثبت بطريقة حسية بطلان الوثنية، وأقام الحجة على إظهار الوحدانية، وهناك كثير من الأمثلة المضروب فى القرآن استدلالا بالأمثال مثل: ﴿**واضرب لهم مثلا رجلين، جعلنا لأحدهما جنتين من أعناب**﴾[108] أو ﴿**كالذي مر على قرية، وهي خاوية على عروشها قال: أنىً يحيي هذه الله بعد موتها**﴾[109].

5 - الاستدلال بالتمثيل:

وهو أن يقيس المستدل الأمر الذي يدعيه على أمر معروف. ويبين الجهة الجامعة بينهما. والآيات الكريمة التى تنهج هذا المنهج كثيرة مثل قوله تعالى فى سورة يس حاكياً اعتراض المشركين والرد عليهم: ﴿وضرب لنا مثلاً ونسي خلقه، قال من يحيي العظام وهي رميم؟ قل يحييها الذي أنشأها أول مرة وهو بكل خلق عليم، الذي جعل لكم من الشجر الأخضر ناراً، فإذا أنتم منه توقدون، أوليس الذي خلق السموات والأرض بقادر على أن يخلق مثلهم، بلى وهو الخلاّق العليم﴾[110].

وهكذا فى القرآن الكريم شيء كثير في هذا الباب بلغ من سمو البيان أقصاه، وبلغ من قمته أعلاها، وأخص ما يتجه إليه سنة التدرج من المحسوس إلى المعقول. ومن المشاهد إلى الغائب في بيان يأخذ الألباب، ويقطع كل مجادل مرتاب.

إن جدل القرآن الكريم يتجه أحياناً كثيرة إلى إرشاد المجادل والأخذ بيده إلى الحق، وتوجيه نظره إلى حقائق الأشياء، وما فى الكون من عبر كما ترى فى قوله تعالى كلماته: ﴿أفلم ينظروا إلى السماء فوقهم كيف بنيناها وزيناها وما لها من فروج * والأرض مددناها وألقينا فيها رواسى وأنبتنا فيها من كل زوج بهيج * تبصرة وذكرى لكل عبد منيب﴾.

وأحياناً يتبدى بإلزام المجادل وإفحامه، ثم يأخذ بيده إلى الحقيقة إذ يبينها له واضحة كاملة، كما ترى في قوله تعالى: «رداً على ما زعمه المشركون من أن الرسول يجب أن يكون ملكاً: **﴿وقالوا لولا أنزل عليه ملك، ولو أنزلنا ملكاً لقضي الأمر ثم لا ينظرون * ولو جعلناه ملكاً لجعلناه رجلاً وللبسنا عليهم ما يلبسون﴾**[111].

6) قياس الخلف:

هو إثبات الأمر ببطلان نقيضه، كإثبات الصدق ببطلان الكذب أو إثبات الوجود ببطلان العدم، وقد سمى هذا القياس، بقياس الخلف، إما لكونه يستلزم الرجوع من النتيجة إلى الخلف، لأخذ المطلوب من المقدمة المتروكة وهى مقدمة الخصم الكاذبة، وذلك بالبرهنة بكذبها على صدق نقيضها، وإما لكونه مضافاً إلى الخلف: وهو الكذب المناقض للصدق(112). ويسمى هذا الشكل من الاستدلال عند المتكلمين بدليل التمانع وهو فيما يلى قوله تعالى: ﴿**لو كان فيهما آلهة إلا الله لفسدتا**﴾(113) وقد بين السيوطي فى شأن هذه الآية بأنها استدلال على أن صانع العالم واحد بدلالة التمانع(114).

وتقرير هذا الشكل الاستدلالي هو أنه لو كان فى السموات والأرض آلهة لتنازعت الإرادات ما بين السلب والإيجاب، ولنتج عن هذا التنازع فسادهما، لتخالف الإرادات، ولكنها لما كانتا صالحتين غير فاسدتين، بطل ما يؤدي إلى الفساد وهو التعدد، فثبتت الوحدانية، وامتنعت الوثنية لامتناع الفساد.

كذلك من الاستدلالات التمانع أو قياس الخلف قوله تعالى: ﴿وما كان معه من إله إذا لذهب كل إله بما خلق، ولعلا بعضهم على بعض﴾(115) فالآية أكدت بطريقة برهانية باهرة استحالة تعدد الآلهة، إذ إنها بينت وفق التسليم الجدلي أنه لو تعددت الآلهة عن طريق افتراض الولد أو الند لاقتضى هذا أن يكون لكل إله مجاله المحدد المعين من المخلوقات، لأن اتصافها جميعاً بالألوهية يستلزم - حتماً - مماثلتها في القدرة على الخلق والإيجاد و«إذا اقتسمت الآلهة مجالات المخلوقات بينها، فإن بعضها سيعلو، ويطغى على البعض الآخر»(116).

وهذه الوضعية تؤدي حتماً إلى التخاصم والتقاتل وبالتالي إلى انتصارات، وانهزامات، تنتهي في آخرالمطاف إلى تغلب واحد فظهوره

على الكل، وتفرده بالسلطان واستحقاقه بالعبودية. قال ابن القيم في هذا المقام: «فلابد من أحد أمور ثلاثة: إما أن يذهب كل إله بخلقه وسلطانه، وإما أن يعلو بعضهم على بعض، وإما أن يكونوا محلهم تحت قهر إله واحد يتصرف فيهم، ولا يتصرفون فيه، ويمتنع عن حكمهم، ولا يمتنعون عن حكمه، فيكون وحده هو الإله الحق، وانتظام أمر العالم العلوي والسفلي، وارتباط بعضه ببعض، وجريانه على نظام محكم، لا يتخلف ولا يفسد من أول دليل على أن مدبره واحد»[117].

7 - منهج ابن حزم في الجدل:

كان ابن حزم خبيراً إذن بمناهج الجدل المتعددة، ودارساً لأصوله، وعارفاً بطرقه وأساليبه - كما مر بنا - بشهادة معاصريه وخصومه على حد سواء، وساعده على ذلك تلك الحافظة القوية المستوعبة التى جعلته يستولى على أبواب العلم استيلاء، ويحيط بشوارده ويعرف غرائبه ونوادره، ويعلم من آثار الصحابة والتابعين ما جعله يحفظ أحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم ويرتفع إلى مرتبة الحفاظ، فى تلك الآثار والأخبار الكثيرة ما يستغنى به عن القياس والقول بالرأى.

كذلك ساعده اطلاعه الواسع على كتب الفلسفة والمنطق التى تنظم الفكر وتصقل الفهم، وقد تمكن من توظيف علوم الفلسفة والمنطق فى صياغة أساليبه الجدلية ووسائله الاستدلالية، وقد أراد أن يقرب علم المنطق الذي كان يراه مهما حين يستخدم فى الدفاع عن العقائد، فألف كتابه الهام «التقريب لحد المنطق»[118] ويقول عن أهمية المنطق وحاجة المسلم إليه: «وكذلك هذا العلم ، فإن من جهله خفى عليه بناء كلام الله - عز وجل - مع كلام نبيه صلى الله عليه وسلم، وجاز عليه الشغب جوازا لا يفرق بينه وبين الحق، ولم يعرف دينه إلا تقليداً»[119].

وسيتضح لنا مدى توظيف ابن حزم لهذا العلم وتسخيره في

خدمة أصول الدين وأصول الفقه، بل وسيعتبره **منهج هام وضروري للرد على مبطلي الحقائق المعتمدين على اشتراك الألفاظ وغموض معانيها، وغايته إحقاق الحق وإبطال الباطل. ورغم هذا يحذرنا من هذا النوع من الجدل الرامي إلى نصر الباطل وإبطال الحق والمشهور به أسافل القوم وأراذلهم، الذين يعتبرون سبباً من أسباب شيوع الجدليات الفاسدة فى مجالس الجدل والمناظرة، والذين لا هم لهم إلا إفحام الخصوم، والغلبة على الإعداء.**

ويرد ابن حزم على هؤلاء الذين يهاجمون الجدال موضحا لهم أن الله سبحانه وتعالى قد أثنى على الجدال بالحق وأمر به، كما أمر تعالى بالجدال على لسان رسوله صلى الله عليه وسلم في دعوته إلى جهاد المشركين بالألسن، وقد حاجج المهاجرون والأنصار وسائر الصحابة رضوان الله عليهم، وفى ذلك يقول ابن حزم: «واحتجوا فى إبطال الجدال والمناظرة بآيات ذكروها » وهى قوله تعالى: ﴿**لا حجة بيننا وبينكم الله يجمع بيننا وإليه المصير**﴾، ﴿**والذين يحاجون فى الله من بعد ما استجيب لهم حجتهم داحضة عند ربهم وعليهم غضب ولهم عذاب شديد**﴾.

ومن رأى ابن حزم أن هذه الآية توضح وجه الجدال المذموم، وهو قوله تعالى فيمن يحاج بعد ظهور الحق. وهذه صفة المعاند للحق الرافض قبو الحجة بعد ظهورها. ومنها قوله تعالى: ﴿**وقالوا آلهتنا خير أم هو ما ضربوه لك إلا جدالاً؟ بل هم قوم خصمون**﴾. ويرى ابن حزم أن الله تعالى ذم في هذه الآية من خاصم وجادل في الباطل وعارض الآلهة التي كانوا يعبدون من حجارة لا تعقل، بعيسى النبي المؤيد بالمعجزات من إحياء الموتى وغير ذلك.. إلخ.

ويقول ابن حزم إن الله تعالى قد أمر بالجدال على لسان رسوله صلى الله عليه وسلم فقد قال رسول الله: «جاهدوا المشركين بأموالكم

وأنفسكم وألسنتكم» يروى ابن حزم في هذا الحديث الأمر بالمناظرة وإيجابها كإيجاب الجهاد والفقه فى سبيل الله، إذ بهذا الجدال المحمود سبيل إلى بيان الحق والباطل. وهذا على النقيض تماماً من الجدال المذموم الذي يهدف به صاحبه إلى إبطال الجدال بالجدال وهدم الاحتجاج بالاحتجاج، وتكلف فساد المناظرة بالمناظرة، وهؤلاء - فيما يرى ابن حزم - ملحدون وأهل باطل حقاً لذمهم طلب الحق وإنكارهم هدم الباطل[120].

8 - مفهوم ابن حزم للجدل والمناظرة:

فإذا عرجنا على مفهوم ابن حزم للجدل، وجدناه مثل الإمام الجويني، لا يفرق بين الجدل والمناظرة، وأنه يستعمل أحدهما مكان الآخر بخلاف بعض العلماء الذين يرون أن المناظرة تطلق على تبادل وجهات النظر لطلب الحق والوصول إليه، وأما الجدال فيقصد به المغالبة والسبق والإفحام والإلزام، لا مجرد طلب الحق والاستدلال به[121].

وقد حدد ابن حزم مفهوم الجدل بقوله: «إخبار كل واحد من المحققين بحجته أو بما يقدر انه حجته، وقد يكون كلاهما، وقد يكون أحدهما محقا والآخر مبطلاً، إما فى لفظه، وإما في مراده، أو في كليهما، ولا سبيل أن يكونا معاً محقين فى ألفاظهما أو معانيهما»[122].

وواضح من هذا التعريف أن ابن حزم لا يشترط فى الجدال أن تسوده الخصومة والمنازع حتى يسمى جدالا بل الجدال - عند ابن حزم - أعم من ذلك، ويمكن أن يطلق على تبادل وجهات النظر، وإيراد الأدلة والحجج دون منازعة، رغبة فى طلب الحق والوصول إليه.

وفى هذا يختلف ابن حزم عن الجوينى صاحب كتاب «الكافية

فى الجدل» والذي يجعل «التدافع والتنافى» هو جوهر تعريف الجدل، فالجدل فى أساسه منازعة. ولذلك يقول ابن سينا: «المجادلة منازعة فإنه إذا لم تكن منازعة لم يحسن أن يقال جدل»[123].

ولكن يتفق ابن حزم مع الجويني الأشعري، فى جعل المناظرة مرادفة للجدل، وكذلك يتفق معه فى جعل الهدف من هذا الجدل التقرب إلى الله سبحانه وطلب مرضاته، وليس قصده الظفر بالخصم والسرور بالغلبة والقهر، فإن هذا من دأب الأنعام الفحولة: كالكباش والديكة، كما يقول الإمام الجويني[124].

ويقسم ابن حزم الجدل إلى قسمين أحدهما ممدوح والآخر مذموم، فالمذموم وجهان: أحدهما من جادل بغير علم، والثاني من جادل ناصراً للباطل بشغب وتمويه بعد ظهور الحق إليه، وهؤلاء المذمومون هم الذين قال الله تعالى فيهم: ﴿**ألم تر إلى الذين يجادلون فى آيات الله أنى يصرفون**﴾[125] وقوله تعالى: ﴿**ومن الناس من يجادل فى الله بغير علم ويتبع كل شيطان مريد**﴾[126] فبين تعالى كما ترى أن الجدال المحرم هو الجدال الذي يجادل به لينصر الباطل، ويبطل الحق بغير علم[127].

أما الجدال المحمود: فهو الذي يجادل صاحبه لإظهار الحق، ويكون عالما بأوجه الاستدلال وطرق الإثبات مادام يطلب الحق ولا يبغى سواه، وقد أوجب ابن حزم هذا النوع من الجدل، لأنه من قبيل إقامة حجة الله تعالى، ومن قبيل تبليغ رسالات الرسل، والأمر بالمعروف والنهى عن المنكر[128].

ويسوق ابن حزم كثيراً من الأدلة تبين وجوب الجدل المحمود، وأنه لون من الجهاد فى سبيل الله تعالى، تشبه تلك الأدلة التى يسوقها أيضاً الإمام الجويني فى كتابه الكافية. يقول ابن حزم: «وبالجملة فلا أضعف عمن يرون إبطال الجدال بالجدال، ويريدون هدم جميع الاحتجاج

بالاحتجاج، ويتكلف فساد المناظرة بالمناظرة، لأنه مقر على نفسه أنه يأتى بالباطل، لأن حجته هى بعض الحجج ، التى يريد إبطال جملتها ، وهذه الطريقة لا يركبها إلا جاهل ضعيف، أو معاند سخيف، والجدال الذي ندعو إليه هو طلب الحق ونصره، وإزهاق الباطل وتبيينه، فمن ذم طلب الحق وأنكر هدم الباطل فقد ألحد »[129].

9 - الأسس العقلية للجدل:

وقد اهتم ابن حزم بتوضيح منهجه الجدلي، وتحديد الأصول العقلية التي يرتكز عليها والذي يطالع كتاب «الفصل» وكتابه «التقريب لحد المنطق» يمكنه أن يتخلص تلك الأسس التى يقوم عليها منهجه الجدلي:

1 - **الحس**: يعتمد ابن حزم الحس مصدراً لاكتساب كثير من العلوم والمعارف، وهو فى هذا يتفق مع الجويني أيضاً، لأن الحواس الخمسة في نظره موصلة إلى النفس، مؤدية إليها ، فهي بالنسبة للنفس كالأبواب والنوافذ، ولكنها لا تعمل دون النفس[130]، والحواس لا يداخلها الخطأ فى الأحكام إلا إذا دخلت عليها آفة أو مرض، كالآفة الداخلة على من به هيجان الصفراء، فيجد العسل مراً، ومن فى عينه ابتداء نزول الماء، فيرى خيالات لا حقيقة لها ، وكسائر الآفات الداخلة على الحواس[131] «وقد يكون مرد الخطأ أيضاً لاتصال النفس بالجسد وإدراك النفس من قبل الحواس فيه للجسد حركة، والجسد كدرثقيل »[132].

وعلى الرغم من اعتباره الحواس فى حال صحتها مصدراً للمعلومات والمعارف على العالم الخارجي إلا أنه لا يعّول عليها ، وإنما يعّول على العقل الذي يشاركها فيما تدركه وتنفرد دونها بأشياء كثيرة[133].

2 - **العقل**: يعطي له ابن حزم أهمية كبيرة خاصة فى المسائل التى لا يجد فيها نصاً، وفى الأمور التى ليست موضعا للتشريع كذلك نجده يستخدمه ببراعة كبيرة فى نقده للتوراة والإنجيل، ولكثير من الملل والنحل الأخرى.

والعقل فى نظره هو الموصل إلى معرفة الله، ومن كذب عقله فقد كذب شهادة الذي لولاه لم يعرف به، وحصل فى حالة الجنون، ولم يحصل على الحقيقة(134).

وقد ناقش ابن حزم من يقول بالنقل وحده دون غيره قائلاً: «أخبرنا أالخبر كله حق؟ أم كله باطل، أم منه حق وباطل؟ فإن قال قالوا هو باطل، كان قد أبطل ما ذكر أنه لا يعلم شيء إلا به، وفى هذا إبطال قوله، وإبطال جميع العالم، وإن قال حق كله عورض بأخبار مبطلة لمذهبه، فلزمه ترك مذهبه لذلك أو اعتقاد الشيء وضده فى وقت واحد، وذلك ما لا سبيل إليه، وكل مذهب أدى إلى محال وإلى باطل فهو باطل ضرورة، فلم يبق إلا أن من الخبر حقاً وباطلاً، فإذا كان باطلا بطل أن يعلم صحة الخبر نفسه، إذ لا فرق بين صورة الحق منه وصورة الباطل، فلابد من دليل يفرق بينهما، وليس ذلك إلا لحجة العقل المفرقة بين الحق والباطل»(135).

وحد العقل عند ابن حزم هو استعمال الطاعات والفضائل واجتناب المعاصى والرزائل، فالعاقل من ينجي نفسه من النار، ويوليها وجهة الحق، وهى نظرة تستمد أصولها من القرآن الكريم، ولذلك يربط ابن حزم بين هذه النظرة إلى العقل وبين قوله تعالى: ﴿**وقالوا: لو كنا نسمع أو نعقل ما كنا في أصحاب السعير، فاعترفوا بذنبهم فسحقا لأصحاب السعير**﴾(136).

ومن هنا ينكر ابن حزم ما يسمى عند أهل المعاصى من تدبير محكم وتدبير المعايش الدنيوية عقلاً، بل يسميه «دهاء» أو «حزماً»،

أما العقل فهو أسمى من ذلك لأنه «الخضوع الحق ، بعد إدراكه مع سياسة الدنيا ، لتكون مزرعة الآخرة»[137].

والوظيفة التى خلق لها العقل ، فيما يتعلق بالشرع، هى استنباط الأحكام، حيث لا يوجب شيئا ولا يقبحه أو يحسنه كما قالت المعتزلة[138]، وإنما تتمثل وظيفته فى «الفهم عن الله، والإقرار بأن الله تعالى يفعل ما يشاء، ولو شاء أن يحرم ما أحل أو يحل ما حرم لكان ذلك له تعالى، ولو فعله لكان فرضا علينا الانقياد لكل ذلك». ولذلك ينعى ابن حزم على الذين حملوا العقل فوق طاقته، مثل المعتزلة، وزعموا قدرته على التحليل والتحريم، وهذا الصنف من الناس بمنزلة من أبطل موجب العقل جملة وهما طرفان فيه كمن أخرج منه ما فيه ولا فرق، ولا نعلم فرقة أبعد من طريق العقل من هاتين الفرقتين معا[139].

ويترتب على ذلك – فى نظره – أن الشرع وحده، لا العقل، هو الذي يوجب أن يكون الخنزير حراماً أو حلالاً، أو أن تكون صلاة الظهر أربعاً وصلاة المغرب ثلاثاً، أو أن يمسح على الرأس فى الوضوء دون العنق، أو أن يتزوج أربعا ولا يتزوج خمساً.. فهذا ما لا مجال للعقل فيه لا فى إيجابه ولا فى المنع منه[140].

3 – **البدهيات**: كذلك البدهيات في نظر ابن حزم والتي يسميها «علم النفس» أو الإدراك السادس، ليست موضع خلاف بين العقلاء، لأنها من مسلمات، ولا يشك فى صحتها إلا من دخلت عقله آفة أو فسد تمييزه، فالذى يجادل فى معرفة أن الكل أكثر من الجزء، وأن من لم يولد من قبلك، فليس أكبر منك، وأن نصف العدد مساو لجميعه إلى أمثال ذلك، وهى مقاييس عقلية – في نظر ابن حزم – يلتزم بها ولا يحاول الخروج عليها، ويجذب خصمه فى

الجدال إليها، والالتزام بها، ويجعل تلك المقاييس أساس التشنيع على الخصم وتهييجه قوله بالكتاب إن عز الخطاب معه[141].

فهذه البدهيات لا يختلف فيها ذو عقل ولا يصح شيء إلا بالرد إليها، فما شهدت له هذه المقدمات بالصحة فهو صحيح متيقن، وما لم تشهد له بالصحة فهو باطل ساقط، ولذلك يرى ابن حزم أن خطأ الفكر واختلاف العلماء ليس مرده إلى تلك البدهيات الواضحة، وإنما ينشأ الخطأ لسببين:

1 - أن المقدمات قد تطول وتكثر حتى يصعب ردها إلى هذه البدهيات، ومثال ذلك الحساب، فإنه كلما كثرت أعداده أدى إلى الوقوع فى الخطأ واختلاف النتائج، وكلما قلت الأعداد كانت أبعد عن الخطأ.

2 - كذلك يؤدي فساد الفكر وخبال العقل، الذي ينشأ من تعصب الرأى أو اتباع لهوى أو آفة تلحق بالعقل فتوقعه فى الخطأ، فيضل عن هذه البدهيات، أى أن الخطأ يتطرق إلى الفكر إما من عملية الاستدلال التى قد تطول وتقصر، أو من آفة تدخل على العقل نفسه من الهوى والتعصب والمرض[142] ومن ثم فمن الواجب على طالب الحقيقة ألا يخوض فى أمور تفوق قدراته الذهنية، لا يضل أو ينحرف، كما أن عليه أن يتجرد من الهوى حتى تأتي نتائج فكره صحيحه.

4 - **الخبر المتواتر**: يرى ابن حزم أن الضرورة والطبيعة الإنسانية توجب العلم بالخبر المتواتر وإلا ذهب العلم بكثير من أنواع المعارف والعلوم المقررة التى يصدقها الناس، فالعلم بالبلدان والعلماء والملوك، كل هذا طريقه التواتر، ولذلك «الضرورة والطبيعة توجبان قبوله، وإن به عرفنا ما لم نشاهد من البلاد. ومن كان

قبلنا من العلماء والملوك والوقائع والتواليف، ومن أنكر ذلك كان بمنزلة من أنكر ما يدرك بالحواس الأول، ولا فرق، ولزمه ألا يصدق بأنه كان قبله زمان، ولا أن أباه وامه كانا قبله ولا أنه مولود من امرأة»[143].

أي أن الخبر المتواتر من الأمور البدهية والأشياء الضرورية التى لا يختلف فيها العقلاء، وهى لذلك من الأسس العقلية الواضحة، إذ أن كثيراً من المعلومات مبناها على الأخبار المتواترة مثل معرفة الإنسان لأبيه وأمه والبلاد التي بعدت عنه وغير ذلك من المعلومات التى لا تتناهى.

أما العدد الذي يثبت به التواتر عند ابن حزم، فهو غير ثابت أو محدود، وقد يثبت التواتر بخبر الواحد ولكنه لا يطرد، والمهم هو أن يمنع التواطؤ على الكذب، وهذا يتوفر بالخبر الذي يرويه اثنان لم يلتقيا، وإلا فيمكن أن يقع التواطؤ من عدد من الرواة إذا تلاقوا واتفقوا على خبر معين تحت تأثير رغبة أو رهبة[144].

وهكذا يبنى ابن حزم منهجه الجدلي على هذه الأسس العقلية السابقة ، فهو يجعل من الحس والمعطيات الحسية ركائز لكثير من الحقائق الواقعية القائمة على المشاهدة الصحيحة، ويتخذ من العقل معياراً وأساساً ثابتاً فى فهم تلك المعطيات الحسية وتنسيقها وتنظيمها، وكذلك يجعل من البدهيات أساساً ترد إليه كثير من المعارف والعلوم، فهى مقدمات صحيحة لا يماري فيها أحد من العقلاء، كذلك يجعل من الخبر المتواتر الصحيح مصدراً لكثير من المعارف والعلوم، ويرى ابن حزم أن الوصول إلى الحقائق واكتشافها فى ضوء هذا لا يتم إلا بعد طول معاناة وإدامة الفكر وكثرة النظر والمباحثة.

وقد يكون الفكر والتأمل من واحد، كما قد يكون عن تذكر

ومدارسة بين طرفين، والواحد يديم نظره ويعمل فكره وعقله، فيصل إلى كثير من الحقائق الصحيحة، خاصة إذا أحسن استخدام حواسه الموصلة إلى النفس معارفها بتوسط العقل بينهما، أما إذا كان ذلك بين طرفين أو متناظرين فذلك يتم إما بطريق السؤال وجوابه كما بين العالم والمتعلم، وإما بطريق المناظرة المحمودة إذا كان ذلك بين متباحثين، ومنهج السؤال بين المتناظرين بهدف الوصول إلى الحق أو اكتشافه أو إلزام الخصم به له مراتب أربعة، ولكل مرتبة منها جواب خاص، ولا يجوز الانتقال من واحدة إلى أخرى إلا بهذا التسلسل المنهجي:

1 - **فأولها السؤال بـ «هل»**، وهل يسأل بها الطالب عن الوجود والعدم، والحق والباطل، فتقول هل هذا الشيء موجود أو لا؟ وهل هذا الرأي حق أو باطل؟، وهل حدث هذا الفعل أو لا؟.

2 - **وهى السؤال «بما»** ولا يصح السؤال بما إلا بعد السؤال بهل أو بعد أن يكون السائل عالماً ومتحققاً من الإجابة عنها. فالسؤال «بما» تال للسؤال «بهل» فيقال ما هو بمعنى ما حقيقته وما جوهره وكنهه أو ما حده؟

3 - **وهى السؤال بـ «لم»** فيقال لم كان هذا الشيء؟ وما دليلك على صحة قوله؟

وفى هذه المرحلة الرابعة والأخيرة يقع الاعتراض بين المتناظرين، ويحتاج الأمر إلى طلب الأدلة وتوضيحها[145]، وإذا كان السؤال بما وكيف وبلم، فإن المسئول يخبر فى الجواب بما أمكنه مما لا يخرج به عن مقتضى السؤال. غير أنه إذا كان السؤال بما فيلزم فى الجواب أن يكون بذكر حد الشيء المسئول عنه أو رسمه، فإذا قيل ما الإنسان، فيقال في جوابه: حيوان ناطق، أو حيوان ضاحك. وإذا كان السؤال بكيف، فتكون الإجابة بذكر الأحوال العامة له ولغيره، أو الأحوال الخاصة

والشائعة فى نوعه أو يختص به. وإذا كان السؤال بلم فتكون الإجابة ببيان العلة الموجبة لوجود الشيء سواء كانت علة فاعلة أو علة غائية، وينبغي أن تكون العلة لازمة لمسمياتها بلا تجوز وأن توضع حروف النفى وتذكر الأوصاف اللازمة والعارضة كل في موضعها الصحيح فى الإجابة حتى تكون الإجابة نصاف السؤال المطلوب بيانه(146).

ومن يتصفح مؤلفات ابن حزم الجدلية يجده يسرد أدلة الخصم واحداً بعد الآخر، ثم يتولى مناقشتها بموضوعية، ومظهراً بشكل عقلي ما تنطوي عليه من بطلان وبعد عن الدقة. وبعد ذلك ينتقل إلى مرتبة ثانية من مراتب الجدل، وهى إبطال أقوال الخصوم، سالكاً مسلك الإلزام والإفحام بعد سلوكه مسلك الحجة والبرهان(147).

وفى كل هذا يحرص ابن حزم على أن تكون دعامة الجدل عنده هى البرهان المعتمد على الحواس والعقل وغير المغفل للبداهة والمسلمات الفطرية. ويرى ابن حزم أن المسامحة فى طلب الحقائق لا تجوز البتة، وإنما هو حق أو باطل، لا يجوز أن يكون الشيء حقاً باطلاً، ولا باطل حقاً، ولا باطلا لا حقاً(148).

معنى هذا أن فى أقوال الناس حقاً وباطلاً، ومن هنا كان تشدد ابن حزم فى رفض التسليم بأن جميع أقوال الناس صحيحة، وتشدده أيضاً فى رفض التسليم بأن جميع أقوال الناس كاذبة، ونحن نعرف بالضرورة أن بين الحق والباطل فرقاً موجوداً وذلك الفرق هو البرهان (المفرق بين الحق والباطل) فمن عرف البرهان، عرف الحق من الباطل(149).

10 - آداب الجدل العامة والخاصة:

ويبين لنا ابن حزم طريقته فى الجدل والمناظرة بقوله: «إن طريقتنا فى ذلك أن نخير الخصم بين أن يكون سائلا أو مسئولا، فأيهما تخير أجبناه، فإن رد الخيار إلينا اخترنا أن يكون هو السائل.. حسماً

للأعذار.. وتوفية لمطالبهم.. وليكون ذلك أقوى فى قطع معالقهم «كذلك يوضح أن من سأل فأجابه خصمه، فسكت عن المعارضة يكون بذلك قد انقطعت مناظرته.

ثم يضع لنا الشروط **أو الآداب العامة** والخاصة التى ينبغي أن يلتزم بها كلا الطرفين المتناظرين. فهناك آداب عامة ينبغي للمناظر أن يتحلى بها: **فمن حق أحد الطرفين على الآخر أن لا يقطع أحدهما كلام صاحبه حتى ينهيه.. ولا يطيل أحدهما الكلام فيما لا فائدة منه فى موضوع المناظرة، وإذا أخطأ أحدهما وطلب الإقالة، فله ذلك على صاحبه، فمن الإنصاف ترك الخطأ إذا تبين له أنه خطأ، ومن حقه على مناظره أن يجيبه على ذلك وإن منعه الآخر كان ظالما للحق ولنفسه، فالرجوع إلى الحق فضيلة، وكذلك إن رأى أحدهما حجة فاسدة وأراد تركها وأخذ غيرها كان له ذلك.**

أما **الشروط الخاصة**: التى ينبغي على كلا المتناظرين الالتزام بها وهى تمثل جوهر المجادلة، ويعتبر الإخلال بها إخلالا بالمناظرة وهي:

1 - **أن يكون هدف المجادلة والغرض منها هو طلب الحق ومحاولة إدراكه**، بحيث يتخلى كل من المتناظرين عن التعصب وعن أن يكون هدفه مجرد الغلبة والإفحام، ولذلك يقول ابن حزم: «ولا تقنع بغفلة خصمك فى كل ما يمكن أن يصح قوله، فإن وجدت حقا ببرهان فارجع إليه ولا تتردد ولا ترض لنفسك ببقاء ساعة آبياً من قبول الحق، وإن وجدت تمويها فبينه ولا تغتر بذهاب خصمك عنه، فلعل غيره من أهل مقالته يتعظ لما غاب عنه»[150].

كما يؤكد ابن حزم على ضرورة تنزه المتناظر عن الأغراض الذاتية وألا يبالي بالخصوم وافترا ءاتهم يقول: «ولا تقنع إلا بحقيقة الظفر، ولا تبال إن قيل عنك إنك مبطل، فلك فيمن نُسب إليه ذلك من المحققين أكرم أسوة من الأنبياء عليهم السلام، ومن

دونهم، نعم حتى إن كثيراً منهم قتل دفعاً لحقه ونسباً للباطل إليه». ثم يتابع «ولا تستوحش مع الحق، فمن كان معه الحق، فالخالق تعالى معه، ولا تبال بكثرة خصومك ولا بقوم أزمانهم، ولا بتعظيم الناس إياهم، ولا بعدتهم، فالحق أكثر منهم وأقدم وأعظم عند كل أحد وأولى بالتعظيم»[151].

2 - **يجب على المناظر أن يثبت ما أثبته البرهان، وأن ينفى ما نفاه البرهان**، وأن يوقف فيما لم يثبته ولم ينفيه البرهان، حتى يظهر له الحق فيه، فإذا أقام الخصم البرهان الصحيح، فقد أمن جانب خصمه من معارضته ببرهان، لأن البرهان لا يعارض البرهان، وكذلك إن كان ما يعتقده حقاً فى نفسه، لكن قصر فى إقامة البرهان على صحته، فإن ذلك لا يضر الحق، وإن يضر بمكانة المناظر، لأن كل ما هو حق لا يضره جدل الناس به، كما لا يجعله باطلاً المعاند له، ولذلك يجب ألا تكون الدعوى التى يجادل عنها خالية من دليل وبرهان يؤزرها، فإن فى هذا تأييداً للحق وتثبيتا له، ولو أعطى كل امرئ بدعواه المُعراة لما ثبت حق، ولا بطل باطل، ولا استقر ملك أحد على حال، ولا انتصف من ظالم ولا صحت ديانة أحد أبداً، لأنه لا يعجز أحد عن أن يقول ألهمت أن دم فلان حلال، وأن ماله مباح لى أخذه، وأن زوجه مباح له وطؤها، وهذا لا ينفك منه، وقد يقع فى النفس وساوس كثيرة لا يجوز أن تكون حقاً، وأشياء متضادة يكذب بعضها بعضاً، فلابد من حاكم يميز الحق منها من الباطل، وليس ذلك إلا العقل الذي لا تتعارض دلائله»[152].

3 - **عدم معارضته الخطأ بالخطأ**: مثل أن يقول السائل للمسئول أنت تقول كذا، أو لم تقل كذا فيقول المجيب وأنت تقول أيضا كذا أو لأنك أنت تقول كذا، فيأتيه بمثل ما أنكر هو عليه وأشنع، فهذا

كله خطأ فاحش واقتداء بالخطأ، ويمثل لذلك ابن حزم بكثير من معارضات المتكلمين والفرق المختلفة، فإنهم يعارضون أقوال خصومهم الباطلة بأقوال أخرى باطلة لا بحثاً عن حق ولكن دحضاً لخصمه ومحاولة إفحامه، وهذا خطأ فاحش وعار عظيم يجب اجتنابه.

4 - **النزاهة والإنصاف**: يجب على المتناظرين التحلي بهما، فلا يهتم المناظر بإيهام نفسه أو إيهام الآخرين بغلبته وانتصاره، بينما هو فى حقيقة الأمر مغلوب، لأن ذلك سخف ووضاعة وسقوط همة، ومن كانت هذه صفته فهو مغرور يمنى نفسه بما لا يتحصل عليه، ومن سوء ما يعرض للمناظر فى هذا السبيل أن يلوح له البرهان فيعرض عنه إلى ما ألفه واعتاده من قول من يحسن الظن بهم.

5 - **الابتعاد عن آفة التقليد والتعصب** فيجعل مجيء القول على لسان فلان دليل صدقه ذلك أن التقليد آفة مذمومة من الله ومن الناس، وقد ذمها القرآن فى غير آية ، ومن المعروف أن ابن حزم يحرم التقليد فى الأصول والفروع، ويطالب العامة والعلماء بالاجتهاد، كما مر بنا من قبل.

6 - **من أذن لخصمه فى أن يكون السائل فواجب عليه فى حكم المناظرة أن يجيب**، فإن لم يفعل فقد ظلم أو جهل إلا أن يكون هناك أمير مُخوف يمنع من البوح بالجواب، لذلك يجب أن تكون المناظرة مع الأمن إلا من يذل نفسه لله تعالى، وعرف ما يطلب وما يُبذل من ذلك، فله الفوز إن أراد نصر الإسلام أو الحق فيما اختلف فيه المسلمون(153).

7 - **لا يضير المناظر تكثير الأدلة، فإن ذلك قوة**، وليس يعده عجزاً إلا جاهل منقطع وينبغى أن تقبل خصمك إن أخطأ، وكل ما تطالبه به فالتزم مثله سواء بسواء.. وإياك من إدخال ما ليس من

المناظرة فى المناظر فهذا من فعل أهل الجنون أو من يريد أن يطيل الكلام حتى ينسى أخره أوله، لينسى غلطه وسقطه، وتأمل مقدماته، ومقدماتك، وعكسك وعكسه، ونتائجه ونتائجك، فلا ترض لنفسك من خصمك إلا بالحق الواضح(154).

8 - **أن لا ينطق بين المتناظرين ثالث بكلمة إلا أن يرى حيفا ظاهراً فيشهد به، وألا يقطع عليه كلام صاحبه حتى يتمه، وأن لا يطول الكلام منهما بما لا فائدة فيه، وأن يفضيا إلى الاختصار الذي لا يقصر عن البيان الموعب.**

9 - **إعلان التسليم بالقضايا والأمور التى تعتبر من المسلمات الأولى**، أما الجدال فى البدهيات والإصرار على إنكار المسلمات، فليس شأن طالبي الحقيقة(155).

10 - **تجنب مناظرة المعاند والجاهل وطالب الغلبة لذاتها**: ذلك أن المعاند لا يرضي من مناظره بدليل ولا برهان، وإنما هو دائب على المضادة والمغالطة والصياح وكثرة الشغب، فلا ينبغي أن يعنى نفسه، ولو أمكنه صرفه بالموعظة الحسنة لكان أحسن، لأن أذاه أكثر من نفعه.

11) **عدم الثناء بذكر محاسن النفس**: فمدح الإنسان لنفسه مدعاة لقدح الغير فيه، وترك المدح للغير أولى لأنه منه أحسن، ولا يجوز للمناظر أن يحقر خصمه فى عين غيره حتى يعرف ما عنده أولاً، لأنه ربما يفاجئ الحضور بما لا يتوقع ولا يحتسبه مناظره، وملاك الأمر أن يروض نفسه على قلة المبالاة بمدح الناس له، أو قدحهم فيه، ولكنه يجعل همه طلب الحق لنفسه دائماً.

ولابد لطالب الحق أن يسمع حجة كل قائل، فإذا ظهر البرهان لزمه الانقياد له والرجوع إليه، وإلا فهو فاسق. وإذا كان المتناظرين

مختلفى الملة، فإن الحق يبين فى الملل والديانات بالعقل والبرهان الذي يعتمد على المعرفة الأولية حسية كانت أو ضرورية، فلابد لمن أراد الوقوف على الحقائق، من طلب العلم المؤدي إلى معرفة البرهان الصحيح ليصح له ما يقوله. وإذا كان المتناظرين مختلفى النحلة من مثقفي الملة كالفرق المختلفة، فإن معرفة الحق فى ذلك يسيرة بالرجوع إلى القرآن، الذي اتفقت عليه جميع الفرق أو الإجماع المتيقن، ولابد لمن طلب الحقائق فى ذلك من الوقوف على ما أوجبه القرآن وصح به الإجماع.

11 - أمور ينبغي قطع المناظرة لأجلها:

1 - أن يقصد أحد المتناظرين إلى إبطال الحق البين بنفسه أو التشكيك فيه.

2 - أن يستعمل فى مناظرته أسلوب البهت والرقاعة ولا يبالي بتناقض أقواله ولا بفاساد مذهبه.

3 - الانتقال من قول إلى قول ومن سؤال إلى سؤال على سبيل التخليط لا على سبيل الترك والإبانة.

4 - أن يستعمل كلاماً مستغلقا، يظن العاقل أنه مملوء حكمة بينما هو مملوء هذرا وتهويماً على السامع.

5 - أن يحرج خصمه بأن يلجئه إلى تكرار الكلام بلا زيادة فائدة.

6 - الإيهام بالتضاحك والصياح والمماحكة والتطيب، وربما التكفير واللعن والفسق والقذف(156).

ثم يقسم ابن حزم المتناظرين إلى ثلاثة أقسام:

1 - **قسم لا يعبأ بكلامه ولا فيما صرفه فيه، فى الإنكار للحقائق أو**

التصديق بها على المكابرة والعناد دون تحقيق أو استيضاح أو إبانة، فإذا سألت صاحب هذا القول إلى أي رأى يميل وبأى قول يأخذ أو يتصرف؟ لا يعرف. ويقول ابن حزم عن هذا الصنف: «وهذا هو الأغلب فى زماننا، وتجد هذا الصنف من أكرم الناس جوداً وعطاء بالكلام الذي يبين به فساد قوله وباطل عقده بينما هو تجسيد للبخل بما لا يفيد الناس وينفع الحق».

2 - **قسم آخر يريد أن ينصر ما يعتقد لكن بغير برهان**، ولا يبالي بما نصره حق هو أو باطل أو محال. ولو فتشت معتقده وبرهانه، على صحته لم تجده على شيء إلا إلفاً أو تقليداً أو شهوة واتباع هوى دون تحر للحق ولا مجانبة للباطل، وهؤلاء كثيرون لكنهم دون الصنف الأول.

3 - **وصنف ثالث لا يقصدون إلا نصرة الحق وقمع الباطل وهؤلاء قليلون جداً يقول عنهم: «ولا أعلم فى الموجودات شيئا أقل منهم»**.

ومن أبرز معالم الجدل عند ابن حزم، والتى يصورها أحد الباحثين[157] أنه يصور أدلة خصومه واعتراضاتهم أكمل ما يكون التصوير، ويعرضها واحدا إثر الآخر.. ثم يأخذ فى نقض أقوالهم ومفندا ما فيها من قصور أو فساد كما فعل مع القائلين بقدم العالم، ثم يعقب بما يراه صحيحاً فى المسألة ولا يترك رأياً عارياً عن الدليل أو غير مؤيد بالنص.

وقد ترى ابن حزم يذكر الرأي ومن قاله ، والأدلة العقلية والنقلية التى استندوا إليها، ثم يأخذ فى الرد عليها وتفنيدها دليلاً دليلاً.. وقد يجد ابن حزم دليلاً يروق له من الأدلة التى يذكرها خصومه، فلايلبث أن يؤيده من بين الآراء التى يرفضها مبينا وجه الحق فيها، والرأي الصواب فى تفسيرها، واستيفاء للمسألة من جميع وجوهها،

ويضع صاحبنا ما يمكن تصوره من الاعتراضات ويقوم بتفنيدها واحدا إثر واحد، وهكذا لا ينتقل إلى مسألة أخرى يغلب عليه ظنه أن الحق قد لاح، وأن مزاعم خصومه قد بطلت ولم يبق إلا الشغب والمكابرة.

12 - أساليب الاستدلال عند ابن حزم وتطبيقاتها:

أما أهم أساليب الاستدلال عند ابن حزم فهى:

أ - **الاستفام التقريري: وهو الاستفهام عن المقدمات البينة البرهانية التى لا يمكن لأحد أن يجحدها. وهى تدل على المطلوب لتقرير المناظر بها وتسليمه بحقيقتها، وهذا النوع من أحسن جدل القرآن بأوائل البرهان، فإن الجدل إنما يشترط فيه أن يسلم الخصم بالمقومات أو تكون بينة معروفة، فإذا كانت كذلك كانت برهانية.**

ومن أمثلة ذلك فى القرآن الكريم: ﴿**أوليس الذي خلق السموات والأرض بقادر على أن يخلق مثلهم، بلى وهو الخلاق العليم**﴾[158] وقوله تعالى: ﴿**ألم نجعل له عينين ولساناً وشفتين وهديناه النجدين**﴾[159].

وقد استخدم ابن حزم هذا الأسلوب الاستدلالي فى حجاجه مع المذاهب المختلفة، مثل نقده لليهود القائلين بإنكار النسخ: «ما تقولون فيمن كان قبلكم من الأمم المقبول دخولها فيكم إذا غزوكم، أليس دماؤهم لكم حلالا وقتلهم حقاً وفرضاً وطاعة؟ فلابد من بلى، فنقول لهم: فإن دخلوا فى شريعتكم أليس قد حُرمت دماؤهم وصار عندكم قتلهم حراماً وباطلاً ومعصية بعد أن كان فرضاً وحقاً وطاعة؟ فلابد من بلى، ثم إن عدوا فى السبت وعملوا أليس قد عاد قتلهم فرضاً بعد أن كان حراماً؟ فلابد من بلى، فهذا إقرار ظاهر منهم ببطلان قولهم، وإثبات منهم لما أنكروه من أن الحق يعود باطلاً، والأمر يعود نهياً، وان الطاعة تعود معصية وهكذا القول فى جميع شرائعهم[160].

ب - **مجاراة الخصم وموافقته على مقدمة فاسدة، ليريه فساد إنتاجها، وأنها تؤدي إلى محال**، وإلى فساد أصيل؛ يقول ابن حزم: «وكثيراً ما نلزم نحن فى الشرائع أهل القياس المتحكمين أشياء من مقدماتهم تعود بهم إلى التناقض أو إلى ما يلتزمونه فيلوح فساد مقالتهم»(161).

وقد ذكر ابن حزم فى كتاب «الفصل»: «أن أزمار كسفند موبذان ناظر ماني بحضرة الملك بهرام ابن بهرام فى مسألة قطع النسل، وتعجيل فراغ العالم، فقال له الموبذ: أنت الذي تقول بتحريم النكاح ليستعجل فناء العالم ورجوع كل شكل إلى شكله، وأن ذلك حق واجب، فقال له ماني واجب أن يعان النور، على خلاصه بقطع النسل مما هو فيه من الامتزاج، فقال له أزمار فمن الحق والواجب أن يعجل لك هذا الخلاص الذي تدعو إليه وتعان على إبطال هذا الامتزاج المذموم، فانقطع ماني، فأمر بهرام بقتل ماني فقتل هو وجماعة من أصحابه»(162).

ج - **مطالبة الخصم بتصحيح دعواه، وإثبات كذبه فى مدعاه**، وذلك كدعوى اليهود أن النار لن تمسهم إلا أياماً معدودة كما قال تعالى ﴿**وقالوا لن تمسنا النار إلا أياما معدودة، قل اتخذتم عند الله عهداً فلن يخلف الله عهده، أم تقولون على الله ما لا تعلمون**﴾(163).

ومن المعلوم أن هذه الدعوى أمر غيبي لا يعرف إلا بوحي من الله، فكأن القرآن الكريم يقول لهم، دعواكم هذه مبنية على أحد فرضين: إما أن يكون عندكم عهد من الله وبرهان على ما تقولون فيلزمكم الإدلاء به. والله لا يخلف عهده، وإما أن يكون قولكم هذا افتراء على الله بغير علم فتكون دعواكم خالية من الدليل(164).

د - **القول بالموجب: وحقيقته رد كلام الخصم من فحوى كلامه، كما ذكر السيوطي فى إتقانه**[165] وكتاب «**الفصل**» لابن حزم شامل لكثير من الآراء والعقائد التى كان يبطلها ابن حزم معتمداً على أقوال الخصم نفسه، فهو يلتمس من قول - الخصم - سنداً على هدم قوله، من ذلك قوله: «إن إبراهيم تزوج أخته - كما نصت التوراة - وقد وقفت على هذا الكلام بعض من شاهدناه منهم، وهو إسماعيل ابن وسف الكاتب المعروف بابن النغرالي، فقال إن نص اللفظة فى التوراة «أخت» وهى لفظة تقع فى العبرانية على الأخت وعلى القريبة، فقلت يمنع من صرف هذه اللفظة إلى القريبة هنا قوله لكن ليست من أمى وإنما هي بنت أبي فوجب أنه أراد الأخت بنت الأب، وأقل ما فى هذا الباب إثبات النسخ الذي تفرون منه، فخلط ولم يأت بشيء»[166].

هـ - **مناقضة الخصم ببيان أنه خال من الحجة، وأن البرهان قام على نقيض مدعاه**: ولقد كان ابن حزم لا يقيم وزنا لرأى خلا من الدليل وتعرى من البرهان، ويرى أن البرهان الصحيح هو الفيصل بين الحق والباطل، ولذلك كثيراً ما كان يرد أقوال الخصوم إذا خلت من أدلة تؤيدها، وحجج تبرهن عليها، ولذلك يورد قوله تعالى: ﴿**قالوا اتخذ الله ولداً، سبحانه هو الغنى، له ما في السموات وما فى الأرض، إن عندكم من سلطان بهذا، أتقولون على الله ما لا تعلمون * قل إن الذين يفترون على الله الكذب لا يفلحون**﴾[167].

ويقول عن هذه الآية، ففى هذه الآية بيان أنه لا يقبل قول أحد إلا بحجة، والسلطان ها هنا بلا اختلاف من أهل العلم واللغة هو الحجة، وإن لم يأت على قوله بحجة فهو مبطل بنص حكم الله - عز وجل - وأنه مفتر على الله وكاذب عليه عز وجل، بنص الآية

لا تأويل ولا تبديل، وأنه لا يفلح إذا قال قولة لا يقيم على صحتها حجة قاطعة(168).

و - السبر والتقسيم: وهذا النوع من القياس كان ابن حزم يستخدمه كثيرا فى كتبه خاصة «الفصل» وهو طريق من الجدل يتخذه المناظر لإبطال دعوى من يناظره، ويكون ذلك بحصر الأوصاف للموضوع الذي يجادل فيه، ثم يبين أنه ليس فى أحد هذه الأوصاف خاصة تسوغ قبول الدعوى فيه، فتبطل دعوى الخصم عن طريق هذا الحصر المنطقي للموضوع.

ومن أمثلته فى كتاب «الفصل» قوله للسوفسطائيين الذين ينكرون الحقائق: «قولكم إنه لا حقيقة للأشياء حق هو أم باطل، فإن قالوا هو حق، أثبتوا حقيقة ما، وإن قالوا ليس هو حقا أقروا ببطلان قولهم وكفوا خصمهم أمرهم، ويقال: للشكاك منهم وبالله تعالى التوفيق - أشككم موجود صحيح منكم أم غير صحيح ولا موجود، فإن قالوا هو موجود صحيح، فما أثبتوا - أيضاً - حقيقة ما وإن قالوا هو غير موجود نفوا الشك وأبطلوه، وفى إبطال الشك إثبات الحقائق أو القطع على إبطالها(169).

وقد نرى ابن حزم يذكر الرأى ومن قاله، والأدلة العقلية والنقلية التى استندوا إليها، ثم يأخذ فى الرد عليها وتفنيدها دليلاً دليلاً.. ويفرق ابن حزم فى جدله بين المسلمين الذين يدينون بالقرآن وبين غيرهم وهو يناقش حجية العقل «ثم نقول له - أي الذي ينكر الاحتجاج بالعقل - إن كنت مسلماً فالقرآن يوجب صحة حجج العقول على ما سنورده فى آخر هذا الباب - إن شاء الله تعالى - فإن كلامنا فى هذا الديوان إنما هو مع أهل ملتنا. وإن كان المكلم به لنا غير مسلم فقد أجبناه عن هذا السؤال فى كتابنا الموسوم بالفصل وكتابنا الموسوم

بالتقريب، وتقصينا هذا الشك، وبينا خطأه.. وليس كتابنا هذا مكان الكلام مع هؤلاء»[170].

ويقول أيضاً «وإنما كلامنا هذا مع أهل ملتنا المقربين بالقرآن وأما سائر الملل فليس نكلمهم فى هذا لأنها نتيجة مقدمات سوالف ولا يجوز الكلام فى النتيجة إلا بعد إثبات المقدمات فإن ثبتت المقدمات ثبتت النتيجة، والبرهان لا يعارضه البرهان، فكل ما ثبت ببرهان عورض بشيء فإنما هو شغب بلا شك، وإن لم تصح المقدمات فالنتيجة باطلة دون تكلف دليل»[171].

ويمكننا تبين كل هذه الطرق والأساليب الاستدلالية التى يستخدمها ابن حزم فى كثير من كتبه ومؤلفاته، ونصادفه فى ذلك الجدل الشديد الذي قام بينه وبين الباجي الفقيه المعاصر له، خاصة فى استنباط أصول الشريعة، خاصة فيما يتصل بالإجماع والقياس، تلك المناظرات التى يكشف فيها بشكل عميق ابن حزم عن مذهبه الظاهري سواء فى الفقه وأصوله أو العقائد. وكذلك يكشف نظيره ابن الباجي من أهل السنة والجماعة عن مذهبهم والذي دافع عنه بقوة. وقد كانت هذه المناظرات أنموذج رفيع المستوى بين المجتهدين من علماء الإسلام، وساعدت على ارتقاء وتقدم التشريع الإسلامي، فى مختلف تجلياته، وعند مختلف الاتجاهات الأصولية السائدة.

كما يمكننا تبين هذه الطرق والأساليب الاستدلالية عند ابن حزم فى مناقشاته ومجادلاته مع أهل الديانات الأخرى كاليهودية والمسيحية، وقد استطاع من خلال مناقشته العلمية لكتب اليهود المقدسة خصوصا التوراة إثبات عدد كبير من المتناقضات والأمور غير المعقولة التى دخلت عليها مما جعلها مخالفة لما كانت عليه فى عهد نزولها. هذه الأخطاء ذات الطابع التاريخي أو قل المقاطع الباطلة فى نصوص التوراة التى أثبتها ابن حزم وأبان عنها منذ عدة قرون هى

بعينها نفس الأخطاء والتناقضات التى اكتشفها فى عصرنا الحديث عدة مفسرين يهود ومسيحيين[172].

وقد اصطنع ابن حزم فى جداله مع المسيحيين المنهج الظاهري، وبنى حججه على أساس الدراسة النقدية لنصوص الكتاب المقدس مع عدم تجاوز ظاهر معناها بأي حال من الأحوال. وإلى مثل هذا يذهب الكاتب المغربي فتحي البخاري[173] فى بحث له عن ابن حزم نشر فى مجلة «دعوة الحق المغربية» حيث يقول: «يلاحظ آسين بلاسيوس عن حق أن ابن حزم استعمل مذهبه الظاهري كذلك فى تفسير الإنجيل كما فعل فى الإسلام. فكان يستنكر تأويل رجال الكنيسة ويخشى أن يكونوا خاطئين فى تأويلاتهم، فكانت نتيجة ذلك القول الرجوع إلى النصوص وترك التأويلات، وهذا ما جاءت به حركة الإصلاح المسيحي البروتستانتية».

وفى هذا نرى بوضوح - كما يذكر الدكتور صلاح رسلان - أن ابن حزم كان يناقش المسيحية بالطريقة العقلية التى اتبعها الفولتيريون فى عصرنا الحالي، ولن نكون مبالغين إذا قلنا: إن ابن حزم كان أول محرك للمدرسة الحديثة الحرة التى ينتمي إليها هارناك، وهانش، وهولتسمان، وهم ثلاثة من النقاد الألمانيين من أهل القرن 19 وكانوا من البروتستانتيين الأحرار، إذ يتميز هؤلاء النقاد البروتستانتيين بالتفريق بين الديانة المسيحية الأصلية، وإنجيل بولس الذي يتهمه ـ كما يتهمونه هم أيضاً - بأنه أول مشوه لإنجيل عيسى[174].

وقد لاحظ ابن حزم وجود تناقض ظاهر منسوب إلى المسيح عليه السلام وحاشاه أن يكون فيه شيء من ذلك، كما وردت فى الأناجيل الأربعة المحرفة، وقد عمل جاهدا على مقابلة هذه الأقوال ليظهر لنا مثل هذا التناقض، هذا التناقض والتحريف والتحوير الذي أثبت ابن حزم وجوده فى الأناجيل المسيحية هو نفسه ما عاناه «الأب

روجي R.P.Roguet فى كتابه مقدمة إلى الإنجيل Intation a L Evangile[175].

ويبدو أن أمثال هذه الدراسات الناقدة والفاحصة من ابن حزم للتراث الديني الخاص باليهودية والمسيحية كانت ذات تأثير سلبي على الاهتمام به من قبل علماء الغرب، فعلى الرغم من أن ابن حزم يعتبر آخر من عرفته أوربا من عمالقة الفكر الإسلامي، رغم أصالة منهجه، وخصوبة فكره، وعالمية أفقه، وسعة معارفه ، وتنوع أبحاثه، إلا أن لدده فى الخصومة، وعنفه فى الحوار، واعتزازه بنفسه، ونقده لكل المذاهب والفرق والديانات، حاشا الإسلام، جعل هؤلاء جميعاً يردون له الصاع صاعين عندما واتتهم الفرصة، فلم يترجم من أبحاثه ومؤلفاته طوال العصر الوسيط شيئا - على ما يذكر الدكتور الطاهر مكي[176] الذي أرخ له وحقق كثيرا من أعماله ورسائله، ومر به المترجمون، وجلهم من اليهود، وبقيتهم من النصارى والمسلمين المحافظين، وكأنه ما أبدع شيئاً، ولا قال مفيداً.

ولم يبدأ الاهتمام به فى العصر الحديث إلا فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين حين أزاح «رينهارت دوزي» النقاب عن مؤلفيه «الفصل فى الملل والأهواء والنحل» و«طوق الحمامة» ثم توالت دراسات المستشرقين له فدرسه «جولد تسيهر» بوصفه فقيها فى الدراسة التى خص بها المذهب الظاهري، ونشرها فى ليبزج عام 1884م حيث وضعه بين أشد المدافعين عن هذا المذهب، ثم قام المستشرق الإسباني «آسين بلاسيوس» (1871-1945م) بترجمة كتابه «الأخلاق والسير ومداواة النفوس» عام 1927م مقدما له بمقدمة طويلة، ثم ترجمت المنظمة العالمية للتربية والثقافة والعلوم (اليونسكو) بعض أعماله إلى اللغات الأوربية، ثم توالى اهتمام العلماء الغربيين بمؤلفاته والترجمة له بوصف مؤلفاته روائع من التراث العالمي الإنساني.

الهوامش

1) الراغب الأصبهاني: المفردات فى غريب القرآن، كتاب الجيم ص 123 مصر.

2) الزمخشري: أساس البلاغة ص 85 بيروت عام 1965م.

3) الشوكاني: الفتح القدير ج 1 ص 511 دار المعرفة بيروت.

4) الجويني: الكافية فى الجدل، تحقيق وتعليق ودراسة د. فوقية حسين محمود، مطبعة الحلبى مصر عام 1979م.

5) السابق ص 24.

6) ابن القيم: مفتاح السعادة ج 2 ص 599.

7) الجرجاني: التعريفات ص 66، الحلبي مصر.

8) الجويني: الكافية ص 19.

9) السابق ص 17.

10) السابق ص 17.

11) السابق ص 20.

12) المعرفة الجدلية ظنية فى فلسفة أرسطو، انظر د. أميرة مطر: تاريخ الفلسفة عند اليونان.

13) جميل صليبا: المعجم الفلسفي ج 1 ص 392 بيروت عام 1982م.

14) السابق ج 1 ص 393.

15) انظر مثلاً ابن حزم: الإحكام فى أصول الأحكام ج 1 ص 9-27 القاهرة عام 1347هـ.

16) انظر ترجمة ابن حزم فى :

- ابن خلكان: وفيات الأعيان، تحقيق محمد محيى الدين عبدالحميد ج 1 ص7-13 النهضة المصرية عام 1948م.
- ابن كثير: البداية والنهاية فى التاريخ، مطبعة السعادة، مصر ج 12 ص 92-91.
- ابن تغري بردي: النجوم الزاهرة، دار الكتب المصرية ج 5 ص 75 مصر 1935م.
- المقرى: نفح الطيب، تحقيق أحمد فريد الرفاعي ج 6 ص 202-203 طبعة الحلبى.

- ياقوت الرومي: معجم الأدباء ج 12 ص 235-257 دار المأمون مصر.
- آنخل جنثالث بالنثيا: تاريخ الفكر الأندلسي. ترجمة د. حسين مؤنس ص 239-213 مصر عام 1955م.

17) ابن حزم: التقريب لحد المنطق والمدخل إليه بالألفاظ العامية والأمثلة الفقهية.

18) الشيخ محمد أبو زهرة: ابن حزم حياته وعصره وآراؤه وفقهه دار الفكر العربي.

19) تبتدىء من عام 300هـ إلى 350هـ انظر جذوة المقتبس.

20) ابن حزم: جمهرة أنساب العرب ص 100 تحقيق عبدالسلام هارون دار المعارف عام 1962م.

21) د. إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسى، ص 66 دار الثقافة، بيروت ط 1.

22) د. الطاهر مكي: مقدمة تحقيقه لكتاب الأخلاق والسير ص 30، 31 دار المعارف عام 1981م.

23) د.الطاهر أحمد مكي: دراسات عن ابن حزم ص 92 دار المعارف ط 3 مصر عام 1981م.

24) ابن بسام: الذخيرة ص 140.

25) كان المستشرق «دوزي» أول الباحثين الذين اهتموا بدراسة هذا الكتاب بعد أن عثر فى لندن على مخطوطته وفى عرض فقرات هذا الكتاب فى مؤلفه «تاريخ أسبانيا الإسلامية»، وتلا ذلك نشر «بتروف» لهذا المؤلف عام 1914م بجامعة بطرسبرج، ثم درسها بعد ذلك جولدزيهر وبروكلمان، وهارسيه، ثم نشرها أيكل فى باريس عام 1931م ونشرت 1933 بموسكو ثم ترجمت إلى الإيطالية والفرنسية والإسبانية والإنجليزية أخيراً على يد «أربري».

26) د. زكي مبارك: النثر الفنى فى القرن الرابع عشر الهجري، ص 200 وما بعدها بيروت عام 1975م.

27) الشهرستاني : الملل والنحل ج 1ص 23 بتصرف.

28) د. محمود على حماية: ابن حزم ومنهجه فى دراسة الأديان ص 148، 149.

29) عبدالعزيز عبدالحق: مقدمة تحقيق الرد الجميل للغزالي، مجمع البحوث الإسلامي عام 1393هـ.

30) السابق.

31) دراسة الكتب المقدسة فى ضوء المعارف الحديثة لموريس بوكاي، نشر دار المعارف بمصر. وانظر د. محمود على حماية ص 149.

32) راجع على سبيل المثال: الحميدي: جذوة المقتبس ص 309، والضبي: بغية الملتمس، وأيضاً ابن خلكان: وفيات الأعيان 326/3.

33) بروكلمان: تاريخ الشعوب الإسلامية ص 313 ط 7 دار العلم للملايين، بيروت.

34) نقلاً عن د. محمود على حماية ص 149.

35) كان ابن حزم فى الفقه على المذهب الظاهري الذي نشأ على يد «داود بن على بن خلف» الذي كان يعيش فى بغداد فى القرن الثالث الهجري، ودرس المذهب الشافعي، لكنه لم يلبث أن خرج عليه، وقال إن المصادر الشرعية هى النصوص فقط (القرآن والسنة) وأبطل القياس ولم يأخذ به، وأظهر القول بالظاهر كما يقول ابن الخطيب البغدادي (ج 8 ص 374) والذي دفع ابن حزم لاعتناق هذا المذهب اختلاف العلماء وتعدد آرائهم، فقد رأى ابن حزم أن هذا الاختلاف مرده لمصادر التشريع المتعددة التى أقحمت على الأصلين القرآن والسنة، وسميت بالقياس أو الاستحسان أو المصالح المرسلة، أو غير ذلك من الاصطلاحات التى رفضها ابن حزم وألف الرسائل فى إبطالها وعدم حجيتها (كتاب إبطال القياس والاستحسان وكتاب البند وغيرهما) وكان لحجية القياس عند المذاهب الأخرى نصيب الأسد فى هجوم ابن حزم، ووجد ابن حزم فى المذهب الظاهري بغيته، والذي يأخذ بالأحكام من النص الظاهري وحده بما لا يتيح فرصة لمثل الخلاف والتفاوت فى الأحكام على الموضوع الواحد. (انظر د. محمود على حماية السابق ص 160، 161.

والجديد عند ابن حزم أن ظاهريته قد امتدت من ميدان الفتيا والتشريع وأصول الفقه لتشمل الإلهيات عنده، فهو ظاهري فى العقائد والمذاهب الكلامية كما هو ظاهري فى الفقه والتشريع، ويؤكد هذا قول «ديلاسي أوليري» فى كتابه (الفكر العربي ومكانه فى التاريخ، ترجمة د. تمام حسان ص 240 مصر): «إن النقطة الجديدة أن ابن حزم طبق قواعد التشريع وطرقه على الإلهيات نفسها. وقد استطاع أن يقيم هذا المذهب فى جميع المسائل الكلامية، وان يطبق مبادئه عليها تطبيقاً بارعاً دقيقاً، وأن يحتج برأيه فى هذه المسائل احتجاجاً قوياً».

36) د.الطاهر أحمد مكي: الأخلاق والسير فى مداواة النفوس، التحقيق ص 33.

37) السابق.

38) ياقوت الحموي: معجم الأدباء ج 12 ص 256 وانظر صلاح الدين بسيوني رسلان: الأخلاق والسياسة عند ابن حزم ص 119 مكتبة نهضة الشرق عام 1985م.

39) ابن بسام: الذخيرة ص 141.

40) الشيخ محمد أبو زهرة: ابن حزم ص 186.

41) أبو زهرة: ابن حزم ص 73-74.

42) محمد إبراهيم الكناني: ص 76 هل أثر ابن حزم فى الفكر المسيحي مقالة بمجلة البيئة المغربية العدد 2 ص 71، 72عام 1962م.

43) فيليب حتى: العرب تاريخ موجز ص 172.

44) صلاح الدين البسيوني: الأخلاق والسياسة عند ابن حزم ص123، 124 دار المعارف 1985م.

45) The Legacy Islam p.187 - 180

46) محمد إبراهيم الكناني: هل أثر ابن حزم فى الفكر المسيحي ص 71، 72.

47) محمد أبو زهرة: ابن حزم ص 67.

48) قام بتحقيقه د.إحسان عباس طبع بيروت 5.

49) د. محمود على حماية: ابن حزم ومنهجه فى دراسة الأديان ص 200، 201.

50) د. الطاهر أحمد مكي: الأخلاق والسير لابن حزم ص 25.

51) أحمد لطيف: ابن حزم وكتابه الأخلاق والسير، مجلة الأمة العدد 27، قطر يناير عام 1983م.

52) هنرى لاوست Essai 263 وقد كانت لابن تيمية كثير من المجادلات والمناظرات مع فقهاء وأهل المذاهب الفقهية والأصولية، ومع أهل البدع والملاحة وأصحاب الديانات الأخرى.

53) Dans Malik . de rite du autonr Medie vales polemiques (Robert) Brunuschiving Madrid 1950 378 - 413, fase .XV,Vol ..Al-Andalus.

54) عبد المجيد تركي: مناظرات فى أصول الشريعة الإسلامية بين ابن حزم والباجي، ترجمة د.عبد الصبور شاهين ص 20، 21 بيروت عام 1986م.

55) السابق ص 22.

56) وهى الطبقة العاشرة من المالكية، وكان المغرب وكذلك الأندلس يغلب عليه المذهب المالكي انظر القاضي عياض: المدارك ج 4 ص 826.

57) ابن الآبار: التكملة ج 1 ص 718.

58) القاضي عياض: المدارك ج 4 ص 826.

59) ابن الآبار: التكملة ج 2 ص 223.

60) السابق ج 1 ص 126.

61) أبى بكر ابن العربي: العواصم ج 2 ص 67.

62) ابن الآبار : التكملة ج 1 ص 126.

63) مناظرات فى أصول الشريعة ص 66، 67.

64) ابن بسام: الديباج ج 1 ص 141.

65) ابن بسام: الذخيرة ج 1 ص 141.

66) ابن بسام: الديباج ج 1 ص 142.

67) المقري: نفح الطيب ج 2 ص 282.

68) فقيه كبير من الطبقة الثامنة المالكية، وترك بغداد فى نهاية حياته، وقصد القاهرة: انظر القاضي عياض: المدارك ج 4 ص 491، 492.

69) القاضي عياض: المدارك ج 4 ص 803.

70) السابق ج 4 ص 803.

71) د. عبد المجيد تركي: مناظرات ص 66، 67.

72) ابن حزم: التقريب لحد المنطق والمدخل إليه، تحقيق د.إحسان عباس ص 194 بيروت مكتبة الحياة عام 1959م.

73) د. محمد أبو زهرة: المعجزة الكبرى ص 316 دار الفكر العربي، بيروت.

74) سورة مريم آية 42.

75) سورة الأنبياء آية 52.

76) سورة الأنبياء آية 66.

77) سورة الشعراء آية 72، 73.

78) سورة الأنبياء آية 63.

79) الشوكاني: الفتح القدير ج 3 ص 414 دار المعرفة بيروت.

80) القرطبي: التفسير 434 دار الكتاب العربي مصر عام 1387هـ.

81) سورة الأنبياء آية 64.

82) المراغي: التفسير ج 17 ص 49 ط 4 مصر عام 1972م.

83) الشوكاني: الفتح القدير ج 3 ص 414.

84) سورة طه آية 44.

85) سورة الأعراف آية 104.

86) سورة الشعراء آية 23.

87) سورة طه آية 50.

88) الشوكاني: فتح القدير ج 3 ص 368.

89) سورة الرعد آية 16.

90) محمد أبو زهرة: المعجزة الكبرى ص 323.

91) الرازي: التفسير ج 19 ص 31.

92) السابق نفس الصفحة.

93) ابن القيم: مفتاح السعادة ج 3 ص 31.

94) سورة الحج آية 39.

95) سورة الحج آية 40.

96) سورة البقرة آية 190-193.

97) محمد أبو زهرة: المعجزة الكبرى ص 321.

98) الزراكشي: البرهان ج 1 ص 486.

99) الرغب الأصبهاني: المفردات ص 70.

100) الرازي: التفسير ج 25 ص 69.

101) محمد أبو زهرة: المعجزة الكبرى ص 325.

102) سورة الحشر آية 2.

103) سورة العنكبوت آية 43.

104) سورة الحج آية 73، 74.

105) الرازي: التفسير ج 23 ص 67.

106) وهذه الآية لها وجه من الإعجاز العلمي الآن فقد ثبت علمياً أن الذباب إذا انتزع وأخذ أي شيء يستحيل فعليا استرداده، لأنه بمجرد امتصاصه بخرطومه الصغير يفرز عليه إنزيمات خاصة تحوله كيميائياً إلى مواد أخرى تغاير تلك المواد الأولى، فلو سلمنا جدلا بالقدرة على الإمساك بهذا الذباب بسرعة - وهذا شيء ممكن - فإنه لا يمكن استرداد المادة التى أخذها كما هي، ومن هنا نجد التعبير القرآني الدقيق عن هذه الحالة بقوله «لا يستنقذونه منه».

107) الرازي: التفسير ج 23 ص 23، 67.

108) سورة الكهف آية 32-33.

109) سورة البقرة.

110) سورة يس آية 79.

111) سورة الأنعام آية 8، 9.

112) محمد أبو زهرة: تاريخ الجدل ص 64.

113) سورة أل عمران آية 59.

114) السيوطي: الإتقان فى علوم القرآن ج 2 ص 136.

115) سورة المؤمنون آية 91.

116) د. محمد البهي: تفسير سورة المؤمنون ص 48.

117) ابن القيم: التفسير القيم ص 371.

118) ابن حزم: التقريب لحد المنطق والمدخل إليه تحقيق د.إحسان عباس ص 194 بيروت مكتبة الحياة عام 1959م.

119) السابق. ص 3-14.

120) انظر ابن حزم: الأحكام فى أصول الأحكام تصحيح أحمد محمد شاكر ج 1 ص26، 27 مطبعة السعادة مصر عام 1345.

121) انظر الشيخ محمد أبو زهر: ابن حزم ص 183.

122) ابن حزم: الأحكام ج 1 ص 41.

123) ابن سينا: الشفاء، كتاب الجدل ج 1 ص 23.

124) الجوينى: الكافي فى الجدل 529 من المتن، تقديم وتحقيق د.فوقية حسين محمود مصر عام 1979م.

125) ابن حزم: التقريب لحد المنطق ص 193، 194، سورة غافر آية 69.

126) سورة الحج آية 3.

127) ابن حزم: الأحكام ج 1 ص 183.

128) السابق ج 1 ص 24، وأبو زهرة: ابن حزم ص 183.

129) ابن حزم: الأحكام ج 1 ص 26.

130) ابن حزم: التقريب لحد المنطق ص 166.

131) ابن حزم: الفصل ج 1 ص 6.

132) ابن حزم: التقريب ص 176.

133) ابن حزم: السابق ص 177.

134) السابق ص 178.

135) ابن حزم: الأحكام ج 1 ص 18.

136) سورة الملك آية 10، 11.

137) ابن حزم: مداواة النفوس ص 67، 68، الفصل ج 5 ص 199.

138) ابن حزم: الأحكام ج 1 ص 28.

139) السابق ج 1 ص 28.

140) السابق ج 1ص 28 وما بعدها.

141) أبو زهرة: ابن حزم ص 148.

142) السابق ص 152.

143) ابن حزم: الأحكام ج 1 ص 56، 97.

144) السابق ج 1ص 97 وما بعدها وأبو زهرة: ابن حزم ص 306.

145) ابن حزم: رسالة التلخيص.

146) ابن حزم: رسالة التلخيص وانظرد. محمد السيد الجليند: نظرية المنطق بين فلاسفة الإسلام واليونان ص 121، 123.

147) محمد أبو زهرة: ابن حزم ص 182، 183.

148) ابن حزم: التقريب ص 171.

149) ابن حزم: الفصل ج 5 ص 135 وانظر د. زكريا إبراهيم: ابن حزم الأندلسي ص 138، 139.

150) ابن حزم التقريب لحد المنطق ص 193.

151) السابق ص 194.

152) ابن حزم: الأحكام ج 1 ص 17.

153) ابن حزم: التقريب ص 187.

154) السابق ص 192. وانظر د. محمود على حماية: ابن حزم ص 210.

155) ابن حزم: الفصل ج 1 ص 6.

156) ابن حزم: التقريب ص 197 وما بعدها.

157) د. محمود على حماية: ابن حزم ص 227.

158) سورة يس آية 81.

159) سورة البلد آي 8، 9.

160) ابن حزم: الفصل ج 1 ص 100.

161) ابن حزم: التقريب ص 161.

162) ابن حزم: الفصل ج 1 ص 36.

163) سورة البقرة آية 80.

164) انظر د. محمود على حماية: ابن حزم ص 212، 213.

165) السيوطي: الإتقان فى علوم القرآن ج 4 ص 64.

166) ابن حزم: الفصل ج 1 ص 135.

167) سورة يونس آية 68، 69.

168) ابن حزم: الأحكام ج 1 ص 20.

169) ابن حزم : الفصل ج 1ص 8، 9.

170) ابن حزم: الأحكام ج 1 ص 17.

171) ابن حزم: الفصل ج 2 ص 131 وانظر د. محمود على حماية: ابن حزم ص -222 .221

172) د.صلاح الدين بسيوني: الأخلاق والسياسة عند ابن حزم ص 126، 127.

173) انظر لابن حزم: الرد على ابن النغريلة اليهودي ورسائل أخرى تحقيق إحسان عباس ص 65 مكتبة دار العروبة القاهرة عام 1960م، وراجع فتحي البخاري: مجلة دعوة الحق المغربية ص 24-29الرباط عدد مايو ويونيو عام 1963م.

174) راجع لابن حزم: الفصل ج 1 ص 22 وانظر محمد إبراهيم الكتاني: هل أثر ابن حزم على الفكر المسيحي ص 76.

175) موريس بوكاي: دراسة الكتب المقدسة ص 65، 13، 131، 151، 284.

176) انظر تحقيقه لكتاب ابن حزم «الأخلاق والسير» ص 64، 65 دار المعارف عام 1981م ودراسات ابن حزم وكتابه "طوق الحمامة" دار المعارف، ط 3 القاهرة عام 1981م.

مصادر ومراجع البحث

- القرآن الكريم.

- الكتاب المقدس.

- ابن أبي أصيبعة، عيون الأنباء في طبقات الأطباء. مصر عام 1882م.

- ابن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، القاهرة عام 1361هـ.

- ابن حزم الأندلسي: الأخلاق والسير، بيروت عام 1961.

: الأحكام في أصول الدين، القاهرة عام 1345هـ.

: التقريب لحد المنطق والمدخل إليه، بيروت عام 1959م.

: الفصل في الملل والأهواء والنحل، بيروت عام 1395هـ.

: المحلي في الفقه الظاهري، القاهرة عام 1347هـ.

: ملخص إبطال القياس والرأي والاستحسان، دمشق عام 1960م.

: الرد على ابن النغريلة اليهودي، تحقيق د. إحسان عباس، الخرطوم 1380هـ.

- ابن الحنبلي (ناصح الدين بن نجم): استخراج الجدل من القرآن الكريم، تحقيق د. محمد الجيب الهيلة.

- ابن خلكان: وفيات الأعيان، بيروت عام 1972م.

- ابن رشد: تلخيص كتاب الجدل. مصر عام 1979م.

: وفصل المقال. مصر تحقيق محمد عمارة دار المعارف عام 1974.

- ابن عبدالبر: العقد الفريد، مصر عام 1359هـ.

- ابن عاشور (محمد الطاهر): التحرير والتنوير. الجزء الأول والثاني، مصر، الجلي عام 1965م.

: مقاصد الشريعة. تونس عام 1985.

- ابن عساكر: تبيين كذب المفتري، بيروت عام 1971م.

- ابن العماد: شذرات الذهب، بيروت.

- ابن فضل الله العمري: مسالك الأبصار في ممالك الأنصار، مصر بدون تاريخ.

- ابن قتيبة: المعارف، القاهرة عام 1353هـ.

: المعاني الكبير، حيدر أباد الدكن عام 1368هـ.

- ابن القيم الجوزية: إعلام الموقعين عن رب العالمين، بيروت عام 1973م.

: هداية الحيارى في أجوبة اليهود والنصارى، القاهرة عام 1904م.

- ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، الجلبي، مصر.

- ابن هشام: سيرة النبي، القاهرة عام 1937م.

- الآلوسي (شهاب الدين السيد): روح المعاني، التراث العربي، بيروت.

1 - أبو إسحاق إبراهيم الشاطبي: الموافقات في أصول الشريعة، تونس سنة 1302هـ ومصر سنة 1969م.

2 - أبو إسحاق إبراهيم الشيرازي: الوصول إلى مسائل الأصول، مخطوط بالمكتبة الأهلية.

3 - أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني: إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف سنة 1963م.

4 - أبو محمد بن العربي: العواصم من القواصم. قسطينة/ الجزائر جـ 1 سنة 1927، جـ 3 سنة 1928.

- أبو الحسن الأشعري: لمع الأدلة في قواعد أهل السنة والجماعة. تحقيق وتقديم، د. فوقية حسين محمود،. سلسلة تراثنا، القاهرة عام 1977م.

: الإبانة عن أصول الديانة، تقديم وتحقيق وتعليق، د. فوقية حسين محمود، القاهرة عام 1977م.

: مقالات الإسلاميين، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، مصر عام 1950م.

- أبو الريحان ا لبيروني: الآثار الباقية، بغداد.

: تحقيق ما للهند من مقولة. حيدر آباد التركي سنة 1958م.

- أبو العلا عفيفي: نظريات الإسلاميين في الكلمة، مجلة كلية الآداب، جامعة فؤاد سنة 1934م.

- أبو عبدالله محمد بن إدريس الشافعي: الرسالة، القاهرة سنة 1312هـ.

- أبو عبدالله ياقوت الحموي: معجم البلدان، القاهرة سنة 1906م.

- أبو الفضل عياض: الشفا في التعريف بحقوق المصطفى، القاهرة بدون تاريخ.

- أبو الفلاح عبدالحي بن العماد الحنبلي: شذرات الذهب جـ 3 القاهرة عام 1350م.

- أبو القاسم خلف بن بشكوال: الصلة في تاريخ أئمة الأندلس، جـ 1، جـ 2، القاهرة سنة 1955.

- أبو القاسم صاعد: طبقات الأمم، بيروت عام 1902م.

- أبو منصور الماتريدي: كتاب التوحيد، بيروت عام 1970م.

- أبو النصر عبدالوهاب السبكي: طبقات الشافعية، القاهرة عام 1324هـ.

- أبو الوفاء علي بن عقيل: كتاب الجدل على طريقة الفقهاء، طبعة ج مقدس، دمشق سنة 1967م.

- د. إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي، بيروت سنة 1960م.

- أحمد أمين: ضحى الإسلام، مصر.

- أحمد بن حنبل: المسند طبعة أحمد محمد شاكر، القاهرة سنة 1950م.

- أميرة حلمي مطر: تاريخ الفلسفة اليونانية، مصر.

- د. التفتازاني (أبو الوفا): الإنسان والكون في الإسلام، مصر سنة 1975م.

- الجاحظ (عمرو بن بحر): حجج النبوة ضمن رسائل الجاحظ سنة 1933م.

: كتاب الدلائل والاعتبار. حلب سنة 1928م.

: الرد على النصارى، القاهرة نشرة يوشع فنكل سنة 1382هـ.

: رسائل الجاحظ، طبعة هارون، القاهرة سنة 1962م.

- الجرجاني: التعريفات، طبعة صبيح، مصر، سنة 1928م.

- د. جميل صليبا: المعجم الفلسفي جـ 1 بيروت سنة 1971م، جـ 2، بيروت سنة 1973م.

: الإرشاد إلى قواطع الأدلة في أصول الاعتقاد، القاهرة سنة 1950م.

- الجويني (أبو المعالي): البرهان في أصول الفقه، مخطوط برقم 714 (أصول فقه بدار الكتب المصرية).

: شفاء الغليل فيما وقع في التوراة والإنجيل من التبديل، بيروت سنة 1968م.

: الكافية في الجدل، تقديم وتحقيق وتعليق د. فوقية حسين محمود مصر سنة 1979م.

: لمع الأدلة في قواعد عقائد أهل السنة والجماعة، تحقيق

وتعليق د. فوقية حسين محمود، سلسلة تراثنا سنة 1965م، القاهرة.

- حاجي خليفة: كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، استنبول عام 1943م.

- الخطابي: بيان إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن.

- الخطيب البغدادي: تاريخ بغداد. مصر، مطبعة السعادة سنة 1349هـ.

- خير الدين الزركلي: الأعلام، القاهرة سنة 1959م.

- الخياط (أبو الحسين) الانتصار والرد على ابن الراوندي، بيروت سنة 1957م.

- الخوارزمي: مفاتيح العلوم، مصر سنة 1968م.

- دائرة المعارف الإسلامية: إعداد وتحرير إبراهيم خورشيد - أحمد الشنتاوي مصر، طبعة دار الشعب.

- دروزة (محمد عزة): التفسير الحديث، الحلبي سنة 1962م.

- الرازي (محمد فخر الدين): التفسير الكبير، الطبعة الثانية مصر سنة 1938م.

: رسائل فلسفية، بيروت عام 1393هـ.

- الراغب الأصبهاني (الحسن بن محمد): المفردات في غريب القرآن، مصر.

- الرماني: النكتب في إعجاز القرآن، ضمن: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن.

- الزركشي (بدر الدين محمد بن عبدالله): البرهان في علوم القرآن، الحلبي، الطبعة الثانية، مصر سنة 1957م.

- الزمخشري: الكشاف، مصر سنة 1966م.

- أساس البلاغة، بيروت سنة 1965م.

- سليمان الباجي: إحكام الفصول في أحكام الأصول - مخطوط الأسكوريال رقم 1156 ومخطوط القرويين رقم 1392.

: الإرشادات، الطبعة الثالثة، تونس سنة 1351هـ.

: المنهاج في ترتيب الحجاج، مخطوط في المكتبة الأحمدية بتونس رقم 5207 نشر بباريس سنة 1978 بتحقيق د. عبدالمجيد تركي.

- السمعاني: الأنساب، حيدر أباد سنة 1964م.

- شهاب الدين أحمد المقري: نفح الطيب. طبعة محمد محيي الدين عبدالحميد جـ 2 القاهرة سنة 1949م.

- الشهرستاني: الملل والنحل، تخريج د. محمد بن فتح الله بدران، القاهرة سنة 1366هـ.

- الشوكاني (محمد بن علي): فتح القدير، دار المعرفة، بيروت.

: إرشاد الفحول، طبعة الحلبي، سنة 1356هـ.

- الصفدي: الوافي بالوفيات، تحقيق هلموت رتير. الطبعة الثانية مصر سنة 1381هـ.

- الطبري (علي بن ربن): الدين والدولة في إثبات نبوة محمد، القاهرة سنة 1923م.

: جامع البيان (تفسير الطبري)، القاهرة سنة 1957م.

: الرد على النصارى، بيروت سنة 1959م

- د. طه جابر فياض العلواني: أدب الاختلاف في الإسلام، كتاب الأمة رقم 9، قطر 1406هـ.

- عبدالجبار أحمد الهمذاني: تثبيت دلائل النبوة، بيروت سنة 1966م.

: شرح الأصول الخمسة، القاهرة سنة 1965م.

: فضل الاعتزال وطبقات المعتزلة تحقيق د. علي سامي النشار، مصر سنة 1972م.

: المغني في أبواب التوحيد والعدل. القاهرة جـ 5 عام 1965، جـ 15 عام 1965م.

- د. عبدالحليم محمود: التفكير الفلسفي في الإسلام، الطبعة الثالثة، مصر سنة 1968م.

- د. عبدالرحمن بدوي: من تاريخ الإلحاد في الإسلام، مصر.

- عبدالرحمن بن خلدون: المقدمة، القاهرة بدون تاريخ، بيروت الطبعة الثالثة سنة 1967م.

- د. عبدالستار الراوي: العقل والحرية في فكر القاضي عبدالجبار، بيروت سنة 1980م.

- عبدالقادر البغدادي: الفرق بين الفرق، بيروت سنة 1973م.

- د. عبدالمجيد النجار: مسالك الكشف عن مقاصد الشريعة. مقال بمجلة العلوم الإسلامية، جامعة الأمير عبدالقادر العدد 2 سنة 1987م.

- عبدالوهاب خلاف: مصادر التشريع الإسلامي فيما لا نص فيه، الكويت الطبعة الثالثة عام 1955م.

: علم أصول الفقه، الكويت، الطبعة العاشرة عام 1972م.

- د. العراقي (محمد عاطف): ثورة العقل في الفلسفة العربية، مصر، الطبعة الثالثة سنة 1976م.

- علي (حسب الله): أصول التشريع الإسلامي، الطبعة الثالثة، مصر سنة 1964م.

- د، علي سامي النشار: عقائد السلف، نشر د. علي سامي النشار، الإسكندرية.

: مناهج البحث عند مفكري الإسلام، دار المعارف ، مصر سنة 1965م.

- د. علي عبدالواحد وافي: الأسفار المقدسة السابقة على الإسلام، مصر سنة 1972.

- د. عمار طالبي: آراء أبي بكر بن العربي الكلامية، الجزائر بدون تاريخ.

- الغزالي (أبو حامد): المستصفي من علم الأصول، القاهرة سنة 1937م.

: الرد الجميل لإلهية عيسى بصريح الإنجيل. باريس سنة 1939 ومجمع البحوث الإسلامية تحقيق عبدالحق عبدالعزيز، القاهرة سنة 1393هـ.

: فضائح الباطنية، تحقيق د. عبدالرحمن بدوي، القاهرة سنة 1964م.

- فخر الدين الرازي: أصول الدين، المكتبات الأزهرية، مصر.

- د. فوقية حسين محمود: الجويني إمام الحرمين: سلسلة أعلام العرب، العدد 40 مصر سنة 1970، الطبعة الثانية.

- فنسنك (أ.ج): المعجم المفهرس لألفاظ الحديث النبوي: لندن جـ 1 سنة 1936، جـ 3 سنة 1957، جـ 4 سنة 1962، جـ 7 سنة 1969م.

- د. فيصل بدير عون: علم الكلام ومدارسه. القاهرة، سنة 1978م.

- القرطبي: التفسير، طبعة دار الكتاب العربي، مصر سنة 1387هـ.

- محمد بن الآبار: التكملة لكتاب الصلة، القاهرة جـ 1 سنة 1955، جـ 2 سنة 1956م.

- محمد بن إبراهيم الوزير الصفاني: ترجيح أساليب القرآن على أساليب اليونان، مصر.

- محمد بن علي عثمان حربي: أبو المعالي الجويني وأثره في علم الكلام، بيروت سنة 1986م.

- محمد أبو زهرة: المعجزة الكبرى، دار الفكر العربي - بيروت.

: ابن حنبل حياته وعصره - آراؤه وفلقهه، مصر سنة 1981م.

: تاريخ الجدل، دار الفكر العربي، مصر سنة 1980م.

- محمد التومي: الجدل في القران، الجزائر سنة 1979م.

- محمد حسن فضل الله: الحوار في القرآن، قسنطينة - الجزائر سنة 1396هـ.

- محمد صالح محمد: أصالة علم الكلام، مصر سنة 1987م.

- د. محمد السيد الجلينيد: نظرية المنطق بين فلاسفة الإسلام واليونان، القاهرة سنة 1986م.

- محمد فؤاد عبدالباقي: المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، دار الشعب، مصر سنة 1378هـ.

- د. محمود علي حماية: ابن حزم ومنهجه في دراسة الأديان، دار المعارف، مصر سنة 1983م.

- د. محمود قاسم: دراسات في الفلسفة الإسلامية، الطبعة الثانية سنة 1967 l.

- المراغي (أحمد مصطفى): تفسير المراغي، الطبعة الرابعة سنة 1972م.

- المسعودي (علي بن الحسين: مروج الذهب، مصر، الطبعة الرابعة سنة 1964م.

- د. مهدي فضل الله: الاجتهاد والمنطق الفقهي في الإسلام، بيروت سنة 1986م.

- النيسابوري (علي بن أحمد: أسباب النزول، مصر، الحلبي، الطبعة الثانية سنة 1968م.

- نادر (ألبير نصري): فلسفة المعتزلة، جـ 1 مصر سنة 1950م جـ 2 بغداد سنة 1951م.

- د. يحيى هويدي: دراسات في علم الكلام والفلسفة، القاهرة سنة 1985م.

المراجع الأجنبية

- Browne, EDearD,G: Alliterary History of Fersia, London 1909.

- Brunsclving (Robert): Polemiques medivales autour du rite Malik. Dans Al-Analus vol. XV. Fasc. 2 pp 378-413 Mardrid 1950.

: Ibn Hazm, Gazali, Ibn Taimiyya. Roma 1971, pp. 185-209.

- Delacy, O'learg: Islam at the Cross Roads, London 1923.

- Encyclop AEDia Britannica, un, chicago, 1960.

- Sihata (Safij): Logique Juridique et droit musulman, Dans studia Islamica, Fasc. XXXLLL pp. 5-25- Paris 1965.

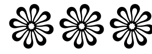
- Nasr, Sayyed Hossain; An Introduction to Islamic Consmological Doctotine. Cambridge 1964.

- Rosen Thal, M., and P. Gudin, A Dictionary of philosophy Moscow, 1967.

- W. Montogomerg watt, The early development of the Muslim atitude to the Bible, in Glasgow. univers. or. soc. Trans. 16(1955-6) pp. 50-62.

: Free will and predestination in early Islam, London 1932.

- Miir, History of Religion, New York 1919.



الفهرس

الموضـوع ... الصفحة

قضى الله فينا بالذي هو كائن فتم وضاعت حكمة الحكماء

«أبو العلاء المعري»

* * *

كان ذلك قبل حوالي عشرين سنة حين قرأت للمرة الأولى مقالة الأستاذة ريناتا ياكوبي Renata Jacobi المنشورة في مجلة «Journal Of Arabic Literature» المجلد الثالث عشر، سنة 1982؛ بعنوان «The Camel- Section Of The Panegyrical Ode»؛ فجعلت همي أن أترجم هذه المقالة المثيرة بجديدها المبني على الاختيار المتعمَّد لدواوين قليلة بعينها. ولكن شواغل جعلتني أتراخى بعد أن فرغت من ترجمة أكثر من نصف هذه المقالة، وطال مني ذلك حتى كأنني رضيت من الغنيمة بما علق في ذهني منها.

وبينما كنت أتصفَّح فهرس العدد الخامس (شتاء 2003م) من مجلة «ثقافات» التى تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين، وقع نظري على المقالة المذكورة وقد ترجمها إلى العربية الدكتور عبدالقادر الرّباعي بعنوان «الناقة مقطعاً من قصيدة المدح». ومالبثت مجلة «**جذور**» أن أصدرت عددها الثالث عشر (ربيع الآخر 1424هـ = 2003 June)، فإذا بالمقالة نفسها تتوسط تقريباً مقالات العدد المذكور؛ الأمر الذي يبعث على التَّسآل؛ إذ ما الذي يدعو إلى نشر مقالة في مجلّتين

مختلفتين صدرتا في السنة نفسها في زمنين يفصل بينهما حوالي شهرين! ولقد ظننتُ بادئ الأمر أن ثمّة اختلافاً بين النَّشرتين نجم عن تنبّه المترجم على أخطاء في الترجمة التي نشرتها مجلة «ثقافات»، أو أن ثمّة سقطاً هناك، أو ما قد يشبه ذلك من أسباب؛ فعكفت على الموازنة بين النشرتين حتى تبيَّن لي أن ما نُشر في مجلة «**جذور**» هو هو ذاك الذي كان قد نُشر في مجلة ثقافات!!

ولقد أدَّت بي هذه القراءة المتأنّية الموازِنَة إلى أن أشك أولاً فيما وقر في ذهني من قراءتي، ومن ترجمتي غير المكتملة اللتين مضى عليهما سنوات غير قليلة؛ فأخذت أمتحن ذاكرتي، وكلما أوغلت في ذلك ازددت يقيناً أن كثيراً مما جاء في الترجمة يسير في وادٍ غير الوادي الذي يسير فيه النص الأصلي الذي أحتفظ به بين أوراقي الكثيرة؛ فكان لابد من العودة إليه. ولقد هالني ما رأيت من أخطاء تنتشر بكثافة في ترجمة هذه المقالة المهمة؛ وهي أخطاء أفسدت إفساداً جلّ الأفكار والنتائج التي أرادت المؤلِّفة إيصالها للقارئ. ولا أريد هنا أن أتتبَّع هذه الأخطاء لأصوب كل واحد منها؛ فذلك أمر يطول فيستغرق صفحات قد يزيد عددها على عدد صفحات الترجمة نفسها إذا عرفنا أننا لا نكاد نجد سطراً يخلو من خطأ أو أخطاء؛ فلابد من الانتقاء.

* * *

تتحدث المؤلِّفة عن الأجزاء الثلاثة التي تشكل بنية قصيدة المديح؛ وهي مقدمة النسيب، ولوحة الناقة (وصف الناقة و/ أو الرحيل)، والمديح. وتلحظ أن لوحة الناقة أصابها تغير جوهري من عصر ما قبل الإسلام حتى العصر العباسي، ثم تقول في (ص 1):

“The is to say, although *nasib* and *madih* present many aspect of internal cange, and *development*, and even more so, I

believe, than has been recognized up to now, they continue to form substantial elements of the genre. The camel section, on the other hand, once the nucleus of tribal fakhe and a weighty, elaborate part of the panegyrical ode, forst changes in function, then gradually dwindles away, and finally disappears. From a diachronistic point of view it is, therefore, the most interesting part of the *qasïda*. By examining the process of change n its successive phase, it should be possible to obtain a clearer notion of an important development in Arabic literary history, i.e. the transformation of the pre-Islamic tribal ode into the courtly ode of medieval Islam".

فنقرأ ترجمة هذا النص في (ص 276) من مجلة «جذور» على النحو التالي:

«يقودنا هذا للقول: على الرغم من أن النسيب والمديح قد برزا في وجوه متعددة من التطور والتغير الداخلي، أكثر مما لوحظ حتى الآن، فإنني أعتقد أنهما استمرا يشكلان عنصرين جوهريين في النوع الأسلوبي للقصيدة.

ومن ناحية أخرى فإن موضوع الناقة، الذي كان مرَّةً نواة للفخر القبلي وذا وزن كبير فيه ثم أصبح الجزء الموسَّع في قصيدة المديح، قد تغيرت وظيفته أولاً، ثم بدأ ينضب بالتدريج حتى اختفى أخيراً مع أنه كان أهم جزء في القصيدة.

يمكن من خلال الإمعان في تغيّر الوجوه التي مرَّ بها موضوع الناقة، وتتبع هذه الوجوه، الحصول على فكرة واضحة للتطور المهم في تاريخ الأدب العربي. مثال ذلك ما حدث من تحول «قصيدة القبيلة» في عصر ما قبل الإسلام إلى «قصيدة البلاط» في العصر الإسلامي الوسيط».

ولعل أول خطأ في هذا النص هو ترجمة كلمة « That is to say » إلى كلمة «يقودنا هذا التعبير»؛ والصحيح أن معناها هو «أي»، أو «وبكلمة أخرى»، أو «يعني». وثاني ذلك، أن المؤلفة لم تقل «على الرغم من أن النسيب والمديح قد برزا في وجوه متعددة من التطور والتغيير الداخلي أكثر مما لوحظ حتى الآن»، ولكنها قالت: «فعلى الرغم من أن النسيب والمديح يبديان أوجهاً متعددة من التغيير والتطور الداخليين، بل وأكثر – في اعتقادي – مما عُرِف حتى الآن». والمترجم يأخذ كلمة «في اعتقادي» وهي مهمة في مكانها الصحيح من السياق، وينقلها إلى الجزء الثاني من الجملة؛ فتقول الترجمة «ولكنني أعتقد أنهما استمرا يشكلان عنصرين جوهريين في النوع الأسلوبي للقصيدة ». وهو قول ينطوي على غير خطأ، وأول ذلك أن ليس هنا موضع كلمة «فإنني أعتقد» كما وضّحت. وثاني ذلك أن المؤلفة لم تقل «النوع الأسلوبي للقصيدة» ولكنها قالت «of the genre»؛ ومعنى هذه الكلمة في السياق الذي وردت فيه هو «لهذا الضرب من الشعر»؛ وتعني به شعر المديح. أما كلمة «once» الواردة في النص، فهي لا تعني «مرةً» كما جاء في الترجمة، ولكنها نعني «سابقاً»، أو «في السابق». وقول المؤلفة عن مقطع الناقة بأنه:

“once the nucleus of tribal *fakhr* and a weighty elaborate part of the panegyrical ode”.

معناه أن مقطع الناقة كان سابقاً مركز الفخر القبلي وجُزءاً مفصَّلاً ذا شأن لقصيدة المدح، ولكن المترجم يقول: «ثم أصبح الجزء الموسّع في قصيدة المديح»؛ وهو قول يخالف النتيجة التي أرادت المؤلفة إيصالها.

أما قول المترجم: «مع أنه كان أهم جزء في القصيدة»، فهو ترجمة لقول المؤلفة عن لوحة الناقة:

“Froma diachronistic point of view it is, therefore, the most interesting part of the *qasïda*”.

وهي ترجمة تهمل جزءاً مهماً من الجملة؛ فتخل بها. ولعل الصواب هو: «ولذلك، فإنه، من الناحية التاريخية، الجزء الأهم من القصيدة». وأما قول المترجم: «يمكن، من خلال الإمعان في تغير الوجوه التي مر بها موضوع الناقة، وتتبع هذه الوجوه، الحصول على فكرة واضحة للتطور المهم في تاريخ الأدب العربي. مثال ذلك ما حدث من تحوّل «قصيدة القبيلة» في عصر ما قبل الإسلام إلى» قصيدة البلاط «في العصر الإسلامي الوسيط»، فقول يحمل في أطوائه غير خطأ؛ فالمؤلفة تقول:

“Byexamening the process of change in its successive phases, it should be possible to obtain a clearer notion of an important development in Arabic literary history, i.e. the transformation of the pre-Islamic tribal ode into the courtly ode of medieval Islam”.

وصحيح ترجمة هذا النص هو: «وبدراسة عملية التغير في أوجهها المتوالية، سيكون من الممكن الحصول على فكرة أوضح لتطور مهم في التاريخ الأدبي العربي، أي تحول القصيدة القبلية لما قبل الإسلام إلى القصيدة البلاطية في الإسلام القروسطى». ثم تمضي المؤلفة فتقول:

“It is to be hoped that the proposed study will shed some light on another issue as well, the validity of Ibn Qutaiba's description of the *qasïda*”.

فيقول المترجم في (ص 277): «ومن المأمول أن هذه الدراسة المقترحة ستضيء أيضاً جانباً آخر من جوانب وصف ابن قتيبة المعتَمد للقصيدة». وهي ترجمة تعصف بواحد من أهم أهداف الدراسة؛

والصحيح أن يُترجم هذا النص إلى: «وإنه لمن المؤَمَّل أن هذه الدراسة ستلقي بعض الضوء على قضية أخرى كذلك؛ وهي صلاحيّة [أو صحة] وصف ابن قتيبة للقصيدة»؛ ولذا تقول المؤلفة بعد ذلك:

"Statement by previous scholars tending to reduc the applicability of the text have been more or less disregarded".

فنقرأ ترجمة في (ص 277) تسير على النحو التالي: «ثم إن أفكار بعض الباحثين السابقين التي كانت تميل إلى التقليل من أهمية استخدام ذلك النص قد أهملت بشكل أو بآخر». وهي ترجمة تفسد الفكرة التي أرادتها المؤلفة؛ فهؤلاء الباحثون لم يقلّلوا من أهمية استخدم النص، ولكنهم - كما تقول المؤلفة - قللوا من قابلية النص للتطبيق؛ ولذا فالترجمة الصحيحة هي: «ولقد أُهملت، تقريباً، مقولات باحثين سابقين تميل إلى التقليل من قابلية النص للتطبيق». وتُعجب المؤلفة من الموقف التقليدي المتمثل في مقالة ج. ليكوم G. Lecomte في الموسوعة الإسلامية بعنوان «قصيدة»، وترى أن هذا التقليد في الثقافة الحديثة يمكن أن يُفَسَّر بأنه نتيجة المفهوم الجامد للشعر العربي بأنه إتباعي أو حتى «متماثل» عبر العصور، ثم تقول المؤلفة:

"As a consequence, it had seemed superfluous to ask from which historical period Ibn Qutaiba took his model, and whether it was ever followed as a norm".

فنقرأ ترجمةً في (ص 277) تقول: «وفضلاً على هذا، يبدو من الضروري، نتيجة لما مر، أن نسأل عن الفترة التاريخية التي أخذ منها ابن قتيبة نموذجه». وهي ترجمة تقول، للأسف، عكس ما يقوله النص الأصلي؛ فالصحيح أن يُترجم هذا النص إلى: «ونتيجة لذلك، كان قد عُدَّ السؤال عن الحقبة التاريخية التي أخذ منها ابن قتيبة مثاله، وما إذا كان هذا المثال قد اتُّبع نموذَجاً في أي وقت سؤالاً غير ضروري».

وهاك مثالٌ آخر، والأمثلة كثيرة. تتحدث المؤلفة في (ص 5) عن قصيدة المدح الجاهلية وأن لها عدة ملامح مشتركة مع أنماط أخرى للقصيدة. وترى أن لوحة الناقة تشكل، في العادة، جزءاً مهماً من القصيدة، وأنها من النادر أن تُسْتَهَلَّ بـ «واو رب»؛ ثم تقول:

“As a result, the transition from *nasïb* to wasf is affected by two motifs relating to the erotic theme. Both are highly fromulaic and will be referred to as transition A1 and A2”.

فتأتي الترجمة في (ص 283) على النحو التالي: «هذا وإن الانتقال من النسيب إلى الوصف يتأثر في أغلب الأحيان بعنصرين يرتبطان بموضوع الغزل، ويؤلفان صيغتين فنّيّتين رفيعتين ومعتمدتين على أساس أنهما خطوتا تخلّص: الخطوة A1 والخطوة A2». ولا أدري من أين أتى المترجم بكلمة «في أكثر الأحيان»، وبكلمة «فنيتين رفيعتين ومعتمدتين»!! ثم متى كانت كلمة «motif» تعني «عنصراً» في سياق كهذا؟! إن هذه الكلمة تعني الموضوع الدال، وهو موضوع أو حدث قصصي، أو شخصية، أو فكرة أو عبارة تتكرر عند أديب أو في أدب ما في عصر واحد أو في عصور مختلفة. وقد يتكرر الموضوع الدال في عدة آداب، كما قد يتكرر في أثر أدبي واحد؛ ولذا فإنه يحسن تعريب هذه الكلمة، فيقال «موتيف». ولعلنا نفهم الآن لماذا وصفت المؤلفة موتيفي الانتقال بأنهما صيغيان؛ أي يتكرران. ومعروف أن القوالب الصيغية تتردد كثيراً في الشعر الشفهي، ومنه الشعر الجاهلي. وتقول المؤلفة بأنها ستشير إلى هذين الموتيفين بـ «transition A1 and A2» ولكن المترجم يقول: «على أساس أنهما خطوتا تخلص: الخطوة A1 والخطوة A2»؛ فمن أين أتى بكلمة «على أساس أنه»، وهل «transition» تعني خطوة؟!!

وتتحدث المؤلفة عن أنواع الانتقال أو الخروج أو التخلص في

قصيدة المدح الجاهلية، فتراها ثلاثة: الأول تشير إليه بالانتقال أ1، وفيه تلميح إلى حزن الشاعر وشوقه عموماً، أو إلى موتيف الديار بشكل خاص. والثاني تشير إليه بالانتقال أ2، وترى أنه نادر الورود في قصيدة المدح؛ فهو تلميح إلى موتيف الفراق. والثالث تشير إليه بالانتقال ب وتعني به ذكر الشاعر جهة رحلته في نهاية مقطع الناقة وذلك بذكر اسم الممدوح أو منزلته، وتضرب على ذلك مثلاً قول النابغة الذبياني من بيت له «فتلك تبلغني النعمان...»، ثم ترى شكلاً مختلفاً للموتيف نفسه في بيت من قصيدة للحارث بن حِلّزة:

أفلا تعدّيها إلى ملــكٍ　　　شهمِ المقادة ماجِدِ النَّفْسِ

ثم تعلّق المؤلفة قائلة في (ص 6):

"The erotic prologue of this ode contains the camp-side motif, transition A1 (VV.6-7) implies continuation of the poet's journey. As transition B states his destination, we receive the impression that *nasïb*, *wasf* and *madh* form a narrative sequence, interrupted by descriptive passages. The same interpretation is possible with regard to Nãbighas's ode (No.V). His dïwãn, moreover, contains a short passage in which all three phases of the narrative sequence are referred to in the shortest possible way".

فنقرأ الترجمة التالية في (ص 284): «فالاستهلال الغزلي في هذه القصيدة يتألف من مقاطع الأطلال (الخطوة A1، والأبيات 7-6)، وهو في الوقت نفسه يدل على مواصلة الشاعر لرحلته. ولما كانت المرحلة B تعني الإعلان عن جهة رحلة الشاعر، فإننا نتلقى الانطباع بأن موضوعات النسيب، والوصف، والمديح ذات التتابع السّردي، قد قوطعت بنصوص شعرية ذات طبيعة وصفية. مثل هذه المقاطعة ممكنة كما تدل على ذلك قصيدة النابغة (رقم 5)، ثم إن ديوان النابغة أيضاً

يحتوي على قطعة شعرية صغيرة التقت فيها كل الوجوه الثلاثة ذات التتابع السردي بأقصر طريقة أسلوبية ممكنة». ولعمري إنها لترجمة تعصف بما هو معروف ومُتَّفقٌ عليه؛ فتخبط خبطاً شنيعاً لا يسلم منه مصطلح أو فكرة، وحتى الترقيم المسعف على تبين المعنى في النص الأصلي يُضرب به عرض الحائط؛ فيُهمل.

تقول المؤلفة في هذا النص: «تشمل المقدمة الغزلية لهذه القصيدة موتيف الديار، ويتضمن الانتقال أ1 (أي البيتان 6-7) استمرار رحلة الشاعر»؛ فأين مقاطع الأطلال التي يذكرها المترجم؟! وكيف يصح في الفهم أن مقاطع الأطلال هي الخطوة A1، والأبيات 6-7؛ وهما بالمناسبة بيتان فقط؟! ثم إن الضمير «وهو» في الترجمة يعود إلى الاستهلال الغزلي؛ ولنا أن نسأل: متى كان الاستهلال الغزلي يدل ضمناً على مواصلة الشاعر لرحلته؟! وهو ما لم يقله النص الأصلي!! ويُلحظ أن كلمة «transition»، التي تعني، أينما وردت في البحث، الانتقال أو الخروج أو التخلص، تُتَرجم إلى «خطوة» في غالبية المواضيع التي وردت فيها، وإلى «مرحلة» في بعض المواضع، وإلى «انتقال» في مواضع قليلة جداً، مع أن هذه الكلمة في العربية من المصطلحات العربية جداً في تراثنا النقدي والبلاغي.

ويقول النص الأصلي: «وبما أن الانتقال ب يصرح بالجهة المقصودة لرحلة الشاعر، فإننا نتلقى الانطباع بأن النسيب والوصف والمديح تشكل تتابعاً قصصياً تعترضه مقاطع وصفية»، أما الترجمة فتقول: «ولما كانت المرحلة ب تعني الإعلان عن جهة رحلة الشاعر، فإننا نتلقى الانطباع بأن موضوعات النسيب، والوصف، والمديح ذات التتابع السردي قد قوطعت بنصوص شعرية ذات طبيعة وصفية». ويقول النص الأصلي: «إن التفسير نفسه ممكن بالنظر إلى قصيدة النابغة (رقم 5)»، ولكن الترجمة تقول: «مثل هذه المقاطعة ممكنة كما

تدل على ذلك قصيدة النابغة (رقم 5) ». ثم يقول النص: «وفوق ذلك، يحتوي ديوان النابغة على مقطوعة قصيرة يُشار فيها بالطريقة الممكنة الأقصر إلى أوجه التتابع القصصي الثلاثة كلها »، ولكن الترجمة تقول: «ثم إن ديوان النابغة أيضاً يحتوي على قطعة شعرية صغيرة التقت فيها كل الوجوه الثلاثة ذات التتابع السردي بأقصر طريقة أسلوبية ممكنة»، فإذا قبلنا «أيضاً» ترجمة للكلمة «Moreover»، فإن موضعها الصحيح بعد كلمة «يحتوي» لا قبلها كما جاء في الترجمة. أما قول المترجم «قطعة شعرية صغيرة»، فترجمة لقول المؤلفة: «a short passage»؛ أي قطعة شعرية قصيرة، وهذا هو الاستعمال المألوف المعروف. وأما قول المترجم: «التقت فيها كل الوجوه الثلاثة ذات التتابع السردي»، فترجمة لقول المؤلفة:

“in which three phases of the narrative sequence are referred to”.

أي أن كلمة التقت فيها «ترجمة لكلمة» «are referred to»؛ أي يُشار إليها، والمقصودة بالضمير أوجه التتابع القصصي الثلاثة. وهكذا، لم تسلم أية جملة في هذه الفقرة التي أوردناها من الأخطاء.

وتورد المؤلفة قطعةالنابغة القصيرة التي يشار فيها إلى أوجه التتابع القصصي الثلاثة، ثم تعلق على الأبيات قائلةً :

The treatment of the caml-theme in this passage suggests a later poet, but that would not disprove the point Iam trying to make, namely, that the panegyrical ode was sometimes envisaged as a narrative sequence.

فنقرأ ترجمة في (ص 285) تقول: «المتعامل مع موضوع الناقة في هذه الأبيات هو شاعر متأخر، لكن الأبيات هذه لا تدحض الرأي الذي أحاول إثباته، وهو أن قصيدية المديح قد تتصور، أحياناً، أنه ذات

تتابع سردي». وهكذا تُترجم كلمة «the treatment» إلى «المتعامل»، ويصبح الشاعر الجاهلي المعروف، النابغة الذبياني شاعراً متأخراً. أما كلمة «قصيدية المديح»، فلم أسمع بها من قبل؛ وقد تكون من جديد هذه الترجمة!! وأما كلمة «أنه ذات»، ففيها ضمير مذكر يعود على المديح، وفيها «ذات» وهي مؤنث «ذو» من الأسماء الخمسة بمعنى صاحبة؛ فهل يريد المترجم أن يقول «أنها ذات» فيرجع الضمير إلى كلمة «قصيدية» الجديدة؟! أو أنه يريد القول «أنه ذو» فيعود الضمير على المدح؟!

إن صحيح ترجمة هذا النص هو كما يلي: «توحي معالجة موضوع الناقة في هذه القطعة بأنها لشاعر متأخر، ولكن لا ينبغي لهذا أن يدحض الفكرة التي أحاول أن أثبتها؛ أعني أن قصيدة المدح قد تُصُوِّرت أحياناً على أنها تتابع قصصي». والمؤلفة ترى أن الأبيات توحي بأنها لشاعر متأخر لأنها ترى، قبل ذلك، أن الانتقال (أ2) نادراً ما يرد في قصيدة المدح الجاهلية؛ وهي من الأفكار الرئيسة التي تريد المؤلفة إيصالها من دراسة نص ابن قتيبة المعروف وتطبيقه على قصيدة المدح.

وتتحدث المؤلفة بإيجاز عن أثر الإسلام في الشعر في صدر الإسلام والعصر الأموي إلى أن تقول (ص 8):

“We are used to explaining many changes in Umayyad poetry as an effect of Islam and the ensuing social upheaval , but Iam convinced that at least some of them can be traced back to an earlier period , and have to be understood as a development parallel to the rise of Islam. The panegyrical ode seeme to be a case in question”.

فتقول الترجمة في (ص 287): «لقد اعتدنا أن نشرح تغييرات كثيرة طرأت على الشعر الأموي بتأثير الإسلام، وأن نتابع الانقلاب

المفاجىء في المجتمع، لكنني مقتنعة بأن بعضاً من تلك التغييرات يمكن ردها إلى المرحلة الأسبق، ولكن هي بحاجة لأن تدرك بأنها كانت تتطور جنباً إلى جنب مع مجيء الإسلام».

عيبُ هذه الترجمة أنها لم تراع بنية الجملة الإنجليزية، وأنها تختار للكلمة معنى قاموسياً من غير تدبر في المعاني الأخرى المحتملة أو في معان يمليها السياق، كما أنها لم تتنبه على ما يمكن تسميته بالعبارة الاصطلاحية؛ وهي العبارة التي لا يتأتى معناها من مجرد معرفة معاني كلماتها منفصلة؛ ومن ذلك مثلاً كلمة «in question»، فهي لا تعني «السؤال الدائم» كما جاء في الترجمة؛ ولكنها تعني «الذي نحن بصدده، أو نتكلم عنه، أو هوموضوع البحث».

ومهما يكن، فإن الترجمة الصحيحة للنص السابق هي كما يلي: «لقد عُوِّدنا أن نرد تغييرات كثيرة في الشعر الأموي إلى أثر الإسلام، والجيشان الاجتماعي الناجم عنه. ولكنني مقتنعة أن بعض هذه التغيرات، على الأقل، يمكن ردها إلى عهد أبكر، وينبغي أن تفهم على أنها تطور موازٍ لظهور الإسلام. وتبدو قصيدة المدح مثالاً على ما نذهب إليه».

وبعد ذلك مباشرة، تذكر المؤلفة أنه في أثناء العقود الأولى من القرن السابع الميلادي، كان شعراء محترفون مازالوا ينظمون القصيدة القبلية، ولكن كان هناك ميل واضح لحذف موضوع الناقة. وتضرب مثلاً على ذلك بحسان بن ثابت الذي نظم مدائحه من غير مقطع الناقة. وتمضي المؤلفة لتقول:

“In addition, a new type of *qasïda* was slowly emerging, as evidenced by the *dïwãn* of two leading poets of successive generations: *A'shã maimün* and al-hutai'ah”.

فنقرأ ترجمة في (ص 288) تقول: «يُضاف إلى هذا أن النوع

الجديد للقصيدة كان مستمر الظهور ولكن ببطء، كما هو واضح في ديواني شاعرين يُعدان في مقدمة شعراء الأجيال التالية، وهما الأعشى ميمون، والحطيئة». وهي ترجمة تودي بالفكرة التي أرادت المؤلفة إيصالها، ثم كيف يُعدُّ شاعر في مقدمة شعراء الأجيال التالية؟! إن الترجمة الصحيحة لهذا النص هي كما يلي: «وإضافة إلى ذلك، ثمة ضرب جديد من القصيدة أخذ يظهر ببطء، كما يدل على ذلك ديوانا شاعرين مُقَدَّمين من جيلين متواليين؛ هما: الأعشى ميمون والحطيئة».

وتقول المؤلفة عن ديواني الأعشى والحطيئة في (ص 9):

"The two *dïwãn* contain twenty panegyrical odes by al-A'shã and eight odes by al-Hutai'ah".

فتقول الترجمة في (ص 288): «يتألف الديوانان من عشرين قصيدة مديح للأعشى، وثماني قصائد للحطيئة». والصحيح هو: «يحتوي الديوانان على عشرين قصيدة مدح للأعشى وثماني قصائد للحطيئة»؛ وفرق بين كلمة «يتألف» وكلمة «يحتوي»، فالأولى تعني، في السياق الذي وردت فيه، أن مجموع القصائد في ديوان الأعشى عشرون قصيدة، وهي في ديوان الحطيئة ثماني قصائد؛ الأمر الذي يدخل في باب الخطأ المحض. وتقول المؤلفة في (ص 9):

"Both in the *dïwãn* of al-A'shã and al-Hutai'ah we observe several techniques of developing the travel- theme, which are partly to be explained as an elaboration of transition B".

فتقول الترجمة في (ص 289): «إننا نلاحظ في ديوان كل من الأعشى والحطيئة تقنيات متنوعة لتطور موضع الرحلة. هذه التقنيات يجب أن توضح على أنها جزء موسع من الخطوة رقم B». وهكذا، تُرجمت كلمة «several» إلى «متنوعة»، وكلمة «partly» إلى «جزء»، وكلمة «transition» إلى «خطوة»!! والصحيح أن نقول:

«ونلحظ في كلا ديواني الأعشى والحطيئة تقنيات عدة لتطور موضوع الرحلة؛ وهي تقنيات ينبغي أن تُفسّر إلى حد ما على أنها تفصيل الانتقال ب».

وترى المؤلفة أن القصيدة القبلية كانت قد تطورت في أثناء القرن السادس الميلادي إلى شكل ملتحم يتصف بأنه قصصي ووصفي إلى حد بعيد، ثم تقول:

“Towards the end of the century the panegyrical function became gradually more important to professional poets, who consequently began, whether consciously or intuitively, to adapt the ode to their requirements. The task could not have been altogether easy, for it implied decomposition, as it were, of a perfect form. Several solutions were tried out, some of them of permanent value. One way of changing the traditional form, which had been realized by N?bighah and Zuhair already, was to omit the camel-section”.

فنقرأ ترجمة في (ص 293) لا تلتفت إلى بناء الجملة في الإنجليزية، ولا تعنى بالتّنبه على من تعود عليه بعض الضمائر، كما أنها تخطئ في المعاني القريبة لبعض الألفاظ؛ فهي تقول: «وفي حوالي منتصف هذا القرن غدت القصيدة المدحية، بالتدريج، أكثر أهمية للشعراء المحترفين، الذين بدأوا، نتيجة لهذا، يُكيّفون، بالوعي أو بالفطرة، القصيدة حسب متطلباتهم. إن مهمة جمع كل الأشياء معاً لم تكن بالمهمة السهلة، ذلك أن القصيدة أوحت بتفسخ شكل محكم البناء. لقد جربت حلول متعددة لهذه المشكلة، كان لبعضها قيمة ثابتة. تمثل أحد الحلول في تغيير الشكل التقليدي عن طريق حذف مقطع الناقة، وقد أنجز هذه الطريقة عملياً النابغة وزهير».

وهكذا، أصبحت كلمة «the end of the century» تعني

«منتصف القرن»، كما أصبحت كلمة «panegyrical function» تعني «القصيدة المدحية». ولا يسع المرء إلا أن يحوقل وهو يقرأ كلمة: «إن مهمة جمع كل الأشياء معاً لم تكن بالمهمة السهلة» ترجمةً لكلمة: «The task could not have been altogether easy» فأين مقابل كلمة «جمع كل الأشياء»؟! وما المقصود بالأشياء؟! ثم إن الضمير «it» لا يعود على القصيدة كما جاء في الترجمة ولكنه يعود على كلمة «task»؛ أي المهنة. أما النهاية التي انتهت إليها الترجمة، فتقول عكس ما يقول النص الأصلي الذي يذكر أن النابغة وزهيراً كانا قد حققا الشكل أو النموذج التقليدي، وأنه مع نهاية القرن السادس حاول الشعراء عدة طرق للتغيير، وكانت إحداها حذف مقطع الناقة الذي كان موجوداً في الشكل التقليدي. ولا أريد أن أسترسل، غير أنني سأقدم ترجمة لهذا النص تسير على النحو التالي: «وعند نهاية القرن [السادس] أصبحت وظيفة المدح تدريجياً أكثر أهمية للشعراء المحترفين، الذين بدأوا، بناء على ذلك، وسواء بوعي أو بحدس، يكيّفون القصيدة وفقاً لمتطلباتهم. وما كان لهذه المهمة أن تكون سهلة تماماً؛ لأنها تضمنت، إذا جاز التعبير، حلَّ شكل تام. وقد حاول [الشعراء] عدة حلول، بعضها ذو قيمة دائمة، وكانت إحدى طرق تغيير الشكل التقليدي الذي كان قد حققه النابغة وزهير سابقاً، أن يُحذف مقطع الناقة».

وتتحدث المؤلفة عن تطور أصاب القصيدة الأموية؛ إذ تحذف منها كل بقايا الوصف القبلي، وتبين أن مقطع الناقة قد أصبح موتيف مديح بعد أن كان يشكل جزءاً من المفاخرة، ثم تقول في (ص 18):

“With this final touch added by Umayyad court-poets, the transformation of the tribal ode into the courtly ode is comlete. There is also doubt that this is the form described by Ibn Qutaiba. His characterization quoted above (p.4) fits

exactly the Umayyad rahïl form two different themes in content and function. Another argument supporting our identification can be derived from an examination of Ibn Qutaiba's description of the nasib whose relavant parts I have quoted".

فنقرأ ترجمة في (ص 300) تقول: «وبهذه اللمسة الأخيرة التي أضافها شعراء البلاط الأموي إلى القصيدة، يغدو الانتقال من «قصيدة القبيلة» إلى «قصيدة البلاط» كاملاً. ولم يعد هناك من شك أيضاً في أن هذا الشكل هو الذي كان قد وصفه ابن قتيبة. إن قوله الذي اقتبسناه سابقاً يتناسب تماماً والرحيل الأموي في حالته الوصفية. ومن الواضح أكثر أن الوصف القبلي والرحيل الأموي يشكلان موضوعين مختلفين في المحتوى والمهنة. ومن الممكن الإتيان بحجة أخرى تؤيد ما نذهب إليه من خلال فحص وصف ابن قتيبة نفسه للنسيب الذي يلائمه النوع الأول (رقم 1)».

وهكذا تُتَرجم كلمة «transformation» إلى «انتقال»، وتترجم كلمة «tribal» إلى «قبيلة»، كما تترجم كلمة «characterization» إلى «قول»، وكلمة «our identification» إلى «ما نذهب إليه». أما قول المؤلفة:

"Ibn Qutaiba's describtion of the nasïb whise relevant parts I have quoted".

فيترجم إلى «وصف ابن قتيبة نفسه للنسيب الذي يلائمه النوع الأول (رقم 1)». وهي ترجمة تُفسد الفكرة إفساداً؛ إذ يتحول فيها ضمير المتكلم المفرد «I»، أي «أنا»، إلى (رقم 1)، ويُهمل ما بعده. فالمؤلفة تشير إلى وصف ابن قتيبة للنسيب، وأنها اقتبست أجزاء مناسبة لبحثها من هذا الوصف.

وتقول المؤلفة في (ص 19):

“Elsewhere in his Histoire de la littérature arabe Blachère expressed his view that pre-Islamic odes had been stylized or adjusted in the course of transmission according to the norm of the qas?da " régulière " of Ibn Qutaiba. We can state with certainty that his assumption is unfounded in general, if not in each individual case. As has been established, the pre-Islamic qas?da or tribal ode constitutes a different type of poem, a previous stage of development, from which the Umayyad ode has gradually emerged. If this is true, the pre-Islamic ode must be authentic as a form”.

فنقرأ ترجمة في (ص 302) تقول: «فبلاشير في كل مكان من كتابه «تاريخ الأدب العربي»، يعبر عن وجهة النظر القائلة بأن قصائد عصر ما قبل الإسلام قد حُرِّفت أو عُدِّلت في فترة روايتها بما يتناسب والقصيدة النظامية التي جاء على ذكرها ابن قتيبة. نستطيع القول ونحن متأكدون: إن افتراضه هذا لم يكن له أ ساس في عموم ذلك الشعر، وإذا كان موجوداً فهو محصور في حالات خاصة. وبناء على ما تأسس للتّو، فإن قصيدة ما قبل الإسلام، أو قصيدة القبيلة تشكلت من أنواع مختلفة من الشعر، وهي مرحلة التطور السابقة التي استفادت منها، بالتدريج، القصيدة الأموية في انبثاقها. إذا كان هذا صحيحاً، فإن قصيدة ما قبل الإسلام يجب أن تكون موثوقة الشكل صحيحته».

أما أنا فأقول: «إن كتاب بلاشير المذكور تُرجم إلى العربية، ويتناول فيه مؤلفه عصور الأدب المختلفة؛ فكيف يصح في الفهم أن نقول: إنه في كل مكان فيه يعبر عن وجهة النظر القائلة بأن قصائد عصر ما قبل الإسلام قد حُرِّفت أو عُدِّلت ..». لقد ذكرت المؤلفة هذا الكتاب في موضع سابق، فأخذت منه رأياً لترد عليه. وها هي تذكره

الآن ثانية، فتقدم لذلك بقولها «elsewhere»؛ أي «وفي موضع آخر» من كتاب بلاشير المذكور. وفوق ذلك، فإن كلمة «pre-Islamic odes had been stylized» تُترجم إلى: «إن قصائد عصر ما قبل الإسلام قد حُرِّفت»، فكلمة «stylized» لا تعني هنا حُرّفت، ولكنها تعني «أُسلبت»؛ أي جُعل أسلوبها مماثلاً لأسلوب معين. والمؤلفة ترد على رأي بلاشير، فترى أنه افتراض لا أساس له من الصحة بشكل عام، هذا إن لم يكن لا أساس له من الصحة في كل حالة مفردة؛ أي بالنظر إلى كل قصيدة. ولكن المترجم يقول: «وإذا كان [الافتراض] موجوداً فهو محصور في حالات خاصة»؛ وهي ترجمة تقول، كما هو واضح، عكس ما يقوله النص الاصلي. أما قول المؤلفة:

“the pre-Islamic qas?da or tribal ode constitutes a different type of poem”.

فيترجم إلى: «إن قصيدة ما قبل الإسلام، أو قصيدة القبيلة تشكلت من أنواع مختلفة من الشعر»؛ فكيف ذلك؟! إن المؤلفة ترى أن قصيدة ما قبل الإسلام، أو القصيدة القبلية، تشكل نمطاً مختلفاً قد انبعثت القصيدة الأموية منه بالتدريج.

وأما قول المؤلفة في (ص 19) في معرض حديثها عن قصيدة المدح العباسية:

“If we compare the frequency of the different types to that of the Umayyad period”.

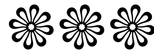
أي، إذا قارنا تكرار الأنماط [الشعرية في العصر العباسي] بتكرار تلك التي في العصر الأموي ...»، ولكن الترجمة في (ص 303) تقول: «وإذا ما قارنا نسبة الأنواع من القصائد في هذا العصر بتلك التي في العصر الأموي»!.

وتقول المؤلفة في (ص 22) في الخلاصة الواردة في نهاية بحثها، وفيها تذكر أهم ما انتهت إليه:

“It has been further established that Ibn Qutaiba's description of the qas?da does not fit the tribal ode, but it is to be identified with the panegyrical ode of the umayyad period”.

فتقول الترجمة في (ص 307): «من الأمور التي تستوجب التأسيس هنا أيضاً أن وصف ابن قتيبة للقصيدة لا يلائم «قصيدة القبيلة»، ولكنه يتماثل وقصيدة المديح في العصر الأموي». والصحيح أن نقول: «لقد أُثبت أيضاً أن وصف ابن قتيبة للقصيدة لا ينطبق على القصيدة القبلية، ولكنه يتطابق وقصيدة المدح في العصر الأموي».

أكتفي بهذا القدر بعد أن أكون قد غضضت الطرف عن عشرات الأخطاء في هذه الترجمة؛ لأقول إن الترجمة ضرورة إنسانية وقومية؛ فهي من عوامل نهضة الأمم، ومعايير تقدمها. وهي، ببساطة، عملية تحويل إنتاج كلامي في لغة ما إلى إنتاج كلامي في لغة أخرى مع وجوب المحافظة على المضمون أو المعنى. ولا يمكن أن يتحقق ذلك إلا بتوافر بعض الشروط كإتقان اللغتين: المترجَم منها والمترجَم إليها، والقدرة على التحليل الدلالي للغة الأصل، وعلى التركيب الدلالي بوسائل لغة الترجمة، وامتلاك خبرة الانتقال من هذا التحليل إلى ذاك التركيب، ومعرفة عميقة بالموضوع المتَرجَم؛ فماذا توافر من ذلك في هذه الترجمة؟!



أنزل الله كتابه الكريم باللسان العربي؛ فكان ذلك تشريفاً لهذا اللسان، وتكريماً وذكراً لأهله، عرب النسب، وعرب اللسان.

وكان ذلك أيضاً دليلاً على فضل هذا اللسان على سائر الألسنة، وأن فيه من المزايا البيانية، والخصائص اللغوية، ما ليس في غيره؛ إذ أطاق أن يحمل العلم الإلهي، والبيان الرباني، في كلام خالد إلى آخر الدنيا، مخاطب لكل البشر، شامل لكل شؤون الحياة، وهو معجزة التحدي، وشريعة للاتباع.

هذا أصل ثابت، ربما فرّعت فروعه، وزادت وضوحه، موازنات بين اللسان العربي وغيره من الألسنة، في السعة والتصرف والأساليب، والقدرة على التعبير عن دقيق الأغراض، واحتمال غزير المعاني في قليل الألفاظ، والتفريق بين المعاني المتشابهة والمتقاربة، وما أشبه ذلك من دراسة طاقات اللسان وخصائصه.

وسلك الشيخ ابن جني سبيلاً قريباً من هذا في الاستدلال على فضل اللسان العربي، فذكر أن علماء العربية ممن أصله أعجمي إذا سُئل عن حال اللسانين، وفضل أحدهما على الآخر - لم يسوّي بينهما، بل لا يكاد يقبل السؤال عن ذلك؛ لاستبعاده أن يجمع بينهما. وذلك كما يقول أهل العصر: لا وجه للمقارنة.

ثم اعترض هذا بأنه إنما يدعوهم إلى ذلك أنهم علماء بالعربية،

وليسوا علماء بالعجمية. وأجاب بأن العلوم اللغوية مشتبكة، ترمي إلى غاية واحدة، وقُواهم في العربية تؤيد معرفتهم بالعجمية. (الخصائص 242/1. وهو فصل طريف، فانظره هناك، وقد مرّ بي كلام شبيه به لعالم من طبقة الكِرْمِليّ وإبراهيم اليازجي، (غاب عني الآن).

ولا يقال في رد استدلالنا الأول على فضل اللسان العربي: إن الله تعالى قادر على أن يُنْزِل كتاباً ذلك شأنه، وإن لم يكن في اللسان الذي نزل به ما يمتاز به عن غيره، فالأصل أن تجري الأمور بأسبابها، وقد اختار الله للرسالة الخاتمة الزمان المناسب، والمكان الملائم، والرسول الكريم - صلى الله عليه وسلم - خياراً من خيار، والأصحاب العدول الأفاضل، واختار كذلك خير الألسنة، ليُنْزِل به خير الكتب، ويبعث به خير الرسل، ويُخْرِج به للناس خير الأمم.

وهو إذ جعل الكتاب عربياً، واصطفى الرسول - صلى الله عليه وسلم - عربياً، واختار الأصحاب وحَمَلة الخير الأوائل عرباً، وأخرج الأمة الهادية من بلاد العرب، وجعل مناسك الحج، ومساجد الإسلام، في بلاد العرب، وجعل لسان العرب اللسان الذي يُرفع به الأذان، وتُقام به الصلاة، وتُخطب به الخطب، وتُؤدَّى به المناسك، أوجب على المسلمين جميعاً تعلُّم هذا اللسان؛ لفقه الدين والعمل به، وجعله رابطة تصل بينهم، وجعله لسان المدينة الإسلامية الذي كانت به العلوم والفنون، حتى كان شعاراً للأمة، ووعاءً - بل جسماً - لعلمها وتاريخها وحضارتها، وأصلاً لدينها وشريعتها. وكانت أشعار العرب وأمثالها وأخبارها، وتواريخ حياتها، وطرائق معيشتها، وأساليب تفكيرها، ومناحي تعبيرها، علوماً ضرورية لدرس العلم الشرعي، وفهم الحضارة العربية، ومعرفة التاريخ الإسلامي. (انظر مقالتي: في فلسفة التعريب، في مجلة كلية الدعوة ع 15 س 1998 ص 344، ومقدمة كتاب: اللغة العربية، مبادئ ونصوص).

ومن شأن الألسنة أن تتغير على الزمن، لكن صلة اللسان العربي التي شرحت بالإسلام حفظته على صورته يوم نزل القرآن، لا كلاماً يتكلم به الناس - فقد لحق اللحن كلام العامة والخاصة، حتى صار الأمر إلى ما ترى من العامية، بل العُجمة - ولكن قواعد تُرسَم، ومقصداً يُرام. فوُضعت كتب القواعد، وكتب أخرى تفتش في كلام الناس، وتبحث عما يشيع على الألسنة والأقلام من الانحراف عن جادة العربية، فكانت كتب لحن العامة، ولحن الخاصة. والمرجع الذي يُرجع إليه، ويُقاس عليه، إنما هو العربية الأولى قبل أن يكدّرها اللحن، وتدخل عليها ألسنة العجم.

ولا علم لنا مفصلاً بتاريخ اللسان العربي قبل الإسلام، إلا مائة وخمسين أو مائتين من السنين، هي على منهاج اللسان الذي جاء به القرآن، ووثِق العلماء بكلام العرب من أهل مائة وخمسين أو مائتين بعد الإسلام، وأخذوا عن أهل البادية ما اطمأنوا إلى كلامهم. فذلك نحو أربعمائة سنة، كان لساناً واحداً، إلا الشاذ والنادر وقليل الاستعمال، يُنسب إلى أهله، ويُجعل في منزلته، وذلك اللغات.

وقد ألّفت كتب كثيرة في تتبع اللحن في كلام الناس قديماً وحديثاً. ورأيت المشتغلين بهذا الباب يجتهدون في إحصاء القديم منها، ويقصّرون في إحصاء الحديث. وقد أحصاها الدكتور رمضان عبدالتواب في كتابه: لحن العامة والتطور اللغوي، وخرجت طبعته الأولى سنة 1387هـ - 1967م، وذكر فيه من أحصاها قبله. وكان قريباً منه ولم يرد فيه كتاب: لحن العامة في ضوء الدراسات اللغوية الحديثة، للدكتور عبدالعزيز مطر، وظهر سنة 1386هـ - 1966م. وأحصاها بعدهما أحمد الشرقاوي إقبال في كتاب: معجم المعاجم، وطبع أول مرة سنة 1407هـ - 1987م.

وهأنذا أحصي ما بلغني علمه من كتب حديثة في الباب، ولا

أعد منه الكتب التي تبحث في تهذيب العامية، أو رد العامي إلى الفصيح، فذلك مبحث مخالف لما نحن فيه؛ إذ كلامنا على ما يظنه الناس عربياً وهو لحن، وذاك يعلم مستعمله أنه عامي لا عربي، وهذا الفرق لم يتنبه له الدكتور رمضان عبدالتواب والدكتور عبدالعزيز مطر، أو لم يُنبِّها عليها.

1 - فمن ذلك كتاب: لغة الجرائد، لإبراهيم اليازجي المتوفي سنة 1324هـ - 1906م، نشر بعد وفاته، ونشره أولاً في مجلة الضياء، وإنشاؤها سنة 1316هـ - 1898م.

2 - ودفع الهُجْنة، في ارتضاخ اللُّكنة، لمعروف الرصافي الشاعر، نشر في الآستانة سنة 1330هـ - 1912م.

3 - وردّ الشارد، إلى طريق القواعد، لجرجي شاهين عطية، نشر في بيروت سنة 1339هـ - 1921م.

4 - وتذكرة الكاتب، لأسعد داغر، نشر في القاهرة سنة 1341هـ - 1923م.

5 - وإصلاح الفاسد، من لغة الجرائد، لمحمد سليم الجندي، نشر في دمشق سنة 1343هـ - 1925م. وهو نقد لكتاب اليازجي.

6 - وكتاب المنذر، لإبراهيم المنذر، نشر في بيروت سنة 1345هـ - 1927م.

7 - ونظرات في اللغة والأدب، للشيخ مصطفى الغلاييني، نشر في بيروت سنة 135هـ - 1927م.

8 - وأغلاط اللغويين القدماء، للأب أنستاس الكرملي، نشر في بغداد سنة 1351هـ - 1933م.

9 - وأغلاط الكتاب، لكمال إبراهيم، نشر في بغداد سنة 1353هـ - 1935م.

10 - وأخطاؤنا في الصحف والدواوين، لصلاح الدين الزعبلاوي، نشر في دمشق سنة 1359هـ - 1939م.

11 - وعثرات اللسان، لعبدالقادر المغربي، نشر في دمشق سنة 1369هـ - 1949م.

12 - ولغويات، للأستاذ الشيخ محمد علي النجار، وهو مجموعة مقالات مما كان يكتبه لمجلة الأزهر بهذا العنوان، من ج 1 ج 16، وهو عدد محرم 1364هـ - 1945م، واتصلت إلى ج 7 مج 30، وهو عدد رجب 1378هـ - 1959م. وليس في الكتاب كل هذه المقالات، ولكن فيه مما كتبه إلى ج 8 مج 25، وهو عدد شعبان 1373هـ - 1954م. ورتَّب الكتاب على الحرف الأول من الجمل التي فيها البحث بحسب صوغه لها، وبلغ إلى أثناء حرف الكاف، فلا يكون في الكتاب كل المدة التي ذكرت، بل ما بقي في المجلة أضعاف ما في الكتاب. وربما يكون أخرج من الكتاب جزءاً آخر لم أره. وفي هذه المقالات من سعة الاطلاع ما فيها.

13 - وحول الغلط والفصيح على ألسنة الكتاب، لأحمد أبي الخضر منيسي، نشر في القاهرة سنة 1383هـ - 1963م.

14 - ومناقشات مع الدكتور مصطفى جواد، لرؤوف جمال الدين، نشر في النجف سنة 1386هـ - 1966م.

15 - والأخطاء السائرة في اللغة، لخالد قوطرش وعبداللطيف الأرناؤوطي، نشر في دمشق سنة 1386هـ - 1966م.

16 - والكتابة الصحيحة، لزهدي جار الله، نشر في بيروت سنة 1388هـ - 1968م.

17 - وقل ولا تقل، للدكتور مصطفى جواد، نشر في بغداد سنة 1390هـ - 1970م.

18 - وأزاهير الفصحى، لعباس أبي السعود، نشر في القاهرة سنة 1390هـ - 1970م.

19 - ومعجم الأخطاء الشائعة، لمحمد العدناني، نشر في بيروت سنة 1393هـ - 1973م.

20 - والاستدراك على كتاب قل ولا تقل، لصبحي البصّام، نشر في بغداد سنة 1397هـ - 1977م.

21 - والعربية الصحيحة، للدكتور أحمد مختار عمر، نشر في القاهرة سنة 1401هـ - 1981م.

22 - وكَبَوات اليَراع، لأبي تراب الظاهري، نشر في جدة سنة 1402هـ - 1982م.

23 - ومعجم الخطأ والصواب، للدكتور إميل يعقوب، نشر في بيروت سنة 1403هـ - 1983م.

24 - ومعجم الأغلاط اللغوية المعاصرة، لمحمد العدناني، نشر في بيروت سنة 1404هـ - 1984م.

25 - وتصحيحات لغوية، للأستاذ الشيخ عبداللطف الشويرف، نشر في طرابلس سنة 1418هـ - 1977م.

- وثَم كتب لم أعلم تواريخ نشرها، منها:

26 - مغالط الكتاب ومناهج الصواب، لجرجي جنن، نشر في بيروت.

27 - وسلسلة عثرات الأقلام، لمحمد عبدالعظيم، نشر في القاهرة.

28 - وقل ولا تقل، من عمل المكتب الدائم لتنسيق التعريب في الرباط.

29 - وأخطاء لغوية شائعة، لأحمد عز الدين الباتنوني، نشر في القاهرة.

- وفي مجلات مجامع دمشق والقاهرة وبغداد فصول من هذا الباب، يحضرني منها ما كتبه الدكتور ناصر الدين الأسد في مجلة المجمع القاهري، في الأجزاء 25 و27 و29 و34، وهي فصول ممتعة متينة المنهج. ومجلات أخرى أدبية ولغوية كمجلة لغة العرب والرسالة.
- ومن هذا الباب البحث فيما دخل اللسان العربي من الأساليب الأعجمية في هذا العصر، وتجد في الكتب والمجلات المذكورة طرفاً منه. يحضرني في ذلك ما كتبه الأستاذ محمد كرد علي في مجلة المجتمع الدمشقي في الجزء الأول من المجلد 28، وما كتبه الدكتور إبراهيم السامرائي في كتابه: علم اللغة المقارن، وضمنه كتاباً آخر من كتبه.

وباب الأخطاء الشائعة باب واسع، لايزال يطلب تتبع العلماء وتفتيشهم، ولا يغني فيه كل ما ذُكر، فليس كل ما خُطِّئ خطأ، ولا كل ما صُوِّب صواب، والباب مفتوح للاجتهاد. وسأضرب مثلاً بلفظ يقلّ الكلام على تخطئته. (وانظر معه تخطئة: الوقوف، بمعنى: خلاف الجلوس، في كتابي: الوقف الصرفي).

* * *

وهذا اللفظ المخطَّأ هو: **علَّله تعليلاً**، على معنى: نَظَر في علّته، أو ذكر علته، والعلة بمعنى السبب. وهو مستعمل من قديم في العلوم، كالعربية والكلام والفلسفة، ومن استعماله في الشعر قول ابن سناء الملك:

وربّ مليحٍ لا يُحَبّ، وضدُّه   يُقَبَّلُ منه العينُ والخدّ والفمُ
هو الجَدّ خذْهُ إن أردت مسلّماً   ولا تطلب *التعليل*؛ فالأمر مبهَمُ

(الجَدّ: الحظّ).

ولم أر من تكلم عليه إلا الشيخ الأستاذ محمد علي النجار في كتابه الموسوم بـ «لغويات»، وقال: «وقد تحدث بعض المعنيين بالعربية في عربية هذا الأسلوب»، وقال: ومن ثَمّ أنكر بعض الباحثين هذا الاستعمال» (ص 141 و142). وهذا يفيد أن له سابقاً في الكلام عليه، ولا أدري: أَسَبْقُه شفويّ أم كتابيّ؟

ونقل كلام الشيخ بألفاظه واقتباسه وشواهده: محمد العدناني، في كتاب: معجم الأغلاط اللغوية المعاصرة (ص 461) ولم ينسبه إليه.

* * *

وأصل هذه المادة: علّ يعلّ ويعُلّ، من بابي ضرب ونص؛ أي شَرِبَ شُرْباً ثانياً، والمصدر: العَلّ والعَلَل، والشرب الأول النَّهَل. وذلك أصل واحد، لا ثلاثة أصول كما ذهب ابن فارس في معجم المقاييس، فجعل الأصل الأول: تكراراً، والثاني: عائقاً، والثالث: ضعفاً (12/4) - لأن العلة بمعنى الحدث الذي يشغل، وبمعنى المرض، ترجع إلى أصل التكرار، وما أحسن ما فسّر به الشيخ النجار! ولم أجده في المعجمات؛ إذ ردّ العلة بمعنى المرض إلى الحمّى تعتاد الإنسان بعَرَقها، ثم أُطلق على كل مرض، والعلة بمعنى الشاغل من تشبيه الشاغل بالمرض الذي يحجِز عن العمل، والعلة بمعنى العذر من تشبيه العذر بالمرض؛ لأن المريض يسقط عنه اللوم والمعتبة، ولما كان العذر سبباً يتمسك به المعتذر أطلقت العلة على السبب. وأظن أن منه: لعلّ، وهي حرف رجاء لما يُستقبل وإشفاق، وما يُستقبَل تالٍ للحاضر.

وجاءت العلة بمعنى العذر أو السبب في حديث عائشة - رضي الله عنها - في صحيح مسلم (حديث 1211)، وذلك قولها تعني أخاها عبدالرحمن - رضي الله عنه -: «فيضرب رجلي بعلة الراحلة»؛ أي: يُظهر أنه يضرب البعير، وإنما يضرب رجلها.

وجاءت بهذا المعنى في قول البخاري في عنوان باب: لا صدقة إلا عن ظهر غنًى: «.. فليس له أن يضيِّع أموال الناس بعلة الصدقة».

وفي المثل: «لا تَعْدَمُ الخرقاء علة».

وفي المادة من الأفعال: علّ، وأعَلّ، وعلّل، وتعلّل، واعتلّ، وعالَل، وتعالَل.

والمقصود في هذه الكلمة من هذه الأفعال: **علّل**، على وزن: فعّل، وهو المخَطّأ بالمعنى المذكور، ومصدره: **التعليل**. واعتلّ، على وزن: افتعل؛ لما سأبينه، إن شاء الله، ومصدره: **الاعتلال**.

وما جاء من معنى علّل في المعجمات:

1 - **علّله**: سقاه مرة بعد مرة. ومن ذلك قول رجل من كِنْدة يذكر أخْذ امرئ القيس بثأره:

وأقام يُسقَى الخمرَ في عرَصاتهم   ملكٌ يُعَلّ شرابَه *تعليلا*

(شرح القصائد السبع ص 12).

والشاهد في قوله: «تعليلاً»، وهو مصدر خالف بينه وبين فعله، كما قال الله تعالى: ﴿**وتبتّل إليه تبتيلاً**﴾.

2 - **والتعليل**: جنْي الثمرة مرة بعد أخرى. ذكره صاحب الصحاح. وجاني الثمرة هكذا يقال له: المُعَلِّل، كما في التاج.

3 - **والمعلّل**: المُعين بالبرِّ بعد البرِّ، عن ابن الأعرابي.

4 - **وعلّله**: طيّبه مرة بعد أخرى، وعليه قول امرئ القيس في القصيدة المعروفة:

فقلت لها: سِيري وارخي زمامه   ولا تُبعدي من جناك *المعلَّل*

إذا رُوي على اسم المفعول.

5 – **وعلّله**: شغله وألهاه. وفُسّر به قول امرئ القيس إذا روي على اسم الفاعل، أي **المعلِّل**. ومنه يقال: **علّلتِ** المرأةُ صبيَّها بشيء من المرَق والخبز؛ ليَجْزَأ به عن اللبن. وقال جرير:

تُعَلِّل **– وهي ساغبة – بينها   بأنفاسٍ من الشَّبِم القَراحِ**

(السغَب: الجوع، والقَراح: العَذب، والشبِم: البارد: والنفَس من الماء: الذي يروي ويكفي. يذكر امرأته، ويستَنْزِل عطاء عبدالملك بن مروان).
ويقال: فلان **يعلّل** نفسه بتَعِلّة. **وعلّله** بحديث أو طعام.

والمعلِّل: يوم في آخر الشتاء يعلّل الناس بشيء من تخفيف البرد.

* * *

وأكثر ما جاء **علّل والتعليل** في الشعر على هذا المعنى الأخير، معنى الإلهاء والشَّغْل والصَّرْف والتسلية عن الشيء.

● قال عبده بن الطيب:

ثم اصْطَبَحْتُ كُمَيْتاً قَرْقَفاً أُنُفاً   من طيّب الرّاح، واللّذاتُ ***تعليلُ***

(كُميت: بين الأسود والأحمر، وقَرْقَف: يُرْعِد شاربه، وأُنُف: لم يُشرَب، واصطبح: شرب صباحاً).

● وقال عَدِيّ بن الرِّقاع:

تصطادُ بهجتُها ***المُعَلِّلَ*** **بالصِّبا   عَرَضاً، فتُقْصِدُه، ولن يصطادَها**

(البهجة: الحسن، وتُقصده: تقتله مكانَه).

● وقال جرير:

كم قد قطعن إليك من مُتَماحِلٍ   جدْبِ المُعَرَّج، ما به ***تعليلُ***

(متمحال: يعيد الأطراف، والمعرّج: المُناخ؛ أي للإبل، ما به تعليل: ما به مرعًى تُعلَّل به الإبل).

● وقال جرير أيضاً:

أجِدَّكَ لا يصحو الفؤاد *المُعَلَّلُ*　　وقد لاح من شيبٍ عذارٌ ومِسْحَلُ

(أجِدَّك: أحقّاً، والعِذار: شعر جانب الوجه، والمِسْحل: ما تحت الذَّقَن).

● وقال الأحوص:

أزعمتِ أن صبابتي أكذوبة　　يوماً، وأن زيارتي *تعليلُ*

● وقال ابن الرومي:

فهلاً بذلتِ الوعد ثم مطلتِه　　*فعلّلت تعليلَ* المجامل ذي المَطْلِ

* * *

فهذا هو معنى هذا اللفظ واستعماله، ولم يجيء بمعنى ذكر العلة أو السبب، فيما أعلم، إلا فيما لا يُحتَجُّ به أو فيه شبهة سنكشفها، إن شاء الله.

1 - فمن ذلك ما صحّح به الشيخ محمد علي النجار هذا الاستعمال، وهو أنهم قالوا: **المُعَلِّل**، لدافع جابي الخراج بالعِلل، قال: «فعلى ذلك يُقال: علّل؛ أي: ذكر العلة أو العلل» (ص 142). والصواب أنه إنما سُمّي بذلك لأنه يدفع الجابي؛ أي يصرفه ويشغله عن المال، لا لأنه يذكر العِلل؛ أي الأعذار، ولو كان المراد ذلك لسمَّوْا كل ذاكر للعِلل مُعَلِّلاً، ولو نعلمهم فعلوا ذلك. ومن أوضح الدليل على فساد الاستدلال بهذا أن مفعول التعليل هنا هو الجابي، والتعليل بمعنى ذكر العلة، كما يستعملونه، مفعوله المعاني، لا

الذوات، فيقولون: علّل الأمر، ولا يُعْقَل أن يقال: علّل زيداً، بهذا المعنى.

2 - ومن ذلك ما جاء في كتاب الإيضاح في علل النحو للزَّجَّاجي (توفي سنة 337) عن الخليل بن أحمد، قال: «وذكر بعض شيوخنا أن الخليل بن أحمد - رحمه الله - سئل عن العلل التي يَعتلّ بها في النحو، فقيل له: عن العرب أخذتها أم اخترعتها من نفسك؟ فقال: إن العرب نطقت على سجيتها وطباعها، وعرفت مواقع كلامها، وقام في عقولها عللُه، وإن لم يُنقل ذلك عنها، واعتللْت أنا بما عندي أنه علة لما **عَلّلتُه** منه... فإن سنح لغيري علة لما **علّلتُه** من النحو هو أليق مما ذكرته **بالمعلول** فليأت بها» (ص 65-66). فترى أن فيه الاستعمال الذي أخطّئه. ولكن لا ثقة لنا بأن هذه ألفاظ الخليل، فالخبر غير مسنَد، وذكره مَنْ بينه وبين الخليل نحو مائتي سنة، وفيه لفظ مشهور التخطئة عند العلماء وهو: **المعلول**، فإن صحت نسبة هذا المعنى إلى الخليل فلن تصح نسبة هذه الألفاظ إليه.

3 - ومن ذلك قول العباس بن الأحنف:

خذوا ليَ منها جُرْعةً في زجاجةٍ ألا إنها - لو تعلمون - طبيبي
فإن قال أهلي: ما الذي جئتمُ به؟ وقد يُحسِنُ *التعليلَ* كلّ أريب
فقولوا لهم: جئناه من ماء زمزمٍ لنشفيَه من دائه بذَنوب

(الذنوب: الدلو) فعلى أنه لا يُحتجّ به؛ لأنه مُحدَث، هو ظاهر الاستقامة على الاستعمال القديم، ويدلّك على ذلك أن السؤال في قوله: ما الذي جئتمُ به؟ عن الماهية لا عن العلة، فيكون المعنى: تستطيعون صرفهم عن الإلحاح في البحث بأن تعلّلوهم بهذا القول، وهو

أن هذا من ماء زمزم جئناه به ليستشفي به، وأنتم قد كنتم في الحجاز، فما أسهل هذا القول عليكم! وما أسهل أن يصدّقوه ويلهُوا به!

* * *

والصواب أن يقال إذا أُريدَ: ذَكَرَ العلة: **اعتلّ**، وفي المعجمات: **اعتلّ** عليه بعلة: اعتاقه عن أمر، والمعنى: ذكر له علة عاقة بها عما يريد. وفيها: اعتلّ: تمسّك بحجة. ومن شواهد ذلك:

1 - المثل: **يعتلّ** بالإعسار وكان في اليَسَار مانعاً.

2 - وما أنشده أبو زيد في نوادره (ص 248):

إن تبخلي - يا جُمْلُ - أو تَعْتَلّي أو تصبحي في الظاعن المولّي
نُسَلِّ وجد الهائم المُغْتَلِّ ببازل وَجْناء أو عَيْهَلِّ

(المُغْتَلّ: الذي اغتلّ جوفُه من الشوق والحب والحزن كغُلّة العطش، والبازل: الداخل في السنة التاسعة من الإبل ذكراً كان أو أنثى، والوجناء: الممتلئة باللحم أو الشديدة، والعيهلُ: الطويلة أو السريعة، وتشديد اللام ضرورة).

3 - وحديث أبي سعيد الخدري - رضي الله عنه - قال رسول الله - صلى الله عليه وسلم - لرجل: ما حبسك عن الصلاة؟ فذكر شيئاً **اعتلّ به**» (مسند الإمام أحمد 85/3).

4 - وحديث جابر بن عبدالله - رضي الله عنه - أن رسول الله - صلى الله عليه وسلم - قال للرجل الذي اشتدّ على جابر في تقاضي دينه: «أيْسِرْ جابرَ بن عبدالله (أي: أنْظِرْه إلى ميسرة)، فقال: ما أنا بفاعل، **واعتلّ**، وقال: إنما هو مال يتامى» (مسند الإمام أحمد 398/3، وسنن الدارمي، حديث 45).

5 - وحديث النعمان بن مُقَرِّن - رضي الله عنه - قال: «قدم رجال من مُزَيْنة، **فاعتلّوا** على النبي - صلى الله عليه وسلم - أنهم لا أموال لهم يتصدقون منها» (الإصابة 449/6، وقال: أخرجه ابن شاهين).

6 - وقال الفرزدق:

له راحةٌ بيضاءُ يَنْدَى بَنانُها قليلٌ إذا اعتلّ البخيلُ اعتلالُها

نسب الاعتلال إلى اليد، والمراد صاحبها، وهو الممدوح.

7 - وقال كُثَيِّر:

إذا ذرفتْ عيناي أعتلّ بالقذى وعزّةُ - لو يدري الطبيب - قذاهما
وأنتِ التي حبّبْتِ شَغْباً إلى بَدَا إليّ، وأوطاني بلادٌ سواهما
حلَلْتِ بهذا حَلّةً، ثم حَلّةً بهذا، فطاب الواديان كلاهما

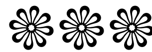
(شَغْب وبَدَا: موضعان).

8 - وقال أبو قيس بن الأسْلَت:

وتُكرِمُها جاراتها فيزرْنَها *وتعتلّ* عن إتيانهن فتُعْذَرُ

فلا تقلْ: علّله تعليلاً، وقُل: اعتلّ له اعتلالاً.

والله أعلم.



المقدمــة:

يعد شعر الرؤية كشفاً عن المجهول واللامرئي، عن كنه الأشياء المحيطة بنا، بل حتى أنفسنا فيزيدنا معرفة بخباياها وأسرارها وآلامها، إنه يتجاوز العادي والمألوف ليصل إلى وجه الكون الخفي فيكشف عنه النقاب، إنه التساؤل الدائم عن الوجود الحق، والبحث عن أجوبة أكثر حيرة وقلقاً من التساؤلات ذاتها. إنه الكشف عن موقف الشاعر إزاء العالم والكون والأشياء، وأفكاره واعتباراته لله والطبيعة والإنسان.

فكان الشاعر ذو الرمة ذلك الرائي المتميز بقدرته على رؤية ما لا يراه غيره، واختراق تخوم لم يبلغها معاصروه من الشعراء لامتلاكه رؤية خاصة به تمثل موقفه الفكري والجمالي من الحياة والشعر والعالم، فكان شعره ينفذ إلى ما وراء المرئيات ليبدع عالماً موحداً ومنسجماً، فهو لا يقف عند قشرة المحسوسات والأحداث، ولم يكن شعره مجرد وصف تصويري للطبيعة أو سرد للأحداث بل كان شعر إبداع ورؤية.

ولعل ما جذبني إليه روحانية شعره والتعمق الفكري والفلسفي والديني الذي تتمثله صوره الشعرية، وبتشجيع من الأستاذ الفاضل د. عمر الطالب وبتوجيه منه حدد لي المنفذ الملائم لاكتناه ذلك وهو (الرؤية) لذا اخترت دراسة رؤيته الشعرية فهو صوت ارتفع في الشعر العربي القديم، ومايزال، كماً ونوعاً، لكنه لم يدرس دراسات أدبية

ونقدية وافية تحيط بكل ما يزخر به عطاؤه الشعري من شاعرية وأصالة وابتكار وقدرة على النفاذ إلى أعماق الظواهر والأشياء والمشاعر والنوازع والالتحام بحقائق الكون والإنسان والحياة. فهو شاعر لم يسع للشهرة والمجد، ولقد استوعب شعره ثلث لغة العرب فهو يمثل مرحلة متقدمة في مستوى اللغة الأدبية، وتراثه الشعري قد أثرى الشعر العربي برؤى وصور جديدة.

ولم تكن هذه الأسباب لتأخذ سبيلاً إلى نفسي لولا أستاذي الفاضل المشرف الذي أخذ بيدي.

ولقد أفدت من معظم الدراسات السابقة التي كتبت عن الشاعر على الرغم من اختلاف الرؤية والمنهج والهدف من البحث، حتى لا أنزلق في التكرار أو أقع في المخالفة أو الموافقة بغير وعي. ولقد اهتمت أغلب هذه الدراسات بالجوانب الفنية في شعره، ولكنها أفادتني في بيان بعض الجوانب الحياتية والفنية في شعره.

ولقد انتهجت في بحثي اتجاهاً مغايراً لما سار عليه النقاد والباحثون فجاءت منهجية التأويل منسجمة مع ماهية الموضوع وأهدافه، فارتبطت بالنص الشعري ارتباطاً مباشراً وأساسياً من أجل الفهم والتفسير والتطبيق الذي ينصهر فيه أفق الباحث والعصر بأفق الشاعر وعصره، فحاولت أن أكتشف في ذي الرمة الجانب الروحي، وحاولت النفاذ إلى أعماق الطريقة التي عانى بها العالم، وأن أعيد وعن طريق التحليل بناء رؤيته للحياة والوجود والكون بأسره.

فهو شاعر يظل ظاهرة فريدة في شعر العصر الأموي، فكانت هذه الدراسة تمثل إعادة النظر في التراث الأدبي وإعادة قراءة لشعر ذي الرمة بإقامة حوار مع نصوصه وتحليلها.

ولقد تطلب مني إنجاز هذا البحث الرجوع إلى العديد من

المصادر والمراجع القديمة والحديثة، العربية والمترجمة في شتى مجالات المعرفة التي أعانتني على استكناه أبعاد رؤية الشاعر، وعلى تعميق ملاحظاتي ونتائجي حول قضايا جوهرية في عالم الشاعر.

ولقد تعرض البحث لمشكلات عديدة لست بصدد ذكرها ففي تجاوزها يصنع الباحث بحثه.

وجاءت دراستي للتجربة الرُّمية معنية بتتبع رؤى الشاعر الروحية والجمالية والاجتماية والإنسانية والحضارية، ومن هنا كان تقسيمي لبحث الرؤية في شعر ذي الرمة إلى تمهيد وفصلين وخاتمة تضمنت عرضاً لنتائج البحث.

تناول التمهيد مفهوم الرؤية لغة واصطلاحاً ومن خلال ذلك تبينت إمكانية استخدام هذا المصطلح إجرائياً في التعامل مع شعر ذي الرمة على الرغم من الاختلاف الواقع حول تعريف المصطلح. وألقيت الضوء على حياة الشاعر ذي الرمة وألمحت إلى جوانب عديدة منها مشيرة إلى ثقافته وبيئته وشاعريته لارتباطها المباشر وغير المباشر بإبداعه الشعري.

وأعقب التمهيد الفصل الأول الذي عرض لـ (رؤية الطبيعة) في شعره فهي لم تعد مجرد أشياء وموضوعات بل أصبحت صوراً ورموزاً. وقسم إلى ثلاثة مباحث: تناول المبحث الأول (رؤية الطلل) بما يمثله من لحظة تأمل في الحياة ونقطة توقف بين ماضٍ رحل ولن يعود وحاضر عاجز غير مستقر ومستقبل مغيب ومجهول. في حين اختص المبحث الثاني بـ (رؤية الصحراء) في عمقها واتساعها، في مرئيها ولامرئيها ومعلومها ومجهولها، فهي الحرية، وهي في الوقت نفسه الموت والفناء. واهتم المبحث الثالث بـ (رؤية الحيوان) بوصفه رمزاً احتمل دلالة الصراع بين إرادة البقاء والفناء والحياة والموت.

أما الفصل الثاني فكان محوره (رؤية الإنسان في البحث عن حقيقته الذاتية وجوهره وحقيقة وجوده وأفعاله بوصفه كائناً ذا وجهين: ظاهر وباطن. وقد اشتمل على ثلاثة مباحث أيضاً. تناول المبحث الأول (رؤية الذات) التي هي صميم وجود الشاعر يتأملها ويراها في سموها ورفعتها وعظمتها. واختص المبحث الثاني بـ (رؤية المرأة التي مثلت رمزاً للمحبة الأدبية وللخصب والعطاء ولخلاصه الروحي، كما مثلت سبب هلاكه وتعاسته أيضاً. وجاء المبحث الثالث مبيناً (رؤية الآخر) بوصفه ممدوحاً أو مهجواً أو رفيقاً. وانتهى البحث إلى جملة نتائج ضمتها خاتمته.

وبعد... فإنني لم أدخر وسعاً في البحث عن كل ما له علاقة بموضوع دراستي بغية الوصول إلى الهدف العلمي. وأستميح أساتذتي الكرام عذراً عن كل خلل.

وختاماً، أود أن أتقدم بشكري وامتناني الكبيرين لأستاذي الفاضل الذي أدين له بإنجاز هذا البحث، أستاذي الكبير الدكتور مؤيد اليوزبكي الذي أشرف على إتمام هذا البحث برعايته وتوجيهاته وآرائه واتساع صدره لأسئلتي، فكان له الفضل في تكوين رؤيتي المستقلة للموضوع وتعميقها وذلل كثيراً من المصاعب التي واجهت بحثي. فله شكري وتقديري.

ويخص البحث شكره إلى الأستاذ الدكتور حسن البنا عز الدين من مصر، والدكتور عبدالله الفيفي من السعودية، والدكتور عبدالقادر الرباعي من الأردن، والدكتور عبدالقادر فيدوح من الجزائر والأستاذ عبدالفتاح أبو مدين من السعودية، والدكتور عبدالستار عبدالله والدكتورة قبية توفيق وإلى الصديق العزيز عبدالله أحمد لما أبدوه من تعاون مخلص في محاورة البحث وتوجيهه وإرفاده بالمصادر، وإلى

الأستاذة شفاء ولجميع الزميلات والزملاء لما قدموه لي من عون وللسيد أحمد مسلم لتعاونه في طبع هذه الأطروحة.

ويرفع البحث شكره إلى رئيس قسم اللغة العربية الدكتور عماد عبد يحيى لما أبداه من تعاون في سبيل إتمام المهام البحثية.

التمهيد

الرؤية لغة:

الجذر (رأى) أصل تعددت مصادره وتنوعت معانيه إذ دمجت اللغة العربية في بنيتها الدلالية ثلاث دلالات لهذا الدال اللغوي «رأى» تعد الرؤية واحدة منها، وهي الدلالة التي يسميها علماء اللغة «رأى الإدراكية» تمييزاً لها عن «رأى الحلمية» و«رأى العلمية» والأمثلة الثلاثة الآتية تبرز الفرق الدلالي بين هذه المستويات في الاستخدام القرآني:

1 - ﴿**فلما جنّ عليه الليل رأى كوكباً...**﴾[1] - أدرك ببصره.

2 - ﴿**إذْ قَالَ يُوسفُ لأبيه يا أبت إنِّي رأيتُ عَشَرَ كَوْكَباً والشَّمسَ والقَمَر رأيتُهُمْ لِي ساجِدين**﴾[2] - رأى في المنام.

3 - ﴿**قالوا يا أيُّها العزيزُ إنَّ لهُ أباً شَيخاً كبيراً فخُذْ أحَدَنا مكَانَهُ إنَّ نَرَاكَ مِنْ المُحْسِنِينَ**﴾[3] - نعلم/ نعتقد[4].

فـ (رأى) أصل يدل على نظر وإبصار بعين أو بصيرة[5]. أما «البصر بالعين فهو رؤية»[6] و(رأيت): فهي رؤية البصر[7]. و(الرّأي) هو ما يراه الإنسان في الأمر[8]. و(الرّي) و(الرواء): ما رأت العين من حالة حسنة[9]. وفلان حسن في مرآة العين أي في النظر، لذا يقال في المثل: (تخبر عن مجهوله مرآته أي ظاهره يدل على

باطنه)[10]، فالرؤية النظر بالعين والقلب، والرؤية بالعين تتعدى إلى مفعول واحد وبمعنى العلم تتعدى إلى مفعولين[11]. لكنها في العين حقيقة وفي القلب مجاز، وفي قوله تعالى: ﴿**أفمَنْ زُيِّنَ لهُ سُوءُ عَمله فرآهُ حَسناً**﴾[12]، فهذا على المجاز وأما على الحقيقة فالرؤية المشاهدة بالبصر حيث كان في الدنيا أو الآخرة[13]، مثل قوله تعالى: ﴿**فَلمَّا رأى القمَرَ بازِغاً قَالَ هذَا ربِّي**﴾[14]، وقوله ﴿**ثُمَّ لترونَّها عَينَ اليَقينِ**﴾[15]. والرؤيا هي ما رأيته في منامك، وجمعها (رؤى) ورأيت عنك رؤى حسنة: حلمتها، وأرأى الرجل إذا كثرت رؤاه أي أحلامه. ورأى في منامه (رؤيا)[16]. و(الرؤيا) كـ (الرؤية) وبمعناها إلا أنها مختصة بما كان منها في المنام دون اليقظة[17]. فالرؤية ما رأيت بعيني بينما الرؤيا ما رأيته في المنام[18]. وقد عُدّ من الخطأ القول: (سررت برؤيا فلان) إشارة إلى رؤيته والصحيح أن يقال: (سررت برؤيتك) وذلك لأن العرب تجعل (الرؤية) لما يرى في اليقظة (والرؤيا) لما يُرى في المنام[19] كقوله تعالى إخباراً عن يوسف عليه السلام: ﴿**هذا تَأويلُ رُؤيَايَ مِنْ قَبْلُ**﴾[20]. وتأتي (الرؤيا) بمعنى (الرؤية) في اليقظة. مجازاً وهو بمعنى المعاينة، كما جاء في شعر الراعي النميري:

فكبر للرؤيا وهش فؤاده   وبشرَ نفساً كان قبلُ يلومها

وعلى هذا الأساس فسر قوله تعالى: ﴿**وَمَا جَعَلْنَا الرُّؤيَا الَّتي أريْنَاكَ إلاَّ فِتْنَةً للنَّاسِ**﴾[21]، فهي هنا رؤيا عين لا رؤيا منام، وغالباً هي الرؤية البصرية التي رآها النبي صلى الله عليه وسلم ليلة المعراج وهذا ما عليه غالبية أئمة التفسير[22]. وعليه أيضاً فسر قول أبي الطيب: (ورؤياك أحلى في العيون من الغمض)[23].

والرئيُّ: جنى يتعرض للرجل يُريه كهانة وطباً. وفلان رئيُّ قومه: إذا كان صاحب رأيهم. ورأوة الشيء: دلالته. وتراءى القوم: رأى

بعضهم بعضاً... والرؤية تأتي بمعنى العلم، وقوله عز وجل: ﴿**أَلَمْ تَرَ إلى الَّذِينَ أُوتُوا نَصيباً من الكِتَابِ**﴾[24]. قيل معناه: ألم تعلم، أي ألم ينته علمك إلى هؤلاء. وارتأينا في الأمر وتراءينا: نظرناه. وقول عمر رضي الله عنه في ذكر المتعة: (ارتأى امرؤ بعد ذلك ما شاء أن يرتئي. أي فكر وتأنى. قال وهو افتعل من رؤية القلب أو من الرأي[25].

الرؤية اصطلاحاً:

يعد مفهوم (الرؤية) من أكثر المفاهيم تداولاً في النقد الشعري العربي الحديث تنظيراً وممارسة، ولكننا نجد أن النقاد لا يتفقون على استعمال واحد لهذا المفهوم، الأمر الذي ترتب عليه هذا الغموض الذي ينتاب المتتبع، لاسيما أن هذا المصطلح (الرؤية) يتشابك في الاستخدام مع مصطلح (الرؤيا) ويتداخل معه في أغلب الكتابات النقدية العربية الحديثة، ولاسيما الشعرية منها. ولعل السبب في ذلك يرجع على مستوى عام إلى عدم اكتراث النقد العربي الحديث بتدقيق مصطلحاته ومفاهيمه، كما يعود على مستوى خاص إلى أن (الرؤية) و(الرؤيا) يعبر عنهما بلفظ واحد في اللغتين الفرنسية والإنكليزية (Vision) فاختلط الأمر على بعض النقاد العرب المعاصرين وأصبحوا يتحدثون عن (الرؤيا) وهم يقصدون (الرؤية) أو العكس[26].

فجاء في المعجم الفلسفي أن (الرؤية) تعني المشاهدة بالبصر، وقد يراد بها العلم مجازاً، وإذا أطلقت (الرؤية) على المشاهدة بالنفس سميت حدساً (توقع). وقد تطلق على مشاهدة الحقائق الإلهية أو على المشاهدة بالوحي أو الإدراك بالوهم أو المشاهدة بالخيال[27].

وقيل إن (الرؤية) هي فعل الحس البصري، وهي إدراك بصري لما

هو روحاني ومنه الوحي والإلهام. وتلتقي بهذا مع الحلم والرؤيا. وذهب (ديكارت) إلى أن الرؤية عمل ذهني يقوم على قوة الحكم بجانب أنه عمل بصري. وأشار (باركلي) إلى أن البصر لا يدرك بذاته مقادير الأشياء وأوضاعها ومسافاتها وكل ما يدركه إنما هو علامات ودلائل على المسافات والأوضاع والمقادير[28].

في حين جاء مفهوم (الرؤيا)[*] بما يرى في النوم وجمعه (رؤى)، وتطلق على أحلام اليقظة، والفرق بينها وبين (الرؤية)، أن الرؤيا مختصة بما يكون في النوم في حين أن الرؤية مختصة بما يكون في اليقظة. فالرؤيا بالخيال والرؤية بالعين، والرأي بالقلب. ومنه رؤى المصلحين وأحلام الفلاسفة[29].

وفي القواميس الأجنبية تعرف (Vision) بأنها: فعل الرؤية بالعين والقوة والمقدرة وفعل وقوة إدراك لما هو غير موجود فعلاً بالنسبة للعين (تصور) إما عن طريق الذكاء الفكري الطبيعي، أو عن طريق موهبة فوق طبيعية (حدس) أو توقع. وهي تصور المرئي أو الموجود بالنسبة للذهن والذي يختلف عن النظرة العادية الطبيعية في حالة اليقظة الطبيعية. وهي رؤية مشهد أو صورة ذهنية (ميتافيزيقية) لما هو غير موجود فعلاً في المكان والزمان مثل رؤى الماضي أو المستقبل. وتصور أو حدس خيالي حيوي مثل رؤى المجد أو الثروة[30].

وفي موسوعة برجسون يرد تعريف الرؤية بأنها من المفردات الشائعة حديثاً وهي مفردة غنية بالغموض والمعاني الإضافية التي تسبب مراراً مفارقات في السياقات التي تستخدم فيه، فهناك رؤية العين الطبيعية وهناك الإدراك الذي تقوده وتدعمه ذهنية عليا، وهناك الرؤيا النبوئية والرؤية المبهجة.

وتقدم الرؤية المادي الحيوي وكذلك البدائي والمثالي والروحي وقد تكون إلهاماً يملكه متنبئ أو شاعر أو نبي أو كاهن.

ويرى الرؤيوي الشيء وما يجب عليه والجنة والجحيم والعصر الذهبي الماضي وتعاسة الحاضر أو العالم الحديث المستقبلي الرائع. وتستدعي الرؤية الحقيقة وتتصرف على نحو يفضي إلى التصديق بل إنها قد تشير إلى ما هو خيالي أو غير عملي.

وفي النقد المعاصر تستخدم (الرؤية) في معانٍ مختلفة، فتشير إلي الصور المرئية للشاعر ببساطة مثل المجاز، وتستخدم مرادفاً للأدب، فالأدب عند (فراي) ليس محاكاة للطبيعة، ولا يشير إلي الواقع بل إنه حلم الإنسان وإبراز خيالي للرغبات والمخاوف الإنسانية، وبذلك تشكل كل الأعمال الأدبية فيما لو تم أخذها بمجموعها رؤية شاملة (رؤية غاية المسعى الاجتماعي والعالم البريء للرغبات المتحققة والمحفل الإنساني الحر).

لكن المعنى الأكثر تداولاً في النقد المعاصر لمفهوم (الرؤية) هو الذي أعطاه النقاد **التعبيريين** الذين استخدموا المصطلح للإشارة إلى رؤية المؤلف العالمية (أفكاره ومواقفه وأحاسيسه واعتباراته لله والطبيعة والإنسان) وأنها تتضمن أن الشاعر يعبر بالضرورة عن جزء من فلسفته للحياة في القصائد التي يكتبها وأن الخبرة الجمالية تكمن في التبصر المتكون لدى القارئ المتفحص لهذه الرؤية.

وقد يتم في القصيدة التصريح بوضوح عن أجزاء من رؤية الكاتب لكن الكثير منها يوجد في مستويات لا يمكن إدراكها ذهنياً ويتم الكشف عنها في البنية والأسلوب والصور واللغة الاستعارية للعمل الأدبي.

فرؤيته تمتد عبر أعماله كلها كالنهر المترابط تنضفر أمواجه ويندغم بعضها ببعض لأنها تنبثق من هم كياني[31]. وهناك فرق بين الرؤية وحلم اليقظة، والرؤية والوهم، وأن رؤى الأدباء المشاهير غير

قابلة للقياس، فما لم يستطع المرء من الحصول على أجوبة نهائية عن طبيعة الكون وقدره فيه، فإنه سيحتفظ بوجهات نظر مختلفة تماماً عن طريقها ينظم خبرته ويبني عمله الأدبي، لذا تعد رؤية الشاعر ببساطة سلسلة من الافتراضات المتولدة في ذهن حساس استجابة لتجارب الحياة[32].

ولقد استخدم مفهوم (الرؤية) بدلالة أوسع للموازنة بين التطلعات الماورائية وبين هموم الرؤية البصرية للواقع الملموس. فالشاعر هو ذلك الرائي الذي يكشف عن بصيرتنا والمكتشف الذي يأخذ بيدنا إلى عالم جديد، والقادر على تحقيق موازنة بين المكونات البصرية المرئية للمنظور الواقعي ولمشكلات الإنسان من جهة، وبين الكشف عن العوالم الداخلية والروحية والفكرية للفنان. فالفن الجميل هو الذي يتوسل بما هو مرئي ومحسوس للكشف عما هو مجهول وغير مرئي من تطلعات وهموم وأفكار[33]. فالرؤية تأسست - فيما يبدو - على الواقع والطبيعة منطلقة من التفاعل بينهما واتخذت - عند بعض الباحثين - منطلقات أخرى مثل التوغل في الذات واستنباطها وتسجيل أدق ما تختزنه من هواجس وأحاسيس بمحاولة الغوص في اللاوعي أي في الأعماق السحيقة المعتمة[34]. لذا فهي « «تُعرَّف» لكنها لا «توجد». ليست الرؤية إلا عتبة لما هو أقصى منها: الغيب. ففي ذروة الرؤية يجد الإنسان أن ظمأه لما لم يره بعد، قد اشتد. الرؤية حركة من اللامتناهيات: نقطة الوصول هي نقطة تكشف لنا عن البعد والظمأ - أكثر مما تكشف لنا عن القرب والارتواء»[35]. فهي تجاوز للسطحية والظاهرية والغوص في الأشياء وراء ظواهرها، حيث يمكننا أن نرى العالم في حيويته وبكارته وطاقاته على التجدد، إنها بحث عن الكون الشعري فيها وعن صلتها بالإنسان ووضعه[36]. فالشاعر «الرائي ينفذ عبر العالم المادي، يتخطاه، يتحد بالغيب، يمتلك أسراره

ويجسدها بالصورة. الرؤية إذاً تجاوز ما هو كائن إلى ما يمكن أن يكون، والرائي يتفلت من شرك الواقع وعوائق المادة لمعانقة المطلق عن طريق الكشف الشعري. فالرؤية الشعرية تربط بين المرئي واللامرئي، بين الواقع والحلم. إنها قوة انسلاخ وطاقة كشف وأداة معرفة خييلية تعارض المعرفة العقلية والتجريبية...»[37] لذا فإن الشاعر الأفضل هو ليس المصور الفوتوغرافي ولكن هو الرسام الخلاق الذي يمثل الحياة كما يراها، والشعر الناجح هو الشعر القادر على الاعتراف ليس بألم الشاعر حسب بل بقدرته على نقل هذا الألم أيضاً[38]. لأنه يغدو ذا أبعاد زمنية متعددة متجاوزاً حدود الزمان والمكان فهو يفسر الماضي، ويصف الحاضر ولا ينسى أن يبدع أشكالاً تسهم في تطوير واقع معين[39].

فالطبيعة ليست موضوع محاكاة ونقل وتقليد، بل هي على العكس، موضوع تأمل واستبصار وكشف. وكل مبدع لا يُعني بما يراه إلا بوصفه عتبة لما لا يراه ذلك أن الكون يتحول أبداً، فإن ظاهره في زوال دائم، ومهمة المبدع أن يقيم بينه وبين هذا (الزائل) خطوطاً وأشكالاً تتيح له أن يرى الحركة العميقة وراءه، أن يضع المشاهد دائماً وجهاً لوجه مع هذه اللانهاية، عبر أشكاله وإيقاعاته: يضعه أمام بعيد مجهول، يظل دائماً، مهما قرب، مجهولاً وبعيداً[40]. لذا كانت لغة الرؤية هي المجاز والاستعارة والرمز، وغيرها من وسائل للتعبير عن المعاني العميقة ولهذا فهي تتطلب مهارات خاصة في التأويل[41]. فالرؤية كشف، وضربة تزيح كل حاجز، أو هي نظرة تخترق الواقع إلى ما وراءه، وتكشف عن علاقات بين أشياء تبدو للعقل أنها متناقضة ولا يربط بينها أي شكل من أشكال التقارب[42].

فشعر الرؤية يكشف النقاب عن كل شيء ويزيدنا معرفة بالأشياء المحيطة بنا، بل وحتى بأنفسنا وما تشتمل عليه من قوة وأسى وتلذذ بالجمال والعدالة، هو يكشف عما يخفيه عنا الروتين

والعادة وعن وجه الكون الخفي[43]. لذا كانت الرؤية كشفاً وفاعلية لغناها بالتعارض والشمول والقلق، فهي ليست أجوبة جاهزة لموقف مطمئن مستريح، بل توق وتساؤل **دائمين** والسعي في اتجاه أجوبة أشد إقلاقاً، فهي لا ترى الواقع من منظور ثابت، ولكن تراه من زوايا متعددة لتتمكن من اقتناص جوهره المتحرك الذي يتفجر بالقلق وحالات النمو فتسعى لتراه في حركته وتردده في يقينه وذكره، ولهذا تتعدد مواقفها منه فلا تتخذ منه موقفاً واحداً ولا تتصل به بقناعة نهائية، فهي ليست هجاءً مراً لهذا الواقع وليست كذلك غناء بريئاً له. لذا فالرؤية ليست الفكر مجرداً ولا وجهة النظر وحدها، وليست موقفه الفكري معزولاً، بل هي كل هذا معاً في مزيج جمالي وفكري حاد ومتجانس وشديد الغنى[44]. إنها التجربة الإنسانية في مجموعها وغناها التي يعيشها الشاعر في عالمه بتكوينه الثقافي والسيكولوجي والاجتماعي، وبكل خبراته الجمالية في الإبداع والتذوق، ومدى تجاوبه أو رفضه للمجتمع وطبيعة العلاقة بينه وبين أسرار هذا الكون[45].

ومن هنا كان نضوج الرؤية مبنياً على الخبرة والمعرفة وما يمتد بينهما من عناء لا حدود له. فعندما يعبر الشاعر عن رؤيته إنما يفصح عن إحساس شامل بالفجيعة أو الفرج أو البطولة ولا يعود وتراً منفرداً بل يندرج في نبرته أنين عام هو أنين البشر كلهم، ونشوة شاملة هي نشوتهم جميعاً فرؤيته لا تنمو إلا بالارتباط الحميم بالآخرين. ولا تتجسد بشكل مؤثر إلا حين يصبح صوته رغم فرديته وسريته صوتاً إنسانياً، ونشيداً شاملاً لمجد شعبه ومكابدته[46].

والرؤية لا ترقى إلى مستواها الأعمق والأمثل إلا بعد أن يلتقي الخاص والعام في مزيج ملتحم مؤثر وبعد أن يتبنى الشاعر بقدرة فذة الهم العام ويجرده مما فيه من شيوع وعمومية وصخب ليعبر عنه بحرارة فردية خاصة تجعل من هذا الهم شاغلاً شخصياً، وكذلك يعبر عما يبدو

لأول وهلة وكأنه هم شخصي فإنه ينأى عن الضيق والمحدودية ليجعله رحباً حانياً مفتوحاً على الآخرين[47]. إذ إنه يسعى للمواءمة بين «تشخصنه وفرادته، من جهة، وكلية حضوره الإنساني من جهة ثانية، بين الشخصي والكوني، بين الذات والتاريخ: يريد أن يكون نفسه وغيره. الزمان والأبدية في آن»[48].

فالرؤية هي أفكار ومواقف وأحاسيس واعتبارات الشاعر للرمز والطبيعة والإنسان والتعبير عن جزء من فلسفته للحياة في قصائده، وهي تصور معين لدى الشاعر للواقع والأشياء والكون وموقفه أو فلسفته أو نظرته إزاء هذه القضايا التي تشغل عصره وتشغله هو معبراً عنها بطرائق وأساليب مختلفة لذا فهو يتوسل بما هو مرئي محسوس للكشف عن المجهول واللامرئي، فالرؤية عتبة للغيب وتجاوز للسطحية والغوص إلى الأعماق لرؤية العالم في حيويته وبكارته، فهي تسعى للربط بين المرئي واللامرئي، بين الواقع والحلم، هي وسيلة للكشف عن الغيب بإبداع عالم مغاير، عالم جديد، وتبصر في مصير الإنسان وتقويم للصراع بين الخير والشر، والشاعر هو ذلك الرائي الكائن المتميز القادر على اختراق المجهول ورؤية ما لا يراه غيره واختراق الواقع إلى ما وراءه والكشف عن موقف من الحياة يفسر الماضي ويشمل المستقبل.

الشاعر (حياته):

بقيت سيرة ذي الرمة وأخباره موزعة هنا وهناك من كتب الأخبار والأدب حتى غدت أقرب ما تكون إلى أسطورة في الأدب العربي بل أصبحت سيرة من السير الشعبية وحكاية ترويها العجائز[49]، وباتت شخصيته واحدة من شخصيات مقامات بديع الزمان الهمذاني، فله مقامة بعنوان: (المقامة الغيلانية)[50]، واسمه غيلان بن عقبة بن بهيش بن مسعود بن حارثة بن عمرو بن ربيعة بن ساعدة بن كعب بن

عوف بن ثعلبة بن ربيعة بن ملكان بن عدي بن عبد مناة بن أد بن طابخة بن إلياس بن مضر بن نزار بن معد من العدنانية[51]. ويكنى بأبي الحارث، وذو الرمة لقبه، واختلف في سبب تلقيبه بذي الرمة، فيقال: لقبته به مية محبوبته، وقيل لقوله: (أشعث باقي رمة التقليد)، وقيل: بل كان يصيبه في صغره فزع فكتبت له تميمة، فعلقها بحبل فلقب بذي الرمة[52]. ولم تحفظ لنا المصادر أخباراً عن حياته، بل تكاد تكون حياته مغيبة لا يعرف عنها شيء إلا ما ندر من الأخبار المتناثرة، حتى الشاعر نفسه لم يخلد في سجل حياته ذكراً لأسرته، فوالده لا ذكر له وأغلب الظن أنه قد مات وهو صغير، أما والدته فليس لها من الأخبار إلا ما ورد عنها أنها (امرأة من بني أسد يقال لها ظبية) وكانت ترعى ذا الرمة منذ صغره فقد جاءت به إلى الحصين بن عبده العدوي مقرئ الأعراب بالبادية ليكتب له معاذة لأنه كان يفزع بالليل. أما إخوته فهم (مسعود وهشام وأوفى) وكلهم شعراء[53].

وهو أحد عشاق العرب المشهورين بذلك، وصاحبته مية ابنة مقاتل بن حلبة بن قيس بن عاصم المنقري. ويعد أحد فحول الشعراء، ويقال إنه كان ينشد شعراً في سوق الإبل فجاء الفرزدق فوقف عليه، فقال له ذو الرمة: كيف ترى ما تسمع يا أبا فراس، فقال: ما أحسن ما تقول! فقال: فما لي لا أذكر مع الفحول؟ قال: قصر بك عن غايتهم بكاؤك في الدمن، وصفتك للأبعار والعطن[54].

وكانتت لذي الرمة مكانة كبيرة عند العامة فقد كان يعجبهم شعره ولا يقدمون عليه أحد، فضلاً عن مكانته العالية عند اللغويين والنحويين فقد تناولوا شعره بالحفظ والشرح والرواية، وكان مدار حديث اللغويين في الاستشهاد عن فصيح اللغة وغريبها، وحظي بإعجابهم فكان شعره مدار شواهدهم النحوية من أمثال عيسى بن عمرو يونس بن حبيب والخليل وأبي عمرو بن العلاء والأصمعي وأبي عبيدة وحماد

الراوية من حفظة الشعر وحملته. ولقد وجده علماء العراق خبيراً أريباً في الشعر الجاهلي، وكانت له قدرة يميز بها كلام أهل الجاهلية من كلام أهل الإسلام(55). وقيل عنه إنه كان أحسن الناس تشبيهاً، وإنما وضعه عندهم أنه (كان) لا يجيد المدح ولا الهجاء(56). وقال عنه الأصمعي: ذو الرمة حجة لأنه بدوي، وليس يشبه شعره شعر العرب، ثم قال: إلا واحدة تشبه شعر العرب، وهي التي يقول فيها: (والباب دون أبي غسان مسدود). وكان معلماً في البدو ويحضر اليمامة والبصرة كثيراً(57). ولقد وضعه ابن سلام في الطبقة الثانية من الإسلاميين(58). وكان على اتصال وثيق بأهل النحو واللغة لاسيما علماء البصرة فكان عيسى بن عمر - وهو أستاذ الخليل وسيبويه والأصمعي - يسائل ذا الرمة عن أمور في اللغة ويكتب عنه شعره، فقال لعيسى بن عمر: اكتب شعري، فالكتاب أحبُّ إليّ من الحفظ، لأن الأعرابي ينسى الكلمة والكتاب لا ينسى ولا يبدل كلاماً بكلام. وعرف عنه أنه كان حريصاً على تدوين شعره بيده. وكان ذو الرمة آخر من ذهب مذهب البدو في القصيد الذي أخذه عن الراعي وكان ذو الرمة راويته. وكان عيسى راوية شعره، وشيخ الرواة أبو عمرو بن العلاء قد روى شعره وقال عنه: (فتح الشعر بامرئ القيس وختم بذي الرمة)، وقال أيضاً: (ختم الشعر بذي الرمة وختم الرجز برؤبة).

وقال ابن دحية: (كان شيخنا الوزير أبو بكر يحفظ شعر ذي الرمة، وهو ثلث لغة العرب)(59)، وقال عنه حماد الراوية: امرؤ القيس أحسن الجاهلية تشبيهاً، وذو الرمة أحسن الإسلام تشبيهاً، وما آخر القوم ذكره إلا لحداثة سنه وأنهم حسدوه(60).

وكانت وفاته سنة (117هـ) ولما حضرته الوفاة قال: أنا ابن نصف الهرم، أي أنا ابن أربعين سنة، وأنشد(61):

يا قابض الروح عن نفسي إذا احتضرت   وغافر الذنب زحزحني عن النار

ويقال إنه مات بالجدري، وأنه دفن بالصحراء غير بعيد من البصرة. أما ولادته فكانت في منطقة الخلصاء التي تقع في فيافي الدهناء بالقرب من بادية اليمامة، وقيل إنه ولد حوالي سنة (77هـ)[62].

ويذكر أن ذا الرمة كان من مشاهير الشعراء المتكلمين الذين يمتازون بلونهم الخاص الذي يبرزهم عن غيرهم فهم شعراء مفكرون انغمسوا في تيارات الثقافة والفكر واشتغلوا بهما، بل هم شعراء متكلمون استطاعوا أن يصوروا عقائدهم في شعرهم تصويراً عقلياً وأن يدللوا على صحة مذاهبهم تدليلاً منطقياً حتى ليصبح شعرهم وثائق طريفة يودعون فيها آراءهم وأفكارهم. لاسيما وأن الشاعر عاش في عصر افترقت فيه الفرق فاحتاجت إلى الجدل في أواخر العصر الأموي واستمدادها لمنابع الثقافة العربية والإسلامية والأجنبية وهي تلك الروافد التي تكون منها تيار الثقافة في هذا العصر[63]. لذا جاء شعره موقفاً من الكون وموضوعه وضع الإنسان في هذا الوجود، فكانت أداته الوحيدة هي (الرؤية) التي تعيد صياغة العالم على نحو جديد، والكشف عن عالم يظل أبداً في حاجة إلى الكشف[64].

رؤية الطبيعة

يبدأ الإنسان تحقيق وعيه في هذا الكون بقصديته التي تتجه إلى عالمه الخارجي (الطبيعة) أولاً، ذلك لأن وجوده مقترن بوجود هذا العالم.. الذي يلبي حاجاته ويحققها له، أو بالعكس عندما يأخذ الإنسان بالتحول الفاعل ليحقق كينونته الإنسانية، فينشأ صراعه معه على نحو يواكب تطوره في حركة تصاعدية[65]، ويلازم رغبته في تحقيق وجوده في هذا الكون المجهول أمامه والغائم فيشعر بحيرة تقلقه وتدعوه للتساؤل عن معنى وجوده.

وبدأ صراعه يكون عندما يستيقظ وقد اصطدمت رغباته في الحواجز التي يقيمها مع العالم المحيط به، فيناقض هذه الرغبات ويناصبها العداء[66]. فيحس أن هناك تهديداً بالفناء يحيط به ويشعره بضعف إمكانياته وقلق وجوده وتناهيه ومحدودية حياته شأنه شأن الحيوات الأخرى في العالم مهدد بالتلاشي والفناء أمام قوى أكبر منه هي: الطبيعة والزمن أو كما أسماه الشعراء (الدهر) قادرة على محقه[67] مما ولد عنده شعوراً بهشاشة وجوده وبحتمية موته، الموت الذي هو «فعل فيه قضاء على كل فعل، وثانياً أنه نهاية الحياة»[68]، وبسطوة الزمن الذي يأخذ مساراً مستقيماً لا يعود إلى النقطة التي بدأ منها[69]. هذا ما دفعه وتحت ضغط حاجاته الجسدية إلى عدم الاستسلام لنواميس الطبيعة الحتمية في مواجهته للزمان وللوجود بما يثيره من إحساس بالفناء والعدم.

ويبرز (إنسان الصحراء) خير مثال لتجسيد هذا الصراع لاحتكاكه بالطبيعة بشكل مباشر ووقوعه تحت سطوتها، فما بالنا بشاعر وهب حياته وشعره للطبيعة والحب، فجاء شعره محملاً بفكر جديد ذي طبيعة فلسفية[70]، معبراً عن رؤيته للعالم ولمشاكل الوجود، لاسيما وأنه عاش في عصر اشتهرت فيه البصرة (التي طالما تردد عليها الشاعر) بالجدل العقلي ومناقشة قضايا مهمة في المصير والقدر[71]. فلم يكن شعره في الطبيعة مجرد وصف تصويري لها بل كان غوصاً في أعماقها فنفث فيها - أي الطبيعة - شيئاً من روحه وأسبغ عليها معنى إنسانياً جديداً[72]. فجاءت رؤيته ثاقبة كشفت عن وعيه وإدراكه لمأساة الإنسان الحائر في هذا الكون. فعالم الطبيعة عنده «انعكاس ورؤيا عن هذا العالم الآخر، رمز خارجي مرئي للمعنى الروحي الذي يقبع وراء المظاهر»[73]، فالشاعر يوقفنا على حقيقة الإنسان وسط دراما الوجود بوصفه مخلوقاً يتوسط عالمين: عالماً حلمياً

يصبو إليه، وعالماً واقعياً يتبرم منه، إنه الإحساس بحتمية القدر[74]. ولذا مثل شعره في الطبيعة القمة في شعر العصر الأموي[75].

ولعل اهتمامه الكبير بالطبيعة نابع من فكره الجدلي الباحث عن معنى الوجود، فـ «الطبيعة كلها من لدن أصغر الجزئيات حتى أكبر الأجسام، من لدن حبة الرمل حتى الشمس، من لدن الأيلة (الخلية الحية الأولى) حتى الإنسان مندفعة في عملية أبدية من الظهور والزوال في سيلان لا ينقطع، في حركة وفي تغير دائمين»[76] وهذا ما أقلق الشاعر، فالكون قائم على ثنائية (الحياة/ الموت)، (الوجود/ العدم) وكل ما فيه يتغير فليس هناك شيء ثابت، فأشياء تولد وأخرى تموت، وهكذا هي دورة الخلق تبدأ لتنتهي نهاية محتومة وهي الزوال والفناء ثم تعود لتبدأ وتولد من جديد، والإنسان جزء من هذا الكون ولابد أن يطاله هذا التغير. فكانت الطبيعة بوصفها قوة ذات وجهين مسرحاً حياً للمصير المحتوم لكل شيء في الوجود لذا تأملها الشاعر بكل دقيقة فيها محاولاً من خلالها «تبين العالم كما ينبغي أن يكون وليس كما هو كائن بالفعل، كما يريده.. وليس كما يعيشه»[77] فيبدأ مع الطبيعة كما هي ثم يعيد صياغتها وتشكيلها وفقاً لرؤيته.

المبحث الأول

رؤية الطلل

أثارت حركة الوجود المتغير في هذا العالم حيرة الإنسان المتأمل فيه إذ يؤول كل شيء فيه إلى الزوال، وتتجسد حيرة (الإنسان/ الشاعر) الكبرى حيال الطلل بما يجسده من رؤية للزمن والموت[78]، وبما يمثله وقوف الشاعر أمام الطلل من تجربة وجودية أمام الفناء وما يتمخض عنها من شعور بالغربة، غربة الإنسان في مواجهته للزمان

والمكان وما يحدثه الزمان من تغير فيه[79]. فالموقف من الطلل قد يختلف من شاعر لآخر ومن رؤية لأخرى، فهو ليس حنيناً لماضٍ لن يعود، وهو ليس ذكريات حب طمرتها الأيام، وهو ليس بكاءً على حضارات اندثرت...... بل هو كل هذا وأسباب أخرى شكلت دلالة البعد الطللي المرتبط بالسياق النصي للقصيدة مما يؤكد كون الطلل مفتاح القصيدة وجزءاً من موضوعها، لا - كما وصفت - مقدمات ذي الرمة الطللية بعدم التناسق والتناسب بين موضوعها الأساس وهذه المقدمات[80]، لذا مثل الطلل جزءاً مهماً من شعره بل كان مقدمة لازمة لغالبية قصائده، إذ التزمها في شعره وأعطاها بعداً فلسفياً نابعاً من طبيعة بيئته وثقافة عصره وثقافته هو وطبيعة تكوينه، ومن هنا تنوعت زوايا رؤيته للطلل، فهو لم يكن مقلداً فيه - كما وصف[81]، بل التزم هندسة القصيدة القديمة من حيث الشكل وضمنها أفكاراً ومضامين جديدة، فجاء تجديده ضمن الشكل القديم[82].

مثل الطلل بالنسبة للشاعر لحظة تأمل حاور من خلالها نفسه في معنى الحياة[83]، وتجسد ذلك في تنوع الصور التي قدمها الشاعر عن الطلل، إذ تناوله تارة برؤية مأساوية وأخرى برؤية متفائلة أراد أن يعطي الحياة توازنها متمثلاً في الطلل، منطلقاً بذلك من تجربة رؤيوية.

لقد بلور الشاعر رؤيته للطلل والزمن في نص عبر من خلاله عن مشكلة الحياة، بل مشكلة الوجود بأسره، بقوله[84]:

ما هاج عينيك من الأطلالِ ... المزمناتِ بعدكَ البوالي
كالوحي في سواعدِ الحوالي ... بين النقا والجَرعِ المِحلالِ
والعُفرِ من صَريمةِ الادحالِ ... غيرهَا تناسخُ الأحوالِ
وغيرُ الأيام والليالي ... وهطلانُ الهضبِ والتهتالِ
من كل أحوى مُطلق العزالي ... جونِ النطاقِ واضحِ الأعالي
فاستبدلتْ والدهرُ ذو استبدالِ ... من ساكنيها فِرقَ الآجالِ

فـرائـداً تَـحـنُــو إلــى أطـفــالِ | وكـــل وضـــاحِ الـــقـــرا ذيـــالِ
فَــردٍ مــوشــى شــيــةَ الارمــالِ | كـــأنمـــا هُـــنَّ لـــه مـــوالِ
فـانـظـر إلـى صَـدركَ ذا بـلـبـالِ | صـبـابـةً لـلأزمـنِ الخـوالـي
شَوقاً وهل يُبكي الهوى أمثالي | لمـا اسـتـرق الجـزءُ لانـزيـالِ
ولا هِـزات الـصـيـفِ بـانـفـصـالِ | ولـسـنَ إذ جـاذبـنَ بـالـقـوالـي

يتحرك النص في اتجاهين متضادين: يتمثل الأول في صورة الديار الدارسة (الخواء) التي تبرز فاعلية التدمير ومرور الزمن والهشاشة وصورة خلق الحياة من نمط مغاير (الامتلاء) بإحلال عالم بديل، الحيوان (توالد الظباء) ليس ساكناً وإنما يمارس النشاط الفيزيائي لاستمرارية الحياة فهو يرعى الصغار ويميل إلي الخصب المتمثل بالثور (بعل)[85]، فيوقفنا الشاعر أمام رؤية حركة الوجود في تغيراته، إذ يخاطب الشاعر ذاته متسائلاً عن سبب بكائه أمام أطلال بالية قديمة دارسة، وخطاب الذات هو إحساس بالانفصام عن ذاته وانشطاراً فكأنه يخاطب ذاتاً غيره، ولا يتركنا الشاعر حائرين أمام أسئلته واستفساراته بل يجيبنا ويجيب ذاته بأنه الشوق والحنين إلى الأيام الماضية التي مثلت له الحيوية والإخصاب، أمام حاضر مفتت تدميري لشعوره بالشيخوخة وتقادم السن (**وهل يبكي الهوى أمثالي.. لما استرق الجزء لانزيال**)، ولعل استخدامه للاستفهام تعبير عن يأسه ومأساته وشعوره بالعجز، فهو نزوع نحو الخلاص من قهر الزمن ومواجهة المستحيل[86].

فوقوف الشاعر بالأطلال يبكيها هو وقوف إزاء حياته الذاهبة وأيامه الماضية التي عاشها في هذه الديار، فهو لا يبكي الأطلال بل يبكي ذاته المتمثلة في الطلل الذي أصبح جزءاً منه واقترن به، إذ يستثمر الرؤية اللونية للأرض (العفر) التي تتأرجح بين البياض والحمرة بما يعبر عن إحساسه بانتقالات الحياة وتحولاتها من الولادة إلى الفتوة والحيوية

والشباب ثم الشيخوخة والهرم والموت (**شوقاً وهل يبكي الهوى أمثالي...**)، فالشاعر يلمح ولم يصرح بذكر شبابه الذي رحل عنه إذ يشعر بتقدم سنه على الرغم من صغر سنه إلا أن إحساساً بالعجز والضعف وعدم القدرة على تحقيق الذات يسيطر عليه فيدرك مأساته وهي الانقضاء والفناء فكأن الهرم صورة أو وجه من وجوه الموت، لذا نراه يتشبث بماضيه ويجتر ذكرياته ويحن لذلك الزمن الذي كان فيه مفعماً بالحيوية والنشاط[87]، وينطلق الشاعر من رؤية فلسفية للإنسان والكون إذ يدرك الحقيقة الأزلية التي تنتظم الوجود (**الدهر ذو استبدال**) فهو يغير ويبلي الجديد فكذلك الإنسان هو الذي يهرم ويبلى في حين أن الوجود ماضٍ في طريقه لا يهرم ولا يبلى، فالوجود غير متناهٍ، بينما الإنسان متناهٍ في هذا الكون[88]، ففعل الدهر فعل متسلط ومهيمن إذ حل الحيوان بديلاً في هذه الديار عن الإنسان الذي كان يسكنها، ولكنه حلول يحمل طابع الأمومة في عطف الظباء على أطفالها، ويحمل طابع السيطرة في حاجة البقر لهذا الثور وملازمتها له (**كأنما هُن له موال**).

وتقترن صورة الشيب لديه بصورة السحاب السود الذي يستمر في عطائه على الرغم من بياض أعاليه التي توحي بانتهاء العطاء، لذا يحاول أن يمنح الطلل بقاءه وديمومته بتشبيهه بـ (الوحي) وما يترك من أثر على أجساد النساء مستخدماً «لغة الأبدية والديمومة»[89] فالوحي قد يعني الوشم وقد يعني الكلام الخفي والكتابة، فترك الأثر على النساء يوحي في جانب منه باستمراريته عبر أولاده، فالشاعر يبحث عن بقائه وهي لفتة فكرية ووجدانية مهمة لديه. إذاً هو يعي مأساوية التغير الذي يقرنه بمجيء الصيف الذي يحمل معه الجفاف والفطام والانفصام عن الجماعة إذ يرحل القوم مع مجيئه، فهو يمثل له نهاية الشباب وحلول العجز.

- خطاب الطلل:

شكل الطلل بكونه لحظة تأملية فاصلة بين الماضي والمستقبل، وبين الفناء والولادة عنصراً مهماً في تجربة الشاعر الرؤيوية لكشفه عن العلاقة الحميمية القوية بين الإنسان والمكان في حالته الراهنة وبما طرأ عليه من تحول وموت[90]، والإنسان/ الشاعر في تغيره أمام الطلل فهو الآن غيره بالأمس، لذا اهتم ذو الرمة بمخاطبة الطلل خطاباً كشف عن وعيه العميق بالمكان وإحساسه به[91]، فنراه يسأل الديار ويكلمها ويستنطقها وكأنها إنسان حي يسائله ويطلب جوابه، فيقول[92]:

وقفنا فقلنا: أيه عن أُمّ سالم   وما بالُ تكليم الديارِ البلاقعِ

فما كلمتنا دارُها غير أنها   ثَنتْ هاجساتٍ من خَبالٍ مُراجعِ

ظللت كأني واقفاً عند رسمِها   بحاجةٍ مقصورٍ له القيدُ نازعِ

الوقوف كان في الماضي، وهو الآن في حالة استذكار لهذا الوقوف الجماعي أمام الديار سواء أكان وقوفاً حقيقياً أم متخيلاً لكنه قد يعبر عن الإكبار والرهبة لهذه الديار لما يحمله معنى الوقوف من بعد ديني إذ يعتقد أن الوقفة الطللية كانت في الأصل شعيرة أو نسكاً دينياً وثنياً فالطلل لم يكن سوى الآثار المتبقية من معبد القبيلة أو خيمتها الأسطورية[93].

والوقوف يحمل هاجساً زمنياً في الوجدان الإنساني، إذ يتشخص بكلمة (وقفنا)، فهي لحظة انكسار للزمن للمراجعة والتأمل، في هدأة من ضوضاء قطاره المجنون، تلك اللحظة التي يجمد فيها الشاعر الساعات، ليقف ويسلم ويسأل.. ويقول كلمته في فسحة من حركة الزمن العاتي الشرود[94].

ففي اللوحة الطللية نجده حائراً يحس بالتلاشي، فالطلل يشعره

بأنه لا شيء، لا يحقق له الأمان الذي يصبو إليه ويحاول إيجاده في سؤاله وحيرته كما يحمل الوقوف طابع الرمزية والانتماء لهذه الديار لذا يشاركه الأصحاب في هذا الوقوف الذي يوحي بالحركة لوجود الأفعال التي تشير إلى الماضي وتدل على لحظة حاضرة (وقفنا، فقلنا فما كلمتنا، ثنت، ظللت)، فيحاول الشاعر استنطاق هذه الديار وهو يدرك أنها لن تجيب إذ ينفي تكلمها (فما كلمتنا)، فهو يعي عبثية السؤال ولا جدواه وانعدام الجواب إذ إنه يسأل ثابت (المكان) عن متحرك (الإنسان) ويسأل حاضراً عن غائب وهو المدرك لحتمية اللاجواب، إذاً ما جدوى السؤال؟! لعلها محاولة لتكريس الشعور الإنساني وإبراز له أمام صدمة التحول التي يرفضها الشاعر[95]، والتأكيد على استمرارية الحياة والتواصل لاسيما وأنها أثارت أحزان ومواجع قديمة، وحاولت في نفس الشاعر تشده إلى هذا المكان ويمنعه قيد ينازعه ويزيد من ألمه (**بحاجة مقصور له القيد نازع**) فهو ينزع إلى عالم آخر سامٍ لكن القيد الذي يشكل التزاماً يمنعه ويحد من بلوغه غايته، إذاً هي استمرارية للزمن من خلال الشعور بالأسى والفقد. بل هي محاولة لبعث الماضي السابق للوقوف بوصفه ذكرى وإغناءً للموقف الحاضر إرادةً وانتباه للحياة، فالذكريات تنقلنا من (الشعور بالذات) إلى (معرفة الذات)[96]، فسؤال الديار هي في ذاته رغبة في اكتناه الذات وتحديد الهوية.

ونراه في خطاب آخر للطلل ينقل من صمته ويخرجه من تقليديته إلى طبيعة جديدة ناطقة[97]، فيقول[98]:

وقفنا فسلَّمنا فكادت بمشرفٍ لعرفانِ صوتي دمنةُ الدار تنطقُ

فلعل الوقوف جماعي والتسليم جماعي ولكن الإحساس بالأطلال فردي فهناك تمايز عن الجماعة في الإحساس والتخيل يقدمه

الشاعر من خلال إحساسه الوجداني بتعاطف الطلل معه (فكادت) أن تعرف الدمن صوته دون غيره تعكس مدى تعاطفه مع المكان وإحساسه بالانتماء لهذا الديار وتوقه للجواب الملتبس بخياله مما ينبئ عن رؤية مأساوية قلقة لإحساس الشاعر بالتغيير وجهل الآخرين به بل وقوفهم جامدين صامتين أمامه في حين يواجه الشاعر العدم ويحاول التغلب عليه وقهره من خلال استنطاق الصامت المعبر عن الوجود المبهم، فلم «تعد جذوره تضرب في العدم وإنما صارت تضرب في أعماق الامكان والقدرة الخفية، لقد علمنا الشاعر كيف ننصت حتى نسمع همس الكون وهمهماته التي لا تفصح أو كيف نكون كونيين نتلقى عن الوجود رسائله الشفرية»[99]، لقد أطلق الشاعر الوجود الصامت من إساره وإخراجه من العدم ليواجه به مصيره وصراعه وحب البقاء أمام الموت، فالطلل لم يبق صامتاً أمام الشاعر الذي حرك سكونه وهدهد أثاره بصوته وتحيته وسلامه وبكائه.

ويتواصل الشاعر في خطابه مع الطلل من سكونيته وتحجره وعجزه في (عفائه) و(دروسه) و(إبلائه)، إذ جسد في ذلك الرمز الأعمق دلالة لفاعلية الزمن: لزمنية الوجود، ولعملية التغير التي تكشف هشاشة الكائن ومأساوية الشرط الإنساني، لكننا نجد مقاومة كامنة في جوهر الموقف الإنساني للزمن وتغيراته تبرز في حركة ضدية لصور الدمار في إبداع الحياة ونموها في صور الخصب[100]، ويطالعنا نص يبلور هذه الرؤية المتفائلة ويكشف عن عمق الوعي الفكري الرؤيوي للشاعر[101].

ألا أيُّهذا المنزلُ الدارسُ اسلمِ　　واسقيت صوبَ الباكرِ المتغيمِ

ولازلتَ مسنواً تُرابكَ تستقي　　غزالي بَراقِ العوارضِ مُرزمِ

وإن كنتَ قد هيجت لي دون صُحبتي　　رجيع هوى من ذكر مية مُسقمِ

هوى كادت العينان يَفرطُ منهما لـه سـنٌ مـثـل الجـمـان المـنـظـمِ

وماذا يهيجُ الشوقَ من رسمِ دمنة عفت غيرُ مثلِ الحِميري المُسهمِ

اربتْ بهـا الأمـطارُ حتـى كـأنهـا كتـابُ زبورٍ فـي مهـاريق مُـعجمِ

وكـلُّ نـؤوجٍ يَـنبـري مـن جُـنوبـهـا بتـسهـاك ذيلٍ من فُـرادى ومتـئمِ

تُثيـر عليـهـا التُّربَ أو كل ذُبلةٍ دَروجٍ متى تَعصفُ بها الريحُ ترسمِ

لمَّيـة عـنـد الـزرق لأيـأ عـرفـتـهـا بـجُـرثـومـة الآري والمُـتـخـيـمِ

ومُستقوس قد ثـلمَ السيـلُ جدرهُ شبـيـه بـأعـضـاد الخـبـيـط المـهـدمِ

فلمـا عرفتُ الدارَ غشيت عِمَّتي شـآبـيـبَ دَمـعٍ لـبـسـة المُـتـلـثـمِ

مَـخافـةَ عيـني أن تَـنِمَّ دموعُـها علـيَّ بـأسـرارِ الـضـمـيـرِ المـكـتـمِ

أحبُّ المكانَ القفـرَ من أجل أنني بـه أتـغـنـى بـاسـمِـهـا غـيـر مُـعجـم

يكشف النص عن علاقات بين مكونات بينته قد تبدو للوهلة الأولى ووفقاً للرؤية العادية منفصلة، بعضها عن بعض، بعلامات فارقة تعينها وتميزها[102]، إلا أنها في جوهرها متصلة وعميقة في الارتباط ولعل ما يؤكد وحدتها ما يجسده الطلل من حضور زمني فاعل أمام هشاشة الوجود، فعلى الرغم من وعي الشاعر بغياب المنزل (الدارس) وإخلاقه إلا أنه يحييه ويدعو له بالسقيا فيجعل الدائم في مواجهة الزائل واللازمني في مواجهة الخاضع للزمن ويوجه الخطاب إليه بإضفاء لمسة إنسانية عليه من خلال محاورته والتنبيه إليه باستخدام الأداة (ألا) التنبيهية، وبصيغة النداء والإشارة (أيهذا) فتعامل معه تعاملاً فريداً فوازى في معزته إنساناً عزيزاً اختطفته يد المنية، مما منح الطلل حيوية وحركة تخرجه من طور الآنية وتتحول به إلى رؤية إشراقية مستقبلية بتوالي الأفعال المضارعة (أسقيت - تستقي - يفرط - يهيج...) على الرغم من ورود أفعال ماضية (لازلت - كنت - هيجت

- كادت - عفت) إلا أنه ماض يدل على لحظة حاضرة منفتحة على المستقبل تحاول أن تخرج الطلل من سكونيته إلى خصبه وتجدده بانهمار المطر المحمل بالخير عليه، وكأن الشاعر يقف أمام جدلية الوجود بين الموت والميلاد ولعل بدء الكلام ببيت مقفى فيه إشارة إلى هذه الجدلية إذ اشتمل على موضوع (الأطلال/ الموت - الحب/ الحياة)، فيثري التصريع منطقية النص الداخلية بتناوله للوحدات الثلاث (المكان - الإنسان - الزمان)[103]، فيحاول الشاعر الوقوف أمام الزمن بفراره من الموت إلى حياة جديدة يحققها المطر بهطوله على هذا الطلل وإعادة الخصب إليه لما يشكله الطلل في ذاته وبما يثيره من ذكريات حب مريض يؤلمه من دون صحبة. إذاً الشاعر يدعو للطلل بالسلامة لذاته ولما يحمله من ذكرى، إنه إحساس فردي تجاه الطلل يكشف عن الانفصام الاجتماعي الذي يعانيه من مجتمع بعدم قدرته على البكاء والتصريح بالاسم لوجود الآخر الذي يشكل (التزاماً اجتماعياً) مما يوحي بأن الشاعر لا يعاني من انفصال مكاني أو زماني بينه وبين ما يحب (مي) وإنما يعاني من مواضعات اجتماعية تحول بينه وبين التصريح علناً برغباته المسكوت عنها (الداخلية). فإحساسه العميق بفاعلية التغير وعدم الدوام يدفعه لمساءلة نفسه عن سبب شوقه أمام رسوم قد اندثرت فهو مدرك لتضادية الوجود، فالمطر الذي يكون سبباً في خصوبة الطلل وثرائه هو نفسه المطر الذي يساهم في إمحاء معالم الطلل كما تساهم في ذلك رياح الصيف الداثرة له بغبارها مما يوحي بإحساس الشاعر بتضاد الطبيعة كلها وعلى مر فصولها مع الفعل الإنساني المتمثل ببقايا دياره فهي تريد أن تمحو آثره لكنه يمنحها الجدة والأصالة إذ تبدو في قمة عفائها كالرداء (الحميري المسهم) وما يوحيه من حس جمالي، وهي كالكتب اليهودية (الزبور) والفارسية المعجمة (المهاريق) بما في دلالة الكتابة من ثبوت وديمومة وتجدد، وبذلك أخرج

الطلل من طور خصوصيته إلى عموميته وإعطائه بعداً أوسع وأشمل لكنه محاط بالغموض وعدم الإبانة إذ لا يفصح عن جوهره على الرغم من ثباته، ولعل الغموض الذي يضيفه الشاعر على الطلل هو تعبير من وجه آخر عن ذاته الحائرة الباحثة أبداً عن المجهول، وكأن الشاعر يبحث عن غربته وسط عالمه الطبيعي ليتمكن من فهمه والحياة فيه، وكل هذا تمنحه إياه الكتابة التي تزيد من حدة وعيه بالكون وأشيائه(104).

ونجد ملمحاً جديداً في وقوف الشاعر على الأطلال وأسلوباً يخرج به عن طوق التقليدية إلى مسار آخر من خلال توظيف الجانب الديني ومنح الطلل بعداً روحياً وقدسياً يحفظه ويحميه من الزوال، فيقول(105):

خليلي عُوجاً اليوم حتى تُسلما   على دارِ مي من صُدورِ الركائبِ

...

تكونُ عوجةً يجزيكُما الله عنده   بها الآجر أو تقضي ذِمامَة صاحبِ

فالشاعر يطمح إلى وقوف جماعي أمام الطلل من خلال ذكر صيغة المثنى (خليلي) إذ تشير إلى ثنائية ضدية بين (الأنا) و(الآخر) تتحقق من خلالها (ذات الأنا) ويتأكد تلاحمها وانتماؤها لهذا المكان على العكس من (ذات الآخر) التي تستنكر الوقوف أمام أحجار وبقايا رماد لا تمثل لها إلا صورة للموت، لذا يحاول الشاعر أن يستميل عواطفهم دينياً لهذا المكان(106):

خليليَّ لا لُقيتُما ما حَييتُما   من الطيرِ إلا السائحاتِ وأسعُدا

ولازِلتما في حبرةٍ ما بقيتما   وصاحبتُما يومَ الحساب مُحمّدا

ويقول(107):

أصاح الذي لو كان ما بي من الهوى بـه لـم أدعـهُ لا يُـعـزى ويُـنـظـرُ
لـكَ الخيـرُ هلا عُـجتَ إذ أنـا واقـفُ أغـيضُ الـبـكـا فـي دارمـي وأزفـرُ

يؤكد الشاعر تضاده مع الجماعة باستخدام صيغ (خليلي) و(أصاح) مشيراً إلى تأنيبه للآخر (هلا) وعتابه له لعدم مشاركته للشاعر إحساسه وتعاطفه معه فهو ساكن في فعله ومشاعره على العكس من الشاعر الذي يعيش صراعاً نفسياً عميقاً وتأزماً داخلياً يكشف عنه البكاء والحسرات وينبه إلى العلاقة الحميمية التي تجمعه بالمكان إذ يستحضر زمنية الوقوف والبكاء على (الحب والحبيبة) وعلى (المكان) الذي سكنته فالشاعر يتنازعه ماضٍ انقضى ولن يعود، وحاضر - يعيشه بالألم والحسرات والوحدة، لذا يحاول تجاوز ألمه ووحدته بدعوة أصحابه لمشاركته في وقوفه والدعاء لهما بخيري الدنيا والآخرة.

يضعنا الشاعر أمام حقيقة الوجود في حركته الزمنية وتقلباته وتغيراته وعدم دوام الحال، إذ يعي الشاعر في وقوفه على الطلل وتسليمه عليه وعياً تاماً وإدراكاً يقينياً بعدم جدوى التسليم لماضٍ لن يعود وغائب لن يحضر ومفقود لن يرجع، إنه الإحساس بالفراق والفقد لتلك الغصة الكيانية التي تشعرنا بأن الوجود زائل وفانٍ، يقول[108]:

خـليـليَّ عـوجـا الـنـاعـجـات فـسـلـمـا عـلـى طـلـل بـين الـنَّـقـا والأخـارمِ
كـأن لـم يـكـن إلا حـديـثـاً وقـد أتـى لـه مـا أتـى لـلـمُـزمـنِ المُـتـقـادمِ
سـلام الـذي شـقـت عـصـا الـبـين بـيـنـهُ وبـين الـهـوى مـن إلـفـهِ غـيـرَ صـارمِ
وهـل يَـرجـعُ الـتـسـلـيـم ربـعٌ كـأنـهُ بـسـائـفـةٍ قَـفـرٍ ظـهـورُ الأراقـمِ

يعي الشاعر حركة الزمن السريعة المتمثلة في حركة (الناعجات) فيحاول التوقف أو إيقاف أصحابه قليلاً أمام دولاب الحياة الذي يبلي

الجديد ويجعله قديماً بمرور الزمن عليه فيصبح مجرد أحاديث وكلام بعد أن كان واقعاً حاضراً، لذا نراه ينتقل من صيغة خطاب الحاضر إلى صيغة (الغياب) في حركة عكسية تؤديها أداة الاستفهام (هل) التي أفرغت من دلالتها وحملت دلالة بديلة، هي النفي الممتزج بالإنكار (وهل يرجع التسليم ربع) فالربع لا يرد التحية لذا جاء الاستفهام سلبياً عبر عن عبثية التحية[109]. إلا أن الشاعر يصر في بدء كلامه على أداء التحية تأكيداً لحضور الطلل أمام فاعلية الزمن إذ شبهه بـ (ظهور الأراقم) مستخدماً الفعل (كأن) بما يحمله من عمق زمني عبر عن حركة الوجود السريعة المتضادة المتمثلة بحركة الأفاعي المرقمة، إذاً هو صراع أمام حركة الزمن وعبثه وتغيراته والرغبة بدوام الوجود والتمسك به.

ويطرح لنا الشاعر رؤية غائمة قلقة في وقوفه أمام الطلل حائراً بل شاكاً في معرفته وكأنه يعيش أزمة بين انتمائه للمكان وإحساسه بفقده وضياعه، يقول[110]:

أمنزلتي ميٍّ سلامٌ عليكُما   هل الأزمنُ اللائي مَضينَ رواجعُ
وهل يَرجعُ التسليمَ أو يكشفُ العمى   ثلاثُ الأثافي والرُّسومُ البلاقِعُ
توهَّمتُها يوماً فقلتُ لصاحبي   وليس بها إلا الظباءُ الخواضعُ
وموشيةٌ سحم الصياصي كأنها   مُجللةٌ حوٌّ عليها البراقعُ
حرونيةُ الأنسابِ أو اعوجيَّةٌ   عليها من القِهزِ المُلاءُ النَّواصعُ
تجوبن منها عن خُدودٍ وشمرت   أسافلها عن حيث كان المذارعُ
قِف العَنس ننظر نظرةً في ديارِها   وهل ذاكَ من داءِ الصبابةِ نافعُ
فقال: أما تغشى لمية منزلاً   من الأرض إلا قلت: هل أنت رابعُ
وقل إلى أطلالِ ميٍّ تحيةً   تُحيّا بها أو أن ترشَّ المدامِعُ

ألا أيها القلبُ الذي بَرحت به   منازل مَيٍّ والعران الشواسعُ
أفي كل أطلالٍ لها مِنكَ حنةٌ   كما حنَّ مقرون الوظيفين نازعُ

يقف الشاعر أمام منزلتين لمي فكيف جمع بينهما، لعله وقوف خيالي استشرافي عبر عن تشتت داخلي سببه تشتت خارجي تمثل في لفظة (الأزمن) التي تعبر عن أكثر من زمن عاشه الشاعر ويتمنى رجوعه وهو مدرك عدم رجوع تلك الأزمن (مضين) فجاء سؤاله استنكارياً لوعيه بعدم جدوى السؤال والسلام، إذ إنه يقف مجسداً لحظة زمنية حاضرة تائهاً أمام بقايا المنازل يعاني انفصاماً عن المكان ويعبر عن قلق داخلي وإحساس نفسي بالتمزق والضياع والتلاشي أمام سرابية الكون، إنه شعور بلا يقينية المعرفة، بالتوهم وحسن التيه واللاقرار[(111)].

فالشاعر يقف تائهاً في حيرة وجودية عبر عنها في الثنائية الحركية الرمزية للون الأسود والأبيض، والأسود والأحمر، إنها ثنائية الموت والحياة وإحساس الإنسان بالتوتر والقلق بينهما انعكس في لغة النص والانتقالات بين الزمنين: الماضي والحاضر، وجسده في حلول الظباء المستكينة المستسلمة في هذه الديار فضلاً عن البقر التي تمثل حركية الوجود وتغيراته إذ شبهها بالخيل الأصيلة، فحلول الحيوان في هذه الديار ربما زاد من تشتته وتوهمه وإحساسه بالضياع وعدم الاستقرار في عالم مجهول مبهم كل ما فيه.

وقدم ذو الرمة صورة أخرى للطلل جسد من خلالها مفارقة ضدية في صورة الطلل الدارس/ الكتابة، إذ شغلت الكتابة في شعره - لاسيما في الطلل[(*)] - حيزاً مهماً عبرت من خلاله عن مدى تطور الوعي الكتابي في تلك المرحلة الشعرية/ الشفوية، وهذا ما جعله يمثل إشكالية لكونه شاعراً بدوياً عاش في فترة تواصل المشافهة والكتابة

في محاولة لمنح الصوت بعده الكتابي، ومنح الكتابة بعدها الشفوي[112]. وكأنه أدرك ضرورة التواصل بين الحضارة والبداوة والخروج من إطار المحلية إلى العالمية، فـ «الكتابة تلازم مكانها لا تبرحه، وتركد. أما الصوت فيتباهى، تنتمي الكتابة إلى نفسها وتحفظ نفسها، في حين يفيض الصوت بمشاعره ويدمر نفسه. الكتابة تقنع، الصوت يصيح. الكتابة تجمع ما يفرقه الصوت، إنها تتأتى من الاستحكامات ضد حركية الصوت وفي فضائها المغلق تكشف الكتابة الزمن تصفحه تجبره على أن يسحب نفسه خارجاً في اتجاه الماضي والمستقبل: من الفردوس المفقود ومن المدينة الفاضلة ومغموراً في فضاء غير محدود، فالصوت حاضر فحسب، دون بصمة، دون علامة للتعرف التاريخي: اتقاد شعوري خالص. وبالصوت تظل جزءاً من العرف القديم والقوي للبدو»[113]، فالكتابة تحفظ الكلمة من بعدها الآني وتنقلها إلى الديمومة والثبات، ويبدو أن هذا ما وعاه الشاعر وعبر عنه بقوله لرواية شعره (عيسى بن عمر الثقفي): «أكتب شعري، فالكتاب أحب إلي من الحفظ، لأن الأعرابي ينسى الكلمة وقد سهر في طلبها ليلته، فيضع في موضعها كلمة في وزنها، ثم ينشدها الناس، والكتاب لا ينسى، ولا يبدل كلاماً بكلام»[114]، فاهتمام الشاعر الواعي بالكتابة «لئلا يقولوا عليّ ما لم أقل»[115] - كما ورد عنه - خوفاً على شعره وصيانة له من العبث والتصحيف وحماية له من الرواة الأعراب أن يجيئ به أحدهم على غير وجهه[116].

ولقد عاب عليه القدماء والمعاصرون ذلك[117]. بل إن معرفة الكتابة تعد عيباً ومأخذاً على الشاعر عند البدو ومما دفعه لإخفاء تلك المعرفة[118].

والمتتبع لشعر ذي الرمة في الأطلال يلاحظ تأكيده على إعادة إحياء الماضي برؤية حضارية جديدة من خلال اهتمامه بالكتابة والخط

منبثقاً من واقعه النفسي والاجتماعي والحضاري إذ حافظ على الصورة الماقبل إسلامية للطلل/ الكتابة، فالتجربة الرؤيوية الجديدة للكتابة عبرت عن وعيه الحضاري الكتابي إذ قد تجاوز ««الوعي بالكتابة إلى (كتابة) وعيه بها إبداعياً»[119].

ويستدعي الشاعر في موقف الطلل عدداً من الصور الكتابية التي جمعت بين القديم والجديد (الإسلامي) رغبة منه في التواصل مع القديم واستحداثه، ولقد شاركه عدد من الشعراء عصره، في طرح بعض هذه الصور[120].

يقول[121]:

خليلي عُوجاً من صُدورِ الرواحل   بجُمهور حُزوى فابكيا في المنازلِ
لعل انحدارَ الدمعُ يُعقِبُ راحةً   من الوجد أو يشفي نجي البلابلِ
وإن لم تكُن إلا رسوماً مُحيلة   ورمكا على ورقٍ مطايا مراجلِ
كأن قَرا جرعائِها رجعت به   يَهوديةُ الأقلام وَحي الرسائلِ

تتجلى الصورة الحلمية التي يمنحها الشاعر للطلل من خلال الجمع بين الطبيعة والحضارة المتمثلة في الكتابة، إذ يربط بين متضادين ظاهرياً، منازل دارسة ماضية/ أمام كتابة حاضرة فهناك علاقة مزدوجة بين المكان/ الزمان، والرمز/ البشري، إلا أن فاعلية الزمن تبرز في كليهما: فالمنازل تعفيها وتمحيها، والكتابة تحفظها وتمنحها الديمومة والثبات، فغياب المنازل جسده حضور الكتابة لاسيما وأن كلمة (الوحي) تعني الكتمان والظهور والإشارة والرسالة والكلام الخفي[122]. فكأنها تحمل سراً أو كلاماً رمزياً، والشاعر في طرحه لصور الكتابة الطللية يقابل بين الغموض والوضوح نوع الكتابة يحيل إلى رغبة عميقة لدى الشاعر في قراءة ما ينطوي عليه الطلل من أسرار

فرغبته تواجه بقدم الكتابة وتغيرها وصعوبة قراءتها على الرغم من ثباتها واستقرارها[123]. وكأن الشاعر يحمل في داخله سر الوجود فهو يحب ويفارق، ويحيا ويموت والكون كله ينطلق من هذه الزاوية.

ويوظف الشاعر البعد الديني في صور الطلل/ الكتابة وكأنه يفتح أفقاً جديداً للذات خلال استثمار هذا البعد، فيقول[124]:

أأنْ تَرسمت من خَرقاء منزلةً ....

أودى بها الدهرُ قِدماً واستحال بها بكل داجٍ مسفٌّ الودقِ مبحور

داني الربابِ كأن البُلقَ تحفزهُ إذا استقل فُويقَ الأرض مهمور

منازلُ الحي إذ حبلُ الصفا علقٌ من آل مي جديدٌ غيرُ مبتور

أضحتْ، وكلُّ جديد صائرٌ عجلاً يوماً إلى قِلةٍ منهُ وتغيير

أعراض ريحِ الصَّبا تزهي جوانبها عند الصباح مع الحصباءِ بالمور

تتجلى المفارقة الضدية هنا في العلاقة بين المنزل وبين الوحي، وبين الكتابة (الوحي)، وبين (المحي)، إذ يمنح الشاعر الطلل مكانة عظيمة بجعله كـ (الوحي) الذي تتردد قراءته دائماً فكذلك الطلل كلما مرَ عليه الزمن وازداد قدماً كلما ازداد التعلق به وظهرت أسراره، فيقابل الشاعر بين الخفاء والكشف والمغلق والمفتوح وكأنه يعيش حالة من عدم الاستقرار والتردد بين الثبات والتغير والإحساس بالتفاؤل والخوف من المستقبل وتقلبات الدهر، فرؤيته الضبابية تبرز من خلال علاقته بـ (مي) وأهلها فعلاقته بهم غير مقطوعة بل تتنازعه الحيرة ويغمره القلق. من مستقبل يدرك نهايته، فـ «الوجود كله رق منشور، والعالم فيه كتاب مسطور»[125].

وقد تعبر الكتابة عن تناقضية الوجود وعن استمراريته وديمومته وتغيراته، فيقول[126]:

كـأن ديـار الحـي بـالـزرق خـلـقـةٌ   مـن الأرض أو مـكـتـوبـةٌ بمـداد
إذا قلتُ: تَـعفو لاحَ منها مُـهيجٌ   عـلـيَّ الـهـوى مـن طـارفٍ وتـلادِ
ومـا أنـا فـي دار لمـي عـرفـتُـهـا   بـجـلـدٍ ولا عَـيـنـي بـهـا بـجـمـاد

يجمع الشاعر بين الرؤية اللونية والرؤية الكتابية للطلل، وكلاهما يترك أثراً في المكان أو بالأحرى يكون ظاهراً للعين ولكنه يخفي في داخله سراً يحاول الشاعر قراءته، فالتداخل اللوني بين (الأحمر) و(الأسود) و(الأبيض) والدقة في الاستعمال يشير إلى خلفية فنية وجمالية، بل إلى خبرة في استخدامها لتحقيق الرؤية الشعرية والرومانسية، وللملاءمة بين المشهد الخارجي وما يعتمل في الذات من قلق واضطراب تعجز الكلمات عن الدلالة عليه[127].. ويبدو أن الشاعر يعيش حيرة بين حب أثارته رؤية الديار وحب قديم حفزت ذكرياته، فالشاعر الآن هو غيره بالأمس ومن يحب الآن غيره من أحب بالأمس، هي حالة من التمزق والصراع بين صفائه وشدته، والإحساس بالخوف من المجهول والانتهاء إلى العدمية والفناء[128] فالتخطيط اللوني الذي تثيره الأرض يمنحها حساً جمالياً وحضارياً نتيجة فعل الكتابة بالمداد وما توحي به هذه الكلمة من إحساس بالامتداد واللازمنية أي كأننا في حركة دائرية: بداية النهاية ونهاية البداية.

ويتجلى موقف الشاعر العبثي أمام الطلل وإحساسه باللاجدوى لكل شيء في الكون حتى الكتابة التي هي أوسع من مجرد تعبير عن صور أو تمثيل لأشياء إذ تمثل قولاً أو كلاماً لشخص يقوله أو يتخيل قوله[129] ملخصاً في قوله عمق تجربته الوجودية إذ ينقلنا بالكتابة من عالمه السمعي – الشفاهي إلى عالم جديد حسي هو عالم الرؤية محدثاً تحولاً في الفكر والكلام معاً[130]. يقول[131]:

أمِـنْ دمـنـةٍ بـين الـقـلاتِ وشـارعٍ   تصابيتَ حتى ظَلت العَينُ تَدمعُ

نعم عبرة ظلت إذا ما وزَعتُها بحلمي أبتْ منه عَواصٍ تترعُ
تصابيت واهتاجتْ لها منك حاجةٌ ولو عابت أقرانُها ما تُقطعُ
إذا حانَ منها بعد مي تعرضٌ لنا حَنَّ قلبٌ بالصبابةِ مُولعُ
وما يرجعُ الوجدُ الزمانَ الذي مضى وما للفتى في دِمنةِ الدارِ مجزعُ
عشيةَ ما لي حيلةٌ غيرَ أنني بلقطِ الحَصى والخطِّ في الأرض مُولعُ
أخُطُّ وأمحو الخَطَّ ثم أعيدهُ بكفيَّ، والغِربانُ في الدارِ وقعُ

ينطلق الشاعر في هذه الأبيات من رؤية مأساوية تعبر عن شعوره بحتمية الزمن وقدرية الكون إذ لا جدوى من الحزن والجزع فما مضى لن يعود، ويكشف عن عجز الإنسان أمام سطوة القدر في قوله (ما لي حيلة)، ثم تمرده وعبثيته وعدم استسلامه على الرغم من إدراكه عدم جدوى الفعل في قوله مستدركاً (غير أنني) إذ يصبح الشيء الوحيد القادر عليه هو (لقط الحصى)(*) والكتابة والرسم على التراب[132]. ويبدو أن ذلك هروب من الحتمية والعلم إلى الاستعانة بالوسائل الأسطورية كـ (الخط على الرمل) لنستعلم بها عن غائب أو لنعالج واقعاً أو لنستعيد ضائعاً[133]. إنه فعل مجهول، وكتابة عن شيء مجهول: عن ماضٍ أم مستقبل؟ أو أثر مجهول، فالرمال في هشاشتها وحركتها لا تثبت على حال ولا يمكن أن تحافظ على خطوط واهية إنها لغة السكون أمام الحركة، الدوام أمام التغير، محاولة الخروج من الزمنية إلي اللازمنية في حركة دائرية أزلية تبدأ حيث تنتهي وتنتهي حيث تبدأ من خلال تكرار فعل (الخط) ومحو الخط ثم إعادة رسمه من جديد[134]، مدركاً حتمية التغير ليبدأ من جديد فكأنه (سيزيف) الباحث عن الأمل المنشود في الوصول إلى النهاية المجهولة، إلا أن الموت يواجهه في كل شيء بل يحيط به، فها هي الغربان بما تثيره صورتها أو وجودها من إحساس بالموت والفقد، فقد شحن الشاعر

لوحته برؤية لونية احتكرها اللون الأسود بصورة غير مباشرة في توظيفه للمناظر والمشاهد الحزينة المرتبطة بهذا اللون في صورة الغراب(135). إذ يمثل الغراب رمزاً معرفياً يتفوق على الإنسان في علمه بأسرار الخلق والوجود، وينطوي على بعد ديني وأسطوري، ويعد شاهداً على حيرة الإنسان وقلقه، والمرافق لتحولاته والحاضر الأبدي في أيام بؤسه ونعيمه، والمتداخل مع فكره والمقدر لنوازعه وأشواقه الروحية والجسدية(136).

ويبدو أن اختيار الشاعر (للغربان) وحلولها في الديار انطوى على معنًى ظاهر مرئي هو حلول الخراب والخديعة والموت، ومعنى باطني لا مرئي هو إحساس الشاعر بالحيرة والقلق أمام تحولات الوجود.

ولعل اللون الأسود لا يتجسد في صورة الغراب فقط، بل نراه في لفظة (العشي) التي تعبر عن الحركة الزمنية فتجسد هذه اللحظة إحساسه باللاجدوى، فالمساء «يرتبط رمزياً بفكرة أن الإنسان يخرج من ظلمة ليذهب إلى ظلمة أبدية»(137).

وترد صورة شائعة عنده يشبه فيها الطلل الدارس بالوشم، والثياب البالية والمزخرفة (اليمنية خاصة)، ويشبهه بالتماثيل المعجمة، وببطائن أغماد السيوف المزخرفة والمنقوشة(138).

وهذه التشبيهات جميعها تنتمي إلى (الحضارة) في مقابل المشبه به (الطلل الذي ينتمي إلى الطبيعة في علاقة جدلية ينسجها الشاعر بين المتقابلين(139). فالطلل بقاء الفعل الإنساني في جسد الطبيعة التي تشكل عنصراً تدميرياً لهذا الطلل ويقف الشاعر على آثار الديار من دمن وأثافي ونؤى وأوتاد وآرى وهي كل ما تبقى منها وفي ذلك إشارة إلي الامتداد الزمني، فيقول(140):

قف العنسَ في أطلال مية فاسأل رُسوماً كأخلاقِ الرداءِ المُسلسلِ

أظن الذي يجدي عليكَ سؤالها   دموعاً كتبذير الجمان المفصلِ
وما يومُ حُزوى إن بكيت صبابة   لعرفانٌ ربع أو لعرفانِ منزلِ
بأولِ ما هاجت لك الشوق دمنةٌ   بأجرع مرباعٍ مرَبٌّ محللِ
عفت غير آريٍّ وأعضادِ مسجدٍ   وسُفعٍ مناخاتٍ رَواحلِ مرجلِ
تجريها الدقعاء هيف كأنما   تسح التراب من خصاصات منخلِ
كأنها عجاج البرقتين وراوحتْ   بذيلٍ من الدهنا على الدار مُرفلِ
دَعت مية الأعدادُ واستبدلت بها   خناطيل آجالٍ من العينِ خذلِ

يحاول الشاعر أن يغني الطلل بحلم البقاء والتجدد بنقله من الرؤية العادية التي تفصله عن غيره إلى رؤية إشراقية تجعله شيئاً واحداً مطلقاً، إذ إن جوهر الطلل وظاهره شيء واحد، لأن الوجود في ذاته وكما يعيه الشاعر واحد(141). فاختيار الشاعر للأثافي والنؤى لثباتها وبقائها شاخصة أبداً، فكل شيء يزول إلا حجارة القدر وموضع حفير الماء، ربما هي محاولة لمواجهة الزمن المدمر من خلال فعالية الإنسان التي تقف في وجهه(142)، فالذكرى متجسدة في الأثافي التي تعبر عن توترات نفسية لكونها تجسد لحظة زمنية بين الماضي والحاضر، بين التآلف الجمعي والتفرق، بين الاستقرار والرحيل، بين المكان واللامكان، بين الوجود الإنساني واللاوجود(143). فصور الأثافي وآثار الديار وما بقي منها هي امتداد للحالة النفسية التي يعيشها الشخص وإسقاط لها، بل هي محاولة لردم الهوة بين الذات والموضوع، بل بين الإنسان والأشياء(144)، وكأنه يحاول البدء من الماضي الذي يمثل له لحقيقة الأزلية الثابتة وهي الموت والفناء لكل شيء في الوجود إن نقاء الدموع المذرفة وشفافيتها متأثر – من خلال التشبيه – فنياً بالجمان ما ينبئ عن نقاء الشاعر في فاعليته الوجدانية وإخلاصه لهذه الديار ولمن يحب وتناثر الدموع أو تقطعها مثل حبات اللؤلؤ المتفرقة، يتناسب في

التعبير دلالياً عن انقطاع التواصل الإنساني مع أهل رسوم المنزل الراحلين. حيث لا لقاء بين الشاعر وبينهم ولا مكان ينتظمون فيه.. ويكشف الشاعر من خلال البكاء عن الوجه الآخر له.. فهو إنسان له أن يعيش لحظة ضعف إنساني قد يمثل البكاء ضعفاً في عالم القوة المحيط بالشاعر، والبكاء بالنسبة إليه الآن وسيلة بوح صادق غير مورى لأن فيه تعبيراً عن آلام الشاعر في فقد الحبيبة(145).

والملاحظ توظيف الشاعر لإشارات إسلامية مستحدثة كـ (المسجد) الذي أصابه العفاء فلم يبق منه إلا جوانبه، فكيف وهو الجديد يصبح أطلالاً أو جزءاً من أطلال؟! فالمسجد عام كوني لا محلي ولا فردي ويبدو أن الشاعر أراد أن يبين أن كل هذا ممكن أن يصيبه العفاء ولا يبقى منه إلا الظاهر والهيكل الخارجي. وفي المقابل نجد صور التجدد واستمرارية الحياة بحلول الحيوان في الديار فالصراع قائم بين الأمل واليأس، بين الفناء والبقاء.

ينتقل الشاعر مع مناظر رحيل هوادج المحبوبة إلى حياة جديدة بما تثيره حركتها من روية حلم الولادة الجديد، وما يمثله رحيلها ووداعها من رحيل الحياة من الديار وبقاء الذكريات، فيقول(146):

يا دارَ ميةَ بالخلصاء غيرها   سافي العَجاجِ على ميثائها الكَدرا

...

ثم استقلُّوا فبَتَّ البين واجتذبَتْ   حبل الجوار نوى عَوجاءُ فانبترا

مازلت أطرد في آثارهم بَصري   والشوق يقتادُ من ذي الحاجة النظرا

حتى أتى فَلكُ الخلصاء دونهم   واعتمَّ قُور الضُّحى بالآل واختدرا

يبدونُ للعين أحياناً ويسترهم   ريعُ السراب إذا ما خالطوا خمرا

كأن إظعانَ مي إذ رُفعنَ لنا   بواسقُ النخلِ من يَبرين أو هَجَرا

يُعارضُ الزُّرق حاديها وتَعدِلُه حتى إذا زاغَ عن تِلقائها اختصرا
إذا يُعارضُهُ وعثٌ أقامَ لـه وجه الظعائن خلٌّ يعسفُ الضفرا
حتى وردنَ عِذابَ الماءِ ذا برقٍ عدا يُواعدنهُ الأصرامَ والعكرا

يصور مشهد رحيل ظغائن المحبوبة/ الحياة وكأنها «نتاج لحظة ستتلاشى كالومضة»(147) فالظعائن تمثل الحركة أمام الثبات، التغير أمام السكون الحياة أمام الموت، فغياب المحبوبة عن الديار مثل حلول الجفاف والجدب والعقم الذي يعد وجهاً من وجوه العدم مما يبعث في الشاعر إحساساً بالخوف لرحيل الأشياء الجميلة وهروبها من أمامه وتلاشيها بسرعة مما يعني انفصالاً وانقطاعاً عن أسباب الحياة والتواصل معها، إذ يرحل القوم ولكنه باقٍ يلاحق آثارهم ببصره وشوقه، إنه الانفصال والتوتر القائم داخل الذات، إذ كيف يرحل القوم ويتركونه لوحده. ولم تحدثنا النصوص الشعرية عن أسباب رحيل القبيل ولا عن أسباب بقاء الشاعر في الديار، كما أن النقاد صمتوا عن هذا الجانب ويبدو لنا أن الرحلة التي قامت بها القبيلة ليست رحلة فيزيائية فعلية وإنما صورها الشاعر لتجسيد حالة الوعي بالتغير الحاد لديه دون البقية فكأنه في إحساسه هذا ولهوهم وعدم وعيهم للتغير منفصل عنهم لذا فهو يصورهم يمارسون نشاطهم الحياتي عبر الرحلة بينما هو يبقى يجوس الديار باكياً.

هي إذاً رحلة نفسية بمغادرة الأشياء وغيابها، ولكن لهذه الرحلة وجهاً آخر يمثل الخصب والولادة والعبور إلى حياة جديدة تمثلها حركة الظعائن أمام سكونية المكان(148)، ففي اللحظة التي يهجر فيها القوم الديار ويبعدون عنها تشكل نقطة البدء لحياة أخرى جديدة(149)، لذا نرى الشاعر يتأرجح في هذا الموقف بين الحقيقة والوهم وهو ما عبر عنه في ظهور الظعائن واختفائها وراء السراب (**يبدون للعين أحياناً**

ويسترهم)، فالأطلال بما تمثله من إحساس مأساوي بالفقر والخواء، تكون حركة الظعائن الحلم الذي يتمثل فيه صراع الرغبة والواقع إذ تصل إلى نبع الماء الصافي العذب لتبدأ حياة جديدة، ويبدأ معها الاستقرار[150].

وتتسم الرحلة بالسمو والرفعة، لذا شبه (إظعان مي) بنخل طوال من نخيل (يبرين) و(هجر) وكأنه يمنح الرحلة ظلالاً من الشموخ والعطاء والرخاء والاستقرار والمباركة. ويجلو النص الطللي الرمي رؤية رثائية للديار، إذ يكثر البكاء والنواح عليها، فيقول[151]:

ما بالُ عينكَ منها الماءُ ينسكبُ   كأنهُ من كُلى مَفريةٍ سَربُ
وفراء غرفية أثأى خَوارزُها   مُشلشلٌ ضيعتهُ بينها الكتبُ
استحدثَ الركبُ من أشياعِهم خَبراً   أم راجعَ القلبَ من أطرابهِ طَربُ
أم دِمنةٌ نسفتْ عها الصَّبا سُعفاً   كما تُنشرُ بعد الطيةِ الكُتبُ
سَيلاً من الدعص أغشته معارفها   نَكباءُ تَسحبُ أعلاهُ فينسحبُ
لا بل هو الشوقُ من دارَ تخونها   ضَرب السحاب ومَرٌّ بارحٌ تربُ
يبدو لعينيك منها وهي مزمنةٌ   نؤيٌ ومُستوقدُ بالٍ ومحتطبُ
إلى لوائح من أطلالِ أحويةٍ   كأنها خِللٌ مَوشيةٌ قَشبُ
بجانب الزرق لم تطمس معالمها   دوارج المور والأمطار والحقبُ
ديارُ ميةَ إذ ميٌّ تساعِفنا   ولا يَرى مثلها عُجمٌ ولا عَربُ

يخاطب الشاعر ذاته في لحظة انشطار وانفصال عنها (ما بال عينك) ويسائل نفسه عن سبب بكائه، وهو سؤال يعبر عن حيرته أمام الوجود ومحاولة إيجاد جواب للغز هذا الكون الغائم، بل ربّما مثل سؤاله تأكيد وجوده الفعلي، ولكي يشعرنا (ذو الرمة) بعمق مأساته

جعل انسكاب دموعه (ماءً) ليبين شدة غزارتها واستمراريتها الدال على استمرارية حزنه، والذي يؤكده حضور وجود التقفية بين كلمتي (ينسكب/ سرب)، لما يمثله من أهمية في «إضفاء طابع مميز لإيقاع القصيدة من جانب، والتنبيه إلى مسألة مهمة (المسكوت عنه) في النص والذي يسعى الراوي إلى إثارته»(152)، إذ يطرح الشاعر تساؤله في محيط يجمع فيه الأزمان الثلاث، فهل يكاؤه بسبب حاضره المجهول المغيب أم ماضيه المتنكر أم رؤية دمنة هيجت أحزانه؟ تساؤلات كثيرة لبكاء يتلو المعرفة، فالشاعر يدرك مسبقاً سبب بكائه إلا أنه قدم البكاء ليضع السامع في حيرة وتشوق لمعرفة سر بكائه، ووظف الأفعال والأسماء (ينسكب – سرب) لما توحي به من تجدد واستمرارية وثبات وديمومة تأكيداً لدوام حزنه وبكائه، إذ إن البنية اللغوية وهيكلتها تجسيد البنية الرؤيوية للنص إذ تبلور رؤية الشاعر العميقة للعالم الكامنة في بنية التجربة الشعرية(153). فالشاعر يستثمر كل الصور والأدوات ليعبر عن عمق مأساته وانفجاره الداخلي المتمثل في (المزادة التي خرمت فهي دائمة الجريان) وهو إحساس بالفقد والضياع، فضياع الماء وهو الحياة من (الكلى المفرية) التي تمثل لرجل الصحراء الحياة والنجاة فبدونها يهكله العطش(154)، وهو ضياع بكائه إذ لا جدوى منه مادامت الحياة تتسرب وتضيع من بين يديه، فالشاعر يعاني صراعاً وخوفاً من فقد شامل لشيء أكبر من الحب أو المرأة أو طلب الحاجة(155).

ولعل ما يعمق إحساسه بالفقد ويكون سبباً في بكائه اللامنتهي رؤية آثار حياة الإنسان (الدمن) التي أصبح مكانها في الماضي مغيباً ووقوف الشاعر منها في الحاضر غير واضح ولا محدد، فتبرز فاعلية الزمن وحركته على مستوى الذاكرة في (الدمن) وعلى المستوى الواقعي (الريح)، إذ نسفت هذه الريح (الدمن) وأبانت معالمها

فأظهرت جوهر الطلل ونشرته كما تنشر الكتب بعد أن كانت مطوية، فهو فعل حركي أمام سكونية الطلل لتتأمله الذات وكأنه يحمل في جوهره التاريخ الكوني المجهول لمصير الإنسان لتعاد قراءته من جديد، ولعل الشاعر ينطلق في ذلك من رؤية دينية في أن كل شيء مقدر ومكتوب في لوح مرصود(156). فريح الصبا أعادت ترتيب أوراق الإنسان في الطبيعة إذ تبدأ هبوبها من الحياة/ الثريا لتنتهي إلى الموت/ بنات نعش(157)، فتحمل معها الحياة لذا جاء فعلها مخالفاً لفعل ريح النكباء التي تحمل معها القحط والجفاف والتغطية لهذه الإثارة، فهي محاولة للتنقيب عن الماضي وإعادة إحيائه من جديد برؤية لحياة جديدة تحل فيها الأمطار على هذه الديار لمواجهة العدم والاستمرار في الحياة، فهذه الديار لم تطمس معالمها ولم تختفِ آثارها على الرغم من مرور زمن طويل عليها (مزمنة) واستمرار هطولِ الأمطار التي لم تجد في محوها، وهنا تقترن صورة المطر الغزير بصورة (الدموع) المنسكبة انسكاباً متصلاً فكلاهما (ماء) إلا أن انسكابهما لا جدوى منه وهذا ما وعاه الشاعر وإدراكه(158). لذا كان بكاء الديار في جانب منه رثاءً لها فبكاؤه شبيه ببكائنا على أمواتنا، فالرسم الدارس يمثل وجهاً آخر للموت(159). وهو غير مجدٍ فمن مات لن يعيده البكاء وقد منح الشاعر الطلل حساً جمالياً بتشبيهه ببطائن أجفان السيوف التي تحمل الجدة وتؤكد على اقترانها بجوهر غالٍ وبالقوة إلا أنها خالية من قوتها فهي هشة لخلوها من ساكنيها فقوة الديار بساكنيها. لذا نراه ينسبها إلى (مي)، فكأن ارتباطه بالمكان عائد لمن سكنها، وهذا عهده في باقي قصائده إلا بعضها التي يذكر فيها أسماء أخرى (خرقاء - صيدا - أم سالم - أميمة)(160)، وكأن وجوده يقترن بوجود هذه المرأة التي لا يستوعبها مكان أو زمان أو حضارة فهي أكبر من ذلك إذ (**لا يرى مثلها عجم ولا عرب**) وبذلك يخرجها من طور المحلية إلى العالمية فمنحها بذلك بعداً حلمياً.

ولا يترك الشاعر طلله مجهولاً بل يسعى إلى تحديد جغرافيته وتأطيره كنوع من تثبيته وتأكيداً لوجوده وإحساسه، «التسمية جزء أساسي من عملية تثبيت الأشياء في العالم، فالعالم دون أسماء هيولى غائمة، وحين تكتسب الأشياء أسماء فقط تتموضع في الوجود بحضورها المادي الجاد »[161] فأما كنه الباقية في وجه الزمن (الزرق) و(الخلصاء) و(الجرد) وحزوى) و(مشرف) و(جرعاء مالك) و(شارع) و(الوحيد) و(حوضي) و(صفا) و(المعي) و(منعرج الهذلول) و(القرينة) و(يبرين)، فينسب أماكنه إلى مواضع معروفة رغبة في التشبث بحقيقة النسب التي تنقذه من أن يغيبه المجهول أو يضيع تاريخه[162]، وهنا تتجسد رؤية الشاعر الشمولية للطلل الخاضع لفاعلية الطبيعة والزمن في فنائه وزواله وثبات أجزاء منه، في تحوله من الحضور إلى الغياب، ومن الحركة إلى السكون، ذلك أن التغير سمة الوجود والتحولات التي يحدثها التغير قد تعبث بالأشياء، فالإنسان محكوم بهذا التغير اللاإرادي لذا يحاول دائماً أن يصمد ويثبت أمامه ليؤكد وجوده وحضوره هي محاولة لتحقيق الذات أمام العدم، والحضور أمام الغياب والحياة أمام الفناء والموت.

الهوامش

1) سورة الأنعام، الآية (76).

2) سورة يوسف، الآية (4).

3) سورة يوسف، الآية (78).

4) ينظر: الرؤيا في النص السردي العربي – حافز سردي أم وحدة دلالية؟: نصر حامد أبو زيد، مجلة فصول، م 13، ع 4، مصر، 1994:106.

5) ينظر: معجم مقاييس اللغة: أحمد بن فارس، تحقيق: عبدالسلام هارون: 2/472.

6) كتاب العين: الخليل بن أحمد الفراهيدي: تحقيق: د. مهدي المخزومي، د. إبراهيم السامرائي: 306/8.

7) ينظر: المخصص: لابن سيده، تحقيق: لجنة إحياء التراث العربي: 112.

8) ينظر: معجم مقاييس اللغة: 472/2.

9) ينظر: م.ن.

10) ينظر: لسان العرب: ابن منظور مادة (رأى).

11) ينظر: لسان العرب، مادة (رأى).

12) سورة فاطر: الآية (8).

13) ينظر: محيط المحيط، قاموس مطول للغة العربية بطرس البستاني: 318. وتراكيب أبنية الجذور (بصر - رأى - نظر) في القرآن الكريم، دراسة دلالية: عزة عدنان، رسالة ماجستير، جامعة الموصل، 2001: 14.

14) سورة الأنعام، الآية (77).

15) سورة التكاثر، الآية (7).

16) ينظر لسان العرب، مادة (رأى).

17) ينظر: الكشاف للزمخشري: 303/2. وأنوار التنزيل وأسرار التأويل (تفسير البيضاوي): ناصر الدين البيضاوي: 27/3. ومحيط المحيط: 318.

18) ينظر: أسرار البلاغة: للزمخشري: 213.

19) ينظر: تراكيب أبنية الجذور (بصر - رأى - نظر) في القرآن الكريم: 14.

20) سورة يوسف: الآية (100).

21) سورة الإسراء: الآية (60).

22) ينظر: جامع البيان عن تأويل آي القرآن (تفسير الطبري): لأبي جعفر الطبري: 110/15، والكشاف: 676/2، وفتح البيان في مقاصد القرآن: صديق البخاري، قدم له: عبدالله الأنصاري 352/6. تفسير التحرير والتنوير: ابن عاشور 146/10.

23) ينظر: لسان العرب: مادة (رأى).

24) سورة آل عمران، الآية (23).

25) ينظر: لسان العرب، مادة (رأى).

26) ينظر: الحساسية الميتافيزيقية في الشعر الحديث، مقاربة لمفهوم الرؤيا في حركة مجلة شعر: حسن. مخافي، مجلة جسور، ع 3/2، واشنطن، 1993: 91.

27) ينظر: المعجم الفلسفي: جميل صليبا: 1/604-605.

28) ينظر: المعجم الفلسفي: مجموعة من العلماء: 90.

*) فالرؤيا - بألف التأنيث هي رؤية الصور في النوم، فرقوا بينها وبين رؤية اليقظة باختلاف علامتي التأنيث. فالإنسان يعيش حالتين: حالة النوم وحالة اليقظة وفي كلتا الحالتين قد جعل الله له إدراكاً يدرك به الأشياء، أما إدراكات اليقظة فتسمى حساً مثل المبصرات والمسموعات وغيرها. وأما إدراكات النوم فتسمى (حساً مشتركاً): (وهو ما تؤول إليه جميع المحسوسات من مسموعات ومبصرات وملموسات وأفكار ومتخيلات وأوهام وغيرها) وهي تحدث في الخيال.

ويطلق (ابن عربي) على ما يرد القلب من العالم العلوي (الواقعة) التي ترد عن طريق الخطاب أو المثال والتي تعد أثراً من آثار النبوة، وهي للأولياء، مقابل الوحي للأنبياء، وتسمى الرؤيا الصادقة التي هي جزء من أجزاء النبوة وهي التي يلقي فيها الله سبحانه وتعالى إلى أنبيائه ورسله وغيرهم من الناس بوحي أو إلهام معين، أو يخبرهم بأمر سيحدث في المستقبل ولا تكون إلا في حال النوم، فهي مدرك من مدارك الغيب وصلة بين العبد وربه، تحمل بين طياتها البشارة أو التنبيه أو الإنذار.

وهي لذلك أداة معرفية للبشر عامة، وللأنبياء خاصة. والرؤيا في حقيقتها فعل باطني، إنها مجموعة من الأحداث المتخيلة في النوم لا يمكن أن تستنبط دلالتها أو تنكشف إلا حين تتحول إلى (سرد) يقوم به الرائي ويتواصل به (قصاً) أو (حكياً) مع طرف آخر.

(فالرؤيا هي ملاحظة النفس صور الأشياء مجردة من موادها عند النوم). ولقد اقترنت منذ القدم بالأحداث المستقبلية (خيراً كانت أم شراً) والتطلعات الغيبية الماورائية إذ تتخطى بمعناها عند حدود ما يراه المرء في منامه فقد عدت من طرق الإنباء بالغيب ولقد عرفتها الأقوام قديماً وسلمت بها الأمم والملوك، ففي ملحمة جلجامش يقص جلجامش رؤياه التي ظهرت له في نومه على أمه الحكيمة. وفي العهد الجديد تطالعنا (رؤيا يوحنا اللاهوتي) التي تحكي على لسان الملائكة قصة خلق الكون ووجود الإنسان.

وجاء في التوراة أن الله خاطب إبراهيم عليه السلام في رؤيا رآها وهو في طريقه ببلاد شاليم وبشره بأنه يهبه نسلاً كثيراً ويعطيه الأرض التي هو سائر فيها. وفي الإسلام عدت الرؤيا مدركاً من مدارك الغيب فهي أول ما تجلى للرسول الكريم صلى الله عليه وسلم من الوحي إذ كان لا يرى رؤيا إلا جاءت مثل فلق الصبح. ولقد وردت في القران الكريم (الرؤيا) في سبعة مواضع، أو سبع رؤى، أربع منها في سورة يوسف والخامسة وقعت لإبراهيم الخليل، واثنتان للرسول محمد صلى الله عليه وسلم.

لذا فالرؤيا من المبشرات وجزء من أجزاء النبوة وبينها وبين النبوة مرتبة واضحة المعالم (فإن الله أعطانا نموذجاً من خصائص النبوة نشاهده في نفوسنا) ويعني بذلك ما يراه النائم من أسرار الغيب، وقد قطع القرآن الكريم بدلالات الأحلام على التنبؤ بالمستقبل وأنها بمنزلة الوحي لمن خصهم الله بنبوته ورسالته وإلهامه. ينظر: تفسير التحرير والتنوير 2130/10، والصوفية والسوريالية: 84 و(شرح تأويل الشيخ محيي الدين بن عربي لسورة يوسف (سلوك القلب من الوجود إلى الفناء ثم البقاء): محمد علي حاج يوسف: 227. والمدخل إلى الرؤيا وتعبيرها: حسن مظفر الرزو: 43. والرؤيا في النص السردي:

108. ومصطلحات قرآنية: د. صالح عضيمة: 204. وصحيح البخاري: بدء الوحي: 3. وبنية الرؤيا ووظيفتها في القصة العراقية القصيرة: د. صالح هويدي: 9-11. والرؤيا في القرآن الكريم: عبدالجبار السامرائي، مجلة المورد، ع 2، عراق، 1992.

29) ينظر: المعجم الفلسفي: جميل صليبا: 604/1.

30) ينظر: Encyclopedic world dictionary: 1767.

31) ينظر: في حداثة النص الشعري، دراسات نقدية: د. علي جعفر العلاق: 25.

32) ينظر: Pringeton Encyclopedic of poetry and poetings: 990-991.

33) ينظر: الفن والأدب بين الرؤية والرؤيا: فاضل ثامر، جريدة الثورة، صفحة ثقافة، عراق: 1986/11/1.

34) ينظر: الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل: د. عبدالرحمن القعود، سلسلة عالم المعرفة: 132.

35) الصوفية والسوريالية: أدونيس: 151.

36) ينظر: زمن الشعر: أدونيس: 12.

37) الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نؤاس: ساسين عساف: 112.

38) ينظر: The poetry of vosion - Five eightenth - Century poets: patricia meger spacks: 10-11.

39) ينظر أدب الرؤية، المفهوم والمدلول: د. عمر الطالب، مجلة الموقف الثقافي، العراق، ع 41، 2002: 602.

40) ينظر: الصوفية والسوريالية: 203.

41) ينظر: الرؤيا في شعر البياتي: محيي الدين صبحي: 21.

42) ينظر: الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب (صدمة الحداثة): أدونيس: 167.

43) ينظر: في حداثة النص الشعري: 16.

44) ينظر: في حداثة النص الشعري: 19-22.

45) ينظر: شعرنا الحديث إلى أين: غالي شكري: 76.

46) ينظر: في حداثة النص الشعري: 24.

47) ينظر: م.ن: 25.

48) مقدمة للشعر العربي: أدونيس: 122.

49) ينظر: مجنون ليلى وذو الرمة وأبو زيد الهلالي بين الواقع التاريخي والرواية الشعبية: هاشم الطعان، مجلة التراث الشعبي، العراق، ع 2، 1976/3.

50) ينظر: مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني: قدم لها وشرح غوامضها: العلامة الشيخ محمد عبده: 38-42.

51) ينظر: الشعر والشعراء: ابن قتيبة، تحقيق: أحمد محمد شاكر: 531/1.

52) ينظر الأغاني: لأبي الفرج الأصبهاني: 117/16.

53) ينظر: الأغاني: 118/6، ودائرة المعارف الإسلامية، نقلها إلى العربية: أحمد الشناوي وآخرون: 392/9.

54) ينظر: الشعر والشعراء: 531/1.

55) ينظر: ديوان ذي الرمة، شرح الإمام أبي نصر الباهلي صاحب الأصمعي رواية الإمام أبي العباس ثعلب، تحقيق: د. عبدالقدوس أبو صالح: 1/15-36.

56) ينظر: الشعر والشعراء: 541/1.

57) ينظر: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء: للمرزباني، وقف على طبعه: محب الدين الخطيب: 155.

58) ينظر: طبقات فحول الشعراء: ابن سلام، تحقيق: محمود شاكر: 534/2.

59) ينظر: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب: عبدالقادر البغدادي، تحقيق وشرح: عبدالسلام هارون: 108/1.

60) ينظر: خزان الأدب: 111/1.

61) ينظر: الشعر والشعراء: 532/1. ووفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان: ابن خلكان، تحقيق: إحسان عباس: 16/4.

62) ينظر: دائرة المعارف الإسلامية 293. وينظر في ترجمته: جمهرة أشعار العرب لأبي زيد القرشي، الاشتقاق لابن دريد، العمدة رشيق القيرواني 195/2، الأعلام للزركلي 319/5، تاريخ الأدب العربي لبروكلمان 220/1، تاريخ الأدب العربي لبلاشير 104/3، تاريخ التراث العربي لفؤاد سزكين 128/2.

63) ينظر: الفرق الإسلامية في الشعر الأموي: د. النعمان القاضي: 723.

64) ينظر: شعرنا الحديث إلى أين: 114.

65) ينظر: مقدمة في نظرية الأدب، عبدالمنعم تليمة: 26، 146.

66) ينظر: أبعاد التجربة الفلسفية: ماجد فخري: 45.

67) ينظر: م.ن: 58.

68) ينظر الموت والعبقرية: عبدالرحمن بدوي: 5.

69) ينظر: الموت في الفكر الغربي: جاك شورون: 29.

70) ينظر: بحثاً عن رؤية كونية في شعر أبي تمام: د. فهد عكام، مجلة التراث العربي، دمشق: ع 9، 1982.

71) ينظر: دراسة الأدب العربي: مصطفى ناصف: 188.

72) ينظر: أبعاد التجربة الفلسفية: 146.

73) التصور والخيال (موسوعة المصطلح النقدي): ر.ل. برنت، تر: عبدالواحد لؤلؤة: 36.

74) ينظر: أبعاد التجربة الفلسفية: 148.

75) ينظر: وصف الطبيعة في الشعر الأموي: إسماعيل أحمد العالم 6.

76) المسألة الفلسفية: محمد عبدالرحمن مرحباً: 34.

77) مسائل في الإبداع والتصور: جمال عبدالملك: 25.

78) ينظر: جدلية الخفاء والتجلي: كمال أبو ديب: 197.

79) ينظر: الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي: د. حسني عبدالجليل: 129.

80) ينظر: مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي: حسين عطوان: 107.

81) ينظر: ذو الرمة شاعر الحب والصحراء: د. يوسف خليف: 146-147.

82) ينظر: فن الوصف وتطوره في الشعر العربي: إيليا حاوي: 130.

83) ينظر: دراسة الأدب العربي: 236.

84) ديوان ذي الرمة: ق 8، 267/1. الحوالي: نساء عليهن حُلي، العفر: أكثبة بيض تضرب إلى الحمرة. الأدحال: هوة فيها ماء، الهطلان: مطر فيه ضعف، الهضب: دفعات من مطر. مطلق العزالي: مرسل الغيث، فرق الآجال: قطيع البقر والظباء، فرائد: ظباء. شية الأرمال: فيه نقط سود، الجزء: البقل الذي تجزأ به الإبل عن شرب الماء. ناهزها: تناولها من قرب وبادرها واغتنمها.

85) ينظر: المطر من الشعر الجاهلي: د. أنور أبو سويلم 158، حيث نجد عند العرب القدماء، الثور إلهاً يسمى (بعلاً)، ومعناه السيد والرب، وكان رمز الخصب والمطر.

86) ينظر: الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي: 108.

87) ينظر: م.ن: 100-102.

88) ينظر: م.ن 103.

89) الرؤى المقنعة. نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي (البنية والرؤيا): كمال أبو ديب: 297.

90) ينظر: تشكيل الخطاب الشعري. دراسات في الشعر الجاهلي: أ. د. موسى ربابعة 11.

91) ينظر: م.ن. 12.

92) ديوانه: ق 25، 788/2، وينظر: ق 37، 35، 36، 62، 50، 84. البلاقع: الديار التي ارتحل عنها سكانها فهي خالية.

93) ينظر: دراسات في الأدب الجاهلي: د. عادل جاسم البياتي 419-420.

94) ينظر: مفاتيح القصيدة الجاهلية – نحو رؤية نقدية جديدة (عبر المكتشفات الحديثة في الآثار والميثولوجيا): د. عبدالله الفيفي: 39.

95) ينظر: تشكيل الخطاب الشعري: 13.

96) ينظر: من الكائن إلى الشخص: محمد عزيز الحبابي: 41.

97) ينظر: مقدمة القصيدة في العصر الأموي 112.

98) ديوانه: ق 13، 457/1.

99) أحلام الخيال الفني – مستويات الدلالة في شعر ذي الرمة: د. حسنة عبدالسميع: 71.

100) ينظر: الرؤى المقنعة: 321.

101) ديوانه: ق 38، 1167/2، وينظر: ق 39، 43، 54، 62. عزالي: أفواه المزاد والقرب، مرزم: صوت الرعد. بتسهاك: من السهوكة: المر السريع.

102) ينظر: الصوفية والسوريالية: أدونيس: 64.

103) ينظر: مفاتيح القصيدة الجاهلية: 111.

104) ينظر: الشفاهية والكتابية: والتر. ج. أونج، تر: د. حسن البنا عز الدين: 163.

105) ديوانه: ق 5، 187/1. ينظر: ق 46، 6.

106) ديوانه: ق 71، 1750/3.

107) ديوانه: ق 16، 612/2.

108) ديوانه: ق 24، 745/2. وينظر: ق 35، 42.

109) ينظر: قراءة ثانية في شعر امرئ القيس: د. محمد عبدالمطلب: 8-9.

110) ديوانه: ق، 42، 1273/2 سحم الصياصي: سود القرون، حُوَّ: حمرة في سواد حرونية الأنساب: حرون: اسم فرس أبي صالح مسلم بن عمرو الباهلي والد قتيبة. أعوجية: فرس كان لقبيلة غني.

111) ينظر: الرؤى المقنعة: 273.

*) إذ وردت إشارات إلى الكتابة في غير الأطلال، ينظر ديوانه.

112) ينظر: الشعر العربي القديم في ضوء نظرية التلقي والنظرية الشفوية (ذو الرمة نموذجاً): د. حسن البنا عز الدين: 16.

113) الشعر العربي القديم في ضوء نظرية التلقي والنظرية الشفوية: 16، نقلاً عن: Oral poetry, An Introduction: pual Zumthor.

114) العمدة: ابن رشيق القيرواني 250/2. وينظر: الحيوان: للجاحظ 41/1. ديوانه: 34/1.

115) ديوانه: 36/1.

116) ينظر: الموشح: المرزباني 281.

117) ينظر: الموشح 289، تاريخ الأدب العربي: بروكلمان 220/1، تاريخ الأدب العربي: عمر فروخ 678/1.

118) ينظر: الشعر والشعراء 525: الأغاني: أبو الفرج الأصبهاني: 331/17.

119) الشعر العربي القديم في ضوء نظرية التلقي: 82.

120) ينظر: شرح ديوان جرير، شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة، ديوان جميل.

121) ديوانه: ق 45، 1332/2.

122) ينظر: لسان العرب: مادة (وحي).

123) ينظر: الكلمات والأشياء، التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي، دراسة نقدية: د. حسن البنا عز الدين 126.

124) ديوانه: ق 87، 1816/3. وينظر: ق 1، 66.

125) الصوفية والسوريالية 101.

126) ديوانه: ق 20، 683/2، وينظر: ق 29، 6.

127) ينظر: دلائل الإبداع والرؤيا في شعر السياب (دراسة أنموذجية): منصور فيسُومة: 40.

128) ينظر: اللغة واللون: أحمد مختار عمر: 184-186.

129) ينظر: الشفاهية والكتابية: 166.

130) ينظر: م.ن 167.

131) ديوانه: ق 23، 718/2.

*) خطوط الحصى، هي من الوسائل التي استخدمتها الكائنات البشرية منذ آلاف السنين للتسجيل أو وسائل مساعدة للذاكرة. ينظر: الشفاهية والكتابية: 165.

132) ينظر: الرؤى المقنعة 337.

133) ينظر: التحليل النفسي للذات العربية: د. علي زيعور: 139.

134) ينظر: الرؤى المقنعة 337.

135) ينظر: اللون في شعر ذي الرمة، شيماء خيري فاهم، رسالة ماجستير – كلية التربية – جامعة القادسية، 2000، 31.

136) ينظر: الحوار بين الحلم واليقظة. الفنان علاء بشير: د. ضياء خضير: 50.

137) في المعنى والرؤيا. دراسات في الأدب والفن: بديعة أمين، 23.

138) ينظر: ديوانه: ق 61، 8، 15، 29، 12، 18، 38، 42، 47، 67، 2، 22، 64، 68، 86، 33.

139) ينظر: الكلمات والأشياء: 124.

140) ديوانه: ق 50، 1451/3. البرقتين: رمل وحجارة مختلطة. الأعداد: العدّ: البئر التي لا ينقطع ماءها.

141) ينظر: الصوفية والسوريالية: 65.

142) ينظر: قراءة ثانية لشعرنا القديم: مصطفى ناصف: 60.

143) ينظر: دراسات في الشعر العربي القديم: د. بهجت عبدالغفور الحديثي: 49.

144) ينظر: الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة: موريس أبو ناصر: 21.

145) ينظر: تعبيرية اللون في شعر عنترة: جاسم محمد صالح، مجلة جذور، جدة، ع 2، 1999: 278.

146) ديوانه: ق 37، 1144/2.

147) الرؤى المقنعة: 61.

148) ينظر: العزف على وتر النص: د. عمر الطالب: 7.

149) ينظر: الرؤى المقنعة: 62.

150) ينظر: العزف على وتر النص: 7.

151) ديوانه: ق 1، 9/1، وينظر: ق 21، 19.

152) المذاهب النقدية. دراسة وتطبيق: د. عمر الطالب: 226-227.

153) ينظر: جدلية الخفاء والتجلي – دراسات بنيوية في الشعر: كمال أبو ديب: 176، 199.

154) ينظر: ذو الرمة، دراسة ونقد: طراد الكبيسي: 77.

155) ينظر: م.ن 78، لقد فسرها المؤلف بنضوب ما في اليد إلى الحاجة ليجزل له الخليفة العطاء.

156) ينظر: الشعر العربي القديم في ضوء نظرية التلقي والنظرية الشفوية: 110.

157) ينظر: م.ن: 109.

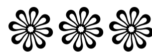
158) ينظر: م.ن: 110.

159) ينظر: العزف على وتر النص: 8.

160) ينظر: ديوانه.

161) الرؤى المقنعة: 325.

162) ينظر: الشعر واللغة: لطفي عبدالبديع: 72.



يبني المنهج الاجتماعي منطلقاته النقدية على أساس من الصلة المؤكدة بين الظاهرة الاجتماعية والظاهرة الفنية، وهو لذلك يحرص على طرفي هذه المعادلة وأعني بهما النتاج الفني (شعراً كان أو سواه) من جانب والمجتمع من الجانب الآخر. وإن أي إفراط أو تفريط بأحد الجانبين على حساب الآخر يؤشر خللاً بيّناً في كيان هذا المنهج النقدي ولاسيما إذاما أقحم الناقد معطيات علم الاجتماع الحديث وأقيسته وظواهره بحيث يطمس روح الأثر الأدبي ويستنتج من خلاله استنتاجات قسرية ذات طابع جاف. ومما يدل على أهمية هذا المنهج في هذا العصر فإن بعض النقاد يعده واحداً من ستة اتجاهات رئيسة في نقد القرن العشرين[1]. ويجعله باحث آخر تحت عنوان «الأدب والمثل الاجتماعية» ويحاول أن يبرهن على أن الفن لا يتخلق في فراغ وأن الفنان (وينطبق هذا على كل فنون القول) محدد بزمان ومكان، وهو يستجيب لمجتمع هو جزؤه المعبّر الناطق. ومادام الفن يحتفظ بروابطه مع المجتمع – وهذا لا يمكن إلا أن يكون قائماً – فإن النقد الاجتماعي سواء أكان يتبع نظرية معينة أم لم يكن سيبقى عاملاً فعّالاً في النقد[2].

بهذه الرؤية للنقد الاجتماعي ندخل إلى رحاب كتاب «عيار الشعر» لعالمنا العربي محمد بن طباطبا العلوي (ت 322هـ) في محاولة لتلمس أصداء هذا المنهج وبعض منطلقاته وأسسه، ولاسيما في

ثلاثة مباحث رئيسة فيه، أولها جاء تحت عنوان: «طريقة العرب في التشبيه» حيث يورد ابن طباطبا «إن العرب... وهم أهل وبر، صحونهم البوادي وسقوفهم السماء. فليست تعدو أوصافهم ما رأوه منها وفيها، وفي كل واحدة منهما في فصول الزمان على اختلافها: من شتاء وربيع وصيف وخريف من ماء وهواء ونار وجبل ونبات وحيوان وجماد وناطق وصامت ومتحرك وساكن وكل متولد من وقت نشوئه وفي حال نموه إلى حال انتهائه. فتضمنت أشعارها من التشبيهات ما أدراكه من ذلك عيانها وحسها إلى ما في طبائعها وأنفسها من محمود الأخلاق...، في رخائها وشدتها ورضاها وغضبها وفرحها وغمها وأمنها وخوفها، وصحتها وسقمها، والحالات المتصرفة في خُلُقها وخَلْقها، من حال الطفولة إلى حال الهرم، وفي حال الحياة إلى حال الموت. فشبهت الشيء بمثله تشبيهاً صادقاً على ما ذهبت إليه في معانيها التي أرادتها»[3].
مما يؤكد لنا وبشكل منطقي أن العربي يتلمس طرفي التشبيه (المشبه والمشبه به) من بيئته وما فيها سواء أكانت تلك البيئة طبيعية أم اجتماعية. بيد أن ابن طباطبا ينتقل بعد هذا التقديم العام انتقالة ذكية تدل على أن هاجس النقد الاجتماعي أو لنقل بذور هذا النقل أو جذوره تعتمل في داخله إذ يشير إشارة واضحة إلى أن بعض التشبيهات - وينطبق هذا على بقية الظواهر الشعرية - لا يمكن فهمها إلا من خلال التقليد الاجتماعي الذي قامت عليه أو أشارت إليه. وفي هذا يقول «فإذا اتفق لك في أشعار العرب التي يحتج بها تشبيه لا تتلقاه بالقبول أو حكاية تستغربها فابحث عنه ونقّر في معناه، فإنك لا تعدم أن تجد تحته خبيئة إذا أثرتها عرفت فضل القوم بها وعلمت أنهم أدق طبعاً من أن يلفظوا بكلام لا معنى تحته. وربما خفي عليك مذهبهم في سنن يستعملونها بينهم في حالات يصفونها في أشعارهم فلا يمكنك استنباط ما تحت حكاياتهم ولا تفهم مثلها إلا سماعاً، فإذا وقفت على ما أرادوه لطف موقع ما تسمعه من ذلك عند فهمك»[4].

ويوضح ابن طباطبا هذه المسألة بل يبرهن عليها وبأسلوب مقنع كما سيتبين هذا في مبحث ثان عقده تحت عنوان: «سنن العرب وتقاليدها»، وهو يعني العادات والتقاليد التي سبقت الإسلام والتي ربما بقي قسم منها بعده أو تحوّر إلى هيئة مقاربة، فأنت لا تستطيع أن تفهم قول شاعر من عذرة:

«كَأَنِّي سَلِيمٌ نالَهُ كَلْمُ حَيَّةٍ تَرَى حَوْلَهُ حُلْيَ النِّساءِ مُوَضَّعاً»[5]

إلا إذا عرفت تقليداً متبعاً أيام الجاهلية، وهو تعليق الحُلي والجلاجل على السليم (اللديغ)، وقد دعي بـ (السليم) تيمناً له بالشفاء[6].

ومثله قول النابغة:

«يُسَهَّدُ مِنْ كَيْلِ التّمامِ سليمُها لِحَلْيِ النّساءِ في يَدَيْهِ قَعاقِعُ»[7]

وبخلاف هذا التفسير تبدو الصلية بين اللديغ وحلي النساء لا وجود لها مما يشكل خللاً بيناً في تركيب البيت وطبيعة صياغته.

وتأمّل قول الشاعر مخاطباً ربّه شاكراً إياه:

«وَهَبْتَها وَأَنْتَ ذو امتنانٍ يُفْقَأُ فيها أعيُنُ الْبِعْرانِ»[8]

فيستوقفك الشطر الثاني من البيت إذ إنك ما لم تعلم طبيعة التقليد الخرافي الذي كان متّبعاً أيام الجاهلية تعده مناقضاً للشطر الأول. ويفسر ابن طباطبا فقأ عين الجمل أو عينيه إلى أنهم يدفعون بذلك شر العين والغارة. وهم يفقأون عيناً واحدة للجمل الفحل إذا بلغ عدد الجمال ألفاً وعينين إذا زاد العدد على ذلك. ومن المؤكد أن استنتاج ابن طباطبا قائم على اختيار العين دون سواها ضحية لهذا الاعتقاد. ولا يبدو هذا غريباً عن عادات الشعوب الأخرى التي قد

تلجأ إلى الوسيلة ذاتها وبأساليب مقاربة مما يدل على أن مثل هذه الممارسات أو ما يقترب منها كانت مرحلة مر بها الذهن البشري. والدليل على ذلك وجودها لدى كل الأمم وبقاؤها حتى الزمن الحاضر لدى بعض الجماعات[9].

وفي قول النابغة مشبّهاً نفسه بالبعير السليم الذي يُكوى كي يشفى السقيم من الإبل، وهي عادة أخرى رافقت الإنسان العربي زمن الجاهلية. وما لم نعرفها فإننا لا نستطيع تفسير قوله وعلى وجهه الصحيح:

«يُكَلِّفُني ذَنْبُ امْرِئٍ وَتَرَكْتُهُ   كَذي العِرّ يُكْوى غَيْرُهُ وَهْوَ راتِعُ»[10]

ولا ريب في أن الإسلام حين جاء بمنطقه السليم جبّ هذا الاعتقاد المغلوط. والدليل على ذلك يسوقه ابن طباطبا على لسان بعض الشعراء فمن أدرك الإسلام واعتنق مذهبه في التفكير المنطقي السليم:

«وكانَ شُكْرُ القَوْمِ عِنْدَ المِنَنِ   كَيُّ الصَّحيحاتِ وَفَقْأُ الأعْيُنِ»[11]

ويمضي ابن طباطبا العلوي في إيراد النماذج الشعرية الجاهلية التي لا يمكن فهمها إلا على ضوء الاعتقادات الاجتماعية السائدة يومذاك. ومن ذلك قول الأعشى:

«فَإنّي وَما كَلَّفْتُموني وَرَبِّكُمْ   لَيَعْلَمَ مَنْ أمْسى أحَقَّ وَأحْوبا
لَكَالثَّوْرِ وَالجِنّي يَركَبُ ظَهْرَهُ   وَما ذَنْبُهُ أنْ عافَتِ المْاءِ مَشْرَبا
وَما ذَنْبُه أنْ عافَتِ المْاءِ باقِرٌ   وَما إنْ تعاف الماءَ إلاّ لِيُضْرَبا»[12]

لقد كان الاعتقاد أيام الجاهلية أن الجن تركب ظهور الثيران فتصد البقر عن ورود الماء لذلك تضرب ظهور الثيران بشدة كي تهرب الجن ويتاح للبقر أن يرد الماء.

ويتأكد هذا في قول نهشل بن حريّ:

«أتُتْرَكُ عامرٌ وبَنو عَديّ وَتُغْرَمُ دارمٌ وَهُمُ بَراءُ
كذاكَ الثّوْرُ يُضْرَبُ بالهَراوى إذا ما عافَتِ البَقَرُ الظّماءُ»(13)

ويبدو أن هذا التصور الخرافي وهو قدرة الحيوان على رؤية الجان من دون أن يراهم البشر موجود لدى الشعوب.

وبسياقات أخرى يوردها ألكزاندر كراب في كتابه علم الفولكلور وبصيغ مختلفة(**).

وثمة تقليد شعبي يبدو أنه امتد منذ العصر الجاهلي وحتى يومنا هذا وهو أن يرمي الصبي منهم سنّهُ - إذا سقطت - في عين الشمس ويقول: أبدليني بها أحسن منها وليجر في ظلمها إياتك.

وفي ذلك يقول الشاعر:

«شفَتْهُ إياةُ الشّمْسِ إلا لِثاته أسَفٌ ولَمْ يَكْمَدَ عَلَيْه بِإثمِدِ»(14)

ويتأكد هذا التصور الخرافي في قول أبي دؤاد:

«ألْقى عَلَيْهِ إياةُ الشّمْسِ أدْرانا»(15)

ويأتي هذا من اعتقاد العرب بأن الصبي إذا فعل ذلك لم تنبت أسنانه عوجاً ولا ثعلاً. ولذلك يقول طرفة بن العبد:

«بدلّتْهُ الشّمْسُ مِنْ مَنْبَتِهِ بَرَداً أبْيَضَ مَصْقولَ الأشَرْ»(16)

ولأن الماء قرين الحياة ونسغها الصاعد في مقابل الجدب المرتبط بالموت والنضوب فإن العربي أيام الجاهلية شغله استنزال المطر فلجأ إلى طقوس سحرية طريفة يوردها ابن طباطبا تفسيراً لأبيات من الشعر وردت في هذا الشأن. حيث يُعقد السَّلَعُ والعُشَرُ - وهما ضربان من

الشجر - بأذناب الثيران ثم تُضرم النيران فيها (السَّلَعُ والعُشَرُ) وتجبر الثيران على الصعود إلى قمة جبل وهي على هذه الحالة، وفي ظنهم أن هذه الممارسة الخرافية لها صلة باستجلاب المطر. وفي ذلك يقول أمية بن أبي الصلت الثقفي:

«سنةٍ أزمةٍ تخيّلُ بالنّا س ترى لِلْعِضاهِ فيها صَريرا
لا عَلى كَوكَبٍ نَوْءٍ ولاَ ريـ حِ جَنوبٍ ولا تَرَى طَحْرورا
ويَسوقونَ باقِرَ السّهلِ للطّوْ رِ مهازيلَ خَشْيَةً أنْ تَبُورا
سَلَعٌ ما وَمِثْلُهُ عُشَرٌ ما عائلٌ وَعالتِ الْبَيْقورا»[17]

ولا يخفى أن دارس الشعر وقارئه لا يمكنه فهم قول الشاعر ما لم يعرف جذور هذه الظاهرة التي يرفضها الورلُ الطائي بقوله:

«لا دَرَّ دَرُّ رجالٍ خابَ سَعْيُهُمُ يَسْتَمْطِرونَ لَدى الأزماتِ بالعُشَرِ
أجاعلٌ أنتَ بَيْقوراً مُسَلّعَةً ذَريعةً لَك بَيْنَ اللّهِ وَالَمطَرِ»[18]

ويورد جيمس فريزر في كتابه «الغصن الذهبي» عشرات الممارسات والطقوس السحرية الهادفة إلى استنزال المطر أو حجبه حسب حاجة الإنسان حينها[19]. وهي جميعاً تنطلق من المنطلق ذاته وهو الربط الوهمي بين ظواهر لا علاقة بينها وعلى وفق تصوّر سحريّ دعاه بعض علماء (الأنثروبولوجيا) العلم الزائف (Pseudo-Science)[*] نظراً لافتقاده مبدأ السببية أو العلية الذي يعد تحققه إنجازاً ذهنياً لاحقاً. وقد حققه الإسلام منذ بزوغه.

ولم يكن الناس جميعاً في زمن الجاهلية يؤمنون بمثل هذه الأخيلة التي تنتمي إلى معتقدات لها سياقها ومبرراتها بل إن بعضهم يرفضها علناً ولا يؤمن بها. ألم تر أن عروة بن الورد أبى عليه شرفه وعقله أن (يعشّر) بمعنى أن يتابع النهيق عشراً[20]. كالحمار في قوله:

«لعَمْري لَئِنْ عَشَّرْتُ من خَشْيَةِ الرَّدى نُهاقَ الحَمِيرِ إنَّني لجَزوعُ
فَلا وَأَلَتْ تِلْكَ النّفوسُ وَلا أتَتْ عَلَى رَوْضَةِ الأجْدادِ وهي جَميعُ»(21)

وجذر هذا الاعتقاد يأتي من أن العرب كانت تعتقد بأن الرجل إذا أراد دخول قرية فخاف وباءها، فوقف على بابها قبل أن يدخل وعشّر كما ينهق الحمار ثم دخلها لم يصبه وباؤها. وما حصل - كما يذكر ابن طباطبا - أن جميع من عشّر من أصحاب عروة - حين دخلوا خيبر يتمارون منها إثر وباء اجتاحها - قد مات أو مرض إلا عروة مما يدل على تهافت هذا المعتقد وسخفه، ولكن الناس كانوا يعشّرون لا على سبيل السخرية والمرح بل على وجه الاعتقاد والتيقن الأمر الذي يعكس لنا جرأة عروة بن الورد وكمال عقله وسبقه لأبناء جيله حين تجاوز ذلك التقليد المهين الذي يرفضه شاعر آخر بقوله:

«وَلا يَنْفَعُ التَّعْشيرُ إنْ حُمَّ واقعٌ وَلا دَعْدَعٌ يُغْني وَلا كَعْبُ أرْنَبِ»(22)

وهنا يشير هذا البيت إلى أكثر من معتقد اجتماعي. ففضلاً عن التعشير ترد (دعدع) التي كانت تقال لمن يعثر(23)، فلا يصاب بأذىً. وأما كعب الأرنب وهو - كما يبدو - يعلّق في عنق الإنسان آنذاك من أجل طرد الشر والأذى عنه. وفي ذلك يورد ابن طباطبا ما ذكره ابن الأعرابي من أنه قال «لزيد بن كثوة: من علّق على نفسه كعب أرنب لم تقربه جِنّات الحي وعمار الدار؟، فقال إي والله وشيطان الحماط وجان العشرة وغول القفر وكلّ الخوافي إي والله وتطفأ عنه نيران السعالي وتبوخ»(24). مما يكشف عن سلسلة من الأوهام التي كان يعتنقها الناس زمن الجاهلية، ومنها ما يدعوه الدارسون اليوم بـ (الفتيشيّة) [Fetishism](25) وهي الإيمان بقدرة بعض الأشياء على شفاء الإنسان من الأمراض أو جلب الرزق أو دفع الأذى ومن هذه الأشياء كعب الأرنب الوارد ذكره ومثله بعض الخرز والأحجار وأسنان بعض الحيوانات

والطيور وأظفارها وعظامها وأجزاء أخرى منها. ويضيف بعضهم الأجنحة اليمنى لطيور بعينها ورأس الهدهد وسن القطة والذئب والخنزير ولاسيما ذات الشكل الهلالي مما يفسر لنا عبادتهم الأوثان انطلاقاً من هذا المبدأ ذاته[26]. ومما يذكر أن أحد الناس البسطاء أكد لي وأنا بصدد كتابة هذا البحث قدرة عظم معين من عظام الهدهد على فعل الأعاجيب ولاسيما في مجال وفرة الرزق والحظوة عند النساء. مما يدل على امتداد مثل هذه الأوهام إلى عقول بعض الناس حتى في ظل التطور التقني الهائل لهذا العصر.

ويسخر أبو تمام من المنجمين الذين أشاعوا أن عمورية لا تُفتح إلا بعض نضج التين والعنب، إذ يقول:

«تِسْعونَ ألْفاً كآسادِ الشّرى نَضَجَتْ   أعْمارُهُمْ قَبْلَ نُضْجِ التّينِ وَالْعِنَبِ»[27]

وما لم نطلع على هذه الخرافة فإننا لن نستسيغ بيت أبي تمام إذ ما صلة نضج الأعمار بنضج التين والعنب، حيث يأخذ تفسير البيت مساره الصحيح. ومن سياق البيت نفهم أن المنجمين كانوا يدّعون معرفة الغيب – عن طريق صلتهم الموهومة بنجوم السماء – مما هو مخصوص به جل شأنه، والآية ﴿**قُلْ لا يَعْلَمُ مَنْ في السّموات وَالأرْضِ الغَيْبَ إلاّ اللّه**﴾ تؤكد ذلك[28]. ولكن التنجيم ظل شائعاً في العصور الإسلامية كافة، ويؤكد لنا ابن خلدون (ت 808هـ) ذلك في معرض الحكم بتهافت علم التنجيم – كما كان يُدعى – وقد استشهد ابن خلدون بهزيمة رستم ورايته بالرغم من تأكيد المنجمين له على غير المصير الذي انتهى إليه[29]. وليس التنجيم مقصوراً على العرب وحدهم بل إن الشعوب كافة قد عرفته ويبدو أن رواسبه ومخلفاته ماتزال تُتداول حتى في المجتمعات المتحضرة وعلى هيئة أبراج يحدس من خلالها مستقبل الإنسان في بعض المجلات والصحف الأوروبية والعربية. ومن المؤكد الذي لا جدال فيه أن النجوم وأحوالها لا شأن لها بمصائر البشر.

ولا بأس في ذكر مزيد من الأبيات الشعرية التي تكشف عنها الظاهرة الاجتماعية وتفسرها، وبسوى ذلك يحار القارئ أمامها. ويصوغ ابن طباطبا هذه المسألة بأسلوب يشي بوعيه لها وقصده إضاءتها بالشواهد الشعرية الدالة «وأمثلة لسنن العرب المستعملة بينها، التي لا تفهم معانيها إلا سماعاً، كإمساك العرب عن بكاء قتلاها حتى تطلب بثأرها، فإذا أدركته بكت حينئذ قتلاها. وفي هذا المعنى:

مَنْ كَانَ مَسْرُوراً بِمَقْتَلِ مالِكٍ فَلْيَأتِ نِسْوَتَنا بِوَجْهِ نَهارِ
يَجِدِ النِّساءَ حَواسِراً يَنْدبْنَهُ يَلْطُمْنَ أوْجُهَهُنَّ بِالأسْحارِ
قَدْ كُنَّ يَكْنُنَّ الوُجوهَ تَسَتُّراً فَالآنَ حِينَ بَرزن لِلنُظّارِ

يقول: من كان مسروراً بمقتل مالك فليستدل ببكاء نسائنا وندبهن إياه على أنا قد أخذنا بثأرنا وقتلنا قاتله»[30].

ولم يورد ابن طباطبا ما ذُكر من شواهد شعرية بشأن طير الهامة الخرافي الذي رافق عادة الثأر، إذ إن الإنسان إذا مات أو قتل خرج هذا الطير (الهامة) صارخاً على قبر صاحبه ومستوحشاً وفي هذا يقول بعض الشعراء في أصحاب الفيل:

«سُلِّطَ الطَّيْرُ والمَنونُ عَلَيْهِمْ فَلَهُمْ في صَدى المَقابِرِ هامُ»[31]

وهم يعتقدون بأن هذا الطائر يكون صغيراً ثم يكبر حتى يصبح «كضرب» من البوم، وهي أبداً تتوحش وتصدح وتوجد أبداً في الديار المعطلة والنواويس، وحيث مصارع الموتى، ويزعمون أن الهامة لاتزال عند ولد الميت في محلته، تعلم ما يكون بعده فتخبره به حتى قال أمية بن الصلت لبنيه:

«هامَتي تُخبِرُني بِما تَسْتَشْعِروا فَتَجَنَّبوا الشَّنعاءَ وَالْمَكْروها»[32]

ويشارك العرب الأقدمون شعوباً كثيرة كانت تعتقد بأن الروح ضرب من الطير حتى أن بعض الشعوب رأت أن الطيور جميعاً ما هي إلا أشكال اتخذتها الأرواح البشرية، ويبدو أن هذا الظن أساسه قدرة الطير على التحليق والطيران، وهي القدرة التي يرى المعتقد الشعبي أنّ روح الإنسان تشارك الطير فيها[33].

وقد جبّ الإسلام ظاهرة الثأر بوصفها عادة اجتماعية مرذولة تدفع إلى مزيد من سفك الدماء وأبدلها بالقصاص العادل بدلالة قوله جل شأنه ﴿**وكَتَبْنَا عَلَيْهِمْ فيها أنَّ النَّفْسَ بالنَّفْسِ وَالعَيْنَ بالعَيْنِ وَالأنْفَ بالأنْفِ والأذُنَ بالأذُنِ والسِّنَّ بالسِّنِّ وَالجُرُوحَ قِصاصٌ**﴾[34]. فما ضرورة الثأر في هذه الحالة؟ ومع وجود مثل هذه التفاصيل الدقيقة في القانون الرباني العادل.

ومن طريف ما اعتقد به العرب الجاهليون أن الرجل إذا أحبّ امرأة ولم يشقْ برقعها ولم تشقّ هي رداءة فإن حبهما سيفسد لا محالة، فإذا فعلا ذلك دام أمرهما، وفي ذلك يقول سحيم عبد بني الحسحاس:

«فَكَمْ قَدْ شَقَقْنا مِنْ رداءٍ مُحَبَّرٍ وَمِنْ بُرْقُعٍ عَنْ طَفْلَةٍ غَيْرِ عانِسِ
إذا شُقَّ بُرْدٌ شُقَّ بِالبُرْدِ مِثْلُه دَوالَيْكَ حَتَّى كُلُّنا غَيْرُ لابِسِ»[35]

ولا ريب في أن من يقرأ البيتين من غير أن يفهم جذرهما الاجتماعي يحسب أن سحيماً ومن يحب أحمقان إذ لا معنى لتمزيقهما أرديتهما وبمثل هذه الصورة، وهذا ما قصده ابن طباطبا من أنك إذا استغلق عليك بيت من الشعر العربي القديم فإن عليك أن تبحث عن جذوره ويبدو أن الجذر الاجتماعي هو الأساس الذي قصده وبدلالة هذه الأمثلة الدالة الواردة.

ومن ذلك أن العاشق إذا اعتل إثر عشقه يسقى الماء على خرزة تدعى (السلوان) فيسلو. وهذا ما يفسر قول الشاعر:

«يالَيْتَ إنَّ لِقَلْبي مَنْ يعلّلُهُ   أوْ ساقِياً فَسَقاه اليَوْمَ سِلْوانا»[36]

مع أن لفظ (السلوان) يمكن أخذه في هذا البيت على أساس الاستعارة المكنية التي أحالت السلوان (المستعار له المعنوي) ماءً (المستعار منه المحسوس) وبدلالة الفعل المستعار (فسقاه). ولكن البيت الآخر الذي أورده ابن طباطبا يبدو أكثر دلالة على خرزة السلوان السحرية التي تدخل في إطار ما يدعى بـ (الفتيشية) السابق ذكرها:

«شَرِبْتُ عَلى سِلْوانِه ماءَ مزْنَةٍ   فَلا وَجديدِ العَيْشِ يافيُّ ما أسْلو»[37]

وقد خابت الخرزة وبطل مفعولها السحري مع الشاعر العاشق.

ومثل ذلك اعتقاد العرب بأن الرجل إذا خدرت رجله فذكر أحب الناس إليه ذهب عنه الخدر. وهذا المعتقد امتدّ صداه إلى شعر ما بعد الإسلام. يقول كثير:

إذا خَدَرَتْ رِجْلي ذَكَرْتُكِ أشْتَفي   بِذِكْراكِ من ندْلٍ بها فَيَهونُ»[38]

ويورد ابن طباطبا نموذجين شعريين آخرين، أحدهما لامرأة من بني بكر بن كلاب:

إذا خَدَرَتْ رِجْلي ذَكَرْتُ ابْنَ مُصْعَبٍ   وَإنْ قُلْتُ عَبْدَاللّه أجْلى فُتورَها»[39]

ويقول آخر:

«صَبٌّ مُحِبٌّ إذا ما رِجْلُهُ خَدَرَتْ   نادى كُنَيْسَةَ حتّى يَذْهَبَ الخَدَرُ»[40]

ولم نجد ضرورة لإيراد نماذج أخرى في هذا الشأن تشير إلى المعتقد نفسه فما ذكره ابن طباطبا يكفي للتدليل عليه.

وثمة اعتقاد آخر كان العرب يعتقدون به وهو بشأن المقلاّت من

النساء إذ إن المرأة التي لا يبقى لها ولد إذا وطئت قتيلاً شريفاً بقي ولدها. وفي ذلك يقول الشاعر:

«تَظَلُّ مَقالِيتُ النِّساءِ يَطَأْنَهُ يَقُلْنَ: ألا يُلْقَى على المَرْءِ مِئْزَرُ»[41]

وعبثاً يبحث القارئ عن جذر هذا المعتقد الغريب أو يحاول تفسيره أو تبريره إذ إنه غير منطقي تماماً، ولكن الكميت المسلم يأخذ التقليد ذاته ليصوغ منه بيته الذي لا يمكن تفسيره إلا على ضوء فهم ذلك التقليد الجاهلي:

«وتَظَلُّ المُؤَزَّراتُ المقاليـ تُ يُطِلْنَ القُعُودَ بَعْدَ القِيامِ»[42]

مما يؤكد ما ذكرناه من أن بعض تلك المعتقدات امتدت إلى زمن ما بعد الإسلام وذكرها الشعراء إما على سبيل التقليد للفحول من الشعراء الجاهليين أو من باب إظهار سعة معرفتهم بتقاليد العرب وعقائدهم وأفكارهم.

ومن طريف المعتقدات الجاهلية وغريبها أن المهقوع (وهو الفرس الذي به هقعة، وهي دائرة تكون بالفرس فيقال فرس مهقوع) إذا ركبه رجل فعرق الفرس اغتلمت امرأته وطمحت إلى غير بعلها.

ويذكر ابن طباطبا قول أحدهم لصاحب فرس مهقوع:

«إذا عَرِقَ المَهْقوعُ بالمرءِ أَنْعَظَتْ حليلتُه وازْدادَ حَرّاً عِجانُها»[43]

فأجابه صاحب الفرس المهقوع مصحّحاً أسلوبه في التفكير:

«وَقَدْ يَرْكَبُ المَهْقُعَ مَنْ لَسْتُ مِثْلَهُ وَقَدْ يَرْكَبُ المهقوعَ زَوْجُ حَصانِ»[44]

إذن فهناك من لا ينجرف مع تيار الخرافة الشائع بل يناقشها ويحاول تفنيدها على وفق المنطق كما فعل صاحب الفرس المهقوع. وهنا

تتبادل الظاهرة الفنية (الشعر) مع الظاهرة الاجتماعية التأثر والتأثير، فتفسّر لنا الظاهرة الاجتماعية الشعر، ويكشف لنا الشعر طبيعة الظاهرة الشائعة وردود الأفعال إزاءها، ولا غرو فالشعر ديوان العرب وموضع سرّهم وسجلّ أيامهم.

ويبدو أن ثمة معتقداً آخر رافق الناس حين الجاهلية مفاده أن الرجل إذا سافر عقد خيطاً (يدعى (الرّتم) بغصن شجرة أو ساقها. وحين يعود يتفقد الخيط فإن وجده على حاله قضى بأن أهله لم تخنه وإن رآه قد حُلّ وثق بأنها قد خانته. وهذه شعيرة خرافية ترتكز إلى المنطق ذاته وهو القائم على عقد صلات لا صلة بينها في واقع الأمر وادعاء التأثير الموهوم بينهما بيد أن هذه الخرافة هي التي تفسر لنا قول الشاعر:

«خانَتْهُ لَـمّا رَأتْ شَيْئاً بِمَفْرِقِهِ وَعَزّها حِلْفُها وَالْعَقْدُ لِلرّتمِ»[45]

وقول الراجز:

«بِـــهِ مِـــنَ الْـــهَـــوى لَـــمْ وَغَـــرّه عَـــقْـــدُ الـــرّتمْ»[46]

إذاً ما أكثر النساء اللائي ظُلمن بسبب خيط الرتم. وخيط الرتم هذا يدخل في إطار ما دعاه جيمس فريزر بجمال المحاكاة. فقد عقد الجاهلي صلة تشابه بين عقد الزواج (المعنوي). وعقد خيط الرتم (المحسوس). وجعل من الشجرة شاهداً عليه وهو ما يتّسق مع معتقدات الإنسان الأول وبأن الأشياء غير العاقلة تعي ما حولها، ولذلك فإن بعض الشعوب تقطع الشجرة التي تقع على رجل فتقتله بل إنهم يبعثرون أجزاءها في كل الأنحاء[47]. وثمة من الشعوب من ترجم الثور ولا تأكل لحمه إذا نطح رجلاً أو امرأة فماتا[48].

وإيقاد النار عند العرب قد لا يكون مبعثه إقراء الضيف إذ إنهم يفعلون ذلك خلف المسافر الذي لا يحبون رجوعه بدليل قول الشاعر:

«وَذِمَّة أقْـوامٍ حَمَلْـت ولَـمْ نَـكُـنْ   لنوقِدَ ناراً إثْرَهُـمْ لِلتَّنَدّمِ»[49]

وهم يشفعون إيقاد النار خلفه بقولهم: أبعده الله وأسحقه وأوقد ناراً إثره. وتكون النار هنا من رموز الأذى وليست مناراً للطارق والتائه حين سدول الظلام. وحرق آثار العدو الثقيل غير المرغوب فيه يحيل بشكل واضح إلى نمط إبداعي آخر دعاه جيمس فريزر بـ (السحر الاتصالي)[50] الذي يفترض بأن الأثر موصول بصاحبه فإذا وقع الضرر على الأثر نال صاحبه. وليس الأثر وحده مختصاً بذلك بل يمكن إلحاق الضرر بالإنسان من خلال ظله أو قلامة ظفره أو خصلة شعره أو جزء من ملابسه[51].

ويشير ابن طباطبا العلوي في موضع آخر إلى أن العرب في الجاهلية تزعم أن الجنية حين تعشق صبياً لا يصدها عنه سوى سن الثعلب أو سن الهرة وأشباه ذلك مما أوردناه تحت إطار إجلال بعض الأشياء (الفتيشية) التي تستند إلى المبدأ ذاته الذي يستند إليه الوثن في الجاهلية. وأما العشق المتبادل أحياناً بين أفراد من الإنس وآخرين من الجان فإنه مما يرد في معتقدات العرب قبل الإسلام. والمسألة لا تقف عند حدود العشق بل قد يقتل الجان بعض الإنس. ويورد المسعودي (ت 346هـ) حكاية ذلك الشق (الجني) الذي قتل حرباً بين أمية وقال بيتاً من الشعر هو:

«وَقَـبْـرُ حَـرْبٍ بِـمَـكـانٍ قَـفْـرِ   ولَيْسَ قُرْبَ قَبْرِ حَرْبٍ قَبْرُ»[52]

واستدلوا على أن هذا من قول الجن: «إنّ أحداً من الناس لم يتأتّ له أن ينشد هذين البيتين ثلاث مرات متواليات لا يتتعتع في إنشادها»[53].

ويعزز مبحث ثالث عقده ابن طباطبا في كتابه عيار الشعر تحت عنوان «المثل الأخلاقية عند العرب وبناء المدح والهجاء عليها» ما

ذكرناه من انعكاس الظاهرة الاجتماعية على الظاهرة الفنية وتفسير دلالاتها وكشف كوامنها. والمبحث على قصره لفتة ذكية يلخص بها هذا الناقد العربي ظاهرة تشمل معظم الشعر العربي الذي ترك لنا تراثاً ضخماً من المديح والهجاء، ناهيك عن أن بعض الأغراض يمكن أن نردّها إلى هذين النمطين الرئيسين في الشعر العربي، أليس الغزل هو مديح للمرأة؟ وما الفخر إلا مديح للذات أو القبيلة ومثلهما الرثاء الذي هو مديح للميت. وعلى هذا الأساس يمكن أن نعد الشكوى هجاء للدنيا، وقد لا يكون الوصف في بعض الأحيان إلا مديحاً للمكان أو هجاء له... وإذا كان ابن طباطبا لم يستشهد بالشعر في هذا المبحث فلأن الاستشهاد هنا لا ضرورة له. فلقد شكّلت العرب عبر سمات المديح عامة صورة البطل الخير كما تراه الجماعة العربية أو لنقل الرجل المثال والمرأة النموذج. كما رسمت العرب صورة البطل الشرير من خلال الهجاء أي الرجل السيئ والمرأة المنبوذة. فكأنهم يحثون الناس على احتذاء الممدوح والسير على آثاره وتقمّص دوره وينفّرون الأجيال من المهجوّ وخصاله الدنيئة وهيئته وطبيعة أفعاله الشائنة.

ويورد ابن طباطبا سيلاً من الخلال المحمودة التي كانت مادة لقصائد المديح ومنها: «الجمال والبسطة... والشجاعة والحلم والحزم والعزم والوفاء والعفاف والبر والعقل والأمانة والقناعة والغيرة والصدق والصبر والورع والشكر والمداراة والعفو والعدل والإحسان وصلة الرحم وكتم السر والمواتاة وأصالة الرأي والأنفة والدهاء وعلو الهمة والتواضع والبيان والبشْر والجَلَد والتجارب والنقض والإبرام وما يتفرّع من هذه الخلال التي ذكرناها من قرى الأضياف وإعطاء العفاة وحمل المغارم وقمع الأعداء وكظم الغيظ وفهم الأمور ورعاية العهد والفكرة في العواقب والجد والتشمير وقمع الشهوات»(54).

وأضداد هذه الخلال «البخل والجبن والطيش والجهل والغدر

والاغترار والفشل والفجور والعقوق والخيانة والحرص والمهانة والكذب والهلع وسوء الخلق والإساءة وقطيعة الرحم والنميمة... والدناءة والغفلة والحسد والبغي والكبر والعبوس والإضاعة والقبح والدمامة والقماءة والاستحلال والخور والعجز والعي»(55). هذه هي الخطوط العامة لرؤيته بيد أنه حاول أن يتوغل إلى أبعد من هذا حين يقول «وعلى هذا التمثيل جميع الخصال التي ذكرناها. فاستعملت العرب هذه الخلال وأضدادها ووصفت بها في حالي المدح والهجاء مع وصف ما يستعد به لها ويتهيأ لاستعماله فيها، وشعبت منها فنوناً من القول وضروباً من الأمثال وصنوفاً من التشبيهات ستجدها على تفنّنها واختلاف وجوهها في الاختيار الذي جمعناه فتسلك في ذلك مناهجهم وتحتذي على مثالهم إن شاء الله تعالى»(56).

مما يدعونا إلى الاعتقاد بأن ابن طباطبا العلوي إنما ارتكز في كتابه «عيار الشعر» على رؤية اجتماعية مبكرة للظاهرة الشعرية وهو يعيها ويدعو إليها ويطبقها على الشعر العربي وبما أتيح له من علم يومذاك. وقد أقام بعض مباحث كتابه على هذه الرؤية التي تبدو سمة مميزة من سمات هذا الكتاب النقدي القيم.

الهوامش

*) محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق وتعليق: د. طه الحاجري، ود. محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة 1956.

وذكر المحققان الفاضلان نبذة عن عصر المؤلف (أواخر القرن الثالث وبداية القرن الرابع الهجريين) وحياته وأدبه، ومن ذلك أنه ولد في أصبهان وأن نسبه يعود إلى الحسن بن علي بن أبي طالب (رضي الله عنهما) وأنه كاتب وشاعر بيد أن شعره لا يرقى إلى مستوى الطبقة الأولى من الشعراء وكان أقرب إلى أوساطهم وقد اعتمد المحققان الكريمان

على نسخة مصورة عن الأصل المحفوظ بمكتبة الأسكوريال ومكتوبة بخط النسخ المشكول سنة 777هـ، وقد قام بتصويرها معهد المخطوطات التابع للجامعة العربية. تنظر: مقدمة الكتاب.

1) رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة د. محمد عصفور، مطابع الرسالة، الكويت 1987، ص 467 وما بعدها.

2) ويلبريس سكوت، خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، ترجمة: د. عناد غزوان إسماعيل وجعفر صادق الخليلي، دار الحرية للطباعة، بغداد 1981 ص 135-139.

3) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص 10-11.

4) نفسه، ص 11.

5) نفسه، ص 33.

6) الفيروز آبادي، القاموس المحيط، عالم الكتب، بيروت، دون تاريخ، مادة (س ل م).

7) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 33.

8) نفسه، ص 33.

9) ليفي بريل، العقلية البدائية، ترجمة: الدكتور محمد القصاص، مكتبة مصر، القاهرة، دون تاريخ، ص 21.

10) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص 33 والبيت للنابغة وقد تحقّق منه المحققان الفاضلان وخرّجاه في الديوان، وينطبق هذا على الشعراء الذين لهم دواوين شعرية معروفة ممن وردت لهم أبيات شعرية في «عيار الشعر».

11) نفسه، ص 33.

12) نفسه، ص 34.

13) نفسه، ص 34.

**) ألكزاندر هجرتي كراب، علم الفولكلور، ترجمة: رشدي صالح، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1967، ص 384.

14) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص 35.

15) نفسه، ص 35.

16) نفسه، ص 36.

17) نفسه، ص 36-37.

18) نفسه، ص 37.

19) جيمس فريزر، الغصن الذهبي، ترجمة: د. أحمد أبو زيد، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971، جـ 1 ص 251.

*) د. أحمد أبو زيد، تايلور، دار المعارف بمصر، القاهرة 1957، ص 89.

20) الفيرور آبادي، القاموس المحيط، مادة (ع ش ر).

21) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص 38.

22) نفسه، ص 38.

23) الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة (د ع ع).

24) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص 38-39.

25) د. أحمد أبو زيد، تايلور، دار المعارف بمصر، القاهرة 1957، ص 152.

26) شوقي عبدالحكيم، أساطير وفولكلور العالم العربي، مطبعة روزاليوسف، القاهرة 1974، ص 186-187.

27) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص 39.

28) سورة النمل، آية 65.

29) ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، دون تاريخ، ص 502.

30) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص 32. ويورد المحققان الفاضلان أن هذه الأبيات تنسب للربيع بن زياد بن عبدالله العبسي ضمن أبيات أخرى أوردها أبو عبيدة في النقائض.

31) المسعودي، مروج الذهب، المطبعة البهية، القاهرة 1346هـ، ص 326.

32) نفسه، ص 326.

33) د. صبري مسلم، المعتقدات الشعبية في مروج الذهب، مجلة المأثورات الشعبية، السنة الأولى، العدد الأول، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية، قطر، ربيع الثاني 1406هـ - يناير 1986م ص 121.

34) سورة المائة، آية 45.

35) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص 33.

36) نفسه، ص 34.

37) نفسه، ص 34.

38) نفسه، ص 35.

39) نفسه، ص 35.

40) نفسه، ص 35.

41) نفسه، ص 34 ويشير المحققان إلى أن البيت ورد في نهاية الأرب (جـ 124/3) لبشر بن أبي خازم.

42) نفسه، ص 35.

43) نفسه، ص 36.

44) نفسه، ص 36، ويذكر المحققان أن هذا البيت والذي سبقه وردا في اللسان تحت مادة (هـ ق ع).

45) نفسه، ص 38، ولم ينسب المحققان البيت لأحد أو يخرّجانه بيد أن لفظة (شيئاً) التي وردت في صدر البيت تغرينا بالقول: إنها ربما تكون (شيباً) فيستقيم المعنى.

46) نفسه، ص 38.

47) د. أحمد أبو زيد، تايلور، ص 112.

48) جيمس فريزر، الغصن الذهبي، ص 251.

49) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص 34.

50) جيمس فريزر، الغصن الذهبي، ص 107.

51) هـ. فرانكفورت، ما قبل الفلسفة، الإنسان في مغامراته الفكرية الأولى، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، دار مكتبة الحياة، بغداد 1960، ص 24-25.

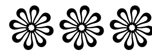
52) المسعودي، مروج الذهب، ص 923.

53) نفسه، ص 329.

54) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص 12.

55) نفسه، ص 12-13.

56) نفسه، ص 13-14. ويذكر المحققان الكريمان أن ابن طباطبا قصد كتاباً له آخر جعله تحت عنوان «تهذيب الطبع» ولكن هذا الكلام يصح على مصنّفه هذا وما اختاره له من نماذج شعرية.



تحاول هذه الدراسة أن تلقي بعض الأضواء على ما تقوم عليه العملية الأدبية في بعض جوانبها من عناصر ومقومات.. كما تود من نحو آخر أن تتعرف على بعض ما ترمي إليه مقاصد وغايات على طريق النهوض بالحياة الإنسانية والسمو بما في معارج الفضيلة ومراقي الكمال الإنساني...

لقد عنى الإسلام أيما عناية ببناء شخصية الإنسان على أساس من التوازن بين مطالبه الروحية وحاجاته المادية.. يوفر للروح ما تزكو به ويوفر للجسم ما ينهض به...

ويرادف هذا الاهتمام بالإنسان فرداً، الاهتمام به جماعة ومجتمعاً.. وهذا ما يفسر للمرء ما حرصت الشريعة الإسلامية على ضبطه من معالم وحدود، توضح الروابط التي تصل ما بين الأفراد، وتتحكم في علاقاتهم، وتحرص في الوقت ذاته على أن تشمل بالتقوية والتوجيه كل ما ينهض به جهد الإنسان من عمل وسلوك، وكل ما يبدعه عقله وقلبه من علم وفكر وفن...

ومن هذا المنظور أعطى الإسلام لصناعة الكلام - كما أعطى لسائر نشاطات الإنسان - مفهوماً متميزاً يتماشى مع مبادئه وغاياته، وحمل صاحب هذه الصناعة رسالة نبيلة تتمثل في توجيه طاقاته الإبداعية نحو نشر قيم الحق والعدل والخير بين جميع أبناء البشرية..

عن طريق الكلمة الطيبة.. الكلمة المسؤولة.. الكلمة الجميلة.. ولا ينهض بهذا اللون من الكلام في العربية إلا فن الأدب، الأدب الهادف.. الأدب المسؤول.. ولاستجلاء هذه الحقيقة يمكن أن يدور الحوار في هذا الحديث حول هذين المحورين: ماهية الأدب ورسالته.

1 - الماهية:

نبادر إلى القول بأنه ليس من هدفنا أن نسير نحو هذا المقصد مع النظريات العديدة التي تختلف في فهم جوهر الأدب باختلاف الزمان والمكان والمذهب، وقد اخترنا على ذلك منهجاً آخر يكتفي بإلقاء إطلالة على بعض ما تدل عليه كلمة (أدب) من خلال الإلماع إلى بعض اهتمامات هذا الفن وأبعاده..

لقد كانت كلمة (أدب) تعني بدءاً على رأس ما تعنيه حسن التربية وتقويم الخلق.. يقول الجوهري في (الصحاح): «الأدب: أدب النفس والدرس، تقول منه: أدب الرجل بالضم فهو أديب وأدبته فتأدب»[1].

ويقول صاحب (القاموس المحيط): «الأدب محرك: الظرف وحسن التناول، أدب كحسن أدباً، فهو أديب. ج: أدباء وأدبه علمه فتأدب واستأدب»[2].

ويقول الرسول عليه الصلاة والسلام: «ما نحل والد ولداً نحلة أفضل من أدب حسن يفيده إياه، أو جهل قبيح يكفه عنه ويمنعه منه»[3]. وجاء في الأثر: «أدبني ربي فأحسن تأديبي»[4].

ويمكن للمتأمل في هذه النصوص أن يستجلي مقاصدها في هذه الاهتمامات الثلاثة: حسن التربية، تقويم الخلق، تهذيب السلوك..

وقد تطور معنى الكلمة (أدب) مع العصور حتى أصبح ينحصر أو يكاد في الدلالة على الكلام البليغ الجميل المؤثر الذي يفصح به صاحبه عما يعتمل في وجدانه من مشاعر، ويضطرب في عقله من أفكار.. غير أن مدلول هذه الكلمة ظل في التصور الإسلامي على مدى الزمان يحتفظ بأصل (الوضع) الذي يحرص إلى جانب ترقية الخلق على السمو بأمانة الكلمة إلى مستوى رفيع يأبى بها عن السقوط في مزالق العبث والوصولية.. ويعلو بها عن مظاهر الزيف والتسفل..

وإذا كان معنى الأدب بهذه الدرجة من الوضوح عندنا، فإن مدلوله عند غيرنا قد اختلف من حوله الناس وتفرقوا منذ القديم، لما يقوم عليه الأدب من طبيعة مرنة من نحو ولاختلاف معتقدات هؤلاء الناس ومواهبهم النفسية من نحو آخر.

وإن المسلم كغيره من الأنام لا يمكنه أن يفهم الأدب أو غيره من مظاهر الكون وقضايا الحياة إلا من خلال منظور عقيدته وتوجهات حضارته.

وبهذا التصور يمكن إيجاز القول في جوهر الأدب في هذه العبارة: «إن الأدب صورة لغوية جميلة يعبر بها الأديب عن تجربته - عواطفه وأفكاره - نحو ما ينفعل به ويندمج فيه مما تطفح به الحياة من ظواهر ومواقف وألوان.. مستهدفاً من خلال ما يضفي على ذلك من صدق شعوره ونفاذ بصيرته، السمو بالحياة الإنسانية إلى ما هو أعز وأكرم وأجمل».

ويمكن أن يزداد مفهومناً لما نحن بصدد استجلاء حقيقته بياناً وعمقاً من خلال ما نحن مقبلون على معالجته من عناصر المحور الثاني وهو:

2 - رسالة الأدب في الحياة:

إن سلامة المنهج تقتضي ألا ينطلق التحليل في القضية المطروحة أو أي قضية أخرى من فراغ وإنما ينبغي أن يقوم ذلك على حقائق ومعطيات ملموسة.

ولعل أحسن ما ترتكز عليه الدراسة في مثل موضوعنا هو هذه المجموعة من النوص.. من القرآن الكريم، ومن السنة المطهرة، ومن مفهوم السلف الصالح..

هذه المجموعة من النصوص.. التي تتضافر مجتمعة لإلقاء بعض الأضواء على رسالة الأدب في الحياة.

أ - في القرآن الكريم:

إن أول ما يلقانا من ذلك، ما جاء في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿**والشعراء يتبعهم الغاوون، ألم تر أنهم في كل واد يهيمون، وأنهم يقولون ما لا يفعلون، إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيراً وانتصروا من بعد ما ظلموا**﴾[5].

ويمكن للمتأمل في هذا النص الكريم أن يستخلص فيما يتعلق بحقيقة الشعراء - وهم بعض من الأدباء - جملة من السمات يمكن أن تندرج في هذين القسمين:

1) ما تومئ الآيات إلى اجتنابه من صفات لكونها تنحو بالشعر - وهو جزء من الأدب - منحى هابطاً لا يليق به..

2) ما يحض النص على انتهاجه في صناعة الكلام، لأن العمل الأدبي لا يستقيم إلا به.

ويمكن أن تلمس هذه السمات السلبية التي يحددها النص القرآني في هذه المفردات: (الغاوون) من الغواية وهي الضلالة

و(يهيمون) من الهيام وهو التيه والضياع، و(يقولون ما لا يفعلون) أقوال لا تعضدها أفعال.

والخلاصة أن أصحاب هذا الاتجاه هم قوم غاوون ضالون، وهائمون تائهون في أودية الأحلام وفي فجاج التخرصات.. أقوالهم غير أفعالهم، فهم غير واقعيين وغير صادقين.. وإنما هم حالمون هائمون..

أما السمات التي تعطي للعمل الأدبي قيمته الأساسية الرفيعة، وتزكي جهود أصحابه فيمكن استخلاصها من النص القرآني في هذه الكلمات:

(الذين آمنوا) جملة من الموصول وصلة جاءت بعد أداة الاستثناء (إلا) لتخرج من الحكم السابق عليها كل الشعراء الذين لا تهبط بهم هممهم إلى الاقتراب من دركات تلك الهوة التي انقلب إليها غيرهم من الأدباء، فهؤلاء غير أولئك، إنهم يتحلون بخصائص مغايرة، توضحها جملة الصلة وما عطف عليها. وتوضح هذه السمة (الذين آمنوا) في هذا المنهج طبيعة الشعراء المؤمنين الذين ينطلقون في تجاربهم من أساس كل انطلاقة حميدة ناجحة في هذه الحياة.. من (الإيمان) هذه الركيزة التي يحرص كل الأدباء الذين امتلأت قلوبهم بصدق الإيمان وشهدت بذلك أعمالهم، على الالتزام بها في كل ما يصدر عنهم من أقوال وأفعال، وفي كل ما يعطون وما يأخذون، فيكون لهم من ذلك خير واق يقيهم من شر الهيام في شعاب التيه والضلال، وتفتح أمامهم باب الواقع على مصراعيه، فيلجون ساحاته بيقين، ويندمجون في أحداثه بعزم، ويسعون إلى النهوض به بصدق.. وهم بمواقفهم هذه شيء آخر غير الذين كنا عرفناه.. فهؤلاء عاملون صادقون.. وأولئك حالمون تائهون.. وتتمثل السمة الثانية من سمات الشعراء الصادقين في قوله

تعالى ﴿**وعملوا الصالحات**﴾ وأي شيء يجسد الإيمان الصادق في هذه الحياة ويمنحه قيمته الحقيقية غير العمل الصالح؟

ولذلك ترى الأديب الملتزم يسعى بصدق ليجمع في نشاطاته ما بين الإيمان الصادق والعمل الصالح لاعتقاده أن من وفق للفوز بهذا المطلب، فقد فاز بثمرة الحياة الطيبة الكريمة في هذه الدار وفي الدار الآخرة، ونعم الفوز ذلك الفوز العظيم. ﴿**من عمل صالحاً من ذكر أو أنثى وهو مؤمن فلنحيينه حياة طيبة**﴾[6].

ومن هذا الحافز يوجه الأديب الملتزم قدراته الإبداعية نحو غايات شريفة وأهداف سامية ليعبر أبلغ تعبير عن شخصيته كصاحب رسالة إنسانية نبيلة.

أما السمة الثالثة من سمات الشعراء الراشدين فتتجلى في قوله عز وجل ﴿**وذكروا الله كثيراً**﴾ إن الأديب الحق في التصور الإسلامي هو الذي لا يفتأ قلبه ولسانه يلهجان بذكر الله في كل حال، فيما يصدر عنه من قول، وفيما ينهض به من عمل، وفيما يطمح إلى بلوغه من قصد. وتنهي الآية الكريمة معالجتها للموضوع بهذه الخاصية البارزة من خصائص الشعراء العاملين ﴿**وانتصروا من بعد ما ظلموا**﴾.

إن الأديب المؤمن لا يبادر بإلحاق الضرر بكائن من كان.. ولكنه في الوقت نفسه يأبي الضيم، ويثور على الظلم، وينتصر للحق.. إن هذه الآية الكريمة تنطلق في تحديد المعالم وتوضيح الرؤى أمام من يتعاطى العمل الأدبي، كما تنطلق غيرها من الآيات في رسم أقوم السبل أمام الإنسان للقيام بما يشاء من أنشطة الحياة المختلفة، ومجموع آيات الكتاب المبين تستلهم المنهج بمختلف قضايا الواقع الذي يكتب على صفحاته أعماله، وتوعيته بآفاق الواقع الآخر الذي سوف يقرأ فيه كتاب تلك الأعمال..

وتتم عملية الفرز في الأخير بتحديد الوسائل والغايات في طريقين اثنين متقابلين: طريق الهداية، وطريق الغواية. ثم يكون للإنسان من بعد ذلك الخيار، فهو حر في إرادته، حر في اختياره، فليسر في السبيل الذي يراه، وليدع السبيل الذي يشاء.. ﴿**وما على الرسول إلا البلاغ المبين**﴾[7].

وهكذا تبدو القضية على حقيقتها أمام الأنظار، مبسوطة بهذا الوضوح، وهذه الحرية وهذا العدل. وعلى خلاف ما يزعم المرجفون فإن القران الكريم لم يكره أحداً على القيام بأمر من الأمور ﴿**لا إكراه في الدين، قد تبين الرشد من الغي**﴾[8] ولم يضيق على الفرد من حرية حركته، ولم يفرض عليه لوناً معيناً من ألوان السلوك، وإنما من صميم رسالته توجيه الفرد وتبصيره بالحقيقة حتى يكون على بينة من أمره فيدرك الغاية التي ينتهي إليها كل من الطريقين، ثم يرغبه في طريق الرشد وينفره من طريق الغي، وربك من بعد، هو الهادي إلى سواء السبيل. إن المتأمل في طرفي هذه المعادلة التي تتركب من عناصر تلكم الآية الكريمة ﴿**والشعراء يتبعهم الغاوون**﴾ - الهداية في هذا الجانب والغواية في الجانب الآخر - يدرك بجلاء مدى حرص القرآن الكريم - من خلال ما نثر من معالم على طريق من يتعاطى صناعة الكلمة - على رسم الإطار الذي ينبغي أن يتحرك في آفاقه الأديب حراً طليقاً وفق قناعاته الفكرية وميوله الوجدانية، ينتهج بأدبه نهجاً واقعياً مسؤولاً، ينشر من خلاله القيم الفاضلة والمشاعر النبيلة بين جميع الناس، وفي جميع الآفاق، ويشيد بذلك واقعاً قوياً وقويماً وجميلاً.. خالياً من كل مظاهر الضعف والخلل والانحراف..

ب - في الحديث الشريف:

يعزز الحديث الشريف ذلك البعد الرسالي للأدب في المنهج القرآني، ومما جاء من ذلك قوله عليه الصلاة والسلام: «إنما الشعر كلام

مؤلف فما وافق الحق منه فهو حسن، وما لم يوافق الحق منه فلا خير فيه»[9]. يبادر الحديث الشريف بالإلماع إلى بعض الجوانب من الرسالة الأدبية القائمة على مناصرة القيم الإنسانية بالوقوف إلى جانب الحق والخير والعدل.. ومناهضة ما يقابل هذه القيم النبيلة من أعمال الباطل والشر والظلم..

إن الحديث يؤكد على هذه الحقيقة. وهي أن الأدب كغيره من نشاطات الإنسان، والإنسان حر - في حدود الشرع والعقل - فيما يقوم به من نشاطات، فإن شاء سخر ذلك للنهوض بحياته وحياة غيره، وإن شاء فعل غير ذلك «إن الشعر كلام مؤلف» فالشعر إذن كلام، ويعني ذلك أنه وسيلة كغيره من الوسائل التي يمكن أن يسخرها الفرد تعبيراً عن قناعاته وتحقيقاً لمقاصده. ولهذا فلا يمكن تقويم الشعر والحكم له أو عليه إلا من خلال ما يتضمن من أفكار وعواطف، وما يتوخاه من أبعاد وغايات، إن خيراً فخيراً وإن شراً فشراً.

وينتقل النص النبوي الكريم من تقريره هذه الكلية إلى تحديد المعيار الأول الذي ينبغي أن ينطلق منه الدارس في النظر إلى الظاهرة الأدبية «فما وافق الحق منه (أي الشعر) فهو حسن» يتجلى في هذه العبارة البليغة حكم صريح على الرسالة الأدبية، تحدده هذه المواد: (وافق - الحق - حسن).

إن المعيار الأول للشعر الجيد الجميل، إنما نهوضه بتلك القيمة الخالدة في الحياة الإنسانية قيمة (الحق). وبعبارة أوضح أن اضطلاع الأدب بالدعوة إلى الحق وحمايته ونصرة أهله.. إن وفاء الأدب بهذه الأمانة هو الذي يعطيه خصائص الجودة والحسن.. الحسن في معناه.. والحسن في مبناه.. وفي الحسن والجمال كل معاني الجلال والكمال..

ونواصل تأملنا في هذا الحديث فتستوقفنا هذه العبارة الدقيقة الهادفة: «وما لم يوافق الحق منه (أي الشعر) فلا خير فيه». يتألف

هذا التركيب من هذه المواد: (يوافق - الحق - الخير) وإن موازنة في البنية التركيبية لهذا الشطر من الحديث، والشطر الذي سبقه وهو «فما وافق الحق منه فهو حسن» تكشف لصاحبها عن وجوه التلاقي بين طرفي الحديث في هذا الجانب. فمادة (وافق) التي رأيناها في صدر الحديث بتلك الصيغة الماضية هي نفسها تعود من جديد، ولكن بصيغة المضارع هذه المرة (يوافق) ولماذا هذا التغيير في الصيغة؟ لعل ذلك من أجل التأكيد على ظاهرة الاستمرارية والتجدد في الحكم، الحاصلة من صورة الفعل المضارع، للدلالة على البقاء في السير على نهج الحق والخير والإحسان.

وكلمة (الحق) تتكرر هي الأخرى في هذا الحديث القصير للمرة الثانية. لماذا أيضاً؟ وما دلالة ذلك؟

يمكن أن يوحي ذلك بأن الرسول صلى الله عليه وسلم، رغب في أن يوضح للأديب ولغيره بالإلحاح على هذه اللفظة، أن هذه الكلمة العظيمة (الحق) إنما هي أساس المنهج في هذا العمل الأدبي وفي كل عمل يمكن أن يقوم به الإنسان في مختلف وجوه الحياة على امتداد الزمان والمكان..

وماذا عن آخر كلمة في نص هذا الحديث الشريف (الخير) ما أعظمها كلمة.! وما أخفها على لسان كائن من كان!. وما أثقل وزنها وأجل أثرها في حياة الإنسان، بهذه الدار وبتلك الدار.!

لعل الرسول الكريم - الرحمة المهداة للعالمين عليه صلاة الله وسلامه، أراد أن يتوج هذا الحديث البليغ بما يرمز لرسالة الإسلام وما تحمله من خير عميم للناس أجمعين ﴿**ولتكن منكم أمة يدعون إلى الخير ويأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر، وأولئك هم المفلحون**﴾[10] فاختار لذلك - ﴿**وما ينطق عن الهوى، إن هو إلا وحي يوحى**﴾[11] - كلمة

الخير فجاءت في مكانها تعبيراً عن تلك المكانة التي يرتقي إلى مصافها الخير في تعاليم الإسلام. الخير الذي هو الوسيلة وهو الغاية في وقت واحد، لكل خطوة يقوم بها الإنسان المسلم، أو يفكر في القيام بها في هذه الحياة..

ويمكن أن نستخلص مما تقدم من صور التأمل ووجوه التحليل لذلك الحديث الشريف، أنه إذا كان نهوض الأدب بالحق في صدر النص النبوي يمنحه الكثير من آيات الحسن والجمال والجلال.. فإن انحراف الأدب عن جادة الحق في خاتمة الحديث، إنما يجرده من فضائل البر والعدل والإحسان.. وفي هذه الفضائل كل مظاهر الأمن والأمان والاطمئنان.. وماذا تفيد الإنسانية من أدب، بل من أي قول أو فعل، ليس له بهذه القيم شأن..؟؟

جـ - مفهوم السلف الصالح:

سبقت الإشارة فيما تقدم إلى شيء مما يرمز إليه القرآن الكريم والحديث الشريف من مقاصد الأدب في الحياة. فماذا عن ذلك في آثار السلف الصالح؟

سيتمركز الحديث في هذه الكلمة للإجابة عن ذلك حول ما روي في هذا الشأن بخاصة عن الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه وذلك من خلال النظر في القضايا التالية:

الواقعية النضالية في الشعر العربي:

تجمع مختلف الروايات في أهم المصادر التي تؤرخ للشعر العربي[12]، أن البعد الواقعي للنضال الذي تميز به الشعر العربي في العصر الجاهلي قد ازداد في صدر الإسلام على عهد الرسول صلى الله عليه وسلم، وضوحاً وعمقاً واندماجاً في الحياة، لما طبع دور الشعر في

هذه المرحلة من روح جهادية منافحة عن الدعوة الإسلامية، تؤصل لمبادئها في النفوس وفي السلوك، وتمكن لتعاليمها في المجتمع وفي الحياة، وتدفع باطل خصومها بالحكمة والبيان..

واستمر الشعر ينهض بهذه الوظيفة من بعد ذلك بتوجيه ورعاية الخلفاء الراشدين رضوان الله عليهم أجمعين.

ولعل كان أحرصهم على ذلك، وأبرزهم احتكاكاً ببيئة الشعراء، والسماع منهم والتعقيب عليهم الخليفة الفاروق، لما اشتهر به من حسن العناية بقضايا الرعية، ولما عرف به من دراية بالشعر، وإدراك لنفوذه على النفس العربية.. وتروي له مصادر الأدب في ذلك غير قليل من الآراء في مقدمتها: ما ورد في كتابه إلى واليه أبي موسى الأشعري رضي الله عنه قائلاً: «مر من قبلك بتعلم الشعر، فإنه يدل على معالي الأخلاق، وصواب الرأي، ومعرفة الأنساب»[13].

البعد الأخلاقي المعرفي للشعر:

إن الخليفة الفاروق رضي الله عنه وهو ينهض بأمانة المسؤولية على رأس قيادة الأمة كان حريصاً دائم الحرص على الإسهام بأفعاله وأقواله في كل ما يقوي شخصية الأمة ويحصنها ويدعم أسس بناء دولتها الفتية. ونلحظ أن الخليفة أبا حفص يحاول في هذا الأثر أن يوجه الأمة عن طريق توجيه نظر المسؤولين المباشرين لشؤونها إلى ما قد يزكي قلوب أفرادها، ويهذب عقولهم، ويسمو بشخصيتهم، وذلك بدعوته إياهم إلى بعض ما يحقق لهم ذلك، عن طريق (الإقبال على تعلم الشعر) والشعر الأصيل كان ومايزال ديوان العرب ومجلى مكارمهم وسجل مفاخرهم. ويبادر عمر في معرض إسناد دعوته هذه

بالتدليل والتعليل إلى إبراز بعض الأبعاد الإنسانية لرسالة الأدب ويجملها في هذه المقاصد الثلاثة:

1 - السمو بالسلوك الإنساني (فإنه يدل على معاني الأخلاق).

2 - تزكية النفس وترقية العقل (وصواب الرأي).

3 - إثراء التجربة الإنسانية بمزيد من الخبرة (ومعرفة الأنساب).

ولعل من اليسير إدراك هذه النقلة التي قطعها هذا القول للخليفة على طريق تجلية الرأي في القضية المدروسة.. وإن موازنة بسيطة بين هذا الأثر وبين ما تقدم من نصوص من كلام الله عز وجل وحديث الرسول صلى الله عليه وسلم، تؤكد للدارس أنه إذا كان القرآن الكريم والحديث الشريف قد لمحا تلميحاً إلى الرسالة الأخلاقية للأدب بما أرشدا إليه من حسن التحلي ببعض السجايا التي تعكس مظاهر هذه الرسالة في السلوك الفردي والاجتماعي، فإن قول الخليفة قد أفصح عن هذه الاهتمامات الأدبية بالنص الصريح على كلمة (الأخلاق) فيما ينشده العمل الشعري من أبعاد (فإنه يدل على معالي الأخلاق).

وحدة المضمون والصورة:

وإذا كان هذا النص قد أماط اللثام عن البعد الأخلاقي والمعرفي للأدب فإن للخليفة رأياً آخر أكد فيه على ما يمكن أن يسمو إليه النص الأدبي بجمعه في وقت واحد ما بين البعد الإسلامي وبين الصورة التعبيرية الجميلة، وقد ورد ذلك فيما رواه عبدالله بن عباس رضي الله عنهما قائلاً: «قال لي عمر ليلة مسيره إلى الجابية في أول غزوة غزاها: هل تروى لشاعر الشعراء؟ قلت: ومن هو؟ قال: الذي يقول:

ولو أن حمداً يخلد الناس أخلدوا ولكن حمد الناس ليس بمخلد

قلت: ذاك زهير. قال: فذاك شاعر الشعراء. قلت: وبم كان شاعر الشعراء؟ قال: لأنه كان لا يعاضل في الكلام، وكان يتجنب وحشي الشعر، ولم يمدح أحداً إلا بما فيه»(14).

إن أبا حفص الخليفة يوضح سر تفضيله لزهير على غيره من الشعراء بما استطاع أن يوفر لشعره في جانب المعنى من ميل إلى الدقة والصدق والاعتدال، ونفوره في الوقت ذاته من النفاق والزيف والمغالاة. (ولم يمدح أحداً إلا بما فيه). وبما طبع فنه في جانب الصياغة، من حسن اللفظ، وجودة العبارة، وانسجام البنية، والسمو بشعره في هذه الناحية عن مهاوي التعقيد والغموض والإغراب.. (لأنه كان لا يعاضل في الكلام.. وكان يتجنب حوشي الشعر..) وصدق عمر في هذه النظرات في شعر زهير الذي عرف من بين غير قليل من الشعراء الجاهليين بهذه الميول، وعرف شعره بهذه الخصائص.. وكان على رأس مدرسة شعرية في العصر الجاهلي اشتهرت بالصنعة الفنية، ولذلك كان من الطبيعي أن يقصد زهير قصداً إلى تنقيح أدبه مما قد يخل بتماسكه وانسجامه، ويعمد عمداً إلى حذق الصنعة لتهذيب فنه مما قد يشوب صفاءه، ويشين جماله.. وبهذه الملامح الموضوعية والفنية التي أجلاها الخليفة عمر في نظرات بسيطة صادقة من خلال نظره في شعر زهير يكون عمر في مقدمة من نشر المعالم الأولى على طريق الريادة في مسيرة النقد الأدبي عند العرب. وإن المتأمل فيما ورد في هذه النصوص وفيما جاء في سابقتيها من نظرات نقدية يستطيع أن يدرك بجلاء مدى حرص المنهج الإسلامي على الربط في العمل الأدبي في وقت واحد ما بين المضمون النابع من قيم حضارتنا، وبين الصورة الفنية المستلهمة من روائع تراثنا. وبهذه وبتلك تسمو رسالة الفن ويخلد أثرها في المجتمع والحياة..

الإحالات

1) الصحاح للجوهري 86:1 ط 3 دار العلم للملايين بيروت 1404هـ/1984م.

2) القاموس المحيط للفيروز آبادي 37:1 دار الجيل بيروت ب – ت.

3) أدب الدنيا والدين للماوردي ص: 212 ط 3 البابي الحلبي بمصر 1375هـ/1955م.

4) الشائع أن هذا القول حديث نبوي والصواب غير ذلك.

5) سورة الشعراء الآيات: 224، 225، 226.

6) سورة النحل الآية: 97.

7) سورة النور الآية: 54.

8) سورة البقرة الآية: 256.

9) العمدة لابن رشيق القيرواني 27:1 ط 3 مطبعة السعادة القاهرة 1383هـ/1963م.

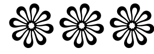
10) سورة آل عمران الآية: 110.

11) سورة النجم الآيتان: 3، 4.

12) الشعر والشعراء لابن قتيبة، الأغاني للأصفهاني، العقد الفريد لابن عبد ربه.

13) العمدة لابن رشيق 218:1 مصدر سابق.

14) تاريخ النقد الأدبي عند العرب طه أحمد إبراهيم ص 30 دار الحكمة بيروت ب، ت.



حين مات المؤلف، ومات النص، ومات التاريخ... لم تعد قيمة الإنسان كما كانت عليه، تضاءلت شخصيته وتراجعت مكانته مع أنه هو نفسه صانع النص وصانع التاريخ. وفي كتابه (هؤلاء عرفت) يحاول الأستاذ الأديب عبدالفتاح أبو مدين أن يعيد للشخص (الإنسان) اعتباره، فيسرد لنا حكايات علاقات شهدها التاريخ مع أشخاص ربطته بهم الأيام فعاد إلى ذاكرته يقتبس من جذوتها ما اختزن في النفس لتسجيله كشهادة شاهد على عدة عقود من تاريخ الزمان والمكان، (على صفحات لا تعني الدراسة والعمق ولكنها تسجيل لما يشبه الأحداث، ليس الهدف منها شهوة الكتابة بقدر ما هو تفريغ شحنات مخزونة في النفس، وثمة رغبة.. تلح أحياناً، وتهدأ أخرى، لتكون تعبيراً، تظهر أو تختفي، وحسب النفس أنها أفرغته على نحو ما، ليبقى أو لا يبقى فذلك ما لم يملكه أحد إلا بقدر. ولا أريد أن أطيل الحديث وأخوض في أبعاد تعمق بي في دهاليز الافتراضات... بالقياس إلى ما يبدئ الإنسان ويعيد في حياته كلها. ومهما يكن من شيء.. فإنني سأتحدث على سجيتي.. في هذا التسجيل الزماني والمكاني. والله أعلم إلى أي حد أصل فيه، استمراراً وتوقفاً، أبعد وأقرب، أطيل وأقصر، يكثر عدد الشخصيات أو يقل).

وقد وصلت الذاكرة إلى أحد عشر شخصاً سرد لنا الأستاذ حكاياتهم وكأنها رواية ممتعة ذات فصول أميز ما يميزها أنها معجونة

بحقيقة الواقع التي يجد فيها المرء دروساً يقف أمامها متأملاً أو أكثر.

وعبدالفتاح أبو مدين - كما قدمه الغذامي - رجل الحكاية والكدح والصدق، ما خامر نفسه غير طلب الخير وحب العمل وإحسان الظن، ما وجد إلى ذلك سبيلاً، وحينما حللت في جدة كان من توفيق الله لي أن تعرفت على هذا الرجل الخير، وكم كنت أتصور حالي محبوساً بين أسوار الجامعة بعيداً عن الواقعة الاجتماعية والإنسانية، لولا أن وجدت رجلاً سخي المعشر مثل هذا الرجل عرفت منه وتعرفت عبره على الرجال والوسط الاجتماعي والصحفي ووجوه المدينة في وقت وجيز، وكم كان هذا منهلاً مذهلاً للذكريات والتعرف على حكايات الثقافة والبلد عبر أناس صحبوا المراحل الأولى في التأسيس وكان لهم أدوار مباشرة في السياق الثقافي، وفي صناعة الحادثة الثقافية في بلدنا، وما كان للكتب أن تروي دقائق الأمور وبواطن الحكايات التي تحملها ذاكرة كل واحد منهم، ولكم كان الحديث (والسواليف) مصدراً من أهم مصادر المعرفة وتدقيقاتها الخفية، ولقد أفادني ذلك وقت مسعاي للتعرف على شخصية حمزة شحاتة - يرحمه الله - حتى لقد سجلت ثلاثة عشر شريطاً في أحاديث عن الرجل سردها عليّ أصدقاؤه وزملاؤه، وابنته شيرين - عليها الرحمة والغفران -. ولقد كان لأبي مدين فضل وأي فضل إذ فتح لي باب التعرف على هذا الوجه الثقافي الاجتماعي، وهو وجه كان الوسط الجامعي والبحثي بعيداً عنه البعد كله.

بدأ أبو مدين في سرد علاقته بالشيخ محمد سرور الصبان، ولا نريد تكرار ما قاله أبو مدين بقدر ما يهمنا أن نفهم غاية الرجل من تدوين هذه العلاقة، وهي خوف تسرب إلى نفسه من أن ينسى الناس هذا الرجل، فقد مات محمد سرور الصبان، وله من الإحسان الشيء

الكثير، كثير خفي، (ولعل من دوافع.. كتابة هذا الموضوع أنني اطلعت قبل أيام.. على رسائل.. من الرجل، يرحمه الله لأناس كان يواسيهم، ويحسن إليهم وحين يشكرونه، يرد عليهم برسائل قصار، بأنه يؤدي واجباً، وهو سعيد.. بما يؤدي وتجد السماحة في كلماته ولا يشعرك بحرج وهو يمد.. يد العون إليك، ويجدد بره ولا يذكره ولا يكشفه، ولا يمن به ولا يتعالى ولا يشمخ ولا يهين من سأله، ولا يتبرم به ولا ينكر عليه.. تكرار الطلب وإنما يعطي، مبادراً ومعتذراً.. إذا تأخر.. لمشاغله وكثرة مسؤولياته).

ويطيب لأبي مدين أن يستشهد بآراء عميد الأدب العربي طه حسين حين قدّم كتاب عبدالله عريف عن الصبان (عمل ورجل) فقال: «إن الأوطان كالأشخاص قد لا تكون مبرزة في النهضة الأدبية ولا عظيمة الخطر من المشاركة فيها، ولكنها على ذلك تنتج فتحسن الإنتاج، وإذا هي تلفت الناس إليها، وإذا هي تفتح لنفسها بهذه الخطوات الأولى طريقها إلى التفوق والتبريز».

وحتى لا تكون الحكاية سرداً تاريخياً مجرداً تعرض أبو مدين لفكر الصبان وكتابته وشعره وكأنه دعوة للدارسين لينهضوا بدراسة أناس لم يترفع عن الحديث عنهم أدباء ورواد من مرتبة طه حسين وأمثاله.

فهل يحق لنا أبناء هذا الجيل أن نضيّع هؤلاء؟! إنه تساؤل يضعه المؤلف أمام التاريخ ويترك الإجابة عليه لأبناء الأمة المخلصين، ممن لا يحتاجون أكثر من شهادة الأديب الشاعر عبدالعزيز الرفاعي في الشيخ الصبان والتي جاء فيها: «الرجال العظماء، عرضة دائماً لأن تختلف حولهم الآراء، بين المدح أو القدح..».

ومحمد سرور الصبان.. أحد أولئك العظماء بلا شك.. ذلك لأن العظماء دائماً تسلط عليهم الأضواء الشديدة.. وتوضع تصرفاتهم تحت

المجهر.. وهم دائماً في مواجهة الجماهير.. وللجماهير أذواق ومشارب وآراء.. وبذلك تختلف الأحكام على كبار الرجال».

«وكذلك كان الشيخ محمد سرور الصبان.. فقد كان من كبار الرجال.. وكان مطمح الأنظار.. ومقصد القاصدين، لكرم يده، وكرم نفسه، وكرم خلقه.. ولكنه لم يكن ليستطيع أن يسع الناس جميعهم.. ولا أن يرضيهم جميعاً فكان من الطبيعي أن ينظر إليه أناس من زوايا مختلفة».

والشخصية الثانية هي: الشيخ محمد الحافظ بن موسى، وكان لانشغاله بالتدريس دور كبير في هذا الاختيار، وفي ذلك دلالة بينة على تقدير أبي مدين وجيله لهذه المهنة والمشتغلين بها أو كأني به يحتج على الوضع الاجتماعي المتدني الذي أصاب معشر المدرسين في زمننا هذا. كما أن مقولة (العلم في الراس لا في الكراس) تنطبق تماماً على هذه الشخصية، فالشيخ الحافظ - كما يروي أبو مدين - ليس له آثار مكتوبة، يرجع إليها من يريد أن يتحدث عنه بجلاء وتوسع، وإن كان الرجل كتاباً مفتوحاً، واضح السطور وبيّن المعالم. فأنت حين تجالسه لأول وهلة.. وإن كنت لا تعرفه من قبل تستطيع أن تقرأ الكتاب من عنوانه، بل إن عنوانه يغريك بالقراءة والمطالعة، فإذا أخذت في تقليب صفحاته.. زدت إغراء وحباً بمتابعة القراءة، لأن فيه علماً غزيراً وثقافة واسعة.. بقدر ما تحمل كلمة ثقافي من معنى، بل هو موسوعة.. فيها كل المعارف، وهذا الكتاب المفتوح.. والغالي في قيمته، والغني في مضمونه ومحتواه، بسيط غير معقد الألفاظ والمعاني، ولكنك تصل إليه بسهولة، وتقرؤه بسهولة كذلك، فهكذا شأنه.

فالذي يريد أن يعرف الشيخ الحافظ من قرب، ما عليه إلا أن يجالسه، ليلم أولاً بغزارة معارفه، ثم يحيط بها.. إذا داوم مجالسته

بالتردد إليه، في مجلسه المتواضع، ليجد الترحاب به والاستقبال الكريم.. والتوديع الكريم كذلك عند الانصراف، ويجد نفسه مشدوداً إلى هذا الرجل السمح الكريم، الذي دأب على العطاء المتواصل.. من غير منٍّ ولا تباه، ولا استعلاء.. ولا يبدي ما يصنع من معروف، وما يغرس من جميل.. عبر حياته الحافلة، في الوظيفة، وبعيداً عنها.

وحين يسهب المؤلف في تناول (جانب المعلم) في شخصية هذا الشيخ فما هو إلا الإصرار على تباين ما يجب أن يكون عليه المعلم الحق، وما يجب أن يكون عليه وضعه في مجتمعه وناسه. لقد كان باراً بتلاميذه ناصحاً لهم.. معيناً على الاجتهاد والتحصيل المعرفي. وكان خلال تلك السنين.. قبل خمسين سنة.. وما تبعها من سنين أخرى في المدرسة، كان شعلة نشاط وحيوية وأداء متقن، وكان متابعاً لحركة التلاميذ.. لاسيما وقت «الفسحة» بين الدروس، فقد كان في يده باكورة، «وشاله» ملفوف خلف أذنيه على عنقه، يمشي بسرعة، ومثل هذا الثناء يقال عن الشيخ الحافظ في دروسه في المسجد، وفي توليه القضاء.

أما الشيخ المجاهد حسونة البسطي، فيورد أبو مدين حكايته وعلاقاته بما يشبه سرداً روائياً مشوقاً حول شخصية تكاد تكون عادية جداً، غير أن تفصيلات السرد ورواية تفاصيل كثيرة حول الأشخاص والزمان والمكان، والسفر، والطعام، والسهر.. إلخ، تكسب هذا الفصل متعة مميزة، وتدل على ذاكرة دقيقة يتمتع بها (الفتى مفتاح) غير أن اللافت للنظر أن جيل الرعيل الأول كان يهمهم أمر الثقافة والمعرفة هماً خاصاً، وسأكتفي هنا بما رواه المؤلف في هذا السياق فقال:

وكانت مكتبة الشيخ حسونة العامرة، قبل أن تنقل إلى مدرسة الفلاح بجدة، عبر أربعين سنة، مقصداً للباحثين، قبل أن تنتشر المكتبات، وقبل أن توجد الجامعات، وكان لا يضيق بقاصديه من طالبي

العلم، وربما أُخذت منه كتب، ولم ترد إليه، كان السفراء وكان الوزراء، والوجهاء من كل مكان يعرفون الشيخ حسونة، ويسعون إليه، ويسمعون منه، ويتحدثون إليه، ويرضون عن صراحته، وشجاعته، ولم يكن صاحب هدف لمصلحة شخصية، ولا يطمع في أحد، ولا يريد الإساءة إلى أحد ولا ابتزاز، إلا في مجال السعي لإنقاذ ملهوف، وفي حدود، لأنه كان حساساً، يخشى أن يصدم مرة، ونحن نعرف أن الذي يعطي يتعب ما عدا ربنا، والذي يأخذ لا يمل.

وإذا كانت شخصية الشيخ البسطي أقرب إلى العادية، فإن الشخصية التالية ربما كانت غير ذلك، إنها شخصية الأستاذ الأديب الرائد الكاتب الشاعر محمد حسن عواد، الذي أصر أبو مدين على حضوره في هذا الكتاب (هؤلاء عرفت)، فأثبت عنه مقدمة لمحاضرة الدكتور مناع حول العواد كان قد كتبها الأستاذ أبو مدين في إحدى أمسيات النادي، تناول فيها سيرته تناولاً سردياً مباشراً أوضح فيه مصادر ثقافته وعلمه، وحله وترحاله، خاصة سفره إلى مصر الذي أكسبه اتصالاً مباشراً بأهم منابع الثقافة وأوفرها.

ويختم أبو مدين هذا كله بالقول إنها مجرد كلمات، بل مقدمات آمل أن أجد من الوقت ما يعين على إتمامها بدراسة وافية لشخصية تستحق ذلك وأكثر.

وإذا كان الشيء بالشيء يقرن فالأولى أن المرء بالمرء يقرن، لذلك جاءت سيرة الشاعر محموف عارف الذي يصفه المؤلف بقوله صديقي وأستاذي، ثم يمضي في سرد سيرة حياة رجل مكافح منذ عمله مدرساً في الفلاح إلى عمله في الأوقاف إلى مجلس الشورى الذي مكث فيه أكثر من ربع قرن، حيث توثقت صداقته بهاشم زواوي رحمه الله، ثم عرض المؤلف جانباً من المعارك الأدبية التي دارت بين الشيخ وأقرانه ليختم بنبذة عن إنسانيته وأدبه يقول فيها:

ومن وفاء الأستاذ عارف.. أننا حين نكرم أديباً من أدبائنا.. يسارع إلى المشاركة بقصيدة يشيد فيها بأدب المكرم.. وإنه حقيق بالاحتفاء والتكريم، وكذلك حين يرحل عن هذه الحياة أديب من أدبائنا، أو من أصدقائه في مصر، يأتيه القريض انثيالاً..، تقديراً للراحل العزيز، مصحوباً بحزن الشاعر على فقد غال.. وبره بمن يعرف، وهو انعكاس نفس أديبنا الشفافة.. وحسه، لأنه رجل لماح، يعتز بالصديق، ويفرح حين زيارته ويسأل عنه عبر الهاتف، بل هو كثير التساؤل عن أصدقائه.. ويسعده سماع ما يسر من أخبارهم، لأنه ذو وجدان، وهو أدب نفس.. قبل أدب الدرس، وفي كليهما.. له نصيبه العريض.

وأخيراً فإن النادي الأدبي قد قام بنشر المجموعة الكاملة لشعر العارف في مجلدين كبيرين بلغت صفحاتهما نحو الألف.

أما الشيخ حسن عبدالله آل الشيخ فلم يجد أبو مدين مدخلاً أجمل من قوله «رجل والرجال قليل».. وربما لا يعنينا كثيراً ظروف وملابسات معرفة أبي مدين بهذا العلم بقدر ما يفيدنا سرد الأستاذ لبعض آرائه في الحياة منها محاضرته في النادي الأدبي، أيام كان الأستاذ محمد حسن عواد يرأس النادي.. وأبو مدين عضو فيه، ولبى الرجل الدعوة، وجاء للنادي ليتحدث عن: «المرأة وكيف عاملها الإسلام» وذلك بتاريخ 1395/12/1.

(وكنت أدير الأمسية، فتحدث الرجل بما هو له أهل، وكانت ليلة حافلة بالحوار، ثرية بتلك المحاضرة الجامعة الحافلة بما حوت وما قدم فيها المحاضر العالم من نصوص وأدلة.. تخرس الألسنة المتطاولة المفترية، التي تقول: إن الإسلام لم يعط المرأة حقها، وقد كذبوا، ذلك أن الإسلام أعطى المرأة ما لم تعطها القوانين الوضعية. لقد أعطاها العدل.. وهو اسم الله وكل الحقوق التي تستحق. والعقلاء يعلمون أن أي مزيد.. بعد عطاء الله ليس أكثر من إضرار بالمرأة، لأن الإسلام

حافظ على كيانها وعفافها وحماها مما يضر بها ويسوؤها، والذي يعترض على حكم الله.. فإنه كافر. نسأل الله السلامة.

وينتقل أبو مدين إلى رمز الكرم (محمد بن محمد الشبيلي) مبتدئاً بقول المتنبي:

لولا المشقة ساد الناس كلهم   الجود يفقر والإقدام قتّال

ومما يرويه الأستاذ ما يلي:

وذهبنا إلى دار السفير، فإذا الرجل في انتظاري، فعجبت لهذا الحرص والعناية، وهذا الاهتمام يكلفه جهداً وعناءاً، دع عنك الإنفاق والإعداد.

لقد رأيت أكثر ما كنت أسمع، رأيت العجب في الكرم والتواضع والسماحة والخلق العالي، وإن أمر هذا الرجل لعجب من العجب، حتى حين أغادر بيته.. يخرج معي إلى الشارع ليودعني.. وحين قررت السفر.. وقد سألني كيف وصلت إلى بغداد ؟ قلت جئت براً، وسأرجع بالبر. لكن الرجل سارع ببعث تذكرة لأسافر بها إلى دمشق جواً. ويوم السفر.. حين ذهبت أدفع أجرة سكني قالوا لي إنني ضيف على حساب الشيخ الشبيلي.

وإذا كان هذا هو كرم المال، وما يبذله الكرام من أملاكهم وأموالهم، فإن ثمة كرم من نوع آخر، كرم الإنسان بوقته وجهده وعمره كله، يفنيه في خدمة ثقافته ومجتمعه وأمته ليضيف إلى تراكم المعرفة والمشروع الثقافي منجزاً جديداً يرتفع بالأمة وثقافتها.. هذا ما يصدق على حال الدكتور (عبدالله محمد الغذامي). يقول أبو مدين: والحديث عن الأخ الكريم الأستاذ الدكتور عبدالله الغذامي ممتع وحبيب إلى النفس، والإنسان يتحدث عن إنسان له دور في جانب من الحياة، أو له

تأثير في نفسه. أما من يعرف فهم كثر، والعبرة ليست بالعدد وحده.. وإنما بالأثر والتأثير، وبالمميزات في معطيات الإنسان، وهي العماد.

والحديث عن الغذامي بالقياس إليّ.. فإنه يصدر عن معرفة وقرب، وعن حقائق، تمتد ثلاث عشرة سنة، ثماني منها تقارب وعلاقة قرب تواصل ومعايشة وحوارات.. في مرحلة حيّة جداً.. في النادي الأدبي، عاجة بالنشاط والعطاء والإنتاج، من خلال آليات تتحفّز نحو التألق البعيد والعميق، والفرص متاحة للعمل الجاد.. الذي يثري الحياة الثقافية، ولا شك أن توفيق الله يدفع إلى اقتناص الفرص والاستفادة منها، وإن عدم اغتنامها يؤدي إلى خسارة، يندم عليها الإنسان، ولكنه يواجه بذلك المثل الدامغ: «ولات ساعة مندم».

والحقيقة أن الدكتور عبدالله الغذامي لهو مثال فذّ على الرجل الذي رفعه علمه، فمن كتابه (الخطيئة والتكفير) إلى ما تلاه من كتب لا تقل خطراً، وبحوث كانت محج جماهير المثقفين والعلماء، إلى معاركه الأدبية إلى أخطر الآراء الثقافية حول المجتمع والمرأة التي يدونها الأستاذ أبو مدين في هذا الكتاب ليكون مرجعاً مقرباً جداً من تلك الشخصيات التي ما برحت أن تركت آثاراً جليلة في حياة المجتمع والأمة.

(وينتقل الرجل إلى الجامعة بنجاح مماثل، ولولا خلق نبيل، وحب للأصدقاء لما ذكر بهذا القدر وبهذا النبل)، ومما يرويه أبو مدين في ذلك: وكنت أزوره في الجامعة، وأزوره أحياناً في بيته، فأجد منه ترحيباً وكريم استقبال، وكنت أستشيره في عملي وشؤوني، وكان نعم المستشار الأمين، القوي الرأي، والهادي في الوقت نفسه، لا يبخل برأيه وعونه، وكان يسر بأي نجاح ويفرح به.. حين يناله أصدقاؤه وإخوانه، وتجده سعيداً، لأنه مؤمن... بحبه لغيره ما يحب لنفسه.

وكنت أجد راحة.. حين أسعى إليه، لأنني أجد الصدر الرحب،

وسماحة النفس حتى وهو مشغول.. لا يعتذر، وكنت دائماً أذهب إليه عن موعد، ويحدث أن يفاجأ باجتماع.. وهو أمين عام للجامعة، فنختصر الحديث، ونتواعد أن نلتقي.. لنكمل ما بدأنا، وأستمع إلى الرأي الراجح.. على ما ألقي به من تسآل وأخذ مشورة. وكان كريماً، يعطيك ما يعلم وينصح، وكان ذا رجحان في رأيه، كما كان عالي الخلق، لا تسمع منه إلا ما تحب... وإن خالفته الرأي، لأنه بعيد عن الهوى، كما هو بعيد عن الأذى.

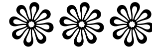
وكان بارزاً في عمله وفي آرائه وصلاته وفي اجتماعاته مع لداته وندواته. ومشاركته في خارج بلاده، لأنه رجل متميز.. وبارز بثقافته ووعيه وذكائه وخلقه، ورحابه صدره، ورجاحة رأيه، وكونه مستمعاً، يحسن الإنصات، ولم يكن أذناً، تستمع ما يلقى إليها.. من حق وباطل، ولكنه يمحص ويتابع ما وصله.. ليصل إلى الحقيقة، وقليل الذين يتبعون هذا الأسلوب، لأن كثيراً منا.. يتأثر بسرعة، وينفعل بسرعة، فهو سمّاع، ويحمل في نفسه قبل أن يتأكد، ولا يتجرد من هوى المبلغ، وتلك المشكلة - عويصة - ما أحرانا أن نتخلص منها.!

وكما قلت إن التاريخ لم يضعه المؤرخون فقط، بل هو من صنعة التربويين مثل الشعراء والصحفيين والأدباء وأهل السياسة والدبلوماسية من مثل (طلعت بن حسن ناظر).

واليوم.. (وأنا أتحدث عن بعض من عرفت، أتذكر وأذكر الأخ الفاضل الأستاذ طلعت ناظر، وفاء لمروءته وفضله، فقد عرفت فيه الخلق الدمث وعزة النفس.. والترفع عن الصغار، وحب الخير للآخرين، وقليل الذين تكون فيهم هذه الخصال الكريمة، وحين تعرفهم يصبحون كثيرين، لأن إحسانهم وبرهم.. مهما قلّ يشيع وينتشر، فيغطي ساحة عريضة، لأنه وافق نفوساً غالية وعالية، فصاحب الجود بعيد الصوت، والتاريخ.. بما فيه من ملايين البشر، وعبر قرون.. يحفظ أسماء

معدودة، يملأ ذكرها الآفاق.. في أكثر من لغة، لأنها تميزت عن غيرها بخلائق ومثل وقيم، كالكرم والمروءة والإيثار والحلم والحكمة. وتجاهل التاريخ أعداداً.. قد لا تحصى، لأنها منسية، لم يكن لها ذكر ولا قيمة، كأنها لم تكن، وهي لم تكن، لأن وجودها يشبه عدمها، وذاكرة التاريخ لا تنسى الأخيار البارزين، ولكنها بالخاملين والمسكين، كأنهم هواء.

وتبقى كلمة لابد منها، وهي أن أدبنا بحاجة إلى التاريخ وبحاجة إلى البشر الذين صنعوا الأدب وصنعوا التاريخ بعصاميتهم وبشريتهم، وصداقاتهم، وتلاميذهم وأساتذتهم، فهم نص الروح، وروح النص، ﴿**فأما الزبد فيذهب جفاء، وأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض**﴾.



ديباجة:

قال الجاحظ (ت 255هـ): «البديع مقصور على العرب ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة وأربت على كل لسان»[1]، هكذا نظر البلاغيون والمبدعون إلى هذا الفن، لذا كان المؤلَّف الأول الذي يمكن أن يكون مؤلَّفاً بلاغياً يحمل اسم هذا العلم: (البديع) للشاعر العباسي عبدالله ابن المعتز (ت 296هـ)[2].

ومن المعلوم أن كتاب ابن المعتز المنوّه به سلفاً كان ذا مفاهيم عامة لا تشمل مفردات علم البديع المعروفة اليوم فقط، بل حتى المسائل الجمالية والقضايا الأخرى التي أشار إليها في كتابه لم تكن مستقرة بعد على مستوى الاصطلاح أو مستوى المفهوم.

وقد أشار ابن المعتز أن الفنون البديعية واسعة ومتجددة، لذا صرّح بأنه سيذكر في كتابه: «بعض محاسن الكلام والشعر، ومحاسنها كثيرة لا ينبغي للعالم أن يدّعي الإحاطة بها حتى يتبرأ من شذوذ بعضها عن علمه وذكره، وأحببنا لذلك أن تكثر فوائد كتابنا للمتأدبين ويعلم الناظر أنّا اقتصرنا بالبديع على الفنون الخمسة اختباراً من غير جهل بمحاسن الكلام ولا ضيق في المعرفة، فمن أحبّ أن يقتدي بنا ويقتصر بالبديع على تلك الخمسة فليفعل، ومن أضاف من هذه المحاسن أو غيرها شيئاً إلى البديع ولم يأت غير رأينا، فله اختياره»[3].

لذا دأب البلاغيون على جمع ما يفوت على سابقيهم من مفردات هذا العلم، خصوصاً بعد أن استقر هذا العلم على الوجه الذي نحن عليه اليوم، ويعدّ بدر الدين بن مالك «أول من أطلق مصطلح البديع على هذه الوجوه والمحسنات»[4].

وقد عرض المبدع والشاعر الوسيط صفي الدين الحليّ (ت 750هـ) لسير تجمّع المصطلحات وتطورها في كتب الدارسين بدءاً بابن المعتز الذي «كان جملة ما جمع منها سبعة عشر نوعاً، وعاصره قدامة بن جعفر الكاتب، فجمع منها عشرين نوعاً، توارد معه على سبعة، وسلم له ثلاثة عشر، فتكامل لهما ثلاثون نوعاً.

ثم اقتدى بهما الناس في التأليف، فكان غاية ما جمع منها أبو هلال العسكري سبعة وثلاثين نوعاً، ثم جمع منها ابن رشيق القيرواني مثلها، وأضاف إليها خمسة وستين باباً في فضائل الشعر وصفاته وأعراضه وعيوبه وسرقاته مما لا تعلّق له بالبديع من أنساب الشعراء وأحوالهم، وتلاهما شرف الدين التيفاشي فبلغ بها السبعين ثم تصدّى لها الشيخ زكي الدين بن أبي الأصبع فأوصلها إلى التسعين، وأضاف إليها من مستخرجاته ثلاثين سلم له منها عشرون، وباقيها مسبوق إليه أو متداخل عليه، وكتابه المسمّى بالتحرير أصحّ كتاب صنّف في هذا العلم، لأنه لم يتّكل على النقل دون النقد»[5].

وساعد على توسّع دائرة الاصطلاح في علم البديع أمران:

(1) الاهتمام بالبديع وفنونه لأنها تحسّن النص، حتى دعاهم هذا الاهتمام إلى إنتاج نمط نظمي جديد اشتق اسمه من اسم البديع عرف بـ «البديعيات)[6].

(2) السعي إلى استحصال الحداثة ومغايرة السائد، ولاسيما في مجال الاصطلاح والمفاهيم، وكان البديع ذا حصّة كبرى من ذلك السعي.

وكان (التدبيج) واحداً من تلك المصطلحات التي أنتجها ذلك الفكر المهتم بالبديع والساعي إلى الحداثة.

ومر مفهوم هذا الفن البديعي بثلاث مراحل معرفية تبلور خلالها المصطلح ودلالته في أذهان البلاغيين ممّن تعرّض له في علم البديع من تأليفاتهم البلاغية، ونلخّص تلك المراحل بالآتي:

أولاً: تلمس بعض البلاغيين التقارب بين دلالة الألوان المتضادة - على اختلاف درجة ذلك التضاد - وبين موضوع الطباق في علم البديع.

فقد نقل أبو علي الحسين بن رشيق القيرواني: (ت 456هـ) نصاً عن أبي الحسن علي بن عيسى الرماني (ت 384هـ) جاء فيه: «قال الرماني وغيره: السواد والبياض ضدان، وسائر الألوان يضاد كل واحد منها صاحبه، إلا أن البياض هو ضد السواد على الحقيقة، إذ كان كل واحد منهما كلّما قوي زاد بعداً من صاحبه، وما بينهما من الألوان كلّما قوي زاد قرباً من السواد، فإن ضعفت زاد قرباً من البياض، وأيضاً فلأن البياض منصبغ لا يصبغ، والسواد صابغ لا منصبغ، وليس سائر الألوان كذلك، لأنها كلها تصبغ وتنصبغ»[7].

أي التقابل الدلالي بين ألفاظ الألوان يأتي على مستويين، ونمطين، أما المستويان، فهما:

(1) تقابل حقيقي ويتمثل بلفظي: السواد والبياض.

(2) تقابل مجازي ويتمثل ببقية الألفاظ الدالة على اللون.

وأما النمطان، فيتمثلان بتحيز الألوان في موطن وسط بين طرفي السواد والبياض، وتنجذب نحو أحدهما كلّما قوي اللون أو ضعف - أي أصبح داكناً أو باهتاً -.

رسمة تصور من الأصل

وتأسيساً على هذا التلازم والتقابل الدلاليين بين الألوان، «سمّى أصحاب صناعة الشعر ما كان قريباً من التضاد - المخالف - وقسّم بعضهم التضاد، فسمّى ما كان فيهما لفظتان معناهما ضدان كالسواد والبياض - المطابق - وسمّى تقابل المعاني والتوفيق بين بعضها وبعض حتى تأتي في الموافق بما يوافق في المخالف بما يخالف على الصحة - المقابلة وسمّى ما كان فيه سلب وإيجاب - السلب والإيجاب - ولم يجعله من المطابق»[8].

أي أن العلماء الذين أشار إليهم ابن سنان (ت 466هـ) في النص السابق، تعاملوا مع باب (التضاد/ الطباق) على مستويين: مستوى الإجمال؛ وهم الذين استعملوا مصطلح (المخالف)، ومستوى التفصيل؛ وهم الذين استعملوا مصطلح (المطابق).

وكان تقابل الألوان في المصطلح الثاني جزءاً من جملة الأمثلة التي اندرجت تحته، ولم يميّز أصحاب هذا التعامل الاصطلاحي الألوان من غيرها من الألفاظ ذات المعاني المتضادة.

لذا عرّف أبو العباس أحمد بن يحيى (ثعلب) ت 291هـ) المطابق بأنه: «تكرير اللفظة بمعنيين مختلفين»[9]، في حين درس أبو الفرج قدامة بن جعفر (ت 337هـ) المطابق مع المجانس في «... صفات

الشعر... وهما داخلان في باب ائتلاف اللفظ والمعنى، ومعناهما أن تكون في الشعر معانٍ متغايرة قد اشتركت في لفظة واحدة، وألفاظ متجانسة مشتقة، فأمّا المطابق فهو ما يشترك في لفظة واحدة بعينها مثل قول زياد الأعجم:

ونُبِّئتُهم يستنصرون بكاهلٍ والـلـؤْم فيها كاهل وسَنَام

وقال الأفوه الأزدي:

واقطع الهوْجل مستأنساً بهوجل عِيدانةٍ عنتريس

فلفظة الهوجل في هذا الشعر واحدة قد اشتركت في معنيين، لأن الأول يعني الأرض والثاني الناقة»[10].

أي أنّ أصحاب هذا الاصطلاح - أي المطابق - غيّروا وجهة التقابل الدلالي نحو الاختلاف، مما يلمّح بنحو أو بآخر إلى خروجه من دائرة التضاد/ الطباق.

وقد أخذ بن سنان الخفاجي بوجهة أصحاب الإجمال فاستعمل اصطلاحهم في تحليل النصوص الشعرية، لكنه ألمح في ختام تحليله لبعض الأبيات بمعارضته لإدخال الألوان ذات التقابل الدلالي المجازي.

«فالمخالف... هو الذي يقرب من التضاد.. كقول أبي تمام:

تردّى ثياب الموت حمراً فما أتى لها الليل، إلاّ وهي من سندس خضرُ

فإنّ الحمر والخضر من المخالف، وبعض الناس يجعل هذا من المطابق، وكذلك قول عمرو بن كلثوم[11]:

بأنّا نورد الرايات بيضاً ونصدرهنّ حمراً قد روينا

وقول الوليد بن عُبيد البحتري:

وإلا لـقـيـتُ المـوت أحـمـر دونـه   كما كان يلقى الدهر أغبر دوني

والصحيح أنهم يعتبرون في التضاد استعمال الألفاظ، والأحمر والأبيض، ليسا بضددين على عُرفهم، وإنما ضد البياض السواد على ما ذكرناه آنفاً »[12].

ونلاحظ من خلال تتبع مفردات نص ابن سنان السابق وغيره، أن له وجهة في مفهوم (المخالف)، نلخّصها بالآتي:

(1) إنّ المخالف قريب من الأضداد وليس منها.

(2) إنّ المخالف عام، يدخل ضمنه تضاد الألوان وغيرها، لكنه عدّ ما سوى الألوان قبيحاً فـ «من قبيح المخالف قول أبي تمام:

مـكـرهـم عـنـده فـصـيـح وإن هـم   خـاطـبـوا مـكـره رأوه جـلـيـبـا

لأنه لما أراد أن يخالف بين فصيح وجليب - وهو الذي قد جُلب في السّبي فلم يُفصح بالكلام - جعل المكر جليباً، وذلك من الاستعارات المستحيلة والأغراض الفاسدة »[13].

ثانياً: أشرنا في مستهل هذه الدراسة: أن البلاغيين عملوا على تتبع مفردات درسهم ومصطلحاته، لاسيما مفردات علم البديع ومصطلحاته وذكرنا فيه أيضاً: أن أكثر البلاغيين الذين أضافوا مصطلحات جديدة لعلم البديع هو: ابن أبي الأصبع المصري (ت 654هـ).

ومن بين تلك المصطلحات البديعية، مصطلح دراستنا: (التدبيج)[14]، الذي وضعه بعيداً عن دائرة الطباق، إذ عرّفه بـ «أن يذكر الشاعر أو الناثر ألواناً يقصد الكناية بها أو التورية بذكرها عن أشياء من مدح أو وصف أو نسيب أو هجاء أو غير ذلك من الفنون أو لبيان فائدة الوصف بها »[15].

وقد دأب أغلب القدماء على مجاراة ابن أبي الأصبع في حدّه هذا أمثال ابن مالك والحلبي والنويري وغيرهم[16]. وتبعه في ذلك أيضاً الإمام يحيى بن حمزة العلوي (ت 705هـ) لكنه خصّه بنمطين، ذكرهما في قوله: «التدبيج ومعناه أن تذكر في الكلام ألواناً من الأصباغ تدل على المدح والذم، واشتقاقه من الديباج، وهو نوع من الحرير وله في البلاغة موقع عظيم وهو يكسب الكلام بلاغة ويزيده حلاوة، ويرد على وجهين:

الوجه الأول: أن يكون وارداً في المدح....

الوجه الثاني: أن يكون وارداً في الذم... »[17].

ويعد هذا التوجه هو الأصل في مفهوم هذا المصطلح، وقد تبعه بعض المحدثين[18]، لكن د. محمد التونجي أدخل فيه الاستعارة بتعريفه التدبيج بأنه: «فن بديعي يستخدم فيه الشاعر الألوان استعارة أو تورية أو كناية، ليدل على المعنى المقصود، كقول الحلي:

من أبيض يقق وأصفر فاقع   أو أزرقٍ صافٍ وأحمر قانِ[19]

وهو رأي لم يقل به البلاغيون على مختلف توجّهاتهم التي تضمّنتها مراحل تشكّل هذا المصطلح، سواء الذين درسوه تحت مصطلح (المخالف) من الذين درسوه ضمن مصطلح (التدبيج) البعيد عن دائرة الطباق. والذين درسوه ضمن مصطلح (التدبيج) المنتمي لدائرة الطباق - وسيأتي بحثه بعد أسطرٍ إن شاء الله تعالى -.

ثالثاً: حاول بعض البلاغيين الجمع بين المفهومين اللذين تولّدا في المرحلتين السابقتين ودرجهما تحت مصطلح جامع، واستندوا في ذلك إلى:

(1) خصوصية اللون في المرحلتين اللتين تحدّثتا عن المصطلحين.

(2) خصوصية الفن البلاغي في المرحلتين بـ (الكناية والتورية).

لذا أُخذ من المرحلة الأولى المفهوم ومن المرحلة الثانية المصطلح ليشكّلوا من ذلك مفردة بلاغية جديدة جامعة. وجعلوه - بحسب ما ينص (القزويني (ت 739هـ) -: «من الطباق [كقول] أبي تمام:

تردّى ثياب الموت حمراً فما أتى لها الليل، إلاّ وهي من سندس خضر

... ومن الناس مَنْ سمّى نحو ما ذكرنا تدبيجاً»[20].

وقد عرّفه بهاء الدين السبكي (ت 773هـ) بأنه: «نوع من الطباق[21]... وهو أن يذكر في معنى من المدح أو غيره ألوان لقصد الكناية أو التورية».

وقد علّل ابن يعقوب المغربي سبب تخصيص هذا الفن البلاغي بـ (باب الطباق) و(مصطلح التدبيج) بنص جاء فيه: «ولا شك أن المسمى بالتدبيج داخل في الطباق لأن الألوان أمور متقابلة فهي جزئية من جزئيات الطباق وخصّت باسم التدبيج لتخيّل وجود الألوان فيها كوجود الألوان بالمطر»[22].

ودرج أكثر المحدثين على هذا المفهوم الجامع[23]، حتى الذين حاولوا تقديم قراءة جديدة للمتن البلاغي العربي القديم أمثال د. محمد عبدالمطلب، الذي أعاد رأي أصحاب هذه المرحلة بعبارات معاصرة، ضمّنها قوله: «واعتماد بنية العمق كان أساس إضافة شكل تعبيري إلى بنية التقابل هو (التدبيج) حيث حدّده البلاغيون باستخدام (الألوان) في إنتاج معانٍ كنائية تنحاز إلى الضدّية، وذلك في مثل قول أبي تمّام:

تردّى ثياب الموت حمراً فما أتى لها الليل، إلاّ وهي من سندس خضر

فقد استخدم اللونين (أحمر - أخضر) استخداماً تقابلياً دون أن يكون بينهما تقابل، لكن التعامل التأويلي مع الدالّين يكشف عن تقابل كنائي يربط بينهما:

ثياب الموت حمراء: كناية عن القتل أثناء الجهاد: موت. سندس خضر: كناية عن الحياة في الجنة: حياة»[24].

ويلاحظ على نص الدكتور أمور منها:

(1) أنه لم يضف إلى رأي القائلين بدخول موضوع (التدبيج) دائرة الطباق شيئاً.

(2) أخلّ نصّه، الذي حوى جميع تصوّره عن التدبيج، بذكر التورية سواء كان على مستوى الحدّ أم التمثيل.

رابعاً: رأينا في الموضوع: تأسيساً على فكرة ابن المعتز التي ذكرناها في مستهل هذه الدراسة فإننا نحاول وضع رأي مع الآراء السابقة في حق هذه المفردة البلاغية، التي شكّلت في أذهان أغلب الطلبة إشكالات، يحار أغلب الأساتذة في حلها.

وقبل أن نصرّح برأينا علينا توضيح ثلاث عقبات مفادها:

(1) نوع التحسين فيه:

وذهب جمهور البلاغيين إلى أن علم البديع «ينقسم... إلى نوعين: بديع يُحسّن به الكلام من جهة المعنى فهو معنوي، وبديع يحسّن به الكلام من جهة اللفظ فهو لفظي»[25] وسمّي الأول بالمحسّنات المعنوية والثاني بالمحسّنات اللفظية.

ووُضع الطباق ضمن المحسّنات المعنوية، أي أن التدبيج الذي درج ضمن الطباق، دُرج ضمن المحسّنات نفسها.

لكن الدسوقي - أحد شرّاح التلخيص - ذكر بعض الذاهبين إلى كون التدبيج من المحسنات اللفظية لا المعنوية لأنه «لم يتحقق الجمع بين الألوان إلا في اللفظ دون المعنى فلا يكون ذلك من المحسّنات المعنوية بل اللفظية كذا ذكر العلاّمة عبدالحكيم»[26].

(2) منشأ الفن البديعي:

يبدأ الفن البديعي في الطباق والمقابلة من المستوى الضدي لدلالة الألفاظ المكوّنة للنص الداخل في نطاق ذلك الفن.

في حين يبدأ الفن البديعي في التدبيج من المستوى الكنائي أو مستوى التورية، ومن ثم ينحو سياق هذين المستويين نحو التضاد.

لذا، فالاختلاف في تحديد هوية الفن بين (الطباق) و(التدبيج) واضحة من خلال نقاط البدء في التوجه البديعي فيهما.

لذلك يضيف البلاغيون للتدبيج - دوماً - قيدي (الكناية) و(التورية) فيقولون: تدبيج كفاية وتدبيج تورية[27].

(3) الذاتية والعرضية:

إن الضدية في موضوع الطباق والمقابلة نابع من ذات الألفاظ والأبنية والتراكيب المشكّلة للنص.

في حين تستجلب الضدية في التدبيج من السياق بفعل صياغة النص على النحو الكنائي أو نحو التورية.

فمثلاً قول عمرو بن كلثوم:

بأنّا نورد الرايات بيضاً ونصدرهنّ حمراً قد روينا

ينسب إلى تدبيج الكناية؛ وذلك أن اللون الأبيض يكنّى به عن السلم والسلم يستدعي الحياة.

في حين: أن اللون الأحمر يكنّى به عن الدم أو الحرب وكلاهما يستدعيان الموت.

فالضدية استُجلبت من سياق النص المبتني على أساس الكناية:

رسمة تصور من الأصل

وعلى هذا الأساس يكون الفرق واضحاً بين التدبيج والطباق، وجمعهما على أساس المفهوم الذي أطلقه بلاغيو المرحلة الثالثة، لذا ندعو إلى أحد أمرين:

(1) الرجوع إلى المفهوم الذي وضعه صاحب المصطلح: ابن أبي الأصبع، وذلك بأن نبعده عن دائرة الطباق وندرسه في موضوعي الكناية أو التورية.

(2) تركه وتذويب أمثلة التدبيج ضمن موضوعي الكناية والتورية؛ لأنه لا فضيلة للّون على بقية ألفاظ اللغة، ولو درجنا على تصنيف الموضوعات على أساس اختلاف موضوع اللفظ العام ودلالته، لأمكننا جعل القائمة سلسلة من القوائم والمصطلحات مثجرات من المصطلحات.

الهوامش والمصادر

1) البيان والتبيين: الجاحظ: تحقيق: عبدالسلام محمد هارون: ج 4/ ص 55/ القاهرة: 1367هـ - 1948م.

2) ينظر: البديع: عبدالله بن المعتز: تحقيق: كراتشكوفسكي، طبعة لندن، 1935م.

3) م.ن: 58.

4) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: د. أحمد مطلوب: ج 1/ ص 382/ مطبعة المجمع العلمي العراقي/ بغداد/ 1406هـ - 1986م، ينظر: المصباح في علم المعاني والبيان والبديع: بدر الدين بن مالك: 75/ القاهرة/ 1341هـ.

5) شرح بديعية صفي الدين: صفي الدين الحلي: 2/ مطبعة العلمية/ 1316هـ، وذهب د. أحمد مطلوب إلى أن ابن أبي الأصبع ذكر في كتبه «أكثر من مئة فن بلاغي وابتدع فنوناً جديدة»: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: 382/1.

6) أوجد هذا النمط التأليفي الشاعر العراقي الوسيط (صفي الدين الحلي) - على خلاف - وعرّفت البديعيات بأنها: «قصيدة طويلة، في مدح النبي محمد صلى الله عليه وسلم، على بحر الوسيط، وروي الميم المكسورة، يتضمّن كل بيت من أبياتها نوعاً من أنواع البديع، يكون هذا البيت شاهداً عليه، وربما وُرّي باسم النوع البديعي في البيت نفسه، في بعض القصائد»: البديعيات في الأدب العربي نشأتها - تطورها - أثرها: علي أبو زيد: 46/ عالم الكتب/ بيروت/ ط 1/ 1403هـ - 1983م.

7) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ابن رشيق: تحقيق: د. عبدالحميد هنداوي: 18/2/ المكتبة العصرية/ بيروت/ ط 1/ 1422هـ - 2001م.

8) سرّ الفصاحة: ابن سنان: 200/ دار الكتب العلمية/ بيروت/ ط 1/ 1402هـ - 1982م.

9) قواعد الشعر: ثعلب: تحقيق: محمد عبدالمنعم خفاجي: 56/ القاهرة/ 1367هـ - 1948م.

10) نقد الشعر: قدامة بن جعفر: تحقيق: د. محمد عبدالمنعم خفاجي: 162-163/ دار الكتب العلمية/ بيروت/ د. ط/ د.ت.

11) اعترض ابن رشيق على تفضيل الطباق الوارد في بيت ابن كلثوم هذا على ما سواه من طبقات الشعراء الآخرين، وقد ذكر نصوصاً كثيرة كثيرة «إبطالاً لزعم مَنْ زعم أنّ أفضل مطابقة وقعت [في] قول عمرو بن كلثوم»: العمدة: 18/2.

12) سرّ الفصاحة: 204.

13) م.ن: 204.

14) ذهب د. أحمد مطلوب إلى أنّ «التدبيج من مبتدعات المصري» ابن أبي الأصبع: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: 118/2.

15) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبين إعجاز القرآن: ابن أبي الأصبع المصري: تحقيق د. حفني محمد شرف: 532/ القاهرة/ 1383هـ.

16) ينظر: المصباح: 89 وحسن التوسل إلى صناعة الترسل: شهاب الدين محمود

الحلبي: تحقيق: د. أكرم عثمان يوسف: 319/ بغداد 1400هـ – 1980م، ونهاية الأرب في فنون الأدب: شهاب الدين النويري، 180/7/ دار الكتب المصرية/ القاهرة/ د.ط/ د.ت، وأنوار الربيع في أنواع البديع: المدني: تحقيق: شاكر هادي شكر: 118/6/ النجف الأشرف/ العراق/ 1388هـ – 1968م.

17) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز: العلوي: تحقيق: د. عبدالحميد هنداوي: 44/3/ المكتبة العصرية/ بيروت/ ط 1/ 1423هـ – 2002م.

18) ينظر: المعجم المفصّل في علوم اللغة (الألسنيات: د. محمد التونجي (بالاشتراك): 159/1/ دار الكتب العلمية/ ضمن سلسلة الخزانة اللغوية/ بيروت/ ط 1/ 1414هـ – 1993م، وقد عمّم الأستاذ علي أبو زيد التدبيج على أغلب الأغراض الشعرية بحسب مناسبة النص: ينظر: البديعيات: 148 هامش (4).

19) المعجم المفصّل في الأدب: د. محمد التونجي: 236/1/ دار الكتب العلمية/ سلسلة الخزانة اللغوية/ بيروت/ ط / 1/ 1413هـ – 1993م.

20) الإيضاح في علوم البلاغة: الخطيب القزويني: مراجعة وتصحيح: الشيخ بهيج غزاوي: 320/ دار إحياء العلوم/ بيروت/ ط 1/ 1408هـ – 1988م، وأشار القزويني إلى ما أشار إليه هنا من كلام ومن شواهد، لكنه لم يسمّه في كتابه: التلخيص في علوم البلاغة، ضبط وشرح: عبدالرحمن البرقوقي: 350 وما بعدها/ دار الكتاب العربي/ بيروت/ د.ط/ د/ت.

21) عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح: بهاء الدين السّبكي: 291/4-292/ ضمن شروح التلخيص: دار البيان العربي/ بيروت – دار الهادي/ بيروت/ ط 4/ 1412هـ – 1992م.

22) مواهب الفتّاح في شرح تلخيص المفتاح: ابن يعقوب المغربي: 292/4/ ضمن شروح التلخيص [مصدر سابق].

23) علوم البلاغة: البيان والمعاني والبديع: أحمد مصطفى المراغي: 298/ دار القلم/ بيروت/ د.ط/ د.ت.

24) البلاغة العربية قراءة أخرى: د. محمد عبدالمطلب: 359/ مكتبة لبنان ناشرون/ الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان/ سلسلة أدبيات/ ط 1/ 1997م.

25) دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة: الأزهر الزنّاد: 152/ المركز الثقافي العربي/ بيروت/ ط 1/ 1992م.

26) حاشية الدسوقي: الدسوقي: 291/4/ ضمن شروح التلخيص [مصدر سابق].

27) ينظر: المصباح: 88 وما بعدها، والإتقان في علوم القرآن: جلال الدين السيوطي: 89/2/ القاهرة/ 1368هـ.

الكاتبــــون

العنوان

الـــنـــادي الأدبـــي الـــثـــقـــافـــي بـــجـــدة
الإدارة: حي الشاطيء - جدة ص.ب (5919)
جدة (21432) فـاكـسـمـيـلـي: 6066695
هـــــاتـــــف: 6066364-6066122
البريد الالكتروني: culture@gawab-com

رقم الإيداع 19/2536

محتويـــــــــات العـــدد

جذور

1 - ينشر الإصدار الفصلي «جـــذور» الأبحـــاث والـدراسـات الـتـراثـيـة المكتوبة باللغة العربية أو المترجمة إليـها عـلى ألا يكون البحث منشوراً من قبل أو مقدماً للنشر إلى جهة أخرى.

2 - ينشر الاصدار «جذور» عروض ومراجعات الكتب والرسائل العلمية المختصة بالدراسات التراثية.

3 - يرحب الإصدار «جذور» بنشر المناقشات العلمية الموضوعية عما ينشر فيه أو في غيـره من المجلات والدوريات المختصة.

JUDHUR

Literary & Cultural Club Jedda
P.O. Box : 5919 Jeddah 21432
FAX : 6066695
Tel : 6066364 - 6066122
Culture@gawab.com

الكاتبـــون

العنوان

النادي الأدبي الثقافي بجدة
الإدارة: حي الشاطيء - جدة ص.ب (5919)
جدة (21432) فاكسميلي: 6066695
هاتف: 6066364-6066122
البريد الالكتروني: culture@gawab-com

رقم الإيداع 19/2536

محتويـــــات العـــدد

جذور

1 - ينشر الإصدار الفصلي «جـــذور» الأبحـــاث والـدراسـات الـتـراثـيـة المكتوبة باللغة العربية أو المترجمة إليها على ألا يكون البحث منشوراً من قبل أو مقدماً للنشر إلى جهة أخرى.

2 - ينشر الاصدار « جذور» عروض ومراجعات الكتب والرسائل العلمية المختصة بالدراسات التراثية.

3 - يرحب الإصدار « جذور» بنشر المناقشات العلمية الموضوعية عما ينشر فيه أو في غيره من المجلات والدوريات المختصة.

JUDHUR

Literary & Cultural Club Jedda
P.O. Box : 5919 Jeddah 21432
FAX : 6066695
Tel : 6066364 - 6066122
Culture@gawab.com

قراءة عربيّة للشعر القديم

لقراءة الشعر العربيّ القديم متعةٌ ذهنيّة وجماليّة عميقة، لا تبلى من كثرة الدراسات النقديّة التي قام بها جلّة من نقّاد الأدب ودارسيه. وعلى اختلاف المناهج والنظريّات النقديّة التي ينتهجها الدارسون؛ فإن للشعر القديم طبقات من المعاني التي ماتلبث أن تتكشّف شيئًا فشيئًا، وتتأبّى على أن تنقاد إلا لمن عرف مداخل ذلك الشعر ومخارجه، وأجواءه الذهنيّة، وقيمه الإنسانيّة.

ومنذ أن غدا للأدب العربيّ القديم كرسيّ في الجامعات العربيّة، توالت الدراسات والآراء المختلفة عن الظاهرة الشعريّة، وكان للنظريّات العلميّة والفلسفيّة سبيلها إلى غير ظاهرة من ظواهر الشعر القديم والأدب القديم، بدءاً من طه حسين وعباس محمود العقّاد، ومروراً بشوقي ضيف ومحمد النويهي، ووصولاً إلى علي البطل وكمال أبو ديب وحسن البنّا عزّ الدين ووهب روميّة وآخرين، ومن خلال آراء عمّقت النظر بالظاهرة الأدبيّة، والشعريّة بوجه خاصّ.

وجال نقّاد الأدب ومؤرّخوه في طبقات الشعر العربيّ القديم، عبر مجموعة من المناهج والنظريّات النقديّة التي أكسبت الدرس النقديّ غنًى وعُمْقًا، فرأينا المناهج البنيويّة والنفسيّة والأسطوريّة تُعْمِل أدواتها في الشعر القديم، في أعصره المختلفة، وقدّمت اجتهادات لابأس بها، وإنْ كان قِوام نجاحها مبنيًّا على الذائقة الجماليّة التي يمتاز فيها ناقد من آخر، وإلا تحوّلت تلك القراءة إلى ضربٍ من العُجْمة والرطانة

النقديّة التي لا يسيغها الشعر القديم، لأنّها خلت من روح النقد الذي لم تُخْلِص له، قدر إخلاصها للنظريّة التي حاولت أن تقيس الظاهرة الأدبيّةَ على مقاسها، حتى لو أخنت عليها.

ويبدو أنّ الولع بالنظريّات الحديثة والمناهج «المستوردة» صرف الانتباه عن اجتهادات نقديّة لم تزعم لنفسها الانضواء تحت تلكم «العلامات النقديّة»، ولكنّها شقّت لنفسها منهجًا يقوم على الإفادة من المخزون البلاغيّ والنقديّ في التراث العربيّ، ويرفد ذلك ذائقة جماليّة مدرّبة، ومعرفة بقوام الثقافة العربيّة التي أنتجت ذلك الشعر.

ومن أبرز الدراسات التي يمكن الإلماح إليها في هذه العجالة كتاب «نمطٌ صعب ونمط مختلف» للعلامة الشيخ محمود محمد شاكر، الذي استطاع أن يقدِّم تجربة نقديّة فريدة، تقوم على ذائقة جماليّة رفيعة، وبصر عميق بالشعر وكلام العرب، ما يجعل قراءته تلك أنموذجًا لقراءة لا تتنكّر للموروث النقديّ والبلاغيّ العربيّ، بل تطوّره وتتوسّل بمصطلحاته، وتنطلق بها إلى آفاقٍ جديدة.

غير أنّ قراءةً مثل هذه لم تستطع أن تكسب مريدين وأصفياء، ولعلّ ذلك يرجع إلى صعوبة تحديد العلاقة بالتراث النقديّ والبلاغيّ العربيّ لدى غير قليل من الدارسين، وكذلك الولع واللهج بالنظريّات والمناهج النقديّة الحديثة، وأحدث ذلك كلّه حيرةً في نظرتنا إلى تراثنا، بل وحوّله، في وعي كثيرٍ منّا، إلى رهان على تلكم النظريّات، في شذرات، هنا أو هناك، فلم تَنْمُ تلك القراءة ولم تُحدثْ تأثيرها، لأسبابٍ يطول المقام عن ذكرها، غير أنّ تلك القراءة المطوِّرة للتصوُّر التراثيّ جديرة بالتأمل والدرس على كلّ حال، فلعلّها تخصب وتذيع، ولو بعد حين.

حسين محمد بافقيه

درجت قواميس اللغة العربية على إهمال ماة (فَشَرَ) إلا ما جاء عرضاً في الحديث عن مادة أخرى مشابهة، وذلك كما جاء في القاموس المحيط حين قال في آخر مادة (فَسَرَ):

«**الفاشِريّ: دواء ينفع لنهش الأفعى والهوام. والفُشار الذي تستعمله العامة بمعنى الهذيان ليس من كلام العرب**».

ونقل كلامه هذا صاحب المزهر (310/1) فقال:

«**وفي القاموس: والفُشار الذي تستعمله العامة بمعنى الهذيان ليس من كلام العرب**».

وفي خزانة الأدب للحموي (218/2) قول ابن نباتة:

قلتُ: يا لائمي على قول مالي في هوى الحب؟: دع كلام الفُشار
فعلى فَلْس ذا يُناح ويبكي لا على درهمٍ ولا دينار

ونلمس فيما تقدم التركيز على مصدرية الفُشار، وكونه على وزن (فُعال) مع أنه لا يدل على صوت كنُباح وصُداح، ونُواح، ولا على مرض كزُكام وصُداع ودُوار. والتركيز أيضاً على معنى واحد، هو الهذيان (يقال: هذَى فلان يهذي، هذْياً، وهذَياناً: تكلم بكلام غير معقول، لمرض أو غيره)، ويبدو أنه شيء من التهريج بقصد الإضحاك، أو ضرب من المبالغة في القول والإغراب في الحكي.

والذي نريد أن نضيفه بعد هذه التقدمة هو أن الفعل من الفُشار: فشر يفشُر والمصدر منه الفشار، والفَشْر، وتستعمله العامة اليوم للكذب المبالغ فيه، وشعرُ ابن تيمية رحمه الله على لسان القلندرية، يحتمل المعنيين السابقين معاً ولكنه بالمعنى الأول ألصق، يقول ابن تيمية على لسانهم:

والله ما فقرُنا اختيار　　وإنما فقرنا اضطرار
جماعةٌ كلنا كُسالى　　وأكلنا ما له عيار
تَسمع منا إذا اجتمعنا　　حقيقةً كلها (فُشار)

ومثله قول الشاعر عبدالغني النابلسي (ت 1145):

ألا يا قوم كم ذا العيش في جهل　　أما فيكم لدين الحق إذعان
لحاكمْ في (فُشار) القوم قد شابت　　وما تبتم فآثام وعصيان

وقوله أيضاً:

فأدرْ نحو نفسك العقلَ ربْطاً　　لك ينحلُّ ما به الكلُّ حاروا
واحفظ القلب باطناً يتجلى　　كل سوءٍ وكل ما هو عار
واترك الغير، لا تفتش عليه　　يشغل العقل منك عنه (الفُشار)

وهكذا يقال لصاحب الفشر: فشّار، ومنه قول السرّاج الورّاق في ديوانه:

والشِّعْرُ لَيسَ لِلابسٍ　　مِن نَسْجِهِ يَوماً شِعَارُ
يُلْقَى فَلا يُهْدَى كذ　　لِكَ لا يُبَاعُ، وَلا يُعَارُ
وَأرَى الكِبارَ من الهُمو　　مِ لِمَن لهُ مِثلي صِغَارُ

وأبــو الــهَــنَّــاتِ أبــو الــبَــنــا ت وَمَــن لــهُ أيــضــاً حــمَــارُ
وَمَضَى الشَّعِيرُ فَليسَ يُلـ ـحَقُ بالحَياةِ لهُ غُبارُ
والقُرْطُ عَزٌ، فَقُرْطُ مار يةٍ غدا منهُ يَغارُ
والقَمْحُ جَلَّ عنِ الحَديـ ثِ فَخَوْضُنا فيه (فُشارُ)

(القُرط: التبن ونحوه. وقرط مارية: ما تضعه المرأة في أذنها من حلق ونحوه. ومارية: جدة الغساسنة).

وقول ابن شهاب الدين في ديوانه:

يا ذا النهى أنهاك أن تؤاخي من ليس يرعى حرمة الأواخي
وهمه في الطبخ والطبّاخ وقوله كالريح في المنفاخ
فإنه ضرب من (الفشار)

(الأواخي: جمع آخية، وهي الرابطة).

وقول مصطفى التل في ديوانه:

ثم التحية من خل يظلّ على عهد الولاء وفياً غير (فَشّار)
تُشجيه ذكراك ما غنّته منشدة بين الخرابيش في ليل وأسحار
وشنّفت مسمعي صبحاً رطانتهم وقال قائلهم للعير: جرجاري

(الخرابيش: جمع خربوش، وهو بيت الشعر ونحوه).

- وفي تاريخ الآداب العربية - لويس شيخو:

قال لي: كلامك كله (فشارْ) - قرائبي وأولادي كنارْ - وتربّوا عند الجزارْ - وتسلّطوا على البلدانْ.

- وجاء في منظومة ابن ماجد النجدي الملاحية ذكر الفشار أكثر من مرة، كقوله:

ولا تُمارِ قائلاً إن قالا   بَل ذاكِرِ الأندادَ والرِّجالا
إنَّ المسائل بعضها (فُشارُ)   وربَّما يَعرِفُها الحمارُ
ويَعرِفُ المسألةَ الغبيَّة   مَن لَيسَ يَفهَمها على السويَّة

وقوله:

قد تَمَّتِ الدِّيرةُ يا أصحابي   أعني برورَ المُلِّ بالصَّوابِ
الغربُ والشرق، عَرَبهَا والعَجَم   وقُمرَهَا، والصِّينَ، كلٌ قَد خُتِم
ما صحَّ مِنها ومُعَمَّى الدِيَرِ   تَركتُه لدى (الفَشَّارِ) المُفتَري

وقول صدر الدين ابن الوكيل (فوات الوفيات 4/25):

إن عيشي الرغيد   يوم ألقى الصديق
وعذار جديد   وسلاف عتيق
ثم ألقى شهيد   بسيوف الرحيق
كم كذا ذا (الفُشار)   وخيوط الرؤوس
ضاع عمري وطار   في سماع الدروس

ويبدو أن للفشار علاقة بالخُنفُشار، قد تكون المبالغة في الفشر، فإنهم درجوا على نعت الأفكار التافهة بأنها خنفشارية، قالوا: وأصلها أن أحدهم كان لا يؤتي بكلمة إلا فسرها وادعى معرفة معناها، فاجتمع عليه تلاميذه أو أقرانه، وأتى كل منهم بحرف من عنده، حتى كون ما جمعوه كلمة هي (الخنفشار)، فسألوه عن معناها، فقال: الخنفشار نبت بالصحراء إذا كسر العود منه خرج منه ماء أبيض يشبه الحليب، قال الشاعر:

لقد سكنت محبتكم فؤادي   كما سكن الحليبُ الخُنفُشارا

وفي ثنايا ما وقع بأيدينا عرضاً من كتب التراجم وجدنا اللفظ متردداً بين المعنيين وصالحاً لهما:

1 - من ذلك ما ورد في سير أعلام النبلاء (ج 21/ ص 411) في ترجمة الأديب علي بن الحسن بن عنتر الحلبي، قال عنه:

«**شاعر، لغوي متقعر، رقيع أحمق، قليل الخير، وكان كثير الدعاوى، مقيماً للفشار، يتكلم في الأنبياء بمعجزاتهم، توفي سنة (601) بالموصل**. ثم قال: **ولعله تاب قبل وفاته**».

2 - وحين ترجم السبكي في طبقات الشافعية الكبرى لوالده (215/10) ذكر أنه ذهب إلى والده ليخبره بالقبض على أرغون شاه، فلما طرق عليه بابه وفتح له، قال له: **أُمسك أرغون شاه، قال: من قال..؟ اسكت، إيش هذا الفُشار..!! لا تظهر الشماتة بأخيك فيعافيه الله ويبتليك**.

3 - وفي فتاواه أيضاً حين نقل فتوى بعض المفتين في عهده في مسألة في الوقف (53/1) عقّب عليها بقوله:

«**وقد اشتمل على هَذَيانٍ كثير وفُشَار غَزير حمله عليه إما حب الاستكبار والفُشار والاستظهار في ظنّه، وإما لجاه المستفتي، وإما مجموع ذلك..**».

4 - وفي النجوم الزاهرة في أخبار ملوك مصر والقاهرة لابن تغْري بَرْدي (32/9) حول أحداث سنة 712 هجرية:

«وقيل: **إن الأفرم لما خرج هو وقراسنقر إلى بلاد التتار، بكى الأفرم وأنشد**:

سيذكرني قومي إذا جدّ جدهم وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر

فقال له قراسنقر: **امش بلا فُشار.. تبكي عليهم ولا يبكون عليك..؟؟**

فقال الأفرم: والله ما بي إلا فراق ابني موسى.. فقال قراسنقر: أيُّ بغيٍّ بُصقتَ في رحمها..؟؟».

5 - وفي (الجزء الثامن ص 165) منه حول أحداث سنة 700 هجرية: أن والي القاهرة ناصر الدين محمد بن الشيخي أقام قلعة بباب النصر ضمن قلاع وزينات عملت احتفاء بقدوم السلطان الناصر قام بها العامة والخاصة، وعمل فيها سائر أنواع الجد والهزل ونصب عدة أحواض ملأها بالسكر والليمون، وأوقف حولها مماليكه بشربات ليسقوا العسكر.

ثم قال المؤلف معلقاً على ذلك:

«**قلت: لو فعل هذا في زماننا والي القاهرة لكان حصل عليه الإنكار بسبب إضاعة المال، وقيل له: لم لا حملت إلينا ما صرفته فإنه كان أنفع وخيراً من هذا الفُشار**».. إلى آخر كلامه المؤيد لتصرفات أمثال هؤلاء الولاة الذين أضروا بمسيرة الإسلام والمسلمين.

6 - وفي الجزء (206/16) منه:

«**وتوفي الأمير سيف الدين سودون بن عبدالله من سيدي بك الناصري القرماني أتابك حلب بطريق الحج في شوال سنة 842هـ، وكان مهملاً مسرفاً على نفسه وعنده فُشار كبير ومجازفات في كلامه رحمه الله**».

7 - وجاء في كشف الظنون (737/1) أن لبدر الدين حسن بن حبيب الحلبي المتوفي سنة 779 هجرية، كتاباً اسمه: (درة الأسلاك في دولة الأتراك) يعني المماليك، وهو تاريخ مرتب على السنين في مجلد واحد، ابتدأه بسنة 648 وأنهاه بسنة 778 والتزم فيه

بالسجع، قال عنه ابن تغْري بَرْدي في كتابه (المنهل الصافي والمستوفي بعد الوافي) في ترجمة سليمان بن مهنا بعد نقل كلامه فيه:

«**انتهى فُشار ابن حبيب وركيك ألفاظه، وإنما هو رجل مقصده تركيب كلام مسجوع، ولو أدى به ذلك إلى ذم المشكور وشكر المذموم**».

8 - ويقول الحجازيون اليوم عن شهر رمضان إذا بلغ اليوم العاشر (**إذا عشّر فَشّر**) يريدون انكسار حدته، وخفة مؤونته على الصائم الذي يكون قد اعتاده، فيصبح بالنسبة له صياماً كلا صيام، وتلك هي صلة بالفُشار.

ويحسن بعضهم العبارة فيقول (إذا عشّر بشّر) أي بشر بقرب نهايته، أو بحلول لياليه الفاضلة، وفي مقدمتها العشر الأواخر.

- فالكذب والتكذيب والمكاذبة، والهرْج والتهريج، والإفساد والإهمال والهذيان، هي المعاني التي يدور عليها هذا اللفظ.

وربما نلمح أنه يكاد يلتقي مع كلمة أخرى وهي العَيْر والتعيير. يقال: عار يَعير عيْراً وعَيراناً، إذا ذهب وجاء متردداً، وعار الرجل في القوم: سعى بينهم بالإفساد، وعار فلاناً: عابه، فهو عائر وعيّار. هو يكذب ويفسد بين الناس ويتجاوز حدوده في النيل منهم، ووصفهم بالذي قد لا يكون فيهم، وهو يخلّي نفسه وهواها، لا يردعها ولا يزجرها، وما ذلك إلا الفشر بعينه، ولذا فإننا نستطيع أن نقول على طريقة القدماء: العَيْر والعيّار: لغة تميمية، والفشر والفَشّار: لغة حجازية، غير أن الأولى عربية والأخرى معرّبة، كل ذلك بقصد التهريج والإضحاك، وكم تحلق الناس حول الفشارين والعيارين..؟ وهم بالضرورة يتحاشونهم ويتقون ألسنتهم الحديدة، ونصالهم الشديدة.

قال ابن المعتز في وصف زهرة الآذريون:

وطافَ بها ساقٍ أديبٌ بِمِبْزَلٍ كخنجر عيَّار صناعتُه الفتكُ
وحُمِّل آذريونةً فوق أذْنه ككأس عقيق في قرارتها مسكُ

(الآذريون: زهر له أوراق حمر في وسطه سواد له تبوٌّ وارتفاع، وقد يكون أصفر، وهو معرب (آذرجون) أي لون النار. والمِبزَل: ما يصفّى به الشراب، قالوا: وهو يشبه حلمة الضرع في الدنِ ونحوه، يسيل الشراب منه. والعيّار: الكثير التجوال والطواف، أو الذي يتردد بلا عمل، وتحميل الآذريون فوق الأذن، عادة فارسية).

- ومن أول ما تلقانا به المعلقات فُشار عمرو بن كلثوم حين يقول:

(إذا بلغ الفطام لنا صبيٌّ تخرّ له الجبابر ساجدينا
ملأنا البر حتى ضاق عنا وظهرُ البحر تملؤه سفينا
لنا الدنيا وما أضحى عليها) ونبطش حين نبطش قادرينا

إن الصين التي هي ربع العالم ليست كذلك، فماذا يصنع هؤلاء الأعراب المبعثرون على طرف صغير جداً من أطراف الجزيرة العربية..؟؟

وقد أدرك أحدهم مبلغ الفشر المكتنز في هذه الأبيات فقال يهجو بني تغلب:

ألهى بني تغلب عن كل مكرمة قصيدة قالها عمرو بن كلثوم
يروونها أبداً مذ كان أولُهم ياللرجال لشعر غير مسؤوم..؟؟

- ويبلغ الغلو بالمتنبي مداه، ويملأ خياشيمه الفشار، ويصل به إلى حدود الكفر، فيقول:

أي محلٍّ أرتقي أي عظيم أتقي

وكــل مــا خــلــق الــلــ ــه ومــا لــم يــخــلــق
مــحــتــقــر فــي هــمَّــتــي كــشــعــرة فــي مــفــرقــي

- ومن الفُشار القائم على الكذب ما رواه أبو العباس المبرد (356/1 وما بعدها) قال: «**حدثني أبو عمر الجَرمي قال: سألت أبا عبيدة عن قول الراجز**:

أهَدَّمــوا بــيــتــك لا أبــالــكــا وأنــا أمــشــي الــدَّألا حَــوَالــكــا

فقلت: لمن هذا الشعر..؟، فقال: هذا يقوله الضب للحِسْل أيام كانت الأشياء تتكلم».

(الدَّألا: مشي كمشي الذئب. حَوالكا: حَوالَيْكا. يقال: حَواله، وحوْله، وحَوَاليه).

- **وحدثني غير واحد من أصحابنا قال: قيل لرؤبة: ما قولك..؟**

لـو أنـنـي عُـمِّـرتُ سنَّ الحسـلِ أو عُـمـر نـوح زمـن الـفِـطَـحْـل
والـصـخْر مبـتـلٌ كـمـثـل الـوحْـلِ

ما زمن الفِطَحْل؟ قال: أيام كانت السِّلامُ رطاباً.

(والسِّلام: الحجارة. وسنّ الحسل: مثل تضربه العرب في طول العمر، قالوا: يعيش الحسل ثلاثمائة سنة) قال **عبيد بن أيوب العنبري**:

كأني وليـلي لم يكن حلّ أهلُنا بـوادٍ خـصـيـب والـسـلام رطـاب

- **وعن حماد الراوية قال: قالت ليلى بنت عروة بن زيد الخيل لأبيها: أرأيت قول أبيك**:

بني عـامرٍ، هل تعرفون إذا غدا أبو مِـكْنَفٍ قد شدَّ عـقدَ الـدوابرِ
بجيشٍ تَضِلّ البُلْقُ في حَجَراته ترى الأُكْمَ منـه سجّداً لـلحوافر
وجمعٍ كمثل الليل مُرتَجِسِ الوغَى كـثـيـرٍ تـوالـيـه، سريـعِ الـبـوادر

أبتْ عادةٌ للوَرْد أن يكره الوغى   وحاجةُ رمحي في نُميْر بن عامر

أحضرت هذه الموقعة..؟ قال: عم. قالت: فكم كان خيلكم..؟ قال: ثلاثة أفراس أحدها فرسُه.

(قد شدّ عَقد الدوابر: أي عقد دوابر الدرع، وهو ما يفعله الفارس إذا حمي. والحَجَرات: جمع حَجَرة، وهي الناحية. وتضل البلق فيها: كناية عن كثرة الجيش بحيث لا يرى في غباره الخيل البُلق. ولكثرته أيضاً يطحن الأُكم حتى يلصقها بالأرض. والمرتجس: الذي يُسمع صوته، ولا يبين كلامُه. والتوالي: الخيل اللواحق).

- **ومن ذلك: أن الحجاج بن يوسف سأل محمد بن عبدالله بن نُمير الثقفي عن قوله:**

ولما رأت ركب النّميري أعرضتْ   وكنَّ من أن يلقينه حذراتِ

في كم كنت..؟ قال: والله إن كنتُ إلا على حمار هزيل، ومعي رفيقي على أتان مثله.

- ومن ذلك ما يحكون في خير لقمان بن عاد، فإنهم يصفون **أن جارية له سئلت عما بقي من بصره بعد أن كبرت سنه، فقالت: والله لقد بقيت منه بقية يفصل بها بين أثر الأنثى والذكر من الذرّ، إذا دب على الصفا.**
- وكان الفشارون من الكذابين معروفي عند أقوامهم، قال أبو بكر بن النطاح في أبي دُلف:

أبا دُلفٍ يا أكذب الناس كلهمْ   سواي، فإني في مديحك أكذبُ

- قال الأصمعي: **قلت لأعرابي كنت أعرفه بالكذب: أصدقت قطُّ..؟ قال: لولا إني أخاف أن أصدُق في هذا لقلتُ لك.**

- وإذا كان العرب يعدون الكذب من مثالب الرجال فإنهم لم يروا بأساً من هذا النوع المراد منه مجرد الفشر، بل قد تقوم بينهم فيه منافسات ومباريات.

قال أبو العباس:

«وحدثني سليمان بن عبدالله عن أبي العَمَيْثل قال:

تكاذب أعرابيان، فقال أحدهما: خرجت مرة على فرس لي فإذا أنا بظلمة شديدة، فيمّمتُها حتى وصلت إليها، فإذا قطعة من الليل لم تنتبه فمازلت أحمل عليها بفرسي حتى أنبهتها فانجابت.

فقال الآخر: لقد رميتُ ظبياً مرة بسهم، فعدَل الظبي يمنةً، فعدل السهم خلفه، فتياسر الظبي فتياسر السهم خلفه، ثم علا الظبي فعلا السهم خلفه، ثم انحدر فانحدر عليه حتى أخذه».

- وذكروا من غير وجه **أن أهل الكوفة من الأشراف كانوا يظهرون بسوق الكُناسة، فيتحدثون وهم على دوابهم حتى يطردهم حَرّ الشمس، وأن عمرو بن معد يكرب وخالد بن الصقعب النهدي وقفا يتحادثان، فأقبل عمرو يحدثه فقال: أغرنا مرة على بني نهد، فخرجوا مستَرْعفين بخالد بن الصقعب، فحمات عليه فطعنته فأزريتُه، ثم ملتُ عليه بالصمصامة فأخذت رأسه، فقال له خالد: حلاً أبا ثور، إن قتيلك هو محدّثك. فقال: يا هذا، إذا حُدِّثتَ فاستمع، فإنما نتحدث بمثل ما تسمع، لنرهب به هد المعدّية.**

(أي: بني معدّ. ومسترعفين: أي مقدِّمين له، حلاً أبا ثور: استثنِ، أو كما يقال بالعامية: (هاوِدنا شوية) والصمصامة: اسم سيف عمرو. أزريته: حقرته).

- وقيل: إنه اجتمع فشّار الشرق بفشّار الغرب للتنافس في أيهما أكذب وأفشر. فقال فشار الشرق: إني أسمع رحا في السماء تطحن

حباً. فقال فشار الغرب: هذا صحيح، وقد أصابني دقيقها، وبذلك كان الأكذب والأفشر.

- وفي الحلقات الأولى من المسلسل السعودي (طاش ما طاش) تراجم السدحان والقصيبي بمجموعة من الأفاشير الممتعة، فنجحا في ذلك أيّما نجاح.

- وفي ضوء ما تقدم يمكننا أن نسجل مجموعة من الملاحظ السلبية والإيجابية حول ظاهرة الفُشار، ندونها فيما يلي:

1 - أنها في جانبها التكاذيبي كانت معروفة في المجتمع العربي، ممارسة ومضموناً، داخلة في حركة العيارين، ثم اكتسبت اسمها الجديد من اللغة الفارسية، وظلت محافظة عليه إلى اليوم.

2 - أن العرب إنما أخذوها من الفرس. قال أبو العباس: وحدثني التّوزي قال: سألت أبا عبيدة عن مثل هذه الأخبار من أخبار العرب - يعني ما فيه فُشار - فقال لي: إن العجم تكذب فتقول: كان رجل ثلثه من نحاس، وثلثه من رصاص، وثلثه من ثلج، فتعارضها العرب بهذا وما أشبهه.

قلت: ربما كان يلمح إلى ما كان في أساطير الفرس والروم واليونان من غرائب ومشاهد خرافية تثير الدهشة وتسرح بالمتلقي في عالم الخيال، ولا تخلو من معالجة بعض أدوائه النفسية، والتي تجلت بعد ذلك في أعمال مترجمة أو موضوعة ولكن نفس أصحابنا كان قصيراً بينما كان نفس الأعاجم طويلاً وخيالهم واسعاً، استطاع أن ينجز أعمالاً إبداعية كألف ليلة وليلة، والإلياذة وغيرها.

3 - أن هذا النوع من الفشر أو الكذب لم يكن معيباً، لأنه لا يعدو أن يكون ضرباً من التخييل والإبداع والإجمال، مع ما يحمل في

ثناياه من معان الترغيب والبحث والتحفيز، فمن قول العرب: كذبته نفسه، إذا منته الأماني وخيلت إليه من الآمال ما لا يكاد يكون، وذلك ما يرغب الرجل في الأمور، ويبعثه على التعرض لها. ويقولون في عكس ذلك: صدقته نفسه، إذ ثبطته وخيلت إليه المَعْجزة والنكد في الطلب، ومن ثم قالوا للنفس: الكذوب (الفائق للزمخشري 252/2) و(القصيدة والنص المضاد للغذامي ص 117)، ونعجب هنا حيث ينقلب الصدق شيئاً غير مرغوب فيه، لأنه لا يملك القدرة على البعث والتحريك، وبالتالي فإنه لا يحدث إبداعاً، ولا يملك القدرة على تعجيب ما هو قائم، فضلاً عن ابتكار ما ليس موجوداً.

فقول العرب: كذبتك عينك، أي أرتك ما لا حقيقة له، قال الأخطل:

كذبتك عينك أم رأيت بواسط غلس الظلام من (الرباب) خيالا

فالكذب والخيال فعلان نفسيان وشاعريان، تراهما من فوق حدود الواقع الماثل والحقيقة الحسية، وعلى هذا يكون الكذب (الفشر) من فن القول الأدبي في المقدمة، ولا يتحقق الجد في الشعر - كما يقول ابن فارس - إلا به (الغذامي ص 121)، وعلى هذا الأساس يمكننا أن نخص هذا النوع من القول باسم (الفشرة) أو (الأفشورة)، كالقصة والأقصوصة، ثم ننطلق إلى تحديد خصائصها الفنية.

4 - إن اعتبارهم إياها وسيلة تسلية، وذريعة لقضاء أوقات الفراغ النهارية أو الليلية، جعلهم ينتقلون منها، أي من أسلوبها الشطائري، إلي القص، حيث ظهرت طبقة القصاصين في مجالس الخلفاء والأمراء والكبراء، الذين كانوا يتولون شؤون السمر،

ويصاحبون الجيوش في الفتوحات، وظهرت مجموعة من المؤلفات تغطي هذا النشاط الإبداعي، وامتد خطر هذه القصص إلى كتب الحديث والتفسير فهو فُشار منذول ومرذول، لما فيه من إجحاف بواجبات القرآن الكريم والحديث الشريف، حيث تم في ظل هذه الحركة وضع كثير من الأحاديث ودخول الكثير من الإسرائيليات،

5 - لعل لظهور المقامات الأدبية على يد البديع والحريري بعد ذلك علاقة وطيدة بهذه الأفاشير التي أخذت تتقولب هنا وهناك بالتشكل في أنسجة عديدة تتقارب أو تتباعد، لكنها راجعة في آخر الأمر إلى جذع واحد بدأ يصغر ثم تنامى، ويتصل الأمر كذلك بفن القصة القصيرة في العصر الحديث، فقد ثار نزاع حولها، هل هي أكذاب يحرم تعاطيها، وينبغي حذفها من الأجناس الأدبية..؟ أو هي امتداد لما ذكرناه من فشاريات تلتزم بحدودها ولا تتجاوزها، كما تنبهوا إلى أن هذه الأفاشير والأقاصيص يمكن توظيفها أخلاقياً واجتماعياً ونحو ذلك.

6 - ربما كان إطلاق العجم على بعض أجزاء الشعر العربي، والتراث العربي بعامة مما اتصف ببعض ظواهر الغلو والمبالغة، اسم الفشار، مقصوداً منه التشكيك في هذا التراث، والتهوين من شأنه بنسبته إلى الكذب، ثم يمتد ذلك إلى النيل من الشخصية العربية التي يحاول بعضهم أن يظهرها بمظهر التعالي والتشامخ والادعاء والفشر والفاشوش والهلامية، لا تحمل فكراً ولا تتضمن علماً.

7 - أن تسليط الضوء على هؤلاء الفشارين بالمعنى التهريجي الإفسادي، يكشف عن وجود بؤر سرطانية منهم كانت تنخر في جسم الأمة الإسلامية، وتحت أسماء مختلفة، منطلقة من الداخل أو هاجمة من الخارج، كالقلندرية الذين أشار إليهم ابن تيمية

وعدّهم من الفشارين.

قال أبو الفضل محمد بن عبدالله القُونوي في رسالة له صغيرة خصها بموقف شيخ الإسلام ابن تيمية من القلندرية، قال:

القلندرية: مفهوم صوفي، وطريقة معاش، ومشرب ينهل منه كل قلندري، وهي مجموع من النسك الأعجمي، ومن تراكمات صوفية بدعية عبر القرون، خضعت لإضافة رؤسائهم من الأقطاب والأوتاد، والأغوات والأشياخ.

أما القلندري فهو المتعبد الصوفي الدرويش الذي تحرر - حسب زعمهم - من القيود والعلائق الدنيوية تحرراً كاملاً، وصدف عنها وعن التفكير في مستقبل المعاش والحياة، واتخذ الفقر والسياحة، والشحاذة والتسول والملامة: شعاراً له.

- **ومن طوام بعضهم القول بوحدة الوجود، وبالحلول، كما أن كثيراً منهم يتعاطى الحشيشة المخدرة، ويسمونها: لقمة الذكر والفكر. ومن طوامهم: اللواط ببعضهم أو بغيرهم، ومعاونة أعداء المسلمين في الحروب والتجسّس لصالحهم، من المغول والنصارى.**
- **ومن هيئاتهم الخارجية: استئصال شعر الرأس واللحية والشاربين والحاجبين، ويضع بعضهم حلق الحديد على أعناقهم وآذانهم، ومنهم من يعلق السلاسل والحبال والعظام والأجراس وغيرها من مظاهر الفقر والفاقة، متسكعين في البلاد.**
- **قال عنهم ابن تيمية:**

(إن كثيراً منهم أكفر من اليهود والنصارى.. لكنه أضاف: وقد يكون فيهم من هو مسلم، لكنه مبتدع ضال، أو فاسق فاجر)، يعني أنه علينا القيام بوعظه وتعليمه الحق، حتى يتوب ويرجع عن

ضلالته.

- ومن الفشار الأكاذيبي ما يلقاك به بعض أقرانك أو من تضمك معهم طريق أو مناسبة، من أحاديث أملاكهم وأسفارهم وسلوكياتهم، وبطولاتهم الوهمية وعنترياتهم الكاذبة، وأنهم فعلوا وفعلوا، وما هم بفاعلين من ذلك شيئاً.. ودعنا نسمع المغنية اللبنانية جورجيت صائغ وهي تقول:

طِير وفرقع يا فُشار ما بيصير أكثر ما صارْ
حبيبي قلبو فرقعْ مثل حبة الفُشار

وهي تنقلنا من الفشار المصدر إلى الفشار الاسم الذي لا علاقة له بكل ما قدمناه، فقد ورد في الموسوعة العربية العالمية (355/17) ما مفاده:

الفُشار: نوع من أنواع الذرة الشامية، يشكّل وجبة شعبية خفيفة في الولايات المتحدة الأمريكية، ومما يتميز به عن أنواع الذرة الأخرى: قسوته وصغر حجمه، وأنه عندما يتم تسخينه إلى درجة حرارة مائتين مئوية، ينفجر مطلقاً صوت فرقعة. مشكلاً رقائق زغبية بيضاء.

ويعتبر الفُشار مصدراً جيداً للألياف الغذائية، وعندما يتم تناوله بدون إضافات، فإن سعراته الحرارية تكون منخفضة.

وعرف الفُشار في وقت مبكر بالأمريكتين، حيث تعاطى الهنود الحمر زراعته منذ آلاف السنين، واستخدموه في الغذاء، وفي تزيين المأكولات، وفي الاحتفالات الدينية.

وتقوم الولايات المتحدة حالياً بزراعة الإنتاج العالمي كله من الفشار تقريباً، وأنت تجده أمامك في علبه الأمريكية من إنتاج

الشركات المختلفة، في المراكز التجارية الكبرى والصغيرة، لأن الكميات الاستهلاكية منه، تتزايد كل يوم، بحيث لم يبق وجوده قاصراً على البيوت، ولا على مستوى من المحلات التجارية دون أخرى، بل إنه أثبت في كثير من الأحيان قدرته أن يستقل بمحل منفرد لا يشركه فيه غيره.

- بقي أن نقول:

إن كثيراً من أفشار الأمس تحولت إلى واقع معيش في العالم الحديث بفضل التقنيات والمخترعات، وذلك هو الحال فيما تكاذب فيه الأعرابيان من الاعتماد على الموجات الحرارية ونحو ذلك، لذا فإن الغرابة وحدها في الأخبار لا تكون كافية لردها وإلغائها، ما لم تعضدها عناصر رد أخرى، على أن الإغراب فيما نحن فيه مطلوب لذاته،

وكم من أفشار أوردت أصحابها الهلاك، وقديماً قيل: زلات اللسان أشد من زلات السنان..!!

- وتأسيساً على ما تقدم نقول:

إن الأفشورة إما أن تكون قولية، وإما أن تكون فعلية، فإن كانت قولية كانت فناً أدبياً. وإن كانت فعلية، كانت مسلكاً أخلاقياً ربما أدى بصاحبه إلى التهلكة، وأفضى به إلي الكفر والإلحاد كما هو الشأن في بعض الطرق الصوفية. وربما عرضت صاحبها للقضاء، كقطع الطرق والفتك بالناس.

وهي في جميع حالاتها القولية قائمة على التخييل، ومخالفة السائد، والواقع، معتمدة على الغلو وخرق المعتاد.

والسرد فيها إما أن ينطلق مباشرة من فم البطل، فهو يعتمد

حينئذ على ضمير المتكلم، وإما أن يستعين بشخصية الراوي، فهو حينئذ يعتمد على ضمير الغائب.

ونستطيع أن نقول مطمئنين: إن الأفاشير في عامتها أقرب ما يكون للأساطير.

أما حجم الأفشورة فغير محدود، إذ قد تكون في سطر أو جملة، وقد تكون في عدة سطور، وهي بذلك تلتقي مع أجناس أدبية أخرى قائمة على الإيجاز، هي الأمثال والحكم والأسجاع.

علماً بأنها بعد تطورها وتجلياتها الأخرى التي افترضناها بمنطقية فنية (قصص وعظية - حكايات - مقامات - قصة قصيرة - وسير شعبية) قد استطاعت أن تتغلب على عاهة القصر فيها، فتطول قامتها بعض الطول.

وتمر الأفشورة في حالات تخلقها الأولى ببعض حالات التداخل والتعالق مع غيرها من الأخلاق الأدبية إلى حد التشابه الشديد الذي يكاد يلغي الفوارق ويفرض التماهي، غير أن بعض الفوارق العنيدة تظل تأذن للتعددية الميلادية، وتؤكد الفصل بين المواليد، فإذا نحن أمام أربعة مواليد، يحمل كل واحد منهم هويته الخاصة به، ويتمتع ببصماته الخلقية المميزة، وإن اشتركت جميعها في خصيصة القصَر والطرافة، وهي:

1 - **الحديث**: بكل ما فيه من صدق ومفارقة للواقع.

2 - **الخرافة**: بكل ما فيها من مجانبة للواقع، واختراع وتخييل، وكذب محض لا صدق فيه (أحاديث خرافة تصدقه..؟؟).

3 - **الحكاية**: بكل ما فيها من وسطية بين الحديث والخرافة، ومستوى ضعيف في الحبكة، لا يؤهلها للارتقاء إلى مستوى القصة.

4 - **الأفشورة**: بكل خصائصها التي ذكرنا قبل قليل.

وبمتابعتنا للتولجات والتجليات المختلفة لهذا القسيم الرابع وجدناه يؤول إلى أربعة أنواع:

1 - **أفاشير وعظية**.

2 - **أفاشير تهكمية هزلية**.

3 - **أفاشير رؤيوية**.

4 - **أفاشير محالية**.

وسنورد لكل نوع من هذه الأنواع مجموعة من النماذج التي نحسب أنها كافية لتمثيلها ومنحها بطاقة ولادتها التي كانت في حكم المفقودات:

1 - من (المقاصد السنية في الأحاديث الإلهية - لعلي بن بلبان المقدسي - تحقيق الخطراوي بالاشتراك مع زميل ص 154).

وروي عن عمرو بن دينار قال: كان رجل من أهل المدينة له أخت في ناحية المدينة، فاشتكت، فكان يأتيها يعودها، ثم ماتت، فجهزها ثم حملها إلى قبرها، فلما دفنت ورجع إلى أهله، فذكر أنه نسي كيساً كان معه داخل القبر، فاستعان برجل من أصحابه، فأتيا القبر فنبشاه، فوجدا الكيس، فقال للرجل: تنح حتى أنظر على أي حال أختي، فرفع بعض ما على اللحد، فإذا القبر يشتعل ناراً، فتركه وسوى القبر كما كان، ورجع إلى أمه فقال: بالله ما أخبرتني ما كانت عليه أختي؟ فبكت وقالت: ما سؤالك عن أختك وقد هلكت وانتقلت إلى رحمة الله تعالى؟! فقال بالله لتخبريني: فقالت: يا ولدي!! كانت أختك تؤخر الصلوات، ولا تصلي بطهارة تامة، وفي أول الليل تأتي أبواب الجيران فتلقم أذنها أبوابهم، فتسمع ما يتحدثون، وتنم به بالنهار، فبكى وأخبر أمه بما عاين من قبرها، فبكت.

2 - (المرجع نفسه ص 290):

(حكاية) أخبرنا الأنجب بن أبي السعادات ببغداد، قال: أخبرنا أبو الفتح محمد بن عبدالباقي بن سليمان، قال: أخبرنا حمد بن أحمد الحداد، قال: أخبرنا أحمد بن عبدالله الحافظ، حدثنا محمد بن المظغر ومحمد بن جميل، قالا: حدثنا عبدالله بن سعيد الرقي، حدثنا يزيد بن محمد بن سنان، عن أبيه، عن جده، قال: حدثني الحسن بن علي رضي الله عنهما قال: بينما أنا أطوف مع أبي علي بن أبي طالب رضي الله عنه حول البيت في ليلة ظلماء، وقد رقدت العيون وهدأت الأصوات، إذ سمع أبي هاتفاً يهتف بصوت حزين شجي، وهو يقول:

يا من يجيب دعا المضطر في الظلم   يا كاشف الضر والبلوى من الألم

قد نام وفدك حول البيت وانتبهوا   وأنت يا حي يا قيوم لم تنم

إن كان عفوك لا يرجوه ذو سرف   فمن يجود على العاصين بالكرم

قال: فقال لي أبي: يا بني! أما تسمع صوت النادب لذنبه، المستقيل إلى ربه، الحقه فلعل أن تأتيني به، فلقد أخذ بمجامع قلبي. فخرجت أسعى حول البيت أطلبه، فلم أجده حتى انتهيت إلى المقام، فإذا هو قائم يصلي، فقلت: أجب ابن عم رسول الله صلى الله عليه وسلم، فأوجز في صلاته واتبعني، فأتيت أبي، فقلت: هذا الرجل يا أبت، فقال أبي: ممن الرجل؟ فقال: من العرب. فقال: وما اسمك؟ مُنازِل ابن لاحق. قال وما شأنك؟ وما قضيتك؟ قال: وما قضية من أسلمته ذنوباً وأوبقته عيوبه، فهو مرتطم في بحر الخطايا. فقال له علي بن أبي طالب رضي الله عنه: اشرح لي خبرك.

قال: كنت شاباً مبتلى على ملازمة اللهو واللعب والشراب والطرب، لا أفيق منه ولا أفتر عنه، وكان لي والد يعظني كثيراً، ويقول: يا بني! احذر هفوات الشباب وعثراته، فإن للّه سطوات ونقمات

ما هي من الظالمين ببعيد، وكان إذا ألح علي بالموعظة أوجعته بالضرب، فحلف بالله مجتهداً ليأتين بيت الله الحرام فيتعلق بأستار الكعبة ويدعو علي، فخرج حتى انتهى إلى البيت، فتعلق بأستار الكعبة وجعل يقول:

يا من إليه أتى الحجاج قد قطعوا عرض المهامة من قرب ومن بُعُد
إني أتيتك يا من لا يخيّب من يدعوه مبتهلاً بالواحد الصمد
هذا مُنازِل لا يرتدّ عن عققي فخذ بحقي يا رحمن من ولدي
وشُلّ منه بحول منه جانبه يا من تقدس لم يولد ولم يلد

قال: فوالله ما استتم كلامه حتى نزل بي ما ترى، ثم كشف عن شقه الأيمن فإذا هو يابس لا يستطيع أن يحركه. قال: فأنبت وتبت ورجعت، ولم أزل أترضاه وأتخضع له وأسأله العفو عني إلى أن أجابني أن يدعو في المكان الذي دعى علي، قال: فحملته على ناقة عشراء، وخرجت بعده أقفو أثره، حتى إذا صرنا بوادي الأراك طار طائر من شجرة، فنفرت منه الناقة، فرمتْ به بين أحجار، فرضخت رأسه، فمات ولم أسمع منه كلمة، فدفنته هناك ورجعت آيساً، وأعظم ما بي ما ألقاه من التعبير أني لست أعرف إلا بالمأخوذ بعقوق والده، ثم اندفع بالبكاء والعويل. فقال له أبي: أبشر فقد أتاك الغوث من الله، فصلى ركعتين، ثم أمره فكشف عن شقه، ومسه بيده، ودعا له مرات يرددهن، فعاد صحيحاً كما لو كان أولاً، ثم قال له أبي: لولا أنه كان قد سبق إليك من أبيك في الدعاء لك بحيث دعا عليك لما دعوت لك.

3 - (المرجع نفسه ص 415).

(حكاية) وبالإسناد المقدم ذكره إلى الحافظ أبي نعيم، حدثنا عبدالله بن محمد، حدثنا عبدالله بن محمد، العباس، حدثنا سلمة بن

شبيب، حدثنا سهل بن عاصم، عن عبدالرحمن بن يعقوب بن إسحاق المكي، قال: حدثني شيخ من أهل هراة يقال له: عبدالله الهروي رجل صدق، قال: دخلت زمزم في السحر، فإذا شيخ ينزع الدلو الذي يلي الركن ثم شرب، فلما شرب أرسل الدلو، فأخذته فشربت فضله، فإذا هو سويق لوز محلًّى بسكر، لم أذق ألذ منه ولا أطيب، فلما كان من الليلة القابلة رصدته، ثم نزع من زمزم مما يلي الركن، ثم شرب وأرسل الدلو، فأخذت فضله فشربت، فإذا هو ماء مضروب بعسل لم أشرب عسلاً أطيب منه. قال: فأردت أن آخذ بطرف ثوبه لأنظر من هو إن عرفته ففاتني. فلما كانت الليلة الثالثة قعدت قبالة ماء زمزم، فلما كان في ذلك الوقت دخل وقد سدل ثوبه على وجهه، فلم أصبر حتى ينزع، خوف أن يفوتني، فأخذت بطرف ثوبه، فنزع الدلو، فلما شرب من الدلو أرسله. فقلت: يا هذا! برب هذه البَنِيّة من أنت؟ فقال: وتكتم علي حتى أموت؟ قلت: نعم. قال: أنا سفيان بن سعيد الثوري. فأرسلته، ثم أخذت الدلو فشربت من فضلته، فإذا لبن مضروب بسكر لم أر لبناً قط أطيب منه. قال: وكانت كل شربة تكفيني إلى مثلها لا أجد جوعاً ولا عطشاً.

4 - وعن أبي طالب المكي أنه قال (قوت القلوب 74/2):

نزلت في محلة، فعرفت فيها بالصلاح، فشُتتَ عليّ قلبي، فدخلت الحمام، وعدلتُ إلى ثياب فاخرة، فسرقتها ولبستها، ثم لبست مرقعتي فوقها، وخرجت أمشي قليلاً قليلاً، فلحقوني، فنزعوا مرقعتي، وأخذوا الثياب، وصفعوني، وأوجعوني ضرباً، فصرت بعد ذلك أعرف بلص الحمام، فسكنت نفسي.

ويؤيد الغزالي في (إحياء علوم الدين 306/4) هذا المسلك ويعتبره من باب ترويض النفس، وتخليصها من النظر إلى الخلق، وهي

لا تعدو في الحقيقة أن تكون هذياناً من صوفي كذّاب، يؤكد لنا كيف كانت تصنع هذه الأفاشير.

5 - وفي (طبقات الشعراني 148/1) عن أبي سعيد القلوري أنه:

دعي ذات مرة إلى طعام هو وأصحابه، فمنعهم من أكل ذلك الطعام وأكل وحده، فلما خرجوا قال لهم: إنما منعتكم من أكله لأنه كان حراماً، ثم تنفس فخرج من أنفه دخان أسود عظيم كالعود!! وتصاعد في الجو حتى غاب عن أبصار الناس، ثم خرج من فمه عمود نار، وصعد إلى الجو حتى غاب عن النظر، ثم قال: هذا الذي رأيتموه هو الطعام الذي أكلته عنكم.

6 - وفي (إحياء علوم الدين للغزالي 306/4):

وحكي أن شاهداً عظيم القدر من أعيان أهل بسطام كان لا يفارق مجلس أبي يزيد، فقال له يوماً: أنا منذ ثلاثين سنة أصوم الدهر ولا أفطر، وأقوم الليل ولا أنام، ولا أجد من هذا العلم الذي تذكر شيئاً.!! وأنا أصدق به وأحبه، فقال أبو يزيد: ولو صمت ثلاثمائة سنة، وقمت ليلها، ما وجدت من هذا ذرة..!! قال: ولم؟ قال: لأنك محجوب بنفسك، قال: نعم. قل لي: حتى أعمله. قال: لا تقبلُه. قال: فاذكره لي حتى أعمله. قال: اذهب الساعة إلى المزين، فاحلق رأسك ولحيتك، وانزع هذا اللباس، واتّزر بعباءة، وعلق في عنقك مخلاة مملوءة جوزاً، واجمع الصبيان حولك، وقل: كل من صفعني صفعة أعطيته جوزة، وادخل السوق، وطف الأسواق كلها عند الشهور وعند من يعرفك وأنت على ذلك..!!، فقال الرجل: سبحان الله، تقول لي مثل هذا..!! فقال أبو يزيد: قولك: سبحان الله شرك..!! قال: وكيف؟ قال: لأنك عظمت نفسك فسبحتها وما سبحت ربك؟ فقال: هذا لا أفعله، ولكن دلني على غيره فقال: ابتدئ بهذا قبل كل شيء. فقال: لا أطيقه. قال: قد قلت لك إنك لا تقبل.

وتعتبر كتب التصوف بشكل عام، وبخاصة ما يتحدث عن مناقب كبارهم، مرتعاً خصباً لمثل هذه الأفاشير، لأنها تسمح لنفسها بالمبالغات والمحاليات اعتماداً على ثبوت الكرامة للأولياء، ونحن نؤمن بالكرامة في نطاق الشرع، وحدود الحلال والحرام، ونقرأ قوله تعالى: ﴿**ألا إن أولياء الله لا خوف عليهم ولا هم يحزنون. الذين آمنوا وكانوا يتقون**﴾ ولكننا لا نؤمن بما يصل إلى درجة الخرافة والابتداع، ومع ذلك قد نهتم بهذه الأفاشير من الناحية الفنية لأننا في درس الأدب يهمنا أن نتعامل مع النصوص الأدبية بغض النظر عن منزعها إن كان خيراً أو شراً، أي أننا ندرس كيفية التعبير عن الخير والتعبير عن الشر في آن.

● **إضاءة:**

1 - اتفقت الأفاشير في اعتمادها على السند، وهو منهج معروف لدى القدماء في كل مروياتهم الأدبية وغير الأدبية، وهي طريقة تضع القارئ أو المتلقي أمام مسؤوليته الشخصية في قبول النص أو رفضه، وفقاً لموقفه من السند.

ولظاهرة وجود السند أيضاً دلالة أخرى تؤكد نظرة العرب والمسلمين إلى أن كل مفردات الثقافة قابلة للتصديق وللتكذيب، وكل المرويات أمانة حضارية يحاول الرواة فيها تحري الصدق، وهو بالنسبة للنصوص الأدبية صدق نسبي يهادي بين الحقيقة التاريخية والوهلة الفنية.

2 - إنها عمدت إلى الكثير من المبالغة والإغراب طلباً لشدة التأثير، ورغبة في الجذب والإثارة، فهي نصوص موضوعة مصنوعة لتحقيق هدف وعظي بأدوات فنية مرعية.

3 - معتمد جميعها على الترسل، بعيدة عن تكلف الأسجاع والوسائل البلاغية الأخرى، مما نجده في أجناس أدبية مغايرة.

4 - أنها في نصوص بعضها قِصَر كالأول والثالث، وبعضها فيه طول كالثاني والسادس، فالأفاشِير تتراوح كما قلنا بين القصر والطول.

5 - ويهمنا أن نلمح إلى أن الأسانيد ليست لازمة للأفشورة، بل كان وجودها مجرد طابع مرحلي سرعان ما تبدد حين تبلور الأفشورة وتحددت معالمها، أو حين تطورت إلى أجناس أدبية أخرى.

● ومن الأفاشير الوعظية، ما جاء في (عقلاء المجانين) لأبي حبيب النيسابوري (ص 102 وما بعدها):

1 - **قال عبدالرحمن الكوفي لقيني بهلول المجنون فقال لي: أسألك؟، قلت: اسأل. قال: أي شيء السخاء؟ قلت: البذل والعطاء، قال: هذا السخاء في الدنيا فما السخاء في الدين؟ قلت: المسارعة إلى طاعة الله، قال: أفتريدون منه الجزاء؟ قلت: نعم، بالواحد عشرة، قال: ليس هذا سخاء، هذه متاجرة ومرابحة، قلت: فما هو عندك؟ قال: لا يطلع على قلبك وأنت تريد منه شيئاً بشيء.**

2 - **قال عمر بن جابر الكوفي: مر بهلول بصبيان كبار، فجعلوا يضربونه، فدنوت منه فقلت: لم لا تشكوهم لآبائهم؟ فقال لي: اسكت، فلعلي إذا مت يذكرون هذا الفرح، فيقولون: رحم الله ذلك المجنون!.**

3 - **قال بعض أهل الكوفة: ولد لبعض أمراء الكوفة ابنة، فساءه ذلك، فاحتجب وامتنع من الطعام والشراب، فأتى بهلول حاجبه، فقال: ائذن لي على الأمير، هذا وقت دخولي عليه، فلما وقف بين يديه قال: أيها الأمير، ما هذا الحزن؟ أجزعت لذاتٍ سوّى هيأتها رب العالمين؟ أيسرك أن لك مكانها ابناً مثلي؟ قال: ويحك! فرّجتَ عني، فدعا بالطعام وأذن للناس.**

● نلحظ في الأفاشير الثلاث:

1 - بساطة الأسلوب واقترابه من لغة الخطاب اليومي، لولا محافظتها على الإعراب والقيم اللغوية الأخرى.

2 - أنها منفذة من خلال من يعتقد أنه مجنون، ولعل مؤلف كتاب (عقلاء المجانين) أحس بحدسه الفني وقيّماته العقلية أنه في عالم المجانين ما يستحق الذكر والتنويه، وأن في عالم العقلاء ما يستحق الإهمال والتغيبي، فالحكمة ضالة المؤمن.

3 - لعل صدورها عن مجانين يعطيها جواز السفر إلى عقول الناس وقلوبهم، فيغتفرون ما عسى أن يكون فيها من الغرابة أو اللامعقول.

ثانياً: نماذج من الأفاشير التهكمية الهزلية:

1 - **وسئل بهلول عن رجل مات وخلف ابناً وابنة وزوجة ولم يخلف من المال شيئاً، كيف تكون القسمة؟ فقال: للابنة الثكل، وللزوجة خراب البيت، وما بقي من الهم فللعصبة!** (عقلاء المجانين/ 107).

2 - **وكان بهلول يأوي إلى طحان وكان معه عصاً لا يفارقها، وكان الصبيان يولعون به ويؤذونه، فإذا زاد أذاهم له، قال للطحان: قد حمي الوطيس وأُسعرت الحرب وطاب اللقاء. وأنا على بينة من ربي، فما ترى؟ فيقول له الطحان: أنت وشأنك، فيثب من مكانه وهو يقول:**

قوم إذا حاربوا شدوا مآزرهم دون النساء ولو بانت بأظهار

ثم يحمل عليهم بعصاه، ويقول:

أكر على الكتيبة لا أبالي أفيها كان حتفي أم سواها

فيتساقط الصبيان، فيتكشفون، فيقف ويقول: عورة المؤمن حمى، ولولا ذلك ما أفلت عمرو يوم صفّين، ثم إذا قام وأسرعوا في الهرب ولى راجعاً عنهم وهو يقول: أمرنا أمير المؤمنين عليه السلام أن لا نتبع مولياً، ولا نجهز على جريح، ثم يأتي الطحان ويطرح عصاه ويقول:

ألقت عصاها واستقر بها النوى كما قرَّ عيناً بالإياب المسافر

(الكشكول للعاملي).

3 - **جعل سخفاء واحداً منهم على جنازة، فمر بهم جحا، فقالوا له: صل على هذا الفقير الغريب. فصلى فلما كبر ضرط والتفت إليهم، وقال: إن كان على صاحبكم دين فاقضوه فهذا من ضغطة القبر.** (محاضرات الأدباء للراغب الأصفهاني).

4 - ولى أبو العير أبا العجل وكتب له عهداً نسخته:

يا أبا العجل وفقك الله وسددك، ولّيتُك خراج ضياع الهواء، ومساحة الهباء، وكيل ماء الأنهار، وعد الثمار، وصدقات البوم، وكيل الزقوم، وقسمة الشؤم بين الهند والروم، وأجريت لك من الأرزاق بغض أهل حمص لأهل العراق، وأمرتك أن تجعل ديوانك ببرقة، ومجلسك بإفريقية، وعيالك بميسان، واصطبلك بهمدان، وخلعت عليك خفي حنين وقميصاً من دين، وسراويل من سخنة عين، فدُرْ في عملك كل يوم مرتين، والحمد لله على ما ألهمنا فيك، فقابلنا بالشكر فيما نوليك. (محاضرات الأدباء للراغب الأصفهاني).

5 - ومن حمق دُغة (مارية بنت مغنج) (مجمع الأمثال 219/1):

أنها نظرت إلى يافوخ ولدها يضطرب، وكان قليل النوم، كثير البكاء، فقالت لضرتها: أعطيني سكيناً. فناولتها، وهي لا تعلم ما انتوت عليه، فمضت وشقت به يافوخ ولدها فأخرجت دماغه، فلحقتها

الضرة فقالت: ما الذي تصنعين؟ فقالت: أخرجت هذه المِدّة من رأسه ليأخذه النوم، فقد نام الآن.

6 - ومن حمق هَبَنّقة (يزيد بن ثَرْوان) - (مجمع الأمثال 217/1):

أنه اختصمت الطُّفاوة وبنو راسب إلى عرباض في رجل ادعاه هؤلاء، فقالت الطفاوة: هذا من عرافتنا. وقالت بنو راسب: بل هو من عرافتنا. ثم قالوا: رضينا بأول من يطلع علينا. فبينما هم كذلك إذ طلع عليهم هنبقة. فلما رأوه قالوا: إنا لله..! من طلع علينا..؟ فلما دنا قصوا عليه قصتهم، فقال هنبقة: الحكم عندي في ذلك أن يُذهب به إلى نهر البصرة فيُلقى فيه، فإن كان راسبياً رسب فيه، وإن كان طفاوياً طفا. فقال الرجل: لا أريد أن أكون من أحد هذين الحيين ولا حاجة لي بالديوان.

وتعتبر هذه الأحاميق (جمع أحموقة، وهي ما يصدر من الشخص، فيوسم لأجله بالحمق) من أغنى مصادر هذا النوع من الأفاشير، ومن أهم ما يمكن أن يرجع إليه في هذا الشأن كتاب (الحمقى والنوكى) للجاحظ و(عقلاء المجانين) لأبي حبيب النيسابوري.

ومن أجل تحقيق الإضحاك وإشاعة الهزل، لابد من قبول ما قد يكون في هذا النوع من الأفاشير من مبالغة، يتجاوز عنها الراوي والمتلقي، وتمتلئ ببعضها صفحات من التراث فلا يضيق بها العلماء، ولا يرون حرجاً في تناقلها واشتمال بعض كتبهم عليها تفكهاً وتندراً، وكما أن الضحك أنواع، بدءاً من الابتسامة الخفيفة إلى القهقهة المقهقهة، فإن الأفشورة التهكمية تبعاً لذلك مختلفة حسب الموضوع والمناسبة، كما تكون أقرب إلى قلوب العامة وأساليبهم، فهي مستمدة من واقعهم، مرتدة إليهم.

ثالثاً: نماذج من الأفاشير الرؤيوية:

من كتاب (الإشارات في علم العبارات لابن شاهين ص 80 وما بعدها).

1 - قال إبراهيم الحربي: رأيت في المنام بشر الحافي كأنه خارج من مسجد الرصافة، وفي كمه شيء يتحرك، فقلت له: ما فعل الله بك؟ قال: غفر لي وأكرمني. فقلت له: فما هذا الذي في كمك؟ قال: قدم علينا البارحة روح أحمد بن حنبل، فنثر علينا الدر والياقوت، فهذا الذي معي مما التقطت. قلت: فما فعل الله بيحيى بن معين وأحمد بن حنبل؟ قال: تركتهما وقد زارا الله رب العالمين، ووضعت لهما الموائد. قلت: فلم لا تأكل معهما؟ قال: قد عرف ربي هوانَ الطعام علي، فأباحني النظر إلى وجهه.

2 - روي أن أم جرير الشاعر رأت في المنام وهي حامل بجرير كأنها ولدت حبلاً من شعر أسود فلما سقط منها جعل يقع في عنق رجل فيخنقه، ثم يقع في عنق آخر فيخنقه، حتى خنق رجالاً كثيرة، فانتبهتْ مرعوبة، فقصت الرؤيا على بعض المعبرين، فقال: تلدين غلاماً شاعراً ذا شر وشدة وشكيمة وبلاء على الناس، فلما وضعته سمته جريراً باسم الحبل الذي رأته قد خرج منها. والجرير في اللغة: الحبل.

3 - روي أن رجلاً نام، وكان بجانبه رفيق مستيقظ، فأُتي بلبن في إناء، فوضعه، وحز رأس بطيخ، ووضع السكين في إناء منتظراً استيقاظ رفيقه، فرأى شيئاً خرج من أنف رفيقه كالذبابة، ولم يتحقق ما هي، فمشى على تلك السكين، ثم عاد إلى أنفه فاستيقظ وقال: رأيت عجباً، كأنني على جسر مضروب من حديد في وسط بحر من لبن. فتعجب رفيقه، وعرّفه عما رآه خرج من نفسه وعاد إليه.

4 - روي أن ملكاً من الملوك كان له أولاد، وكان لهم فقيه من أهل الخير يعلمهم القرآن ويؤدبهم، فمات، فخرج أولاده يوماً إلى التربة بسبب الزيارة، فجلسوا عند قبره، فتحدثوا بشيء من أمور

الدنيا، واجتاز بهم بائع تين فاشتروا منه، وأكلوا، وجعلوا يرمون قشور التين عند القبر، ثم رجعوا إلى منزلهم، فرأى والدهم تلك الليلة في المنام الفقيه، فقال له: قل لأولادك يقطعوا زيارتي، فإنهم آذوني بقشر التين، وتحدثوا عند قبري بكلام يشبه الكفر، فلما أصبح سأل أولاده: هل زرتم الفقيه وأكلتم عنده تيناً، ورميتم القشور عند قبره، وتحدثتم بشيء من الدنيا؟ قالوا: نعم، ما كان معنا أحد، فمن أخبرك بهذا؟ فقالك الشيخ. وقص عليهم الرؤيا، فتباكوا جميعاً، وقالوا: سبحان الله، مازال يؤدبنا ويعلمنا في الدنيا والآخرة.

5 - **قال بعض المعبرين: رأيت كأن رجلاً قائماً وعينه مربوطة بخرقة زرقاء، فسألته عن والدي، فأخبرني أنه قد مات، وأتي به إلى قبره، فعانقت ذلك القبر، وصرت أبكي بكاء بصراخ، ثم استيقظت، وأعلمت صاحباً لي فقال: موت والدك طول حياته، وبكاؤه فرج، فما قبلت منه ذلك لكوني أعلم تعبير القبر والبكاء والصرخ، فبعد قليل قدم والدي، فعرّفني ذلك الصاحبُ الذي عبره أن تعبيره ظهر. وقد تعجبت منه ذلك، ثم سافرت وغبت مدة، فلما عدت مررت بتربة لنا، وإذا على بابها امرأة قائمة وعينيها مربوطة بخرقة زرقاء، فاستفهمت منها عن الأحوال، لكونها قيمة التربة، وعالمة بأحوالها، فأجابت: لك طول العمر، والدك قد مات، فجئت إلى القبر فعانقته، وبكيت بصراخ مثل ما رأيت، من غير زيادة، وما خرجت الرؤيا كما عبرها لي ذلك الصاحب، إذ ليس ذلك في يده.**

- وإضافة إلى ما قلناه في النوعين السابقين نلحظ هنا:

1 - ازدياد البساطة في الأسلوب، وذلك ضرب من الواقعية، على

اعتبار أن الرؤيا تقع من العوام كما تقع من الخواص، فالجميع يحلمون.

2 - إن من موجبات قبول الإغراب في هذا النوع، كونه من خارج الواقع المعيش، بل الحلم يأتي للإنسان قهراً وقسراً، فالمؤلف الحقيقي كائنية الحلم، والحالم مجرد راوٍ له وشاهد عليه.

3 - فجزء من هذه الأفشورة يتم تأليفه من الداخل، والجزء الآخر مما يصحب الرؤيا من مقدمات ومؤخرات، وبعض تدخلات من المؤلف أو المخرج، فلابد من مراعاة ذلك عند تقديم الأفشورة.

4 - أن هذه الأفاشير قد تتناول الماضي أو المستقبل، أو هي وسيلة استكشاف للآتي، وتعبير عن مقدار طاقات الطموح والتطلع، وسبر شؤونها وموضوعاتها، ومن المؤسف أن لا تلقى الأفاشير الحلمية الاهتمام الكافي لدراستها فنياً، مع أنها حظيت بعلم خاص هو علم تعبير الرؤيا الذي ظل يراوح بين الخرافة والحقيقة، وهو في أحسن حالاته مدرجة من مدارج طلب الاطلاع على الغيب، كعلم النجوم، والجفر، والرمل، وغيرها، وبذلك ابتعد عن العطاء في مجالاته الأفاشيرية.

رابعاً: نماذج من الأفاشير المحالية:

يعد الاشتمال على شيء من الباطل والخلط بالمحال من أهم عناصر الأفشورة، وكذلك وصلها بما يعجب ويضحك ولا يؤول على تحصيل وتحقيق، ولا يستثنى من ذلك إلا بعض الأفاشير الوعظية، فإن معناها قد يكون صحيحاً، وإن بدت النكارة في سندها.

الحقيقة المحالية تجذب إليها القارئين والمتلقين، وبخاصة من

النساء والصبيان، وهي تشبه في هذا عجائبيات المحطات التلفازية اليوم التي نشاهدها عبر أفلامه التفاء ومسلسلاته الخيالية.

يقول أبو حيان التوحيدي في (الإمتاع والمؤانسة):

قلت: ولهذا قال خالد بن صفوان حين قيل له: أتمل الحديث؟ قال: إنما يُملّ العتيق، والحديث معشوق الحس بمعونة العقل، ولهذا يولع به الصبيان والنساء، فقال وأي معونة لهؤلاء من العقل ولا عقل لهم؟ قلت: ههنا عقلٌ بالقوة وعقلٌ بالفعل، ولهم أحدهما وهو العقل بالقوة، وههنا عقلٌ متوسط بين القوة والفعل مزمع، فإذا برز فهو بالفعل، ثم إذا استمر العقل بلغ الأفق.

ولفرط الحاجة إلى الحديث ما وضع فيه الباطل، وخلط بالمحال ووصل بما يعجب ويضحك، ولا يؤول إلى تحصيل وتحقيق، مثل هزار أفسان وكل ما دخل في جنسه من ضروب الخرافات.

- وفي البرصان والعرجان للجاحظ (244) أحد النماذج الصالحة للتمثيل لما نحن بصدده:

1 - ما روي حول لقاء المغيرة بن الفرز ومردويه كرداني بالأهواز.

قالوا: التقيا فاختلفا ضربتين فضرب المغيرة وسطه فمن حدته وجودته، ومن شدة ضربته وقوته، مرّ السيف في وسطه حتى نفذ من الجانب الآخر، والمضروب لم يشعر به، ثم قال المضروب للمغيرة: ما صنعت شيئاً، قال المغيرة: فإن كنت صادقاً فتحرك، فلما تحرك تباين نصفاه، فسقط أحدهما عن يمين الفرس والآخر عن يساره.

وعقب الجاحظ قائلاً: **فهذا من أحاديث الخرافات، وليس يحتمل هذا الضرب من الأحاديث إلا من لا علم له.**

ولو أقسط إمام البيان لسمّى ما نقله أفشورة لا حديثاً، ولرضي تلك المحالية فيها لأنها من أهم ما يحقق التفشر.

2 - وذكر ابن الأعرابي عن ابن الكلبي (مجمع الأمثال 221/1) **أن مدلج بن سويد الطائي خلا ذات يوم في خيمته فإذا هو بقوم من طيئ ومعهم أوعيتهم فقال: ما خطبكم؟ قالوا: جراد وقع بفنائك فجئنا لنأخذه. فركب فرسه، وأخذ رمحه وقال: والله لا يعرضن له أحد منكم إلا قتلته، إنكم رأيتموه في جواري ثم تريدون أخذه. فلم يزل يحرسه حتى حميت عليه الشمس وطار. فقال: شأنكم الآن فقد تحول عن جواري.**

3 - **أن نُبَيشة بن حبيب السلمي خرج غازياً فلقي ظُعْناً من كنانة بالكُديد، فأراد أن يحتويها، فمانعه ربيعةُ بن مُكدَّم في فوارس، وكان غلاماً له ذؤابة، فشد عليه نُبيشة فطعنه في عضده، فأتى ربيعة أمّه وقال:**

شدي عليّ العصْبَ أُمَّ سيّارْ   فقد رُزئتِ فارساً كالدينار

فقالت أمه:

إنا بني ربيعةَ بن مالك   نُرْزَأُ في خيارنا كذلك

من بين مقتولٍ وبين هالك

ثم عصبته، فاستسقاها ماء، فقالت: اذهب فقاتل القوم، فإن الماء لا يفوتك. فرجع وكر على القوم فكشفهم ورجع إلى الظُّعْن وقال: إني لمائت، وسأحميكن ميتاً كما حميتكن حياً، بأن أقف بفرسي على العقبة، وأتكئ على رمحي، فإن فاضت نفسي كان الرمح عمادي، فالنَّجاءَ، النَّجاءَ!! فإني أردّ بذلك وجوه القوم ساعة من النهار. فقطعن العقبة ووقف هو بإزاء القوم على فرسه متكئاً على رمحه، ونزفهُ الدم ففاض، والقوم بإزائه يحجمون عن الإقدام عليه، فلما طال وقوفه في مكانه، ورأوه لا يزول عنه، رموا فرسه فقمص وخر ربيعة لوجهه، فطلبوا الظعن فلم يلحقوهن.

قال أبو عبيدة: قال أبو عمر، بن العلاء: ما نعلم قتيلاً حمى ظعائنَه غير ربيعة بن مكدّم.

4 - قال المفضل (مجمع الأمثال 205/1):

أول من قال: الحمى أضرعتني للنوم، رجل من كليب يقال له (مرير)، وكان له أخوان أكبر منه يقال لهما مرارة ومُرّة، وكان مرير لصاً مغيراً، وكان يقال له الذئب. وإن مرارة خرج يتصيد في جبل لهم فاختطفته الجن، وبلغ أهله خبره، فانطلق مرة في أثره حتى إذا كان بذلك المكان اختُطف، وكان مرير غائباً، فلما قدم بلغه الخبر، فأقسم لا يشرب شراباً ولا يمس رأسَه غسل حتى يطلب بأخويه، فتنكب قوسه وأخذ أسهماً ثم انطلق إلى ذلك الجبل الذي هلك فيه أخواه، فمكث فيه سبعة أيام لا يرى شيئاً، حتى إذا كان في اليوم الثامن، إذا هو بظليم، فرماه فأصابه، فاستقل الظليم حتى وقع في أسفل الجبل، فلما وجبت الشمس بصر بشخص قائم على صخرة ينادي:

يا أيها الرامي الظليمِ الأسودِ تبّت مراميك التي لم ترشد

فأجابه مرير:

يا أيها الهاتف فوق الصخرهْ كم عبرة هيجتها وعَبْرهْ
بقتلكم مرارة ومُرّهْ فرّقتَ جمْعاً وتركت حسره

فتوارى الجني عنه هُويّاً من الليل، وأصابت مريراً حمى فغلبته عيناه، فأتاه الجني فاحتمله، وقال له: ما أنامك وقد كنت حذراً؟ الحمّى أضرعتني للنوم. أي ذللتني له، فذهبت مثلاً.

5 - وفي المستطرف (94/1):

وقال أبو بكر بن أبي مريم: حج قوم، فمات صاحب لهم بأرض

فلاة، فلم يجدوا ماء، فأتاهم رجل فقالوا له: دلنا على الماء. فقال: احلفوا لي ثلاثاً وثلاثين يميناً أنه لم يكن صرافاً ولا مكاساً ولا عريفاً، ويروى ولا عرافاً، ولا بريداً، وأنا أدلكم على الماء، فحلفوا له ثلاثاً وثلاثين يميناً كم تقدم، فحلفوا له، فأعانهم على غسله، ثم قالوا له تقدم فصل عليه، فقال: لا، حتى تحلفوا لي ثلاثاً وثلاثين يميناً كما تقدم، فحلفوا له فصلى عليه، ثم التفتوا فلم يجدوا أحداً. فكانوا يرون أنه الخضر عليه السلام.

فقصة الثلاث والثلاثين يميناً وتكرارها، وقصة الخضر، من الإغراب المشرف على المحال.

6 - ومن المستطرف (97/1) أيضاً محالية أخرى:

عن عبدالله بن عمير عن رجل من أهل اليمن قال: أقبل سيل باليمن في خلافة أبي بكر الصديق رضي الله عنه، فكشف عن باب مغلق فظنناه كنزاً، فكتبنا إلى أبي بكر رضي الله عنه تعالى عنه، فكتب إلينا، لا تحركوه حتى يقدم إليكم كتابي، ثم فتح، فإذا برجل على سرير عليه سبعون حلة منسوجة بالذهب وفي يده اليمنى لوح مكتوب فيه هذان البيتان:

إذا خان الأمير وكاتباه وقاضي الأرض داهن في القضاء

فويل ثم ويل ثم ويل لقاضي الأرض من قاضي السماء

وإذا عند رأسه سيف أشد خضرة من البقلة مكتوب عليه: هذا سيف عاد بن إرم.

7 - قال أبو طالب المكي في (قوت القلوب 70/2): **إن ولياً لله خطا خطوة واحدة خمسمائة عام، ورفع رجله على جبل قاف والأخرى على جانب الجبل الآخر، فعبر الأرض كلها.**

وهو أمر لا ينطبق مع العقل السليم، ولا العلم الصحيح الذي تثبت حقائقه أن ما ذكره أبو طالب من مسافات يزيد بكثير عن واقع العلم في الجغرافيا والفلك، ولكنها أباطيل الصوفية.

8 - **وفي المرجع نفسه حول إرم ذات العماد، قال أبو طالب: قيل لأبي يزيد البسطامي (يعني البسطامي): دخلت إرم ذات العماد؟ فقال: قد دخلت ألف مدينة لله في ملكه، أدناها ذات العماد. ثم عدّدها كلّها. ولعل قائلاً يقول: فقد قال الله في وصفها: ﴿التي لم يخلق مثلها في البلاد﴾، قيل: فإن معناه في بلاد اليمن، لأنهم خوطبوا في بلادهم - فذات العماد مدينة عاد في اليمن بين أبتر والشحر - يقال: لها سور له ألف باب، ما بين البابين فرسخ، مركبة على أعمدة الذهب والفضة والياقوت والزبرجد، فبها مائة عمود من ذلك.**

فالفشر واضح والهذيان بين، لأن سوراً طوله ألف فرسخ كاف لتسوير اليمن كلها بما فيها المدينة المذكورة، ويبقى منه بقية.

● وفي نهاية هذه النماذج يمكن أن نبدي حولها الملاحظ التالية:

1 - تميزها بهذا النفس الأسطوري الذي يبيح لها، بل ويحرضها على ركوب المحال،، واختراق سياج الواقعية، ذلك الاختراق الذي تؤصل به نفسها في ميدان الأفشورة، وعلى قدر هذا الاختراق ترقى في عالمها الأفاشيري، وتتحقق لها استقلاليتها.

2 - والكذب مغتفر فيها، لأنه نُظر إليه على أنه كذب فني، أو تخييل وإيهام، وليس هو نقلاً لواقع، أو إحقاقاً لحق أو إبطالاً لباطل، وقد عانى بعض كتاب القصة الرواد في بعض أنحاء العالم العربي من تعرضهم للاتهام بالكذب والتزييف على الناس.

3 - كما رأينا أن بعض هذه النماذج اشتمل على بعض الأبيات

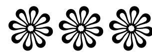
الشعرية، وهو وضع اقتضته بعض المواقف، لكنه يظل وضعاً لافتاً غير أصيل في الأفشورة، ولعلها محاولات أولى بذلت من أجل تفشير الشعر، وربطه بالروح القصصي، والبحث عن وسيلة ذيوع وانتشار جديدة وبخاصة بعدما فقد أسواقه الشهيرة.

4 - أن المحالية خصيصة في كل أفشورة، يجب أن يسعى صاحبها إلى تحقيقها، فكان الأولى الاقتصار على الأنواع الثلاثة السابقة، لكننا أفردناها بالذكر لبيان أهميتها في بناء الأفشورة.

- وعسى أن نكون من خلال إيرادنا للنماذج السابقة قد استطعنا أن نلقي الضوء على هذا الجنس الأدبي، وأن نكون قد أبرزناه من بين نظرائه.

ويبقى لنا أن نقول: إن الأفاشير لا تثبت في عامتها لموازين الصدق والحقيقة، ولكنها برغم هذه المجانبة فإنها تهدف في أغلب أحوالها إلى تحقيق قيم أخلاقية عالية، وتشكيل تكوينات فنية راقية، مع ملاحظة أن أبطالها قد تكون ذات واقع تاريخي حقيقي، وعلى المبدع أن يقوم بالتقميش والتأليف، وقد تكون شخصياتها مبتكرة من صنع المؤلف واختراعه.

ونستطيع أن نسجل أن حظ الأفاشير من الشفاهية والرواية ظل كبيراً، برغم وسائل التدوين المختلفة، كما أن أوعيتها تزايدت في العصر الحديث، وأصبحت البرامج الإذاعية والتلفازية لا تخلو من شيء من الفشار، ولا يمكننا أن ننسى فشاراتهم وأفاشيرهم في حربنا مع الأعداء، وأنهم كانوا يفعلون ويفعلون، ولكن لظروف خارجة عن إرادتهم كانوا ينهزمون.



طالعنا العدد السادس عشر من مجلة (**جذور**) وقد تضمن مآخذ للدكتور خليل أبو رحمة على ترجمتي لبحث المستشرقة الألمانية ريناتا ياكوبي: (الناقة مقطعاً من قصيدة المديح). وحين عدت إلى الأصل الإنجليزي المترجم عنه، وقارنت بين المترجَم والمعترَض عليه وجدت أن المسألة أهون بكثير مما صورته تلك المآخذ؛ لكنني قبل أن أناقش الاعتراضات أبدء حديثي بتمهيد ضروري.

كلمة لابد منها:

1 - مما يؤسى له أن الزميل الأستاذ الدكتور خليل أبو رحمة لم يمهله القدر المحتوم حتى يقرأ مقالته هذه، ولا الرد الذي أكتبه عليها، فقد فارقنا مأسوفاً عليه في حادث سير مؤلم، وسيقيم قسم اللغة العربية وجامعة اليرموك قريباً حفل تأبين له، وسأكون واحداً من المشاركين الأساسيين في هذا الحفل المهيب، ولن أقول إلا ما يعلي قدره في ذكراه الطيبة: عالماً جليلاً، وباحثاً مدققاً، وأخاً كريماً. فقد زاملته في القسم على مدى عشرين سنة، وكنا فيه نشغل مكتبين متجاورين. ولولا شعوري أن من حق قراء **جذور** أن يقفوا على القول والقول الآخر ما كتبت رداً على مقالته المذكورة.

إن هذا البحث (الناقة مقطعاً من قصيدة المديح) توأم بحث آخر كنت قد ترجمتهما معاً وفي وقت واحد للمستشرقة ياكوبي. وقد

نشرت الثاني مشكورة مجلة (**جذور**) في عددها الرابع بعنوان (أصول شكل القصيدة)، ولهذه الترجمة قصة: فلقد أُرسلت في بعثة علمية لمدة ثلاثة أشهر إلى برلين عام 1997م بمنحة من المؤسسة الألمانية المعروفة (DAAD) فالتحقت بالمعهد الذي كانت تديره تلك المستشرقة، وهناك اطلعت مباشرة على جهودها الاستشراقية في مجال الأدب العربي، وشدتني أفكارها الجديدة والمفيدة فاستأذنت أن أترجم بعضاً من هذه الأعمال. وكنت في أثناء الترجمة أعود إليها وأحاورها مطولاً في تلك الأفكار. وما أن فرغت من ترجمة البحثين المذكورين حتى انتهت مدة البعثة. فتركت منهما نسخة مكتوبة بخط اليد عندها لتراجعها وتبدي ملاحظاتها حولها قبل أن أرسلها إلى النشر. وانتظرت مدة حتى وردت إليّ رسالتها التي تبارك الترجمة وتبدي إعجابها بها وارتياحها لها فتصفها بالترجمة الممتازة، كما يتضح من الصورة المجتزأة من تلك الرسالة هنا؛ لكنها، أيضاً، أشارت بورقة منفصلة إلى تصويب بعض الأفكار المنقولة فصوبت ما أشارت به علي. وهائنذا أرسل نسخة من هذه الرسالة الثمينة إلى (**جذور**) وأضع صورة لجزء منها هنا:

(أهنئك على الترجمة الواضحة للغتي الإنجليزية، ولقد استمتعت بقراءة المقالتين بالعربية، وعلى الرغم من أنني لا أعتبر نفسي حكماً على أسلوب العربية، إلا أنه تولد لدي انطباع بأن الترجمة ممتازة. أشكرك ثانية لتكريس جهدك لهذه المهمة).

2 - من الأمور التي تستوجب الذكر العام أن بعضاً ممن أسعفهم الحظ فنالوا تحصيلهم العالي في إحدى الجامعات الأجنبية - وأشدد على كلمة «بعض» هنا لضرورة الاحتراس والتحوط - يعتقدون أن من تخرج من جامعة عربية لا يمكن أن يجاريهم في الإفادة من تلك اللغة التي نالوا بها شهاداتهم؛ ناسين أن وسائل تعلم اللغة ميسورة، وإمكانية إتقانها ممكنة لمن اجتهد وصمم وتابع، وخاصة

إذا كانت اللغة الأجنبية مرتبطة بتخصصه؛ ولنا في أساتذتنا من الجيل السابق أمثلة متعددة وعظيمة، فقد واصل هؤلاء تعلمهم لغات متنوعة فترجموا منها كتباً كثيرة، وصقلوا بها قدراتهم ومواهبهم، وجددوا في طريقها فكرهم وإنتاجهم.

3 - بدأ المرحوم الدكتور خليل مقالته باستغراب نشر هذا البحث في مجلة (**جذور**) السعودية و(ثقافات) البحرينية معاً في وقت متزامن. وقد سررت أن هيئة تحرير (جذور) أجابت عن استغرابه فحلت اللغز حين أشارت إلى ذلك في أسفل صفحة العنوان فقالت: «**كتب إلينا الدكتور الربّاعي بأنه بعث بحثه المشار إليه إلى مجلة - ثقافات - البحرينية، بعد أن يئس من نشره في - جذور - لطول انتظاره، وقد رد إلى النادي المكافأة التي بعث بها النادي إليه**».

لقد بدأ الاعتراض بالقول: إن خطأ الترجمة في أنها كانت تترجم متقيدة بحرفية الكلمات. وسيلاحظ القارئ الحصيف أن العكس. تقريباً، هو الواقع؛ فكثير من الاعتراضات اعتمد على أن الدلالة المعجمية لا تبيح المعنى الذي ذهبت إليه الترجمة هنا أو هناك.

4 - وسيلاحظ القارئ الحصيف أن أغلب الفروق بين الترجمة والاعتراض فروق في الألفاظ والعبارات أكثر مما هي فروق في الأسس والمضامين، ومع ذلك فإنني لن أتردد في أن أثبت في هذه المقالة ما أجده صواباً في الاعتراض دون أن أسوغ للترجمة خطأها إن وجدتها مخطئة؛ كما أنني - في الوقت نفسه - سأبقى عند الصواب في الترجمة إن وجدت أن الاعتراض غير مقنع، وسألجأ هنا وهناك إلي الحَكَم الذي لا يماري ولا يمالئ وهو سياق البحث كله، وموقع الشاهد المعترض عليه منه.

مجالات الحوار:

ونأتي بعد هذا إلى الحوار حول المآخذ التي أخذت على الترجمة، وسألتزم في هذا الحوار الحذر الشديد حتى لايزل اللسان بما لا يجوز وفاء لذكرى الصديق عليه رحمة الله. وسأقسم حواري إلى ثلاثة أقسام:

أولاً - ما اتفق على جوهره، مع الاختلاف في الاجتهاد والألفاظ.

ثانياً - ما اختلف عليه في الاجتهاد والألفاظ.

ثالثاً - ما يجوز وما لا يجوز في لغة الاختلاف.

وسألجأ إلى وضع النصين: (نص الترجمة، ونص الاعتراض عليه) أمام القارئ الكريم وأترك المقارنة إلى نباهة إدراكه ليلحظ موضع الاتفاق وموضع الاختلاف، وليحكم بعد ذلك الحكم الذي يرتضيه؛ وسأكتفي بالنص العربي في كلتا الحالتين، ومن أراد الاطلاع على النص الإنجليزي فليعد إليه في العدد السادس عشر من مجلة (**جذور**). لكنني سأتْبع الترجمة والاعتراض بتوضيح حيثما اقتضي الأمر.

أولاً: ما اتفق على جوهره مع اختلاف في الاجتهاد والألفاظ:

أ/1: النص الأول ص (460):

الترجمة: «يقودنا هذا للقول: على الرغم من أن النسيب والمديح قد برزا في وجوه متعددة من التطور والتغيير الداخلي أكثر مما عرف حتى الآن، فإنني أعتقد أنهما استمرا يشكلان عنصرين جوهريين في النوع الأسلوبي للقصيدة،. ومن ناحية أخرى فإن موضوع الناقة، الذي كان مرة نواة للفخر القبلي، وذا وزن كبير فيه، ثم أصبح الجزء الموسع في

قصيدة المديح قد تغيرت وظيفته أولاً، ثم بدأ ينضب بالتدريج حتى اختفى أخيراً، مع أنه كان أهم جزء في القصيدة.

الاعتراض: «اعترض على العبارة الأولى، ووضع بدلاً منها النص التالي: «فعلى الرغم من أن النسيب والمديح يبدوان في أوجه متعددة من التطور والتغيير الداخليين، بل وأكثر - في اعتقادي - أكثر مما عرف حتى الآن».

التوضيح: لست أتبين وجه الخلاف بين الترجمة والاعتراض في معنى الجملة السابقة. ولكن الاعتراض استمر ينكر تجاهل الترجمة لعبارة «في اعتقادي» لكونها مهمة، ومع ذلك ينكر استخدام الترجمة لعبارة «فإنني أعتقد» علي الرغم من أنها تؤدي معنى عبارة الاعتقاد السابقة. وأنكر أيضاً أن يكون ترجمة كلمة (ones) تعني مرة ويرى أنها تعني «سابقاً» والواقع أنها تؤدي معنى سابقاً في الترجمة. والاعتراض ينكر عبارة: «ثم أصبح الجزء الموسع في قصيدة المديح» ويرى الأصوب أن نقول: «إن مقطع الناقة كان سابقاً مركز الفخر القبلي وجزءاً مفصلاً ذا شأن لقصيدة المديح» وأقول: ربما كان الاعتراض ظاهرياً أدق؛ لكن إذا نظرنا إلى موقع الفخر نواة في ذاته، وجزءاً مفصلاً في المديح فإن ما يدل على الاختلاف والتتابع يجعل عبارة «ثم أصبح» ضرورية مع أن النص الإنجليزي لم يورد لها مقابلاً، إلا أنه فصل بين الفخر والمديح بالفاصلة (،) وهذا مرتبط برأي سابق؛ فالمؤلفة ترى في بحثها أن الفخر الذي ارتبط بالناقة لم يكن في البداية مرتبطاً بالمديح - وإنما ارتبط به في مرحلة تالية بدليل قولها ص 4: «هناك إشارات في النصوص الشعرية المبكرة تدل على تطور القصيدة ووحدتها الموضوعية، وهكذا فمهما كانت الوظيفة التي يؤديها موضوع الناقة بصفته جزءاً من قصيدة المديح، فإن من المؤكد أنه كان ينتمي في أصوله إلى فخر الشاعر بنفسه». والاعتراض يرى أن عبارة «مع أنه كان أهم

جزء في القصيدة» غير دقيقة الدلالة ويفضل عليها عبارة: «ولذلك فإنه، من الناحية التاريخية، الجزء الأهم من القصيدة» تقيداً بحرفية النص. وأرى أن كلمة «كان» تؤدي عبارة «من الناحية التاريخية» إذا أخذنا بترجمة المعنى، لأن هذه العبارة تعيد مركزية الفخر إلى التاريخ القديم.

ب/1: النص الثاني ص (460):

الترجمة: «النوع الأسلوبي للقصيدة»، أي قصيدة المديح.

الاعتراض: ويرى أن الأفضل أن نقول «لهذا الضرب من الشعر».

التوضيح: لا أرى فارقاً بين العبارتين خصوصاً إذا عرفنا أن المقصود بالشعر في هذا البحث غالباً، هو قصيدة المديح تذكيراً بالعنوان.

ج/1: النص الثالث ص (462):

الترجمة: «يمكن، من خلال الإمعان في تغيير الوجوه التي مر بها موضوع الناقة، وتتبع هذه الوجوه، الحصول على فكرة واضحة للتطور المهم في تاريخ الأدب العربي. مثال ذلك ما حدث من تحول «قصيدة القبيلة» في عصر ما قبل الإسلام إلى «قصيدة البلاط» في العصر الإسلامي الوسيط».

الاعتراض: «وبدراسة عملية التغيير في أوجهها المتوالية، سيكون من الممكن الحصول على فكرة أوضح لتطور مهم في التاريخ الأدبي العربي، أي تحول القصيدة القبلية لما قبل الإسلام إلى القصيدة البلاطية في الإسلام القروسطي».

التوضيح: لا أجد فارقاً إلا في تغيير التراكيب اللغوية.

د/1: النص الرابع ص (462):

الترجمة: «ومن المأمول أن هذه الدراسة المقترحة ستضيء أيضاً جانباً آخر من جوانب وصف ابن قتيبة المعتمد للقصيدة».

الاعتراض:« وإنه لمن المؤمل أن هذه الدراسة ستلقي بعض الضوء على قضية أخرى كذلك، وهي صلاحية (أو صحة) وصف ابن قتيبة للقصيدة».

التوضيح: الاختلاف في ترجمة كلمة (Validity) فقد اعتمدت الترجمة على معنى من معاني هذه الكلمة، وهو (المعتمد أو ساري المفعول) بينما اعتمد الاعتراض على معنى آخر للكلمة وهو (الصحة أو الصواب). والواقع أن المؤلفة لم تناقش مسألة صحة قول ابن قتيبة أو عدم صحته، ولكنها خالفت من اعتمده أساساً في بناء القصيدة الجاهلية، لأنها اعتقدت بل برهنت على أنه أساس بناء القصيدة الأموية. (انظر الترجمة في **جذور**).

هـ/1: النص الخامس ص (463):

الترجمة: «ثم إن أفكار الباحثين السابقين التي كانت تميل إلى التقليل من أهمية استخدام ذلك النص قد أهملت بشكل أو بآخر».

الاعتراض: «لقد أهملت، تقريباً، مقولات باحثين سابقين تميل إلى التقليل من قابلية النص للتطبيق».

التوضيح: لا أجد فرقاً كبيراً في المضمون، فتطبيق النص النقدي يعني استخدامه.

و/1: النص السادس ص (463):

الترجمة: «وفضلاً على هذا، يبدو من الضروري، نتيجة لما مر، أن نسأل عن الفترة التاريخية التي أخذ منها ابن قتيبة نموذجه، وعما إذا كان هذا النموذج قد شكل مقياساً معيارياً اتّبع في يوم من الأيام؟».

الاعتراض: «ونتيجة لذلك كان قد عُدّ السؤال عن الحقبة التاريخية، التي أخذ منها ابن قتيبة مثاله، وما إذا كان هذا المثال قد اتُّبع نموذجاً في أي وقت من الأوقات، سؤالاً غير ضروري».

التوضيح: الاعتراض سليم؛ فقد أسقطت الطباعة كلمة أساسية من الترجمة، وهي كلمة (غير) قبل كلمة (الضروري) ففي الخط اليدوي لنص الترجمة كانت العبارة كالتالي: «يبدو من غير الضروري» وهي ترجمة لكلمة (Superfluous) فبعبارة «من غير الضروري»، التي كانت أصلاً في الترجمة، تتطابق الترجمة مع الاعتراض.

ز/1: النص السابع ص (464):

الترجمة: «هذا وإن الانتقال من النسيب إلى الوصف يتأثر، في أغلب الأحيان، بعنصرين يترابطان بموضوع الغزل، ويؤلفان صيغتين فنيتين رفيعتين، ومعتمدتين على أساس أنهما خطوتا تخلص: الخطوة AI والخطوة A2».

الاعتراض: لم يترجم هذا النص في الاعتراض، لكنه تساءل عن عدة جمل فقال: «من أين أتى المترجم بكلمة «في أكثر الأحيان» وبكلمة «فنيتين رفيعتين ومعتمدتين»، ثم متى كانت كلمة Motif تعني «عنصراً» في سياق كهذا. إن الكلمة تعني «الموضوع الدال». ومن أين أتى بكلمة «على أساس أن». وهل كلمة Transition تعني خطوة؟!!!».

التوضيح: أما عبارة «في أغلب الأحيان» فترجمة لما ابتدأت به الجملة: «As a rule» التي تعني «في العادة» أو في «أكثر الأحيان» فبها ابتدأت الجملة وليس بـ «As a result» كما جاء في الاعتراض. وأما عبارة «الصيغتين الفنيتين الرفيعتين والمعتمدتين» فترجمة للعبارة الإنجليزية: «Tow motifs... Both Are highly formulaic» وأما

كلمة «عنصر» التي رأى الاعتراض أن بديلها «الموضوع الدال» فإن السياق والمعنى اقتضياها، فتركيبها في النص: «بعنصرين يرتبطان بموضوع الغزل»؛ إذ ليس ممكناً أن نقول: «بموضوعين يرتبطان بموضوع الغزل، ثم هما عنصران يتألف منهما موضوع كامل، وليسا موضوعين متكاملين ومنفصلين. أما كلمة Transition التي أنكر الاعتراض ترجمتها إلى خطوة، فالترجمة قالت: خطوة تخلص «وليس» خطوة «فقط». وقد استخدمها الاعتراض بمعنى «التخلص» فقال في ص 400: «إنها تعني أينما وردت في البحث: الانتقال أو الخروج أو التخلص».

ح/1: النص الثامن ص (464):

الترجمة: «فالاستهلال الغزلي في هذه القصيدة يتألف من مقطع الأطلال (الخطوة AI والأبيات 6-7)، وهو في الوقت نفسه يدل على مواصلة الشاعر لرحلته. ولما كانت المرحلة (B) تعني الإعلان عن جهة رحلة الشاعر فإننا نتلقى الانطباع بأن موضوعات النسيب، والوصف، والمديح ذات التتابع السردي، قد قوطعت بنصوص شعرية ذات طبيعة وصفية. مثل هذه المقاطعة ممكنة كما تدل على ذلك قصيدة النابغة (رقم 5). ثم إن ديوان النابغة أيضاً يحتوي على قطعة شعرية صغيرة التقت فيها كل الوجوه الثلاثة ذات التتابع السردي بأقصر طريقة ممكنة».

الاعتراض: «تشمل المقدمة الغزلية لهذه القصيدة موتيف الديار، ويتضمن الانتقال أ1 (أي البيتان 6-7) استمرار رحلة الشاعر، وبما أن الانتقال يصرح بالجهة المقصودة لرحلة الشاعر، فإننا نتلقى الانطباع بأن النسيب والوصف والمديح تشكل تتابعاً قصصياً تعترضه مقاطع وصفية. إن التفسير نفسه ممكن بالنظر إلى قصيدة النابغة (رقم 5)،

وفوق هذا يحتوي ديوان النابغة على مقطوعة قصيرة يشار فيها بالطريقة الممكنة الأقصر إلى أوجه التتابع القصصي الثلاثة كلها».

التوضيح: يتساءل الاعتراض باستهجان عن «مقاطع الأطلال» في الترجمة. وكلمة (مقاطع) طبعت بالجمع خطأ في النسخة التي اعتمدها، لكنها وردت (مقطع) بالإفراد صحيحة في نسخة «ثقافات» (وكان المرحوم الدكتور خليل صاحب الاعتراض قال في مقدمة مقالته هذه: إنه اطلع على نسخة «ثقافات» هذه) فلو رجع - رحمه الله - إلى تلك النسخة لما سأل سؤال المنكر المستهجن.

واجتهد في الاعتراض فأعاد الضمير «هو» في نص الترجمة إلى «الاستهلال الغزل» وبنى عليه خلافاً؛ لكن الضمير في الحقيقة يعود على «مقطع الأطلال» فتستقيم الترجمة. ويجعل الاعتراض - تقيداً بحرفية النص الإنجليزي - كلمة «التفسير» بدلاً من عبارة «وهذه المقاطعة» والواقع أن هذا هو ذاك إذا أخذنا بالمعنى؛ لأن (التفسير) مرتبط بمقاطعة نصوص شعرية صغيرة ذات طبيعة وصفية للتتابع السردي في القصيدة.

ط/1: النص التاسع ص (467):

الترجمة: «المتعامل مع موضوع الناقة في هذه الأبيات هو شاعر متأخر، لكن الأبيات هذه لا تدحض الرأي الذي أحاول إثباته، وهو أن قصيدة المدح قد تتصور، أحياناً، ذات تتابع سردي».

الاعتراض: «توحي معالجة موضوع الناقة في هذه القصيدة بأنها لشاعر متأخر، ولكن لا ينبغي لهذا أن يدحض الفكرة التي أحاول أن أثبتها، أعني قصيدة المدح قد تتصور أحياناً على أنها تتابع قصصي».

التوضيح 1: اعترض على عبارتين طبعتا خطأ هما: «قصيدية المديح»

و«أنه ذات» وخطأهما واضح لمن هو أقل علماً وإدراكاً من المعترض رحمه الله، لكن الاعتراض - مع ذلك - سار على النحو التالي: «أما كلمة» قصيدية المديح» فلم أسمع بها من قبل، قد تكون من جديد هذه الترجمة!! وأما كلمة «أنه ذات» ففيها ضمير مذكر يعود على المديح، وفيها «ذات» وهي مؤنث «ذو» من الأسماء الخمسة بمعنى صاحبة. فهل يريد المترجم أن يقول: «إنها ذات» فيرجع الضمير إلى كلمة «قصيدية» الجديدة! أو أنه يريد القول «أنه ذو» فيعود الضمير على المدح؟!».

التوضيح 2: مرة أخرى سأمنع نفسي من الزلل؛ فلو عاد المعترض - رحمه الله وعفا عنه - إلى نسخة «ثقافات» التي قال إنه قرأها، لكفانا هذه الملاحاة، وهذا التهكم والتجريح؛ فعبارة «قصيدية المديح» هنا هي «قصيدة المديح هناك» وعبارة «أنه ذات» هنا هي «أنها ذات» هناك. (راجع الترجمة في «ثقافات» العدد 5 ص 212 السطر 15-17).

ي/1: النص العاشر ص (468-469):

الترجمة: «لقد اعتدنا أن نشرح تغييرات كثيرة طرأت على الشعر الأموي بتأثير الإسلام، وأن نتابع الانقلاب المفاجئ في المجتمع؛ لكنني مقتنعة بأن بعضاً من تلك التغييرات يمكن ردها إلى المرحلة الأسبق، ولكن هي بحاجة لأن تدرك بأنها كانت تتطور جنباً إلى جنب مع مجيء الإسلام، **وتظل قصيدة المدح - كما يظهر - حالة من السؤال الدائم**».

الاعتراض: «لقد عوِّدنا أن نرد تغييرات كثيرة في الشعر الأموي إلى أثر الإسلام، والجيشان الاجتماعي الناجم عنه، لكنني مقتنعة أن بعض هذه التغيرات، على الأقل، يمكن ردها إلى عهد أبكر، وينبغي أن تفهم على أنها تطور مواز لظهور الإسلام. وتبدو قصيدة المدح مثالاً على ما

نذهب إليه».

التوضيح: لم ينه الاعتراض جملة الترجمة؛ فتوقف عند عبارة «مع مجيء الإسلام» وسكت عن جملة: «**وتظل قصيدة المدح - كما يظهر - حالة من السؤال الدائم**» التي قوبلت في الاعتراض بعبارة: «وتبدو قصيدة المدح مثالاً على ما نذهب إليه» والاختلاف على ترجمة عبارة «In question» فالاعتراض يرى أنها لا تعني «السؤال الدائم» ولكنها تعني «الذي نحن بصدده» ومع أني لا أخطئ ما ذهب إليه الاعتراض لكنني أرى أن السياق تطلب عبارة «حالة من السؤال الدائم» كما جاءت في الترجمة؛ ذلك أن هذا السؤال حالة دائمة في هذا البحث الذي يثير سؤالاً ثابتاً ودائماً هو «تطور قصيدة المدح وموقع الناقة منه».

ك/1: النص الحادي عشر ص (474):

الترجمة: «من الأمور التي تستوجب التأسيس هنا أيضاً، أن وصف ابن قتيبة للقصيدةد لا يلائم «قصيدة القبيلة» ولكنه يتماثل وقصيدة المديح في العصر الأموي».

الاعتراض: «لقد أثبت أيضاً أن وصف ابن قتيبة لا ينطبق على القصيدة القبلية، ولكنه يتطابق وقصيدة المدح في العصر الأموي».

التوضيح: لا أرى فرقاً في المغزى، ولكن هناك اختلافاً في بعض الكلمات الخاصة باختلاف أسلوبي كل من المترجم والمعترض.

ثانياً: ما اختلف عليه في الاجتهاد والألفاظ:

أ/1: النص الأول ص (469-470):

الترجمة: «يضاف إلى هذا أن النوع الجديد للقصيدة كان مستمر الظهور ولكن ببطء، كما هو واضح في ديواني شاعرين يعدان في مقدمة شعراء

الأجيال التالية، وهما: الأعشى ميمون والحطيئة».

الاعتراض: «وإضافة إلى ذلك ثمة ضرب جديد من القصيدة أخذ يظهر ببطء، كما يدل على ذلك ديوانا شاعرين مقدمين من جيلين متواليين هما الأعشى والحطيئة».

التوضيح: الاختلاف حول ترجمة العبارة الإنجليزية التالية: *As evidenced by the diwans of tow leading of successive generations.*

التوضيح: مازلت أرى أن المؤلفة لم تشر في عبارتها السابقة إلى «جيلين» كما جاء في الاعتراض، ولكنها أشارت إلى أن هذين الشاعرين (الأعشى والحطيئة) كانا طليعة أجيال تالية (أو متوالية) كما جاء في الترجمة؛ ذلك أن بحثها لم يكتف بجيلين فقط حتى نقصر الحديث عليهما؛ فأجيال الشعراء في البحث أربعة هي: 1. جيل الشعراء الجاهليين، 2. وجيل شعراء صدر الإسلام، 3. وجيل الشعراء الأمويين، 4. وجيل الشعراء العباسيين، فكل هذه الأجيال معنية في العبارة (انظر ص 3 من النسخة الإنجليزية للبحث). وهكذا أصبح الحديث عن أجيال لا عن جيلين فقط. ثم إن العبارة السابقة لم تقل: إن الشاعرين كانا «مقدمين من جيلين متواليين» كما جاء في الاعتراض، ولكنها قالت: إنها طليعة أجيال تالية (أو متوالية) في هذا الضرب الجديد من القصيدة كما أشار إليه الاعتراض والترجمة معاً.

ب/2: النص الثاني ص (470):

الترجمة: «يتألف الديوانان من عشرين قصيدة مديح للأعشى وثماني قصائد للحطيئة».

الاعتراض: «يحتوي الديوانان على عشرين قصيدة مدح للأعشى

وثماني قصائد للحطيئة».

التوضيح: ومع الاعتراف بأن كلمة «يحتوي» في الاعتراض أدق من كلمة «يتألف» في الترجمة على أساس أن الديوانين يتألفان من قصائد في موضوعات أخرى، فإن أحداً لن يعتقد، وفقاً للسياق، أن كلمة «يتألف» في موقعها تعني اقتصار الديوانين على «قصائد المديح» فقط. فهذا واضح لغير المتخصص فما بالك بالمتخصص الذي سيمنعه، من تعميم التأليف في الترجمة، أن مدار الحديث في البحث كله على قصيدة المديح لا غير.

ج/2: النص الثالث ص (470-471):

الترجمة: «إننا نلاحظ في ديوان كل من الأعشى والحطيئة تقنيات متنوعة لتطور موضوع الرحلة. هذه التقنيات يجب أن تُوضَّح على أنها جزء موسع من الخطوة رقم **B**».

الاعتراض: ونلحظ في كلا ديواني الأعشى والحطيئة تقنيات عدة لتطور موضوع الرحلة، وهي تقنيات ينبغي أن تفسر إلى حد ما على أنها تفصيل الانتقال (ب).

التوضيح: الاختلاف بين «تقنيات متنوعة» في الترجمة و«تقنيات عدة» في الاعتراض. ولا يخفى، في هذا المجال، أن (التعدد) يعني (التنوع). والاختلاف أيضاً في تفسير كلمة: (Partly) فالترجمة رأتها «جزئياً» والاعتراض رآها «إلى حد ما» وحين نعود إلى المعاجم نجد ترجمتها «جزئياً» و«إلى حد ما». ولو أن الترجمة قالت «... على أنها جزئياً بتوسيع للخطوة **B**» لكان ذلك أدق تقيداً بحرفية النص لكنها فضلت الترجمة بالمعنى فلم تفسده. أما كلمة «خطوة» التي اعترض عليها فهي إشارة لعبارة «خطوة تخلص» التي نوقشت سابقاً.

د/: النص الرابع ص (471):

الترجمة: «وفي حوالي منتصف هذا القرن غدت القصيدة المدحية بالتدريج أكثر أهمية للشعراء المحترفين، الذين بدأوا، نتيجة لهذا، يكيفون، بالوعي أو بالفطرة، القصيدة حسب متطلباتهم. إن مهمة جمع الأشياء معاً لم تكن بالمهمة السهلة، ذلك أن القصيدة أوحت بتفسخ شكل محكم البناء. لقد جُربت حلول متعددة لهذه المشكلة، كان لبعضها قيمة ثابتة. تمثل أحد الحلول في تغيير الشكل التقليدي عن طريق حذف مقطع الناقة، وقد أنجز هذه الطريقة النابغة وزهير».

الاعتراض 1: وعند نهاية القرن [السادس] أصبحت وظيفة المدح تدريجياً أكثر أهمية للشعراء المحترفين الذين بدأوا بناء على ذلك، وسواء بوعي أو بحدس، يكيفون القصيدة وفقاً لمتطلباتهم. وما كان لهذه المهمة أن تكون سهلة تماماً؛ لأنها تضمنت،. إذا جاز التعبير، حل شكل تام. وقد حاول [الشعراء] عدة حلول، بعضها ذو قيمة دائمة، وكانت إحدى طرق تغيير الشكل التقليدي الذي كان قد حققه النابغة وزهير، أن يحذف مقطع الناقة».

التوضيح: لقد فوجئت حين اكتشفت أن الترجمة أوردت كلمة «منتصف» ترجمة لكلمة The end ولذلك عدت إلى نسخة الترجمة المكتوبة بخط اليد - وهي النسخة نفسها التي راجعتها المؤلفة بنفسها - فوجدت الترجمة كالتالي «وعند منتهى هذا القرن» فتأكدت حينها أن الطباعة صحفت «منتهى» إلى منتصف» وهذا تصحيف لا أبرئ نفسي من ذنب الوقوع فيه، إذ كان يجب أن أكون أكثر حذراً مما يحملنا الطباعون من أخطاء. لكنني كنت أتوقع من الصديق المعترض - رحمه الله وعفا عنه - أن يلتمس خللاً أو عذراً ما لهذا التصحيف الظاهر والخطأ غير المقصود بدلاً من أن يسخر و«يحوقل» إزاءه.

ولو أرادت الترجمة أن تعامل الاعتراض بمثله لتوقفت عند ترجمة كلمة (task) فقد ترجمت أينما وجدت في مقالة الاعتراض إلى (المهنة)، فهذا تصحيف واضح لكلمة (المهمة). انظر الصحفتين 471 و473 مثلاً.

أما الكلمات الأخرى فالسياق فرضها؛ فقصيدة المديح لا غيرها هي التي تحقق وظيفة المديح، وجمع كل الأشياء هنا ترجمة صحيحة لأشياء القصيدة (Althogether) بدليل أن الخلل في هذا الجمع جاء عن طريق حذف مقطع الناقة كما ورد في الترجمة والاعتراض. وبهذا لم يعد هناك وجه للاعتراض.

هـ/2: النص الخامس ص (473):

الترجمة: «وبهذه اللمسة الأخيرة التي أضافها شعراء البلاط الأموي إلى القصيدة، يغدو الانتقال من «قصيدة القبيلة» إلى «قصيدة البلاط» كاملاً. ولم يعد هناك من شك أيضاً في أن هذا الشكل هو الذي كان قد وصفه ابن قتيبة. إن قوله الذي اقتبسناه سابقاً يتناسب تماماً والرحيل الأموي في حالته الوصفية. ومن الواضح أكثر أن الوصف القبلي والرحيل الأموي يشكلان موضوعين مختلفين في المحتوى والمهمة. ومن الممكن الإتيان بحجة أخرى تؤيد ما نذهب إليه من خلال فحص وصف ابن قتيبة نفسه للنسيب الذي يلائمه النوع الأول رقم (1).

الاعتراض: لم يترجم النص في الاعتراض، ولكن الاعتراض وقع على كلمات ترجمت بالمعنى لا بحرفية الدلالة المعجمية مثل كلمة transformation التي تعني معجمياً (التحول إلى) فقد اعترض على ترجمتها (الانتقال كاملاً إلى) وعبارة tribal ode التي تعني (القصيدة القبلية) اعترض على ترجمتها: (قصيدة القبيلة). وهكذا. لكن الأهم

من الاعتراض هو القول التالي:

«يترجم» وصف ابن قتيبة للنسيب الذي يلائمه النوع الأول رقم (1)، وهي ترجمة تفسد الفكرة إفساداً؛ إذ يتحول فيها ضمير المتكلم المفرد (i) أي (أنا) إلى رقم (1) ويهمل ما بعده. والمؤلفة تشير إلى وصف ابن قتيبة للنسيب، وأنها اقتبست أجزاء مناسبة لبحثها من هذا الوصف».

التوضيح: هل يعقل أن مترجماً يتصدى لترجمة بحث بهذا الحجم، وهذه المعلومات الرصينة أن يخطئ بترجمة «ضمير المتكلم (i) أي أنا إلى الرقم (1)؟؟!!» كما صور الاعتراض ذلك!!.

المسألة برمتها ترتد إلى كلام سابق؛ فابن قتيبة - كما بينت المؤلفة - بنى وصفه لقصيدة المديح من ثلاثة أنواع:

1 - النسيب، وهو النوع الأول. 2 - رحلة الشاعر وهي النوع الثاني. 3 - الغرض الرئيس (المديح) وهو النوع الثالث، وحين جاءت في النص المترجم على ذكر النسيب وما يلائمه، ذكرت الترجمة: «يلائمه النوع الأول رقم (1)». كيف يمكن أن يغيب هذا عن منصف قرأ البحث بكامله واستوعبه؟؟!!.

و/2: النص السادس ص (474):

الترجمة: «فبلاشير في كل مكان من كتابه: «تاريخ الأدب العربي» يعبر عن وجهة النظر القائلة بأن قصائد ما قبل الإسلام قد حرفت أو عدلت في فترة روايتها بما يتناسب والقصيدة النظامية التي جاء على ذكرها ابن قتيبة. نستطيع القول، ونحن متأكدون: إن افتراضه لم يكن له أساس في عموم ذلك الشعر، وإذا كان موجوداً فهو محصور في حالات خاصة. وبناء على ما تأسس للتو، فإن قصيدة ما قبل الإسلام، أو قصيدة القبيلة، تشكلت من أنواع مختلفة من الشعر، وهي مرحلة التطور السابقة التي استفادت منها بالتدريج القصيدة الأموية في

انبثاقها. إذا كان هذا صحيحاً فإن قصيدة ما قبل الإسلام يجب أن تكون موثوقة الشكل صحيحة».

الاعتراض: اعترض على ترجمة elswhere على أساس أنها تعني: (في مكان آخر) وليس (في كل مكان) كما ورد في الترجمة. والاعتراض صحيح ومقبول. واعترض على كلمة stylized على أنها تعني (أُسلبت) أي جعل أسلوبها مماثلاً لأسلوب معين وليس (حرفت أو عدلت روايتها بما يتناسب والقصيدة النظامية التي جاء ابن قتيبة على ذكرها) والاعتراض غير مقبول لأن الترجمة تقيدت بالسياق وتصرفت في الأسلوب دون أن تؤثر على مؤدى اللغة الأصلية. وهذا هو شأن هذه الترجمة في كل مكان من البحث.، خصوصاً إذا عرفنا أن «الأسلوب المعين» في الاعتراض هو أسلوب «القصيدة النظامية» في الترجمة. واعترض على ترجمة الجملة الإنجليزية: *The pre-Islamic Qasuda Or tribal ode constitutes a different type of poem*.

ففي الترجمة: «إن قصيدة ما قبل الإسلام، أو قصيدة القبيلة تشكلت من أنواع مختلفة من الشعر». وفي الاعتراض: «إن قصيدة ما قبل الإسلام، أي القصيدة القبلية تشكل نمطاً مختلفاً من الشعر».

التوضيح: لدى العودة إلى أصل النص الإنجليزي تبين لي أن الاعتراض صحيح وسليم، وأن الجملة فيه أصوب من جملة الترجمة.

د/2: النص السابع ص (475):

الترجمة: «وإذا ما قارنا نسبة الأنواع المختلفة من القصائد في هذا العصر بتلك التي في العصر الأموي».

الاعتراض: «إذا ما قارنا تكرار الأنماط الشعرية في العصر العباسي بتكرار تلك التي في العصر الأموي».

الاعتراض غير صحيح؛ فالمقارنة المشار إليها في جدول خاص

يبين النسب المئوية المختلفة لتكرار القصائد وليس أي نمط شعري كما جاء في الاعتراض، بدليل اعتمادها على احتساب القصائد ذات الأبيات العشرة فقط في المقارنة: *"Only poems exceeding ten verses have been considered"* لاحظ استخدام المؤلفة لكلمة (Poems) أي قصائد.

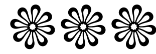
ثالثاً: ما يجوز وما لا يجوز في لغة الاختلاف:

كان الاتفاق بين الترجمة والاعتراض أكثر بكثير من الاختلاف إذا اعتمدنا الحفاظ على روح النص واعترفنا بإمكانية الاختلاف في الأسلوب اللغوي المؤدي إلى ذلك، وتأسيساً على هذا فإن درجة الاختلاف في المختلف عليه بسيطة جداً، وهذا يؤكد صحة عموم الترجمة ويتطابق مع حكم المؤلفة نفسها الذي أكدته في رسالتها السابقة الذكر.

وعليه فإن هذا الاتفاق الكثير والاختلاف القليل - بغض النظر عما يميل من الترجمة أو الاعتراض إلى الخطأ أو الصواب - ليس مسوغاً أبداً لأن يخرج الحوار عن حدود اللغة العلمية الصارمة واللائقة إلى لغة التهكم والتجريح والاستفزاز كالذي ورد في لغة الاعتراض مما أثبت قليله وغضضت الطرف عن كثيره، بل إنني وجدت لزاماً عليّ أن أصمت دونه، فلا أذكره أو أشير إليه إكراماً للذكرى الطيبة التي نحملها جميعاً في قسم اللغة العربية وآدابها بخاصة، وفي جامعة اليرموك بعامة لزميلنا المرحوم الأستاذ الدكتور خليل أبو رحمة، الذي افتقدناه وهو في كامل عطائه، فمن شاقته أو تشوقه مثل تلك اللغة فليرجع إليها في مكانها من مقال الاعتراض المذكور في الجزء السادس عشر من مجلة (**جذور**) الغراء.

رحم الله أبا محمد فقد كان نعم الأستاذ الجامعي المخلص في عمله، الجاد في بحثه، المتمكن من عمله، المفيد لطلبته الذين علمهم أو دربهم، أو أشرف على رسائلهم، أو ناقشهم فيها على مدى أكثر من عشرين عاماً: مدة عمله في جامعة اليرموك، وجامعات أخرى في الوطن العربي الكبير.

﴿ربنا أفرغ علينا صبراً وتوفنا مسلمين﴾



مطلع:

يشنف سَمْعِ المرئ في بعض المواقف قوله تعالى: ﴿ **وقالوا لجلودهم لِمَ شَهِدتُّم عَلَيْنا قالوا أنْطَقَنَا اللَّهُ الذي أنْطَقَ كُلَّ شَيءٍ**﴾[1]. ويتناهى أحياناً إلى الآذان قول الشاعر زهير ابن أبي سلمى: [من الطويل]:

أَمِنْ أُمِّ أَوْفَى دِمْنَةٌ لَمْ تُكَلَّمِ   بِحَوْمَانَةِ الدَّرَّاجِ فَالمُتَثَلَّمِ
وَقَفْتُ بِهَا مِنْ بَعْدِ عِشْرِينَ حِجَّةً   فَلأياً عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ
فَلَمَّا عَرَفْتُ الدَّارَ قُلْتُ لِرَبْعِهَا: أَلاَ أَنْعِمْ صَبَاحاً أَيُّهَا الرَّبْعُ وَاسْلَمِ[2]

هذان القولان وغيرهما يثيران تساؤلات على الصعيد اللغوي، من أبرزها: هل ينطق جلد الإنسان؟ وهل تتكلم الأطلال وتنطق آثار الديار؟ وكيف يكون كلامها؟ أباللسان المعهود؛ فتقول: عِمْ صَبَاحاً؟ أمْ بشيء آخر لم يعهده الإنسان ولم يدركه الذهن والجَنَان؟؟

ويشيع إسناد الكلام إلى الجامد غير الناطق في سلوك[3] الناس اليومي، فيقولون – بوعي وإدراك أو بغير وعي – «قالت العيون»، «وحَدَّثتني الوجوه» و«شكرتني الأيدي»، و«صمتت المدينة»... وفي الجهة المقابلة، قالوا: «خرس المنزل عن الجواب» وما شاكل ذلك من صيغ وأساليب تؤكد الكلام على لسان الأجسام الصامتة، وتجعل لها

لغة شأن الإنسان الناطق. فهل تتكلم حقيقة؟؟ وهل لها لغة مثل لغة الإنسان؟ أم هو وَهْمٌ، أسند إليها الكلام مجازاً، ونسب إليها اللغة على سبيل التوسع اللغوي، ونستثني ما جاء في القرآن، وإن لم نعرف حقيقة لغة أعضاء الإنسان وجلده!؟

من كلام الأطلال المتواتر عن العرب

لم يكن الكلام المنقول على لسان الجماد نفراً فرداً، أو مادة قليلة، بحيث تُخَرَّج من باب النادر والشاذ غير المقيس، بل نقل كثير على لسان العرب منذ عصور الجاهلية، وما انفك حتى اليوم يسند الكلام إلى الجامد. والأمثلة اللاحقة شواهد وأدلة وعينات.

خاطب الأعشى (ميمون بن قيس) الأطلال، وسأل الرجل الكبير مستفهماً: فِيمَ الوقوف على الأطلال؟ وهل تجيب السؤال، أنشد: [من الخفيف]:

مَا بُكَاءُ الكَبِيرِ بِالأطْلاَلِ وَسُؤَالِي فَهَلْ تَرُدُّ سُؤَالِي
دِمْنَةٌ قَفْرَةٌ تَعَاوَرَهَا الصَّيْـ ـفُ بِرِيحَيْنِ مِنْ صَباً وَشَمَالِ[4]

ونظر امرؤ القيس إلى ديار حبيبته، فوجد معالمها قد تغيرت، ولحقها الصَّمَم، والبَكَم، أعجزها عن الجواب وأسكتها عن الخطاب، قال: [من السريع]:

صَمَّ صَدَاهَا وَعَفَا رَسْمُهَا وَاسْتَجْمَعَتْ عَنْ مَنْطِقِ السَّائِلِ[5]

وسار بشر بن أبي خازم الأسدي على منوال سابقيه، فوقف يسأل دار محبوبته سلمى، ولكنه وجدها مقفرة موحشة، لم تحرِ جواباً؛ عندها راحت دموعه تنهمر على خديه، وهو يسألها، [من الوافر]:

تَغَيَّرَتِ المَنَازِلُ بِالكَثِيبِ وَعَفَّى آيُهَا نَسْجُ الجَنُوبِ

وَقَـفْتُ بِـهَـا أُسَـائِـلُـهَـا وَدَمْـعِـي عَلَى الخَدَّيْنِ فِي مِثْلِ الغَرُوبِ[6]

ويحتطب حسان بن ثابت بحبل متقدميه، فيخاطب دمن حبيبته، ويستفهم عن أهلها، فتستعجم عليه، فينفث، [من الطويل]:

أَلَمْ تَسْأَلِ الرَّبْعَ الجَدِيدَ التَّكَلُّمَا بِمَدْفَعِ أَشْدَاخٍ فَبُرْقَةِ أَظْلَمَا
أَبَى رَسْمُ دَارِ الحَيِّ أَنْ يَتَكَلَّمَا وَهَلْ يَنْطِقُ المَعْرُوفَ مَنْ كَانَ أبكما[7]

ويكرس الاستعمال القرآني هذا العرف اللغوي، حين يجعل الأجسام الجامدة تتكلم وتجيب وتعبر عما فيها. جاء في محكم تنزيله: ﴿تُسَبِّحُ لَهُ السَّمَوَاتُ السَّبْعُ وَالأَرْضُ وَمَنْ فِيهِنَّ﴾[8]. وفي موضع آخر، قال جلَّ شأنه: ﴿وَسَخَّرْنَا مَعَ دَاوُدَ الجِبَالَ يُسَبِّحْنَ وَالطَّيْرَ﴾[9] وتنطق النار في قوله جل وعلا: ﴿يَوْمَ نَقُولُ لِجَهَنَّمَ هَلِ امْتَلأْتِ وَتَقُولُ هَلْ مِنْ مَزِيدٍ﴾[10].

ولما يزل الخطاب والجواب على لسان الجماد متواصلاً في العصر الإسلامي وبعده. فالعين تتكلم كما تتكلم الأفواه، على حد قول أحد الشعراء، [من الطويل]:

أَشَارَتْ بِطَرْفِ الْعَيْنِ خِيفَةَ أَهْلِهَا إِشَارَةَ مَذْعُورٍ وَلَمْ تَتَكَلَّمَ
فَأَيْقَنْتُ أَنَّ الطَّرْفَ قَدْ قَالَ مَرْحَباً وَأَهْلاً وَسَهْلاً بِالحَبِيبِ المُتَيَّمِ[11]

وفي العصر العباسي استمر كلام الجماد معروفاً متداولاً في أشعار العباسيين. فالبحتري خاطب الدمن وأقام معها حواراً، ولكن جنوبها تخافت عن الكلام المعروف، فعاتبها، [من البسيط]:

لاَ دِمْنَـةٌ بِلِوَى خَبْتٍ وَلاَ طَلَلُ يَرُدُّ قَوْلاً عَلَى لَوْعَةٍ يَسَلُ[12]

ولم يكن أبو تمام أقل من غيره في الكلام مع الجماد، وإقامة

الحوار معه، مؤكداً أنه ناطق متكلم، ولكن أطلال أحبته وهت - لدثورها - عن الكلام، وخرست عن ردّ السلام، قال، [من الكامل]:

الدَّارُ نَاطِقَةٌ وَلَيْسَتْ تَنْطِقُ   لِدُثُورِهَا، إنّ الجَدِيدَ سَيَخْلُقُ(13)

وتواتر نقل العرب كلام الأجسام الجامدة حتى بعد دخولهم الحواضر وعيشهم فيها. ظهرت في أثنائها المعالم الحضارية التي بدت من خلال نطق المدينة وكلامها بدلاً من نطق الطلل والدمن، من شواهده قول أبي تمام، [من الكامل]:

لَمدِينَةٌ عَجْمَاءُ قَدْ أَمْسَى البِلَى   فِيهَا خَطِيباً بِاللِّسَانِ المُعْرِبِ(14)

ما سبق من الأمثلة، تدل على كلام الجماد: الأطلال، الدمن، المنازل، جهنم، الجبال، المدينة... وهي عناصر موجودة صامتة، لم يعهدها الإنسان متكلمة، ولكنه خاطبها ونقل كلامها وردودها... ولا أدل على أنها متكلمة من جمل أمور:

أ - نقل صفات المتكلمين إليها، منها صفة الاستعجام، في قولهم: «واستعجمت عن منطق السائل».

ب - سؤال الدّار التكلّم بشكل صريح، في إنشادهم: «ألم تسأل الربع الجديد التكلّما».

ج - إسناد فعل القول والنطق إلى الجامد مباشرة، كما في قوله سبحانه: ﴿**يَوْمَ نَقُولُ لِجَهَنَّمَ هَلْ امْتَلأْتِ وَتَقُولُ هَلْ مِنْ مَزِيدٍ**﴾.

د - حوار الدار الإنسان حواراً لا يختلف شكلاً ولا مضموناً عن الناس المتحاورين، يشهد له قول الشاعر، [من البسيط]:

بِاللَّهِ يَا رَبْعُ لَمَّا زِدْتَ تِبْيَانَا   فَقُلْتُ لِي الحَيُّ لَمَّا بَانَ لَمْ بَانَا(15)

هكذا يلاحظ نطق الأجسام الصامتة حقيقة لا مجازاً؛ لعدم

إمكانة تقدير مضاف محذوف دائماً وإقامة المضاف إليه مكانه. يبرز في هذا المقام السؤال: كيف ينطق الجسم الأخرس الجامد؟ وما الألفاظ التي ينطق بها؟ وهل له ألفباء مثيل ألفباء الإنسان المتكلم؟ مجموعة من الأسئلة تداول سمع المرء وتتطلب من يزيل غمامها ويفصح عنها.

حقيقة كلام الأجسام الجامدة وألفباؤها

تختلف لغة الجماد عن لغة الإنسان في بعض الحقائق والأصول، فهي ليست مجموعة من الأصوات[16] يُعبّر بها... ومن هنا تباين لغة الإنسان بحيث يمكن القول إنها ليست صوتية؛ ولهذا لا يدركها الإنسان بواسطة حس السماع، كما يدرك الكلام المتداول المعروف، يعزز الفرق بين الكلامين قوله تعالى: ﴿**وَإِنْ مِنْ شَيْءٍ إِلاَّ يُسَبِّحُ بِحَمْدِهِ وَلَكِنْ لاَ تَفْقَهُونَ تَسْبِيحَهُمْ**﴾[17]؛ فتسبيح الجامد يكون عن طريق الدلالة والوضعية التي يكون عليها الجسم. جاء في تفسير الآية المذكورة مذهبان، أحدهما «... فقالت فرقة: ليس مخصوصاً والمراد به تسبيح الدلالة، وكل محدث يشهد على نفسه بأن الله عز وجل خالق قادر. وقالت طائفة: هذا التسبيح حقيقة وكل شيء على العموم يسبح تسبيحاً لا يسمعه البشر ولا يفقهه...»[18]. وبكلمة يتكلم الجامد بلسان الحال لا بلسان المقال[19]، وتكون وضعية الجسم وهيئته ألفباء لغته وأصول ألفاظه، يوضح المقصد جملة من الأدلة:

1. الجسم الجامد متكلم بهيئته ووضعيته؛ لذلك لا يظهر ردّه الكلام، وحواره الأنام بالألفاظ المعروفة. من أمثلته قول الحارثي يذكر ميتاً، ويصف كلامه، [من الطويل]:

أَتَيْنَاهُ زُوَّاراً فَأَمْجَدَنَا قِرى   مِنَ البَثِّ وَالدَّاءِ الدَّخِيلِ المُخَامِرِ
وَأَوْسَعَنَا عِلْمَاً بِرَدٍّ جَوَابِنَا   فَأَعْجِبْ بِهِ نَاطِقٍ لَمْ يُحَاوِرِ[20]

2. الجسم الجامد النامي يتكلم بما يبعثه نموه من عبرة، كما في الأشجار والأزهار... فهي تتحدث بالاعتبار لا بالحوار. من أمثلته ما نقله الجاحظ عن الفضل بن عيسى بن أبان في قصصه، قال: «سَلْ الأرض من شقَّ أنهارك، وغرس أشجارك، وجنى ثمارك، فإن لم تجبك حواراً أجابتك اعتباراً»[21]. فالأشجار والثمار والأنهار أجابت سائلها حواراً عن طريق وضعيتها الظاهرة في نموّها وتبدل حالها وتجدد مآلها.

3. الموجودات الجامدة تعبّر بموعظتها التي تعكسها أفعالها وما تسطره أعمالها. وهي بفعلها تقدم نموذجاً من الكلام يظهر بشكل علامات وأمارات. وإيضاحه ما رُوي على لسان أحد الخطباء، قال: «أشهد أن السموات والأرض آيات دالات وشواهد قائمات، كلٌّ يؤدي عنك الحجة ويشهد لك بالربوبية، موسومة بآثار قدرتك، ومعالم تدبيرك، التي تجلّيْتَ بها لخلقك، فأوصلت إلى القلوب من معرفتك ما أنَّسها من وحشة الفكر، ورجم الظنون: فهي على اعترافها لك، وافتقارها إليك شاهدة بأنك لا تحيط بك الصفات، ولا تحدُّك الأوهام، وأن حظَّ الفكر فيك، والاعتراف لك»[22].

وتبدو الموعظة المنقولة عن الجسم الجامد لغة بأجلى صورها حين تنطق بوعظها لا بلسان مقامها، كما في قول أحد الخطباء حين قام على سرير الإسكندر وهو ميّتٌ، قال: «الإسكندر كان أمس أنطق منه اليوم، وهو اليوم أوعظ منه أمس»[23].

وانتشرت لغة الموعظة التي يحكيها الجسم الميت بسكونه أبلغ مما كان يحكيه بكلامه في حياته، حتى نظم فيها الشعراء كثيراً. من أدلته قول أبي العتاهية، [من الوافر]:

كَفَى حَزَناً بِدَفْنِكَ ثُمَّ إنِّي   نَفَضْتُ تُرَابَ قَبْرِكَ من يَدَيَّا
وكَانَتْ فِي حَيَاتِكَ لِيْ عِظَاتٌ   وَأَنْتَ الْيَوْمَ أَوْعَظُ مِنْكَ حَيَّاً[24]

هذه إحداثية كلام الأجسام الجامدة، وحقيقته، وهي تداور ما بين لسان الحال والأمارة والعلامة والموعظة والعبرة التي تبرزها وضعية الأجسام. وتقوم الأصول التعبيرية الكامنة في الجماد ألفباء للغته، لا تقل أهمية عن ألفباء الكلام العادي، والتي بفضلها يتوصل إلى استخراج المعنى الذي يكنّ فيها. فالوضعية أو الحالة التي تكون عليها الأجسام هي التي تشكلَ أدوات التعبير وألفباءه. من أدواته وألفاظه:

1. قفر الديار وطمس معالمها وبقايا الأوتاد ألفاظ رحيل الأحبة ومفردات فراق الديار. قال أمية ابن أبي الصلت مصوراً فراق صاحبته زينب مناجياً دارها التي أنبأته عن رحيلها بألفباء بقاياها، [من الوافر]:

وبقايا الديار... أدوات تعبير تشبه إلى حد كبير بقايا الوشم في

عَرَفْتَ الدَّارَ قَدْ أَقْوَتْ سِنِينَاً   لِزَيْنَبَ قَدْ تَحِلُّ بِهَا قَطِينَا
أَذْعَنَ بِهَا جَوَافِلُ مُعْصِفَاتٌ   كَمَا تَذْرِي المُلَمْلِمَةُ الطَّحِينَا
وَسَافَرَتِ الرِّيَاحُ بِهِنَّ عَصْراً   بِأَذْيَالٍ يَرُحْنَ وَيَغْتَدِينَا
فَأَبْقَيْنَ الطُّلُولَ مُحَنَّيَاتٍ   ثَلاَثَاً كَالحَمَائِمِ قَدْ صَلِينَا
وَآرِيَّاً لِعَهْدٍ مُرَبِّيَاتٍ   أَطَلْتَ بِهِ الصُّفُونَ إِذَا أَفتُلِينَا(25)

ظاهر اليد. وبكلمة إن آثار الدمن كتاب مسطور على صفحة الأديم، يحفظ الذكريات ويجيب عن الأسئلة بسكون مستديم. وهو أمر بيِّن في لغة الأطلال، يدل عليه قول حاتم الطائي حين سفت الرياح الرمال على دار محبوبته، وتتابعت عليها السنون، وبدّل البلى معالمها، ولم يبق منها إلا سطورها اهتدى بها عليها. أنشد قائلاً، [من الطويل]:

أَتَعْرِفُ أَطْلاَلاً وَنُؤْيَا مُهَدَّمَا   كَخَطِّكَ فِي رقٍّ مُنَمْنَمَا
أَذَاعَتْ بِهِ الأَرْوَاحُ بَعْدَ أَنِيسِهَا   شُهُوراً وَأَيَّاماً وَحَوْلاً مُجَرَّمَا(26)

شاعت لغة الأطلال، وتداولها الشعراء... وأصبحت تقابل سطر كلام يحمل دلالات ودلالات؛ لذلك انتشر عند الشعراء تشبيه الأطلال ورسوم الديار بالكتابة ونقوشها، على شاكلة قول المرقش الأكبر، [من السريع]:

الـدَّارُ قَـفْـرٌ وَالـرُّسُـومُ كَـمَـا   رَقَّـشَ فِـي ظَـهْـرِ الأَدِيمِ قَـلَـمْ(27)

وما كان لهذا التشبيه أن يبصر النور لولاد التبادلية والاتحادية بين الأطلال والكتابة من حيث الغرض الإبلاغي التعبيري.

2. كثرة الرماد ألفباء الكرم.

صورة الرماد في الدار تدل على كثرة إحراق الحطب تحت القدور. وهو فعل يقتضي كثرة الضيفان، وعنهما يُقرأ كرم الإنسان. ورمز الرماد معروف عند العرب، استلهموا من خلاله آية الكرم وعنوان الجودة والحلم ورفعة القدر والمقام. مما يشاق شاهداً له قول الخنساء في أخيها صخراً، [من المتقارب]:

طَـوِيـلُ النِّـجَـادِ رَفِـيـعُ العِـمَـادِ   كَـثِـيـرُ الـرَّمَـادِ إِذَا مَـا شَـتَـا(28)

فكرة الرماد أخبرت على كرم صاحبها وهي صامتة، بحالها لا بمقالها.

3. الأعطيات دالُ (signifiant) الكريم ولفظه.

هبة الإنسان تحكيها الأوعية وتنطق بها الأدوات.... إلى جانب ما تلفظه بها الأمتعة والنقود. وهي بطبيعة حالها لسان مقال الكريم وسطر فعله. يوضح المقصد قول نُصَيْب بن رماح في مدح سليمان بن عبدالملك، [من الطويل]:

فَعَـاجُوا فَـأَثْـنَـوا بِـالَّذِي أَنْـتَ أَهْـلُـهُ   وَلَوْ سَكَتُوا أَثْنَتْ عَلَيْكَ الحَقَائِبُ(29)

وفيها أثبت الشاعر للحقائب ثناءً ومدحاً، وهي - في حقيقتها - لا تتكلم بلسان المقال، بل بلسان الحال.

والمراد بقول الشاعر: «إن ما في الحقائب يحدث بلسان الحال من جودك وكرمك إذا سكت المعطون والمكرَمون»(30).

4. العيون تحكي ما في الجَنَان

العين تنطق بلغتها من جراء هيئتها، دالةً على ما في ضمير صاحبها. وإذا حاول اللسان الكذب أحياناً بالمقال، فإن العين تصدق الحال، يصوره قول الشاعر، [من الوافر]:

مَتَى تَكُ فِي عَدُوٍّ أَوْ صَدِيقٍ   تُخَبِّرْكَ العُيُونُ عَنِ القُلُوبِ(31)

وكلام العين، ينبئ عن الواقع بدقة وأمانة، وهو لا يقل أهمية ودلالة عن الأصوات اللغوية. والإنسان الفطن يقرأ المعاني التي تسطرها العيون بدقة وصدق، شرط أن يسبقها شيء من التدبر والتعقل. وهو أمر معروف وكلام مألوف في مقامات تعبيرية مخصوصة، كمقام الحبّ والعشق ومقام العداوة والبغضاء... قال أبو العتاهية مؤكداً نطق العين، [من الهزج]:

وَلِلْقَلْبِ عَلَى القَلْبِ   دَلِيلٌ حِينَ يَلْقَاهُ
وَفِي النَّاسِ مِنَ النَّاسِ   مَقَايِيسٌ وَأَشْبَاهُ
وَفِي العَيْنِ لِلْمَرْ   ءِ أَنْ تَنْطِقَ أَفْوَاهُ(32)

وصدق العين لا مرد له، وإفصاحها عما في نفس صاحبها لا مراء فيه؛ ولذلك قالوا عنها - بصراحة - إنها تنطق حين تعي الألسنة عن قول الحقيقة، سندهم، [من الطويل]:

الْعَيْنُ تُبْدِي الَّذِي فِي نَفْسِ صَاحِبِهَا   مِنَ المَحَبَّةِ أَوْ بُغْضٍ إِذَا كَانَا
وَالعَيْنُ تَنْطِقُ وَالأَفْوَاهُ صَامِتَةٌ   حَتَّى تَرَى مِنْ ضَمِيرِ القَلْبِ تِبْيَانَا(33)

ولا ضير بعد أن يفاضل الطَّرْف أحياناً اللسان فصاحة وبياناً. جاء في أمثالهم: «رُبَّ طَرْفٍ أَفْصَحُ مِنْ لِسَانٍ»(34).

5. عبوس الوجه ووجومه لغة الحزن وكلام الغضب

الأمارات التي تبدو على صفحة الوجه أحرف كلمات تنمّ عن الحزن والغضب.. كحزن الفراق مثلاً، يصوره قول أحدهم، [من الوافر]:

كَفَى بِشُحُوبِ أَوْجُهِنَا دَلِيلاً عَلَى إِزْمَاعِنَا عَنْكَ الرَّحِيلاَ

فعبوس الوجه وشحوب لونه سطر ألفاظ تحمل دلالات الفراق. وقد يدل كسوف اللون على معنى سوء الحال. وعلى النقيض تحمل النضرة معنى صفاء البال وحسن المآل. نُقل عن الجاحظ قوله: «... على أن الذي فيها - أي الأجسام الخرس الصامتة - من التدبير والحكمة، مخبر لَمِنْ استخبره، وناطق لَمِنْ استنطقه، كما خبَّر الهزالُ وكسوف اللون عن سوء الحال، وكما ينطق السِّمنُ وحسن النّضْرة عن حسن الحال»(35).

ويشارك وجوم الوجه في تأدية معنى الحسن أمور أخرى، منها الدموع التي تنمّ عن سرائر الإنسان ومفحمات الجَنَانِ. قال أحد المحدثين مصوراً ذلك، [من المتقارب]:

لِسَانِي كَتُومٌ لأَسْرَارِكُمْ وَدَمْعِي نَمُومٌ لِسِرِّي مُذِيعُ
فَلَوْلاَ دُمُوعِي كَتَمْتُ الهَوَى وَلَوْلاَ الهَوَى لَمْ تَكُنْ لِيْ دُمُوعُ(36)

دموع الشاعر كانت بمثابة سطراً كشف هواه، وفضح حبّه وأظهر سرّه وجواه.

وتتطور أدوات التعبير في الأجسام الجامدة في كل عصر بما تفرزه الحضارة من معطيات ومستجدات. فإشارة السير الضوئية في الطريق - وهي جسم جامد - تتحدث، وتعبر عن معانٍ ثلاثة، هي: قِفْ، تهيّأ وسِر.

والسيجارة التي تعلوها إشارة (X) تتكلم مع الناظر إليها، قائلة: «ممنوع التدخين». وصورة الشفتين تتعامد معهما الإصبع تخبر: «الزم الصمت»، والقفل على الباب ينبئ بالقول: «مقفل»...

هكذا تستمر لغة الجماد مواكبة لغة الإنسان جنباً إلى جنب، لم تبارحها في أي أوان أو زمان، مع اختلاف الهيئة والنوعية.

وتجدر الإشارة إلى أن لغة الجماد تحتاج إلى تدبر وفرط تعقل وتفكر، في وضعية الأجسام حتى يحسن قراءة جملتها وفهم أقوالها... وعلة الأمر أن الظواهر اللغوية كالتصحيف(37) والتحريف(38) تدخلها كما تدخل أختها المنطوقة، فنقرأ وضعية الجسم على غير وجهها الصحيح. وكذلك حال ظاهرة المشترك اللفظي(39) التي تطال لغة الجماد. فالدموع - على سبيل المثال لا الحصر - ألفباء الحزن وما يشبهه عندما تنحدر من العين تخطّ قولها، قد تحمل دلالة أخرى، وهي شدّة الفرح والسرور، يشهد لها قول أحد الشعراء، [من الطويل]:

وَلاَ تَحْسَبُوا دَمْعِي لِوَجْدٍ وَجَدْتُهُ ... فَقَدْ تَدْمَعُ الأَحْدَاقُ مِنْ كَثْرَةِ الضِّحْكِ

وعليه تكون الدمعة مشتركة لفظياً. وتفترض هذه الظاهرة الاحتراز في تقرير دلالة الجسم الجامد، والتفكر فيه ثم تقرير مقصده. وبناء عليه يتحتم إيلاء الظروف والملابسات المحيطة بالجسم الأهمية والعناية عند تحديد المعنى؛ لأنها بمثابة قرائن تساعد على الفهم في الكلام العادي، يدعم ما نذهب إليه قول أحد الدارسين: «... فهذه الظروف غير اللسانية تلعب دوراً هاماً في البلاغة اللسانية والفنية معاً، فالإشارة والشارة واتزان الشمائل... هي التي تقرر مصير الجميع وتحدد البلاغة في النهاية»(40).

إن الجسم الجامد الصامت متكلم كغيره من المخلوقات الناطقة، ولكن نطقه يختلف نوعاً عن كلامهم. التبليغ عنده يتم بوسائل رمزية

تحيط بالجسم، وتكون قرينة دالة عنه. على حين أن التبليغ عند الإنسان يتم بوساطة العلاقة اللسانية. إن نطق الطلل إشكالية تعززها الأمور اللاحقة.

1 - الأجسام الجامدة ناطقة من جهة الدلالة، أوضحها الجاحظ بقوله: «فالأجسام الخُرْس الصامتة ناطقة من جهة الدلالة، ومُعْربة من جهة صحة الشهادة؛ على أن الذي فيها من التدبير والحكمة مخبر لمن استخبره، وناطق لمن استنطقه...»[41].

وجرى أبو هلال العسكري المجرى نفسه، فأكد كلام الأجسام الجامدة: «وهو قولهم كل صامت ناطق من جهة الدلالة. وذلك أن دلائل الصنعة في جميع الأشياء واضحة، والموعظة فيها قائمة...»[42].

2 - الأجسام الجامدة تنتصب لتحكي معنى معيناً، ووضعية جسمها تنمّ عما فيها. وهو في حقيقته نطق وكلام. قال الجاحظ: «وأما النَّصْبة فهي الحال الناطقة بغير اللفظ، والمشيرة بغير اليد وذلك ظاهر في خلق السموات والأرض، وفي كل صامت وناطق وجامد ونامٍ ومقيم وظاعن، وزائد وناقص. فالدلالة التي في الموات الجامد، كالدلالة التي في الحيوان الناطق. فالصامت ناطق من جهة الدلالة، والعجماء مُعْرِبة من جهة البرهان...»[43].

والعلاقات التي تحيط بالجسم ليؤدي المعنى، لها ما يشابهها في الكلام، إذ «إن الكلام الذي هو نظام علامات محاط بعدَّة نظم أخرى كلها رمزية، تخف به وتطغى عليه، إلى حد أنه يمكن القول إن عملية التوصيل تجري بوساطة الرموز لا بوساطة العلاقات»[44]. وفيه دلالة واضحة على نطق الأجسام الصامتة والأطلال الساكنة.

ويبقى الاستفهام قائماً، وهو يتطلب رفع الاستبهام، إنه السؤال المطروح: هل تعتبر الدلالة في الأجسام الجامدة لغة؟

الدلالة في الجماد والأطلال لغة إلى حد كبير، تبرزها جملة أمور، منها:

1. الجسم الصامت الأخرس يحمل دلالة معنوية فيه، و«متى دل الشيء علي معنى فقد أخبر عنه وإن كان صامتاً، وأشار إليه وإن كان ساكتاً. وهذا القول شائع في جميع اللغات، ومتّفق عليه مع إفراط الاختلافات»[45]. وفيه دلالة صريحة على لغة الجماد، التي تتشاكل إلى حد ما لغة الإنسان نظراً لأنها تخبر كما تخبر اللغة المسموعة».

2. الجسم الصامت يشبه بوضعيته الوشم، والوشم في حقيقته عبارة عن علامات وخطوط. قالوا: «الوَشْمُ الوُسُوم والوُشُوم العلامات، ووشوم الظبية والمهاة: خطوط في الذراعين»[46]. وهذه العلامات تقارب كثيراً الحروف والكلمات التي هي عبارة عن المعاني اللغوية، شأنها في ذلك شأن الوشم الذي هو عبارة عن المعاني في لغة الجماد. يرجح الإشكالية ما تختزنه مادة «وشم» من معانٍ، قالوا: «... كانت بيني وبينه وشيمة، أي كلام...»[47]. وهي صلة تثبت اللغة للجماد.

3. الكلام في حقيقته وُضع لمعنيين[48]، أحدهما - وهو الأشهر فيه - أن يراد به اللفظ المركب المفيد بالوضع. والثاني أن يراد به كل لفظة وضعت لمعنى، وسميت كلاماً لأنها مبدأ الكلام... ولما كان المقصد من الكلام «ما وضع لمعنى»، فإن النصبة وضعت لمعنى، لذلك فهي كلام. إلى جانب أمر آخر وهو أن من معاني الكلام: «ما تحصل به الفائدة سواء كان لفظاً أو خطاً أو إشارة أو ما نطق به لسان الحال...»[49]. يظهر ذلك قوله تعالى: ﴿**قَالَتَا أَتَيْنَا طَائِعِينَ**﴾[50]. زعم قوم من العلماء أنها تكلمتا حقيقة، ورأى آخرون أنها لما

انقادتا لأمر الله عز وجل نُزِّل ذلك منزلة القول[51]... وهذا يؤكد صحة إطلاق الكلام واللغة على ما تبديه الأجسام الجامدة من معانٍ.

4. اللغة مظهر من مظاهر الدلالات على المعاني، وهي أصناف ما بين لفظ وغير لفظ، عدّها الجاحظ، قال: «وجميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد: أولها اللفظ، ثم الإشارة ثم العَقْد ثم الخط ثم الحال التي تسمى نصبة»[52]. وفيه أكد الجاحظ على لغة الأجسام الصامتة عندما جعل الحال (النصبة) قسيماً للفظ والخط... وهما أحد أوجه اللغة. وأوضحه الجاحظ: «... النصبة هي الحالة الدالة التي تقوم مقام تلك الأصناف ولا تُقَصِّر عن تلك الدلالات»[53]. وفي موضع اخر يؤكد أيضاً على لغة الأجسام الصامتة، في أثناء حديثه عن النصبة، قال: «فموضوع الجسم ونَصْبَته دليل على ما فيه وداعية إليه ومنبهة عليه، فالجماد الأبكم الأخرس من هذ الوجه قد شارك في البيان الإنسان الحي الناطق...»[54].

5. العجمة والعِيّ صفتان[55] من الصفات التي تسندان إلى الناطق المتكلم، وقد نقلوها إلى الأجسام الصامتة البكماء. أثر عنهم قولهم: «استعجمت الدار عن جواب السائل»، وأنشدوا، [من السريع]:

صَمٌّ صَدَاهَا وَعَفَا رَسْمُهَا وَاسْتَعْجَمَتْ عَنْ مَنْطِقِ السَّائِلِ[56]

ويدخل العيّ الأجسام الصامتة كما تدخلها العُجْمة. ورد عن العرب المثل السائر: «عِيّ الصمت أحسن من عِيّ المنطق»[57]. وقالوا أيضاً: «العِيّ الناطق أعيا من العِيّ الساكت»[58]. والقولان المتقدمان يظهران لحاق العي للصامت والساكن كما يلحق الناطق المبين. والمزاوجة بين الجماد والإنسان من حيث صفة التعبير ترجح إطلاق اللغة على ما تؤديه الأجسام

الصامتة من دلالات؛ ولهذا كثرت مخاطبة الديار ووصف استعجامها، منها قول أبي تمام، [من الكامل]:

وَأَبِي المَنَازِلِ إِنَّهَا لَشَجُونُ   وَعَلَى العُجُومَةِ إِنَّهَا لَتُبِينُ[59]

وفي مثل معناه، أنشَد البحتري، [من الوافر]:

عَزَمْتُ عَلَى المَنَازِلِ أَنْ تَبِينَا   وَإِنْ دِمَنٌ بَلِينَ كَمَا بُلِينَا[60]

وفيه تظهر التبادلية بين عجز الإنسان عن الإفصاح، وعجز المنازل عن «أنّ تبينا».

ويبدو من خلال هاتين السمتين، أمر تجدر الإشارة إليه، والوقوف عليه. إنه يتمثل في أمرين[61]، أحدهما أن العالم بما فيه من جماد وحيوان وإنسان يشكل حكمة، والثاني أن الحكمة نوعان، نوع يسمى دليلاً ويختص بالجماد والحيوان، ونوع يسمى دليلاً ومستدلاً ويختص بالإنسان. ذكر الجاحظ الدليل والمستدل موضحاً: «واختلفا من جهة أن أحدهما دليل لا يَسْتَدلّ، والآخر دليل يستدل، فكل مُسْتَدِلّ دليل وليس كل دليل مستدلاً، فشارك كل حيوان سوى الإنسان جميع الجماد في الدلالة، وفي عدم الاستدلال واجتمع للإنسان أن كان دليلاً مستدلاً»[62].

سمات لغة الأطلال وأثرها في التراث اللغوي

للغة الأطلال خاصة، والأجسام الصامتة خاصة سمات تميزها عن لغة الإنسان، تظهر من خلال مفصلين:

1 – صدق حديث الجسم الصامت، وصحة موضوع كلامه؛ لأن هيئة الجسم يكنّ فيها المعنى اليقين. فهي لا تخدع ولا تضمر الكذب، بحيث لا يقع عليها قول الله تعالى: ﴿**يقولون بألسنتهم ما ليس في قلوبهم**﴾[63].

تدل صورة الوجوم - على سبيل التمثيل - على الحزن صدقاً، وآثار الديار والدمن تحدث بالرحيل حقيقاً، أما لغة الإنسان فيعتورها الصدق والكذب. ونزولاً عند ذلك نبّه علماء المعاني إلى صدق الخبر وكذبه، ووضعوا حدوداً، فكان: «صدق الخبر مطابقته للواقع، وكذبه عدمها، وقيل: مطابقته لاعتقاد المخبر ولو خطأ وعدمها...»[64]. ولهذا قالوا: «الأجسام الخرس الصامتة ناطقة من جهة الدلالة ومُعْرِبة من جهة صحة الشهادة»[65].

2 - العلامة اللسانية في الكلام تبنى على ثنائية الدال (Signifiant) والمدلول (Signifie)، والعلاقة بينهما اعتباطية[66]، أي «ليس من الضروري التطابق بين المدلول والدلالة، فنجم السماء ونجم الصباح عبارتان ليست لهما الدلالة نفسها مع أنهما مدلول واحد هو كوكب ڤينوس...»[67]. على حين أن العلاقة بين الدال والمدلول في لغة الأجسام الصامتة أوضح وأقرب؛ لأن الدال جسم حسي ملموس يرسم معالم المدلول. فالوضعية هي التي تسعى وتعمل على توثيق معنى من المعاني، وعلّه الأمر أن ملابساتها وظروفها هما اللتان تستدعيان الحدث الكلامي. من شواهده قولهم في الشكر: «لو سكت الشاكر لنطقت المآثر. لو صمت المخاطب لأثْنَت الحقائب، ولشهدت شواهد حاله على صدق مقاله. إن جَحَدْتُ ما أوْلانيه، وكفرتُ ما أعطانيه، نطقت آثار أياديه عليّ، ولمعت أعلامُ عوارفَه لديّ»[68]. وفيه ذكَرت نعَمَهُ الكثيرة التي نطقت بها شواهد الحال - حين سكت الشاكر - لاَ عن طريق المقال. والذي يقوي ما نقوله: «أن النَّصْبَة ليست في نهاية الأمر سوى المعنى وهي وإن كانت نوعاً من الدلالات إلا أنها تختلف عن غيرها في كونها لا تتركب من وجهين دال ومدلول. فهي معنى بدون لفظ وجسم بدون روح»[69]. ويبرز ذلك جلياً في قول الجاحظ: «هي الحال الناطقة بغير لفظ والمشيرة بغير اليد»[70].

تركت لغة الأطلال بصماتها في حقول العربية المتنوعة، منها:

أولاً: في البلاغة العربية:

أدخلت لغةُ العلماءَ في حيرة حين حاولوا الهروب من حقيقتها وعدم الاعتراف بها، كمنطق يؤثر عنها. وتفادياً للخلل الحاصل من اختزال كلام الجماد، برز عنصر التأويل عبر برزخ المجاز[71]. وإذا صحّ المجاز في بعض المواضع، كما في قوله تعالى: ﴿**واسْأَلِ القَرْيَةَ**﴾[72]، فأوّلوها تفادياً للخلل، قالوا: الحقيقة، واسأل أهل القرية[73]؛ لأن القرية (وهي جسم جامد) لا تنطق. ولكن ذلك لا يستقيم دائماً، كما في قولهم: «كَلَّمَ هِنْداً، وأنت تريد غلام هندٍ»[74]؛ لأن هذا يَشْكل. وتجنباً له وضع العلماء قواعد لحذف المضاف وإقامة المضاف إليه مقامه، قالوا: «... وهو أن المجاز لا يقاس عليه وإنما يحذف المضاف ويقام المضاف إليه مقامه في موضع دون موضع بحسب ما يتفق من فهم المقصود وزوال اللبس والإشكال»[75]. واستناداً إليه منعوا القول: سَل البساط والكوز، ولم يمنعوا: سَل الطلل والربّع؛ حجتهم قربه من المجاز. وهكذا أوّلوا وتناقضوا، فأجازوا بعض القول ولم يجيزوا بعضاً، بدا ذلك في تعقيبهم على الآية: ﴿**واسْأَلِ القَرْيَةَ**﴾، قالوا: «يصح في بعض الجمادات لإرادة صاحب القرية..»[76]. ولو اعترفوا بلغة الجماد لقلصوا التأويل ويسروا التفسير، وطردوا الفرقة والخلاف.

ثانياً: في علم اللغة (lingustic)

أكّدت حقيقة لغة الجماد، وكيفية فهم أصولها على علم الدلالة الاهتمام بالظروف المحيطة لاستبيان معناه. نقل عن بريتو (Prieto) قوله: إن اللفظة وحدها غير كافية لإنشاء المعنى[77]، بل لابد من استدعاء الملابسات والظروف التي يتم فيها الحدث الكلامي. إلى جانب الوضعية التي تعمل على توثيق معنى من المعاني المقبولة. وهو أمر عزّزه أيضاً تودوروف، حين أظهر أن التبليغ لا يتم بوساطة العلاقات

الإنسانية وإنما بوسائل رمزية تحيط بهذه العلامات وتحف بها من كل جانب[78]. وهذا الأمر يُراعي بدقة متناهية في فهم لغة الأجسام الصامتة، وهو بشيء من اليقين منقول من أصول لغة الجماد، التي تعتمد على وضعية الجسم لتقريره معناه.

وجرّت ظروف الكلام الحالية إلى أصول اللسانية والبلاغة العربية ما يعرف بالقرائن. فالكلام لا يفهم على حقيقته إلا بمساعدة القرائن، وهي «ما يعين على ذلك قرائن لفظية بما هي موانع مصاحبة لما أريد صرفه عن ظاهره ويصعب الأمر إذا لم توجد هذه القرائن اللفظية...»[79]. من أمثلة ما جاء في قول ابن المعتز، [من الرمل]:

فقرينة الاستعارة التبعية نسبتها إلى المفعول وهو «قتل البخل».

جُـمِـعَ الحَـقُّ لَـنَـا فِـي إِمَـامٍ   قَتَلَ البُخْلَ وَأَحْيَا السَّمَاحَا[80]

ثالثاً: في النحو:

أدى كلام الجسم الصامت في النحو العربي أثراً بارزاً، شهده في مخاطبة العاقل وغير العاقل بالأسماء الموصولة نفسها. فالدمن والأطلال وسواهما تخاطبان بما يخاطب به العاقل من الإنسان، يصوره قول امرئ القيس، [من الطويل]:

وأكد السلوك اللغوي المذكور الاستعمال القرآني الوارد في قوله

ألاَ عِمْ صَبَاحاً أَيُّهَا الطَّلَلُ البَالِي   وَهَلْ يَعِمَنْ مَنْ كَانَ فِي العُصُرِ الخَالِي[82]

عز وجل ﴿**والله خَلَقَ كُلَّ دَابَّةٍ مِنْ مَاءٍ فَمِنْهُمْ مَنْ يَمْشِي عَلَى بَطْنِهِ وَمِنْهُمْ مَنْ يَمْشِي عَلَى رِجْلَيْنِ**﴾[83].

وتوسعوا في استعمالهم حتى أضحى من سنن العرب. قال الثعالبي: «فصل في إجراء ما لا يعقل ولا يفهم من الحيوان مجرى بني

آدم»[84]. وما هي في الحقيقة إلا انعكاس لكلام الجسم الصامت، الذي أجبر العلماء على تنزيله منزلة العاقل لعلة النطق[85] الذي يصدر عنه.

رابعاً: في نشأة اللغة:

ترك كلام الجامد بصماته البيّنة في قضية نشأة اللغة. المعروف أن العلماء اختلفوا في تفسير نشأتها على مذاهب[86]، تراوحت بين التوقيف والاصطلاح... ثم افترق أصحاب التوقيف في الطريقة التي وصلت بها إلى الناس. بعضهم ذهب إلى القول بالوحي إلى نبيّ من أنبيائه، أو «بخلق أصوات في بعض الأجسام تدل عليها وإسماعها لمن عرفها ونقلها...»[87]. والأصوات التي تصدرها الأجسام الخرساء، والتي فسرت فيها كيفية وصول اللغة إلى الناس لَهِيَ صدى لكلام الجامد. وهو رأي يحمل دلالة بداية الفكر الإنساني. واستناداً إليه يمكن تسجيل تطور اللغة وأسلوب التعبير على النحو التالي: النَّصْبة فاللفظ ثم يضاف إليها الخط، متطوراً إلى غير ذلك من العلاقات التي يمكن أن تلحق بنا»[88].

خرجة:

نخرج - بعد ما تقدم - باستنتاج مفاده: أن اللغة (الكلام) من مستلزمات كل مخلوق من المخلوقات، إنساناً كان أم حيواناً أم جماداً، ثم يفترق كل مخلوق بأسلوب من أساليب التعبير يخصّه[89] ويتميز به وتتفاضل لغات المخلوقات في قدرتها على البيان وإظهار المعنى، تتقدمها لغة الإنسان. قال الجاحظ: «... والدلالة الظاهرة على المعنى الخفي هو البيان... والبيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى... لأن مدار الأمر والغاية التي يجري إليها القائل والسامع، إنما هو الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الأفهام وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك

الموضع»[90]. ولا غرابة - بعد - أن يفوه صاحب المنطق: «حدُّ الإنسان الناطق المبين»[91]. وعليه تكون ميزة الإنسان عن غيره من المخلوقات ليست بالنطق وحده، بل بالنطق الذي يمتاز بالبيان قياساً إلى نطق المخلوقات الأخرى. مع العلم أن الدلالة في الموات الجامد، كالدلالة التي في الحيوان الناطق[92].

على ضوء حل إشكالية نطق الأطلال... نقرأ أقواله تعالى: ﴿**الْيَوْمَ نَخْتِمُ عَلَى أَفْوَاهِهِمْ وَتُكَلِّمُنَا أَيْدِيهِمْ**﴾[93]. وقوله جلت قدرته: ﴿**سَبَّحَ لِلَّهِ مَا فِي السَّمَوَاتِ وَمَا فِي الأَرْضِ وَهُوَ العَزِيزُ الحَكِيمُ**﴾[94]. وقوله عز وجل: ﴿**يَوْمَ تَشْهَدُ عَلَيْهِمْ أَلْسِنَتُهُمْ وَأَيْدِيهِمْ وَأَرْجُلُهُمْ بِمَا كَانُوا يَعْمَلُونَ**﴾[95]، واضحة الدلالة، سهلة التفسير: فضلاً على أقوال الشعراء التي تتردد في المصادر[96]، وهي تحمل معنى التسليم على الديار، كما في قول أبي تمام، [من الكامل]:

دِمَنٌ أَلَمَّ بِهَا فَقَالَ: سَلاَمُ   كَمْ حَلَّ عُقْدَةَ صَبْرِهِ الإِلْمَامُ[97]

وقول البحتري، [من الكامل]:

هَذِي المَعَاهِدُ مِنْ سُعَادَ فَسَلِّمْ   وَاسْأَلْ وَإِنْ وَجَمَتْ وَلَمْ تَتَكَلَّمِ[98]

بيّنة المقصد، واضحة الدلالة والقصد. ولكن العبرة في فقه ما تقول، وتصوُّر كيف تنطق، وعقل حقيقة ما تفوه.

إن كشف الغُمَّة عن حقيقة كلام الأطلال ولغة الأجسام الجامدة، لهو ضرب كشح الجهل عن ظاهرة خفيَّة في موجودات الأرض، وتفسير لمجاهل نعايشها ولا نتواصل معها في حياتنا الاجتماعية؛ لفقدان صلة الوصل وجسر العبور... إنها اللغة التي تتمثل في أصناف الدلالات على المعاني، ما بين لفظ وغير لفظ.

الهوامش

1) سورة فصلت، الآية 21.

2) زهير بن أبي سلمى: الديوان، دار صادر، بيروت، لا. تا، ص 74-76.

3) وذلك نظراً إلى كثرة ما يلقى إلى السمع من هذه الأساليب، فيجري اللسان في حلبتها، ويسير التعبير على نهجها؛ لأنه - على حد قول ابن خلدون - «السمع أبو الملكات اللسانية». ينظر، ابن خلدون: المقدمة، دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة، بيروت، ط 2، 1982م، ص 1056-1057.

4) الأعشى: الديوان، شرح محمد محمد حسين، دار النهضة العربية، بيروت، 1972م، ص 53.

5) امرؤ القيس: الديوان، دار صادر، بيروت، لا. تا، ص 148.

6) بشر بن أبي خازم الأسدي: الديوان، عنى بتحقيقه د. عزة حسن، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ط 2، 1392هـ - 1972م، ص 20.

7) حسان بن ثابت: الديوان، دار صادر، بيروت، لا. تا، ص 218.

8) سورة الإسراء، الآية 44.

9) سورة الأنبياء، الآية 79.

10) سورة ق، الآية 30.

11) الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبدالسلام هارون، دار الفكر، بيروت، ط 4، لا. تا، مج 1، ج 1 ص 78.

12) البحتري: الديوان، دار صادر، بيروت، لا. تا، مج 2، ص 351.

13) الآمدي: الموازنة، حقق أصوله وعلق حواشيه محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الباز للطباعة والنشر، لا.ب، لا. تا، ج 2 ص 405، ولم نعثر عليه في ديوان أبي تمام، طبعة دار الفكر للجميع، بيروت.

14) أبو تمام: الديوان، مراجعة د. محمد عزت نصرالله، دار الفكر للجميع، بيروت، لا.تا، ص 17.

15) يراجع، الآمدي: الموازنة، ج 2 ص 408.

16) عرّف ابن جني اللغة بقوله: «حدُّ اللغة أصوات يُعَبّر بها كل قوم عن أغراضهم».

ابن جني: الخصائص، حققه محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، ط 2، لا. تا، ج 1 ص 7.

17) سورة الإسراء، الآية 44.

18) يراجع، القرطبي: الجامع لأحكام القرآن، دار الكتب العلمية، بيروت، 1413هـ - 1993م، مج 5 ج 10 ص 173.

19) يدل عليه تفسير الآية المذكورة: «ينزهه عما هو من لوازم الإمكان وتوابع الحدوث بلسان الحال. تدل بإمكانها وحدوثها على الصانع القديم الواجب لذاته». ينظر، البيضاوي: تفسير البيضاوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1408هـ - 1988م، مج 1 ص 572.

20) ابن قتيبة: عيون الأخبار، دار الكتب المصرية، 1343هـ - 1925م، مج 1، ج 2 ص 181.

21) الجاحظ: الحيوان، شرح وتحقيق عبدالسلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة البابي الحلبي، مصر، ط 2، 1965م مج 1 ص 35.

22) الجاحظ: البيان والتبيين، مج 1، ج 1 ص 81.

23) ينظر، ابن عبدربه: العقد الفريد، شرحه وضبطه... أحمد أمين وآخران، دار الكتاب العربي، بيروت، 1403هـ - 1983م، ج 3 ص 242.

24) أبو العتاهية: الديوان، دار صادر، بيروت، 1400هـ - 1980م، ص 492.

25) يراجع: أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب، حققه وضبطه... علي محمد البجاوي، سلسلة من فرائد التراث الأدبي، لا. نا، لا. ب، لا. تا، ص 407-408.

26) حاتم الطائي: الديوان، ضمن ديوان المروءة، شرح د. يوسف شكري فرحات، دار الجيل، بيروت، ط 1، 1413هـ - 1992م، ص 237.

27) ينظر، المفضل الضبي: المفضليات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبدالسلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، ط 6، 1979م، ص 237.

28) لم نعثر عليه في ديوانه، طبعة دار الجيل، بيروت، ضمن ديوان الباكيتين، نقلاً عن د. عبدالعزيز عتيق: علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، 1974م، ص 212.

29) يراجع، ابن هشام: شرح شذور الذهب، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط 10، 1385هـ - 1965م، ص 30.

30) محمد محيي الدين عبدالحميد: منتهى الأرب بتحقيق شرح شذور الذهب - حاشية شذور الذهب لابن هشام - ص 30-31، حاشية (11).

31) ينظر، الجاحظ: الحيوان، مج 1 ص 34.

32) يراجع، الجاحظ: البيان والتبيين، مج 1 ج 1 ص 78، وابن قتيبة: عيون الأخبار، مج 1، ج 2 ص 182، ولم نعثر عليها في ديوانه، طبعة دار صادر، بيروت.

33) ينظر: الجاحظ: البيان والتبيين، مج 1، ج 1 ص 79.

34) يراجع، ابن قتيبة: عيون الأخبار، مج 1 ج 2 ص 181.

35) الجاحظ: الحيوان، مج 1 ص 34.

36) ينظر، أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، 1406هـ - 1986م، ص 372.

37) التصحيف: «هو أن يقرأ الشيء بخلاف ما أراده كاتبه وعلى غير ما اصطلح عليه في التسمية». حمزة الأصفهاني: التنبيه على حدوث التصحيف، تحقيق الشيخ محمد حسن آل ياسين، مكتبة النهضة، بغداد، 1387هـ - 1967م، ص 71.

38) التحريف: أن تجعل الكلام على حرف من الاحتمال يمكن حمله على الوجهين. قال عز وجل: ﴿**يُحَرِّفُونَ الكَلِمَ عَنْ مَوَاضِعِه**﴾. الراغب الأصفهاني: المفردات في غريب القرآن، تحقيق محمد سيد كيلاني، دار المعرفة، بيروت، لا. تا، ص 114.

39) حدّه أهل الأصول بأنه اللفظ الواحد الدّال على معنيين مختلفين فأكثر دلالة على السواء كالعَمّ لأخي الأب وللجمع الكثير.... ينظر، السيوطي: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، شرحه وضبطه... محمد أحمد جاد المولى وآخران، دار الجيل، بيروت، لا. تا، مج 1 ص 370-371.

40) د. محمد الصغير بناني: النظريات اللسانية والبلاغة العربية عند العرب، دار الحداثة، بيروت، ط 1، 1986م، ص 249.

41) يراجع، الجاحظ: الحيوان، مج 1 ص 34.

42) ينظر: أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص 14.

43) الجاحظ: البيان والتبيين، مج 1، ج 1 ص 81.

44) ت. تودوروف: مجلة التوصيل، عدد 16، سنة 1970م، ص 23، نقلاً عن د. محمد الصغير بناني: النظريات اللسانية والبلاغية عند العرب، ص 250، حاشية (23).

45) الجاحظ: البيان والتبيين، مج 1، ج 1، ص 81-82.

46) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط 1، 1410هـ - 1990م، مج 12 ص 638-639، مادة [وشم].

47) ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط عبدالسلام محمد هارون، دار الكتب العلمية، إسماعيل بن نجفي، إيران، لا، تا، مج، ص 113، مادة [وشم].

48) ينظر، ابن أبي الربيع: البسيط في شرح جمل الزجاجي، تحقيق ودراسة د. عياد عيد الثبيتي، دار الغرب الإسلامي، ط 1، 1407هـ - 1986م، السفر 1 ص 158.

49) يراجع، ابن هشام: شرح شذور الذهب، ص 29.

50) سورة فصلت، الآية 11.

51) ينظر مذاهب العلماء في تفسير ذلك، البيضاوي: تفسير البيضاوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 1408هـ - 1988م، مج 2 ص 350.

52) الجاحظ: البيان والتبيين، مج 1، ج 1 ص 76.

53) الجاحظ: البيان والتبيين، مج 1، ج 1 ص 76.

54) يراجع، الجاحظ: الحيوان، مج 1، ص 35.

55) وهما نقيضتا الإعراب، قالوا: «أعرب الرجل أفصح القول والكلام». ينظر، الخليل بن أحمد: كتاب العين، تحقيق د. مهدي المهزومي ود. إبراهيم السامرائي، منشورات مؤسسة الأعلمي، بيروت، ط 1، 1408هـ - 1988م، باب العين والراء والباء معهما.

56) يراجع، ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، مج 4 ص 240، مادة [عجم].

57) الميداني: مجمع الأمثال، حققه وفصله... محمد محيي الدين عبدالحميد، مطبعة السُّنة المحمدية، القاهرة، 1374هـ - 1955م، ج 2 ص 25.

58) ابن عبدالبر القرطبي: بهجة المجَالس وأُنْس...، تحقيق محمد مرسي الخولي، دار الكتب العلمية، بيروت، لا. تا، مج 1، ق 1 ص 60.

59) أبو تمام: الديوان، ص 194.

60) البحتري: الديوان، مج 2 ص 175.

61) يراجع، الجاحظ: الحيوان، مج 1 ص 33.

62) ينظر: ، الجاحظ: الحيوان، مج 1 ص 33. وإيضاح ذلك أن الدليل ذا الوجه الواحد هو المعنى الذي يظهر تلقائياً وبدون واسطة ولا سبب؛ لأن الأجسام الخرس ناطقة من جهة الدلالة... ودليل ذا وجهين اثنين: وجه مدلول هو المعنى... ووجه دال هو الذي جُعِل للإنسان للتعبير به عما حصل لديه من الحكمة أو المعاني بالاعتبار والمشاهدة. يراجعَ، د. محمد الصغير بناني: النظريات اللسانية والبلاغية عند العرب، ص 75.

63) سورة الفتح، الآية 11.

64) ينظر، القزويني: التلخيص في علوم البلاغة، ضبطه وشرحه عبدالرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، لا. تا، ص 38. وأنكر الجاحظ انحسار الخبر في قسمين، وزعم أنه ثلاثة أقسام: صادق وكاذب وغير صادق ولا كاذب... يراجع، القزويني:

الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق وتنقيح محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، ط 5، 1400هـ – 1980م، ج 1 ص 87.

65) يراجع، الجاحظ: الحيوان،. مج 1 ص 34.

66) Ferdinand De Saussure: Cours De Linguistique Génerale, Publié Par charles Bally et Albert SDechehaye, Payot, Paris, 1967, P: 99.

67) Claude Fermain of Raymond Le Blanc: La Sémantique, Le Presses de L'unuversité de Montréal (Québec), Canada, 1982, P: 14.

68) يراجع، الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، مشروح بقلم د. زكي مبارك، حققه وزاد في تفصيله... محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، ط 4، لا. تا، مج 1، ج 2 ص 388.

69) د. محمد الصغير بناني: النظريات اللسانية والبلاغية عند العرب، ص 79.

70) الجاحظ: البيان والتبيين، مج 1، ج 1 ص 81.

71) المجاز «كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضع اللغة لملاحظة بين الثاني والأول». ينظر، السكاكي: مفتاح العلوم، ضبطه وشرحه زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1403هـ – 1983م، ص 361.

72) سورة يوسف، الآية 82.

73) سيبويه: الكتاب، تحقيق وشرح عبدالسلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 3، 1408هـ – 1988م، ج 1 ص 212.

74) ينظر، أبو جعفر النحاس: إعراب القرآن، تحقيق زهير غازي زهدي، عالم الكتب ومكتبة النهضة، بيروت، ط 3، 1409هـ – 1988م، ج 2 ص 341.

75) ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، شرح وتصحيح عبدالمتعال الصعيدي، مكتبة محمد علي صبيح، القاهرة، 1969م، ص 122-123.

76) الغزالي: المستصفى من علم الأصول، دار الفكر، بيروت، لا. تا، ج 1 ص 342.

77) Claude Germain of Raymond Le Blanc: La Sémantique, P: 51.

78) نقلاً عن د، محمد الصغير بناني: النظريات اللسانية والبلاغية عند العرب، ص 250، حاشية (23).

79) محمد بدري عبدالجليل: المجاز وأثره في الدرس اللغوي، دار النهضة العربية، بيروت، 1406هـ – 1986م، ص 33.

80) ابن المعتز: الديوان، شرح د. يوسف شكري فرحات، دار الجيل، بيروت، ط 1، 1415هـ - 1995م، ص 191.

81) يعتبر مدار قرينة الاستعارة التبعية في الأفعال وما يتصل بها، على نسبتها إلى الفاعل، كقولك: نطق الحال.... يراجع، السكاكي: مفتاح العلوم، ص 383.

82) امرؤ القيس: الديوان، دار صادر، بيروت، لا. تا، ص 139.

83) سورة النور، الآية 45.

84) يراجع، الثعالبي: كتاب فقه اللغة وأسرار اللغة، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لا. تا، ص 212.

85) شاع على لسان العرب أن تقول لمن يعقل: وأبيك لقد أجملت وكثرت على الألسن حتى تعدّوا به إلى ما لا يعقل، قسماً وغير قسم. ينظر: الآمدي: الموازنة: ج 2 ص 405-406.

86) يراجع، ابن جني: الخصائص، حققه محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، ط 2، لا. تا، ج 1 ص 33، وابن فارس: الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، حققه وقدم له مصطفى الشويمي، مؤسسة أ. بدران، بيروت، 1383هـ - 1964م، ص 31.

87) السيوطي: كتاب الاقتراح في علم أصول النحو، دار المعارف، سوريا - حلب، 1359هـ، ص 7.

88) د. محمد الصغير بناني: النظريات اللسانية والبلاغية عند العرب، ص 80.

89) واللغة نفسها تختلف من جنس إلى آخر، حملاً على اختلاف نوعية الناس، يعزره قوله جلّ وعلا: ﴿**واخْتلافُ أَلْسنَتكُمْ وَأَلْوَانكُمْ**﴾ فاختلاف الألسنة إشارة إلى اختلاف اللغات وإلى اختلاف النّغمات، فإنّ لكل إنسان نغمة مخصوصة يميزها السمع كما أن له صورة مخصوصة يميّزها البصر. يراجع، الراغب الأصفهاني: المفردات في غريب القرآن، ص 450.

90) الجاحظ: البيان والتبيين، مج 1 ج 1 ص 75-76.

91) نقلاً عن الجاحظ: البيان والتبيين، مج 1 ج 1 ص 77.

92) يراجع، الجاحظ: البيان والتبيين، مج 1 ج 1 ص 81.

93) سورة يس، الآية 65.

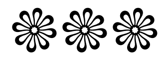
94) سورة الحديد، الآية 1.

95) سورة النور، الآية 24.

96) ينظر، الآمدي: الموازنة، ج 1 ص 394-396.

97) أبو تمام: الديوان، ص 171.

98) البحتري: الديوان، مج 1 ص 143.



مقدمــة

تسعى هذه المداخلة إلى كشف الدور الذي يقوم به المتلقي في كتب الاختيار لتحقيق أدبية النصوص وشعريتها، مستفيدة في ذلك مما أنجزته نظرية التلقي في الدراسات النقدية الحديثة، إذ استطاعت هذه النظرية أن تركز على المتلقي، وتحقق حواراً مع المعرفة التاريخية والجمالية التي تنطلق من سلطة المؤلف والنص وتصدف عن سلطة القارئ. وكأن عمل هذا الأخير في تصورها لا يعدو أن يكون مجرد عامل سلبي ينحصر في رد الفعل المحدد سلفاً. والحال أن مهمته تتجاوز ذلك إلى تنمية طاقة تساهم في صنع التاريخ، لأنه «لا يمكن تصور حياة العمل الأدبي عبر التاريخ دون المشاركة الحية لأولئك الذين وجه إليهم...»[1]. من هنا فإن الشيء الأساسي في قراءة أي نص أدبي هو هذا التفاعل بين بنيته اللغوية ومتلقيه أي بين قطبه الفني الذي هو نص المؤلف وقطبه الجمالي المتمثل في الإدراك الجمالي الذي يحققه القارئ[2]. بالإضافة إلى أن تلقي هذا النص من قبل قرائه الأوائل يستطيع من جهة أخرى أن يتطور ويغتني من جيل إلى جيل ليكون عبر التاريخ سلسلة من التلقيات هي التي تحدد أهميته التاريخية وتبين مكانته الفنية ضمن التراتب الجمالي[3]. ولعل من شأن هذا أن يعيد الاعتبار للوظيفة التاريخية للمتلقي التي دأب مؤرخو الأدب على تناسيها في كل كتابة تاريخية[4]. وأحسب أن

البحث في الاختيار الفني يستمد مشروعيته من هذا التصور الجديد لشعرية النص وتاريخيته والذي يؤمن بتفاعل جميع مكونات التواصل الأدبي: المؤلف والنص والمتلقي والخارج النصي.

1 - المُتخيِّرُ باعتباره متلقياً ناقداً:

يعد الاختيار الفني من المباحث الهامة التي تتصل بتلقي الشعر اتصالاً وثيقاً، فهو ذلك العمل النقدي الذي تقوم به الذات المتخيرة لتحيين النصوص التي تتفاعل معها وكشف أدبيتها ورصد بلاغتها. فالاختيار بهذا المعنى يسمح بوجود حوار بين المُتخَيِّرُ ونصوصه المختارة أي بين المتلقي والنتاج الأدبي. وهذا هو «المجال الحقيقي للنقد الأدبي»(5). يقول هانس روبير ياوس في هذا السياق: «إن تاريخ الأدب عملية متوالية من التلقي والإنتاج الجماليين عملية تتحقق في تحيين النصوص الأدبية من قبل القارئ الذي يقرأ، والناقد الذي يتأمل، والكاتب الذي يُدفع بدوره إلى الكتابة»(61).

فالناقد حسب «ياوس» يشكل جزءاً «من مكونات التلقي الأدبي بل هو عمادها، والمتخير ناقد حتى وإن وقع في أقصى حدود النقد التي تفصله عن القراءة العادية»(7). فهو متلق همه البحث عن القيم الفنية الجيدة والنصوص الشعرية النموذجية التي تستحق الاختيار وتُجيب عن أسئلة عصره الفنية والفكرية والأخلاقية. لكن السؤال الذي يطرح هنا هو: متى يستحق نص ما أن يُصبح نصّاً نموذجياً بحيث يستطيع أن يستهوي الناقد المتخير فيختاره وينتقيه من بين النصوص الأخرى المشكلة لذخيرته الفنية؟ أعتقد أن الإجابة عن هذا السؤال تقتضي منا أولاً معرفة مفهوم النموذج الفني في التقاليد النقدية.

2 - مفهوم النموذج الفني:

يمكننا القول: إن النص النموذج هو «ذلك النص الفني الذي ينطوي على نظام دلالي يستطيع أن ينفصل عن البنيات المركزية التي تولد عنها ليمارس فعاليته في إطار بنيات مركزية مخالفة»[8] ومعنى هذا الكلام «أن النموذج الفني لا يمكن أن يكتسب صيغته الجمالية وبعده وامتداده التاريخي إلا إذا تجرد من عنصر الزمن وأصبح قادراً على أن يفسر في ضوء بنيات مركزية من فترات تاريخية مختلفة، فكان نمذجة لحيوات متعددة، وانبثق عنها رد فعل مضاعف»[9].

إن النص الفني النموذج، وفق الاعتبار السابق هو ذلك «النص المفتوح» بتعبير إيكو بمعنى ذلك النص الذي يستطيع بفعل طاقاته الفنية أن يخترق الزمان والمكان بكل أبعادهما، ويثير قراءات مختلفة باختلاف القراء والمتلقي ويجيب عن أسئلة عصورهم المتنوعة. وإذا كان الأمر كذلك بالنسبة للنص النموذج فما هي الوسائل الفنية التي ستسعف الناقد المتخير في معرفته وتمييزه عن غيره؟

3 - بلاغة الاختيار الشعري:

يبدو أن معرفة النص النموذج المعرفة النقدية الصحيحة التي تمكن الناقد المتخير من اختياره ليست ترفاً فنياً كما قد يظن؛ بل هي عمل بلاغي ونقدي صعب مرامه. ولذلك قال ابن عبد ربه «إن اختيار الكلام أصعب من تأليفه»[10] وأشار أبو هلال العسكري إلى «أن اختيار الرجل قطعة من عقله»[11]. فالاختيار الفني، إذا، يتطلب ذائقة شعرية مصقولة وذوقاً شعرياً مبنياً وتمرساً نقدياً بالنصوص بحيث يستطيع تمييز جيدها من رديئها. ولهذا استبعد الخطاب النقدي العربي القديم كل الاعتبارات التي لا تمت إلى أدبية النص بصلة في اختيار

الشعر والحكم عليه، كما أخبرنا بذلك ابن سنان الخفاجي حيث قال «يذهب كثير ممن يختار الشعر إلى تفضيل ما يوافق طباعَهُ وغرضهُ، ويذهب قومٌ إلى اختيار ما لم يتداول منه حتى يكون للوحشي الذي لم يشتهر مزية عندهم على المعروف المحفوظ ويخالفهم آخرون فيختارون سائر الشعر على خامله، ومشهورَهُ على مهجُوره، ويستحسن قوم الشعر لأجل قائله فيختَارون أشعار السادة والأشراف ورؤساء الحروب ومن يوافقهم في النحلة والمذهب ويمت إليهم بالمودة والنسب وهذه كلها أقوال صادرة عن الهوى...»[12].

إن الاختيار بناءً على ما سبق، عملية نقدية تروم استكناه الفعل الجمالي الكامن في الأشعار المختارة واستجلائه بواسطة الوسائل البلاغية والأسلوبية المسعفة لذلك. ذلك أن «المؤلف لا يستحق اسم الاختيار إلا إذا ضم قطعاً من الشعر مستخرجة من كمية كبيرة وتكون القيمة الجمالية للمختار مخالفة للمتروك، فدور المتخير أن يأخذ الجيد ويترك الباقي جانباً»[13] وهذه مهمة تتطلب ناقداً متمكناً من عيار القاضي الجرجاني والآمدي وعبدالقاهر الجرجاني وابن سنان الخفاجي وغيرهم الذين أبانوا عن معرفة بالكلام الشعري، وقدرة على تمييز جيده من رديئه.

4 - اتجاهات الاختيار الشعري:

رغم ما تقتضيه الممارسة الاختيارية من أخذ الجيد من الكلام الشعري وترك سواه، فإنه يمكن أن نميز في تاريخ الاختيار الشعري العربي بين اتجاهين اثنين[14]:

الأول: ويهتم باختيار النصوص الوافية والكاملة بغية توثيقها والحفاظ عليها من الضياع. وتقريبها من الناشئة. ونجد نموذجاً لهذا

الاتجاه في المفضليات كما هي عند المفضل الضبي والأصمعيات كما هي عند الأصمعي.

الثاني: وهمه اختيار المقطعات والبحث عن القيم الباقية فنية ومضمونية معتبراً في ذلك الأسس البلاغية والنصية. ويمثل هذا الاتجاه أبو تمام الطائي في مختاره الحماسة كما يبين ذلك المرزوقي بقوله: «إن أبا تمام كان يختار ما يختار لجودته لا غير ويقول ما يقوله من الشعر بشهوته...»[15]. وإذا كان هذا الأمر يبين أن ممارسة الشعر ونقده مرتبطة باختيار النص الجيد وترك ما هو دون ذلك، فإن هناك أسئلة تبدو في أفق هذا الحديث منها: ما الذي يجعل نصاً ما أجود من نص آخر؟ وما هي مواصفات الجودة الفنية؟ ولماذا يختلف النقاد المتخيرون في تلقيهم للنصوص المختارة؟

تلك أسئلة بلاغية أثارها اختيار أبي تمام في ذهن المرزوقي الشارح[16] وأرقت البلاغيين قديماً والأسلوبيين والشعريين حديثاً. وسنتخذ منها منطلقاً لطرح أسئلة جديدة حول بعض كتب الاختيار في المشهد النقدي بالمغرب والأندلس وسنقتصر من هذه الكتب على:

* **التشبيهات من أشعار أهل الأندلس**، لأبي عبدالله بن الكتاني الطبيب (420هـ).
* **البديع في وصف الربيع**، لأبي الوليد إسماعيل بن عامر الحميري (440هـ)، نشر وتحصحيح هنري بيرس، طبعة جديدة، منشورات دار الآفاق الجديدة 1410هـ/1989م.
* **الحماسة المغربية مختصر كتاب «صفوة الأدب ونخبة ديوان العرب»**، لأبي العباس الجراوي التادلي (629هـ) تحقيق الدكتور محمد رضوان الداية، دار الفكر المعاصر، بيروت – لبنان، دار الفكر، دمشق – سورية.

* **المطرب من أشعار المغرب**، لابن دحية الكلبي (633هـ)، تحقيق: الأبياري إبراهيم، وحامد عبدالمجيد، وأحمد أحمد بدوي، راجعه طه حسين، دار العلم للجميع، بيروت - لبنان.
* **رايات المُبَرَّزين وغايات المُمَيَّزين**، ابن سعيد المغربي (673هـ)، تحقيق: محمد رضوان الداية، ط 1، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر 1987.
* **السحر والشعر**، للسان الدين بن الخطيب (776هـ)، تحقيق: محمد مفتاح.

ولعل ما يجمع بين هذه الكتب أنها اعتمدت مقاييس بلاغية وفنية في اختيارها للأشعار، فضلاً عن أنها تلخص إلى حد ما طبيعة الانفعال الجمالي الذي كان يبديه كل ناقد مُتَخيِّر إزاء جماليتها وفي عصور أدبية مختلفة من القرن الهجري الخامس إلى القرن الهجري الثامن، وهذا ما يجعلنا نتساءل عن الشرائط الفنية والبلاغية المعتبرة عند النقاد المتخيرين وطبيعة الاختيارات لديهم ومضامينها، وكذا الكيفية التي تلقوا بها نصوصهم المختارة، ونوعية الأسئلة التي كانت تؤرقهم في تلقيهم للأشعار.

5 - أسس الاختيار وأسئلة التلقي:

لم يقف عمل المُتخيِّرين عند حدود إبداء الدهشة والانفعال إزاء القطع أو الأبيات الشعرية المختارة، بل تجاوز ذلك إلى اكتشاف الفعالية الجمالية التي تنطوي عليها في إطار قراءة بلاغية مبررة تستند إلى مقاييس فنية متفاعلة حاولنا إجمالها في:

الصورة التشبيهية بكل مستوياتها، والغرابة الفنية، والتناص البليغ أو التوليد، والخيال الشعري، والغرض الفني.

والملاحظة العامة التي ينبغي تسجيلها هنا أن كتب الاختيار المدروسة تختلف حسب طبيعة المكون أو المكونات الفنية المعتبرة في انتقاء الأشعار والتمييز بينها، كما تتباين حسب نوعية السؤال البلاغي الذي يؤرق الناقد المتخير في عصره.

1 - 5 - الاختيار وسؤال الصورة التشبيهية:

يدخل هذا السؤال ضمن انشغال النقاد المتخيِّرين بالصورة البلاغية عامة، والصورة التشبيهية خاصة، وينجلي هذا في معظم كتب الاختيار المدروسة إلا أنه أبين وأغلب على كتاب «التشبيهات من أشعار أهل الأندلس» للكتاني، وكتاب البديع في وصف الربيع للحميري. وهما مصنفان يشتركان في أمرين اثنين:

الأول: أن التشبيه هو المكون الفني المعتبر لدى الناقدين في انتخاب الأشعار والتمييز بينهما كما يكشف عن ذلك عنوان كتاب الكتاني «التشبيهات من أشعار أهل الأندلس» وكما صرح بذلك الحميري بقوله: «... وتأمل أيها الناظر في كتابي تأمل اليقظ المتقد ترَ أغرب التشبيهات وأعجب الصفات وأبرع الأبيات وأبدع الكلمات...»[17]. والملاحظ أن هذا الاهتمام بعنصر التشبيه يعد في حقيقته جزءاً من عناية «الشعر الأندلسي بالصورة في دور مبكر من تاريخه حتى أصبح طلب الصورة فيه غاية كبرى...»[18].

الثاني: أنهما يمثلان ذلك الاتجاه الفني المستمد لكل مقوماته من سؤال المفاخرة الذي استبد بالفكر الأدبي بالأندلس إبان القرون الخامس والسادس والسابع. وذلك ببيان محاسنه وخصوصياته وعرض المجالات الفنية الكبرى التي اتصلت بها ملكة التصوير عند المبدعين الأندلسيين. يشهد لهذا أن كلاً من الكتاني والحميري اقتصراً في اختياراتهما على ما أبدعه الأندلسيون من أصناف التشبيهات وأبدع الأوصاف مستعينين بذلك عن أشعار أهل المشرق. وقد عبر الحميري عن هذه

النزعة بشكل واضح فقال: «فلما رأيت ذلك جمعتُ هذا الكتاب مضمناً ذلك الباب «يقصد وصف الربيع» ولست أودعه إلا ما ذكر أهل الأندلس خاصة في هذا المعنى إذ أوصافهم لم تتكرر على الأسماع ولأكثر امتزاجها بالطباع فتردها شيقة وترودها نقية (...) وأما أشعار المشرق فقد كثر الوقوف عليها والنظر إليها حتى ما تميل نحوها النفوس ولا يروقها منها العلْقُ النفيس، مع أني استغني عنها ولا أحوج إليها بما أذكره الأندلسيينَ من النثر المبتدع والنظم المخترع وأكثر ذلك لأهل عصري إذ لم تغب نوادرهم عن ذكري...»(19) وقد كان من نتائج هذه النزعة التفاخرية التي عبر عنها الحميري أن قادته إلى المقارنة بين المشارقة والأندلسيين في وصف الربيع فقال: «... لكن أهل المشرق على تأليفهم لأشعارهم وتثقيفهم لأخبارهم منذ تكلمت العرب بكلامها وشغلت بنثرها ونظامها إلى هلم جرا، لا يجدون لأنفسهم من التشبيهات في هذه الموصوفات ما وجدته لأهل بلدي (...) ولو تأخروا عن إدراك المشرقيين في كل نحو وغرض وتقهقروا عن لحاقه في كل جوهر وغرض لكانوا أحقاء بالتأخر وأحرياء بالتقهقر، فكيف يرى فضلهم وقد سبقوا في أحسن المعاني مجتلىً وأطيبها مجتنى وهو الباب الذي تضمنه هذا الكتاب فلهم فيه من الاختراع الفائق والابتداع الرائق وحسن التمثيل والتشبيه ما لا يقوم أولئك مقامهم فيه»(20).

ورغم هذين الأمرين اللذين اشترك فيهما الكتاني والحميري، فإنهما يختلفان في نوعية القراءة البلاغية التي قام بها كل واحد منهما. فإذا كان الكتاني قد اكتفى باختيار المقطعات الشعرية التي تتضمن عنصر التشبيه دون تفسيرها وتحليلها، فإن أبا عامر الحميري جمع بين المقطعات والمقصدات وأبان عن رؤية تحليلية للأشعار وذلك من خلال إصدار أحكام فنية عامة حيناً ومفصلة حيناً آخر. ولئن كانت هذه الأحكام تشبه إلى حد ما تلك التي ميزت الخطاب النقدي العربي في طفولته، فهي على الأقل استطاعت أن تتجاوز انطباعية الكتاني وتبرز

وظيفة الأساليب التشبيهية في إغناء جمالية الأشعار المختارة، واستجلاء بلاغتها. ويمكن أن نمثل لهذا بتحليله النصي لأبيات من الشعر وصف فيها ذو الوزارتين القاضي الجليل النيلوفر إذ يقول: «وله أعزَّهُ الله - يصفه - أي النيلوفر بوصفين غريبين وشبهه بتشبيهين غريبين في قطعة واحدة هي: (رجز):

كأنما النَّيلُوفَرُ المستَحْسَنُ ... الغَضُّ البَهِجْ
مقلةُ خودٍ مليت ... سحْراً وغُنْجاً ودَعَجْ
أو خاتمٍ من فِضَّةٍ ... وفَصُّهُ من السَّبَجْ[21]

شبه - أي النيلوفر - في البيت الثاني بالعين في السواد الذي بين بياضه، وهو أولى بهذا التشبيه وأحق أن يُصاغ فيه كل ما شبه بالعين من البهار وغيره الذي لا سواد فيه يؤيد حقيقة تشبيهه وينصر صحة تشبيهه. ومثل هذا التشبيه المعدوم الشبه والتمثيل المنقطع المثيل لو وقع لمشتاق لصناعة الشعر عاكف على صناعة النظم مجهد نفسه فيها معان لمعانيها لاستغرب غاية الاستغراب، واستعجب نهاية الاستعجاب، فكيف ترى فضله وتعاين نبله وهو لا يعاني هذا ولا يتفرغ له»[22].

فجمالية هذه الأبيات في تصور «الحِميري» إنما تعود إلى حذق صاحبها في وصف «النيلوفر» بوصفين غريبين وتشبيهه بتشبيهين عجيبين أثار استغراب المتلقي واستعجابه. وهذا يبين أن مفهوم «الأدبية» مرتبط عنده بسؤال الغرابة الفنية الذي استبد بالتصور النقدي لباقي النقاد المتخيِّرين.

2 - 5 - الاختيار وسؤال الغرابة الفنية:

يعتبر مفهوم الغرابة من أهم الأسئلة البلاغية التي ميزت التفكير

النقدي للمتخيرين في كتبهم الاختيارية. وهو «مفهوم قديم وذو أهمية كبيرة في الرؤية البلاغية العربية سواء في المستوى السيميائي العام أو في المستوى الشعري الخاص»[23]، وتعود استعمالاته الأولى إلى سهل بن هارون الذي قال: «إن الشيء من غير معدنه أغرب وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع... والناس موكلون بتعظيم الغريب واستطراف البعيد»[24].

وقد تجاوز مفهوم الغرابة هذا المستوى العام الذي صاحب نشأته وارتبط بما هو فني صرف، فأصبح يراد به تصوير المعاني الشعرية تصويراً بلاغياً بشكل يجعل الشاعر مبتكراً لها ومخترعاً[25]، فيثير بذلك إعجاب المتلقي واستغرابه. وبهذه الدلالة صار أساساً فنياً ومعياراً بلاغياً يحتكم إليه النقاد عموماً في تصورهم لأدبية النصوص وشعريتها[26]، وربما تحول عند النقاد المتخيرين في المغرب والأندلس إلى مبدأ بلاغي يعاد إليه في كل عملية اختيار فنية، وفي كل العصور الأدبية، فقد اكتفى الحميري، وهو من مُتخيِّري القرن الهجري الخامس، في كتابه «البديع» بجمع غرائب الأندلسيين ونوادرهم في التشبيه[27]. وأشار أبو العباس الجراوي في حماسته إلى أن كتابه «صفوة الأدب ونخبة ديوان العرب» وإن كان فيه بعض الطول «فإنه بما اشتمل عليه من غرائب المنظوم وعجائبه غير مملول»[28]. كما أن ابن سعيد المغربي في كتابه «المرقصات والمطربات» قسم الشعر إلى خمس طبقات مرقص ومطرب ومقبول ومسموع ومتروك واقتصر في اختياراته من الطبقات المذكورة على «ما كان من طبقتي المرقص والمطرب وكلاهما دائر على غوص الفكرة وإثارة المعاني واختراعها»[29]. وكان هذا التوجه الفني هو مدار كتابه رايات المُبرَّزين وغايات المُميَّزين الذي ساق فيه «من غرائب شعر المغرب ما كان معناه أرق من النسيم ولفظه أحسن من الوجه الوسيم...»[30].

ولم يتخلف ابن دحية الكلبي في كتابه «المطرب» عن معانقة الأبعاد الفنية لمفهوم الغرابة، بل اختار من الأشعار «ما يطرب من الغزل والنسيب والوصف والتشبيب إلى غير ذلك من مستطرفات التشبيهات المستعذبة، ومبتكرات بدائع بدائه الخواطر المستغربة ولمح سير ملوك المغرب، وصلح أخبار أدبائه، ورقيق معاني كتابه وجزل ألفاظ خطبائه... »(31).

أما لسان الدين بن الخطيب فقد ربط مبدأ الغرابة بالمتلقي، واتخذه فاصلاً بين ضربين من الشعر. فالضرب الأول هو اللون الذي يجنح فيه قائله إلى ألوان من البيان وضرب من البلاغة كالتشبيه والتمثيل والاستعارة والتخييل والمحاكاة وغير ذلك مما يسحر القارئ ويجلب المتلقي حتى يتبدى له الواقع خيالاً والخيال واقعاً. والضرب الثاني وهو أقل درجة في التأثير من الضرب الأول لأنه قعد عنه ولم يجاره في غريب التشبيهات وعجيب الاستعارات، ولطيف المعاني، إذ لا غوص فيه ولا اختراع ولا ابتداع. وهذا اللون من الشعر هو الشعر عند لسان الدين بن الخطيب شعر «تستحسنه العرب وترتضيه ويوجبه لسانه وتقتضيه»(32). وقد يبدو لسان الدين بن الخطيب من خلال ما صرح به نظرياً، رائداً في تصوره «لأدبية» النصوص المختارة وجودتها، إذ ربط مفهوم الغرابة بالتشبيه والاستعارة والتخييل والمحاكاة وغيرها من مكونات اللغة الشعرية ووصل ذلك بالمتلقي، لكنه مع ذلك لم يستطع في تلقيه للاختيارات الشعرية أن ينزاح عن ذوق المتخيرين السابقين عليه، بل عمل على تصريفه والحفاظ على مرتكزاته الفنية. وتأثره بابن سعيد في كتابه «المرقصات والمطربات» واضح كل الوضوح كما صرح بذلك هو نفسه في كتابه «نفاضة الجراب» إذ قال: «وصدر عني مجموع يشتمل على الأناشيد التي تحصلت لي تضمن ضربي المطرب والمرقص... وسميته السحر والشعر»(33) فقوله تضمن المطرب

والمرقص دليل واضح على تبنيه لمنهج ابن سعيد النقدي حول مقاييس الجودة الفنية والقائم على طلب المعنى الغريب والبديع. وقد امتد هذا التأثر المنهجي فشمل مضامين الاختيار الفني لدى الناقدين المتخيرين؛ ذلك أن بعض النصوص المختارة التي أوردها ابن سعيد المغربي ضمن باب المرقص من الشعر[34] هي نفسها التي أدخلها ابن الخطيب في باب ضرب السحر[35]. وهذا ما يؤكد أن لسان الدين بن الخطيب استفاد من القراءات النقدية السابقة عليه، باعتباره خاتمة أهل الأدب والنقد في الأفق الأندلسي و«ظل موجهاً في كتابه السحر والشعر بذوق من سبقه»[36] والمتمثل في «تفضيل الشعر الجيد في المعاني الغريبة والصور المبتكرة والتشبيهات العقم»[37]. الأمر الذي يبين أن مبدأ الغرابة الفنية شكل عند جميع النقاد المتخيِّرين معياراً فنياً به تقاس جودة الأشعار المختارة. لكن السؤال الذي قد يطرح هو: ما هي دواعي هذا الاهتمام بمبدأ الغرابة الفنية؟ وما هي الخلفيات المعرفية التي تحكمت في استعمالاته الفنية لدى كل ناقد متخير؟ وما هي أشكال تداوله عند النقاد المتخيِّرين؟

1 – 2 – 5 – الغرابة وسؤال المفاخرة:

لا يمكن في تقديرنا فصل حرص الأندلسيين على التمسك بمبدأ الغرابة وسؤال المفاخرة الذي استبد بالفكر الأدبي بالأندلس. وهو مسلك فني انجلى في القرن الهجري الخامس، وكما رأينا سابقاً عند أبي الوليد الحميري الذي اتخذ من الغرابة والبديع وسيلة فنية لإبراز تفوق الأندلسيين ونبوغهم في وصف المظاهر الجميلة للطبيعة الأندلسية. وقد نبه على هذا في مقدمة مختاره الشعري حيث دعى متأمله ليرى ما اشتمل عليه من أغرب التشبيهات وأعجب الصفات. وزاد هذا الأمر وضوحاً في منجزه النصي فأكثر من الكلام في تشبيهات الأندلسيين العقيمة[38] والغريبة النادرة[39]، وتشبيهاتهم المستولية على غاية

الكمال والصفات الرائعة والمستوفية لنهاية الجمال[40] وتشبيهاتهم السرية[41] وتمثيلاتهم البديعة[42]، كما أنه تحدث عن أوصافهم النادرة والمستغربة والغريبة[43] وعن معانيهم الدقيقة في الألفاظ الأنيقة[44]. وغيرها من القيم الفنية والأسلوبية التي بقدر ما تعكس شاعرية ناظميها وتملكهم لوسائل الإبداع، بقدر ما تجسد مقصدية الناقد المتخير المتمثلة في تخليد آثار الأندلسيين وجمعها ومفاخرة المشارقة بها. وهذا ما وجهه إلى نهج مسلك تحليلي أبان فيه عن متلق ناقد وقارئ متخير لا يقف عند حدود الانفعال بالنصوص المختارة بل تجاوز ذلك إلى التفاعل مع مكوناته الفنية من خلال ملء مناطق اللاتحديد فيها ورتق فجواتها وخرومها وبياضاتها.

ولا نعدم وجود امتدادات تاريخية لهذا البعد التفاخري الذي طبع مفهوم الغرابة كما يتضح عند ابن دحية الكلبي في كتابه «المطرب» وابن سعيد المغربي في مختاراته المرقصات والمطربات ورايات المبرَّزين وغايات المميَّزين والمغرب في حلى المغرب اللذين أبانا عن نزعة تفاخرية تستمد قوتها من سؤال المفاخرة الذي استمر فاعلاً في المراحل المتأخرة من تاريخ الشعر العربي بالأندلس.

2 – 2 – 5 – الغرابة والغرض الشعري:

يعكس هذا النوع الفرعي شكلاً مهماً من أشكال تداول الغرابة عند النقاد المتخيرين. إذ تم الجمع بين أبعاده الفنية والاختيار من زاوية الغرض الشعري. وهو توجه فني عام في كتب الاختيار المدروسة. ويبقى الفرق بين المتخيِّرين في نوعية الأغراض المتناولة أو المختارة. وسنميز في هذا الإطار بين توجهين:

الأول: الاختيار وما يطرب ويرقص من الأشعار[45]: خص ابن دحية الكلبي كتابه «المطرب من أشعار أهل المغرب» لما يطرب من الأشعار الأندلسية في الغزل والنسيب والوصف والتشبيب وهي

موضوعات شعرية تحيلنا على تلك الرؤية الطربية التي هي جزء لا يتجزأ من البذخ والترف اللذين عرفتهما الحضارة الأندلسية في مراحلها الذهبية. واستمر هذا التوجه فاعلاً عند ابن سعيد المغربي من خلال كتابه المرقصات والمطربات الذي لم يقتصر على الأشعار الأندلسية فقط بل ضم إليها كل ما يرقص ويطرب من الشعر العربي عامة وفي معظم الأغراض الشعرية المعروفة.

الثاني: **الاختيار من زاوية الغرض عامة**: ونجد نموذجاً لهذا الاتجاه الفني عند أبي العباس الجراوي من خلال كتابه «الحماسة المغربية» الذي اختصر فيه كتابه «صفوة الأدب ونخبة ديوان العرب» وهو مصنف في مختار الشعر كما توحي بذلك مكونات عتبته النصية «الصفوة» و«النخبة». وهو مجموع نفيس «ومليح أحسن في اختياره كل الإحسان»[46] كما يقول ابن خلكان في وفيات الأعيان. وهو فوق ذلك نموذج من المصنفات التي سار فيها صاحبها على منوال كتاب الحماسة لأبي تمام الطائي: ولعل نفاسة هذا الكتاب تعود في تصورنا إلى جانبين:

الجانب المنهجي: إذ جمع فيه ما هو غريب من المنظوم وعجيب وبمقتضى ذلك سار ينتقي من القصيدة الواحدة الأبيات التي تنسجم ومواد كتابه؛ وقد يتصرف المصنف أحياناً في ترتيب الأبيات المختارة وخصوصاً في مختاراته من الشعر المحدث - الشعراء العباسيين - «وكأنه يعيد بناء القصيدة في أبياتها المختارة بناءً جديداً، بحيث لا يشعر القارئ باختلاف أو انقطاع أو تشتت، وهو ملمح لم أعرفه عند مصنف آخر فيما يختاره من أشعار الشعراء»[47].

الجانب التغريضي: جعل الناقد اختياره الفني وفق الأغراض الشعرية التالية: المدح ويضم مدح النبي عليه الصلاة والسلام والمديح السياسي، والمراثي والنسيب، والأوصاف والأمثال والحكم والملح وذم

النقائض والزهد ثم المواعظ. وقد جمع في هذه الأغراض بين المقطعات والقصائد ورتبها ترتيباً زمانياً. وغالباً ما كان يبدأ بشعراء المشرق ثم شعراء المغرب والأندلس. ولم يورد ضمن هذه الأبواب والأغراض شيئاً من شعر عدا أبيات مفردة في خطبة مصنفة. **ويلاحظ أن أبا العباس الجراوي وإن كان لا يذيل اختياراته بأحكام نقدية تبرز حدود غرابتها فإنه استطاع أن يجمع بين القراءة التغريضية والفنية في ربقة واحدة**[48]. إذ اشترط في الأشعار أن تكون مناسبة للغرض الذي فيه القول، وأن تكون غريبة وعجيبة من الناحية الفنية. ونظير هذا المنحى نجده عند لسان الدين بن الخطيب الذي قال: «وصدر عني مجموع يشتمل على الأناشيد التي تحصلت لي متلقاة ومنتزعة لم يعثر على مثله في حسن الاختيار. تضمن ضربي المطرب والمرقص وتقدمه كلام علمي في الشعر وسميته «السحر والشعر» مرتباً على الأغراض»[49]، فقد رتب أشعاره وأناشيده المنتخبة وفق الغرض الشعري، وميز بينها من خلال مقياس بلاغي. إذ قسم الشعر إلى شعر ساحر وشعر عادي، وبذلك تمكن من الجمع بين ما هو غرضي وفني شأنه في هذا شأن أبي العباس الجراوي الذي سبقه. وهما بهذا الفعل الفني إنما يجسدان نموذجاً من التلقي في محاصرة أدبية النصوص وبلاغتها. ومؤداه «أن قيمة الشعر لا تتعلق بالغرض الذي فيه القول (فحسب) بل بطريقة التعبير عنه، فالشعر إنما هو بناء لغوي خاص تنبع قيمته الجمالية من داخله لا من أي فكرة مجردة منه أو قيمة خارجة عنه. وقد كان نقادنا القدماء على وعي بهذه الحقيقة، فعلى الرغم من كثرة حديثهم عن أغراض الشعر فإن أحكامهم النقدية لم تكن في الأعم الأغلب تنصب (فقط) على الغرض لذاته، بل على الشكل الفني الذي يتحقق فيه»[50].

3 – 5 – الاختيار وسؤال التناص البليغ:

إذا كان حرص النقاد المتخيِّرين على التمسك بمبدأ الغرابة الفنية

قد مكنهم من انتخاب الأشعار التي تضمن التشبيهات الغريبة والاستعارات العجيبة، فإنهم أضافوا إلى هذا المبدأ مبدءاً فنياً آخر متصلاً به ولا يقل عنه درجة يتمثل في التوليد، ومعناه «أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه أو يزيد فيه زيادة»(51)، وهم بهذا الفعل الفني إنما يعبرون عن وعيهم العميق بأهمية التفاعل النصي في بناء نصوصهم الفنية. وقد اشترطوا في ذلك أن يحسن الشاعر التفاعل مع معاني غيره، وأن يتناص معها تناصاً بليغاً بحيث يستطيع أن يولد منها معان جديدة وأن يزيد فيها زيادات نصية وأسلوبية تضعها في حكم المخترع من المعاني والغريب[52]. فهذا أبو الوليد الحميري رغم كونه صرح في مشروعه النظري باقتصاره على إيراد التشبيهات الغريبة المخترعة، فإنه ساق في منجزه النصي كثيراً من المعاني المولدة التي عمد فيها بعض الشعراء إلى توظيف معاني غيرهم توظيفاً إبداعياً. بيان ذلك في قوله «وقال: أبو عبدالملك الطليق (...) يصف الورد والبهار في قصيد مشهور له لم يصنع بعده ولا قبله على عروضه وقافيته ما يوازيه جمالاً ويضاهيه كمالاً والوصف يعد صدر في سواه (رمل):

تشبيه الورْد بوجنة المعشوق كثير إلا أنه أغرب بزيادة الندى ومقابلته بالعرق...»[53] فقوله: «تشبيه الورد... إلا أنه أغرب

وكأن الوَرْدَ يعْلُوهُ النَّدَى ... وَجْنَةُ المعْشُوقِ تَنَدَّى عَرَقاً
يتَفَقَّى عَنْ بهَار فاقِعٍ ... خِلْتَهُ بالورْدِ يطوي ومَقاً

بزيادة» دليل بين على جعله للتوليد أو التناص البليغ في حكم الغرابة الفنية التي كلما توافرت مظاهرها وتجلياتها البلاغية في أي نص أو قطعة من الشعر حظيت بالاختيار.

ومثال هذا التوجه الفني نجده عند ابن سعيد المغربي الذي اشترط

في المرقص من الشعر أن يكون «مخترعاً أو مولداً يكاد يلحق بطبقة الاختراع لما يوجد فيه من السر الذي يمكن أزمة القلوب من يديه»[54]. وفي كتابه «رايات المبرِّزين وغايات المميَّزين» جمع بين الغرابة والتناص البليغ فقال: «فهذا مجموع أوردت فيه من غرائب شعر المغرب ما كان معناه أرق من النسيم ولفظه أحسن من الوجه الوسيم (...).

واشترطت مع هذا ألا أورد فيه ما لم يُسْبقوا إلى معناه واستحقوه بزيادة أو حسن عبارة أبرزته بعد تجويده في حلاه»[55]. وبهذا الشرط يبدو أن ابن سعيد لم يقف بالغرابة الفنية عند حدود «الجدة المصاحبة للابتكار»[56] بل امتد بها إلى «الجدة المرافقة لتوليد شيء جديد من أمور لم تعد جديدة»[57] حتى إذا «عثر عليها المتذوق اشتد به الطرب إلى درجة التعبير عنه بالرقص ولذلك سمى الناقد ما تمتع بالجدة من حيث الابتكار أو التوليد باسم المرقص وسمى ما دونه مما عليه إشارة من الابتداع لا تبلغ بالمتذوق حد الرقص وإنما تثير في النفس هزة ارتياح ونشوة طرب باسم المطرب...»[58].

وقد ترجم الناقد المتخير هذا الالتزام المنهجي في منجزه النصي، ومثل له ضمن ما ساقه من معانٍ مولدة بذلك البيت الشعري الذي أبدع فيه امرؤ القيس أيما إبداع: وهو[59]:

حاور ابن شهيد معنى هذا البيت فولد منه معان جديدة عبر عنها بقوله:

اكتفى ابن سعيد المغربي في تعليقه على طبيعة هذا الحوار الفني

سَمَوْتُ إليْهَا بَعْدمَا نَامَ أهْلُهَا سُمُوَّ حَبَابِ المَاءِ حَالاً عَلى حَالِ

بالإشارة إلى أن ابن شهيد «أحسن في تناوله غاية الإحسان»[60]، ولم يبين وجه إحسانه. والحال أن الشاعر المولد فصل ومطط ما أجمله

ولمّــا تمــلأ مــن سُــكْــره ونـامَ ونـامـتْ عُـيون الـعسَـسْ
دنــوتُ إلــيــه عــلــى قــربــه دُنُــوَّ رفـيـقٍ إذا مـا الـتَـمَـسْ
أدبُّ إلــيــه دَبــيــبَ الــكَــرَى وأسْـمُـو إلـيـه سُـمُـوَّ الـنَّـفَـسْ
أقَـبِّـلُ مـنـه بـيـاضَ الـطُّـلا وأرشـفُ مـنـهُ سـوَادِ الـلـعَـسْ
فَـبِـتُّ بـه لَـيْـلَـتـي نـاعِـمـاً إلـى أن تَـبَـسَّـمَ ثـغْـرُ الـغَـلَسْ

نموذجه الفني، وولد معان إضافية إلى المعنى الأصلي تتصل بسياق الغزل والسكر ونوم الحرس ودنو الشاعر إلى المحبوب، ودبيبه إليه الذي يشبه دبيب الكرى، وسموه إليه الذي يشبه سمو النفس.

والذي نخرج به من هذا الأمر أن المتخيِّرين بجمعهم بين الغرابة والتوليد حققوا أهدافاً مهمة منها:

* إنهم قدموا لنا معالجة بلاغية وجمالية فريدة لمبحث السرقات التي هيمنت على «النقد الأدبي القديم، وكانت معياراً للأصالة وموضوعاً للتباين في الرأي، وكثيراً ما كانت أيضاً مطية للحيف في حق الشعراء الكبار مثل أبي تمام والمتنبي. وقد وجد (عبدالقاهر) الجرجاني نفسه بعد بناء نظريته في المعاني الخاصة أي الشعرية أي أنه دخل في السؤال الجوهري: سؤال الأدبية...»[(61)]. وهو السؤال الجوهري الذي أرق النقاد المُتخيرين في تلقيهم للأشعار المختارة، وتوسلوا لمقاربته بوسائل بلاغية تتصل في عمومها بمبدأ الغرابة وما في حكمها وهو التوليد.
* إنهم بهذا الجمع تمكنوا من الكشف عن القيمة الحقيقية للإبداع الشعري الأندلسي، فهو يضم الغريب من المعاني والمولد شأنه في هذا شأن إبداع باقي الأقطار العربية الإسلامية الذي يصب في إطار الإبداع الشعري العربي.
* إنهم عبروا عن وعيهم العميق بالتصورات النقدية القديمة في محاصرة

«أدبية» النص وجودته. فقد تمكنوا من إنصاف الشاعر المحدث في عصرهم الذي وجد نفسه بين ضرورة الالتزام بتقاليد النموذج الفني المتحقق في الماضي أو الاتهام بالسرقة بدعوى استنفاد المعاني الشعرية. وأكدوا بذلك على مواصفات شعر يقوم على التفاعل بين القديم والحديث وبين الصورة القديمة والثقافة الحديثة. وهو أمر فسح المجال للمبدع الأندلسي كي يتفاعل مع ذاكرته الفنية تفاعلاً إيجابياً يسمح بالإضافة والتجديد والبناء الفني المستمر والمتجدد.

4 - 5 - الاختيار وسؤال الخيال الشعري:

إن ما يستوقف الدارس لكتب الاختيار هو وعي أصحابها بحقيقة الشعر وما يتقوم به. فالشعر بالنسبة إليهم كلام مخيل، وصياغة فنية لتجارب شعورية، إنه كما قال ابن سعيد المغربي «شعور صيغ في قالب خيالي ليعبر عن حقائق نفسية هي في نفسها جمال»[62]. فلا يكفي الشاعر أن يأتي في أشعاره بالكثير من التشبيهات والاستعارات، بل لابد له من خيال شعري يؤلف بين مكوناته الفنية ويحقق التأثير المطلوب ولأن الخيال أجمل من الحقيقة[63]. عند ابن سعيد، فإنه عمد إلى انتخاب قطع شعرية وأبيات مزج فيها أصحابها بين الحقيقة والخيال فأجادوا التعبير عن مشاعرهم. يقول معلقاً على هذه الأبيات التي اختارها للشاعر الجَعبري:

تجد الشاعر قد ذكر في خياله الكثير من الحقائق التي لو ذكرها هكذا جافة من غير أن يعمد إلى الخيال في تشبيهاته، واستعاراته، وكتاباته، لما كان لقوله التأثير الذي نلفيه في أنفسنا عند سماع هذا الشعر الذي هو الشعور صيغ في قالب ليعبر عن حقائق نفسية هي نفسها جمال لكن جمالها في التي نقلت إليها هذه المعاني!»[64].

وأعتقد أن ابن سعيد بهذا التعليق النقدي حاول أن يؤسس

نـاعـسُ الـطَّـرْفِ كَـحـيـلُ الْمـقَـلِ   رَقَّ فِــي وَصْــفِ حُــلاه غَــزَلِــي
رَق يــا مُــنــيــةَ قَــلْــبــي كَـرَمـاً   فَـعُـذُولِـي مِـن نُـحُـولِـي رَقَّ لِـي
يَـا خَـلِـيُّ الـبَـال دَعْـنِـي لا تَـلُـم   لا تَـلُـمْـنِـي فِـي هَـوَاه يَـا خَـلِـي

لتقليد فني جديد في صناعة المختارات الشعرية، ومداره إنتاج معرفة نقدية بالأشعار المختارة تتجاوز انطباعية الأحكام الفنية العامة التي تصاحبها عادة.

خلاصة عامة:

لعل أهم ما ننتهي إليه من خلال دراستنا لبعض كتب الاختيار في المشهد النقدي بالمغرب والأندلس: أن النقاد المتخيرين من خلال مختاراتهم الشعرية قد أبانوا عن أمرين أساسيين:

الأمر الأول: أنهم كشفوا عن طبيعة تصورهم لأدبية الأشعار وجودتها. إذ تمسكوا بمبدأ الغرابة الفنية وربطوه بمختلف مكونات اللغة الشعرية من تشبيه وتمثيل واستعارة وتخييل ومحاكاة، وتناص بليغ.

الأمر الثاني: أنهم سلكوا نمطين من القراءة في تلقيهم للأشعار المختارة:

النمط الأول: **وهو القراءة الذوقية الانطباعية**: ومدار الاختيار في هذا المستوى من التلقي هو ذوق المتخيِّر المتقبل الذي اكتفى بانتخاب الأشعار التي تنسجم ومقياسه الفني المعتبر دون تحليلها وبيان مظاهر أدبيتها. ويمثل هذا الاتجاه كل من الكتاني في كتابه «التشبيهات من أشعار أهل الأندلس» وأبي العباس الجراوي في «الحماسة المغربية».

النمط الثاني: **وهو القراءة البلاغية التحليلية**: وفيها غالباً ما يشفع المتخيِّر اختياراته بتحليلات نقدية وتفصيلية تبرز مكامن أدبية

الأشعار وجودتها بشكل يحول وضعه الاعتباري من قارئ مستهلك إلى قارئ ناقد يسهم في بناء المعنى وإنتاجه وتأسيس الوظيفة الشعرية. وقد جسد هذا النمط من التلقي كل من الحِميري في كتابه «البديع» وابن سعيد المغربي في بعض تعليقاته النقدية وأحكامه الفنية ولسان الدين بن الخطيب في مقدمة كتابه «السحر والشعر».

الهوامش

*) أصل هذا المقال مداخلة شاركت بها في الندوة التي نظمتها جمعية الطلبة الباحثين بكلية اللغة العربية، مراكش، تحت محور: «أسئلة الإبداع والتلقي في الشعر المغربي»، وذلك يومه 23 فبراير 2001.

1) Haus Robert Jouss, Pour une esthétique de la réception, ED Galimard, Paris 1968; P: 44.

2) Izr, The reader in the texte, théorie de l'effet esthétique, Bruxelle, 1985; P: 106.

إيزر، التفاعل بين النص والقارئ، ترجمة الجيلالي الكدية، ضمن مجلة سال، ع 7، 1992، ص: 7.

3) Haus Robert Jouss, Pour une esthétique de le réception, P: 45.

وينظر إدريس بلمليح، المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام، ط 1، منشورات كلية الآداب الرباط، 1995، ص: 286.

4) ينظر في هذا السياق مقال لجان ستاروبتسكي، «نحو جمالية التلقي» قدم به الترجمة الفرنسية لكتاب هانس روبير ياوس: «Pour une esthétique de le réception»، ترجمة محمد العمري ضمن مجلة دراسات سال، ع 6، 1992، ص: 39.

5) محمد العمري، البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها، إفريقيا الشرق، 1999، ص: 67.

6) Pour une esthétique de le réception, P: 48.

وينظر أيضاً محمد العمري، البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها، ص: 67.

7) نفسه، ص: 67.

8) إدريس بلمليح، قراءة القصيدة التقليدية، ط 1، دار القرويين، الدار البيضاء، 1999، ص: 12.

9) إدريس بلمليح، المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب، ص: 432.

10) العقد الفريد، شرحه وضبطه ورتب فهارسه أحمد أمين وإبراهيم الأبياري وعبدالسلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ج 16/1.

11) الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص: 11.

12) هذا التصور ينسجم وحرص ابن سنان على استبعاد كل العناصر النصية التي لم ير لها علاقة لفصاحة النص ومقابل ذلك اقترح أن يكون البحث في مكونات النص اللفظية والمعنوية. ينظر: سر الفصاحة، صححه وعلق عليه: عبدالمتعال الصعيدي، 1953، ص: 337.

13) El yagoubi, Bouderraoui Mohamed, Recherche sur les anthologies classique de la poésie autéislamique, thèse doctorat (3eme cycle) université de Paris, sorbone, 1978 P: 25.

نقلاً عن محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ص: 69.

14) نفسه، ص: 69 - 70. وقد عبر عن هذين الاتجاهين المرزوقي بقوله: «وقضيت العجب كيف وقع الإجماع من النقاد على أنه لم يتفق في اختيار المقطعات أنقى مما جمعه، وفي اختيار المقصدات أوفى مما دونه المفضل ونقده»، ينظر: شرح ديوان الحماسة، ط 1، نشره أحمد أمين وعبدالسلام هارون، دار الجبل، بيروت، 1991، ج 1، ص: 3-4.

15) شرح ديوان الحماسة، ج 1، ص: 13.

16) محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ص: 84.

17) البديع في وصف الربيع، ص: 9.

18) إحسان عباس، مقدمة تحقيق كتاب التشبيهات من أشعار أهل الأندلس للكتاني، ص: 16.

19) البديع في وصف الربيع، ص: 8.

20) نفسه، ص: 8-9.

21) السَّبَجْ: خرز أسود.

22) البديع في وصف الربيع، ص: 110.

23) محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، ط 1، الدار العالمية للكتاب، ص: 39-40.

24) أورد الجاحظ هذه القولة في كتابه البيان والتبيين، تحقيق: عبدالسلام هارون، دار الجبل، بيروت، دار الفكر، ج 1، ص: 89-90.

25) يرتبط مفهوم الغرابة بمفهوم المخترع من الشعر وهو «ما لم يسبق إليه صاحبه، ولا عمل أحد من الشعراء قبله نظيره».

ينظر ابن رشيد القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق: محمد قرقزان، ط 2، 1998، ج 1، ص: 448.

26) نذكر من بين هؤلاء الآمدي والقاضي الجرجاني وأبو هلال العسكري وعبدالقاهر الجرجاني، وحازم القرطاجني وغيرهم.

27) البديع في وصف الربيع، ص: 9.

28) الحماسة المغربية، ج 1، ص: 9.

29) المرقصات والمطربات، ص: 7 - 8 - 9.

30) رايات المبرزين وغايات المميزين، ص: 37.

31) المطرب من أشعار أهل المغرب، ص: 1.

32) ينظر كتاب السحر والشعر، ص: 5.

33) نفاضة الجراب وعلالة الاغتراب، نشر وتعليق: أحمد مختار العبادي، مراجعة عبدالعزيز الأهواني، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1985، ص: 189.

34) المرقصات والمطربات، ص: 81.

35) السحر والشعر، ص: 16 والنماذج التي تصور هذا اللقاء والتداخل بين الناقدين كثيرة فلتنظر في مكانها،

36) سعيد الأحرش: مفهوم الشعر عند ابن الخطيب وشيخه ابن ليون التجيبي، ضمن مجلة كلية الآداب بتطوان، عدد 2، السنة الثانية 1987، ص: 359.

37) نفسه، ص: 359.

38) البديع في وصف الربيع، ص: 77 - 123 - 80.

39) نفسه، ص: 77.

40) نفسه، ص: 41.

41) نفسه، ص: 79.

42) نفسه، ص: 73.

43) نفسه، ص: 79.

44) نفسه، ص: 73.

45) ذهب إحسان عباس إلى أن التركيز على ما يطرب ويرقص من الشعر هو انتصار لفكرة المتعة على الفكرة الأخلاقية، ينظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر حتى القرن الثامن الهجري، ط 3، دار الثقافة، بيروت، 1401هـ/1981م، ص: 537.

46) ابن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء الزمان، حققه: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ج 7، ص: 137.

47) محمد رضوان الداية، مقدمة تحقيق «الحماسة المغربية»: أو مختصر كتاب صفوة الأدب ونخبة ديوان العرب لأبي العباس الجراوي التادلي، ص: 22-23.

48) من الأسئلة التي قد تطرح في هذا السياق ما هو التصور الغرضي الجديد الذي تقترحه الحماسة المغربية؟ هل استجابت للنمذجة النظرية الذي قدمها النقد العربي القديم في تصوره للأغراض الشعرية أم أنها انزاحت عنها باقتراح نمذجة جديدة تجيب على أسئلة عصرها المتنوعة؟ هذه أسئلة وأخرى سنتخذ منها مستقبلاً أرضية لكتاب مقال حول هذا المختار الشعري.

49) نفاضة الجراب في علالة الاغتراب، ص: 189.

50) حسن الطبل، المعنى الشعري في التراث النقدي، ط 2، دار الفكر العربي، 1988، ص: 15.

51) ابن رشيق القيرواني، ج 1، ص: 450 - 451.

52) البديع في وصف الربيع، ص: 31.

53) نفسه، ص: 31.

54) المرقصات والمطربات، ص: 7.

55) رايات المبرزين وغايات المميزين، ص: 37 - 38.

56) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 543.

57) نفسه، ص: 543.

58) نفسه، ص: 543.

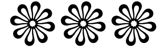
59) ديوان امرئ القيس، ط 2، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، 1964، ص: 31.

60) محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ص: 351.

62) المرقصات والمطربات، ص: 212.

63) نفسه، ص: 212 (ذهب إلى هذا لأنه لاحظ «في الخيال الراقي روعة من نسمات الحقيقة)، ص: 211.

64) نفسه، ص: 211-212.



«تنبثق الحداثة من اللحظة التي تتمرد فيها الأنا الفاعلة على طرائقها المعتادة في الإدراك، سواء أكان إدراك نفسها، من حيث هي حضور متعين فاعل في الوجود، أو إدراك علاقتها بواقعها، من حيث هي حضور مستقل في الوجود».

«جابر عصفور»

(1)

يشير مصطلح «الحداثة Modernism» في الفكر الغربي إلى الملامح الجديدة والمتميزة للموضوعات والأشكال والمفاهيم والأساليب في الأدب والفنون الأخرى، التي تنقض وتهدم المعايير والاتجاهات التقليدية[1]. أما مصطلح «ما بعد الحداثة Post-modernism» فإنه يعاني - كما يرى «إيهاب حسن» - من التقلب الدلالي، فليس ثمة إجماع بين الباحثين على معناه، فبعضهم يربطه بـ «الطليعية avant-gardism» أو حتى بـ «الطليعية الجديدة neo-avantgardism»، في الحين الذي يراه البعض مساوياً تماماً لمصطلح «الحداثة»[2]. وإذا كان «إيهاب حسن» أشار إلى الدلالة المتغيرة المتقلبة لمصطلح «ما بعد الحداثة»، فإن «ليوتار» يرفض عملية تحقيب التاريخ الثقافي في الصورة التي ترسمها اللاحقة «ما بعد -Post» أو اللاحقة «ما قبل -Pre»، لأن الحداثة تتضمن بالضرورة

إعادة كتابة أو على حد قوله إن الحداثة: «تتضمن في نفسها دفعاً وتحريكاً وتحريضاً لتتجاوز نفسها إلى حالة أخرى غير حالتها»[3].

ومهما يكن الأمر حول دلالة مصطلح «الحداثة» في الفكر الغربي، أو ما طرحه «أدونيس» من أن الحداثة العربية لا يصح أن «تبحث من منظور غربي وضمن معطيات الحداثة الغربية، وإنما يجب أن تبحث في أفق الفكر العربي، أصولاً وتاريخاً، وضمن معطياته الخاصة، وبأدواته المعرفية، وفي إطار القضايا التي أثارتها أو نتجت عنها»[4]، فإن نواة هذه الدلالة سواء كان ذلك في الفكر الغربي أو الفكر العربي هو التأكيد على فعل المجاوزة، وعدم الركون إلى المألوف والمعتاد في كل شيء، أو على حد عبارة «ليوتار» السابقة أن الحداثة تتضمن بالضرورة إعادة كتابة ومن ثم إعادة تأويل وقراءة طبقاً لمقررات جديدة تماماً من أجل مجاوزة حالتها إلى حالة أخرى غيرها. هذه المقررات الجديدة تضع المعرفة وطرق إنتاجها في مناخ الأسئلة، وتبدأ «من انقسام الوعي المتمرد على نفسه، ليصبح ذاتاً فاعلة وموضوعاً منفعلاً، ذاتاً فاعلة تعيد إنشاء موضوعها الذي هو من ناحية، وتعيد صياغة أدوات إنتاج معرفتها بهذا الموضوع من ناحية أخرى»[5].

وإذا كانت قراءات التراث المختلفة - منذ عصر النهضة إلى هزيمة يونيو (1967) على وجه التقريب - لم تتوجه إلى أن تضع التراث موضع المساءلة وإنما توجهت إلى استعادته بصورة تسقط الماضي على الحاضر، لتعيش زمن التراث نفسه في آلية تلغي في المقابل زمن الحاضر ومشاكله، أو تسقط حاضر الآخر/ الغرب على التراث في صورة شوهت التراث وحاضر الذات معاً، وفي الحالين «إمحاء للشخصية. في الحالين، عقل مستعار وحياة مستعارة، فهذه الثقافة لا تعلم استهلاك الأشياء وحدها، وإنما تعلم كذلك استهلاك

الإنسان»[6]، أو توجهت هذه القراءات إلى كتابة نوع من التاريخ يتوسل بالحياد العلمي الواهم الذي يفصل فصلاً تاماً بين التراث والحاضر، فألغت التاريخ نفسه وفاعليته، التي هي في نهاية الأمر فاعلية الاتصال الخلاق الذي يضيف من خلاله اللاحق إلى السابق. ومن ثم برز نمط قرائي جديد «حداثي» يطمح إلى إعادة التأسيس والكتابة، ولم يكن هذا الطموح يتوجه إلى الاستعادة أو الإسقاط أو كتابة نوع من التاريخ الصامت بقدر ما كان يتوجه إلى الانتقاد والتثوير والمجاوزة، متسلحاً بوعي يعترف بأن:

«ما أنتجه أسلافنا في مختلف الميادين ليس كله قادراً على الإجابةعن مشكلاتنا الراهنة، أو على إفادتنا في تحقيق كشوف معرفية جديدة. وهذا لا يعني إنكاراً لقيمتهم ودورهم في تاريخية إنتاج المعرفة، وإنما يعني التوكيد على أننا نجابه اليوم قضايا ومشكلات لم يعرفوها، ولهذا يتحتم أن نقاربها بطريق مغايرة.. إن بقاءنا في أشكال المعرفة وحدودها، ومقارباتها القديمة، إنما هو خروج من حاضر المعرفة، ومن المعرفة ذاتها. فمثل هذا البقاء لا يعني، بالضرورة، المحافظة على تراثنا أو التمسك بأصالتنا.. وإنما هي، بالأحرى، الطاقة الدائمة في الإنسان والمجتمع على الحركة والتجاوز في اتجاه المستقبل، اتجاه عالم يتمثل الماضي ويمتلكه معرفياً، فيما يستشرف مستقبلاً أفضل»[7].

هذا الوعي المتمرد أو الضدي - فيما يرى «جابر عصفور» - علامة فارقة من العلامات التي تؤسس الشروط الملازمة للحداثة[8]. هذا الوعي نجده عند قراء كثيرين للتراث، برزوا منذ العام السابع والستين أو قبله بقليل، مؤكدين أن حداثة الفكر تعني في المقام الأول أن «يفكر فيما لم يفكر فيه حتى الآن، وأن يكتب ما لم يكتب حتى

الآن»[9]، وأن الحداثة في الثقافة العربية هي «مسألة الفكر العربي في حواره مع نفسه، ومع تاريخية المعرفة في التراث العربي»[10]، ولذلك يستلزم هذا الحوار النظر في بنى الحياة العربية، وبنية التفكير العربي، من أجل مجاوزة «المبنى التقليدي» أو يستلزم هدماً «للبنية القديمة التقليدية» من أجل عملية التغيير. هذا الهدم لا يعني كما يقول أدونيس:

«الارتباط بماضي غير الماضي العربي، أو السقوط في تراث غير التراث العربي، وإنما يعني تجاوزه بأدواته ذاتها. وفي هذا الهدم يجب التوكيد على أن الحقيقة ليست في الذهن، بل في التجربة. والتجربة الحقيقية الحية هي ما تؤدي عملياً إلى تغيير العالم. وهكذا تكون النظرية الصحيحة وعياً بممارسة عملية تستهدف هذا التغيير»[11].

ولا تختلف لغة «الهدم» عند «أدونيس» عن لغة استعادة التراث عند «عبدالسلام المسدي»، الذي يرى أن:

«مقولة الحداثة عند العرب أغزر طرافة وأكثر خصباً إذ تتنزل لديهم متفاعلة مع اقتضاء آخر يقوم مقام البديل في التفكير المعاصر. وهذا الاقتضاء مداره قضية التراث من حيث هو يدعوهم اليوم إلى «قراءته» - على حد عبارة المنهجية الراهنة - ومعنى ذلك أن العرب يواجهون تراثهم لا على أنه ملك حضوري لديهم، ولكن على أنه ملك افتراضي يظل بالقوة ما لم يستردوه. واسترداده هو استعادة له. واستعادته حمله على المنظور المنهجي المتجدد وحمل الرؤى النقدية عليه، حتى لكأن الاستعادة عند العرب اليوم مقولة قائمة بنفسها تكاد لا تعرف وجوداً عند سواهم على النحو الذي هي عليه عندهم. ومن رام الوقوف على القواعد التأسيسية

في هذه المقولة كفاه النظر إلى غائيتها وهي فك إشكالية الصراع بين القديم والجديد. فمقولة الاستعادة تنفي الديمومة إذ هي تكسر الزمن»(12).

وربما لا يختلف «الهدم» واستعادة التراث التي تنفي الديمومة عن إعادة الكتابة للتاريخ الثقافي العربي عند «الجابري» الذي يحرص على:

«إعادة كتابة تاريخنا الثقافي بصورة عقلانية وبروح نقدية لأنه من خلال ممارسة العقلانية النقدية في تراثنا نكتب عقلانية أصلية وجديدة، عقلانية ستكون هي التربة الصالحة، الفتية الخصبة، التي تستطيع حمل مبادئ وأسس العلم المعاصر»(13).

وربما - أيضاً - لا يختلف هؤلاء جميعاً في الهدف عن «حمادي صمود» الذي حرص على:

«مباشرة التراث من منطلق التفاعل بينه وبين الحداثة قصد فهمه في ذاته واستجلاء أبعاد النظرية الأدبية التي يتضمنها، ثم لمحاصرة مظاهر المعاصرة فيه التي يمكن استحضارها اليوم، للمساهمة بها في تغذية النقاش القائم، حولنا، في هذه القضايا»(14).

هؤلاء القراء جميعاً لا استثناء لواحد منهم دون آخر يشتركون في هدف إعادة التأويل والقراءة طبعاً لمقررات جديدة سواء كان ذلك بلغة الهدم «أدونيس»، أو حمل التراث على المنظور المنهجي المتجدد وحمل الرؤى النقدية عليه «المسدي»، أو إعادة الكتابة بصورة عقلانية وبروح نقدية «الجابري»، أو محاصرة مظاهر الحداثة في التراث «صمود». إن إعادة التأويل والقراءة قرين مظاهر الحداثة من حيث هي:

«الشك، والتجريب، وحرية البحث المطلقة، والمغامرة في اكتشاف المجهول وقبوله»(15)، هؤلاء القراء جميعاً حرصوا على زلزلة القيم والمعايير الكاتبة، مستبدلين بمفهومات: المطلق، واليقين، والإجابة الثابتة، والمنتهى، مفهومات: النسبي، والشك، والسؤال الدائم، واللامنتهي. هذا يعني أن سؤال المعرفة وسؤال الحقيقة يظل سؤالاً مفتوحاً، ويعني أن المعرفة لا تكتمل، وأن الحقيقة بحث دائم. وعلى الرغم من وجود التباين والاختلاف في استراتيجيات القراءة ذاتها، التي تباعد بين «أدونيس» و«المسدي» أو بين «الجابري» و«صمود»، وعلى الرغم أيضاً، من وجود التباين في الحقل المعرفي الذي تتوجه إليه كل قراءة، فإنهم جميعاً يقعوا ضمن إطار القراءة الحداثية، على النحو الذي تغدو معه كل قراءة منها - كما يقول «جابر عصفور» - قراءة:

«انتقادية تثويرية في آن، منطلقها الفاعلية اللغوية... والتسليم بقدرة هذه الفاعلية على تحطيم القوالب المتحجرة الثابتة لمنظومات القيم البالية في العالم. وهذا الهدف يجعلها منحازة إلى «التجاوز» وإلى «الإبداع» دون «الاتباع»، ومن ثم تضع التراث في مناخ الأسئلة التي تبرز الثابت لتنفيه، وتؤكد الإبداع لتنطلق منه، محطمة بذلك سطوة التناقض مع الحداثة»(16).

ضمن هذا الإطار - أيضاً - انطلقت قراءات التراث النقدي الحداثية، وإذا كنا في هذا السياق نحاول أن نقدم مقاربة منهجية للقراءات الحداثية للتراث النقدي فإننا سوف نفحص ثلاث قراءات حداثية مختلفة، نبدؤها بقراءة «مصطفى ناصف»: «نظرية المعنى في النقد العربي» (1965).

(2)

اضطلع النقد الأدبي في فترة ما بين الحربين بجملة من المفاهيم

النقدية دارت حول النص الأدبي وسياقاته التاريخية، والاجتماعية والنفسية، مما جعل النقاد ينظرون إلى هذا النص بوصفه وثيقة تاريخية أو اجتماعية أو نفسية. وتجاوز الأمر هذا الحد حين تحدث النقاد عن الأثر الذي يخلفه العمل في ذات الناقد، ومحاولة إعطاء هذا الأثر قيمة نقدية توجه تفسير هذا العمل. وربما كان ما يشغل عقل الناقد - فيما أظن - في تلك الفترة هي محاولة التوفيق بين الدراسة العلمية (التاريخية/ الاجتماعية/ النفسية) والدراسة الانطباعية التأثرية. كان ذلك واضحاً عند «أحمد ضيف»، و«طه حسين» وغيرهم من نقاد تلك الفترة. وفي نهاية الخمسينات وبداية الستينات كانت هناك محاولات تجتهد في أن تقوض تلك المفاهيم السائدة في النص والمبدع والمتلقي، وإحلال مفاهيم جديدة مغايرة، فلم يعد النص مرآة للمجتمع والبيئة، ولم يعد مرآة لنفسية منتجة، ولم يعد النقد - أيضاً - تعبيراً عن انفعالات وتأثرات الناقد التي يشعر بها إزاء العمل، وإنما أصبح ينظر إلى النص بعيداً عن سياقاته المختلفة التي أنتجته، واستقلاله التام عنها، بوصفه بنية لغوية استاطيقية في المقام الأول. وأصبحت مهمة الناقد هي الكشف عن تلك المقومات التي تجعل من ذلك النص نصاً مستقلاً.

كانت بداية هذه المحاولات كتاب «الصورة الأدبية» (1958) لـ«مصطفى ناصف»، وكتاب «ما (هو) الأدب» (1960) لـ «رشاد رشدي». لقد كانت مهمة الكتاب الأول، فيما يظن ناصف، هي طرح المشكلات المتعلقة بالصورة الأدبية التي لا يعرفها النقد القديم، «أما نقدنا المعاصر فكثيراً ما يضل في أوهام، وألفاظ موروثة، وكثيراً ما تعلو العناية بالجانب الخارجي من نظرية الأدب على الكشف المطمئن لعناصره ومقوماته الذاتية»[17]. إن المهمة - فيما أظن - كانت محاولة لإحلال منظومة من القيم النقدية في بحث الصورة محل منظومة أخرى. ولم يشأ «ناصف» أن يقف طويلاً أمام التراث النقدي، واكتفى

بالتأكيد على أن النقد العربي القديم لم يحفل بالقوى النفسية ذات الشأن في إنتاج الشعر[18]، وهرع سريعاً إلى بحث موضوع الصورة الأدبية في النقد الحديث، أو بالأحرى «النقد الجديد» الذي شغل نفسه بالنص أكثر من عنايته بأي شيء آخر يدور حول النص.

أما الكتاب الثاني، فقد نظر «رشدي» إلى النقد العربي فوجده واقع تحت التأثير الطاغي للنقد العلمي والانطباعي، وكان عليه أن يكتب هذا الكتاب من أجل الدفاع عن الأدب، و«الأساس الذي يقوم عليه الدفاع أن الأدب فن له جميع خصائص الفنون الأخرى، وليس مجرد أي كلام يدعو إلى فكرة أو يسجل حقيقة أو يروي خبراً»[19]. ودلف «رشدي» في دفاعه عن الأدب إلى منجزات النقد الجديد الذي ظهر في عشرينات هذا القرن في إنجلترا وأمريكا[20]. وراح يحدثنا، كما تحدث إليوت، ورتشاردز، وإمبسون، وبروكس، وتيت، ورانسوم، عن بلاغة العمل الأدبي، وموضوعية الأدب، والأدب والحياة، والشكل والموضوع، ومعنى العمل الأدبي، والأدب والعلم، ثم أخيراً عن مدارس النقد الأدبي، منتهياً من هذا كله إلى أن النقد الجديد كان يستهدف تحليل العمل الأدبي من ناحية بنائه ونسيجه، هذا التحليل:

«يزيدنا علماً به دون أن يخرجنا عنه، أما تفسير العمل في ضوء آرائنا والانطباعات أو الظروف التي أحاطت به والعوامل التي أثرت في إنتاجه فكل هذه الأشياء لا تقربنا من العمل الأدبي بل تبعدنا عنه»[21].

وإذا كان «مصطفى ناصف» في كتابه «الصورة الأدبية» لم يعبأ كثيراً بالنقد العربي القديم، وكان «رشاد رشدي» معنياً بنقل الأصول التي قامت عليها حركة النقد الجديد، فإن «مصطفى ناصف» في قراءته «نظرية المعنى في النقد العربي» (1965)، كان معنياً بقراءة التراث النقدي وبنوع خاص «مسألة المعنى» في ذلك التراث، مقيماً -

فيما أظن - جدلاً بين الأفكار القديمة والأفكار الحديثة التي دارت حول هذه المسألة. إن الحاجة بدت ملحة - فيما يظن ناصف - إلى فكرة تمييز الأفكار بعضها من بعض. ولقد تناول النقد العربي كثير من الباحثين، وأضاءوا السبيل، ولكن مايزال للأفكار التي حاول «ناصف» طرحها في هذه القراءة مكان، «إن التراث العربي وبخاصة في المجال التطبيقي، أعني الشروح والتفسيرات مايزال بكراً قابلاً لدراسات كثيرة عن المعنى وطرق كشفه»[22].

هكذا انطلقت قراءة «مصطفى ناصف» لنظرية المعنى في النقد العربي تبحث عن تمييز الأفكار بعضها من بعض. وإذا كان فعل التمييز يتضمن - على المستوى اللغوي - فعل العزل والفصل[23]، فإنه لا يعني أن ثمة فصلاً وعزلاً للخطاب النقدي القديم عن الخطاب النقدي الحديث، وإنما يعني أن النقد العربي مليء بالعبارات الغامضة، وعلى القارئ أن يواجه هذه العبارات الغامضة بصبر كبير، وربما تحل الثقافة الحديثة هذه المشكلة، ولا يعني - أيضاً - أن تتم قراءة التراث النقدي بمعزل عن دراسات أخرى تختلف عنه، وإنما ينبغي أن «يفهم النقد العربي القديم في ضوء دراسات تختلف عنه ولكنها تلقي عليه ضوءاً كبيراً مثل النحو والفقه وتفسير القرآن الكريم» (ص 8). إن فعل التمييز لا يتضمن - هنا - فعل الفصل والعزل، وإنما يتضمن فعل المراجعة، و«ليس من العيب أن تراجع معاني العبارات الشائعة في النقد العربي القديم فضلاً عن الحديث. هذه المراجعة تحررنا من سلطة الغموض، وتجعلنا أقرب إلي التفكير المنطقي السليم» (ص 9).

لقد بدأ «ناصف» قراءته بفصل يدور حول «نظام الكلمات»، مشيراً إلى أن «عبدالقاهر الجرجاني» انتهى بعد مراجعته أو قراءته لاستعمال المتقدمين لعبارات غامضة فضفاضة إلى ما يشبه نظرية خاصة في تنظيم الكلمات أو معنى العبارة الأدبية. إن «عبدالقاهر»،

كما يرى ناصف، شغل بالعبارة الأدبية كما شغل غيره من النقاد على الإجمال، وقد شابه قليل من الشك في قدرة النحو العربي على التعرف على مستويات المعنى، ولكن «عبدالقاهر» لم يستطع أن يهدم مفهوم النحو للعبارة أو المعنى الجزئي، وإنما حاول أن «يفرق بدقة بين معاني الصيغ والعبارات في ظل الغرض الذي يقصد إليه الشاعر» (ص 13). ولذلك فإن كتاب «عبدالقاهر»، فيما يظن «ناصف»، محاولة للتعرف على بعض التفصيلات الخاصة بالترابط بين الكلمات، «وأثر ذلك في تسديد فهمنا وأحكامنا المتعلقة بالعبارة الأدبية. هذا الترابط لم يدرس دراسة مفصلة من قبل، ولذلك ظلت الصورة الدقيقة للمعنى غير واضحة في ذهن الناقد فضلاً عن النحوي. وبعبارة أوضح: كان معنى العبارة يبحث بحثاً مجملاً، ولكن عبدالقاهر أدرك الحاجة إلى بحث أكثر تفصيلاً ووفاء. وتفصيلات المعنى التي أهملها النقاد فضلاً عن النحاة تفصيلات هامة» (ص 14).

لقد ذهب «عبدالقاهر» إلى تصحيح بعض المفاهيم المتوارثة التي تدور حول العبارة، وراح يطرح فكرة تنظيم الكلمات وربطها. فإذا غيرت هذا النظام تغير المعنى، ولذلك فإن «عبدالقاهر» يرى أن تنظيم الكلمات عنصر مهم في بحث الاستعارة التي يجب أن يتم في ضوء تفهم التنظيمات الداخلية للألفاظ المستعملة في تكوينها (ص 15). لقد كان أهم شيء في بحث «عبدالقاهر»، فيما يظن «ناصف»، «ما ألح عليه حين خاطب اللغويين والنحاة بمثل ما خاطبهم به الجاحظ من قبل: إن اللغويين والنحاة ليسوا أصحاب بصر بالشعر، وهم مولعون بحصر النشاط اللغوي في قواعد تحفظ وتطبق. ولكن «عبدالقاهر» لا يعنيه ما يعني النحاة واللغويون وإنما يعنيه أننا «باستمرار أمام وحدات أو تنظيمات جديدة. وليس لهذه الجدة نهاية» (ص 17). ولذلك حرض «عبدالقاهر» الباحثين على محاولة قراءة الشعر العربي في ضوء هذه

الفكرة» (ص 18).

ويترك «ناصف» عبدالقاهر قليلاً ليفحص موضوع نظام الكلمات الذي عنى به النحاة والنقاد واللغويون السابقون بدرجات متفاوتة، ويرى «ناصف» أن مصدر هذا الاهتمام كله هو علاقة اللغة العربية بالحياة، فلقد اختلط العرب بغيرهم، وبدأت اللغة العربية تتعرض للتغيير، وكان لابد أن تتفاعل مع سائر اللغات التي لقيتها. ويعرض «ناصف» لجهود النحاة (القراء) واهتمامهم بفكرة التركيب (ص 20)، ومفسري القرآن (ص 21)، وكتب البلاغيين (ص 24)، ثم البيئة الفنية (ص 25)، ثم أخيراً لجهود المتحدثين عن بلاغة القرآن الكريم (ص 27).

ويعود «ناصف» مرة أخرى «إلى «عبدالقاهر» ويعرض خلاصة موقفه من بلاغة العبارة القرآنية. لقد لاحظ «عبدالقاهر» أن «الصرفة» قد لقيت بعض الرواج في عصره، وأن أصحاب الصرفة لم يكن لهم في فهم اللغة والفن مكان ملحوظ، وقولهم إن الله صرف العرب عن معارضة القرآن يدل بوجه ما على العجز عن مواجهة النص. وقد رفض «عبدالقاهر» القول بالصرفة، وكان مدفوعاً إلى القول بأن الإعجاز مصدره تأليف العبارة. لقد كان عبدالقاهر أشعري المذهب، وتنظيم العبارة موضع عناية الأشعري، ولكن الأشعري لا يركن إلى هذا التنظيم وحده، ولذلك فإن «عبدالقاهر» بتر كثيراً من أطراف قضية ترابط الكلمات، والدافع إلى ذلك - فيما يظن «ناصف» - هو التمسك بحرفية معنى الإعجاز (ص 30:28).

ويرى «ناصف» أن «عبدالقاهر» تصور موضوع النحو تصوراً مثيراً، ولكنه حين أخذ في بلورة فكرته العامة سبح في أودية كثيرة غير خصبة. إن «عبدالقاهر» متأثر بالطريقة البصرية إلى حد كبير،

والطريقة البصرية لا تحترم فردية المعنى. إن البصري لا يعطي استقلالاً للنص، وعلى خلاف ذلك طريقة الكوفيين، ولذلك فإن بحث اللغة لم يكن سوى ظواهر مثل: التوكيد والتنكير والتعريف، والمعنى ليس ما يعني «عبدالقاهر»، «وإنما موضوع البحث هو تلقي المخاطب العنيد غالباً - لهذا المعنى. ذلك أن الثقة بين المتكلم والمخاطب مفقودة لغير سبب ظاهر من طبيعة النص ذاتها. والواقع أن ما شغل «عبدالقاهر» من المعنى ذو طابع ديني، ففي الجو الديني وجدله يكون الاتهام معقولاً إلى حد ما». إن عبدالقاهر - فيما يظن «ناصف» - تواردت في ذهنه مجموعة خواطر ذات علاقة متشابكة بين المعنى في النحو، والمعنى في الزخرفة، والمعنى في جماليات الشعر (ص 31:35).

وينتقل «ناصف» إلى الفصل الثاني من قراءته والذي عنون له بـ «الصورة العارية والصورة المنمقة»، ويخصصه لمشكلة اللفظ والمعنى. ويبدؤه بمقولة الجاحظ المشهورة: المعاني مطروحة على الطريق يعرفها العربي والعجمي، القروي والبدوي وإنما الشعر صياغة وجنس من التصوير. ويرى «ناصف» أن النقد العربي كله لا يعدو أن يكون حاشية متوسعة على عبارة الجاحظ. لدينا المعنى السابق على المجاز أو المعنى المكشوف على حد عبارة الآمدي، وتأتي العبارة فتخرج هذا المعنى وتبرزه بقوة ودقة أكبر. وبعبارة أخرى: المعاني مطروحة على الطريق، ويأتي ما نسميه حسن التأليف وروعة اللفظ فيزيد المعنى المكشوف بهاء ورونقاً. إن هذه العبارات جميعاً، فيما يظن ناصف، «تنطوي تحت مفهوم واحد هو مفهوم الصورة العادية والصورة المنمقة. المعنى مكشوف أو عار والصورة المنقمة هي حسن التأليف أو براعة الألفاظ. لدينا أصل وتحسين، فكلمة الألفاظ يراد بها تحسين المعنى العادي حتى يبدو خلاباً. حينما نصل إلى هذه النتيجة يبدو مفهوم المعنى العادي في

النقد العربي مضطرباً غير مقبول» (ص 39:38).

ثم يدلف «ناصف» إلى مفهوم اللغة في العصور الوسطى في الشرق والغرب على السواء، والذي يلتقي مع مفهوم الثواب أو الكساء. هذا المفهوم يتطابق تماماً مع مقولة الجاحظ المتداولة التي يرى فيها أن الشأن في جودة اللفظ وحسن التعبير، وإقامة الوزن، والشعر صياغة وجنس من التصوير. في كل ذلك تعد اللغة مجرد كساء نغطي به أفكارنا، «هناك إذاً ثنائية تتعمق التفكير في اللغة. هذا إزاء ذاك، المبنى أو اللفظ الخارجي والمعنى أو الداخلي. المبنى يضاف إلي المعنى، كما يضاف الغطاء إلى وعائه أو كما يلبس الإنسان ثوبه.. اللغة إذاً كساعي البريد يحمل الرسائل إلى أصحابها ثم يذهب خالياً بعد ذلك إلى بيته. وفلاسفة العرب أنفسهم قالوا بهذه الفكرة التي سمعت صداها» (ص 40-41).

ولم يختلف «عبدالقاهر» عن الجاحظ في فهم اللغة، لقد قرأ عبارة الجاحظ كما قرأها كل مثقف، وقال إن المعنى يشبه فضة الخاتم، وصنعة الخاتم تشبه اللفظ أو التأليف. «عبدالقاهر» على الرغم من أنه أحدث ضجة كبيرة لكنه لم يخرج على الفلك القديم. هذه الطريقة توثق معنى الإشارة إلى شيء سابق، ولذلك فإن معاني النحو لم تكن سوى تحسين للشيء الساذج كما قال من قبل «عبدالقاهر» كل باحث. والباحثون بعد عبدالقاهر يعيشون في الإطار نفسه، كلهم يعنيه أن يستخرج كل ما في عبارة الجاحظ القديمة، هذا يعني، كما يظن «ناصف»، أن «فاعلية الذهن أو اللغة لا أثر لها. والقوة الإنسانية الخالقة تهمل في النقد العربي كما أهملت في سيكولوجية أرسطو من قبل. ولم تكن لغة الشعر عند الناقد العربي موضعاً لتأمل قوة الخلق عند الإنسان. بل إن قوة الخلق لم تدرس من الناحية الأنثروبولوجية أو السيكولوجية في الفكر العربي. وبعبارة أخرى إن جميع الباحثين يرون

أن المعنى في الشعر هو هو في خارجه، وأن الخلاف محصور في «طرز» أو «حواش». هذه الطرز تسمى أحياناً إيجازاً، وأحياناً استعارة، وتسمى أحياناً توكيداً وأحياناً قصراً أو حصراً (ص 43-47).

إن نظام الصورة المنمقة، كما يظن «ناصف»، يشكل معنى التفكير البلاغي في الشرق والغرب. فدلائل الإعجاز قائم على فكرة التوضيح وتحقيق المعنى، وكل بحث في نشاط اللغة يتحول إلى نوع من التوثيق والإثبات. ولذلك فإن «عبدالقاهر» جعل من الشعر نوعاً من المنطق التخييلي وأصبح مدار «البحث في الشعر وفقاً لهذه النظرية محصوراً في تفصيلات جزئية لا شك أنها أثرت في إفساد معنى القراءة الأدبية. هذه التفصيلات اهتم بها «عبدالقاهر» كم اهتم بها الباحثون المتقدمون جميعاً (ص 49:-51). لقد كان مفهوم الصورة المنمقة يختصر فهم النقد العربي لمسألة المعنى، والصورة العارية، كما يرى «ناصف»، هي التعبير الموافق للمنطق. والنحو هو منطق اللغة وهو مطابق لمنطق العقل. أما الدلالة اللغوية فهي دلالة منطقية أيضاً، فالإنسان في اللغة والشعر حيوان ناطق في نظر النقاد القدماء (ص 52). وإذا كان مفهوم الصورة المنمقة والصورة العارية قد حكم منطق التفكير البلاغي والنقدي، فإنه حكم - أيضاً - أي بحث في طبيعة الدلالات أو الموازنات أو أجناس الشعر وأغراضه إن الفكرة تطل عليك من قرب أو بعد بنسب مختلفة، ولا فرق أساسي بين كاتب وكاتب (ص 55).

ويتساءل «ناصف» لماذا كان عبدالقاهر مشغوفاً بفكرة المديح؟ إن كل معنى في النص هو أسلوب في المدح وأسلوب في الذم، ويصبح المدح هو بنية اللغة وبنية النحو بالإضافة إلى كونه بنية الشعر. ويرى «ناصف» أن «كل ما أراده عبدالقاهر من تجديد النحو هو أن يتسع صدره لمزيد من التماس هذه الفكرة في أساليب التعبير المألوفة فضلاً

على الشعر، وتصبح كل شؤون المعنى في خدمة المدح». ولذلك فإن النحو وفلسفة اللغة في التراث العربي قد زيفت اللغة تزييفاً شديداً، «وجرى الباحثون عن معاني اللغة ونحوها في نفس الأفق الذي جرى فيه النقاد. كل شيء عدا المديح الصرف من الممكن أن يؤول إليه بعد وقت قصير أو طويل. هذا هو المبدأ الذي يطبقه النقاد والمدافعون عن النحو والمعنيون بشؤون اللغة والمعنى على الإجمال» (ص 59، 60).

وينتقل «ناصف» إلى الفصل الثالث من قراءته والذي عنون له بـ «فلسفة المعنى» مشيراً في بدايته إلى أن النقد العربي القديم لم يكن ينظر إلي الشعر على أنه يخلق نوعاً من الحقيقة خاصاً به، يمكن أن ينافس ويتميز من الحقيقة التي تطرحها الفلسفة أو الدين. إن المجتمع العربي لم يكن ينظر إلى الشعر على أنه شيء يستطيع في جوهره أن يقدم معرفة عميقة ثابتة. إن المعرفة ذات طابع فلسفي، وذلك الطابع الفلسفي هو الذي حكم دراسة المعنى. إن المعنى في الشعر هو الماهية التي تحدث عنها أرسطو، والماهية أو الجوهر تدرك عن طريق العقل المحض. لقد كان النقد العربي يبحث عن فكرة المعنى في ضوء فكرة الماهية أو قل «المعنى هو الماهية، والماهية ملتبسة بالأشياء، تكتسب عن طريق الملاحظة، والتفرقة بين الصفات الجزئية والعرضية والصفات المشتركة. ومن خلال ذلك نستطيع أن نقول إن المعنى الذي أدركه هؤلاء النقاد عن أفكار ذات طابع حسي» (ص 72:70).

إن نظرية المعنى في الشعر تقوم على التمييز بين الجوهر والعرض في النقد العربي القديم. إن اللغوي والناقد لا يأبهان إلا بالجوهر، هذه هي خلاصة فلسفة المعنى في النقد العربي القديم. إن الناقد القديم ينظر إلى المعنى واللغة نظرة قاصرة، والمعنى الذي يتحدث عنه يعتبر ضرباً من الاختصار والتعرية. والناقد الحديث ينكر في بحث اللغة والمعنى آثار الثنائية، «الاختصار والتعرية عند المحدثين وفاء وكمال عند

المتقدمين. والمتقدمون يفرقون بين الجوهر والعرض، بين الدائم والمتغير، ويفرقون بين الصفة ونقضها، ويقسمون كل شيء أقساماً، ولذلك يصبح الاختصار الذي يزعمه اللغوي أو الناقد الحديث منهجاً صحيحاً في المعرفة عند القدماء... أرسطو رمز العالم القديم، ولكن فرويد هو رمز العالم الجديد. من الواجب إذن أن يلاحظ هذا التناقض. فإذا بعث ناقد قديم واستمع إلى وصفك للمعنى لبدا له أن المسخ والتشويه الذي ترميه به هو صنيعك أنت، لأنك كفرت بتعاليم أرسطو وتعاليم الفلسفة التي عاشت دهراً طويلاً» (ص 80:74).

وينتقل «ناصف» إلى الفصل الرابع من قراءته والذي عنون له بـ«المقارنة والتفاعل»، مشيراً في البداية إلى أن دراسة الاستعارة تدعو إلى التعليق على طبيعة اللغة التصويرية عامة، إنه ينبغي أن يتسع لها الوصف الفلسفي الشامل للغة. إن الاستعارة، كما يرى ناصف، ليست زينة، وإنما هي على العكس جزء أساسي من نظرية المعنى. إن الكتابات التقلدية تطرح فكرة أساسية مؤداها أن التعبير الاستعاري يستعمل بدلاً من تعبير حرفي معادل له، وهذا ما يطلق عيه «ماكس بلاك» نظرية الاستبدال في الاستعارة، أي أن الاستعارة حلت محل مجموعة من العبارات الحرفية. وشبيه بذلك الصورة الأخرى التي تشيع في الدراسات العربية القديمة. إن الاستعارة في تصور البلغاء هي استعمال اللفظ في غير ما وضع له لغرض المشابهة، وبعبارة أخرى: إن الاستعارة مقارنة مضغوطة مبالغ فيها. في هذا التصور تحتل فكرة التشبيه أهمية بالغة القيمة، ويفترض التصور - أيضاً - أن التشابه قائم موجود قبل اللغة الاستعارية، والاستعارة - إذن - تأتي لتشير إلى هذه العلاقة السابقة. أما النظرية الجديدة في بحث موضوع الاستعارة هي نظرية التفاعل، «وخلاصتها أن الاستعارة عبارة عن فكرتين اثنتين عن شيئين مختلفين تعملان خلال كلمة أو عبارة واحدة تسندها معاً، ومعنى هذه الكلمة أو العبارة هو الناتج عن تفاعلهما». لابد إذن أن نبحث موضوع

الاستعارة في هذا الضوء الجديد، فنحن «إذا عبثنا بفكرة المقارنة وأولينا نظرية التفاعل عناية أكبر بدت العبارة البسيطة أغنى وأعقد مما تصورنا من قبل» (ص 90:84).

أما الفصل الخامس فقد خصصه «ناصف» لفكرة الموازنة بين المعاني ورد بعضها إلى بعض، وتعقب أسرة المعنى عند السلف والخلف جميعاً، والذي عنون له بـ «الإحساس بالماضي». ويبدؤه ناصف بمقولة يرى فيها أن أهم ظاهرتين في النقد العربي هما: «تعقب المعاني والموازنة بينها وإسنادها إلى أصحابها، ومعرفة ما أخذه الشعراء من غيرهم. والظاهرة الثانية هي الحساسية اللغوية الضخمة. فالنقد العربي يعني وصف الكلمات وتحسس مواقعها في النفوس» (ص 99). أما الظاهرة الأولى فقد ألف فيها كتباً كثيرة، وهذه الظاهرة تتصل بظاهرة خاصة في عقلية المسلمين، فهي عقلية، كما يظن «ناصف»، «تهتم بإسناد الأشياء إلى أصحابها. فالإسناد عمل جوهري، المحدثون يهتمون بنسبة الحديث إلى صاحبه، واللغويون يعنون بنسبة المادة اللغوية إلى أصحابها، والمؤرخون في بعض أطوار التاريخ يسلكون مسلكاً مشابهاً. هناك إذاً معنى الرواية وإسناد الكلام إلى أصحابه، والاعتقاد بأن معنى الكلام أو قيمته ليست في ذاته وحدها، بل هناك قيمة أخرى تنشأ عن الارتباط بشخص معين تقدم أو تأخر» (ص 99).

إن النقد العربي نظر إلى الشعر على أنه تراث جماعي، تراث ينتمي إلى الأمة، ومن هنا ظهرت المسألة المعروفة باسم السرقات وأصبح ينظر إلى الشعر العربي على أنه ضروب متقنة وغير متقنة من السرقات إن ذلك يعني أن هناك عناصر ثابتة أهم وأوضح من عناصر التطور. والنقد العربي لم يكن لديه مقاييس مقنعة استعملت في التمييز بين المعاني، «كل ما لدينا هو الاهتمام بإيجاز بعض المعاني وإطناب بعضها، هو تضييق المعنى وتوسيعه، أو هو الانتقال من الجنس

إلى النوع مثلاً على نحو ما كان يقول أرسطو في تعريف الاستعارة» (ص 102). إن «ناصف» يرى أن موضوع الموازنة هو موضوع الإحساس بالماضي، أو فكرة المقارنة التي تتسلط على عقل الناقد القديم، إن الشعر القديم كالفكرة الأصلية والشعر المحدث كالصورة الاستعارية، والعلاقة بين الشعر القديم والشعر الحديث تقوم على المقارنة التي تحدثنا عنها من قبل. إن عملية المقارنة بين المعاني لن تؤدي إلى بيان التفاعل الناشئ عن مواقف الشعراء الماضية والحاضرة أو بعبارة أخرى: إن مثل هذا التصنيف لا يمكن أن يفيدنا في تبين وجوه التشابه والمخالفة بين تصورات الشعراء، بل لم يقصد به شيء من ذلك (ص 108:102).

أما الفصل السادس، فقد خصصه «ناصف» للبحث عن رموز التراث، وحاول أن يقدم فيه وجهة نظر تأويلية جديدة للأدب العربي (ص 112). والفصل السابع خصصه لبحث جماليات اللغة بما تنطوي عليه من مظاهر الخيال الكامنة في المستويات الدنيا من اللغة، والمهم من هذا البحث هو التأكيد على الموقف الاستاطيقي من اللغة الذي يقوم على تفتيت فكرة التوصيل (ص 144). أما الفصل الأخير فقد خصصه لمجموعة من الملاحظات حول الفهم الأدبي تؤكد موضوع المراجعة لأساليب فهمنا للنص الأدبي (ص 158).

هكذا انتهت قراءة «مصطفى ناصف» للتراث النقدي إلى تدشين نوع من القيم النقدية تختلف عن تلك القيم الموجودة في التراث. ولم تكن القراءة محاولة لنفي التراث القديم بقدر ما كانت محاولة لفحص جملة المفاهيم التي دارت حول مسألة المعنى. كان الفحص يتم في إطار عملية إعادة التأسيس والمجاوزة، التي تضرب لكي تصل إلى بنية التفكير النقدي القديم، والتي حكمت تجليات نظرية المعنى في التراث النقدي، أو بعبارة أخرى: إن القراءة محاولة جدل وتفاعل بين المنجزات

القديمة والمنجزات الحديثة، أو بالأحرى منجزات النقد الجديد. وقد استطاع «ناصف» أن يتشكك في جدوى المفاهيم القديمة التي دارت حول مسألة المعنى في الوقت الذي حرص فيه على وضع ملاحظات انتقادية تحرص على نوع جديد من المفاهيم.

كان هدف «ناصف» من هذه القراءة هو تمييز الأفكار بعضها من بعض، والتمييز لا يفترض علاقة الفصل والعزل، كما أشرت إلى ذلك سابقاً، وإنما يفترض أن ثمة أفكاراً تحتاج إلى مراجعة. والمراجعة – في تصور «ناصف» – هي فيما أظن – السياق التاريخي والفكري لذلك التراث. صحيح كانت هناك إشارات قليلة وسريعة في ثنايا القراءة إلى هذا السياق، ولكنها لم تقف طويلاً لفحصه جيداً. وربما كانت عنايتها ببنية التفكير يقف مانعاً أمام فحص السياق التاريخي.

أما النقطة الأخرى في هذه القراءة أنها حصرت النقد العربي القديم فيما أنتجه «عبدالقاهر الجرجاني» ونقاد القرن الرابع السابقين عليه، وأشارت إشارات سريعة إلى جهود اللغويين والنحاة والبلاغيين، واعتمدت كثيراً على النقد التطبيقي الذي كان يعنى باستخراج المعنى من النص، ومفاهيم هذا النقد التي دارت حول مسألة المعنى. هذا الحضور لـ «عبدالقاهر» والنقاد التطبيقيين في القراءة يتضمن غياباً لمحاولات أخرى في النقد النظري، مثل محاولة قدامة، ومحاولة حازم القرطاجني، صحيح أن القراءة أشارت إلى قدامة بوصفه ناقداً سيئ السمعة (ص 43)، وأشارت، أيضاً، إلى أرسطو وأثره في عقل الناقد، ولكنها لم تقف أمام ذلك النقد وفحص الأفكار الخاصة بنظرية المعنى، وإنما راحت ترصد النسق المجرد لنظرية المعنى في النقد العربي التطبيقي ومحاولة مجاوزته وتأسيس نسق جديد يتم على أساسه فحص شؤون المعنى. ولم يكن إهمالها للنقد النظري دليلاً على انحيازها للنقد التطبيقي، فلقد وقفت من ذلك النقد موقفاً يصل إلى حد العداء معه

ومع النسق الفكري الذي يحكمه.

(3)

إذا كانت قراءة «مصطفى ناصف» هدفت إلى تمييز الأفكار بعضها من بعض، فدلفت إلى اكتشاف بنية التفكير النقدي القديم، محاولة زعزعة هذا البناء والتشكك في تجلياته التي عالجت مسألة المعنى، فإن قراءات «جابر عصفور» للتراث النقدي هدفت إلى فعل مراجعة التراث مراجعة لا يفارقها فعل المساءلة. ولا يتوجه فعل المراجعة المقترن بفعل المساءلة إلى التراث النقدي وحده وإنما يتجاوزه إلى التراث العام الذي يشمل حقول معرفية أخرى غير النقد الأدبي هذا من ناحية. ويمتد إلى الواقع الحاضر الذي تعيشه الذات العربية وصولاً إلى مساءلة الآخر ومنتجه المعرفي وهذا من ناحية أخرى. أو على حد عبارة «جابر عصفور» إن فعل المساءلة يمتد:

«ليشمل كل شيء ابتداء من موروثاته الخاصة، مروراً بممارساته المتنوعة في علاقات هذا الواقع، وانتهاء بما يأتي من واقع آخر على الضفة المقابلة من البحر أو المحيط، أي ما يسعى إلى تعرفه عند غيره لا على سبيل النقل والاتباع وإنما على سبيل الإسهام في الإنتاج»[24].

هذا الفعل الكامن في قراءات «جابر عصفور» للتراث النقد يجعل من قراءاته جميعاً محاولة للإسهام الفاعل في عملية إنتاج المعرفة، وفي تعبيد جسر الاتصال، بين الماضي والحاضر وصولاً إلى المستقبل. هذا الإسهام الفاعل يرفض الدخول إلى دائرة الاتباع والتقليد، ملحاً على دائرة الإبداع الذاتي التي «لا تجعل من المستقبل تكراراً لأي عهد من عهود البشرية السالفة، أو محاكاة لأي مرحلة من مراحلها، أو بعثاً أو إحياء لأي عصر من العصور الماضية التي تلوذ بها

العقول الخائفة من منازل تحديات العصر الذي يتسارع إيقاع تغيره بمعدلات غير مسبوقة»[25].

طبقاً لهذا المبدأ القيمي تحركت قراءات «جابر عصفور» للتراث النقدي، متوثبة بعافية الحرية، وروح التجريب والمغامرة، واحترام حق الاختلاف والمغايرة، متمردة على الركون إلى المألوف والمعتاد في كل شيء، مؤكدة مبدأ الفعل الابتكاري للذات العربية الذي:

«تتمرد به الأنا الفاعلة على طرائقها المعتادة في الإدراك، كي تدرك ما لم تكن تدركه من قبل، أو ما كانت تعجز عن إدراكه لقصور طرائقها المعتادة وقدم أساليبها. دافعها في ذلك هو مدى طموحها في التطلع إلي التقدم الذي لا تصنعه هذه الأنا إلا بانفتاحها على غيرها المختلف في عالمها الخاص، وعلى غيرها المباين في العوالم الأكثر تقدماً حولها، لكن منظور الإطار القيمي الذي يخضع كل شيء في عالم هذه الأنا أو العوالم المباينة لعالمها إلى الوعي النقدي الذي يضع كل شيء موضع المساءلة، ولا يتقبل أي شيء على سبيل التقليد أو الاتباع أو التكرار أو حتى إعادة الإنتاج، بل على سبيل الحافز الدفعي إلى الاجتهاد والابتداع والإضافة والإسهام في تطوير عمليات الإنتاج الخلاق الذي لم يعد مقصوراً على أمة دون غيرها»[26].

هذا الفعل الابتكاري للذات العربية لن يتحقق - فيما يرى «جابر عصفور» - إلا عندما يصبح فعل المساءلة فعلاً شمولياً يبدأ من الذات وموروثاتها وينتهي بالآخر ومنجزاته، في محاولة تنطوي - أساساً - على الإسهام الفاعل في الإنتاج، وأداتها في ذلك:

«عقل شاك لا يتردد في مقاومة أي معتقد جامد أو مفهوم

تسلطي أو خطاب قمعي أو أنظمة شمولية، عقل لا يكف عن مساءلة نفسه في فعل مساءلة غيره، مدركاً أن المساءلة كالعقلانية وسيلة حتمية للتحرر من احتمالات الاتباع ومخايلات التبعية»[27].

هذا المبدأ القيمي الذي يحرك فعل القراءة أو المساءلة تجلى في قراءات «جابر عصفور» للتراث النقدي، والتي بدأها بقراءته الأثيرة عن «الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب» (1973)، محدداً فيها ذلك المبدأ الذي يؤكد على الموقف النقدي من التراث، وفي هذا السياق يقول «جابر عصفور»:

«ولعلي لست بحاجة إلى القول بأن تقديرنا للظروف التاريخية للتراث لا ينبغي أن يمنعنا من اتخاذ موقف نقدي منه، في ضوء وعينا المعاصر، وما يؤرقه من مشاكل وقضايا. ولا بأس من أن يتغير هذا الموقف مع تغير العصر وتطور قيمه، فالمهم أن يكون لنا باستمرار موقف واضح من تراثنا، ليكون هذا التراث متفاعلاً مع حاضرنا، لا مجرد صفحات موجودة في كتب مطبوعة أو مخطوطة بالإشارة إليها»[28].

ولا يختلف هذا الإطار القيمي الذي تحركت على أساسه قراءته الأولى عن قراءته التالية، الذي قرأ فيها «مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي» (1977)، مؤكداً على الجدل بين الماضي والحاضر، دعماً للحاضر الذي هو نقطة البدء والمعاد، وأملاً في المستقبل، لأن التراث:

«محصلة لصراع إنساني، عبر مراحل تاريخية ذات أبعاد فكرية متباينة ومتعارضة يمكن أن تتجاوب مع أبعاد الحاضر ومستوياته

المتباينة والمتعارضة في آن. وبقدر مواقفنا من الحاضر نميل - بوعي أو بدون وعي - إلى الاختيار والتأكيد، والنفي والإثبات، وننحو صوب عمليات إعادة التفسير أو التشكيل»[29].

هذا المبدأ القيمي الذي حكم قراءات «جابر عصفور» بداية من «الصورة الفنية» ومروراً بـ «نظرية الفن عند الفارابي» (1975)، و«مفهوم الشعر» و«تعارضات الحداثة» (1980)، وانتهاء بـ «قراءة محدث في ناقد قديم: ابن المعتز» (1985)، جعلته ينظر إلى التراث النقدي في «علاقته المتفاعلة بغيره من العلوم التي ساهمت في إثرائه أو توجيه مسار قضاياه الأساسية... مثل الفلسفة وعلم الكلام، واللغة والتفسير»[30]. ولم يكن هذا التعامل يعني أن يوضع التراث النقدي هناك على المستويين المعرفي والأنطولوجي، بوصفه حدثاً تاريخياً انقضى وكف عن الوجود الفعلي، أو النظر إليه بوصفه كتلة من الأحداث والمفاهيم والقيم أدت دورها المعرفي والتاريخي على السواء، وإنما كانت تؤكد أن التراث النقدي، أو التراث العام، لا يمكن النظر إليه بوصفه كتلة معرفية مغلقة على نفسها تتمتع بالوجود التاريخي المغاير، لأن التراث فيما يرى «جابر عصفور»:

> «موجود بنا وفينا في الوقت نفسه، فضلاً عن أن وجوده الموضوعي لا يعني انفصاله المطلق عنا، بل يعني أنه - رغم بعده التاريخي - مازال يؤثر فينا بالقدر نفسه الذي نؤثر فيه، وكأنه يشكلنا بقدر ما نشكله»[31].

وإذا كان هذا المبدأ القيمي الذي ينطوي على فعل المراجعة الذي لا تفارقه فعل المساءلة قد حكم جميع قراءات «جابر عصفور» للتراث النقدي، من حيث إنها قراءات حداثية في المقام الأول، فإنه لا يؤرقنا كثيراً ما طرحه «ابن الوليد يحيى» في كتابه: «التراث والقراءة في

الخطاب النقدي عند جابر عصفور» (1999) حول تصنيف قراءات «جابر عصفور» إلى ثلاثة أنماط قرائية هي: القراءة التحديثية، والقراءة التأويلية، ثم القراءة التشخيصية. ومثل القراءة الأولى بـ«الصورة الفنية، والثانية بـ «مفهوم الشعر»، والثالثة بـ «قراءة محدثة في ناقد قديم».، ويرى «ابن الوليد يحيى» أن القراءة الأولى عمد فيها «جابر عصفور» إلى تحديث التراث» أي «عصرنة التراث» وكانت تحتكم إلى «ثقل النظرية النقدية المعاصرة دون مراعاة - في أحيان - الحضور النصي للتراث، مما كان ينعكس سلباً على الحضور المتناص بين القارئ والمقروء»[33]. أما القراءة الثالثة، فهي قراءة مغايرة للقراءتين السابقتين، وهي تمثل «ذروة الوعي بمعطى القراءة طالما أنها تضعنا بشكل جلي أمام العلاقة الثلاثية القائمة بين القارئ والمقروء والأنساق المعرفية التي تصل بينهما. هذا بالإضافة إلى كل عنصر من هذه العناصر أشبه ما يكون بالنقطة في الدائرة»[34].

قد يبدو صحيحاً أن القراءة الأولي اختلفت عن الثانية واختلفت الثالثة عنهما. ولكن الاختلاف لم يكن في المبدأ القيمي الذي حكم قراءات «جابر عصفور»، وإنما كان في الاستراتيجيات القرائية التي اختلفت في «الصورة الفنية» عن «مفهوم الشعر» واختلفت، أيضاً، عند قراءة «ابن المعتز». إن القارئ يتوسل بمخططات تتكيف لكي تعالج موضوع قراءتها، ولا يعني هذا التكيف أن يتغير النسق المعرفي الذي ينطلق منه القارئ. أما النقطة اللافتة للانتباه هي وضع «ابن الوليد يحيى» بطاقة لتوصيف كل قراءة على حدة، فلم تكن «الصورة الفنية» بحثاً عن عملية «عصرنة التراث» كما يدعي، وإنما كان بحثاً في تراث له ظروفه وطبيعته الخاصة، وما كان يؤرق «جابر عصفور» في هذه القراءة هو البحث عن جوانب الأصالة في هذا التراث، وجوانب الزيف فيه، والعلل والأسباب التي أدت إلى هذا أو تلك[35]. أما

توصيف «ابن الوليد يحيى» لقراءة «جابر عصفور» التي دارت حول «مفهوم الشعر» بأنها قراءة تأويلية، فنستطيع أن نقول إن قراءات «جابر عصفور» جميعاً قراءات تأويلية، ولا فرق في ذلك بين «الصورة الفنية» أو «مفهوم الشعر» أو حتى قراءته لابن المعتز، لأنها جميعاً حرصت على تقديم معرفة جديدة بالتراث المقروء، تعتمد - أساساً - على عملية التفاعل بين النص وقارئه. أما القراءة الثالثة والتي وصفها بأنها قراءة تشخيصية، فما ينطبق عليها ينطبق على قراءاته الأخرى فمثلما شخص «جابر عصفور» الخطاب النقدي عند ابن المعتز، يمكن أن يقال بالكيفية نفسها إنه شخص مفهوم الصورة الفنية في الخطاب النقدي القديم، ومفهوم الشعر في ذلك الخطاب أيضاً، مادام القارئ محكوماً بمبدأ قيمي ينطوي على فعل المراجعة الذي لا يفارقه فعل المساءلة، ويؤسسه في الوقت نفسه الوعي النقدي بالمقروء التراث.

إن قراءات «جابر عصفور» جميعاً - فيما أظن - هي قراءات حداثية[36]، من حيث هي قراءات يحكمها فعل المراجعة المقترن بفعل المساءلة. ويمكن أن نفحص في هذا السياق إحدى هذه القراءات، ولتكن «قراءة محدثة في ناقد قديم: ابن المعتز»[37]، لنتمكن من اكتشاف الكيفية التي قرأ بها «جابر عصفور» التراث النقدي.

يفتتح «جابر عصفور» قراءته المحدثة لابن المعتز، بالإشارة إلى أن أي قارئ لتراث ابن المعتز يستطيع أن ينتهي إلى نتيجة مؤداها: «إن الدوافع التي وجهت نشاط هذا الشاعر الناقد الخليفة مرتبطة ارتباطاً متعدد الأبعاد بالصراع الذي وقع فيه «القدماء» و«المحدثين» في القرن الثالث للهجرة (ص 153). ولكن ما تطمح إليه هذه القراءة المحدثة أن ترد هذه الجوانب المتباينة المتعارضة إلى قرانها المتحد، التي تمثله كل كتابات ابن المعتز النقدية والبلاغية، والتي تنطوي على نظراته السياسية وأفكاره الاجتماعية وتصوراته الدينية وممارساته الإبداعية.

وتحاول القراءة أن تكشف من خلال النص الكامل عن «الدلالات الأساسية التي تنسرب في كل مستوياته والتي لا يمكن فهم دلالة أي مستوى من هذه المستويات إلا من حيث علاقته بهذه الدلالات الأساسية» (ص 153). وإذا كان هدف هذه القراءة هو فهم المستوى الخاص بالنقد الأدبي والبلاغي في نص ابن المعتز الكامل، فإنه لن يتم لها ذلك دون إدراك العلاقة التي تصل المستوى النقدي البلاغي بغيره من المستويات الأخرى في نص ابن المعتز الكامل، وتصل هذا النص الكامل بسياق أوسع هو سياق النص/ التراث، لكي «تنطق التعارضات الحادة التي انطوى عليها الصراع بين القدماء والمحدثين، في مجالات الإبداع والفكر والمنظور السياسي الاجتماعي في القرن الثالث من الهجرة» (ص 154).

أما صفة «القدماء» في منظور هذه القراءة، فإنها تشمل أنصار الاتباع في مستويات عديدة، «طريقة القدماء» في أنواع الإبداع المختلفة، و«أهل النقل» في مجالات الفكر المتعددة. أما صفة «المحدثين» فتأخذ المعنى المضاد لصفة القدماء وتشمل أنصار الابتداع، «طريقة المحدثين» في أنواع الإبداع، و«أهل العقل» في مجالات الفكر. ويؤكد «جابر عصفور» على أن فهم أي مستوى من مستويات القطبين المتنافرين لن يتم إلا إذا فهمت علاقة التشابه بين هذا المستوى بنظيره في قطبه المتجاوب وعلاقة التضاد التي تصل هذا المستوى بنقيضه في القطب المتنافر. ولكي لا تفقد القراءة صفة التاريخية. فإن «جابر عصفور» يشير إلى أن التضاد بين قطبي القدماء والمحدثين لم يكن تضاداً بين مستويات إبداعية وفكرية تقوم في مطلق مجرد، «بل كان تضاداً تضرب أصوله بجذورها في صراع تاريخي متعين، تولد عنه هذا التضاد وصاغه إبداعاً وفكراً، على نحو جعل التعارضات الإبداعية الفكرية بين القدماء والمحدثين موازية لتعارضات دينية

سياسية تشريعية من ناحية، ودالة على تعارضات اجتماعية ارتبطت بصراع المجموعات الحاكمة والمحكومة من ناحية ثانية» (ص 154).

ويأخذ «جابر عصفور» في عرض السياق العام لكتابات ابن المعتز، والذي ينطوي على التعارض بين القدماء والمحدثين. المحدثون وأنصارهم - الذين ينتمون إلى طبقة الموالي والذين أسهموا في قيام الدولة العباسية، آملين في الانتقال إلى وضع أفضل من الوضع الذي كانوا عليه أيام الدولة الأموية - صاغوا مشروعات فكرية تؤكد على أولوية العقل التي تنفي أي تميز عرقي أو اجتماعي أو وراثي، وأي تميز معرفي ديني ينبع من التقليد والاتباع من غير نظر في الأدلة. وكان الوجه الإبداعي لهذه الرؤية الفكرية هو طريقة المحدثين في أشكال الإبداع وأجناس الأدب المختلفة. وكان هناك أيضاً نقد أدبي محدث صاغ فيه أهل العقل أصولاً نظرية جديدة لإبداع أقرانهم من المحدثين. أما «القدماء» فهم يقفون على النقيض لأنصار الابتداع في الأصول الفكرية والاجتماعية والأدبية على السواء. وبقدر ما كانت الدوال الاجتماعية للقدماء تؤكد على النزعة العرقية ليتمايز البشر على أساس من العرق بالإضافة إلى تمايزهم على أساس من الثروة والمكانة، فإن الدوال السياسية تؤكد على الحق في الحكم وتأويل هذا الحق إلى تنزيه للحاكم في علاقته بالمحكوم. وكما أسهم المحدثون في إقامة الدولة العباسية في عصرها الأول انقلبت هذه الخلافة على هؤلاء المحدثين في بداية عصرها الثاني لتغير توجهاتها السياسية والاجتماعية التي انحازت إلى أنصار الاتباع من القدماء، وأصبحت الفلسفة والدعوة إلى الاعتزال هدفاً للهجوم الذي يقرنهما بالضلالة والزندقة في هذا السياق العام. وكان يوازي هذه التحولات الفكرية والاجتماعية تحولات أدبية ونقدية أعلى معها أنصار القديم من «مذهب العرب» و«عمود الشعر» و«مذهب الأوائل» على الشعر

المحدث الذي خرج على هذا أو ذاك. وكان مبدأ «النقل» في الفكر يتحول إلى مبدأ خاص في النقد الأدبي، على نحو يصل بين علم الشعر وعلوم الدين بصلة «السماع» الذي هو اسم آخر للنقل (ص 160:154).

هذا السياق العام - فيما يرى «جابر عصفور» - لا سبيل دونه إلى فهم الكتابات النقدية والبلاغية لابن المعتز، فهذه الكتابات تتصل اتصالاً وثيقاً بالموقف الفكري العام لتيار القدماء «النقلي». ولم يكن ابن المعتز غريباً على هذا التيار، فلقد كان أساتذته جميعاً من أبنائه، بالإضافة إلى عملية المثاقفة التي حتمها وضعه الاجتماعي والسياسي بوصفه أحد أبناء الخلافة العباسية التي انحازت إلى تيار القدماء ونصرتهم على تيار المحدثين منذ عهد جده «المتوكل». هذا الارتباط الذي يصل فكر ابن المعتز بالأفق العام لفكر أهل النقل تجلى في أبعاد الممارسة الأصولية التي قام بها الحنابلة، وفي أبعاد الممارسة الأدبية التي قام بها لغويون لا ينفصلون في تصوراتهم الجذرية عن الحنابلة في نهاية الأمر. والنقطة التي يلتقي فيها ابن المعتز مع الأفق العام لأهل النقل (الحنابلة) تنطوي على مقولتين أساسيتين، تتصل أولاهما بمفهوم «الجبر» وتتصل ثانيتهما بمفهوم «التقليد»، «إذ تنسرب المقولتان في مختلف أبعاد ممارسة ابن المعتز، ومختلف أبعاد الممارسة النقلية الحنبلية، فتصل بين هذه الأبعاد وتلك في علاقات نسق معرفي متحد، تنبني منه رؤية عالم متجاوبة: يسقط فيها الجبر على «التاريخ» فيخمد فيه الحركة. ويسقط فيه التقليد على «الإنسان» فيفقده قدرة المعرفة وإرادة الفعل» (ص 160-163).

لقد افتتح «ابن المعتز» كتابه «طبقات الشعراء» بعبارات لا سبيل إلى فهم دلالتها بعيداً عن مقولتي «الجبر» و«التقليد»، إذ تشير تلك العبارات إلى معنى «الجبر» الذي ينفي الإرادة الإنسانية، مؤكدة

من خلال ذلك النفي تفضيل بعض البشر على بعض بنوع من الحباء الإلهي، ومولدة مع ذلك النفي، أيضاً، عقيدة يتمايز معها «صنف الملوك» على أصناف البشر، ويتمايز «صنف الملوك» فيما بينه على أساس من وراثة النبي صلى الله عليه وسلم. هذا التمايز يشير - كما يرى «جابر عصفور» - إلى هدف كتاب «طبقات الشعراء» الأساسي، وهو تفضيل ملوك بني العباس على غيرهم من المنافسين لهم في الحكم. ولا يخفي ابن المعتز هذا المقصد حين يقرر أن كتابه يجمع الأشعار التي قيلت في مدح الخلفاء والوزراء والأمراء من بني العباس. وهذا عنصر من العناصر التي تستخدمها الأجهزة الإيديولوجية للدولة. وإذا كان المقصد من كتاب «الطبقات» هو في حقيقة أمره مقصد سياسي، فإن دلالة «الجبر» و«التقليد» تتجاوب مع ذلك المقصد، «الجبر» مولداً لمفهوم «التقليد»، الذي يقترن بمفاهيم ملازمة تشير إلى ضرورة التصديق والتسليم والطاعة. إن هذا الوعي الطبقي الحاد الذي تنطقه كتابات ابن المعتز يسقط نفسه على مفهوم العلم الذي يفضي إلى مبادئ ترتبط بقواعد الرواية من ناحية، وتذوق الأدب من ناحية ثانية (ص 171:164).

وإذا كان الوعي الطبقي أفضى إلى مقررات علمية تتحول معها القيمة الجمالية للشعر إلى قيمة طبقية، فإنه يتصل بنوع من التبرير لأخلاق الترف التي عاشتها طبقته، وما يرتبط بهذا الترف من «أبهة الملوكية» أو مجون «صنف الملوك» مؤكدة على ما يمكن تسميته بمبدأ «الحق الملوكي» في ممارسة بعض أضراب اللذة الحسية. ويجد هذا العالم المترف ما يبرر له هذا الحق من اجتهادات فقهية، وتأويلات اعتقادية، تشير إلى أن مغفرة الله تبسط ظلها على كل شيء في الحياة الدنيا ماعدا الشرك بالله أو الخروج على الحكم، وتنعكس هذه النظرة التأويلية على علاقة الشعر بالعقيدة، وعلاقة الشعر بالأخلاق. وتسقط

صفة «التقليد» على العلاقة الأولى، وتنفي صفة «الجبر» عن العلاقة الثانية، بالمعنى الذي يقر فيه ابن المعتز بحرية الشاعر في الجانب الأخلاقي، وينفي عنه هذه الحرية في الجانب الاعتقادي. وهذا كله يدور في عملية تأويل متحدة الوظيفة على النحو الذي «يجعل معتقد الشاعر صورة مسقطة «مقلدة» للمعتقد السياسي الديني لمن يتولى الحكم، والذي يجعل أخلاق الشاعر صورة مسقطة أخرى لأخلاق «صنف الملوك» الذي ينتمي إليهم ابن المعتز» (ص 171، 174).

أشار «جابر عصفور» فيما سلف إلى الغرض السياسي لكتاب «طبقات الشعراء» لابن المعتز، والذي يتصل بالصراع الذي دار بين الدولة العباسية وخصومها. ولكن هذا الغرض السياسي يتجاور مع غرض أدبي يوازيه بقدر ما يضيف إليه. هذا الغرض السياسي يسقط نفسه على الغرض الأدبي، بالإضافة إلى التجاوب بين موقف ابن المعتز للخصومة الشعرية التي دارت بين القدماء والمحدثين، وموقفه الموازي للخصومة الفكرية بين أهل العقل وأهل النقل. هذا يتكشف عندما نضع في الحسبان دلالة مصطلح «المحدثين» الذي يستخدم معناه الزمني وليس الفني، بالمعنى الذي يقرن «الحديث» بالمعاصرة في الزمن وليس بالمفارقة في الاتجاه. ويتجاوب مصطلح «الطبقات» مع مصطلح «المحدثين» من حيث إن دلالته لا تفارق دلالة تعاقب الزمن وتسوية القيمة بما يتضمنه من دلالة التتابع الزمني والمشابهة والتسوية. هذه الجوانب الدلالية تؤكد الغرض السياسي من الكتاب، «لأنه في الوقت الذي يجمع زمن الدولة العباسية الشعراء «المحدثين» في كتاب ابن المعتز، ليعرضهم طبقة طبقة بتعاقب سنواته، ويسوي بينهم جميعاً في وعاء معارضتهم لهذه الدولة، فإن صلة هؤلاء الشعراء بالدولة العباسية نفسها - في هذا الزمن - هي علة التسوية بينهم في الإنجاز الأدبي» (ص 177:179). أما اللافت للانتباه في كتاب «الطبقات» هو

«محتوى التراجم» بما تتضمنه من دلالة الحضور ودلالة الغياب على نحو يفضي إلى عدم التسوية بين الطبقات من الشعراء، بالمعنى الذي تعلو قيمة المذكور/ الحاضر على المحذوف/ الغائب من المحتوى نفسه. وهذا يؤكد نوعاً من المغايرة الأدبية التي يتراتب معها الشعراء المذكورون – في الكتاب – تراتباً يومئ إلى موقف مضمن لابن المعتز من الخصومة الشعرية بين القدماء والمحدثين (ص 182).

هذا الموقف المضمن لابن المعتز يتجلى – فيما يرى «جابر عصفور» في تكرار صفة «المطبوع» واقتران ظهورها عند مجموعة متعينة من الشعراء وغيابها في الوقت نفسه عند مجموعة مغايرة من الشعراء. إن هذا الظهور والاحتجاب يومئ إلي تعارض مضمن بين نمطين شعريين مختلفين في كتاب ابن المعتز من ناحية، ويشير إلى بعد مضمن للقيمة الأدبية التي تتحدد درجاتها بدرجات «الطبع»، وتباعد «المطبوع» عن «المتكلف» الذي هو قرين «الصنعة» من ناحية ثانية. إن مصطلح «الطبع» في كتابات ابن المعتز يشير إلي القضاء المقضي «الجبر»، ويشير – أيضاً – إلى عملية النسخ أو المحاكاة المتكررة التي تلازم التقليد. هذا المعنى لمصطلح «الطبع» نقطة تلتقي عندها مجالات الاعتقاد والنقد الأدبي في السياقات المتناصة لكتابات ابن المعتز، وذلك على نحو تغدو معه الدلالة الأدبية لمصطلح «الطبع» موازية لدلالته الاعتقادية، بالمعنى الذي يوازي معه التقابل بين «أصحاب الاستطاعة» من أهل العقل و«أصحاب الطبائع» من أهل النقل، التقابل بين «طريقة المحدثين» و«طريقة القدماء» في الأدب» (ص 184:182). وإذا كانت أفكار ابن المعتز لا تخرج عن الأفق النقلي فيما يخص «الطبع»، فإنه لا يتقبل الثنائية الحادة بين «القديم – المطبوع» و«الحديث – المتكلف» في كتابه الطبقات، إنما حاول تكييفها تكييفاً ضمنياً يتناسب مع المقصد السياسي وما حققته طريقة المحدثين في

عصره من إنجازات تأثر بها في شعره. وهذا التكييف يحرص على نقل الثنائية من مستوى التقابل «قديم وحديث» إلى مستوى آخر يتقابل معه «حديث مطبوع» و«حديث مصنوع»، ليفضي في النهاية إلى أن «الحديث المطبوع هو امتداد في الزمن لـ «طريقة القدماء» وإلى أن المصنوع من هذا الشعر نقيض في الزمن نفسه لطريقة القدماء التي تنأى عن التكلف (ص 187:186).

هذا التكييف الذي حرص عليه ابن المعتز لا يختلف اختلافاً جذرياً عن التكييف الذي ميز به اللغويون من أساتذة ابن المعتز «طريقة القدماء» و«طريقة المحدثين» في عملية مفاضلة كان الإطار المرجعي للحكم بالقيمة فيها قرين صورة متأولة أصبحت بمثابة النموذج الأصلي للشاعر المطبوع. والشاعر المطبوع - المحدث في كتابات ابن المعتز لا يخرج عن معنى «التقليد» ومعنى «الجبر»، على نحو يجعل كل نمط متأخر هو تكرار لنموذج سابق عليه، ويجعل، أيضاً، ذلك الشاعر مجبراً أو مفعولاً لنموذج سابق عليه في الزمن والوجود والرتبة. ويترتب على هذا المدلول سمات يتسم بها الشعر المحدث - المطبوع، والتي لا تخرج عن عذوبة الألفاظ ورقة المعاني والوضوح وإيثار التشبيه على الاستعارة، وهي سمات تتعارض مع سمات الشعر المحدث - المصنوع (ص 195:188).

إن الحقيقة في مثل هذا السياق قرينة معطى جاهز سابق في الوجود والرتبة، أو هي معطى جاهز، مطلق، ساكن، مفروض. والأدب يعكس هذه الحقيقة الثابتة التي لا تتغير ولا تتطور، والأديب لا يملك سوى تقليد هذه الحقيقة والتصديق بها. إنها أشبه بالمنبع الذي هو مبدأ كل وجود لاحق ومعاده، ونموذج هذه الحقيقة الأعلى هو نموذج قديم مؤول ومتخيل في الوقت نفسه. ويشرح «جابر عصفور» العملية الذهنية

الكامنة وراء عمل الناقد الذي يفهم التاريخ الأدبي بقوله:

«هناك محفوظ - في الذاكرة - من أشعار القدماء، مختار ومؤول ينتج اختياره وتأويله نموذجاً أصلياً لماضي مصنوع، متخيل، محله ذهن الناقد وليس الواقع التجريبي. وتتحرك العملية الذهنية للناقد بمجرد الاستماع إلى الشعر المحدث، أو قراءته، فتقوم بمعايرة تأويلية قد يعيبها الناقد أو لا يعيبها، لكن إطارها المرجعي - دائماً - هو هذا النموذج الأعلى، المصنوع والمتخيل، الذي تتحول معه العملية النقدية إلى شعيرة من شعائر عبادة الأسلاف، أو دورة من دورات قص الأثر. وإذا تجاوب «المسموع الجديد» و«المحفوظ» القديم تجاوب المشابهة كان الشعر جيداً، وإلا فالشعر رديء لابد من رفضه» (ص 196).

ولا تخرج الممارسة النقدية لابن المعتز عن هذه العملية التي تتلخص في عملية القياس التي ينظر بها الناقد إلى المسموع على هدي من المحفوظ، فلا يبقى من المسموع إلا عناصر العلاقة الثابتة التي يرتد بها اللاحق إلى السابق دائماً. ويطرح «جابر عصفور» مجموعة من الأمثلة والنصوص لابن المعتز التي تنطق بهذه العملية (ص 202:195).

هذه العملية النقدية حكمت موقف ابن المعتز من شعر أبي تمام، من حيث إن شعر أبي تمام يمثل ذروة القطيعة الفنية التي انقطع بها المحدثون عن «نمط الأعراب الفصحاء». والتقابل بينه وبين البحتري كان موازياً للتقابل بين أهل النقل الذين انحازوا للبحتري، وأهل العقل الذين وجدوا في شعر أبي تمام تعبيراً عن مطامحهم الفكرية. لقد خص ابن المعتز أبا تمام برسالة في محاسن شعره ومساوئه. إن الإحسان كان

قرين الوضوح والسهولة في التعبير أو بالأحرى عدم الإخلال بأصول نمط الأعراب الفصحاء، والإساءة كانت قرينة الانقطاع عن الأصول النموذجية القديمة والتأسيس لأصول مناقضة حديثة. لقد حطم أبو تمام النسق اللغوي المتوارث لنمط الأعراب الفصحاء، وخرج على جميع المسلمات الدلالية الملازمة لهذا النمط. هذه المسلمات - في كتابات ابن المعتز - تدور حول اللغة بوصفها أداة سالبة لوصف ونقل الأفكار، وتعطي الأولوية للمحمول دون الحامل في اللغة، وتؤطر العلاقات الدلالية على المجاورة بين عناصر منفصلة، وتحكم التحولات المجازية لهذه العلاقات بعرف متوارث ثابت، ولا تقيس في الدلالة أو المجاز أو النحو على الشاذ الذي قالته العرب على سبيل الندرة (ص 205:202).

إن رسالة ابن المعتز عن أبي تمام هي استجابة دفاعية سالبة يدافع فيها ابن المعتز دفاعاً مراوغاً عن توجهاته الأساسية ليقدم قناعة للقارئ بأن أفضل شعر أبي تمام يرجع للقديم، و«غايات الإساءة» في هذا الشعر قرينة الخروج على القدماء. إن هذه الدلالة - كما يرى «جابر عصفور» - تشير إلى إعادة النظر في كتاب «البديع»، لأن الرسالة تعد مقدمة لهذا الكتاب، الذي يقيم حركة شعرية بأكملها بعد أن قيم شاعراً من هذه الحركة في تلك الرسالة. لقد افتتح ابن المعتز الكتاب كما افتتح الرسالة، أيضاً، بتلك النبرة الخادعة للإنصاف، والتي دشنتها تقاليد نقلية تبدأ من أبي عمرو بن العلاء، وتنتهي بالأصمعي. هذا المفتتح يصل ابن المعتز بأساتذته النقليين الذين يجعلون كل «حسن» منسوباً إلي القديم دائماً، ويوقع كل «قبيح» على تباعده عنه. إن التقابل بين القديم والحديث يحسم دائماً لصالح القديم وينطق في الوقت نفسه بنوع من الهرمنيوطيقا الدينية التي تخايلنا بمفاهيم الاعتقاد النقلية التي تجعل صفة «الحسن» ملازمة للقديم وترتد إليه

في كل فعل لاحق. هذا يفسر لنا اختيار ابن المعتز لمصطلح «البديع» الذي وصف به إنجاز المحدثين، ذلك لأن مصطلح «البديع» وثيق الصلة بالبدعة التي تقترن بالضلالة. ولكن البدعة في سياق كتاب ابن المعتز تصبح بدعتين: بدعة هدى، وبدعة ضلال، فبدعة الهدى ترتبط بالابتداع على مثال الأصل الأول، وبدعة الضلالة ترتبط بالابتداع الذي انقطع عن هذا الأصل. ويضاف إلى ذلك ارتباط مصطلح «البديع» ببدعة الشعوبية التي كانت تعني ضلالة موازية على مستوى الانقطاع في التصورات الاجتماعية. وكتاب «البديع» في مجمله يصل سياقات متشابكة، تتصل بالجانب الاجتماعي للشعوبية، والجانب الاعتقادي للزندقة في بؤرة المستوى الأدبي الظاهر من البديع (ص 215:210).

هذه هي قراءة «جابر عصفور» لابن المعتز الناقد/ الشاعر/ الخليفة، وهي قراءة حرصت على أن تصف نفسها بأنها قراءة «محدثة» لذلك الناقد القديم، ولا يعني هذا التوصيف أن القراءة هرعت إلى عصرنة التراث أو إلباسه ثوباً عصرياً يفقد التراث تاريخيته الخاصة بزمن إنتاجه، وإنما توخت أن تضع موضع قراءتها في سياقه التاريخي المتعين، لتعيد تأسيسه وكتابته مرة أخرى، على نحو يغدو معه إعادة التأسيس والكتابة محاولة للتجاوز، وهدماً لقيم الثبات، وخروجاً على التقليد وصولاً إلى الإبداع الخلاق، وبحثاً عن الممكنات الإيجابية التي يتطلع إليها الناقد في غده، مدشنة بذلك مفهوماً متحركاً للتاريخ يضيف لاحقه إلى سابقه الإضافة الخلاقة التي «يتحرك معها التاريخ بفعله في صعود دائم»، وينطوي معها العالم على إنسان خلاق يصوغ التاريخ بفعله في هذا العالم» (ص 155).

لم تكن تلك القراءة المحدثة لابن المعتز محاولة تأويلية تركن إلى المألوف، وتنتهي إلى تقليد خطاب ابن المعتز النقدي ومن سبقه من شيوخه وأساتذته النقليين أو اللاحقين له، الذين كيفوا الخصومة بين

القدماء والمحدثين تكيفاً ينتصر للقدماء وينفي عن المحدثين أية أصالة كما فعلت قراءات أخرى سابقة على تلك القراءة. في سلسلة تبدأ بـ «حسين المرصفي» الذي تابع «ابن المعتز» في تكييفه لتلك الخصومة فقال:

«أخذ الشعر هيئة غير هيئة العربية، حتى إن فحول الشعراء إذ ذاك كانوا يقولون: قد أفسد هؤلاء الشعر بذلك الشيء الذي يسمونه البديع»[38].

وقد لقي هذا التكييف قبولاً موسعاً عند «طه إبراهيم» في الثلاثينات، والذي كان يرى أن شعر المحدثين كان انحلالاً للصفاء القديم، فلم يبدع المحدثون شيئاً، وإذا كان هناك فروق بينهم وبين القدماء فإنما ترجع إلى الألفاظ وحدها. إن «طه إبراهيم» يؤكد أن:

«المحدثين غيروا ظاهر الشعر ليضعوا الأفكار القديمة في صياغة جديدة، غيروا الظاهر فقط، فشعرهم هو الشعر القديم مغطى مستوراً»[39].

ولم يتخلف «محمد مندور» في الأربعينات عن «طه إبراهيم»، فلقد ذهب إلى أن مذهب المحدثين يجر إلى التكلف والإحالة والإسراف والإغراب في المعاني المألوفة. وأقر نتيجة ابن المعتز التي توصل إليها في كتابه «البديع» فقال:

«وكان من نتيجة ذلك أن رأينا ابن المعتز يؤلف كتاباً يثبت أن أصحاب البديع لم يأتوا بجديد وإنما أسرفوا فيما كان يقع عليه القدماء بطبعهم الأصيل دون صنعة ولا تكلف. وبهذا الرأي قال كافة النقاد»[40].

ويمكن أن تضيف إلى هذه السلسلة قراءات أخرى كثيرة، حرصت على تكييف الخصومة بين القدماء والمحدثين بالكيفية نفسها التي

دشنها ابن المعتز ونقاد آخرون ينتمون إلى تيار النقل. وليس مهماً في هذا السياق - فيما أظن - أن نحصر جميع القراءات التي وقفت من هذه القضية موقف التقليد والاتباع، وإنما المهم هو أن نبرز كيف اختلفت قراءة «جابر عصفور» المحدثة لابن المعتز عن تلك القراءات. إن قراءة «جابر عصفور» لابن المعتز حرصت على كشف المستوى النقدي والبلاغي عند ابن المعتز بربطه بمستويات أخرى في نص ابن المعتز الكامل، وربط هذا النص الكامل بسياقه النقلي «الحنبلي» الأوسع الذي ينتمي إليه ابن المعتز، وفي الوقت نفسه حرصت على كشف المستويات الأخرى المعارضة لذلك السياق النقلي، وصولاً إلى رفض التكيف الخاص بالخصومة بين القدماء والمحدثين الذي طرحه ابن المعتز. هذه المحاولة التأويلية الكاشفة لخطاب ابن المعتز النقدي لا تركن إلى عملية التلقي السلبي لتلك المستويات المتعارضة التي كيفت الخصومة، وإنما تركن إلي الوعي النقدي الذي يؤسسه فعل المراجعة، والذي يضع التراث النقدي والتراث العام في مناخ الأسئلة، وصولاً إلى إعادة النظر في شعر المحدثين على أسس غير مطروقة، وعدم قبول آراء ابن المعتز من غير نظر في الدليل، محققة بذلك مبدأ الفعل الابتكاري الذي لا تفارق دلالته دلالة الحداثة من حيث هي:

«لا تستكين إلى الإجابات التقليدية، وتستبدل بإذعان الخضوع إلى هذه الإجابات شجاعة طرح الأسئلة الجديدة التي لا تكف عن توليد غيرها من الأسئلة التي تناوش كل عناصر الثبات الجامد والتقليد الراسخ، في الحاضر الذي يتهوس بتقليد ماضيه، أو الثقافة التي لا تعرف سوى تكرار أسئلتها القديمة»[41].

(4)

وإذا كانت قراءة «جابر عصفور» الحداثية ابتعدت عن مزالق

الشكلية التي تفقد التراث والقراءة معاً صفة التاريخية بتأكيدها علي الزمن التاريخي المتعين للتراث، وعلى فعل المراجعة الذي يصوغ القارئ من خلاله التاريخ طبقاً لظروفه التاريخية وشروطه المعرفية وصولاً إلى الإبداع الخلاق الذي يضيف فيه اللاحق إلى السابق، فإن قراءة «محمد عبدالمطلب»: «قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني» (1990) وقعت في تلك المزالق الشكلية التي أدت بها إلى هدم تاريخية المقروء والقراءة معاً.

وأول ما يلفت الانتباه في قراءة «عبدالمطلب» لـ «عبدالقاهر الجرجاني» هو عنوانها الذي ينطوي على دال مهما تعدد مدلوله، فإنه يشير إلى عملية بحث وتفتيش عما يوازي أو يشبه قضايا الحداثة في خطاب عبدالقاهر النقدي والبلاغي. هذه العملية - بطبيعة الحال - لم تتوقف عند عبدالقاهر كاملاً، وإنما توقفت - على حد تعبير «عبدالمطلب» - عند «مفردات بعينها» لكي يتم الكشف عن جوهرها «الذي يمكن أن يكون حاملاً لتيارات حداثية»، غايتها في ذلك توسيع مدار هذه المفردات «ليتصل بالوافد الجديد أو بالمتطور الموروث»[42].

من هذا المنظور تأخذ القراءة الحداثية معنى غير معنى إعادة التأسيس والكتابة أو إعادة التأويل والقراءة، معنى يقرنها بقراءة الانتقاء التي تسيطر عليها نزعة عصرية براقة، تزدحم بمصطلحات النقد الغربي المعاصر، وتزدحم، أيضاً، بأسماء الأعلام الأجانب، قراءة أشارت إلى نفسها بأنها قراءة حداثية وهي بعيدة تماماً عن الحداثة، بل هي قراءة انتقائية حددت نفسها على النحو التالي:

«قراءة لا تلتزم بحرفية ما تقرأه، بل لا تلتزم بمدلوله الأول، وإنما تقرأ ما تقرأه بوعي انتقائي، ينطلق من التحليل السابق إلي تركيب لاحق، حتى ليخيل أحياناً أن هذه القراءة لم تستوعب ما تقرأه أحياناً، أو أنها تحمل ما تقرأه ما لا يحتمل في أحيان أخرى، لكن الإنصاف

يقتضي القول إنها قراءة استكشافية تقرأ القديم بعقل جديد، وتعيد صياغته في لغة جديدة قادرة على الاستهلاك ثم الإنتاج»[6].

وطبقاً لما حدده «عبدالمطلب» من أصول للقراءة الحداثية فيما يظن، أو أصول للقراءة الانتقائية فيما أظن، فإن القراءة تتحرك داخل محاور أساسية، شكل كل محور منها قضية من قضايا الحداثة وهي: الأسلوب، والنحو، والشعرية، والتناص، والمبدع، والتلقي. وتتوجه قراءة كل موضوع ثلاثة توجهات:

«الأول: توجه استحضاري، الثاني: توجه استرجاعي، الثالث: توجه استنتاجي، فالتوجه الأول ينصرف إلى منطلقات الحداثة الوافدة فيستحضرها تاريخياً، ويتوقف عند آخر منجزاتها، والتوجه الثاني: يسترجع الموروث بطريقة انتقائية ترصد الظواهر في قمة نضوجها، وتلاحقها في مناطقها المتفرقة، وتحاول أن تجعل من عناصرها المبعثرة شيئاً قريباً من المفهوم النظري العام، أما التوجه الثالث فيقوم على الإفادة من التوجيهين السابقين، ليخلص بهما إلى عبدالقاهر الجرجاني، ليطول الوقوف عنده تحليلاً وتركيباً، تنظيراً وتطبيقاً، فالتوجهات الثلاثة - على هذا النحو - هي التي تشكل قضايا الحداثة تشكيلاً محورياً» (ص 7، 8).

وإذا تخلصنا من تلك اللغة العصرية البراقة، التي تملؤها مصطلحات مثل الاستحضار والاسترجاع والاستنتاج، تبين لنا الأسس التي تنبني عليها عملية البحث والتفتيش. فالعملية تبدأ بتحديد القضية أو الموضوع في الفكر النقدي الغربي تحديداً نظرياً، يشكل - فيما أظن - الإطار المرجعي لعملية البحث والتفتيش، ثم يبدأ «عبدالمطلب» بعد ذلك في البحث في التراث النقدي والبلاغي عموماً

عما يوازي هذا الإطار المرجعي. منتقلاً منه إلى «عبدالقاهر الجرجاني» محاولاً تأويله تأويلاً يتناسب مع هذا الإطار المرجعي الذي حدده سلفاً. وتسير قراءة «عبدالمطلب» على هذه الأسس عند قراءة قضايا الحداثة جميعاً، ولم يخرج عن هذه الأسس إلا عند قراءته لموضوع «النحو»، إذ إنه يتصور - أي «عبدالمطلب» - أن النحو ذا طبيعة تتداخل في القديم والحديث، «ومن ثم كان التعامل معه ترددياً بين القديم والجديد، أو بين الجديد والقديم على حسب مقتضيات الاحتياجات التوضيحية» (ص 7).

يبدأ «عبدالمطلب» قراءته بموضوع «الأسلوب» مشيراً إلى استفاضة الدراسات التي دارت حول هذا الموضوع في الفكر الغربي، ولكنه لن يعرض تفصيلات هذه الدراسات وإنما سوف يقدم خلاصة لها «يمكن أن تساعد في الكشف عن الموافقة بين ما فيها، وما في تراثنا البلاغي القديم» (ص 19). ويدلف بعد ذلك إلى وضع تعريف لعلم الأسلوب والمفهومات المختلفة التي وقعت تحت كلمة «الأسلوبية»، منتهياً إلى القول إن الأسلوبية شكل بلاغي جديد يتميز بالتعدد والكثافة على مستوى علم التعبير، وعلى مستوى الإمكانات النقدية في التعامل مع النصوص. ويمس «عبدالمطلب» قضايا مثل: العلاقة بين الدراسة اللغوية والدراسة الأسلوبية، وعلم الأسلوب العام، والأسلوبية الإنتاجية، والأسلوبية الإحصائية (ص 27:19).

أما الموروث العربي القديم - فيما يظن عبدالمطلب - فقد تعامل مع كلمة «الأسلوب» على نحو قريب مما هي عليه في الدرس الحديث، وإذا أخذ على وجه الخصوص الجهد الذي قدمه القدماء والذي دار حول مسألة «الإعجاز القرآني». لقد كان استخدام القدماء لكلمة الأسلوب مرتبطاً بفهمهم للكلام الإلهي ومقارنته بالكلام البشري، كما كان مرتبطاً بإدراكهم لوجود جانبين للأسلوب: أحدهما خفي غير ملموس،

والآخر متجسد في الصياغة اللغوية. ويشير عبدالمطلب «إلى السياقات الفكرية التي نشأت فيها فكرة الإعجاز، والتي انتهى منها إلى الجهود التي عرضت لعلم الأسلوب صراحة لا ضمناً. ومن هذه الجهود جهود ابن قتيبة الذي يمثل طبيعة أهل السنة وموقفهم في مواجهة المعتزلة. أما «الأسلوب» عند ابن قتيبة فقد كان ذا طبيعة مزدوجة يتصل أولهما بالصورة الذهنية للمعاني، ويتصل الآخر بالناحية المحسوسة للصياغة. وقد كانت - أيضاً - جهود «الخطابي» محملة بذلك التصور المزدوج للأسلوب، ولكنها كانت أكثر وضوحاً، وارتبطت هذه الازدواجية في التصور بقضية الإعجاز، واعتمدت على المقارنة بين التعبير القرآني وغيره من التعابير. أما «الباقلاني» فإن «عبدالمطلب» يسلكه في سلك من نظروا إلي الأسلوب نظرة مزدوجة، لأنه - بوصفه أشعرياً - بنى هذا الازدواج على أساس أن مناط الإعجاز عنده هو نظم القرآن وأسلوبه المتميز. وتتأكد هذه الازدواجية عند «الباقلاني» عندما «يحل نظم القرآن محل سماع الكلام من القديم سبحانه وتعالى، فمن يسمع القرآن يعلم أنه كلام الله» (ص 36:27).

ويشير «عبدالمطلب» إلى أن الدارسين المشرقيين اتجهوا إلى قضايا المنطق والفلسفة، أما في مصر والشام، فقد سيطر اتجاه آخر يعتمد الذوق الأدبي والحس الجمالي. وبين هؤلاء وهؤلاء ظهر تيار يجمع بين العقل والنقل، يأخذ من المشرقيين تنظيرهم ويأخذ من الآخرين اهتمامهم بعملية التطبيق. ويرى «عبدالمطلب» أن كل ذلك انعكس على إدراك مفهوم الأسلوب، وإن لم يبلغ مبلغ تأثير قضية الإعجاز في هذا المجال. أما «عبدالقاهر» فقد توسع في القضية من حيث إنها تحولت على يديه إلى نظرية متكاملة ينطلق منها للكشف عن الإمكانات التعبيرية في الصياغة الأدبية عموماً، والصياغة القرآنية على وجه الخصوص. إن عبدالقاهر - فيما يظن «عبدالمطلب» - لا

ينفصل عن نظريته في النظم عندما يعرض لمبحث الأسلوب. إن الأسلوب - كالنظم - يأخذ طبيعة ذهنية تصورية، وكان الرجل معنياً بالمعاني الثواني، ولذلك كانت البنى البلاغية هي شاغله في تحديد مفهوم الأسلوب، «ولا يمكن أن تتشكل البنى إلا بالاتكاء على الوظائف النحوية التي تهز تطابق الدال والمدلول، ومن ثم تحدث انزياحاً يسمح بوجود فضاء يستوعب المعاني الطارئة التي يمكن أن نسميها مرة تشبيهاً، ومرة تمثيلاً، ومرة اتساعاً، وقد لا يكون شيئاً من ذلك، وإنما يتحقق الانزياح بحركات داخلية في التركيب نتيجة للتقديم أو التأخير، أو الحذف أو الذكر. وبمثل هذه الخواص يتميز أسلوب عن آخر بل يتحقق للأسلوب وجوده الفعلي» (ص 43:39). إن الأسلوب - كما يظن «عبدالمطلب» - يحتفظ لنفسه بوجود ثنائي في نظرية عبدالقاهر، أو هو مثلما يتشكل في إطار ذهني، يتحقق في تشكيل صياغي (ص 47).

وينتقل «عبدالمطلب» إلى موضوع «النحو»، الذي وصفه بأنه موضوع حداثي، ويقود هذا الوصف إلى عملية مقارنة بين قمتين كان النحو عندهما وسيلة وغاية. ويقصد «عبدالمطلب» بالقمتين: «عبدالقاهر» و«تشومسكي»، ويتخذ «عبدالمطلب» أساساً جديداً لعملية المقارنة التي تختلف عن الأساس الذي وضعه لقراءته، والتي ينتقل فيها من عبدالقاهر إلى تشومسكي أو من الأخير إلى الأول. وفي إطار تلك المقارنة يعرض «عبدالمطلب» - بداية - إلى السياق الفكري والتاريخي لكل من الرجلين، الذي وجد كلاً منهما على النحو في مستوياته المختلفة. ويعرف بعد ذلك جهود كل منهما في النحو منتهياً إلى نتيجة مؤداها:

«إن المنهج العقلي هو الذي سيطر على فكر عبدالقاهر ثم تشومسكي فقادهما إلى اعتماد النحو التقعيدي أساساً لإدراك القيمة

الحقيقية للصياغة وما يمكن أن يتيحه هذا النحو من إمكانات تركيبية تقترب من الإنسان ومقاصده الواعية. كما ندرك اعتمادها لمستوى الأداء في البناء السطحي، والبناء الداخلي، دون محاباة طرف على حساب الطرف الآخر، وهذا الإدراك يرجع - عند الجرجاني - إلى فلسفة دينية تتصل بقدرات الإنسان في الكلام ومقارنتها بالقدرة الإلهية، كما يرجع عند تشومسكي إلى نظرته العامة إلى الطبيعة الإنسانية واتصالها بالحرية الفردية» (ص 78:48).

وينتقل «عبدالمطلب» إلى موضوع «الشعرية» مشيراً إلى أن التحرك المعجمي وراء مصطلح «الشعرية» لا يزودنا بالكثير، كما أن النظر إلى مؤلفات القدماء العرب في البلاغة والنقد لا يقدم لنا خطوة في هذا السبيل. ويستثنى من هذا التعميم «حازم القرطاجني» الذي أتاح اتصاله بأرسطو أن يتعامل مع المصطلح على نحو قريب من التعامل المحدث. ويرى أن افتقاد المصطلح في المعجم أو المؤلفات لا يعني عدم تردد مدلوله، مؤكداً على أن أقرب المصطلحات له هو مصطلح «النظم» الذي وصل به «عبدالقاهر» إلى النضج والاكتمال والشمول. ثم يقوم «عبدالمطلب» بتحديد المصطلح في الفكر الغربي ناقلاً عن «ياكوبسون» مقولته التي تربط «الشعرية» بالدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في الخطاب اللغوي على إطلاقه، والشعر على وجه الخصوص، منتهياً من ذلك إلى أن «الشعرية» مقاربة للأدب مجردة وباطنية في وقت واحد كما يرى «تودوروف». لقد تعامل «عبدالقاهر» - كما يظن «عبدالمطلب» - مع مصطلح الشعرية بمدلوله من خلال مصطلح «النظم»، وإذ إن النظم ليس إلا حركة واعية داخل الصياغة الأدبية بالاعتماد على خطين أساسيين، هما: خط المعجم، وخط النحو، حيث يسقط خط المعجم عمومياً على خط النحو الأفقي، وينتج من ذلك ناتج دلالي ينتمي إلى الأدبية في عمومها، ويشير

«عبدالمطلب» إلى أن «عبدالقاهر» أعطى الأولوية للخط الثاني، فالشعرية - عند عبدالقاهر - تكاد تنحصر داخل الخط الأفقي الذي تتردد فيه مفردات معجمية تربطها علاقات نحوية. وينتهي «عبدالمطلب» من هذا الموضوع بالإشارة إلى أن مصطلح «الشعرية» الأرسطي يتحقق بصورة واضحة في مصطلح عبدالقاهر «النظم» مع وجود الفارق في ارتباط المصطلحين بالواقع التطبيقي زماناً ومكاناً عند الرجلين (ص 123:80).

ويمضي «عبدالمطلب» في قراءته إلى موضوع «التناص»، الذي بدأه بتحديد دلالته المعجمية من حيث إنها تشير إلى عملية التوثيق والتراكم، منتقلاً إلى تحديد مفهومه في الفكر الغربي النقدي. ويرى «عبدالمطلب» أن معظم الباحثين في الدراسات الحديثة اهتموا باتصال النص بماضيه ومستقبله، وإذا لم يكن النص كذلك، فإنه يصبح - على حد عبارة «رولان بارت» - نص بلا ظل. وإن النص بحاجة إلى ظل وهذا الظل قليل من الإيديولوجيا. ويعرض «عبدالمطلب» للجهود المبذولة من قبل الباحثين أمثال: بارت، وريفاتير، وكرستيفا صاحبة التوضيح المنهجي الأول لمسألة التناص، ولوتمان، وباختين، وجينت، وغيرهم (ص 139:124). أما النقد العربي القديم فقد تنبه - فيما يظن «عبدالمطلب» - إلى ظاهرة تداخل النصوص، وخاصة في الخطاب الشعري. وتتعدد في هذا المجال مجموعة من المصطلحات التي تدقق في جزئيات التداخل مثل: الاقتباس، والتلميح، والتضمين وغيرها. أما «عبدالقاهر» بوصفه أعظم نقادنا القدماء كانت له وقفات متعددة مع ظاهرة التناص. وهذه الوقفات لا تنفصل عن نظريته في النظم، وإنما هي مؤسسة على ضوء من خيوطها التي تنتظم في مستوى الظاهر والباطن. ثم يقوم بتفصيل الجهود المبذولة من قبل عبدالقاهر في هذا المنحى (ص 176:140).

وينتقل «عبدالمطلب» إلى موضوع «المبدع»، ويرى أن المبدع يقع في العملية الإبداعية على درجة من الأهمية متساوية مع المتلقي، وتتفاوت العناية بهذين الطرفين في العملية النقدية تفاوتاً واسعاً أو ضيقاً. ويؤكد «عبدالمطلب» أن فكرة «المؤلف» حديثة النشأة ووليدة المجتمع الغربي من حيث إنه تنبه إلى قيمة الفرد أو «الإنسان» ومن ثم كانت العناية في ميدان الأدب بشخصية المؤلف لها أهمية قصوى. ويعرض «عبدالمطلب» للاتجاهات النقدية التي دارت حول العناية بالمؤلف أو عدم العناية بشخصية المؤلف لها أهمية قصوى. ويعرض «عبدالمطلب» للاتجاهات النقدية التي دارت حول العناية بالمؤلف أو عدم العناية بتلك الشخصية، في محاولة تبدأ بأفلاطون وأرسطو ومن جاء بعدهم من الكلاسيكيين ومروراً بالرومانسية، وانتهاء بالشكلانيين الروس والبنيويين والأسلوبيين. ثم ينتقل عبدالمطلب إلى التراث النقدي العربي، ويرى أن النظر إلى ذلك التراث يشير إلى أن ثمة خطاً فكرياً يربط الصياغة بالمبدع، ولكن هذا الخط، فيما يظن، كان عبارة عن خطرات متناثرة. ويقوم «عبدالمطلب» برصد هذه الخطرات المتناثرة عند الجاحظ، وابن طباطبا، والخطابي، وأبي هلال العسكري، والباقلاني الذي قدم جهوداً حول المبدع تتصل إلى حد ما بالدرس الحديث. كانت هذه الملاحظات - فيما يرى «عبدالمطلب» - إرهاصاً لما قدمه عبدالقاهر الجرجاني من مفاهيم تدور حول المبدع من خلال نظريته في النظم. لقد كان حضور المبدع في تلك النظرية حضوراً بيناً ولكنه كان محاطاً ببعض المحاذير لاستحالة التعامل من خلاله مع النص القرآني.

إن المبدع - عند عبدالقاهر - يتجلى وجوده في عملية التعليق، أو ما أطلق عليه عبدالقاهر «النظم»، أو ما يسميه الأسلوبيون المحدثون «التوزيع». إن العلاقة بين المبدع والنظم تأخذ طبيعة تضايفية بالمعنى الذي يرى أن وجود أحد الطرفين دليلاً على وجود الآخر، تماماً

مثل الارتباط بين الصانع وصنعته (ص 203:177).

أما قضية «التلقي» فقد اختتم بها «عبدالمطلب» قراءته لعبدالقاهر الجرجاني. مشيراً في البداية إلى أن وجود القارئ المتلقي في العملية النقدية أمر بدهي. إن القراءة من حيث هي عملية إيجابية وليست عملية سلبية تؤكد على وجود التوازن الحضوري بين الإبداع والقراءة. ويقوم «عبدالمطلب» بعملية رصد تتبع نظرية القراءة في الفكر الغربي، مثل القراءة الظاهراتية، والجمالية، والاسترجاعية (التفسيرية)، والتاريخية. ويعرض - أيضاً - جهود الأسلوبيين والنقاد في الغرب. أما التراث العربي، فإن النظر فيه يدل على علاقة النص بالمتلقي، وإن كان في جملته يتحرك في اتجاه واحد من الأول إلي الثاني. ثم يقوم بعرض جهود الجاحظ، وابن طباطبا، التي توجهت إلى الحركة ذات البعد الواحد المتوجه من النص إلى المتلقي لتثير فيه حزم من الانفعالات. ويشير بعد ذلك إلى تحرك الدارسين القدامى في دائرة التلقي تحركاً واسعاً يكاد يغطي مفرداته، ولكن التلقي في هذا التحرك أخذ طبيعة جماعية ارتبطت بالمقامات. أما عبدالقاهر الجرجاني فإن موقفه من المتلقي كان مرتبطاً بنظريته في النظم، بالمعنى الذي يؤكد وجوده وجوداً تالياً للمبدع. وطبقاً لذلك، فإن المبدع لابد أن يراعي هذا الوجود التالي لوجوده على مستوى التعبير والصياغة والحضور النفسي. إن عبدالقاهر يستدعي حضور المتلقي الإدراكي والعاطفي، فيتمكن من مواجهة خيوط الصياغة، ويدرك علاقاتها ويردها إلى منبعها النفسي والذهني عند المتلقي. وبهذا يقيم عبدالقاهر نوعاً من التوازن بين المبدع والمتلقي، توازن يقوم على اختيار المبدع ثم التوزيع ومواجهة المتلقي لهذه الإمكانات (ص 227:204).

هكذا انتهت قراءة «عبدالمطلب» لعبدالقاهر الجرجاني محاولة اكتشاف ما أطلقت عليه «قضايا الحداثة» عنده، على نحو غدت معه

نظرية النظم عند عبدالقاهر نظرية في الأسلوب، والنحو، والشعرية، والتناص، والمبدع، والتلقي. لقد حاولت القراءة أن تضع أمام الناقد العربي المعاصر قضايا الحداثة الوافدة في موازنة حادة مع التراث النقدي عموماً، وعند رجل بعينه هو عبدالقاهر خصوصاً. ويتأسس فعل الموازنة على أمرين: الأول: إيمان القراءة بأن ظواهر الحداثة الوافدة» لها طابع مطلق، لا يمكن أن نربطه بزمان ومكان معين» (ص 5). أي أن تلك القضايا جميعاً نشأت في مطلق مجرد، ولذلك صح لهذه القراءة – من خلال هذا المنظور – أن توازن بينها وبين موروثنا القديم «برغم محدوديته الزمانية المكانية» (ص 5). والأمر الثاني: أنها توجهت إلى التراث النقدي والبلاغي توجهاً انتقائياً لمفردات ذلك التراث، أو بالأحرى ما يتناسب من هذه المفردات مع تلك القضايا.

هذه العملية – أي عملية الموازنة الحادة – أفقدت التراث تاريخيته الخاصة بزمن إنتاجه، بانتقائها مفردات تتناسب مع الإطار الوافد الجديد، وفي الوقت نفسه قدمت القراءة ما يبرر لها عملية الموازنة بتقريرها أن قضايا الحداثة نشأت في مطلق مجرد ولم تكتنفها ظروف وعوامل فكرية وتاريخية معينة. هذه العملية تنطوي – بلا شك – على عرض من أعراض التعويض النفسي، الذي يحركه ثقل الوعي بالمنجز النقدي الغربي، ولذلك تحاول الذات القارئة جاهدة الانعتاق من أسر هذا المنجز وثقل وطأته بالهروب إلى التراث، محاولة تأويله تأويلاً تعويضياً مؤسسياً يحلم بالاستقلال عن هذا المنجز. إن الذات القارئة حين تفعل ذلك تتوهم أنها تخلصت من التبعية للنقد الغربي، ولكنها – في حقيقة الأمر – تسقط فريسة لتلك التبعية، فكل ما تفعله هو أن تؤكد لنفسها أن تلك التبعية مشروعة، لأن التراث يحتوي على بذور الحداثة. إن التراث النقدي والبلاغي يحتوي على جملة من الأفكار المتناثرة، وينبغي على الذات القارئة – من هذا المنظور – أن تطور هذه

الأفكار وتصلها بالحاضر الذي هو حاضر الآخر في نهاية المطاف. ولذلك فإن محاولة القراءة تظل محاولة لإضفاء المشروعية على التبعية. ومهما يكن الأمر، فإن «عبدالقاهر الجرجاني» لا يمكن أن يكون: «دي سوسير» أو «رولان بارت» أو «جوليا كرستيفا» أو «مايكل ريفاتير» أو «جاك دريدا»، وإنما هو «عبدالقاهر» ذلك المفكر الأشعري الذي كان يبحث في أسرار بلاغة النص ودلائل إعجازه، وضمن إطار تاريخي وفكري متعين. وقد تبدو محاولة قراءة «عبدالقاهر» مثمرة إذا أعدنا كتابته وتأسيسه، ليس من أجل تكرار المقولات التي انطوى عليها فكر عبدالقاهر النقدي، وليس - أيضاً - في إقامة علاقة توازن وتشابه بين مقولات ومقولات الفكر الغربي النقدي، ولكن من أجل الإسهام الفاعل الذي يجعل الذات القارئة في علاقة جدل مع مقولات عبدالقاهر ومقولات النقد الغربي على السواء.

لم تكن قراءة «عبدالمطلب» هي القراءة الوحيدة التي توجهت ذلك التوجه، وإنما سبقتها قراءات أخرى مشابهة في المنحى وربما في النتائج أيضاً. وحسبي أن أشير في هذا المقام إلى القراءات الإسقاطية للتراث النقدي في فترة ما بين الحربين، التي امتلكت تأثيراً طاغياً على قراءات أخرى مماثلة، هذا التأثير يتحول إلى عملية تقليد للمقولات القرائية التي أفرزتها قراءة الإسقاط الخاصة بتلك الفترة. وليس عجيباً أن تتحول «نظرية النظم» عند «عبدالمطلب» إلى نظرية في الأسلوب، والنحو، والشعرية، والتناص، والمبدع، والتلقي، فلقد تحولت من قبل على يد «محمد مندور» في الأربعينات إلى:

«نظرية في اللغة، أرى فيها ويرى معي كل من يمعن النظر أنها تماشي ما وصل إليه علم اللسان الحديث من آراء. ونقطة البدء نجدها في آخر «دلائل الإعجاز» حيث يقرر المؤلف ما يقرره علماء اليوم من أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ

بل مجموعة من العلاقات (Systeme des rapports)[43].

وتحول عبدالقاهر أيضاً إلى أحد البنيويين:

«وهنا يلحق الجرجاني بأكبر مدرسة حديثة في تحليل اللغة أعني مدرسة العالم السويسري الثبت فرديناند دي سوسير F. de Saussure ثم اللغوي الفرنسي الذائع الصيت أنتوان مييه»[44].

ويتصاعد التقليد ليأخذ مدى أبعد، دون اختبار لسلامة المقولات القرائية التي أفرزتها تلك الفترة، أو على أقل تقدير دون أن توضع هذه المقولات موضع الفحص النقدي. ولذلك فإن «كمال أبو ديب» أشاد بقراءة «مندور» لنظرية عبدالقاهر الجرجاني، ووصفها بأنها المحاولة الأولى الناضجة التي قرأت نظرية الجرجاني على ضوء الأنظمة النقدية الحديثة[45]. وذهب «كمال أبو ديب» أبعد مما ذهب إليه «مندور» حين قرأ «نظرية الجرجاني في الصورة الشعرية» (1979) بتقريره أن «عبدالقاهر» قدم:

«مقاربة ثاقبة إلى بنية اللغة التعبيرية على وجه العموم، والصورة الشعرية على وجه الخصوص. ناقد يقع اهتمامه الجوهري فيما أطلق عليه «رينيه ويلك» المنهج الداخلي «intrinsic» في التحليل الأدبي بوصفه منهجاً معارضاً للمنهج الخارجي «extrinsic». إنه اهتمام يتوجه إلى البنية الشعرية، أي إلى القصيدة بوصفها نشاطاً لغوياً ومجموعة من العلاقات، أو - على حد عبارة «ويلك» - بوصفها نظاماً من العلامات اللغوية الدالة... إن عمله - أي عبدالقاهر - نموذج مفيد للناقد البنيوي»[46].

وإذا كان «عبدالقاهر» قدم محاولة ثاقبة لدراسة بنية الصورة

الشعرية، فإن «كمال أبو ديب» لا يتردد في أن يقول إن:

«الناقد الأول الذي اكتنه هذه الطبيعة البنيوية للصورة الشعرية هو ناقد عربي: عبدالقاهر الجرجاني. وأن فقرنا أمام الفكر الغربي فقر معاصر. وأن نقلنا المباشر عنه، في كثير من الأحيان، يصبح مهزلة فكرية: إذ إن ما ننقله عن جزء أصيل من تراثنا الذي نجهله جهلاً مؤسياً»[47].

هكذا يأخذ اللاحق عن السابق دون نظر في الدليل، واختبار لسلامة التفسير، ويصبح تقليد اللاحق للسابق ضرباً من الاتساع بدائرة الاتباع. فإذا كان عبدالقاهر عند «مندور» هو «دي سوسير»، وعند «كمال أبو ديب» هو «ويلك ورتشاردز وإليوت» أو أحد النقاد الجدد، فإنه يأخذ عند «عبدالمطلب» معنى يتسع بهذه الدائرة ليصل «عبدالقاهر» بـ «بالي» و«ريفاتير»، و«تشومسكي»، و«بارت»، و«كرستيفا»، و«جولدمان»، وينطق نظريته في النظم بالأسلوب، والنحو، والشعرية، والتناص، والمبدع، والتلقي. إن «عبدالمطلب» حين يتسع بدائرة الاتباع والتقليد إلى هذا الحد، يظن أنه يقدم قراءة حداثية للتراث النقدي على وجه العموم، وعبدالقاهر على وجه الخصوص. إن القراءة الحداثية - على حد عبارة «أدونيس» - هي: «انخراط في التاريخ، وأنها كتابة تضع هذا التاريخ موضع تساؤل مستمر، وتضع الكتابة نفسها موضع تساؤل مستمر»[48]، وليست قراءة تسيطر عليها نزعة عصرية اتباعية براقة، تأخذ الإسقاط والانتقاء مداراً يدور عليه - ومن خلاله أيضاً - الفعل التأويلي للتراث النقدي.

(5)

كان هدف هذه المقاربة المنهجية هو رصد وتحليل وتقييم للقراءات الحداثية، وقد فحصت قراءات ثلاث، كانت أولها قراءة «مصطفى

ناصف»: «نظرية المعنى في النقد العربي». وتعد هذه القراءة - فيما أظن - من القراءات الحداثية الانتقادية، والتي هدفت إلى اكتشاف بنية التفكير النقدي، ومحاولة زعزعته، والتشكك في تجلياته التي عالجت مسألة المعنى، طارحة في الوقت نفسه نوعاً جديداً من القيم النقدية يتم من خلالها فحص شؤون المعنى في النص الأدبي. كانت هذه القراءة هي البداية التي فتحت آفاقاً جديدة لقراءة التراث النقدي قراءة حداثية انتقادية. وعلى الرغم مما توصلت إليه من نتائج بالغة القيمة، فإنها أهملت النقد النظري، ووقفت عند حدود النقد التطبيقي، وحصرت نفسها فيما أنتجه عبدالقاهر الجرجاني ونقاد القرن الرابع السابقين عليه، وأشارت إشارات سريعة إلى جهود اللغويين والنحاة والبلاغيين، مما أدى إلى إهمال سياق النص النقدي القديم ككل.

أما القراءة الثانية، فهي قراءة «جابر عصفور»: «قراءة محدثة في ناقد قديم: ابن المعتز»، وهي تمثل لذلك النوع من القراءة الذي يضع التراث النقدي موضع التساؤل والمراجعة، وهي قراءة اختلفت عن قراءة «ناصف» السابقة عليها، فإذا كانت قراءة «مصطفى ناصف» أهملت السياق التاريخي المتعين للتراث لكي تصل إلى بنية التفكير النقدي، فإن هذا النوع من القراءة الحداثية كان حريصاً على وضع التراث في سياقه التاريخي المتعين، ومحاولة كتابته وتأسيسه، أملاً في التجاوز، وبحثاً عن الإسهام الفاعل للذات العربية. ويتشابه مع هذا النوع الذي طرحه «جابر عصفور» قراءات أخرى مماثلة في المنحى، وحسبي أن أشير في هذا السياق إلى قراءة «حمادي صمود»: «التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس» (1981)، التي قرأت التراث النقدي والبلاغي «على ضوء المكتسبات المنهجية الجديدة ولاسيما مكتسبات اللسانيات»[(49)]، وعلى الرغم من ذلك فإنها لم تقع في شبكة المخاطر الحافة بهذا التوجه. لأن هذا التوجه:

«مهدد بالوقوع في ضرب من الاستيلاب الثقافي و«السلفية» الفكرية الجديدة إن لم نوفق إلى استخدام أجهزتنا المفهومية استخداماً يحترم خصائص التراث والسياق التاريخي الذي يتنزل فيه والأسس المعرفية «الإبستمولوجية» القائم عليها لاسيما أن المفاهيم التي نتوسل بها مفاهيم شبت في منابت أخرى وتولدت عن تيارات فكرية وإيديولوجية ورؤية للعالم تختلف عما هو موجود عندنا وهي بالتالي تختلف عن الإطار الذي نشأ فيه التفكير البلاغي العربي من هذه الجهة، ومن جهة الفارق الزمني أيضاً. واجتناباً للمزالق التزمنا الحذر في استخدام هذه المفاهيم، واكتفينا في الغالب، بالاستنارة بها لاستكشاف غوامض التراث، وتجنبنا تسليطها عليه وحمله على المعاصرة قسراً»(50).

أما النوع الثالث من القراءة الحداثية، فهو ذلك النوع الذي مثلت له بقراءة «محمد عبدالمطلب»: «قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني». وعلى الرغم من أن هذا النوع يصف نفسه دائماً بصفة «الحداثة»، فإنه وقع في مزالق دائرة التقليد والاتساع بدائرة الاتباع، مستخدماً لغة عصرية براقة توهم بالحداثة، وهي بعيدة تماماً عنها ولم تكن القراءة هي القراءة الوحيدة التي توجهت ذلك التوجه، وإنما سبقتها قراءات أخرى مماثلة لها، وقد أشرت إليها حين عرضت هذه القراءة.

الهوامش

1) حول مصطلح «الحداثة» في الفكر الغربي، راجع المصادر الآتية:

- M. H. Abrams, A Glossary of Literary Terms, Sixth Edition, Haecourt barce College Publisher, Fort Worth 1993, pp. 188: 122.

- Joseph Childers and Gary Hentzi (General Editors): The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism, Columbia University press, New York 1995, PP. 191: 192.

- Malcolm Bradbury, Modernism, in A Dictionary of Modern Critical Terms, Revised and Enlarged Edition, Routledge, London-New York 1987, PP. 151:152.

- Jermy Hawthorn, A Glossory of Cpntemporary Loterary Theory, Third Edition, Arnold, Oxford University Press, New York 1998, PP. 208:215.

2) See Ihab Hassan, The Postmodern Turn, Essays in Postmodern Theory and Culrure, Ohio State University Press 1987, P. 87.

3) Jean Francois Lyotard, The inHaman, Reflections on Tine, Trans. by Geoffey Bennington and Rachel Bowlby, Stanford University Press, Stanford 1991, P. 25.

4) أدونيس، علي أحمد سعيد: الشعرية العربية، دار الآداب، الطبعة الأولى، بيروت 1985، ص 89.

5) جابر عصفور: هوامش على دفتر التنوير، دار سعاد الصباح، الطبعة الأولى، الكويت 1994، ص 83.

6) أدونيس: الشعرية العربية، ص 85، 86.

7) السابق ص 98، 99.

8) راجع، جابر عصفور: هوامش على دفتر التنوير، ص 84.

9) أدونيس: الشعرية العربية، ص 111.

10) السابق، ص 89.

11) أدونيس، علي أحمد سعيد: الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، 1 - الأصول، دار العودة، الطبعة الرابعة، بيروت 1983، ص 33.

12) عبدالسلام المسدي: التفكير اللساني في الحضارة العربية، الدار العربية للكتاب، الطبعة الثانية، تونس 1986، ص 12، 11.

13) محمد عابد الجابري: إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مؤسسة بنشره للطباعة والنشر، الدار البيضاء 1989، ص 35.

14) حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس (مشروع قراءة) منشورات كلية الآداب منوبة، الطبعة الثانية، تونس 1994، ص 11.

15) أدونيس: الثابت والمتحول، الجزء الأول، ص 31.

16) جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الطبعة الأولى، القاهرة 1994، ص 40.

17) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، الطبعة الثالثة، بيروت 1983، ص 8.

18) راجع: السابق، ص 10.

19) رشاد رشدي: ما (هو) الأدب، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الأولى، القاهرة 1960، المقدمة.

20) النقد الجديد حركة نقدية برزت في أمريكا وانجلترا منذ العشرينات، وهي حركة توجهت إلى دراسة النص الأدبي دراسة مستقلة في ذاته منعزلاً عن سياقاته المختلفة. وقد أخذ اصطلاحه حين نشر «جان كرو رانسوم» كتابه «The New Criticism»، وقدم فيه دراسة لأربعة من النقاد هم «ريتشاردز» و«إمبسون» و«إليوت» و«نترز». حول النقد الجديد راجع:

- John Crow Ranson, The Criticism, New Directions, U.S.A. 1941.

- Raman Selden and Peter Widdowson, A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory, Third Edition, the University of Kentucky 1993, PP. 10: 26.

- Lois Tyson, Vritical Theory Today, A User-friendly Guide, Garland Publishing Inc., New York and London 1999, PP. 117:152.

21) رشاد رشدي: ما (هو) الأدب، ص 97.

22) مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت، بدون تاريخ،

ص 5. وسوف أشير إلى رقم الصفحة في متن الدراسة حين الاقتباس أو الاستشهاد.

23) الفيروزابادي، العلامة مجد الدين بن يعقوب الشيرازي: القاموس المحيط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1979، مادة «ميز».

24) جابر عصفور: نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998، ص 15.

25) جابر عصفور: آفاق العصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1997، ص 9.

26) السابق: ص 11.

27) جابر عصفور: نظريات معاصرة، ص 15.

28) جابر عصفور: الصورة الفني في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، بيروت - الدار البيضاء 1992، ص 12.

29) جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، مؤسسة فرح للصحافة والثقافة، الطبعة الرابعة، قبرص 1990، ص 9.

30) جابر عصفور: الصورة الفنية، ص 11.

31) جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 9.

32) ابن الوليد يحيى: التراث والقراءة في الخطاب النقدي عند جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، القاهرة 1999، ص 147.

33) السابق: ص 160.

34) السابق: ص 219.

35) راجع: جابر عصفور: الصورة الفنية، ص 12.

36) راجع: مصطفى بيومي عبدالسلام: جابر عصفور قارئاً حداثياً للتراث، ضمن كتاب: جابر عصفور... وردة لك، إعداد وتحرير: محيي الدين محسب، مؤتمر المنيا الأدبي الخامس /1999/5، ص 30:23.

37) نشرت هذه القراءة في مجلة فصول 1985، وأعيد نشرها في كتاب: قراءة التراث النقدي، وسوف أعتمد في عرض هذه القراءة على الكتاب، وعلى طبعته المستخدمة في هذه الدراسة. وسوف أشير إلى رقم الصفحة في متن الدراسة حين الاقتباس أو الاستشهاد.

38) حسين المرصفي: الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية، الجزء الثاني، حققه وقدم له: عبدالعزيز الدسوقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1991، ص 17.

39) طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، من العصر الجاهلي إلى القرن

الرابع الهجري، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، بيروت 1989، ص 101.

40) محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة بدون تاريخ، ص 80.

41) جابر عصفور: آفاق العصر، ص 12.

42) محمد عبدالمطلب: قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني، القاهرة 1990، ص 6. وسوف أشير إلى رقم الصفحة في متن الدراسة حين الاقتباس أو الاستشهاد.

43) محمد مندور: في الميزان الجديد، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة بدون تاريخ، ص 176، 177.

44) السابق: ص 178.

45) See: K. Abu Deeb: Al-Jurjani's Theory pf Poetic Imagery, Aris & Philips Ltd, London 1979, P. 2.

46) Ibid, p. 3.

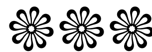
47) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين الطبعة الثالثة، بيروت 1984، ص 22.

وقارن ذلك بما طرحه كمال أبو ديب في كتابه: جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، دار العلم للملايين، الطبعة الأولى، بيروت 1997، ص 62، 63.

48) أدونيس (علي أحمد سعيد): الشعرية العربية، ص 111.

49) حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب، ص 11.

50) السابق، ص 11، 12.



1 - مدخل نظري

لقد أصبح من البدهيات أن لأفق الانتظار (L'horizon d'attente) في نظرية جمالية التلقي دوراً وظيفياً، إذ لا يمكن تقبل جمالية أي نص فني والتفاعل معها إلا ضمن أفق انتظار معين، ومن طبيعته أن يكون إما نابعاً من ذاكرة جماعية تقليدية تساهم في بنائه أجيال متعاقبة، وعنده تتحقق متعة الذات داخل متعة الجماعة، وإما أن يتم تحطيم هذا الأفق وتغييره وإعادة تكوينه من جديد.

لقد انطلق يوس - أحد منظري جمالية التلقي - من مفهوم أفق الانتظار ليفسر من خلاله طبيعة الخطاب الأدبي، وكذا التطورات التي تلحقه في صيرورته التاريخية، وذلك في معرض رده على النزعة السوسيولوجية التي كانت تطابق بين الخطاب الأدبي وبين عالمه الواقعي، استناداً إلى نظرية المحاكاة والمرآة التي ترى في الأدب انعكاساً للواقع، إلا أن يوس لا ينظر إلى الخطاب الأدبي على هذا النحو، وإنما ينظر إليه باعتباره امتثالاً لمعيار نصي ينبثق عن الحياة الاجتماعية التي ينشأ فيها، وهذا ما يسميه يوس بأفق الانتظار الذي تكون له علاقة بمجموعة من المكونات أو العناصر، من أهمها معرفة القارئ والمتلقي بالخطاب الأدبي بشكل عام وتجربته في مجال الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص المقروء[1].

يضاف إلى ذلك درايته بأسلوب الكتابة الذي يتميز به مؤلف بعينه من بين مجموعة من المؤلفين، وهنا يمكن التمييز بين أساليب متعددة ضمن الخطاب الأدبي الواحد، كأسلوب آلان روب جرييه مثلاً، وأسلوب ديستوفسكي، وأسلوب شكسبير في الأدب الغربي، أو أسلوب المتنبي والمعري وشوقي في الأدب العربي.

فهذه العناصر كلها - منها ما هو فردي مرتبط بخصائص الأسلوب الذاتي، ومنها ما هو عام يرتبط بالخطاب الأدبي وبقواعد الجنس الأدبي - هي التي تساهم في تأسيس أفق الانتظار، وهو النقطة التي يلتقي عندها النص بقارئه فيتم التفاعل بينهما.

ولكن أفق الانتظار عند يوس ليس دائماً مرتبطاً بجمهور معين، فقد تظهر أعمال أدبية تقاوم تلقيها الأول، الأمر الذي يجعلها في بداية نشأتها دون جمهور يرتبط بها، ومن ثم تظل غير متقبلة لفترة معينة إلى أن تتمكن من تأسيس أفق انتظار جديد، له معايير جمالية جديدة تنزع رضا جمهور معين فيتخلف حولها[2]. ومن هنا ندرك أن أفق الانتظار عند يوس ليس شيئاً قاراً أو ثابتاً، بل إنه في حركة وتطور مستمرين تبعاً لتطورات القراء والمتلقين. ذلك أنه انطلاقاً من القراءة الأولى يتم تأسيس الأفق، ثم تتعاقب القراءات تترى، يقتصر فيها أولاً على إعادة إنتاجه أو تعديله فقط، ثم بعد ذلك يخضع للتغيير أو التصحيح. فإذا كان التعديل وإعادة الإنتاج يحددان قوة سريان الأفق وامتداده، فإن «التغيير والتصحيح يحددان الحقل المفتوح أمام بنية جنس أدبي ما»[3].

وغالباً ما يتم تغيير الأفق أو تصحيحه حينما تنشأ حاجات في جماعة أو عصر معين، تترتب عنها أسئلة جديدة يعجز الأفق المعاد والمتداول عن تقديم أجوبة مقنعة عنها ومن ثم يدخل في صراع مع هذه الحاجات، الأمر الذي يدعو إلى البحث عن صيغة جديدة تحل محل الصيغة

القديمة، التي تثبت أنها غير قادرة على الوفاء بالمطالب الجديدة وغير مهيأة للإجابة عن أسئلتها.

ويذهب يوس إلى أن تأسيس الأفق وتغييره رهين بمنطق السؤال والجواب، وبما يطرأ على روح العصر من مفاهيم وتطورات، تنتج عنها أسئلة جديدة يعجز الأفق القديم عن تقديم حلول لها أو أجوبة عنها، وعندها يتم الانتقال إلى نموذج جديد يجد فيه المتلقي جواباً عن أسئلة العصر. وهذا ما يفهم منه أن تفسير النص وقراءاته مرتبط بفهم السؤال الذي نما في فضائه هذا النص وقدم جواباً عنه، وهذا ما يقتضي اللجوء إلى منطق السؤال والجواب عند كل عملية فهم النصوص وتفسيرها كما ذهب إلى ذلك جادامر، متأثراً في ذلك بأطروحة كولينكوود (Colling Wood) الشهيرة التي تقول: «يمكننا أن نفهم نصاً ما إذا فهمنا السؤال الذي يجيب عنه»(4). ومن الراجح أن يكون يوس قد استعار من جادامر هذا المبدأ ليعزز به أولاً مفهوم الأفق في تأسيسه وتغييره، وليوضح من خلاله ثانياً علاقة التأويل والتفسير الأدبيين وذلك بمعرفة السؤال الذي يقدم النص جواباً عنه.

2 - الشعرية القديمة وأفق الانتظار: استجابة وتغيير

إن أهم ما يلفت النظر في الشعرية القديمة هو وجود نماذج شعرية عليا (Archétypes) تجسدها على وجه الخصوص مجموعة من الإنجازات الشعرية التي ظلت تتوالد من هذا النموذج وتتناسل في تواترية وتعاود منذ حقب فنية ليست بالقصيرة.

ويراد بفكرة النموذج في مجال الأدب ما يسميه هيرش النمط ويعني به «مجموعة عليا من إمكانيات المعنى تكتسب عن طريق التعلم ويشترك فيها أعضاء ثقافة معينة، ولها حدود تبين ما يعود إليها وما يقع

خارجها »[5] ويرى هيرش أن النمط الذي هو عبارة عن فكرة مجردة في الوعي الجمعي يمكنه أن يتجسد في أكثر من مثال. وهكذا نستطيع انطلاقاً من نمط واحد أن ننتج سلسلة لا حصر لها من النماذج والصور المتكررة والمتماثلة على الشكل الآتي: أ، أ1، أ2، أ3، أ4......٠٠ أn.

ومن هذا المنظور يكون تاريخ الأدب عبارة عن تراكم لنماذج فنية متكررة في شكل امتدادات خطية، تخرقها قفزات نوعية يتم فيها الانتقال من نموذج مهيمن إلى آخر يشكل منطلقاً جديداً. والأدب عموماً - سواء أكان إبداعاً أم تلقياً ممثلاً في النقد والدراسة - لا يمكنه أن ينشأ ويتداول إلا وفق نموذج إرشادي، تتفرع فيه قواعد وأعراف هي التي تشكل الأفق الذي يتحرك في فضائه الأدب إبداعاً وتلقياً.

وحين نتحدث عن النمط أو النموذج الإرشادي في مجال الشعر القديم فيقصد بذلك سيادة مجموعة من المعايير والقواعد في عصر فني، مقابل تهميش أخرى وإبعادها عن مجال الاهتمام، وعلى ضوء هذه المعايير تعمم القيم الفنية المحددة للجنس الأدبي داخل حقبة فنية معينة. لكن هذا النموذج سرعان ما يعجز عن مسايرة حاجيات العصور التالية فيستبدل به نموذج جديد يحل محله، وتكون له القدرة على الوفاء بمطالب العصر والإجابة عن الأسئلة التي تطرح عليه. وقد يكتسي هذا الانتقال صبغة تعديل أو تغيير، كما قد يكتسي صبغة ثورة شاملة عندما ينفصل النموذج الجديد عن القديم انفصالاً كلياً، ويستقل عنه تماماً بعد أن يكون قد ابتكر « تقنيات التفسير والموضوعات التي يراد تفسيرها على السواء »[6].

ولكن فكرة النموذج في الشعرية القديمة لا يمكن فصلها عن فكرة الغرض الشعري التي كانت تتحكم في الإنجازات الشعرية وفي إنتاج النصوص، وذلك وفق صيغ وقوالب فنية تكوّن مجتمعة موضوعاً جمالياً يتم تداوله في حقبة فنية معينة. وأن هذا الموضوع هو نفسه الذي يتحول إلى معيار جمالي يكرس نوعاً من التقليد الفني والإرث الجمالي الذي

يكتسبه الغرض أو الجنس الأدبي في مساره التاريخي.

ومن هذا المنطلق يمكن القول: إن قواعد الغرض الشعري هي ما يشكل البنية العميقة للنماذج العليا في الشعرية العربية القديمة، والتي انطلاقاً منها يتم تشييد أفق الانتظار الذي يعد بمثابة الفضاء النصي الذي تنتج فيه النصوص الشعرية وتتداول.

وإن نظرة في كتب النقد القديم التي حاولت التعقيد للشعرية العربية، أو لعلم الشعر كما سماه القدماء. لمن شأنها أن تعطينا صورة تقريبية عن نمطية أفق الانتظار في هذه الشعرية التي يعد المكون الغرضي أحد الأركان الأساسية لبنيتها التكوينية. ويكفي أن نورد في هذا الصدد ما كتبه حازم القرطاجني حول نمذجة الشعر العربي القديم وفق نمطية غرضية، تحولت بدورها إلى أفق انتظار قوامه مجموعة من المعايير والقواعد التي ظلت تتحكم في إنشاء الشعر وتداوله على امتداد حقب فنية متوالية. يقول حازم القرطاجني: «**قد تبين أن أمهات الطرق الشعرية أربع: وهي التهاني وما معها، والتعازي وما معها، والمدائح وما معها، والأهاجي وما معها، وأن كل ذلك راجع إلى ما الباعث عليه الارتياح، وإلى ما الباعث عليه الاكتراث، وإلى ما الباعث عليه الارتياح والاكتراث معاً**»(7). ثم تحدث بعد ذلك عن كل غرض مستقل قصد تحديد إطاره العام فقال: «... ويجب أن يكون ألفاظ المديح ومعانيه جزلة، مذهوباً بها مذهب الفخامة في المواضع التي يصلح بها ذلك، وأن يكون نظمه متيناً وأن يكون فيه مع ذلك عذوبة.

وأما النسيب فيحتاج أن يكون مستعذب الألفاظ، حسن السبك، حلو المعاني، لطيف المنازع، سهلاً غير متوعر، وينبغي أن يكون مقدار التغزل قبل المدح قصداً لا قصيراً مخلاً ولا طويلاً مملاً.

وأما الرثاء فيجب أن يكون شاجي الأقاويل، مبكي المعاني، مثيراً للتباريح، وأن يكون بألفاظ ملفوظة سهلة، في وزن متناسب ملذوذ، وأن

يستفتح فيه بالدلالة على المقصدو ولا يصدر بنسيب لأنه مناقض لغرض الرثاء... فأما الفخر فجار مجرى المديح، ولا يكاد يكون بينهما فرق، إلا أن الافتخار يعيده المتكلم على نفسه أو قبيله... فأما طرق الاعتذار والمعاينات والاستعطافات وما جرى مجراها فملاك الأمر فيها التلطف والإثلاج»(8).

لقد عملت الشعرية العربية استناداً إلى فكرة النمط أو النموذج المتمثل في قوالب الغرض، على إرساء قيم نصية جمعية بعيداً عن القيم الشعورية والعاطفية ذات الارتباط بالجانب الذاتي المحض. وغالباً ما كانت الإنجازات الشعرية تعبر عن هذه القيم الجمعية دون تجربة ذاتية أو انفعال داخلي. ومن هنا خلا الشعر العربي من النزعات الفردية، وكان فقيراً في الظلال الإنسانية والحالات النفسية. ووجود مثل هذه القيم الجماعية في الشعر بصفة غالبة، جعلتنا «لا نلمح وراءه مخلوقاً إنسانياً إلا نادراً، إنك تلمح ولا شك فكراً وحساً، ولكن المخلوق الإنساني الذي يشتمل الفكر والحس، ويشتمل بجوارهما حياة آدمية كاملة، قلما تلمحه وراء التعبير»(9).

هكذا إذاً لم يحفل الشعراء بالجانب الذاتي إلا قليلاً، ومن ثم أصبحت إنجازاتهم الشعرية. تعبر عن النوع أو الغرض الشعري أكثر مما تعبر عن ذات من لحم ودم. فمثلاً حين يتغزل الشاعر العربي، فإننا لا نلمح في شعره امرأة ذات صفات شخصية، وإنما نلمح المرأة باعتبارها جنساً يشترك في صفات جمالية عامة تعارف عليها الذوق الجمعي. وكذلك الشأن بالنسبة لقصيدة المديح، حيث يكون من العسير الحديث عن أسلوب خاص يميز فرداً بعينه، سواء أكان مادحاً أم ممدوحاً. وفي هذه الحال يكون الانتقال من النص إلى المؤلف أمراً صعباً، في حين يكون من السهولة بمكان تحديد طبيعة النوع أو الغرض الذي ينتمي إليه النص.

إن هيمنة مثل هذه النظرة هي التي ساهمت في تفشي ظاهرة

الانتحال في الشعر العربي، مما نتج عنه انعدام مقومات الإبداع الذي يحمل بصمات الشخصية ويحدد ملامحها الذاتية من خلال الأسلوب الشعري. ومادام النوع الشعري هو الذي يحدد الصفات النوعية دون اهتمام بالسمات الخاصة، فإن ذلك من شأنه أن يدفع الشاعر إلى اللجوء إلى الخداع والتزوير الشعوري، فهو مثلاً في غرض المدح يمكنه أن يمدح بقصيدة واحدة عدة ممدوحين على التوالي، «يكفيه أن يدخل بعض التحويرات الطفيفة على ثوب قصيدته، في حالة ما إذا كانت تلك القصيدة تنطوي على ما من شأنه (كالاسم مثلاً) أن يكون في علاقة مباشرة مع الأمير الذي رفض الشاعر أن يسلمه الثوب، بل إن بإمكانه أن يتجنب مسبقاً ذكر كل صفة من شأنها أن تذكر بأمير بعينه، مما يعفيه فيما بعد من إدخال أي تحوير على القصيدة، حينئذ ستكون القصيدة «مقطوعة على مقادير جميع الأجسام» لا على جسم بعينه وفي النهاية لن يكون على الشاعر أن ينظم طيلة حياته إلا قصيدة واحدة»[10]. وما يقال عن الممدوحين هو نفسه الذي يقال عن المؤلفين، ذلك أن هذه النمطية التي ميزت قصائد المدح جعلها لا تخلو من شبه تلك النصوص التي لا يعرف مؤلفوها بالضبط، فهي ترتبط بعدد من المؤلفين، ومن السهل أن تنسب قصيدة في المدح لهذا الشاعر أو ذاك مهما اختلفت عصورهم، مادامت قصيدة المديح تخضع لمقياس نوعي واحد يوحد القصائد جمعيها وتلتقي عنده عناصره.

فالاعتماد على مثل هذه النظرة من شأنه أن يهمل قيمة الأنا، ويذيبها في صورة نمطية تجعل الشعر عبارة عن تاريخ لأغراض شعرية، وليس تعبيراً عن رؤى ومقاصد لذوات من لحم ودم، هي التي أبدعت هذه الأغراض وأودعت فيها بصماتها وملامح شخصياتها. ذلك أن اللغة الشعرية لا تحمل تاريخ الأغراض والأنواع فقط، وإنما تتضمن أيضاً – كما يقول لويس هودبين (Louis Houdbine) تاريخ ذات الشاعر وجنسه

وإيديولوجيته، هذه كلها توازي تاريخ الغرض نفسه. وهكذا فإن ما يجعل من نص شعري شيئاً مقروءاً، ليس غرضه أو المواضيع التي يتكون منها هذا الغرض فقط، وإنما أيضاً تلك العناصر «التي تحدده كتركيب اجتماعي/ تاريخي/ جنسي»(11).

لقد حدث في تاريخ الشعرية العربية أن الشعر كان يقاس بمعايير فنية نمطية ذات ارتباط بتاريخ الغرض وتقاليده، دون مراعاة لتاريخ ذات الشاعر ولا لمقاصده ورؤيته للعالم. وحين يتعارض التاريخان فإن الناقد القديم كان يرجح كفة التاريخ الجمعي المرتبط بقواعد الغرض على التاريخ الفردي، معتبراً حضور الأنا في بنية الأغراض الشعرية القديمة خرقاً لقواعد هذه البنية. ونتيجة لهذا التصور عيبت على المتنبي أبيات قيلت في عتاب سيف الدولة وفيها يقول:

يا أعدل الناس إلا في معاملتي ... فيك الخصام وأنت الخصم والحكم
أعيذها نظرات منك صادقة ... أن تحسب الشحم فيمن شحمه ورم
وما انتفاع أخي الدنيا بناظره ... إذا استوت عنده الأنوار والظلم
أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي ... وأسمعت كلماتي من به صمم
أنام ملء جفوني عن شواردها ... ويسهر الناس جرّاها ويختصم
وجاهل مده في جهله ضحكي ... حتى أتته يد فرّسة وفم
إذا رأيت نيوب الليث بارزة ... فلا تظن أن الليث يبتسم

يقول لويس هودبين (Louis Houdbine) تاريخ ذات الشاعر وجنسه وإيديولوجيته، هذه كلها توازي تاريخ الغرض نفسه. وهكذا فإن ما يجعل من نص شعري شيئاً مقروءاً، ليس غرضه أو المواضيع التي يتكون منها هذا الغرض فقط، وإنما أيضاً تلك العناصر «التي تحدده كتركيب اجتماعي/ تاريخي/ جنسي»(11).

فعلى الرغم مما تتضمنه هذه الأبيات من قيم فنية، فقد رأى فيها النقد القديم زعزعة لتقليد فني موروث، يتجلى في عدم إقحام ما هو ذاتي في غرض المدح الذي يهيمن فيه الآخر ويحتل فضاء النص وحده، وبما أن هذه الأبيات قد خرجت عن ثوابت غرضها الشعري ولم تراع مقام الممدوح فإنها لم تتقبل تقبلاً حسناً، وفي ذلك يقول ابن رشيق: «فهذا الكلام في ذاته في نهاية الجودة غير أنه من جهة الواجب والسياسة غاية في القبح والرداءة»(12).

ونفهم من خلال هذه الإشارة أن الشعر كان يولد في إطار عقدة للقراءة، تلزمه أن يراعي مقام المتلقي وأن يأخذ توقعاته بعين الاعتبار. ومن هذا المنظور يكون الشاعر محكوماً بمجموعة من الأعراف والتقاليد الفنية التي ينشأ عنها ميثاق أدبي يجب احترامه من قبل الشاعر والمتلقي معاً. وغالباً ما كان هذا الميثاق يكرس «موت المؤلف» وذلك حين فرض عليه مجموعة من الثوابت والضوابط الفنية التي حالت دون حركة التجديد في الشعر العربي.

ولقد كان من الطبيعي أن تترتب عن نمطية الغرض وما نشأ عنها من قيود ومعاجم شعرية. «وهكذا إذا ما وجدنا نصاً بين أيدينا، ولم نستطع تحديد هويته بادئ الأمر، فإن مرشدنا إلى تلك الهوية هو المعجم بناء على التسليم بأن لكل خطاب معجمه الخاص به، إذ للشعر الصوفي معجمه، وللمديحي معجمه وللخمري معجمه... فالمعجم لهذا وسيلة للتمييز بين أنواع الخطاب وبين لغات الشعراء والعصور، ولكن هذا المعجم يكون منتقى من كلمات يرى الدارس أنها هي مفاتيح النص أو محاوره التي يدور عليها»(13). وإن أقل ما يقال عن هذه الطريقة التقنية هو أنها «تعزل الكلمات عن سياقها، وتتعامل معها كشيء فاقد للتواصل مع ما يتقدمه وما يلحقه»(14) مما يؤدي إلى الخلط بين مواضيع الأغراض ومضامينها.

إن موضوع الغرض ليس هو المضمون. ذلك أن الموضوع هو الوجود الخارجي المكون لمواد الغرض، أو هو حسب مصطلح كريماس النواة السيمية (le noyau Sémique) التي تعد أصغر مقوم، وهو يرتبط بالمعنى الأحادي القار ذي طبيعة معجمية ثابتة. أما المضمون في الغرض فهو ما يتحدد كموقف ورؤية للعالم وهو ما يمكن أن نسميه حسب مصطلح «كريماس» أيضاً بالسمات النصية أو السياقية للمعنى (Sémes contextuels).

وإذا كان المقوم الأول يتميز بالثبات والاستقرار، فإن ما يميز السمات النصية هو الحركة والتنوع وذلك تبعاً لتغير المعنى الدلالي الذي يتعدد بتعدد السياقات والنصوص. ونتيجة لتعالق النواة السيمية بالسمات النصية، نشأ عنهما إنجاز دلالي يسميه كريماس بالمقوم البنائي الذي يحدده انطلاقاً من المعادلة الآتية:

النواة السيمية + السمات السياقية = مقوم بنائي.

ويختزل كريماس هذه المعادلة في شكل رمزي يكون على هذا النحو:

sm = (C.S) + (N.S) (Séméme مقوم بنائي)[15].

واستناداً إلى هذا التصور يمكن القول بأن النقد القديم كان ينظر إلى الأغراض الشعرية من حيث مكوناتها الثابتة، أو ما يسميه كريماس بالنواة السيمية (N.S)، دون أن يهتم بالمضامين والرؤى التي تختلف باختلاف الأشخاص، وتتنوع بتنوع السياقات. وهذا يعني النظر إلى الغرض الشعري باعتباره قصيدة واحدة ثابتة، وليس قصائد متعددة ومتنوعة المضامين والرؤى. ويكفي أن نسوق في هذا المجال شاهداً من غرض الوصف فنقول: إن معجم الطبيعة هو ما يكوّن موضوعه ونواته السيمية التي تتمثل في عناصر الطبيعة من أشجار وأنهار وكواكب وفيافي... إلخ. أما مضمون هذا الغرض فيتجلى في موقف الشاعر من هذه الطبيعة أو في الطريقة

التي تستخدم بها النواة السيمية والسياق الذي ترد فيه. وبقدر ما يلتقي شعراء هذا الغرض عند هذه النواة، فإنهم يختلفون في المضامين والرؤى التي تختلف باختلاف المقاصد الشعرية. ويفهم من هذا الطرح أن «الموضوع يمكن أن يكون واحداً دائماً بينما يتعدد المضمون من خلال المواقف الخاصة لنوعيات من المبدعين في نوعيات من المضامين»(16).

ومهما يكن الأمر فإننا نجد بعض الشعراء في تاريخ الشعر العربي، لم يكونوا في هذه الحركة النمطية التي تجسدها قصيدة الغرض خاضعين تماماً للتقليد الأدبي الذي يفرضه قانون الغرض على الشعراء. إذ ليس ثمة فنان حقيقي إلا وينزع نحو التمرد، وبالتالي الانفلات من الوقوع في التكرار والتعاود، أو إنتاج نص شعري دون فاعل أو مؤلف.

وفي تاريخ الشعر العربي نماذج وإنجازات شعرية كانت تنحرف بعض الشيء عن أفق انتظار الشعرية القديمة، وشقت لها أسلوباً جديداً يقوم على إقحام ما هو ذاتي ضمن أغراض نمطية مثل المدح والرثاء. ومن هنا يمكن أن نجزم بأن شاعراً يقظ الفكر، حاد البصر، دقيق الملاحظة كالمتنبي، إذا صرف همه للأغراض الشعرية القديمة التي تضطره حتماً إلى مجاراة الأسلوب الشعري القديم، فإنه في الوقت نفسه لن يحرم من البوح بأسرار نفسه المضطربة وإبراز أفكاره ومقاصده الذاتية. إننا نجد في كل الأغراض الشعرية عند المتنبي حضوراً لذات المؤلف وهي تكتب بأصابعها، وتتنفس برئتها، وتتكلم بلسانها، مع أن الشعر كان موجهاً إلى الآخر مدحاً أو رثاء أو هجاء. إن مثل هذا التوجه في شعر المتنبي لا يستطيع أفق الانتظار الذي بني على نظرة غرضية نمطية أن يجيب على أسئلته وقضاياه. وإذا ما جارينا التصنيف الغرضي الصارم فما معنى أن ينقلب المدح إلى فخر واعتداد بالنفس أو إلى هجاء؟ وما معنى أن ينقلب الرثاء إلى فلسفة تتجاوز الفرد إلى الجماعة والجماعة إلى الأمة؟

لقد تواضع النقد القديم على أن الرثاء هو رصد لمجموعة من فضائل المرثي، والتغني بمآثر ما ترك في الدنيا وراءه من كرم أو شجاعة أو نبل أو

قيمة علمية أو أثر بارز في تحويل وجهة التاريخ. أو نقول بمعنى آخر وحسب تعريف قدامة: إن الرثاء لا ينفصل عن المديح إلا في الألفاظ فقط حيث تدل في الرثاء على أنها «لها لك مثل: كان، تولى، وقضى نحبه... وما أشبه ذلك»(17). فإذا كانت بعض قصائد الرثاء تستجيب لهذه النمذجة، فإن هناك أخرى في تاريخ الشعر العربي لا تستجيب لها ولا تخضع للسنّة الأدبية التي نشأت عن الأفق القديم، كما نجد ذلك عند كل من المتنبي وأبي العلاء حين انحرفا عن هذه السنّة وذلك بتحويل غرض الرثاء إلى تأمل فلسفي ورؤية كونية، متدرجين في ذلك من الجزئي إلى الكلي ومن الخاص إلى العام. وبذلك يكون الرثاء عند هذين الشاعرين قد تجاوز بكاء الفرد الواحد، وتحول إلى نوع من بكاء الذات الإنسانية عامة، أو بكاء حضارة إنسانية بكاملها، غار نجمها بعد حياة طويلة. وفي هذا الصدد يمكن الإشارة إلى قصيدة المعري التي يرثي فيها فقيهاً حنفياً ومطلعها:

غير مجد في ملتي واعتقادي نوح باك ولا ترنم شادي

فهذه القصيدة لا تملك من الرثاء النمطي إلا أبياتاً قليلة ارتبطت بمآثر الشخص وفضائله، ولكن أغلبها كان عبارة عن تأملات فلسفية في الكون والحياة والمصير، الشيء الذي لم يكن مألوفاً في غرض الرثاء ذي الطبيعة النمطية. ومثل هذا التوجه نجده أيضاً في قصيدة المتنبي التي قالها في مصر يرثي بها فاتكاً، وهي لا تملك من الرثاء إلا أبياتاً قليلة لا يتجاوز عددها أربعة أبيات هي التي خص بها فاتكاً. أما مجموع القصيدة فهي تتضمن مواضيع أخرى عبارة عن تأملات فلسفية تتجاوز ذكر الموت المألوف إلى الحديث عن موت جوهر الإنسان على الرغم من حياته المادية البيولوجية.

فأن يرثي شاعر صديقه الذي مات، وأن يصفه بصفات حميدة لا

تخرج عن السنّة الأدبية التي نشأت عن الغرض أول مرة فهذا هو الرثاء.

إنه في قصيدة المتنبي لا يشغل سوى الأبيات الآتية:

وأين منبته من بعد منبته ... أبي شجاع قريع العرب والعجم[18]
لا فاتك آخر في مصر نقصده ... ولا له خلق في الناس كلهم
عدمته، وكأني سرت أطلبه ... فما تزيدني الدنيا على العدم

فبعد هذه الأبيات يتلاشى ذكر فاتك ويندثر ليصبح المرثي هو الإنسان الذي ماتت فيه العفة والأخلاق، فأصبح يغدو في الأحياء وكأنه صنم يملك جثة ولا يملك روحاً.

مازلت أضحك إبلي كلما نظرت ... إلى من اختضبت أخفافها بدم
أسيرها بين أصنام أشاهدها ... ولا أشاهد فيها عفة الصنم
حتى رجعت وأقلامي قوائل لي ... المجد للسيف ليس المجد للقلم
اكتب بنا بعد الكتاب به ... فإنما نحن للأسياف كالخدم
أسمعتني ودوائي ما أشرت به ... فإن غفلت فدائي قلة الفهم
من اقتضى بسوى الهندي حاجته ... أجاب كل سؤال عن هل بلم

ففي هذه القصيدة الرثائية يتحول الغرض النمطي إلى مجرد حافز انطلق منه الشاعر إلى آفاق التأمل الفكري والتعبير العاطفي. وبذلك تصبح القصيدة تعبيراً عن فلسفة في الحياة، وليست تقليداً لمعان شعرية نموذجية تعاورها الشعراء جيلاً بعد جيل. وهكذا نستطيع انطلاقاً من هذه القصيدة أن نقف على رؤية الشاعر للحياة، التي أقامها على ثنائية الحياة/ الموت، وذلك من خلال فهم وتصور جديد، يتجاوز المعنى المتداول الذي يحصر الموت في تفتيت العناصر البيولوجية وتلاشي حركتها المادية وفعاليتها الحيوية.

إن ثمة موتاً آخر تكشف عنه هذه القصيدة، وهو أكثر داهية من الموت المادي، وذلك حين تموت في الإنسان حاسته الشعورية، فيغدو في الأحياء ميتاً يجيء ويذهب ويتمتع بالحركة. أليست الحاسة الشعورية في الإنسان هي كل شيء، فإذا ماتت فيه مات الإنسان حقيقة وغدا صنماً؟ وهناك أيضاً شيء آخر أكبر من هذا. فالقصيدة لم تعد ترتبط بشخص واحد يموت، وإنما ترتبط بموت القيم الفاضلة في الإنسان عامة، وهذا هو الموت الحقيقي في رؤية المتنبي. إذ ما قيمة الحياة بلا فضيلة، أليست هي والموت سيّان؟ بل أليست أدهى من الموت الطبيعي؟

ولا تشك إلى خلق فتشمته — شكوى الجريح إلى الغربان والرخم[19]
وكن على حذر للناس تستره — ولا يغرك منهم ثغر مبتسم
غاض الوفاء فما تلقاه في عدة — وأعوز الصدق في الإخبار والقسم
سبحان خالق نفسي كيف لذتها — فيما النفوس تراه غاية الألم
الدهر يعجب من حملي نوائبه — وصبر جسمي على أحداثه الحطم
وقت يضيع وعمر ليث مدته — في غير أمته من سالف الأمم

لقد كان المتنبي - كما ذكر الشيخ يوسف البديعي - يأنس في مصر بفاتك، لما لمسه من قيم فاضلة وخلق كريم حتى أنساه ذلك كل من حوله. ولكنه حين فقده التفت إلى الناس حوله فلم يجد فيهم ما كان يلمسه في فاتك من أريحية وخلق كريم[20]. وهذا ما جعله ينظر إلى الموت نظرة أخرى وهي أن يرى هؤلاء الذين يغدون ويروحون بلا خلق ولا فضيلة هم أيضاً من الأموات. وهكذا يصبح رثاء فاتك بمثابة مولد دلالي يختزل رؤية الشاعر للحياة والناس، تلك التي تقوم على عدم الاطمئنان إلى أحد من الناس والميل إليه.

إن قراءة هذه القصيدة ضمن معايير غرض الرثاء التقليدية ووفق سنّتها الأدبية من شأنها أن لا تجيب عن بعض الأسئلة التي تثار حولها

ولها علاقة بمؤلف القصيدة وفاعلها. وقد ظل هذا الجانب كما ذكرنا غالباً في الدراسات الأدبية القديمة.

ولعل أقرب نظرة تقربنا من جو مؤلف القصيدة هي أن ننظر إليها باعتبارها غرضاً نمطياً تم تعديل أفق انتظاره وتغييره حتى يستجيب لمقاصد الذات ويعبر عن رؤيتها للعالم أكثر مما هو ترديد لقيم شعرية جاهزة تناقلها غرض الرثاء عبر جيناته الوراثية دون أن يتم التفاعل معها من لدن الشعراء.

ومادمنا بصدد الحديث عن علاقة المؤلف بالنص الشعري، فلابد من التنبيه إلى تلك الأغراض الشعرية التي عدت في مفهوم النقد القديم أغراضاً ثانوية وتتجلى في المقدمات الطللية والخمرية والغزلية وغير ذلك من الأغراض التي وجد فيها الشعراء منفذاً للتعبير عن أحاسيسهم ومقاصدهم الذاتية.

إننا إذا أردنا أن نبحث عن أثر المؤلف ونيته في النصوص، هو أن نجعل من الغرض الثانوي غرضاً رئيسياً لكونه يجيب عن أسئلة الذات ويصور حالاتها الشعورية والفكرية، وأن نجعل الغرض الكبير غرضاً ثانوياً لكونه يردد طقوساً شعرية هي ترسبات لنصوص وتقاليد فنية موروثة.

ويعد شعر المتنبي واحداً من النماذج القليلة في الشعر العربي التي أودعت مشاعرها ومقاصدها الذاتية في هذه المقدمات والمطالع الشعرية إضافة إلى الأبيات الحكمية المبثوثة في ثنايا قصائده حتى كادت تشكل غرضاً مستقلاً بذاته هو أقرب إلى شعر التجربة التي يجسد رؤية الشاعر في الحياة. صحيح أن موضوع الحكمة في الشعر ليس مستحدثاً بل إنه قد وجد منذ العصر الجاهلي، إلا أنه لم يكن يتجاوز «الفطرة السليمة، فهي تنطلق من التجربة فتسجلها، وليس ثمة ما يشبه خطوطاً أولية لفلسفة مستقلة، ففي هذا الوسط حيث علاقات الفرد والمجموع متوترة، تزودنا

الحكمة ببعض النصائح العلمية[21] المتمثلة عند هذا الشاعر أو ذلك من مثل قول المرار الفقعسي:

إذا شئت يوماً أن تسود عشيرة فبالحلم سد لا بالتسرع والشتم
وللحلم خير فاعلمن مغبة من الجهل إلا أن تشمس من ظلم

ولكن غرض الحكمة فيما بعد سيتجاوز مثل هذه العفوية، فيتحول إلى غرض يتضمن رؤية ذات أبعاد عميقة، ولها صلة بكثير من العلوم والمعارف المستوردة من ثقافات أخرى ونجد مثل هذا التعالق بين الشعر وحقول معرفية أخرى جلياً عند المتنبي ومن بعده المعري أكثر من سواهما في تاريخ الشعر العربي، دون أن ننسى في هذا الصدد أن نشير إلى تجربة أخرى عرفها الشعر العربي كانت تشدد على حضور ذات المؤلف في النص، وهذا النوع من الشعر هو ما سماه بلاشير الشعر العفوي أو البدهي، وتحدث عنه قائلاً: «وفي مقدورنا التردد طويلاً تجاه الاسم الذي يمكن إطلاقه على تلك المنظومات المرتجلة التي تحمل، بحكم استلهامها الوقائع الصغيرة أو الكبيرة في الحياة، الشاعر أو الشاعرة على الإنشاد الذاتي دون أي رغبة سوى تلك التي تدفعهم إلى أن يكونوا ذواتهم، دون أي غاية في مد الارتجال إلى أبعد من تلك اللحظة التي يحدث فيها، ويظل الشعر في هذه المرحلة تعبيراً نفسانياً لا يرتفع فيه الفن إلى حد الوعي يتقولب تقريباً بدافع الغريزة[22].

إن قيمة هذا الشعر تكمن بالدرجة الأولى في وظائفه المرجعية مثل الوظيفة الاجتماعية والنفسية التي تغافلها النص الشعري القديم، بعد أن ظل يلهث وراء شعرية النص بعيداً عن ظله الذي يتمثل في «شيء من الذات وقليل من الإيديولوجيا» كما يعبر عن ذلك بارت[23] وهذا ما تطالعنا به بعض النماذج الشعرية التي أوردها أبو الفرج في كتاب الأغاني. وأن هذه النماذج مليئة بالتجارب الذاتية الصادقة التي تحمل

بصمات أصحابها دون تزوير شعوري. ويكفي أن نورد في هذا الصدد شاهداً واحداً من بين نماذج كثيرة يمتلئ بها هذا الكتاب. يقول أبو الفرج: «كان أبو الأسود يجلس إلى فناء امرأة بالبصرة فيتحدث إليها، وكانت برزة جميلة فقالت له: يا أبا الأسود هل لك في أن أتزوجك؟ فإني صناع الكف حسنة التدبير قانعة بالميسور. قال نعم، فجمعت أهلها فتزوجته. فوجد عندها خلاف ما قدره، وأسرعت في ماله، ومدت يدها إلى خيانته، وأفشت سره فغدا على من كان حضر تزويجه إياها، فسألهم أن يجتمعوا عنده ففعلوا، فقال لهم:

أريت امرءاً كنت لم أبله ... أتاني فقال اتخذني خليلاً
فخاللته ثم أكرمته ... فلم أستفد من لدنه فتيلا
وألفيته حين جربته ... كذوب الحديث سروقاً بخيلا
فذكرته ثم عاتبته ... عتابا رفيقاً وقولاً جميلا
فألفيته غير مستعتب ... ولا ذاكراً الله إلا قليلا
ألست حقيقاً بتوديعه ... واتباع ذلك صرماً طويلا

فقالوا: بلى والله يا أبا الأسود. قال تلك صاحبتكم، وقد طلقتها لكم، وأنا أحب أن أستر ما أنكرته من أمرها، فانصرفت معهم»[(24)].

وهناك شواهد كثيرة يتضمنها هذا الكتاب تسير في هذا المنحى الذي يحمل نوعاً من الجدة على المستوى الوظيفي الشيء الذي جعله ينسلخ عن التقليد الذي قيد الشعر العربي بقيود صارمة، وجعل الشعراء عبيداً لتقاليد الغرض الشعري، ملتصقين بأفق انتظار ثابت ذي وظيفة نصية محضة، من طبيعتها عدم الانفتاح على الوظائف التي يكون مصدرها محيط النص الخارجي. ومن شأن هذه الوظائف أن تنشأ عنها بنيات شكلية جديدة تختلف عن بنية الغرض الشعري في نشأته الأولى.

فانطلاقاً من هذا التصور يحدث في تاريخ الأدب ما يسمى بالتطور

الأدبي القائم على العلاقة الجدلية بين البنية والوظائف. وهذا ما يعني أن الوظائف الجديدة التي يكتسبها النص في مساره التاريخي. ومن شأنها أن تحدث عنها بنية جديدة أو جنس أدبي جديد يخرج من بنية الجنس السابق ثم يستقل عنه بعد ذلك استقلالاً تاماً.

الهوامش

1) pour une esthétique de la réception. Jauss, p: 49.

2) نفسه ص 67.

3) مقدمة ستاروبنسكي لكتاب يوس Pour une esthétique. p. 13.

4) Pour une esthétique de la réception. p. 60.

5) المعنى الأدبي، وليم راي، ص: 106.

6) نظرية التلقي، روبرت هولب، ص: 40.

7) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص: 341.

8) منهاج البلغاء، حازم القرطاجني، ص: 341.

9) كتب وشخصيات، سيد قطب، ص: 49.

10) الكتابة والتناسخ، د. عبدالفتاح كيليطو، ص: 37.

11) Théorie d'ensemble. Tel que. p. 265.

15) Sémantique Structural. A.J. Greimas. ed. larousse, p. 44-45.

16) طبيعة الشعر، أحمد العزب، ص: 58.

17) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق عبدالمنعم خفاجي، ص: 118.

18) شرح ديوان المتنبي، 4/290-291.

19) شرح ديوان المتنبي 291/4.

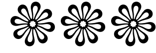
20) الصبح المني عن حيثية المتنبي، تحقيق مصطفى السقا وآخرون – دار المعارف، ص: 120.

21) تاريخ الأدب، بلاشير، 269/2.

22) تاريخ الأدب العربي، بلاشير، 215/2-216.

23) لذة النص، بارت. ص: 37.

24) كتاب الأغاني، تحقيق لجنة من الأدباء، دار الثقافة، بيروت 314/12-315.



للإحاطة بظاهرة الصورة الموسعة يمكن الاستناد إلى تعريف حديث إلى - حد ما - لدراسة هذه الظاهرة في الشعر العربي القديم، والنظر إلى ما رافقها من جهد نقدي لم يولها أهمية بسبب ضغوط الذوق السائد وطبيعة التعامل مع الشعر الذي يقوم على نظرة جزئية.

ولعل أكثر التعريفات مناسبة للصورة الموسعة التعريف الذي يرى أنها «تلك التي تفتح فيها كل عبارة فسحة عريضة للمخيلة، كما أن كل عبارة تعدل تعديلاً قوياً العبارة الأخرى»[1].

وفي هذا التعريف يمتزج الأداء اللساني (التعبيري) بعمل المخيلة في تفاعل يعمل فيه كل طرف على تحفيز الطرف الآخر، ففي حين تعمل المخيلة على شحذ الذهن لاختيار التعبير (اللفظي - التركيبي) المناسب لتمثيل قدحة خيالية أو فكرة ما، تعمل العبارة المنتجة على تحفيز طاقة الخيال لإضافة ما يكمل هذه العبارة، بعد إجراء المناسب للتموضع معها في كيان التعبير، وخلق صورة مضافة لما رسم من صورة سابقة، فتكون كل صورة من الصور المتجاورة المترابطة جزءاً من بناء واسع هو الصورة الموسعة.

وهذا يعني أن مفهوم الصورة الموسعة يختلف عن مفهوم الصورة الشعرية المكثفة لا من حيث طبيعة التكوين، وإنما من حيث السعة، التي تتطلب مكونات تضاف إلى أصل ما تمتاز به الصورة الشعرية بمعناها الجزئي المتحقق من تعبير مجازي يبطن معنى يمكن تأديته بطريقة مباشرة،

وهناك محاولات شعرية حاولت تجاوز حدود التعبير المفرد، أو البيت الواحد، لخلق عالم شعري هو في أصله صورة شعرية واحدة، لا يراعى في حجم اتساعها ما تستلزمه من أبيات لأدائها كاملة، ومن هذه المحاولات المبكرة، أبيات امرئ القيس في وصف الليل:

وليل كموج البحر أرخى سدوله عليّ بأنواع الهموم ليبتلي
فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف أعجازاً وناء بكلكل
ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي بصبح وما الإصباح منك بأمثل
فيالك من ليل كأن نجومه بكلّ مغار الفتل شدت بيذبل
كأن الثريا علقت في مصامها بأمراس كتان إلى صمّ جندل[2]

ومع أن الليل قد تحول من حال إلى أخرى أكثر من مرة إلا أن التحول عن الوضع الطبيعي لليل وعلاقته بالشاعر، الذي عانى من طول امتداده الزمني وتزايد الهموم فيه ظلا محافظين علي وحدة الصور ضمن الحيز المجازي، الذي كفل التعبير عن طول الليل ومعاناة الشاعر فيه نتيجة ما طرقه من خبر قض مضجعه، فكان لهذه العلاقة أن تظهر في أكثر من صورة، مع الحفاظ على تمايز عنصريها، الليل والشاعر.

وليس من النادر تجاوز التعبير حدود البيت الواحد، ففي معلقة امرئ القيس نفسها نجد ذلك في أكثر من موضع، ولكن هذا التجاوز يصب في منحى آخر للتعبير هو القص على سبيل المثال، ولاسيما في سرد ما جرى لامرئ القيس مع العذارى وما جرى بينه وبين عنيزة[3] غير أن هذا السرد المباشر لما يبدو حادثة واقعية كانت أو متخيلة، بما يتجاوز حدود البيت، لا يدخل ضمن مفهوم الصورة الشعرية بقدر ما يميل إلى التعبير الدرامي، ولاسيما ما انطوى منه على حوار وحركة.

وأكثر ما يلفت النظر في تجاوز البيت الواحد، والاتساع ضمن

حدود معينة هو قصص الحيوان في الشعر الجاهلي، التي اتخذت أشكالاً متعددة، ترتبط بنوع الطرح الذي تحمله القصيدة واتجاه مضمونها مثل قصص حمار الوحش وأتانه[4]، ومصرع حمار الوحش وأتانه، ومصرع الثور الوحشي[5]، والبقرة المسبوعة[6]، والثور وكلاب الصيد[7]، وغيرها مما يعد استجابة لمعنى القصيدة وموقف الشاعر من العالم فيها[8]، حتى تكاد هذه القصص تكون معادلاً فنياً لتجربة الشاعر الحياتية، التي يحاول نشرها في أكثر من حيز فلا يجد غير الطبيعة يؤدي من خلال عناصرها معناه الذي يرتبط بحياته وتجربته فيها فيحقق نوعاً من المغايرة عن المألوف، ويلجأ إلى الإلماح، بدلاً من التصريح، وهو سمة الشعر ودليل تفوقه على بقية فنون الكلام.

وتبقى هذه القصص محافظة على مجالها المحدود، وكأنها قصيدة مستقلة داخل قصيدة كبرى بالرغم من أنها تتجاوب مع تجارب الإنسان، وتعبر عن وحدة مصير الخلق من إنسان وحيوان (الموت).

ويجيء الانتقال إلى تصور عالم الحيوان بوساطة عقد الشبه بينه وبين الإنسان أو محاولة تأكيد تجربته بإعطائها نوعاً من الشمولية، وهو يواجه سلطة القدر كما يرى شعراء ما قبل الإسلام، على أن ورود هذه القصص يخضع لفصل عقلي، من حيث الطبيعة عن عالم الإنسان، إذ تأتي دائماً منطلقة من تشبيه الناقة بهذه الحيوانات، وامتداد هذا التشبيه بوساطة المشبه به - القصة - ليستوعب الانفعال الذي يشعر به الشاعر أو إنسان ما قبل الإسلام تجاه ناقته، التي تمثل له الكثير في عالمه المحدود آنذاك.

وإذا كانت الانتقال إلى عالم الحيوان يمثل تجاوزاً لعالم الإنسان فإن هذا التجاوز لا يصل إلى درجة التحول المجازي الكامل الذي يتم التعبير فيه عن فكرة ترتبط بحياة الإنسان، بوساطة تجربة من عالم الحيوان، كما يمنح هذا العالم شيئاً من لوازم عالم الإنسان على سبيل المجاز، أو الاستعارة بنحو أخص، على الرغم من أن شاعر ما قبل

الإسلام كان يحرص على إعطاء صورة واضحة عن عالم الحيوان، بوساطة تشبيهات ترتبط دلالتها بعالم الإنسان، وهي تحاول إعطاء وصف فني لتفاصيل القصة الحيوانية[9].

ويعد هذا المسعى الفني من بدايات محاولة أنسنة الحيوانات مع الحفظ على الفاصل المنطقي بين العالمين نظراً لطبيعة البيئة وتركيب العقلية البسيطة آنذاك، ولكننا نعثر على محاولة ناضجة لأنسنة الحيوان، وإعطاء حركته وانفعالاته، وردود أفعاله تجاه ما يعانيه من مصاحبته للإنسان، ملمحاً يستغور النفس الحيوانية بما يجعلها ترقى إلى المستوى الإنساني، وهو ما نجده في قصيدة المثقب العبدي، وهو ينقل معاناة الناقة نتيجة لإكثار صاحبها من الرحلات، وتجشيمه إياها عناء السفر وعذاباته، فيقول ناقلاً رد فعلها على كثرة أسفاره[10]:

إذا ما قمت أرحلها بليل تأوّه آهة الرجل الحزين

تقول إذا درأت لها وضيني أهذا دينه أبداً وديني

أكل الدهر حلّ وارتحال أما يبقي عليّ، ولا يقيني

فأعطى الناقة، نتيجة لأهميتها القصوى لديه، هذه المنزلة التي حملت فيها أخص سمات الإنسان، وهي حديث النفس وبث المشاعر، التي حكاها الشاعر، مانحاً إياها حرية الإدلاء بما تكنه من عواطف وأفكار بدفعه قيود الحيوانية عنها، ومن ثم قيد العبودية والتبعية لإرادته، ومنحها قدراً من الشعور بوجودها، ولكنه مع ذلك، لم يكن حسن النية تماماً لأنه أراد من خلال وصف مشاعرها إبراز معنى إنساني يخصه، هو الإشارة إلى معاناته الشخصية من كثرة أسفاره، وقوة تحمله بما يفوق قوة تحمل الناقة المعدة للسفر نظراً لقدرتها على تحمل المشاق، وقد تكون هذه المحاولة وسيلة لإفضائه بما يشعر به من متاعب نفسية،

وعدم استقرار. فكانت الناقة بديلاً غير مصرح به عما يكنه من مشاعر، وما يعانيه من متاعب[11].

وما يهمنا هو أن الشاعر، في الأبيات المذكورة لم يقف عند محدودية التشبيه حينما شبه تأوه الناقة بتأوه الرجل الحزين، بل استمر بنقلها إلى الحيز الإنساني في البيتين الذين أعقبا البيت الذي شبه به الناقة بالرجل الحزين، وذلك بقدرة تعبيرية فاقت ما لدى عنترة، الذي لم يمنح حصانه حرية الانتقال إلى عالم يفارق طبيعته:

لو كان يدري ما المخاطبة اشتكى ولكان لو علم الكلام مكلّمي[12]

ومع ذلك لا يدخل التحول المحدود من عالم الإنسان إلى ما يغايره، حيز التوسع في التصوير لرجوعه إلى علاقة الشاعر (الإنسان) بالناقة (الحيوان) في عالم الواقع، الذي يدخل بين الحين والآخر، إلى عالم الصورة الشعرية عن طريق التشبيه.

ولسنا بصدد رصد محاولات التحول، بقدر ما نحاول العثور على صورة يبتعد فيها التعبير عن واقعية المشاهد القصصية، التي لا تؤلف صورة شعرية موسعة، إنما تؤلف موقفاً درامياً أو حدثاً لقصة يعبر الشعر بوسائله عن تفاصيلها، من دون أن تكون هذه القصة حاملة لفكرة ما أو معنى خفي لا يبوح به ظاهرها.

كما نجد لدى الشاعر حميد بن ثور الهلالي مقطعاً موسعاً ذا تحول مجازي واحد، هو المقطع الذي يتحدث فيه عن امرأة بوصفها شجرة هي سرحة مالك وقد كان لمقتضيات الواقع، وضغط العامل الديني، أثر في هذا التحول، يقول صاحب الأغاني[13]: «تقدم عمر بن الخطاب رضي الله عنه إلى الشعراء ألا يشبب أحد بامرأة إلا جلده فقال حميد بن ثور:

أبـى الـلـه إلا أنّ سـرحـة مـالـك   عـلـى كـلّ أفـنـان العـضـاة تـروق
فقد ذهبت عـرضاً وما فوق طولها   مـن الـسّـرح إلاّ عـشّـة وسـحـوق

العشة: القليلة الأغصان والورق، والسحوق: الطويلة المفرطة».

في هذه الصورة الموسعة، التي ضمت ذكر سرحة مالك وعلاقة الشاعر بها، تحولت العلاقة بين امرأة وعاشق إلى علاقة بين شجرة وإنسان، وقد جرى التلميح بهذه العلاقة من خلال ظاهر الصورة الذي يبطن معنى يخص الشاعر ومن يحبها، فتمثل صورة السرحة الظاهر، في حين تمثل المرأة الباطن، مع إبقاء صورة الشاعر بوصفه إنساناً على حالها[14].

في هذه الصورة تتجاوز السرحة، بوصفها شجرة حدود نباتيتها، وتنتقل إلى حيز الإنسانية حيث يتغزل الشاعر بجمالها النباتي:

سقى السرحة المحلال والأبطح الذي   لـهـا الـشـري غـيـث مـدجـن وبـروق
بـأبـطـح راب كـلّ عـام يمـده   عـلـى الحول عَرّاضُ الـغـمـامِ دفـوقُ
فما ذهبت عـرضـاً ولا فـوق طولها   مـن الـسـرح إلاّ عَـشّـة وسَـحـوق
تنوّط فيها دُخّلُ الصيف بالضُّحى   ذرى هـديـات فـرعـهـن وريـق
علا النبت حتى طال أفنانها العلا   وفـي المـاء أصـل ثـابـت وعـروق
فـيـا طـيـب ريّاها ويـا بـرد ظلّـها   إذا حان من حامي النهار وُدُوق[15]

ولكنه يقرن الشعور بالعشق بالمعاناة الناتجة عن الكبح الاجتماعي الذي يمثله زوجها، وذلك ضمن التعامل الحقيقي مع ما تدل عليه السرحة، أما من ناحية التعامل الفني فإن الكابح يكون حارس السرحة:

وهل أنا إن علّلت نفسي بسرحة ... من السّرح مسدود عليّ طريق
حمى ظلّها شكس الخليقة خائف ... عليها غرامَ الطائفينَ شفيق
فلا الظلّ منها بالضّحى تستطيعه ... ولا الفيء منها بالعشيّ تذوق
وما وجد مشتاق أُصيبَ فؤاده ... أخي شهوات بالعناقِ نسيق
بأكثر من وجدي على ظلّ سرحة ... من السّرح إذ أضحى عَليٌّ رفيق[16]

والملاحظ على هذه الصورة، التي تحولت بموجبها المرأة إلى شجرة، أنها تنتمي إلى ما يطلق عليه البلاغيون اصطلاح الاستعارة التصريحية، ولم تكن التعبيرات، التي أكملت هذا التحول، إلا تراكمات لتنويع المعنى، لم تعط الصورة أية سعة تجعل من عالمها مغلقاً لصالح التعبير الفني، غير مستجيب لرغبة الشاعر الإفضاء بمعاناته الشخصية.

وإذا كان الباعث هو وجود الصورة الشعرية لدى حميد بن ثور هو معنى اقتضى تعبيراً استعارياً غير مقصود لذاته حين أبدل المرأة بالسرحة، نجد أن هناك ضرورة فنية دفعت المتنبي إلى الإبدال واستعمال التعبير الاستعاري في حركة تعاكس اتجاه صورة حميد، إذ تقوم صورة المتنبي على تحول الحمى التي أصابته إلى امرأة عاشقة تزور ليلاً وتغادر صباحاً، بعد أن تغسله بالدمع. غير أن هذا التحول ليس كاملاً تماماً، إذ إن فيه إشارات تقترب بهذه المرأة من المقصود بها وهي الحمى، يقول المتنبي:

وزائرتي كأن بها حياء ... فليس تزور إلا في الظّلام
بذلت لها المطارف والحشايا ... فعافتها وباتت في عظامي
يضيق الجلد عن نفسي وعنها ... فتوسعه بأنواع السقام
كأنّ الصّبح يطردها فتجري ... مدامعها بأربعة سجام

أراقب وقتها من غير شوق مراقبة المشوق المستهام
ويصدق وعدها والصّدق شرّ إذا ألقاك في الكرب العظام
أبنت الدّهر عندي كلّ بنت فكيف وصلت أنت من الزحام(17)

والملاحظ على صورة المتنبي عدم تخلصها من الامتثال لحرفية العلاقة بين الشاعر والحمى، وإن كان تحول الحمى إلي امرأة يقتضي أن تتغير طبيعة العلاقة بما ينسجم مع نوع الصلة التي تربط الرجل بالمرأة، ولاسيما إذا كانت هذه الصلة تبلغ من القرب بحيث تجعلها تزوره ليلاً وفي الفراش، ولكن الشاعر بدلاً من الانسياق خلف ما تقرره هذه العلاقة، يحرك الصورة لما يفرضه المعنى، فيلجأ إلى بيان سبب زيارتها ليلاً مدخلاً إياه فيما يطلق عليه البلاغيون (حسن التعليل)، إذ يجعل زيارتها، ليلاً، نتيجة لحيائها المنسجم مع الحال الإنسانية التي تحولت إليها، ولكنه بعد ذلك يمتثل إلى ما تفرضه علاقة الحمى بمن تصيبه إذ ترفض - السلوك الإنساني للمبيت في الفراش وتسلك سلوك المرض، فتبيت في عظامه، مع ما يرافق هذا المبيت من سقام ونحول، لا يزول إلا بمغادرتها الجسد، بعد أن تذرف الدموع السجام، في إشارة ترجعها إلى سلوك المرأة العاشقة، وتعود بها إلى التعبير الاستعاري المناسب للصورة، لا المنتمي إلى المعنى الذي صدرت عنه الصورة ومثلته.

مما تقدم يبدو أن اتساع الصورة، وغنى تفاصيلها، رهين امتداد المعنى، أو الحالة التي تمثلها الصور، وإن أغلب ما ورد من نماذج للصورة الموسعة، وما يماثلها، وقع ضمن قصائد، ولم يكن المعنى الذي تمثله هذه النماذج من الصور يرتقي إلى أن يجعل القصيدة بأكملها صورة تمثله، وإنما احتل جزءاً منها فامتنع أن تكون هنالك نماذج لصورة كلية خلا النادر مما ينتمي إلى التمثيل الأدبي لفكرة ما، كقصيدة (الروح) لابن سينا التي مطلعها(18):

نـزلـت إلـيـك مـن المحـل الأرفـع   ورقـــاء ذات تـــعـــزّز وتمـنّـــع

ومع أن وصف الروح وما يتعلق بها قد استغرق أبيات القصيدة كلها ، إلا أنها لا ترقى إلى أن تكون صورة كلية، تنطلق من فكرة مكتملة، تعبر عن تجربة يمكن إيجاد العالم الذي تقوم عناصره على وفق علاقة خاصة بينها ، بتمثيله، إذ إن القصيدة قد ضمنت تحول الروح إلى كيان آخر هو (الورقاء) إلا أن الأبيات الأُخر التي تلت البيت الأول انساقت خلف التعبير عن علاقة الروح بالجسد، وإن كان من خلال التلميح لا التصريح، لكن ابن سينا غادر صورة الورقاء التي نزلت ولم يعمل على تنميتها ، وإنما تركها وأخذ يتابع معتقده في الروح وعلاقتها بالجسد والعالم، كما تَدخَّل خارقاً عالم الصورة، كقوله:

وأظنها نسيت عهوداً بالحمى   ومنـازلاً بفراقها لم تقنع

وهذا يدل على أن قصيدة ابن سينا لم تختلف كثيراً عن النماذج التي تتوسع الصورة فيها للتعبير عن معنى معين، وإن كان هذا التوسع قد شمل القصيدة كلها لدى ابن سينا . وربما يعود ذلك إلى كونه فيلسوفاً أكثر منه شاعراً، ومَن ينتم إلى المجال الفكري، لا يدخل ميدان التعبير الأدبي إلا بروح علمية، تهدف إلى إيضاح أفكارها من خلال تعبير رمزي يدخل ضمن التعبير الأدبي، وهو في النثر كثير كقصة حي بن يقظان لدى ابن سينا ومن جاء بعده كابن طفيل، وهي تعبير أدبي انطلق من أفكار فلسفية مقصودة.

وإذا كنا قد عثرنا على نماذج ضمت صوراً شعرية موسعة تجاوزت البيت الواحد، فإننا لم نعثر على صور موسعة شملت القصيدة بأكملها . ويبدو أن هذا هو سبب اختفاء أي تنظير نقدي يضع معايير لاتساع الصورة الشعرية، ويقدم أمثلة لذلك، فضلاً عن أن هذه المحاولات لم تكن واسعة الانتشار في الشعر العربي آنذاك.

ونلمس ذلك من خلال تعامل النقاد العرب القدامى مع الصورة الشعرية التي تتجاوز البيت الواحد أو التعبير الموجز عن المعنى، ومن ذلك موقف قدامة بن جعفر من امتداد التعبير عن المعنى إلى بيت آخر يضاف إلى البيت الذي ورد فيه التعبير عن المعنى، واحتاج إلى ما يتمه، إذ يضع هذه الظاهرة ضمن عيوب ائتلاف المعنى والوزن، ويطلق على البيت في هذه الظاهرة اسم المبتور: «وهو أن يطول المعنى على أن يحتمل العروض تمامه في بيت واحد، فيقطعه بالقافية، ويتمه في البيت الثاني، ومثال ذلك قول عروة بن الورد:

فلو كاليوم كان عليّ أمري ومن لك بالتدبر في الأمور

فهذا البيت ليس قائماً بنفسه في المعنى، ولكنه أتى بالبيت التالي بتمامه فقال:

إذاً لملكت عصمة أم هب على ما كان من حسك الصدور[19]

ويطلق أبو هلال العسكري على هذه الظاهرة تسمية (التضمين)، وتعد لديه من عيوب الشعر فيقول: «التضمين أن يكون الفصل الأول مفتقراً إلى الفصل الثاني والبيت الأول محتاجاً إلى الأخير، كقول الشاعر:

كأنّ القلب ليلة قيل يغدى بليلى العامرية أو يراح
قطاة عزّها شرك فباتت تجاذبه وقد علق الجناح

فلم يتم المعنى في البيت الأول حتى أتمه في البيت الثاني وهو قبيح»[20]، ولعل ابن رشيق أكثر دقة من غيره في معالجة هذه الظاهرة في قوله: «ومن الناس من يستحسن الشعر مبنياً بعضه على بعض، وأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائماً بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده، وما سوى ذلك فهو عندي تقصير، إلا في مواضع

معروفة، مثل الحكايات وما شاكلها، فإن بناء اللفظ على اللفظ أجود هنالك من جهة السرد »[21].

ورأي ابن رشيق ينقسم على قسمين، يتماثل الأول مع موقف من سبقه من النقاد الذين كانت نظرتهم تميل إلى «الاهتمام بوحدة البيت دون الاهتمام بوحدة القصيدة، وهذه النظرة التي أثرت على أحكام نقادنا إلى فترة طويلة»[22]، أما القسم الآخر فيميل إلى التعامل مع نماذج للقصائد، التي يكون فيها السرد عنصراً أساسياً لتأدية ما يراد من معنى، وما يستلزم حضور السرد من ضرورة ترابط الأبيات التي تكفل القيام بتأدية التعبير السردي لحين اكتماله، عند هذا القسم نتوقف لمعرفة الكيفية التي تتوسع فيها الصورة لتشغل أكثر من بيت، وكما هو معلوم لا يمكن للسرد أن يكون صورة شعرية، وبخاصة حينما يكون منصباً على نقل حادثة أو سرد قصة واقعية لا أثر للمجاز فيها، إلا أن السرد يمكن أن يكون أداة لتوسيع صورة شعرية مبنية على تحول مجازي، في التعبير عن معنى معين أو فكرة ما، وبذلك يمكن لهذه الصورة الموسعة بوساطة السرد، غير المبتعدة عن الأجواء التي كفل المجاز تحققها، أن تشغل عدة أبيات إن لم تكن القصيدة بأكملها، حينما تكون القصيدة معنية بأداء فكرة مركزية يخضع التعبير لها شعرياً، ويمكن أن نجد جذور هذه الظاهرة، فضلاً عما ذكرناه آنفاً، في قصيدة النابغة الذبياني، التي سرد فيها تفاصيل القصة الرمزية التي جمعت الراعي بالأفعى، مشبهاً حاله مع من يحمل الحقد عليه بحال الأفعى مع الراعي إذ يقول[23]:

وإني لألقى من ذوي الضغن منهم　　وما أصبحت تشكو من الوجد ساهره
كما لقيت ذات الصفا من حليفها　　وما انفكت الأمثال في الناس سائره
فقالت له: أدعوك للعقل، وافياً　　ولا تغشيني منك بالظلم بادره

فواثقها بالله، حين تراضيا　　فكانت تديه المال غباً وظاهره
فلما توفي العقل إلا أقله　　وجارت به نفس عن الحق جائره
تذكر أنى يجعل الله جُنّة　　فيصبح ذا مال، ويقتل واتره
فلما رأى أن ثمر الله ماله　　وأثل موجوداً، وسد مفاقره
أكب على فأس يحد غرابها　　مذكرة من المعاول باتره
فقام لها من فوق حجر مشيد　　ليقتلها، أو تخطئ الكف بادره
فلما وقاها الله ضربة فأسه　　وللبر عين لا تغمض، ناظره
فقال، تعالى نجعل الله بيننا　　على ما لنا، أو تنجزي لي آخره
فقالت: يمين الله أفعل، إنني　　رأيتك مسحوراً، يمينك فاجره
أبى لي قبر، لايزال مقابلي　　وضربة فأس، فوق رأسي، فاقره

ولا يمكن في هذه الصورة الممتدة على شكل قصة منظومة، نكران وقوع المجاز فيها، فكانت استعارة تمثيلية عن فكرة معروفة، ويتضح فعل المجاز في دمج عالم الإنسان بعالم الحيوان، ورفع قيود الاتصال فيما بين الأفعى والراعي، فكانا عنصرين متكافئين في عالم ضمن لهما هذه العلاقة مع احتفاظ كل عنصر بخصائصه النوعية، أي أن فعل المجاز كان فيما حققه من علاقة بين الراعي (الإنسان) والأفعى (الحيوان)، متجاوزاً ما هو معتاد من العلاقة بينهما في عالم الواقع، وإن كان التصور نابعاً من اعتقاد أسطوري، يلغي الحدود بين الكائنات الحية التي تحمل سمة اعتقادية في عقول البشر كالأفعى، التي كان لها حضور واضح في القصص الأسطورية، والدينية.

إن امتداد الصورة إلى معظم أبيات القصيدة، لا يعني الدخول في قضية وحدة القصيدة التي عالجها النقد القديم على أكثر من نحو، ولكن أكثرها كان يرتبط بالتعبير عن غرض مركزي، إلى جانب

موضوعات متعددة، ويتجلى هذا الوصف في قصائد المدح على نحو خاص، وإن كنا لا نعدم محاولات نقدية امتدت نظرتها إلى معالجة قضية وحدة القصيدة، كقول ابن طباطبا العلوي «وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً يتسق أوله مع آخره على ما ينسقه قائله، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل، كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقض تأليفها، فإن الشعر إذا أسس فصول الرسائل القائمة بأنفسها، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها والأمثال السائرة الموسمة باختصارها لم يحسن نظمه، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها، نسجاً وحسناً، وفصاحة، وجزالة ألفاظ، ودقة معان وصواب تأليف»[24].

ولعل هذا الوصف لا يغري باعتقاد أن ابن طباطبا العلوي قد تناول قضية الوحدة في القصيدة، وإنما أراد وحدة في الأسلوب، لا يدخلها ضعف التأليف، وركة الصياغة وكان اهتمامه منصرفاً إلى توحيد البناء، وتلاحم عناصره لإحداث أثر كلي حي، وهذا ما يثبته بقية قوله: «ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجاً لطيفاً»[25] وبه يتضح أن المقصود بالوحدة هي «وحدة بناء وحسب، فتلك هي الغاية الكبرى من هذا التدقيق في التوالي والتدرج، وإقامة العلاقات بين الأجزاء»[26]، وهذا الحكم يشمل ما ذكره الحاتمي من وجود أن يكون «من حكم النسيب الذي يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجاً بما بعده من مدح أو ذم، متصلاً به، غير منفصل منه، فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر، وباينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه، وتعفي معالم جماله»[27]، إن التركيز هنا على وصل الموضوعات المتعددة في القصيدة بعضها ببعض.

مما تقدم فإن مفهوم الصورة الموسعة وإن وجد في نصوص قليلة في الشعر العربي القديم فإنه يفتقر مفهوماً وممارسة إلى الانتظام في ظاهرة مطردة الحدوث كما هو مطروح في نماذج الشعر العربي الحديث الذي تأثر بعوامل حضارية كفلت له المغايرة في التعبير والاتجاه نحو بناء شعري موسع إلي درجة الوحدة في الكثير من تجاربه الشعرية المهمة.

الهوامش

1) نظرية الأدب، رينيه ويلك وأوستن وارين: 263.

2) ديوان امرئ القيس تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ذخائر العرب دار المعارف القاهرة ط 4، 1984: 18.

3) المصدر نفسه: 11-12.

4) كما في قصيدة زهير بن أبي سلمى التي مطلعها:

عفا من آل فاطمة الجواء   فيمن فالقوادم فالحساء

التي قام الدكتور محمد النويهي بتحليلها، وعرض فيها قصة الحمار الوحشي وأتانه، واستغرقت خمسة عشر بيتاً (17-31) وحدد لها الدكتور النويهي أربعة فصول: الأول ضم الربيع وفيه حمار الوحش وأنثاه في مرعى وفير، وفي الثاني أجبرت حرارة الصيف الحمار على ترك المكان، وفي الثالث يفتش عن الماء، مرغماً أنثاه على البقاء معه وفي الفصل الرابع يعثر علي مكان غزير، فينعم هو وأنثاه بالعيش فيه. الشعر الجاهلي – منهج في دراسته وتقويمه – محمد النويهي الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة: 494-478/2.

5) كما في عينية أبو ذؤيب الهذلي الشهيرة، في الأبيات (17-36)، ينظر تحليلها في الكتاب نفسه: 720-753، وفي هذه القصة تتقدم الأحداث ثلاثة فصول عما ورد في قصيدة زهير إذ ضم الفصل الخامس كمون الصياد لهذه الحمر خلف صخرة قريبة من الماء الذي تنتجعه، ولهذا الصياد الماهر عائلة بائسة تنتظر صيده، وقد بات هذا الصياد ليلته بانتظار مجيء الحمر، أما السادس فيظهر فرح الصياد باندفاع حمار الوحش وأتنه في

الماء، وقد أعد سهامه جيداً لصيدها، فيصيب بعض الأتن ليصل إلى إصابة حمار الوحش وبقية الأتن ويفر منها من ينجو، وإن كان أبو ذؤيب قد اختار المصير المأساوي لحمار الوحش وأتنه. أما مصرع الثور الوحشي فتستغرق الأبيات (37-50) بدا بسيره وحيداً في طقس شتائي قارس ممطر، واحتمائه ليلاً بشجرة لا توفر له تمام الاحتماء من قوى الطبيعة القاسية إذ تسقط عليه قطرات المطر وتتجمد أطرافه من البرد، مروراً بخروجه نهاراً ملتمساً دفء الشمس، والتقائه بالصياد والكلاب التي لا يعجزها اللحاق به على الرغم من انطلاقه سريعاً، إلي أن يضطر إلى مواجهتها ممزقاً أكثرها بقرنيه الحادين، لكن تضعف قواه وتعرقل حركته حتى يدركه الصياد مصوباً إليه سهمه القاتل ليسقط الثور صريعاً. تنظر الأبيات وتحليلها في الكتاب نفسه 757-774.

6) تنظر معلقة لبيد الأبيات (36-52) وفيها تنجو البقرة التي فقدت ولدها من الصياد وكلابه. جمهرة أشعار العرب – أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي – شرحه وضبطه وقدم له الأستاذ علي فاعور دار الكتب العلمية – بيروت لبنان – ط 1، 1986م: 171-178.

7) تنظر معلقة النابغة الذبياني الأبيات (10-19) ديوان النابغة الذبياني – حققه وقدم له المحامي فوزي عطوي – الشركة اللبنانية للكتاب بيروت 1969.

8) ينظر: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه: 713-719.

9) من ذلك تشبيه حمار الوحش بالرجل السليب في قول زهير:

فاض كأنه رجل سليب   على العلياء ليس له رداء

ينظر الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه 450/2.

وقول أبو ذؤيب الهذلي في تشبيه حمار الوحش:

صخب الشوارب لايزال كأنه   عبد لآل أبي ربيعة مسبع

ينظر المصدر نفسه: 720-722.

10) شرح اختيارات المفضل – صنعة الخطيب التبريزي – تحقيق فخر الدين قباوة دمشق 1972: 1262/3-1263.

11) يمكن أن نعد الناقة هنا قناعاً للشاعر، أو هي ضرب من الإسقاط العاطفي، الذي يوحد بين الإنسان والحيوان فيصبح الحيوان ناقلاً لمشاعر الإنسان، ومتحدثاً بدلاً منه، ووقوع الاختيار على الناقة للقيام بهذه المهمة يدل على ما يعانيه الشاعر من غربة لا يطمئن – استجابة لها – إلا لرفيقه في حله وترحاله من غير بني البشر. ونجد هذا لدى المتنبي الذي نطق حصانه كما نطقت ناقة المثقب:

يقول في شعب بوان حصاني   أعن هذا يسار إلى الطعان

أبوكم آدم سن المعاصي   وعلمكم مفارقة الجنان

العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب الشيخ ناصيف اليازجي: 291-292.

12) ديوان عنترة دار بيروت، دار صادر 20:1966.

13) الأغاني 356/4.

14) تجدر الإشارة إلى أن محقق الديوان أشار إلى أن الطير الوارد في قول الشاعر (تنوط فيها دخل الصيف بالضحى) يعود على الشاعر إذ قال: الدخل صغار الطير، يكني عن نفسه، ديوان حميد بن ثور الهلالي - صنعة الأستاذ عبدالعزيز الميمني دار الكتب المصرية - القاهرة 39:1951، وهذا يعني تحول طرفي الصورة - الشاعر وحبيبته - تحولاً كاملاً إلى التعبير المجازي، ولكن الشاعر لم ينم هذا التحول لتكوين صورة متناسبة العناصر.

15) ديوان حميد بن ثور الهلالي: 38-40.

16) ديوان حميد بن ثور الهلالي: 40-41.

17) العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب: 532.

18) شعراء الواحدة - نعمان ماهر الكنعاني، مكتبة النقاء بغداد، ط 2 1985: 72-74.

19) نقد الشعر - قدامة بن جعفر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بالقاهرة ط 3 1979: 222-223.

20) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، لأبي هلال العسكري، تحقيق محمد علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي: 42.

21) مكانة القصيدة العربية بين النقاد والرواة العرب، الدكتور عناد غزوان، مطبعة النعمان، النجف 1997: 7.

22) ديوان النابغة الذبياني: 164-167، وينظر حسن التوسل إلى صناعة الترسل، شهاب الدين محمود الحلبي، تحقيق ودراسة أكرم عثمان يوسف، دار الرشيد العراق 1980: 98-99.

23) عيار الشعر، محمد بن طباطبا العلوي تحقيق عباس عبدالستار، مراجعة نعيم زرزور دار الكتب العلمية، لبنان، ط 1، 1982: 131.

24) عيار الشعر: 131.

25) تاريخ النقد الأدبي عند العرب - نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري: 138.

26) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، مطبعة حجازي القاهرة، ط 1 1934: 111/2-112.

نظرية تكامل العلوم

يرى الدكتور طه عبدالرحمن أن «التداخل بين العلوم ليس أمراً طبيعياً أعطي للإنسان كما تعطى له الظواهر الكونية، وإنما هو أمر مبني بناء، ولا بناء إلا على يد الإنسان، فهو الذي صنَع المعارف وصنَّع (بتشديد النون المفتوحة) المناهج واصطنع التداخل فيما بينها؛ ومن يتصدى لوجود هذا التداخل العلمي، فإنما هو يتصدى لعمل من أعمال الرجال، والعكس بالعكس»[1].

وعليه، تكلم الدكتور طه كثيراً عن ترابط العلوم[2]، وتكاملها[3]، والتناسق والاتساق فيما بينهما[4]. واستدل برأي الغزالي في «ميزان العمل»، في أن العلوم متعاونة ومترابطة بعضها ببعض، كما أن بعضها طريق لبعض[5]. وبرأي ابن حزم في «مراتب العلوم» في أن العلوم كلها متعلق بعضها ببعض ومحتاج بعضها إلى بعض[6].

وتكامل العلوم وترابطها، كان معروفاً في تاريخنا وغيره، لكن الانكسارات المعرفية التي وقعت، وزحف التخصصات الضيقة، حول كل علم إلى مجال منفصل غير ذي أصول، ولو كان في الإطار المعرفي الواحد.

إن نظرية تكامل العلوم التي يتأسس عليها مشروع الدكتور طه

عبدالرحمن تهدف إلى إثبات الصلة الوثيقة بين كل التخصصات، مهما توهم الدارس تباعدها وتنافرها، في الموضوع والمنهج والمفهوم... فعلم النفس المعرفي الذهني Psychologie cognitive كان ميداناً خصباً لتلاقح عدة تخصصات، كعلم النفس، وعلم اللسانيات، والفلسفة، وعلم الاجتماع، وعلم النفس الاجتماعي... إذ تكامل العلوم وتلاقحها يعتبر العملة الصعبة التي يحتاج إليها كل علم وفروعه الأكثر تخصصاً، من أجل الاستمرار في مسيرة التقدم والابتكار والتجديد في المفاهيم والقوانين والنظريات.

والفلسفة كذلك، لم يقتصر تكاملها وتفاعلها مع العلوم الاجتماعية فحسب، بل مع العلوم الدقيقة، كالفيزياء الطاقية La physique quantique من حيث الاشتراك في إثارة الكثير من القضايا الفلسفية والتأملية حول معرفة جزء الذرة، مكاناً وحركة.

إن التكوين العلمي والمتخصص والأحادي، ضروري لإحكام قواعد التخصص وقوانينه، لكنه لا يغني عن توسيع الآفاق المعرفية وذلك بالاستمداد من الرصيد المعرفي للتخصصات الأخرى، المجاورة أو البعيدة، فهي جميعاً تتحرك داخل دائرة تكاملية موحدة، أصبح الوقوف على مضامينها ومناهجها شرطاً ضرورياً للإبداع والابتكار في دنيا الأفكار والعلوم.

وهذا الأمر هو بالضبط ما تنبه إليه الدكتور طه عبدالرحمن، وعمل على ترسيخه وتقعيده، في كتبه ومقالاته ومحاضراته. بل جسد هو ذلك العالم الموسوعي المحكِم لتخصصه، والملم المستوعب لتخصصات عدة، في إطار من التداخل والتكامل يثير الدهشة والإعجاب في هذا العصر الذي اندثر فيه جنس العلماء الموسوعيين، القادرين على الجمع في عملهم العلمي بين تخصصات مختلفة.

والباحث في مشروع طه عبدالرحمن سيقف على الكيفية التي أصَّل بها الدكتور طه عبدالرحمن نظريته التكاملية، من داخل تاريخ العلوم الإسلامية، معتمداً على أدوات مأصولة، ومستثمراً نصوصاً تراثية دالة، معرفياً ومنهجياً، كما هي عند الفارابي؛ حيث تداخل اللغات والكلام والفلسفة. وابن سينا الذي مزج مزجاً وثيقاً بين الأفكار الكلامية والمعاني الصوفية[7]. وكذا عند الغزالي، الذي لم يستوعب ابن رشد استبطانه لفكرة تكامل العلوم وتداخلها، فاتهمه بالتقلب العشوائي بين المذاهب[8]؛ فكتاب «المستصفى» اشتهر بمقدمته الجامعة في المنطق، التي اعتبرها الدكتور طه عبدالرحمن حدثاً حاسماً في تاريخ الممارسة العلمية التكاملية للتراث[9]. كما اشتغل الدكتور طه في مشروعه على نصوص الشاطبي، أحد رموز النظرية التكاملية، بل يعتبره أب التداخل بين علم الأخلاق وعلم الأصول[10].

وعمل الدكتور طه في مشروعه على إبطال دعاوى أصحاب النظرة التجزيئية في التعامل مع العلوم الإسلامية؛ فانتقد تصور ابن رشد الذي قدح في أهل التكامل والتداخل إلى حد تبديع بعضهم وتكفيره![11] بل عمل الدكتور طه عبدالرحمن على إثبات خضوع ابن رشد نفسه للنظرية التكاملية، وعدم قدرته على التخلص منها![12].

إن النظرية التكاملية في مشروع الدكتور طه عبدالرحمن تنطلق من مبدأ عميق وأساسي في تصوره، وهي: حقيقة التكامل الخِلقي والخُلقي للإنسان؛ إذ يظهر تكامل الإنسان «على اختلاف مظاهره وتعدد قدراته ووظائف أعضائه، على أنه ليس مجموعة من الأجزاء التي تقبل إيقاع الانفصال بينها، وإيقاف التأثير بعضها في بعض، وإنما هو عبارة عن ذات واحدة تجتمع فيها مظاهر القوة مع مظاهر الضعف كما تجتمع فيها صفات العقل مع صفات الوجدان، وقيم الجسم

مع قيم الروح»[13].

فإلى أي حد استطاع الدكتور طه عبدالرحمن ممارسة هذا التصور في عمله العلمي، وإثبات الانسجام والتكامل من داخل الممارسة التراثية، وداخل مشروعه المعرفي الواسع بالضبط؟

ألم يكن الحديث عن البعد التكاملي تعسفاً في القراءة، وخلطاً بين تخصصات متباعدة قسراً؟

هل تكامل العلوم والمعارف، هو هدم للجدران بينها كلية؟

وهل هو نهاية مزية التخصص، ورجوع إلى مراحل متأخرة من تاريخ العلوم؟

أمور وقضايا سنحاول الإجابة عنها من خلال مساءلة مشروع الدكتور طه عبدالرحمن في دراسة لاحقة.

مجال اشتغال الدكتور طه عبدالرحمن

يرى الدكتور طه أنه: «لا سبيل إلى الانفكاك عن حقيقة التراث التاريخية، ولو سعى المرء إلى ذلك ما سعى، لأنها وإن بدت في الظاهر حقيقة بائنة ومنفصلة بحكم ارتباطها بالزمن الماضي؛ فهي في جوهرها كائنة ومتصلة تحيط بنا من كل جانب، وتنفذ فينا من كل جهة، كما أنه لا سبيل إلى الانقطاع عن العمل بالتراث في واقعنا، لأن أسبابه مشتغلة على الدوام فينا، آخذة بأفكارنا وموجهة لأعمالنا متحكمة في حاضرنا ومتشوقة لمستقبلنا، سواء أقبلنا على التراث إقبال الواعي بآثاره التي لا تنمحي أم تظاهرنا بالإدبار عنه غافلين عن واقع استيلائه على وجودنا ومداركنا»[13].

لقد حدد، إذاً، الدكتور طه عبدالرحمن مجال اشتغاله وهو التراث الإسلامي العربي، لكنه تجاوز المشاريع التي اشتغلت بالمضامين، بل

وانتقدها حيث إنها أنتجت معرفة غريبة عن التراث؛ معرفة تقطع العقل عن الغيب، وتفصل ما بين العلم والعمل؛ فهي معرفة لا تناسب هذا التراث مجال الاشتغال، ولا تفيد في تقويم أطواره ولا تصحيح مساره(15).

وانتقد طه أصحاب مشاريع نقد التراث من حيث قلق عبارتهم، مما لا يستقيم وأصول التبليغ العربي السليم. كما أن أغلبهم توسل بأدوات البحث التي اصطنعها المحدثون من مفاهيم ومناهج ونظريات، متوهمين أنهم استوفوا شرائط النظر العلمي الصحيح. والأدهى من ذلك أن التمكن من تلك المناهج المنقولة لم يكن من نصيبهم، ولا التفنن في استخدامها كان طوع أيديهم؛ إذ هم عاجزون عن الاستقلال عنها، والإتيان بما يقابلها(16).

وعليه، عمل الدكتور طه عبدالرحمن على نحت منهجية أصيلة؛ تعتمد البحث في آليات إنتاج النص التراثي، محصِّلاً معرفة شاملة بمناهج المتقدمين من علماء الإسلام ومفكريهم في مختلف العلوم، مع تحصيل معرفة كافية بالمناهج الحديثة، تحصيلاً مكَّنه من تجاوز طور المناهج المقتبسة إلى طور الاجتهاد في اصطناع المناهج ووضع النظريات.

ويمكن للباحث أن يقف على الكيفية التي حقق بها «الدكتور طه محاولة لم تتحقق إلا عند العلماء المتقدمين وعند بعض المحدثين المتشبعين بأساليب القدماء عن فهم ودراية؛ ذلك أنه حقق التوافق بين التعبير والتفكير؛ فاللغة توازي عمل الفكر وتسايره، وتمده بأساليب التوسع كما يمدها بأساليب التعمق والتدقيق»(17).

فكيف صنف الدكتور طه الآليات المنتجة للنص التراثي، استدلالية، كانت أو استشكالية؟ وما مفهومها؟ وأصنافها؟

وهل هذه الآليات خاصة بعلم واحد؟ أم متنقلة بين العلوم؟

وهل يمكن فهم التراث وتفهيمه بغير معرفة تامة بأصول هذه الآليات وفصولها ؟

وهل كل مضمون مخصوص يستند إلى كيفيات إنتاجية مخصوصة، أم أن المضامين موحدة الآليات الإنتاجية؟

وما مفهوم المنهجية الحوارية، ومنهج المناظرة الذي يسعى الدكتور طه عبدالرحمن إلى ترسيخه في مشروعه، خاصة في «أصول الحوار وتجديد علم الكلام» و«تجديد المنهج في تقويم التراث» و«اللسان والميزان أو التكوثر العقلي»؟

وهل حقيقة الآليات المنتجة للنص التراثي العربي الإسلامي مازالت غير مدروسة ولا معروفة؟

آليات الاشتغال اللغوي والبلاغي

يستند الدكتور طه عبدالرحمن في التأسيس لمشروعه على رؤية معرفية أصيلة، تعتبر القرآن كله إنما هو دعاء للنظر والاعتبار، وتنبيه على طرق النظر[18]. وعليه، لم يكتف في استخراج أصول العلم ومناهجه ومسائله على أبحاث الفلاسفة المسلمين، ومقالات النظّار والمتكلمين، بل اعتمد على النص التراثي برمته في تكامله وانسجامه؛ فاعتمد التصحيح، أي الرد إلى الأصل (أي التأصيل)، أو الرد إلى المقصد (أي التصويب)، أو الرد إلى الوسيلة (أي التقويم)[19].

وفي دراسة الآليات الإنتاجية للتراث ينطلق الدكتور طه من مسلمة منهجية وهي: أن المجال التداولي الإسلامي العربي ينبني على أصول عقدية ولغوية تضبط قواعد تقوم بوظائف مخصوصة، وتؤدي مخالفتها إلى آفات تداولية تختلف درجة ضررها باختلاف أنواع هذه القواعد وعددها[20].

والدكتور طه عبدالرحمن في مشروعه يتوسل بالآليات ما وجدها مناسبة وملائمة لذلك؛ فهو يتوسل بالآلة المنطقية مثلاً حيث يعلم صلاحيتها وكفايتها، ويستبعدها حيث يعلم عدم مناسبتها أو ضرورة تكميلها إلى حين تصنيعها لأساليب أخرى أوسع وأشمل[21]، مما يبرز قدرته على التصرف في المنهج والآليات والمفاهيم، بحرية ومرونة، عكس من انغلقوا داخل مناهج وأنساق خاصة!

«وقد وعى الدكتور طه أمر ارتباط اللغة بالفكر وعياً عميقاً، فاستطاع أن ينشئ منهجاً لدراسة التراث، مستنداً إلى أساليب التبليغ العربي، بما يفتح آفاقاً واسعة لتطويل قدرة اللغة العربية في بناء أنساق فكرية نابعة من ذاتها، والخروج عن التقليد الأعمى لأساليب اللغات الأجنبية»[22]. ويذهب طه إلى أنه «لا تواصل ولا تفاعل في التراث إلا بالمعرفة المتوسلة باللغة والمبنية على العقيدة»[23].

ويقسم الدكتور طه الآليات المنتجة للمضمون التراثي إلى آليات عقدية ولغوية ومعرفية. ويسميها بالآليات الإنتاجية، أو الأصلية، أو التحتية[24].

ويجتهد الدكتور طه في حد وتصنيف الآليات اللغوية الأصلية التي توسلت بها علوم عدة؛ كالفلسفة، والإلهيات، والكلام... إذ يعتبر علم اللغة ثاني أكثر العلوم آلية وصورية بعد المنطق[25].

ولما كان الدكتور طه عبدالرحمن يسعى جاداً إلى أن تجري دراساته على قوانين اللغة العربية في اصطناع أدوات البحث العلمي[26]، استثمر آليات لغوية وبلاغية في مشروعه، مما سنقف عليه في دراسة لاحقة. فوقع اختياره أولاً على مصطلح «التداوليات» منذ 1970[27]، دالاً به على الاستعمال والتفاعل، فشاع بعد ذلك في أبحاث الدارسين، واستفاد طه في جل أبحاثه من قسم التداوليات في أبوابه الثلاثة «باب أغراض الكلام» و«باب مقاصد المتكلمين» و«باب

قواعد التخاطب».

فما هي الملامح الكبرى للنظرة التداولية في مشروع الدكتور طه عبدالرحمن؟

واستثمر الدكتور طه قواعد بلاغية محددة؛ فاشتغل على الاختصار، والتكميل، والإعجاز، وعدم الاتساق الطبيعي، والتمثيل، وضبط الاشتراك، والاستكمال. واعتمد كذلك آليات صورية متنوعة مردودة إلى ستة أنواع أساسية؛ هي: الإضافة، والحذف، والإبدال، والقلب، والتفريق، والمقابلة.

وسعياً وراء الاستقلال عن المعايير الأجنبية في الوصف وإنتاج المعرفة، اجتهد الدكتور طه في الأخذ بأساليب اللغة العربية في التعبير والتبليغ، ووظفها في التنظير لمشروعه الإبداعي الفريد؛ فنحت المصطلحات، وميز المفاهيم، وحد الحدود، وأقام الدعاوى، بشكل استدلالي متدرج متين، واضعاً القيود الضرورية لتجعل من آلياته اللغوية والبلاغية أدوات إجرائية مفيدة في التصنيف والوصف. ويكون بذلك قد مهد الطريق لممارسة علمية باللسان العربي في ميدان تحليل الخطاب، أو ميدان الإبداع الفلسفي بعامة.

من هنا، سنرصد في مشروع الدكتور طه عبدالرحمن كيف ساهمت اللغة العربية بكل بنياتها الصرفية والتركيبية والدلالية؛ في إمداد التفكير بما يلزم لتوسيع آفاقه، وبناء مصطلحاته، وتدقيق آرائه، مثلما ساهم الفكر في فتح آفاق إمداد اللغة بأسباب النماء والحياة والتوسع والتطوير(28).

الهوامش

1) «تجديد المنهج في تقويم التراث»، الدكتور طه عبدالرحمن، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1994م: 133.
2) نفسه: 71.
3) نفسه: 75.
4) نفسه: 127.
5) نفسه: 90.
6) نفسه.
7) «تجديد المنهج في تقويم التراث»: 77-78، وينظر أيضاً: 131، 132.
8) نفسه: 132.
9) نفسه: 127.
10) نفسه: 122، 77.
11) نفسه: 131، وينظر أيضاً: 129، 128، 130.
12) نفسه: 126.
13) «العمل الديني وتجديد العقل»، د. طه عبدالرحمن، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1989: 67.
14) «تجديد المنهج في تقويم التراث»: 19.
15) نفسه: 10.
16) نفسه: 11.
17) «قراءة في كتاب: تجديد المنهج في تقويم التراث»، د. عبدالجليل هنوش، جريدة العلم، ملحق الفكر الإسلامي، السنة الرابعة، عدد: 140، الجمعة 20 يناير 1995م.
18) «العمل الديني وتجديد العقل»: 37 (نقلاً عن ابن رشد في «الكشف عن مناهج الأدلة في عقائد الملة».
19) نفسه: 80.
20) «تجديد المنهج في تقويم التراث»: 422.
21) «في أصول الحوار وتجديد علم الكلام»، د. طه عبدالرحمن، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، يناير 1987: 23.
22) «قراءة في كتاب: تجديد المنهج في تقويم التراث»، د. عبدالجليل هنوش، مرجع سابق.
23) «تجديد المنهج في تقويم التراث»: 246.
24) نفسه: 23.
25) نفسه: 84.
26) «في أصول الحوار وتجديد علم الكلام»: 21.
27) نفسه: 20.
28) «قراءة في كتاب: تجديد المنهج في تقويم التراث»، د. عبدالجليل هنوش، مرجع سابق.

تبقى قضية التأثر والتأثير رافداً «بارزاً» من روافد عديدة تتآزر في إنتاج النص الأدبي الناجم عن تلاقح نصين أو أكثر ينصهران في مواضعات الأدبية التي تذيع في عصر ما، ليتكون النص الأدبي الجديد، حاملاً هويته الخاصة التي ترسم ملامح فرادته من جهة، وتؤكد انتماءه إلى مرجعية أدبية أو فكرية أو زمانية، من جهة أخرى.

ولعل ظاهرة التأثر والتأثير تعني شيئين: أحدهما، تقارب الأفق المعرفي أو التذوقي لهذا النوع الشعري أو ذاك، بما يجعل الشعراء يتحدثون في الموضوع نفسه، معتمدين أدوات جمالية تكاد تكون متشابهة تشابهاً تاماً، إن لم نقل أنها متحدة، وهذا ما يفتح الباب أمام الفاعلية النقدية لتلمس مسارات التأثر والتأثير سواء أكانت مقصودة، أو وقعت ضمن السنن التي توجه التعبير عن موضوع ما. وآخرهما، أن قضية التأثر والتأثير إن بدت تحتمل القصدية في المسار الأول، فإنها في المسار الثاني تنتج بقصدية جلية، ذلك أن التأثر والتأثير يعني علو أنموذج شعري ما، فنياً، ومن ثم ذيوعه تقبلياً، ورغبة الشعراء الآخرين في محاكاته والاقتراب منه.

إن قضية التأثر والتأثير لا تقف عند حدود التناص الذي هو «أحد مميزات النص الأساسية، التي تحيل على نصوص سابقة عليه أو معاصرة له»[1]، إنما تعني - أيضاً - أن يتحول نص أدبي ما إلى فاعلية توليد أو إنتاج نصوص أدبية تنسج على منواله، وتبني قيمتها

الفنية والمعرفية انطلاقاً منه أولاً، وربما لا يشير التأثر إلى علو مكانة المؤثر فحسب، إنما يومئ إلى محاولة المتأثر تجاوز النص المؤثر بوصفه منتجاً للنصوص المتأثرة به، وتحويل ذلك المؤثر إلى مادة خام ينبغي أن تتحول إلى نسغ يجري في عروق النص الجديد، ويدفعه نحو الاكتمال، من دون أن يتحول النص المتأثر إلى تابع محاك للنص المؤثر. وعلى أساس من هذا التفاعل الجدلي بين المؤثر والمتأثر به تحدد هيمنة واحد من الطرفين على الآخر، فقد يمتلك المؤثر من سبل الهيمنة الفنية ما يجعله أهلاً للاحتفاظ بوصفه أصلاً فنياً، وقد يتوافر المؤثر على مواصفات فنية وأدائية تجعل الهيمنة تنتقل إلى حوزته، فيغدو النص المتأثر أصلاً، والنص المؤثر تابعاً أو جذراً أولياً.

وإذ اتضح أن للتأثر والتأثير جانبين: التأثر بالنص، والتأثر بما هو خارج النص والتقاء النصوص ضمنه، فإن الاعتناء بالجانب الأول قد قاد الخطاب النقدي العربي، ولاسيما القديم، إلى وضع هذه العملية ضمن السرقات الأدبية، علة ذلك أنهم كانوا يجدون أوجهاً من التشابه المباشر بين النصوص، أقول النصوص: أي التي تتأثر كلياً بنص آخر، أما النصوص التي تتأثر جزئياً، كأن يتأثر بيت ببيت آخر، فقد تردد في وضعها ضمن السرقات الأدبية أو ضمن توارد الخواطر.

أما الاعتناء بالجانب الآخر، وهو التأثر والتأثير من خلال ما هو خارج النص فقد أفضى إلى دراسة الوعي الجماعي السائد ودوره في إنتاج النص الأدبي الذي يوجه (بالموروث والعرف الأدبيين)[2] ودور النص في توسيع مكامن ذلك الوعي الجماعي والإضافة إليها، أي أنه درس احتمالات ظهور النص بوصفه منتجاً من منتجات الوعي، وعلاقة هذا النص بغيره من النصوص الأخرى.

في ضوء ذلك كله وقبل ولوج مكامن التأثر والتأثير بين عينيتي سعدى بنت الشمردل الجهنية وأبي ذؤيب الهذلي، لابد من الإشارة إلى

جملة من الحقائق التي يستند عليها فحص قضية التأثر والتأثير، في طليعتها زمن النص إذ لابد من معرفة النص الأسبق زمناً لمعرفة الأصل الذي حفز فعل التأثر. وواضح - هنا - أن عينية سعدى بنت الشمردل هي الأسبق، صحيح أن أخبار هذه المرأة الشاعرة نزرة بحيث نكاد لا نقع على ترجمة وافية لها تضيء أخبارها وأشعارها إن كانت لها أشعار أخرى، بيد أن ما يبعث على الاطمئنان أن تلك الأخبار القليلة تجمع على أن سعدى جاهلية شهرت بقصيدتها التي قالتها في رثاء أخيها أسعد الذي قتلته قبيلة سليم بن منصور فيما كان يقع بين العرب من حروب قبيلة كثيرة، أما أبو ذؤيب الهذلي فإن ثمة إجماعاً على أن قصيدته قيلت بعدما انتشر الإسلام، قالها في رثاء أبنائه الذين اخترمتهم المنون في مصر، ومن ثم فقصيدته متأخرة، زمناً، عن قصيدة سعدى بنت الشمردل.

وإذا كانت المعارضة الشعرية تعني (أن توافق القصيدة المتأخرة القصيدة المتقدمة في وزنها وقافيتها وأن يكون الغرض منهما واحداً أو متماثلاً)(3) فإن هذه الاشتراطات قد تحققت في النصين اللذين تعنى بهما هذه الدراسة، مما يحمل الدارس علي البحث عن المصاديق التي تؤكد وقوع التأثر والتأثير بينهما، وإن كنا لا نميل إلى القول: إن إحداهما تعارض أخراهما، ذلك أن المعارضة اصطلاح نقدي يقود إلى تصور مرحلة شعرية وثقافية كتلك التي كانت موجودة بعد سقوط بغداد أو في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وهي مرحلة اقترنت بظروف تاريخية معروفة قوامها العودة إلى منابع التراث والأخذ من أقباسه لإخراج الشعر العربي من وهدة الضعف والتراجع التي تردى فيها طوال قرون تلت سقوط الخلافة الإسلامية في بغداد، لهذا لا تجسد المعارضة في أرفع أمثلتها سوى (استعادة واستحياء لقطع عزيزة من تراثنا الشعري)(4).

تشترك القصيدتان في مجموعة من شواهد التأثر والتأثير فيما

بينهما، فهما متحدتان في التجربة الإنسانية التي حفزت كلاً من الشاعرين إلى أن ينجز نصه، إذ القصيدتان مرثيتان قيلتا في رثاء أشخاص تربط الشاعرين بهما أواصر القربى، فسعدى ترثي أخاها، وأبو ذؤيب يرثي أبناءه، كما تشتركان في الأفق الزماني، إذ تقع القصيدتان في عصرين متقاربين، وهذا يعني أن نقاط الالتقاء بينهما تقع في المحاور الشعرية، والموضوعية، والزمانية.

كما يلاحظ أن القصيدتين تشتركان في الكثير من مواطن الأداء الأسلوبي فابتداء يلاحظ أن الإطار الموسيقي للقصيدتين إطار واحد، سواء ما تعلق منه بالأداء العروضي أو ما تعلق بالقافية، فالقصيدتان عينيتان تنتظمان ضمن الشكل الموسيقي للكامل، على أننا ينبغي أن نقف عند حدود القول بأن الإطار الموسيقي للنصين لا ينهض سوى شاهد على تأثر أحدهما بالآخر، من دون أن نرتب على ذلك قيمة جمالية أو انفعالية، ذلك أن إحصاءً للأداء الموسيقي للشعر العربي قبل الإسلام قد خلص إلى أن ليس ثمة علاقة بين الإيقاع الشعري والموضوع المراد من النص أن يعبر عنه(5).

أما افتتاح النصين فواحد، قوامه الاستفهام الذي يصاغ على لسان المرأة، سواء أصاغت المرأة، استفهامها بنفسها، كما فعلت سعدى، أو صيغ الاستفهام على لسانها، كما صنع أبو ذؤيب الهذلي في عينيته، بيد أن هذا الاشتراك سرعان ما يتحول إلى نقطة افتراق، إذ يوجه الاستفهام في عينية أبي ذؤيب الهذلي إلى الآخر، على حين يوجه في قصيدة سعدى بنت الشمردل إلى الذات، فهي تفتتح عينيتها هكذا(6):

بينما تتفتح عينية أبي ذؤيب بقوله(7):

أمِنَ الحوادثِ والمنونِ أُروَّعُ وأبيتُ ليلي كلّه لا أهجعُ

ولئن اشترك الاستفهامان في أنهما حواريان لقد امتاز أولهما

أمِنَ المنون وريبِها تتوجَّعُ والدهرُ ليس بمعتبٍ مَنْ يجزعُ
قالت أميمةُ: ما لجسمِك شاحِباً منذُ ابتُذِلْتَ ومثلُ مالك ينفعُ
أم لجنبكَ لا يلائمُ مضجعاً إلا اقضَّ عليك ذاك المضجعُ

بأنه استفهام داخلي قوامه الأنا التي تنقسم على قسمين: قسم يمثل الوازع الاجتماعي الذي هو وازع قيمي يمثل صوت الخارج أو النسق الاجتماعي والثقافي والتاريخي الذي تنتمي إليه الذات، وآخرهما يمثل صوت الذات الذي هو صوت منفعل لا يمتلك حرية الإفصاح عما يعتمل في داخله، إنما حسبه أن يستفهم:

أمِنَ الحوادثِ والمنونِ أروَّعُ وأبيتُ ليلي كلَّه لا أهْجَعُ

فلا شك أن هذا الاستفهام محاولة لإيجاد موازنة بين ما هو داخلي وما هو خارجي، وكأنَّ الشاعرة أحست تفوق صوت العاطفة على صوت القيمة العليا أو الخارجية فجاء الاستفهام رد فعل على ذلك التفوق، ومحاولة للعودة بالشعور إلى حين يستقيم ويتوازن.

أما الحوار الثاني فخارجي طرفاه الشاعر وأميمة، ولأن هذا الحوار يقوم على أكثر من طرف استلزم التطويل بما جعله ثلاثة أضعاف الحوار في النصف الأول، إذ الحوار في النص الأول بيت واحد، أما في النص الثاني فثلاثة أبيات، وقد يعود سبب الاقتضاب في الحوار الأول والامتداد النسبي في الحوار الثاني إلى أن الحوار الأول يمهد لنص غنائي انفعالي محض، على حين يمهد الحوار الثاني لنص يتلفع بشيء من الدرامية من خلال توظيفه القناع الذي يندرج ضمن الأداء الدرامي في الشعر، ذلك أن قصيدة القناع يستطيع الشاعر فيها (أن يقول كل شيء

دون أن يعتمد صوته الذاتي بشكل مباشر، لأنه سيلجأ إلى شخصية أخرى يتقمصها أو يتحد بها، أو يبدعها إبداعاً جديداً، تماماً كما يفعل المسرحي الذي يختفي وراء أشخاص من صنعه، ويتولون نقل كافة ما يريد قوله)[8].

وتشترك القصيدتان في الإلمام بإيجاز بحالة الراثي بعد وفاة المرثي، بيد أن الملاحظ أن عناية أبي ذؤيب الهذلي بالحديث عن تجربته بعد رحيل أبنائه أو في عناية سعدى بنت الشمردل بالحديث عن تجربتها بعد رحيل أخيها، ولعل سر هذا يعود إلى أن سعدى حاولت أن تعنى برصد العلاقة بين أخيها وقبيلته، أي أنها جعلت أخاها قيمة قبلية، على حين عنى الهذلي برصد العلاقة الأبوية بأبنائه، من هنا حول أبناءه إلى قيمة أسرية ليس إلا.

ومن هنا يمكن القول: إن قصيدة سعدى بنت الشمردل كانت أوفى عناية بالبعد الإنساني لشخصية المرثي، لأنها عنيت بإبراز قيمة الفقيد بالنسبة إلى البنية الاجتماعية كما في قولها[9]:

وبه إلى أخرى الصحابِ تلفتُ   وبهِ إلى المكروبِ جريٌ زَعْزَعُ
ويكبر القدحَ العنودَ ويعتلي   بألى الصحاب إذا أصاتَ الوَعْوَعُ

أو في قولها[10]:

يا مطعمَ الركبِ الجياع إذا هُمُ   حَثُّوا المطيَّ إلي العلا وتسرعوا
وتجاهدوا سيراً فبعض مطيهم   حَسْرى مخلفةٌ وبعضٌ ضُلَّعُ

لهذا كانت إصابته جماعية ذات أثر سلبي في الجماعة التي ينتمي إليها، وليس بالنسبة إلى أخته الشاعرة وحسب، ومن هنا قول الشاعرة[11]:

ذهبتْ به بهزٌ فأصبح جدُّها   يعلو وجدُّ قومي يَخْشَعُ

وهذا البعد الجماعي لشخصية المرثي ينهض نقيضاً للبعد الفردي لشخصية المرثيين في قصيدة أبي ذؤيب الهذلي، فأبناؤه لا يعنون سوى أبيهم، أو أن أباهم لا يتصور لهم حضوراً اجتماعياً سوى حضورهم في إطار الأسرة أو ضمن متطلبات أصرة الأبوة فهو يقول[12]:

فأجبتها أما لجسمي أنه   أودى بني من البلاد فودعوا
أودى بني وأعقبوني حسرةً   بعد الرقادِ وعبرةً لا تقلعُ
سبقوا هَوَيَّ وأعنقوا لهواهم   فتخرموا ولكل جنب مصرع

ولئن كانت المصيبة في أسعد عامة شاملة، كما جاء في قول سعدى:

ذهبتْ به بهز فأصبح جدها   يعلو وجد قومي يخشع

إن قصيدة أبي ذؤيب الهذلي تجعل الإصابة فردية، لذا كان مستشعراً الشماتة أكثر من استشعاره الفقد، وإن دواعي الشماتة لتنبع من محيط الشاعر نفسه، أو من الطرف الآخر، لكنها على أية حال توحي له أن الآخرين لا يشاركونه مصابه، فهو يقول[13]:

وتجلدي للشامتين أريهم   أنى لريب الدهر لا أتضعضع

لذا كانت مزية قصيدة سعدى أن صاحبتها تنطلق أولاً من أن للمرثي قيمة عامة، حتى إذا ما أدت هذه المسألة أداءً يقنع المتلقي بأن ثمة رزية عامة شاملة راحت تفصح عما يمثله مصرعه من ألم مريع لها، فهي تقول[14]:

من بعد أسعد إذ فجعتُ بيومه   والموتُ مما قد يُريبُ ويفجعُ
فوددت لو قبلت بأسعدَ فديةٌ   مما يضن به المصابُ الموجعُ

إن سعدى بنت الشمردل، وقد استوفت الحديث عن الأثر الجماعي

لوفاة أخيها لم تشأ أن تنتقل إلى وصف حالها إلا بعد التمهيد بهذا البيت[15]:

سمح إذا ما الشول حارد رسلها   واستروحَ المرقَ النساءُ الجوَّعُ

وهو بيت يحمل شطره الثاني دلالتين: إحداهما، أن لمصرع أسعد آثاراً على البناء الاجتماعي الضعيف ممثلاً بالنساء الجوع، وهنا دلالة على الضعف من جهتين: النساء، والجوع. وآخرهما، هذا الانتقال من صورة المرأة الجائع إلى صورة المرأة الثاكل التي قد تصبح ضعيفة شأن سائر النسوة اللاتي عبرت عنهن بـ (واستروح المرق النساء الجوع) بيد أنها قد تفوقهن في حال الضعف في اجتماع الضعف والفقر والثكل، في الآن نفسه. وتفترق القصيدتان في تصور المرثي، فعلى حين لا يعنى الهذلي كثيراً في الحديث عن أبنائه، أو أنه يقدمهم من خلال مجموعة من الأقنعة أو المعادلات الموضوعية التي تمثلهم، نجد سعدى تنصرف كثيراً إلى وصف أخيها، ربما لأن المرثي شخص واحد على خلاف قصيدة أبي ذؤيب الهذلي التي لو وصف فيها كل واحد من أبنائه المرثيين لامتدت القصيدة كثيراً. وربما يكون الإكثار من الوصف في قصيدة سعدى والإقلال منه في قصيدة أبي ذؤيب راجعاً إلى انفعالية المرأة وعاطفيتها أمام هذا الموقف العاتي، وهدوء الرجل وجزعه المتجمل، وربما يكون ذلك لأن قصيدة أبي ذؤيب تعبر عن موقف الإنسان إزاء الموت، بينما تعبر في قصيدة سعدى عن موقف الإنسان إزاء أهله.

إن سعدى بنت الشمردل تقدم أخاها بصورة مباشرة وتجعله موضوع النص الرئيسي من دون أن تشرك معه موضوعاً آخر على حين يحاول أبو ذؤيب الهذلي أن يبتعد عن المباشرة لصالح تنويع الأصوات والصور التي تقود في النهاية إلى النتيجة نفسها، وهي حتمية الفناء وضعف الإنسان أمامه، ولعل هذا الاختلاف بين النصين قد قاد إلى نتيجتين إحداهما، إن قصيدة سعدى بنت الشمردل كانت أوفى حظاً في

الأخذ بتقاليد المرثاة العربية القديمة التي تقوم على ثلاث ركائز رئيسية تتآزر في تكوين المشهد العام للنص، هي: علاقة الذات الشاعرة بالمرثي وأثر وفاة هذا المرثي على تلك الذات، وصفات ذلك المرثي وقيمته بوصفه عنصراً اجتماعياً مفقوداً، والحكمة التي هي الكلمة الفصل في تقبل فقدان ذلك المرثي أو هي القيمة التي يستند إليها التعايش مع الموت بوصفه واقعاً يتكرر كل يوم، أما عينية أبي ذؤيب الهذلي فأخذت بهذه الركائز الثلاث، وأضافت إليها ممكنات إبداعية جديدة من خلال إضافة أقنعة على أبناء الشاعر الذين فقدهم.

ولقد أفضى توظيف الأقنعة في قصيدة أبي ذؤيب الهذلي وغياب مثل هذا التوظيف في قصيدة سعدى بنت الشمردل إلى نتيجة ذات شقين:

أولهما أن قصيدة أبي ذؤيب الهذلي كانت أكثر أخذاً بأسباب الابتداع، والفوز باشتراطات تميزها من غيرها من المراثي، وتجعلها نسيجاً مميزاً دخل سباق كبير من أشعار الرثاء، بينما كانت قصيدة سعدى اتباعية محضة تحرص على اتباع السنن الأدبية المألوفة في فن الرثاء. وآخرهما، أن قصيدة أبي ذؤيب إذ تحرص على توظيف الأقنعة اعتورها شيء من الترهل، لأن مصاديق الرؤية القائلة (لكل جنب مصرع) يمكن أن تجسد في الكثير من الأشياء التي لم يتحدث عنها الشاعر، لذا يمكن الاستغناء بقناع واحد يدل عليها كما يمكن إزجاء أكثر من قناع، أي أن موضوع القصيدة سيكون قابلاً للتطويل وقابلاً للاقتضاب، وفي الحالتين سيكون الشاعر بمنجاة من اللوم لأن موضوعه بما يسمح بالحالتين معاً، بيد أن حالة كهذه تواجه مما يفترض أن يُحقق من عمق للرؤية واتساع في الموضوع نفسه بعيداً عن الانشغال بإضاءة المصاديق الدالة عليه وبرغم فوز قصيدة أبي ذؤيب الهذلي بذيوع يربو على ذلك الذي فازت به قصيدة سعدى بنت الشمردل، فقد ظلت قصيدة أبي ذؤيب تتكئ على قصيدة سعدى في الكثير من مواطن التعبير عن

حالة الفقد، فإذا قالت سعدى (أمن الحوادث والمنون أروع) قال أبو ذؤيب: (أمن المنون وريبها تتوجع)، فمن غير التجني على أبي ذؤيب القول: إن قولته هذه ليست سوى تنويع على ما قالته سعدى. وإذا قالت سعدى (وأبيت ليلي كله لا أهجع) قال أبو ذؤيب (أم ما لجنبك لا يلائم مضجعاً) فالبيت الثاني هو البيت الأول نفسه، وإن اختلف عنه أداءً، وكذلك يلاحظ أن أبا ذؤيب الهذلي يأخذ من قول سعدى[16]:

فيقول:

إن الحوادث والمنون كليهما لا يعتبان ولو بكى من يجزع

إن دأب أبي ذؤيب الهذلي أخذ أبيات من نص سعدى وتطويعها

أمن المنون وريبها تتوجع والدهر ليس بمعتب من يجزع

لصالح نصه، في قوله[17]:

وكلاهما قد عاش عيشة ماجد وجنى العلاء، لو أنَّ شيئاً ينفع

ليس سوى محاكاة جلية لقول سعدى بنت الشمردل[18]:

ولقد بدا لي قبل فيما قد مضى وعلمت ذاك لو أنَّ علماً ينفع

فالشطر الثاني من بيت أبي ذؤيب واضح الصلة بالشطر الثاني من بيت سعدى، ولاسيما فيما يتعلق باستبدال (شيئاً) محل (علماً). وبرغم إيماء هذه الدراسة إلى قضية التأثر والتأثير غير معنية بالكشف عن ظواهر السرق الأدبي قدر عنايتها بوضع اليد على الفعل الذي تركه المؤثر في المتأثر به، ومدى النجاح الذي أحرزه المتأثر في تجاوز تبعيته إلى ذلك المؤثر، أقول: برغم ذلك يمكن الزعم أن أبا ذؤيب لم يكن سارقاً نص سعدى بنت الشمردل، إنما كانت السنن الفنية التي تجمعهما

والمناسبة وما امتلكته قصيدة سعدى من حس إنساني واضح حمل أبا ذؤيب على أن يتأثر بها، إلا أن الميزة الرئيسية لصنيع أبي ذؤيب تكمن في أنه لم يقف عند حدود التأثر السلبي، إنما حاول الانطلاق من نص سعدى مشتقاً لنفسه منحى شعرياً خاصاً جعل قصيدته تحقق من مواصفات الأداء الفني ما أهلها لأن تصبح نصاً مميزاً ضمن المتن الشعري العربي.

الهوامش

1) معجم المصطلحات المعاصرة: 215.
2) مناهج النقد الأدبي: 501.
3) المعارضات الشعرية، دراسة تاريخية نقدية: 19.
4) الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: 22.
5) في الخطاب الشعري قبل الإسلام، نحو قراءة أخرى: 118.
6) الأصمعيات: 101.
7) المفضليات: 421.
8) دير الملاك: دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر: 103.
9) الأصمعيات: 103.
10) المصدر نفسه: 104.
11) المصدر نفسه: 103.
12) المفضليات: 421.
13) المصدر نفسه: 422.
14) الأصمعيات: 104.
15) المصدر نفسه: والصفحة.
16) المصدر نفسه: 102.
17) المفضليات: 419.
18) الأصمعيات: 1.

المصادر والمراجع

1) الأصمعيات: الأصمعي، عبدالملك بن قريب (م 216هـ)، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، عبدالسلام محمد هارون، بيروت، لبنان، ط 5، د.ت.

2) دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن اطميش، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، طه 1986م.

3) الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر، بيروت – لبنان – ط 3، د.ت.

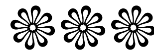
4) في الخطاب الشعري قبل الإسلام، نحو قراءة أخرى: د. سرحان جفات (كتاب مخطوط).

5) المعارضات الشعرية، دراسة تاريخية نقدية: عبدالرحمن إسماعيل، النادي الثقافي الأدبي – جدة، ط 1، 1994م.

6) معجم المصطلحات المعاصرة: د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 1، 1985م.

7) المفضليات: المفضل محمد بن يعلي الضبي (م. حوالي 178)، تحقيق وشرح، أحمد محمد شاكر، عبدالسلام هارون، بيروت – لبنان، ط 6، د.ت.

8) مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق: ديفد ديتش، ترجمة د. محمد يوسف نجم، مراجعة د. إحسان عباس، دار صادر – بيروت، د.ط، 1967م.



نتناول في هذا البحث فن النقد والمناظرة عند مالك بن المرحَّل الأندلسي المالقي من أشهر وأبرز كتَّاب الأندلس والغرب الإسلامي، وأظهر مُبدعي الأدب منظومه ومنثوره في القرن السابع الهجري[1]، وسوف نعتمد في إنجاز هذا البحث على آثار هذا الأديب الذي لايزال جُلّها غميساً ومخطوطاً ونأمل في المستقبل أن يطلع القراء عليها مدروسة محقَّقة[2].

ونجتزئ هنا بعرض ما يتصل بومضاته النقدية المتفرقة في فن النقد والمناظرة الذي أغفله الباحثون في سياق دراستهم لهذا المجلى في الغرب الإسلامي خلال الحقبة الزمنية التي عاشها هذا الأديب الناقد[3].

فعلى الرغم من أن بعض الباحثين نقد ألقى أحكاماً متسرّعة، تقرّر أنَّ حركة النقد الأدبي قد خمدت وضعفت في القرنين السابع والثامن الهجريين؛ فإن دراسات أكاديمية وجامعية جادة أثبتت بالاستقراء استمرارية حركة النقد وحياته خلال ذينك القرنين، وأنها أخذت صوراً من النقد مختلفة ومتنوعة في تراث الغرب الإسلامي[4] نذكر من مظاهرها:

أ - التأليف في علم البلاغة وأنواعه وأقسامه.

ب - التأليف في نقد الشعر وألوانه.

جـ - التأليف النقدي في الشروح الأدبية.

د - التأليف في النقد من خلال كتب التراجم.

هـ - التأليف النقدي المتأثر بالفكر اليوناني.

و - التأليف النقدي من خلال كتب الاختيارات[5].

وقد توسَّع الدارسون ضمن أطروحاتهم ودراساتهم في تفصيل تلك الألوان النقدية، وفي ذكر أعلامها ومشاهيرها، وأيضاً في ذكر مظانها والتصانيف فيها.

ومن الحق القول إن مالك بن المرحَّل - على تبريزه وظهوره في صناعة الأدب، وامتلاكه ملكة اللغة واللسان لم يصنف - حسب المذكور في آثاره ومؤلفاته - تأليفاً مستقلاً في فن النقد كما فعل بعض معاصريه من أمثال حازم القرطاجني ولم يترك آثاراً تأليفية أخرى في فن التراجم الطولية والعرضية مثل ابن سعيد الأندلسي أو ابن الأبار أو في كتب الاختيارات أو في الشروح الأدبية يمكن من خلالها الاطلاع على رؤيته النقدية، سواء في الاتجاه اللغوي، أم في الاتجاه التأثري أم في النقد التطبيقي الموضوعي.

وغاية ما يتسنى لنا أن نجسّده من رؤيته النقدية لمحاته القليلة الدالة من خلال نتاجه الإبداعي في المنظوم والمنثور، أو من خلال القطوف المتبقية من مناظرته مع ابن أبي الربيع النحوي الأشبيلي[6].

والذي يمكن تأكيده في إطار الإبانة عن رؤيته النقدية التي لم يتفرّغ للتأليف فيها، وتأصيلها وترسيخها أن الأدب منظومه ومنثوره - في هذه الرؤية - صناعة بيانية محترمة، لأنها تعبّر عن الوجدان، وتخدم غايات دينية ودنيوية كبرى، ولذلك فهي جديرة بأن يبذل فيها الإنسان الوسع، وأن يخصها بنفيس الوقت والعمر وهو ما نلحظه في سلوكه حيث تفرّغ كثيراً لهذه الصناعة بالرغم من أنه كان مجلياً في حقول أخرى كعلم الفقه والحديث والتاريخ وغيره على نحو ما أشرنا

إليه في ملامح ثقافته، وقد أخبرنا تلميذه أبو عبدالله بن عبدالملك بولوعه بالأدب بعامة والشعر بخاصة، واستغراقه في إبداعه الأدبي والشعري بما يؤكد ذلك حيث قال: «شاهدت ذلك وأخبرني أنه دأبه وأنه لا يقدر على صرفه من خاطره، وإخلاء باله من الخوض فيه، حتى كان من كلامه في ذلك، أنه مرض من الأمراض المزمنة»[7].

فالأدب بفنّيه – على ذلك – فن من القول الباقي الذي ينبغي لمبدعيه وشداته أن يأخذوه بقوة، وأن يسيطر على فكرهم واهتمامهم ليكون نتاجهم جاداً مؤثراً وباقياً.

كذلك يرى ابن المرحّل أن الملكة والموهبة شرط أساس في عملية الإبداع الأدبي الرفيع، وأنه لابد لهذه الملكة من دربة طويلة، ومران مستمر حتى ترسخ، وتصير قادرة على نتاج الأدب الجديد بالإعجاب، وقد سخر أديبنا من ذلك الشيخ الذي عاش ببلده يقرئ الفقه، ولا يتعاطى فن الشعر ولا يتذوقه، فلما تقدّمت به سنوات العمر على ذلك الحال أحبَّ أن يُعرف بعد ذلك به، وأنتج كلاماً فيه حسبه منه، وليس منه في شيء فكان عمله – عنده – مجلبة للهزء والتعجب بل التشهير حيث قال: «كان ببلدي أستاذ يقرئ الفقه، فلما بلغ ثمانين سنة أو تسعين قال الشعر، فعمل أبياتاً وكتبها على ديوان ألّفه في الفروع أوله:

يا طالب العلم التزم سبعاً تنل علماً جسيم
طعام من تدعى إليه فاحترز....[8]
وإن دعيت إلى شهادة فلا تشهد تكن أثيم
ولا تكن يوماً وصياً على يتيم

قال مالك «ثم عدَّ سبع خصال ينهى عنها، وقد ندب الشرع إليها»[9].

فظاهر من نقده ذاك تعويله في العمل الأدبي على الموهبة الراسخة، والطبع المركوز المدعومين بالمران الموصّل إلى القدرة على التمييز بين الغث والسمين ليس من جانب المعاني فحسب بل من جانب الأشكال الفنية أيضاً.

وقد انتقد في مواضع متفرقة صديقه النحوي ابن أبي الربيع الأشبيلي الذ عرف بالإمامة في النحو ولم يعرف بشيء في صناعة الشعر وتذوقه ولكنه التجأ إلى نظمه في مسألة الخصام حول «كان ماذا» حيث أنشأ أبياتاً جاءت في نظر مالك مدعاة للانتقاد، قال يخاطبه: «أراك أيها الرجل تتمثل بأشعار، وتستشعر الأدب ولم يكن لك بشعار، أبعد الكبرة، وبياض الشعرة علقت بهذه الطريقة، وآثرت المجاز على الحقيقة؟!»[10].

وقد أخذ مالك على خصمه ما وقع فيه من خطأ عروضي وخبن وعجب له كيف صار يقرئ العروض![11]، كما تهجّم في موضع آخر من مناظرته على عمله الذي عري - حسب رأيه - من الفصاحة في النثر والشعر لافتقارهما للطبع الذي أكد خلو شخصه منه، والدربة التي لم يأخذ نفسه بها، ولهذا وصف نثره وشعره بقوله: «نثر كما تنثر الأنوف، ونظم كما تكنف الكنوف، نثر في وجه الأدب منه بثر، ونظم في صدره منه كظم نثر كما زنخ اللحم، ونخر العظم، وتسجيع كأنه الرجيع»[12].

فأنت تلحظ - مع تعويله الشديد على الطبع والدربة - ملاحظته أن للشعر والنظم العربيين أصولاً، وأن للترسل والسجيع تقاليد وضوابط يجب أن تراعى، لكي لا يكون العطاء أو النتاج جالبين للسخرية. وهذا مظهر من مظاهر نقده.

أما من حيث الأغراض فيظهر أنه كان في أوائل حياته الأدبية ينشد أن يسهم المبدعون في كل الأغراض بلا استثناء ولا يحظر عليهم

شيء منها، وآية ذلك أن ما وصلنا من آثاره المبكرة كانت في الفنون الجادة والهازلة على حد سواء، ففيها إلى جانب الأمداح النبوية والمدائح والوصف ما يتصل بأبواب الغزل والهجاء والمعاتبة، إلا أنه مال في نظراته النقدية المتزامنة مع أخريات حياته إلى التوقر، وأقام وزناً كبيراً للأساس الديني والأخلاقي.

كذلك يتيسر لنا أن نستنتج أنه تميّز في رؤيته النقدية بتفتح وجدانه الأدبي واتساع المشاركة، فهو - كما تفصح إبداعاته - يميل إلى الإبداع في فنون الشعر كما يميل إلى الإبداع في فنون النثر المختلفة، فقد شارك في مجال المنظوم - كما تقدّم - وبخاصة في بداية حياته في متنوع أغراضه وفنونه ضمن ما يعرف بالشعر التقليدي العمودي كما شارك في بعض الفنون المستحدثة مثل فن «الدوبيت» الذي أبدع فيه جملة من النصوص أثبتناها ضمن النصوص المحقّقة، ولم يقتصر على مجرد الإبداع في هذا الفن من الفنون المستحدثة في الدوبيت فحسب، بل ساهم مساهمة إيجابية مبكرة ورائدة في التقعيد له وإظهار أوزانه وتفعيلاته غير المعروفة، وذلك فيما نقرأه في النصين المحققين رقم (110-110) والذي أطلق على مخطوطه الفريد في الأسكوريال[13] «رسالتان في الدوبيت» وسوف نلحظ أن هذا التصنيف داخل في التأليف في نقد الشعر وعلومه.

وقد رأى الأستاذ هلال ناجي محقق هذا النص[14] أن «من عجيب الصدف أن أقدم ما وصل إلينا من مصنفات في عروض الدوبيت في الأدبين العربي والفارسي تعود لقرن واحد هو القرن السابع الهجري»[15] ثم أشار بعد ذلك إلى الأثرين القديمين وهما «المعجم في معايير أشعار العجم الذي صنفه شمس الدين محمد بن قيس الرازي، وعمل مالك بن المرحّل في الدوبيت»[16] ووصف عمله بأنه «اخترع هذا الميزان وأحكمها، وهو اختراع نبيل لم يسبق إليه»[17] وأنه ضرب

من المنظوم المستساغ الصالح للغناء، والقابل للوزن والتفعيل كان أديبنا الناقد الرائد في تقعيده، وهذا يذكرنا بريادة ابن سناء الملك قبله في وضع وبيان عروض الموشح[18].

والرسالتان منسوبتان لابن المرحل نسبة صريحة إلا أن الأستاذ هلال ناجي أكّد نسبة الرسالة الأولى له، وشكّك بأدلة في الرسالة الأخرى[19].

ومزيّة عمل أديبنا الناقد في دراسة فن الدوبيت بالإضافة إلى سبقه وأولويته تأكيده أن هذا الفن لون من القول محبب غير غريب فيما اختاره من نماذجه الكثيرة عن القياس العروضي العربي غير معروفة في المراجع التي عدنا إليها[20] فاستنقذ بذلك نصوصاً أوشكت أن تضيع، كما أردفها بإبداعات مهمة تتمثل في الخروج عن المألوف المعروف عند الكثير من الدارسين والباحثين الذين تصوّروا أن للدوبيت وزناً واحداً ثابتاً وهو[21]:

فعلن متفاعلن فعولن فعلن   فعلن متفاعلين فعولن فعلن

فقد توصل مالك إلى أن للدوبيت أوزاناً أخرى أثبتها، ومن حسنات هذا الناقد في استخراجاته، وفي ملامح رؤيته النقدية جمعه فيها بين الأصالة والتفتح أو قُلْ: بين التقليد والتجديد، فمع تسليمه بأن الدوبيت فن فارسي أو عجمي، فقد أخضعه إلى علم العروض العربي وأوزانه ومصطلحاته، كما تقيّد بأقوال علماء العربية الذين استدعى في بعض المواضع أسماءهم وآراءهم، كأنه أراد بهذا الالتزام أن يجعل هذا الفن «الدوبيت» علامة تطوّر في داخل الأوزان العربية، وأن يجعل الاتباع قاعدة وأصلاً، والابتداع ملجأ وفرعاً.

وابن المرحَّل الناقد يخالف بهذا التفتح الناقد ابن رشيق القيرواني من أعلام القرن الخامس الهجري الذي رفض في كتابه: «العمدة» قبول

الألوان المستحدثة التي عدّها مظهر عجز الشاعر وقلة قوافيه وتصرفه[22].

ولم يكن أديبنا الناقد - كما أوضح البحث أو الدرس عاجزاً أو قليل القوافي في صناعة الشعر العربي التقليدي، وإنما عالج فن الدوبيت إبداعاً وتنظيراً مؤكداً بذلك تفتح وجدانه على الإبداع الجيّد المقبول، واتساع الذوق الأندلسي للطرب والغناء من جهة ولبيان أن الأدب العربي كائن حي يتسع للتجارب المشابهة لأنساقه من جهة أخرى، يؤيد ذلك قوله: «رأيت النوع المعروف بالدوبيت من أوزان الكلام المنظوم مستقيم البناء، مستعذباً في الغناء، إلا أن بعض الناس يخلط في النظم عليه، ويسلك مسلك العجم في الزيادة فيه والتقصير منه حتى يخل به، فصنعت له ميزاناً، وبنيت ما يجب أن يلتزم فيه، وما يحسن وما يقبح قياساً على الأنواع العربية»[23].

ومع ذلك فإننا نلحظ أن أديبنا الناقد كان منحازاً مع تفتح وجدانه واتساعه - إلى الأصالة الخالصة في الإبداع، والميل إلى المصطلحات العربية وتقاليدها الفنية يدلنا على ذلك ما جاء في رسالتيه في الدوبيت.

1 - النص السابق الذي ورد فيه قوله: «وبنيت ما يجب أن يلتزم فيه، وما يحسن وما يقبح قياساً على الأنواع العربية»[24].

2 - إنكاره أن يخرج الشاعر في نظمه من نوع إلى نوع في الأوزان، وهي معارضة منه قديمة لما نسميه اليوم شعر الحداثة، لأن ذلك مخالف في رأيه عمود الشعر العربي قال «فهذا أو ما أشبهه ينبغي ألا يجوز ولا يستعمل، وإنما استعمله من استعمله اتباعاً للعجم في تعويلهم على الصوت والنغمة[25]، فلم يبالوا بزيادة الحروف ولا بنقصها كما لم تبال العجم بذلك، ويلزم من اتبعهم في مبدأ أن يتبعهم في اختلاف القوافي، فإن العجم لا تلتزم

قافية وإذا عمل شعر غير موزون ولا مقفى، فليس يُسمّى شعراً فإذا أراد من له حذق ومعرفة وطبع حسن أن ينظم على ذلك الوزن، فإنما يتبع العرب في قوافيها، ويستعمل ما استعملت حتى يكون البناء بحروف كما هو في أوزان العرب».

3 - كذلك يدلنا على انحيازه إلى التقاليد العربية في صناعة الشعر والنظم ضمن مقاييسه النقدية استعماله شبكة أو حصيلة مصطلحات نقدية وعروضية وفيرة غصت بها رسالتاه في «الدوبيت» نوردها حسب الترتيب الألفبائي وهي: الاتصال، الإذالة، الإسقاط، أشطار، أضرب، الإضمار، أعاريض، اعتراض، الإلحاق، الانقطاع، التأخير، التخريج، التخفيف، الترفيل، التشعيب، التقديم، الحشو، الحوايا، الخبل، الخبن، الخزل، الخط، الرفل، الزحاف، سبب ثقيل، سبب خفيف، الطي، العروض الثقيلة، العروض الخفيفة، العلة، اللحن، المجزوء، المذال، المصرّع، المقطوع، الوتد، الوقص. وغيرها من المصطلحات التي يأتي بيانها فيما بعد.

وأحسب أنه شارك أيضاً - من ذلك المنظور النقدي الجامع بين الأصالج والتفتح - في فنون نظمية أخرى قريبة إلى الأنساق الإبداعية العربية، وبخاصة فن الموشح في أشكاله الجيدة.

أما في مجال النثر فقد شارك - كما سيأتي - في بعض فنونه المختلفة، فقد وقفنا له على نصوص قليلة في فن الرسائل، وفي فن المقامة، وفي فن النقد والمناظرة وهي على قلتها تؤكد اهتماماته الأدبية، وتفتح وجدانه وعقله، وتنوّع عطائه، وميل رؤيته النقدية إلى المرونة، والقدرة على المعالجة.

والراجح في رؤيته النقدية المستخلصة، أن المقامات المختلفة تفرض على الأديب المبدع فنون القول التي تلائمها، وتلزّه لزاً إلى

مراعاتها، ومن هذا المنظور ظهر في أدبه المنظوم والمنثور القول السمح السهل الواضح الذي يتلقفه العامة والبسطاء كما ظهر فيه فن القول الوحشي والغريب الذي لا يفهمه إلا الخاصة على نحو ما وضحنا ذلك في مواضعه.

أما فن المناظرة، وهو فن نثري شديد الصلة بفن النقد؛ فيراد به «تبادل الكلام والآراء المتعارضة في موضوع ما يثير الجدل»[26] وهو فن شاع في الأدب العربي منذ أقدم العصور.

وقد تقدّم أن مدينة «سبتة» التي وصفها ابن الخطيب بأنها «بصرة اللسان».

شهدت حركة فكرية نشيطة في القرن السابع ازدهرت في ظلها المناظرات والمنافرات والمحاورات العلمية في العديد من القضايا المختلفة[27]، ومن بينها هذه المناظرة التي جرت بين أكبر عالمين فيها ابن أبي الربيع النحوي، ومالك بن المرحَّل الأديب اللذين هاجرا إليه من العدوة الأندلسية.

وقد أشرنا إلى أجواء الصفاء التي كانت سائدة بينهما قبل الاختلاف في هذه المسألة التي عرفت في تاريخ الحياة الأدبية في سبتة بـ «كان ماذا؟» وهي مسألة انحاز فيها النحوي إلى القياس، والأديب إلى السماع، وخلاصة القضية والخلاف أن ابن المرحَّل ألقى قصيدة كان من ضمن أبياتها قوله:

وإذا عشقت يكون ماذا هل له   دين عليٌّ فيغتدي ويروح

بتقديم كان على اسم الاستفهام، فأنكر عليه أبو الحسين عبدالله بن أبي الربيع ذلك «جرياً على قاعدة النحو في منع تقديم العامل على اسم الاستفهام»[28] فردّ ابن المرحَّل عليه بما أسعفه به محفوظه مما سمع من كلام العرب في جواز ذلك، ثم نظم بيتيه المشهورين:

عـــاب قـــوم كـــان مـــاذا لـــيـــت شـــعـــري لـــم هـــذا
وإذا عـــابـــوه جـــهـــلاً دون عـــلـــم كـــان مـــاذا ؟

فكتب ابن الربيع تقييداً في الرد على ابن المرحَّل، انتصر فيه إلى قاعدة وجوب تقديم اسم الاستفهام على العامل، ودعمه بالشواهد، ولئن لم يصلنا الأثر الذي كتبه أبو الحسين بن أبي الربيع في هذه المناظرة التي اتسمت بالعلمية في مواضع، والتأثرية التي جافت آداب البحث والمناظرة في مواضع وهو مما أثار ثائرة ابن المرحل فقد وصلنا شيء غير قليل من عمل مالك وكتابته في مسألتها، وقد أثبت أحمد المقري طرفاً منها في النفح[29] كما أورد الأستاذ عبدالله كنون - رحمه الله - بعضها أو الجزء الأول منها في كتابه النبوغ المغربي[30]، وقد وقعت على أوراق قديمة كتبت فيها مناظرة ابن المرحل موجودة بمكتبة الأستاذ محمد المنوني تحت رقم (395) يتعذر الانتفاع بها[31] كما أسلفنا.

قال الأستاذ محمد المنوني في وصف هذه المناظرة وأوراقها «أما رسالة ابن المرحل فقد سمّاها: «الرمي بالحصي والضرب بالعصا» وهو يقسّمها إلى ثلاثة أجزاء صغيرة يخصُّ كلَّ واحد منها بعنوان، فالأول: «جزء يا مال» والثاني: «جزء الواعظ» والثالث: «جزء الرميلة» ولا نعرف منها نسخة تامة، وإنما وردت قطعة من الجزء الأول في حاشية أبي حفص الفاسي على المغني لابن هشام، وهناك قطعة أخرى منها تشتمل على آخر الجزء الأول مع الجزأين الثاني والثالث[32]، مخطوطة خاصة تقع ضمن محفظة صغيرة من ص 1 إلى 29 بخط أندلسي مليح مدموج عتيق خال من تاريخ النسخ، واسم الناسخ، ويتخللها بتر[33]».

لذلك سأقتصر في باب التحقيق - كما تقدّم - على إثبات الجزء الأول من هذه الرسالة المسمّى: «جزء يا مال» نظراً للبتر والوهي الغالبين على أوراقها واللذين ذهبا بجزء كبير من مساقات النص في

هذا الجزء وفي الجزأين الآخرين، ولكني سأستعين بما تسنّت قراءته من تلك الأجزاء الثلاثة في تكوين صورة واضحة عن أبعاد هذه المناظرة والتعرف على بواعثها، وعلى منحى كتابة المترجم به في المناظرة والحجاج.

لقد كان مستهل النزاع أو الخصومة - كما تدل الأوراق صادراً من ابن أبي الربيع حينما تعقّب في مجلس حاكم سبتة الذي لم يسم اسمه - ما ورد في أحد أبيات ابن المرحل الذي أنشدت قصيدته في ذلك المجلس وبها تركيب كان ماذا؟ يستفاد ذلك من قول ابن المرحل: «إن هذا الرجل [يعني ابن أبي الربيع] سمع شعراً ينشد ما بين يدي سيدي ومخدومي، وفي مجلسه الذي [ ][34] وبعض جماعة من الطلبة والعوام، وكان فيه: «وإذا عشقت يكون ماذا؟ فقال: [ ] الملأ لحن هذا القائل، لا يجوز يكون ماذا؟ فأجابه مالك بما حضره من محفوظه من استعمال هذا التركيب في كلام الأنبياء الفصحاء فلم يقنع ابن أبي الربيع ذلك، وشرع لمواصلة المناظرة بكتابة رسالة في الردّ والتفنيذ، ولكنه نحا فيها - كما ذكر ابن المرحَّل - منحى غير موضوعي لجأ فيه إلى اللجاج «قلت: هذا الرجل ملأ تقييده من شتمي تصريحاً وتعريضاً»[35] ولم يكتف بمجرد التقييد وإنما تفرّغ - كما ذكر المترجم «لإملائه، وقعد لإقرائه، وأذن في انتساخه لديه، وأجاب إلى الإجازة عليه، ووجّه منه نسخاً إلى البلاد، وفرح به فرح أطفال الكنائس بالميلاد»[36].

وكلام ابن المرحل في ذكر بواعث هذه المناظرة يصحّح ما رمي به، من بعض مترجميه في القديم والحديث من أنه كان مصدر الخصومة والمفرط في الإقذاع، فقد كتب رسالته «الرمي بالحصا والضرب بالعصا» بأجزائها الثلاثة بعد تقييد ابن أبي الربيع المشتمل على هجائه، والذي انتشر في مدينة سبتة وفي بلاد المغرب الإسلامي[37] بدليل أنه كان يورد فيها الفقر والقطوف من كلام ابن أبي الربيع

ويتعقبها بالمحاجة، ثم وجهها بعد إتمامها إلى حاكم سبتة الذي كان يجيل اسمه أمامه تواضعاً بلفظ «المملوك».

نعود الآن إلى عرض النقاط البارزة المقروءة من هذه المناظرة التي جمعت في ألفاظها نتيجة للأجواء المشحونة بالشنآن بين المتناظرين من جهة، وبين المهاجرين الأندلسيين: الأشبيليين وغيرهم من جهة أخرى - بين الطوابع العلمية الموضوعية، والطوابع الثأرية الانفعالية.

بدأت مناظرة مترجمنا في الجزء الأول «يا مال» بتوجيه الخطاب إلى ابن أبي الربيع بتعنيفه نظراً لإكثاره من الإبداء والإعادة في هذه المسألة، ولميله في ذلك إلى أسلوب السباب والتجريح، وذكر أن جماع صبره وحلمه وإغضائه حمل خصمه على التمادي في ذلك التهجم حتى ظن الناس أن ابن المرحَّل إنما آثر السكوت لضعف حجته، وقلّة بضاعته، ووهن مقالته، فدعاه ذلك إلى كتابة هذا الرد بأجزائه الثلاثة.

قال مالك في فاتحة المناظرة مخاطباً مناظره في أسلوب تأثري قوي، مستعيناً في تقويته بمدلول آية كريمة مناسبة لغرضه «أيها القائل:

يقول مالك: لابد أن تصيح من تحت طبق على طبق نيران: كان ماذا؟ ﴿**ونادوا يا مالك ليقض علينا ربك، قال إنكم ماكثون، لقد**

كان ماذا ليتها عدم   جنبوها قربها ندم

ليتني يا مال لم أرها   إنها كالنار تضطرم

جئناكم بالحق ولكن أكثركم للحق كارهون﴾[38].

إلى كم تقيَّد في كان ماذا تقييداً بعد تقييد؟ لقد حصلت منها في أمر شديد. إلى كم تعيد فيها وتبدي، وتنظم وتنشي؟ غرّك احتمالي لقدحك ومزحك، وصبري على ألم جرحك حتى قلت:

مــــا لجـــــرح بمــــيــــــت إيــــلام[39]

انتهزت الفرصة في إذاية صبور، ودلاّك حلمه بغرور، حتى قلت:

كـلُّ حـلـم أتـى بـغـيـر احتـمـال   حـجـةٌ لا جـيء إلـيـهـا الـلـئـام

تالله لو نهيت الأولى لانتهت الآخرة، ولم تكن الفاقرة تتبعها الفاقرة، ولكن أغضبت على القذى وصبرت على الأذى، حتى قيل: لو قدر لانتصر، واتصل الأمر فصار ديناً فلا جرم أن أتعقب كلامك وألفت عليك لامك»[40].

ثم مضى في هذه الفاتحة ليدل على منشأ هذا الخصام وباعثه، وكيف أنه ساق لصاحبه في المجلس الذي أثيرت فيه المسألة الحجج التي استحضرها فرفض قوله وقول أصحاب الشواهد، فدعاه ذلك إلى التحرير وتحبير مناظرته، التي شرع فيها بالقول مخاطباً مخدومه «فأقول وإنما أخاطب من سمع خطابي، ونظر في كتابي، اعلم أعزّك الله أن هذا الرجل المشار إليه هو الذي أثار نار «كان ماذا» التي أحرقته حتى صاح: ليتني يا مال لم أرها. البيت، وذلك أنه سمع رجلاً ينشد لي قصيدة في محل كريم جمعني وإياه فكان فيها:

وإذا عـشـقـت يـكـون ماذا هـل لـه   ديــن عــلــيّ فــيــغــتــدي ويــروح

فقال لحن هذا الناظم، لا يقال كان ماذا؟ ولا يكون ماذا؟ ولا فعل ماذا؟ ولا يجوز ما كان على هذه الطريقة ولا سمع، فاستشهد عليه ببيت الجارية وهو:

فــعــــاتــبـــوه فــذاب شـــوقـــاً   ومــات عــشــقــاً فــكــان مــاذا؟

وبقول الشاعر:

فعدّك قد ملكت الأرض طراً   ودان لك العباد فكان ماذا؟

فقال: هذا ألحن، ولا يحتج بمثل هذا. فقلت له: إيراد العلماء لهذا الشعر وقبولهم له حجّة على جوازه، وهذا كثير»(41).

ولم يسع ابن المرحل بعد سوقه ذينك الشاهدين اللذين لم يقنعا ابن أبي الربيع إلا أن عمد إلى كتابة جمع فيها الأقوال والشواهد التراثية السماعية المؤيدة فأورد فيها بالاستقراء أقوال أبي علي البغدادي، وسعيد بن المسيّب، وابن قتيبة، وثعلب، والزبيدي، وحكايات أخر ذكر فيها اللفظ بشكله وترتيبه الذي سبق فيه العامل اسم الاستفهام، من ذلك: «ذكر أبو علي البغدادي في الذيل من النوادر، أنبأنا الزبير، حدثنا أخي هارون بسنده عن وهب ابن مسلم عن أبيه، قال دخلت مسجد النبي صلى الله عليه وسلم، مع نوفل بن مساحق، فمررنا بسعيد بن المسيّب، فسلمنا عليه فردّ ثم قال: يا أبا سعيد من أشعر أصاحبنا أم صاحبكم؟ يريد عمر بن أبي ربيعة وقيس الرقيات؟ فقال له ابن مساحق حين يقولان ماذا؟ قال حين يقول صاحبنا:

خليلي ما بال المطايا كأننا   نراها على الأدبار بالقوم تنكص

الأبيات، ويقول صاحبكم ماذا؟ فقال له. وهب صاحبكم أشعر بالغزل، وصاحبنا أكثر أفانين شعر، فلما انقضى ما بينهما استغفر سعيد مائة مرة يعدُّ بالخمس».

وقد عقَّب الكاتب على الخبر المذكور الذي تضمّن الشاهد المؤيّد بما يعرّض بابن أبي الربيع النحوي الفقيه الذي غالى في الغيبة والهجاء دون الإحساس بما يجران من الإثم «قال المملوك – رضي الله عن سعيد بن المسيّب، لم يزد على أن فاوض صاحبه في مباح لم يجر في كلامه فحش ولا غيبة مسلم، ثم استغفر الله مائة مرة:

هــــكــــذا هـــكـــذا وإلا فـــلا لا

أين هذا من الذي قيد فيه؟ وكم فيهم من فقيه سوء خبيث كثير الأذى والمضرّة، يعيب ويغتاب من غاب عنه ألفاً، ولا يستغفر الله مرة».

ومن شواهد مالك في المناظرة وتأييد مذهبه هذه الحكاية «وحكى أبو علي قال: قرع باب ابن الرقاع فخرجت بنية له صغيرة، قالت: من هنا هنا؟ قالوا: نحن الشعراء قالت: وتريدون ماذا؟ قالوا: نهاجي أباك. فقالت:

تجمعتم من كلٍّ أوب ووجهة   على واحد لازلتم قرن واحد

قال: فاستحيوا ورجعوا.

قال المملوك: وكذلك حالي الآن بسبتة، اجتمع كلٌّ من فيها من أصحاب هذا الرجل، وأهل بلده(42) للنقد عليّ ولم يبلغوا أن يكونوا قرن واحد، والله المستعان».

فأنت تلحظ كيف استثمر الخبرين السابقين في مناظرته استثماراً بارعاً، إذ قوّى بما جاء فيهما من تركيب «كان ماذا» ما ارتآه وفنّد به قول مناظره، كما كشف - من جهة أخرى ما تمسّك به خصمه ومن معه من الأذى والمضرّة.

ومضت المناظرة - كما سيرد في النص المحقّق في حشد أدلة أخرى، حيث ساقت ما جاء من هذا التركيب على ألسنة بعض الصحابة رضوان الله عليهم، وعلى لسان عبدالملك بن مروان، وما أورده أبو الفرج الأصفهاني في كتابه الأغاني، وغيره من أئمة العربية.

ويبدو أن تلك الشواهد - على كثرتها وإجماعها وتنوعّها - لم تقنع ابن أبي الربيع يستفاد موقفه هذا من قول مالك «فلما بلغه ذلك قال: لا يتنزل نطقهم لهذه الألفاظ منزلة نقلهم. قلت: فيظهر من قولك

أيُّها الرجل أن الزبيدي وابن قتيبة وثعلب وأبا الفرج الأصفهاني وغيرهم كانوا لحانين أيضاً، فالحمد لله استوى الماء والخشبة، ولا عار على من لحن مع هؤلاء»[43].

فما من شك في أن الطرح الذي طرحه ابن المرحَّل بمقدماته ونتائجه مذهب أصيل في فن المناظرة تقوّم بتقوية الأدلة وتعددها المفضية دون شك إلي الإفحام.

وقد عمد بعد ذلك - عند حديثه عن حديث أم حبيبة إلي التدليل على قلة إلمام مناظره ابن أبي الربيع بعلم الحديث رواية ودراية، وهو العلم الذي كان فيه مشاركاً - كما تقدّم في ملامح ثقافته، ليدل على عدم إلمام مناظره بهذا العلم جعله لا يفقه ما فيه من لفظ يتصل بالمناظرة، كما عمد المترجم في نهاية هذا الجزء أيضاً إلى إظهار ضعف ملكة خصمه فيما نظمه من أبيات ارتكب فيها الضرورات، وبخاصة في البيتين اللذين ردَّ بهما عليه، وقال مهوناً من شأنه وجرأته «ومع هذا فإنه صار يقري العروض، كما صار يقري الحديث»[44] بل ذكر أن ابن أبي الربيع لم يستقل بنظم تلك الأبيات، وإنما شاركه فيها أحد أصحابه ممن يعرفهم فاشتد عليهما بالتعنيف لما بدا من قصورهما في النظم «فيظهر أن الأبيات مما تشاركا في نظمه، وتعاونا على وضعه، وناهيك سخفاً وضعفاً بمن تصدر هذه الأبيات عن رويته، وتبدو هذه الهنات من طويّته، وكفى بذلك شاهداً على حماقتهما وقلة لباقتهما، وفقرهما من الأدب»[45].

وذكر في بداية الجزء الثاني المسمى بجزء «الواعظ» ما التجأ إليه ابن أبي الربيع من الشتم والتعريض، بل الكذب الطويل العريض - حسب عبارته[46] - وما رماه به من المجون، وكيف شبّهه بالواعظ الجاهل الذي لا يبين، وكان من جوابه له في سياق حقائق عن سلفه الذي أثنى عليهم وعلى خلاله النفيسة لم يخل أيضاً من غمز خصمه وثلبه

«إن كنت أيها الفاضل أردت التعريض والقدح في نسبي وحسبي، فأقول لك: أما الدين فإني رجل من أهل القبلة وعريق الآباء في الملّة... أخفض إذا مشيت قوامي، الظاهر مني كالباطن، والباطن كالظاهر، ثم أني أسالم وأسلم، ولا يغتاب عندي مسلم»[47].

ثم أفاض في ذكر حسبه ونسبه، وأعقبه بما يفيد إعجابه بشرفه وبانتمائه إلى أصول عربية، وهي إفادات في ترجمته تخلو منها المصادر والمراجع حيث قال «وأما الحسب فإن كنت أطلقته على المجد [ ] بين تهامة ونجد، كان لي سلف لم يرث منصبه خلف، وكان جدٌّ جدي له الوزارة، وتلقى إليه مقاليد الإمارة، وإذا قرأت في [ ] أخبار بني ذي النون، ونظرت في تلك الأمور والشؤون، وجدت ذكر ابن الفرج طيّب الشذى والأرج»[48]. ثم أخبر أن ابن أبي الربيع وصفه بأنه كان يتلون تلوّن الحرباء، ويتقلّب تقلّب الطائر في الهواء، فكان من إجابته له أنه إنما رماه بدائه وخلع عليه فضل ردائه، وعجب - في أسلوب انفعالي مما نعته به من نعوت عدّها من خصائصه «فكيف تنسبني إلى التقلُّب، وهو ظاهر في كلامك، بيّن في نقضك وإبرامك، أترميني بأحجارك؟ أنا والله أكشف من عوارك، وأطوقك بعارك:

فلا تحتشم من سيرة أنت سرتها فأول راضٍ سيرة من يسيرها

ومضى في هذا الأسلوب المتفجر الحاد[49] «فصبراً للجلا والمصاع حتى أكيلك صاعاً بصاع، بل أزيدك كيل بعير إن ذلك كيل يسير، لأحشرنَّ مساويك حشراً ولأخزينّك بالسيئة عشراً، وجزاء سيئة سيئة مثلها»[50] ولكن لست أرضاها لك، وإن ثقل حملها:

ولا الضعف حتى يتبع الضعف ضعفه ولا ضعف ضعف الضعف بل مثله ألف

وما من ريب في أن التجاء المترجم به إلى مثل هذا الأسلوب إنما

كان ردّ فعل لأسلوب ابن الربيع الذي غالى في تجريحه كتابة في مناظرته المفقودة، ومشافهة في مجالسه بسبتة والذي جاء فيه استشهاده بقول الشاعر:

ومن يك ذا فم مرٍّ مريض   يجد مراً به الماء الزلالا

وقد تمثّل ابن أبي الربيع بهذا البيت ليظهر به فساد ذوق مناظره أبي الحكم في فهم الأدب، واستكناه الشعر.

وقد رآها ابن المرحّل جرأة مذمومة أجاب عنها بقوله في هذا الجزء «أراك أيُّها الرجل تتمثل بأشعار، وتستشعر الأدب ولم يكن لك بشعار، أبعد الكبرة، وبياض الشعرة، علقت بهذه الطريقة، وآثرت المجاز على الحقيقة؟»[51].

وأتى بعد ذلك بكلام طويل متّصل بالغرض ذهب بالكثير منه ما أصاب الأوراق المخطوطة عن عوارض القدم، يستشف من سياقه أنه كان معرضاً لانفعاله وأيضاً لثقافته اللغوية والتاريخية التي وظّفها في مناقدة خصمه الذي ذكر أنه «ملأ تقييده من شتمي تصريحاً وتعريضاً»[52] ليسوّغ بذلك - أمام سيّده ومخدومه - أسلوبه الذي لا يقل عليه في الإفراط نجتزئ منه بقوله في تقييم أدب ابن أبي الربيع الذي صار يتعاطاه - كما تقدّم - في سنٍّ متقدمة قال واصفاً منثوره ومنظومه «نثر كما تنثر الأنوف، ونظم كما تكنف الكنف لا الكنوف، نثر في وجه الأدب منه بثر، ونظم في صدره منه كظم، نثر كما زنخ اللحم، ونخر العظم، تسجيع كأنه الرجيع»[53].

ومه في إظهار أن ابن أبي الربيع لم يحسن المحاجّة ولم يوفق في جلب الشواهد المقنعة في المناظرة: «قلت هذا الرجل جمع أمثالاً، وأعدّ نبالاً، فلما أراد وضع الأمثال، والنزع بالنبال لم يعرف الوضع،

ولا أطاق النزع، فجاءت أمثاله باردة، ونباله غير قاصدة، فلو كانت فطرة سليمة، أو تمييز صحيح، لم يأت بأمثال غير موافقة، وأبيات غير مطابقة»[54].

وقد أسهب بعد ذلك في إيراد اعتراضات أخرى ذكرها ابن أبي الربيع النحوي الأشبيلي في رسالته وعمل على ردّها ونقضها بالشواهد التاريخية واللغوية واشتدَّ عليه في ذلك إلى أن قال في معرض المقارنة بينه وبين المعرّي «وكان المعرّي أعمى البصر كما أنك أعمى البصيرة عند النظر، فلا غرو قد جمعت بينكما نسبة «إن الديانات لأرحام»[55]. وفي ذلك تعريض بزندقته وإلحاده.

ولم يكتف الكاتب بذلك بل رجع في الجزء المسمّى «الرميلة» إلى الطعن في خصمه، والدعوى بأنه كان قليل التحصيل، وأنه نشأ في أشبيلية بين أعاجم لا يفقهون العربية إلا قليلاً، وأنه بسبب ذلك كلّه مع ما انضاف إليه من عدم القدرة على ترتيب أفكاره سقط في تلك المهاوي الفظيعة التي تجلوها مناظرته، وكأنه أراد بهذا التهجّم أن يحطم صاحبه أمام أصحابه تحطيماً، وأظهر تعجبه من التغير الذي طرأ عليه، وخاطبه بهذا الأسلوب الإنشائي المؤسس على الاستفهام «أين تلك السكينة والعفاف، والالتفاف في جناحي الخشوع والانكفاف والانحناء - كما تفعل الأساقفة والانعقاف، قسماً لقد كنت أخشى عليك إذا مشيت من الانجعاف»[56].

وختم الرسالة أو الكتاب المسمّى «الرمي بالحصا والضرب بالعصا» عقب كلام أورده بعد ذلك - بقوله: «قال المملوك، وهنا أقطع الكلام، وأغمد الأقلام، وأهدي إلى محمد الصلاة والسلام [ ] أعتذر عنه أني لم أنظر عند وضع هذا الرد في كتاب، وإنما كتبت ما فيه من [نثر] وشعر وغير ذلك من حفظي، فربما أوردت الحكاية بالمعنى

فزدت أو نقصت، وربما اقتضبت كلاماً طويلاً لأجل الاختصار فعذراً »[57] تلك إذاً ومضات من مناظرته في مناقدة ابن أبي الربيع تبين أسلوبه ومنهجه.

والذي يستنتج من السياقات المقروءة في هذه المناظرة التي ذهب البتر والوهي والانقطاع بمعظمها ملاحظات عامة وأخرى خاصة بطبيعتها:

أما العامة، فإن المناظرة تعكس دون شك بعض الأجواء الفكرية الحافلة بصور المناظرات والمطارحات العقلية التي كانت تعجُّ بها مدينة «سبتة» التي سمّاها لسان الدين في القرن السابع، «بصرة المغرب» كما أنها تصوّر بوضوح بعض ألوان الصراع بين العلماء الكبار البلديين وغيرهم في سبتة وأجواء التنافس بين المهاجرين الأندلسيين إلى العدوة المغربية، وبخاصة بين الأشبيليين الذين يمثلهم ابن أبي الربيع وغيرهم من الأندلسيين الذين يمثلهم في هذه المناظرة ابن المرحل أصيل مالقة.

أما الملاحظات الخاصة المتصلة بطبيعة المناظرة نفسها فإننا نلحظ أن هذه المناظرة «الرمي بالحصا والضرب بالعصا» لابن المرحل، وكذلك مناظرة ابن أبي الربيع المفقودة - اكتست كلٌّ منهما طابع العلمية في مواضع. وطابع التأثرية والانفعالية في مواضع أخرى.

يتجلى طابع العلمية فيما قرأناه من أجزاء هذه المناظرة في الآتي:

أ - وضوح العبارات ورصانة الإنشاء ودقته فيها فالنصُّ - كما رأيت مما سقناه منه - محكم الصوغ، بعيد عن الإظلام، يؤدي المعنى المراد التناظر به بجلاء كما أن المساواة بين اللفظ والمعنى ملحوظة.

ب - اعتماد ابن المرحل على ثقافة واسعة وقراءات مختلفة معمّقة في

كتب السنة واللغة والأدب والنحو أمثال كتب الصحاح وعيون الأخبار والأغاني وتاريخ النحويين واللغويين وصفوة الصفوة. وانتقائه منها بذكاء الأخبار والشواهد التي تخدم غرضه في الحجاج والجدل، وقد استطاع بتلك القراءة وذلك الانتقاء أن يثري موضوعه بعلميته، وينحله الطرافة، قال الأستاذ إسماعيل الخطيب، «يظل كتاب» «الرمي بالحصا والضرب بالعصا» من الكتب الطريفة بموضوعه، يعطي صورة عن ثقافة ابن المرحل العامة، وسعة اطلاعه، فقد استطاع في موضوع يمكن أن يقال عنه أنه تافه أن يتناوله من أوجه مختلفة»(58).

جـ - ومن الموضوعية الملتزمة فيه سوقه حجج خصمه ابن أبي الربيع، وإثبات استشكالاته وردوده، ثم يعقبه على ذلك كله تارة بحوار جدّي وتارة أخرى بالتهكم والسخرية، بعد أن أظهر في الطالعة ما تدرّع به خصمه من إيذائه وجنوحه إلى الانتقاص منه، وكيف أتبعه الكثير من أنصاره وبخاصة الأشبيليون الذين تمالؤوا عليه، واتبعوا في هذا الخلاف، أو في هذا المناظرة القائل لا القول حتى قال ابن حيّان مؤيداً ابن أبي الربيع «وألسنة الشعراء حداد، وإلا فلا نسبة بين ابن أبي الربيع، وابن المرحّل، فإن ابن أبي الربيع ملأ الأرض نحواً».

كما يتجلى طابع التأثرية والانفعالية في مناظرة مترجمنا في المواضع المتفرقة من أجزائها الثلاثة التي ذهب فيها مذهب التجريح والتشهير تعقيباً على مواضع الإساءة والتشويه في مناظرة خصمه وقد كان مذوده في ذلك الهجاء - كما رأيت - شديداً، فقد سلب بعض فضائل ابن أبي الربيع ورماه بالقصور في بعض العلوم مثل علم الحديث والأدب، كما وصف حججه بأنها جاءت «في كلام مفقر بارد»(59) وصوّر اعتراضه على بيت الجارية بأنه «اعتراض بليد لم يفهم من البيت

إلا ما وقع في أذنيه»[60] ثم عرّض به عند ذكر البيت الذي أنكره ابن أبي الربيع تعريضاً صريحاً حيث قال: «وأنا بعون الله أبيّن للمبتدئين كيف يخرج البيت الذي فيه الكلام عند أهل الصناعة العربية»[61] ونعت نثر ابن أبي الربيع بأقبح النعوت وأشنعها، وربما بالغ في هذا المذهب الذي أملاه الانفعال من خصمه وأتباعه، فذهب فيه أشواطاً بعيدة خرجت به كما خرجت بمناظره عن آداب البحث والمناظرة، وهذا ما دعا عبدالواحد بن الطوّاح التونسي[62] إلى استنكار هناتها، وهو ما أيده فيه أحمد المقري[63]، ومن المعاصرين إسماعيل الخطيب[64]، والعجب أنهم أغفلوا ما فيها من علم مالك وقدرته.

أما عن اللغة التي كتبت بها مناظرة «الرمي بالحصا والضرب بالعصا» فقد حرّرت سطورها فيما قرئ منها بقلم أديب مالك أدواته، متميز بأسلوبه في الإقناع والتأثير على نحو ما طالعناه في ألوان نثره السابقة، إلا أنه هنا آثر مراعاة لمقام النقد والجدل والحوار استخدام لغة مطلقة، تتسم بالحيوية والتفجر والتدفق، وتجنح - مع الحرص على إيراد الأدلة المقنعة - إلى الإنشائية وتتبع آراء مناظره ومحاصرتها بأسلوب بعيد عن الإغراب.

الهوامش

1) هو مالك بن عبدالرحمن بن علي بن عبدالرحمن بن الفرج بن الأزرق بن سعد بن منير بن سالم بن فرج المنزل بوادي الحجارة بمدينة الفرج والمعروف في كتب الأدب والتاريخ بـ «ملك بن المرحَّل» ولد في مالقة سنة (1207/604) ودرس فيها وفي أشبيلية وغيرها ثم انتقل بعد ذلك إلى المغرب فسكن سبتة وفاس، وتولى التدريس ومناصب إدارية رفيعة عند الأمراء العزقيين وأمراء دولة بني مرين إلى أن توفي في فاس عام (1299/699) راجع في أخباره وأدبه: الإحاطة لابن الخطيب، والجذوة لابن القاضي، وسلوة الأنفاس للكتاني، ومذكرات ابن الحاج للنميري، والذيل والتكملة للمراكشي

وبرنامج التجيبي، ومالك بن المرحَّل لعبدالله كنون.

2) سوف ينشر لي المجمع الثقافي بأبي ظبي الإمارات العربية في السنة القادمة كتاباً بعنوان مالك بن المرحَّل أديب العدوتين دراسة تحليلية في أخباره وآثاره وتحقيق نصوصه الأدبية الباقية.

3) راجع على سبيل المثال ما كتبه الدكتور محمد رضوان الداية في كتاب «النقد الأدبي في الأندلس»، وما كتبه الدكتور إحسان عباس في كتابه «تاريخ النقد الأدبي عند العرب».

4) مثل «قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني» لمحمد أديوان و«مناهج النقد الأدبي بالمغرب خلال القرن 8» لعلال الغازي و«مناهج النقد الأدبي بالأندلس في القرنين السادس والسابع الهجريين» لآيت الشريف العربي.

5) راجع دليل الرسائل الجامعية في المغرب بعناية الأستاذ عمر آفا من منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس.

6) أبو الحسين بن أبي الربيع الأشبيلي من أشهر نحاة الأندلس في القرن السابع له ترجمة في برنامج التجيبي والإكليل والتاج: 55، واختصار الأخبار: 16 وشجرة النور الزكية: 202 والحركة العلمية في سبتة: 77، 80، 88.

7) كلمة غير مقروءة.

8) مخط الرمي بالحصا والضرب بالعصا، والذي نرمز إليه في البحث بـ «مخط ن».

9) مخط الرمي بالحصا والضرب بالعصا.

10) م.ن.

11) م.ن.

12) م.ن.

13) موجودة في هذه المكتبة تحت رقم (288).

14) راجع تحقيقه الجيّد في مجلة المورد ع 4 س 1394-1974.

15) م.ن.

16) م.ن.

17) م.ن.

18) عمر فروخ تاريخ الأدب العربي 451:3.

19) مجلة المورد ع 4 س 1974/1394.

20) راجع على سبيل المثال ديوان الدوبيت.

21) راجع سفينة الشعراء: ديوان الدوبيت.

22) العمدة 1:120، 121.

23) مخط (ن).

24) م.ن.

25) مخط (ن).

26) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: 214.

27) راجع الحركة العلمية في سبتة.

28) المحاضرات والمحاورات: 166.

29) نفح الطيب، كما جاء ذلك في كتاب ذيل مشتبه النسبة.

30) النبوغ المغربي في الأدب العربي، 2:56.

31) الحركة العلمية في سبتة: 311.

32) يشغل الجزء الأول من الأوراق من الورقة 1 إلى 3، والجزءان الآخران من الورقة 3 إلى 29.

33) ورقات عن الحضارة المغربية: 224.

34) مخط ن.: 4.

35) مخط ن.: 11.

36) مخط ن.: 11.

37) يدلنا إلى ذلك أن عبدالواحد بن الطوّاح التونسي من أعلام القرن السابع اطلع عليه وأشار إليه في سبك المقال، لفك العقال، وهو الكتاب الذي قمنا بتحقيقه. ونشرته دار الغرب الإسلامي في بيروت، سنة 1969.

38) الآية 77 سورة الزخرف.

39) عجز بيت لأبي الطيب المتنبي، صدره: من يهن يسهل الهوان عليه.

40) مخط (ن).

41) الرمي بالحصا والضرب بالعصا مخط ن.

42) أي أهل أشبيلية الذين هاجروا منها وسكنوا مدينة سبتة. في القرن السابع الهجري.

43) الرمي بالحصا والضرب بالعصا مخط ن.

44) مخط ن: 1.

45) مخط ن.: 2.

46) مخط (ن): 3.

47) م.ن: 5.

48) مخط ن.: 5.

49) مخط ن.

50) الآية 40 سورة الشورى.

51) مخط (ن): 6.

52) م.ن: 11.

53) مخط (ن): 11.

54) م.ن: 15.

55) مخط (ن): 20.

56) مخط ن.

57) مخط ن.: 29.

58) الحركة العلمية في سبتة: 295.

59) مخط ن.

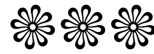
60) م.ن.

61) مخط ن.

62) سبك المقال لفك العقال مخط خع: 105 تحقيق محمد جبران: 140، 141 وابن الطوّاح هو من أعلام القرنين السادس والسابع الهجريين، راجع ما كتبناه عن ترجمته وآثاره في تحقيق كتابه المذكور.

63) راجع كتاب نفح الطيب للمقري.

64) الحركة العلمية بسبتة: 295-296.



«2»

المبحث الثاني
رؤية الصحراء

ينطلق الإنسان في هذا الكون باحثاً عن لا تناهيه عبر الامتداد المكاني والزماني، وتمثل الصحراء باتساعها وعمقها الفضاء الذي يواجه الشعراء لتحقيق غاية بحثهم أو حلمهم، إذ تأتي خصوصية الشاعر وأصالته من عدم افتقاده للمكانية التي تحدد هويته بما تمتلكه الصحراء من دلالة بالنسبة للإنسان العربي فقد خلعت عليه اسمها ووجودها، إذ سمته باسمها (عربي) والذي يعني في (اللغات السامية القديمة) «الصحراء» بكل ما تمثله هذه الكلمة وما توحيه من إحساس بالقحط والجدب والامتداد[163]. فالارتباط بين الإنسان العربي والصحراء كبير وقديم إذ عكست صورتها فيه واستمد وجوده منها وهذا ما كان يشعره بعدم الاستقرار فوجوده قلق وسط اتساعها الهائل والشاسع الذي يوحي بامتداد الكون الواسع أمام ضآلة الإنسان وصغره وضعفه، لذا فهو يحاول دائماً الخروج من إطار محدودية إدراكه بالإحاطة بذهنه وخياله بأرجاء العالم واحتواء الوجود من شتى نواحيه توقاً إلى اللاتناهي واللامحدودية.

يلج الشاعر الصحراء ذلك المكان الذي يبدو لا متناهياً ، الخالي من الناس الذي لا يخضع لسلطة أحد، فهو أسطورة نائية ومفازة توحي بالحرية والانطلاق والاكتشاف والإفلات من سطوة السلطة وابتكار

القيم الجديدة، واختبار قدرات الذات[164]. لذا يندفع الشاعر في أعماقها عبر رحلة تنقله فيها ناقته في حركة مضادة لحركة الأطلال بما تمثله فاعلية الزمن المدمرة من حس بالاندثار والعفاء إذ ينطلق إلى عالم يمثل القسوة والخشونة والوحدة والخوف تكون حاله فيه كالحال في الولادة فهو قلق لوجوده في وسط غريب عليه[165]. فيدخله هذا العالم في جدلية الاتساع والعمق منطلقاً من عالمه الداخلي إلى العالم الخارجي في ثنائية (النعم) والـ (لا) في محاولة للتوحد بالعالم الطبيعي لغة مضادة يسعى من خلالها للانفصام عن العالم الإنساني (المرآة) والألفة للوحشة والبراري بدلاً من الإنسان[166]، باحثاً عن سلامه الداخلي في سلام الصحراء وتأكيداً لدوره البطولي المفعم بالحيوية الدافقة والقوة والجرأة أمام المجهول باختراق المغلق والانطلاق إلى العالم المفتوح لتحقيق توازنه النفسي.

وحين يرسم ذو الرمة مشاهد متنوعة ولوحات متلونة بألوان الطبيعة للصحراء فإنما يرسم صحراءً أخرى كما يراها هو بعين ذاكرته وخياله تختلف عن الصحراء التي تبدو للناظر غير الخبير وكأنها قفر ممتد يكاد يخلو من الحياة والحركة، إذ تمنحه الصحراء ذاتها وتتكشف لحواسه الداخلية على حقيقتها، فإذا هي عالم - يشبه الغابة - يعج بالحياة والاحياء، والاشباه والنقائض، والمآسي و(بعض) الأفراح[167]. ولعل السير في تلك الغابة المجهولة يجعله يعيش انطباعاً قلقاً، إلى حد ما، بأنه سار بشكل أعمق وأعمق في العالم غير المتناهي[168] واتساعها المرئي هو في حقيقته تعبير عن اتساع العالم الداخلي للشاعر وعمق الإحساس، إنها بحث عن ذاته وكينونته في صحراء تمثله وكأنه يقول: (أنا الصحراء) وبوجودها أكون، ففي الصحراء يصبح هو نفسه إذ تحمله مسافاتها البعيدة إلى عالم تحركه الأحلام والرؤى، فسكون الشاعر أمام لا تناهيها هو في الآن ذاته حركته وعدم محدوديته. إنها رحلة البحث عن حقيقة عوالمنا الداخلية في صحراء

الوجود فـ «أمام هذا الامتداد تنفتح مغاليق النفس المنطوية على ذاتها وتتعلم من عالم الصحراء القاسي المكتفي بالقليل خبرة بالألم، الذي يعصم من المكابرة والنزق. وكذلك تتعلم شيئاً من هموم القصد، والسفر وأعبائه، والغشاوة والاستبصار، والتيه والضلال، ومن خلال تلك الخبرة يعايش الإنسان خبرة بالوجود عميقة تتميز بكثافة عالية»(169).

جاء شعر ذي الرمة في الصحراء غزلاً وعشقاً لها فكأنها مية التي أحبها، «وكان يرى في الصحراء إطار مية، فأحبها كما أحب مية، وازداد شغفه بها حين رأى الصورة، أو رأى مية، تفلت من يده ولا يبقى له إلا هذا الإطار الرائع الذي كان يراه من حولها ، فاعتز به وضمه إلى صدره، وأحبه حباً ملك عليه ذات نفسه»(170). لقد عاشت الصحراء في إحساس الشاعر وأعماقه محبوبة آسرة وقصيدة خالدة(171).

ولعل أولى المناظر التي يوقفنا الشاعر عليها في رحلاته الصحراوية منظر الهاجرة المحرقة برمالها ورياحها وحرها اللافح، فيقول(172):

وهاجرةٍ غَراء ساميتُ حدَّها ... إليكِ وجفنُ العينِ بالماء سائحُ
وتيهٍ خَبطْنا غَولَها وارتمى بنا ... أبو البُعدِ من أرجائه المتطاوحُ
فَلاةٍ لصوتِ الجنِّ في مُنكراتها ... هزيزٌ وللأبوام فيها نَوابحُ
إذا ما ارتمى لُحْياهُ يا ءَينِ قطَّعتْ ... نطافَ المِراح الضَامنات القوارحُ
عبوريَّةٍ غرَّاء يرمي أجيجُها ... ذَوات البُرى والرَّكبَ، والظِّلُّ ما صحِ
تَرى النّاعجاتِ الادْمَ ينحى خُدودها ... سوى قصد أيديها سُعارُ مكافحُ
لَظًى تلفح الحِرباءَ حتى كأنَّه ... أخو جرمات بَزَّ ثَوبيه شابحُ

يرسم ذو الرمة لوحة مكانية وزمانية متحركة يتداخل فيها المرئي واللا مرئي في صورة موحدة تدعمها الألوان في تشكيلها ووفقاً للرؤية

إذا ذاتُ أهـوالٍ ثـكـولٌ تـغـوَّلـتْ   بها الربد فوضى والنَّعامُ السَّوارحُ

تبطَّنـتُها والقيـظ ما بـين جالـها   إلى جالِـها سـتراً مـن الآلِ نـاصحُ

التي ينطلق منها الشاعر وطبيعة الموقف والإحساس والشعور[173].

فالشاعر يعتزل عالمه الإنساني منطلقاً لوحده مع ناقته في تحدي للذات والصحراء، إذ يهاجر إلى أرض بعيدة ومهلكة من حرها الشديد فيعلوها ويسمو عليها وعلى أخطارها ليبلغ هدفه المجهول وسط تيه يحار فيه المرء لاتساعه وتغيره وتقلباته المفاجئة التي تحمله على البكاء (ماءً) ليعمق إحساسه بالفقد والخواء والجفاف فهو يسير بغير هداية في عالم لا نهائي يحاول اختراقه لاكتشاف أسراره إذ (يتبطن الصحراء) ويتعمقها في محاولة لتجاوز خوفه واحتوائها والسيطرة عليها منطلقاً من رؤية ميتافيزيقية يمثلها (صوت الجن) المخترق سكون الصحراء وسكون الشاعر فيسمعه لوحده متمثلاً في صوت (الزاي) في (هزيز) الموحي بالحركة والاهتزاز اللذين يعبران عن سطوة هواجسه وقلقه الذي يمثله (البوم) وصوته المخيف في الصحراء الخالية فهو طائر الليل الذي يبعث على الشعور بالظلام والخوف من المصير المجهول والموت[174] ويلاحظ التداخل الزمني في هذه اللوحة بين الليل والنهار وكأن الزمن عند الشاعر ممتد إلى ما لا نهاية فهو مطلق يعكس إحساسه بالاستمرارية لذا نجده يختار لرحلته الصحراوية ناقة سريعة لتبلغه غايته المجهولة وهي في الآن ذاته بيضاء خالصة البياض في مواجهة ليل الصحراء المظلم فهي تبدو إضاءة أمل أمام المصير المجهول، بل هي (النعم) التي يقولها الشاعر لـ (لا) الصحراء بكل تحدي، ويحتل اللون الأبيض مكانة بارزة في هذا النص إذ يصف الشاعر الصحراء بأنها (غراء) فالاشراق واللمعان يضفيان وضوحاً عليها ونوراً وكأنها محاولة لتحقيق الممكن في خضم الظلمة فـ «قسوة الحياة والمستقبل المجهول ألقيا في نفس الشاعر الشيء الكثير من السوداوية والشعور بالمصير المجهول وما الرحلة إلا تعبير فني عن هذه الإرهاصات النفسية التي

تعتلج في داخله»[175]، لذا نجد الشاعر يبحث دائماً عن بصيص أمل في طريقه المجهول حتى وإن دلّ في جانب منه على الخيبة والمرارة متمثلاً في إبل الرحلة التي تضم في أحشائها ولادة حياة جديدة وأمل في مستقبل إلا أنها حياة مخفية مجهولة وسط صحراء تحرق كل من يجتازها فتصلبه تكفيراً عن ذنبه أو تهلكه، فالموت نهايته، إنها رؤية سوداوية لصحراء الوجود التي تسكنها الفوضى وعدم الاستقرار (النعام) والإحساس بالوحشة والاضطراب (الربد) بل يحيطها السراب والوهم من جميع أطرافها ويحتويها. يقول[176]:

يرحل الشاعر في صحراء مقفرة موحشة بعد ترك ماضي الحياة بنعيمه فيصف كل دقيقة من دقائقها لا وصف الذي يشاهدها ويعجب

وساجرة السَّراب من المَوامي ... ترقَّص في عَساقِلها الأرومُ
يموتُ قطا الفلاة بها أواما ... ويهلك في جوانبها النسيمُ
بها غُدرٌ وليس بها بلالٌ ... وأشباحٌ تحول وما تريمُ
قطعت بفتيةٍ ويَعْمَلاتٍ ... تُلاطمهنَّ هاجرة هجومُ
نلوثُ على مَعارفِنا وتَرمي ... محاجرنا يمانيةٌ سَمومُ
ونرفعُ من صدور شَمَردلاتٍ ... يصُكُّ وجُوهها وهَجٌ اليمُ
تَلثَّمُ في عصائب من لُغامٍ ... إذا الأعطافُ ضَرَّجها الحميمُ
وقد أكل الوجيفُ بكل خَرقٍ ... عرائكها وهُلِّلتِ الجرومُ
وقطع مفازة وركوب أخرى ... تكل بها الضبارمة الرسومُ

بها بل وصف الذي يندمج بها ويفني[177]، باحثاً عن حريته في انعتاقه من أسر المكان المحدد منطلقاً إلى عالم ممتد إلى لا نهاية، ففيها يتحرر من شهواته ويتحدى ذاته فوجوده في وسط الصحراء المجهولة

قهر لها ولسطوتها الموحشة التي يغلفها السراب ويحيطها فتبدو الأشياء من خلاله على غير حقيقتها، فالطبيعة الصامتة تتحرك في قصيدة الشاعر وكأن أعلامها (تتراقص) على إيقاع الوجود الساكن إذ يحركها السراب باضطراب وألفة مع المكان، فالحركة عنصر أساس في لوحات ذي الرمة وهي «من أهم الفوارق التي تفرق بينها وبين لوحات الرسامين التي يتجمد المنظر فيها، ويأخذ وضعاً خاصاً لا يفارقه، بسبب ما يتقيد به الرسام من المكان، أما الشاعر فإن انفتاح الزمن عنده يعطيه الفرصة كي يرسم ما يريد في أوضاع مختلفة»(178). إلا أن حركة الشاعر تنم عن رؤية مأساوية فهي حركة باتجاه الموت وهي رحلة الهلاك، فالراحل لن يجد أمامه إلا الحر والجفاف وصورة الموت متمثلة في القطاة علامة الماء في الصحراء ودلالة على الموطن والاستقرار والراحة والحياة ، فالصحراء تسلب كل هذا من القطاة ومن النسيم الذي يشخص فيها كأنه إنسان ولا تمنحهم إلا الموت. إنها صحراء الأبدية في كل زمان ومكان مطلقة من دون مسميات تثبتها فكانت هيولى غائمة ولم يجعلها تتموضع في الوجود وتكتسب حضورها المادي الحاد(179).

لذا فهي مضللة ومتيهة فكل شيء فيها خادع وكل حركة فيها شبحية ووهمية فكأن الشاعر يعيش حالة عدم استقرار وخوف من المجهول والآتي وانخداع بأمل ضائع وسط ظلمة الوجود واتساعه، إنه شعور بعدم الاستقرار والبحث عن المستحيل والسعي له وعدم انتظاره لذا فرحلته مستمرة ولكن مع الآخر (الفتية) و(النوق)، فالآخر يمثل له الحيوية والشباب والقوة والأصالة والاستعداد لتحمل عبء الارتحال، ولعل في ذلك إشارة مبطنة إلى إحساسه بالعجز وكبر سنه، فحضور الناقة يمثل القوة والمنعة والصلابة في عالم هش متكسر متفتت، إنها رمز للثبات والانتصاب الضخم الراسخ في عالم أكثر ما يميزه التغير والتلاشي في الزمن، فهي تبلغه مأربه، وتستجيب بتعاطف لحثه،

وتتحمل المشقات من أجله، فتظل أبداً رفيق رحلته وبحثه، هي الذات الأخرى: ذات البقاء والديمومة التي تسند الذات الأولى (الشاعر) وتمنعها من السقوط الفعلي والاندثار في غمرة الانهيار والتفتت[180] فوجود الناقة قهر لكبرياء الصحراء وجبروتها واستعادة سيادة عالم الإنسان عليها، لذا اختارها سريعة ليسابق الموت ويصل إلى خلاصه وخلاص الناقة[181]. ويؤكد الشاعر على البعد الجمالي للناقة وكأنه يحاول إيجاد الجمال وسط القحل والجفاف باختياره النوق (الشمردلات) التي تخترق عالم الصحراء بصدورها فتفرض سيادتها عليه فيظهر أثر الرحيل والسفر على أجسادها فتبدو كالأهلة، إنها فاعلية الزمن وأثره يخطه على الأشياء وعلى الأجساد التي ترسم طريقها بمعاناة وألم. إن اختراق الصحراء - الموت - المتاهة ، يمثل اختراق الوعي الشعري بجماليته لعالم الموت.

ويبرز منظر آخر من مناظر الصحراء في رحلة الشاعر وهو منظر (السراب) إذ يحتشد شعره به في صور تنبض بالحياة فكأنها ريشة رسام خطت كل ما وقع عليه بصره ورأته عينه وقدرة فائقة على مزج الألوان واختيار الأوضاع[182]. فتعددت لوحات السراب وفق مستويات رؤية الشاعر وتجربته وتلونت بين ثياب رقيقة شفافة تحيط بالصحراء وبين غدران خادعة وحرير يلف الجبال والمرتفعات[183]، يقول[184]:

ومَهْمَةٍ دويَّةٍ مِشْكالِ تقمسَّت أعلامُها في الآلِ
كأنما اعتمَّتْ ذرى الأجبالِ بالقَزِّ والابريسمِ الهَلْهالِ
قطعتها بفتيةٍ أزْوالِ على مهارى رجف الإيغالِ

هنا يمضي الشاعر في عالم الصحراء الواسع مخترقاً ظلمته ومواجهاً الموت الذي ينتظره فيه، فالسراب يحيط بكل موجودات الصحراء أعلاماً وجبالاً في الانخفاض والارتفاع فيجعلها تخلو من أية

علامة توصله لغايته، ووجود العلامة في العالم الصحراوي يعد ضرورياً لأنها تدل على المعرفة، ولكن الصحراء لا تسمح بذلك لأنها هي ذاتها علامة كلية على المجهولية والغموض تحاصر الإنسان وتستنفد منه ممكنات وجوده ومقاومته[185] فكل شيء ليس مهماً قابلاً للكشف يحيطه الغموض إلا أنه غموض لا يمنع الشاعر من استكمال رحلته فهو سراب مهلهل ضعيف لذا يختار فتية ونوق يمتلكون صفات الشجاعة والصلابة لكسر جبروت الصحراء وتحطيم سطوتها.

وقد ترد صورة السراب دالة على الغزارة والاتساع والاضطراب فكأنها موج الفرات[186].

تتضح الرؤية من خلال الصور اللامتجانسة التي يعقدها الشاعر بين الأشياء فتظهر الصحراء الممتدة وكأنها كون لا نهائي اتساعاً وعمقاً يغلفها لون العتمة (دجا الليل) في حضور هائل السعة لليل

دَوِيَّــةٌ ودُجــالــيــل كــأنَّــهــمــا يَــمٌّ تــراطــنَ فــي حــافــاتِــهِ الــرُّومُ
يُجلى بها الليـلُ عنا في مُلمعةٍ مـثـلِ الأديمِ لـهـا مـن هَـبْـوةٍ نِـيـمُ
كـأنـنـا والـقـنـان الـقُـودَ يـحـمـلُـنـا مـوج الـفـرات إذا الـتـج الـديـامـيـم
والآل مُـنـفـهـقٌ عـن كُـلِّ طـامـسـةٍ قـرواء طـائـقـهـا بـالآل مَـحـزُومُ
كــأنــهــنَّ ذُرا هَــدْيٍ مُــجــوَّبَــةٍ عـنـهـا الجِلالُ إذا ابـيـضَّ الأيـاديمُ

ترافقه أصوات مشكلة صورة حلمية للصحراء تجعلها تبدو كـ (اليم) الذي إذا عكس قرء (مي)، هي إحساس بالفقد لعنصر الحياة الماء، وحضور صورة البحر تمنح الصحراء غموضاً وعمقاً وامتداداً وخطورة. فهو يرى العالم كبيراً، ولكنه في داخله عميق كالبحر[187]، تغلفه الوحشة واللاسكونية والارتياب الذي توحي به صورة (الروم)، ومع انجلاء الليل دليل استمرارية الرحلة يأتي الصبح كاشفاً عن أرض

سرابية يلفها الغبار والضباب وكأنه يخرج من حلم مضطرب إلى حلم وهمي يعبر في ذلك عن رؤيته الضبابية للوجود والتي توحي له بالحركة المستمرة، فصورته على الجبال التي تحمله لكثرة تنقله في الصحراء كـ (موج الفرات) في الاندفاع والجريان والاستمرارية والعطاء، يتلاعب بهم السراب فيحيط بالجبال العالية كأنه حزام يلفها مجسداً بذلك احتواء المكان وامتلاكه والسيطرة عليه، إلا أن هذه الجبال تحاول افتداء الآخر لتحقق خلاصه وتحرره فتمنح نفسها للبيت الحرام وكأنها إبل إذا اقترب الموت (ابيض الأياديم) منه، فنجاة الشاعر مقرونة بافتداء الآخر له.

وترد صور المياه الآجنة في تشكيلات تعبر عن مأساوية الوجود الذي يواجهه العالم الإنساني ويحاول قهره وتخطيه، فيقول[188]:

لا يكتفي الشاعر بتقديم صورة قبيحة ومنفرة للحياة في صورة الماء الراكد الكدر، المقزز المنظر والطعم، القديم العهد وكأنه يرجع إلى

وماءٍ كماءِ السُّخدِ ليس لجوفه ... سَواءَ الحمامِ الوُرقِ عَهدُ بحاضرِ
صَرًى آجن يزوي له المرءُ وجههُ ... ولو ذاقهُ الظَّمآن في شهرِ ناجرِ
وردتُ وأغباشُ السَّوادِ كأنَّها ... سمادير غشي في العيون النَّواظرِ
بركبٍ سَرَوا حتى كأنَّ اضطرابَهُم ... على شُعبِ الميسِ اضطرابُ الغدائرِ

مرحلة تسبق الوجود البشري، بل نجده يبحث في العوالم المجهولة الكائنة في ما قبل الولادة ليتمكن من فهم العالم ومعرفة سبب عذابه وشروره[189] لذا نراه يرحل بعيداً باحثاً عن سر الوجود في مجاهيل الصحراء الواسعة فتتجسد أمامه ثنائيات الوجود، الموت الذي منح الحياة في صورة (ماء السخد) (ماء الولادة) الأصفر الذي تتجاوز رؤيته اللونية البعد البصري بما يوحيه من شعوره بالمرض وقدوم الموت،

وتبرز الحياة في صورة (الحمام الورق) التي تشيع في المكان أجواء الأمل معبرة في ذلك عن حلم الشاعر ورؤيته لعالم ينبض بالحياة والخصب والسلام، فهو ماء راكد ساكن يبعث على الشعور بالموت في فصل أشد ما يكون فيه المرء حاجة إلى الماء (الصيف) لاسيما المرتحل الذي لا يسعى فقط وراء الماء بل وراء الحقيقة من خلال السفر المضني المليء بالمفاجآت والمخاوف في طريق موحش طويل. وتتجسد رؤية الشاعر للزمن في انتقالاته وتغيراته التي تترك وراءها حياة لتستقبل أخرى في كلمة (أغباش) التي جمعت بين اللونين الأسود والأبيض فعبرت عن إقبال النهار وأدبار الليل في منطقة وسط بينهما، فالظلمة التي يخالطها بياض الفجر تشير إلى مرحلة انتقالية في حياة الشاعر ورحلته وتعبر عن رؤية استشرافية لمستقبل يطمح أن يكون مشرقاً مضيئاً مع قدوم فجر يوم جديد، لقد مسرح الشاعر الصحراء من خلال توقع الحدث، والبحث عنه، فهو يقف على عتبة كل ما هو على وشك الظهور، لقد مسرح العالم على طريقته، فهو يأتي في لحظة البدء، عندما يكون المسرح على أهبة أن يقدم العرض[190] واستباقه الحدث يحوله إلى شاعر حالم يمنح الأشياء وجودها فهو لا يتخيلها فارغة فيصف ما يتخيله قبل أن يتحدث عما يعرفه ويحلم به قبل أن يتحدث عما هو على يقين منه[191]. لقد امتلك هذا الشاعر «شاعرية ميتافيزيقية نادرة قادرة على بث إحدى أعمق تجارب الحوار بين الوعي والكينونة، لقد أعاد إنتاج لغة الجاهلية على مستوى حضارة الوعي في مواجهة عبء المجهول. كان باحثاً عن الشعري عبر مسرحة الارتحال اللانهائي نحو أعماق الصحاري. كانت لديه دعوة معرفية مطلقة لاستيعاب رموز العالم من خلال المنظر الصحراوي ومعطياته المباشرة والخفية، فقد مسرح هذه المعطيات من رمال وكثبان وسرابات وعزيف جن ولهيب وحيوان وإنسان. جعلها تستنفر في تفاصيلها رموز العالم المعروف منها والمجهول. تتلاحم وتتصارع عبر تمسرحات الألفاظ

والأنساق اللغوية التي أعادت اللحمة إلى القول والقائل بحيث صار للمجهول جسد يناظر جسد الشاعر، يدخل معه في عراك الشبق الوجودي وأسراره البدئية، صارت اللغة قصيد ذي الرمة»(192).

يقول(193):

يبحث الشاعر عن جوهر الأشياء ويغوص في الأعماق ليصل إلى

وماءٍ هتكتُ الدِّمنَ عنه ولم تَردْ   رَوايا الفراخ والذِّئابُ اللَّغاوِسُ

خفيٍّ الجَبا لا يهتدي لقِلاتِه   من القوم إلا الهِبرزي المغامسُ

أصلها وحقيقتها، إنها الرغبة في الاكتشاف والبحث عن المجهول بالرجوع إلى ماضي الأشياء، فالماء قديم أزلي قد تركته الحياة الحيوانية وانحسرت وتلاشت مخلفة البعر والدمن دلالة عليها، فهو كريه الرائحة والمنظر، بعيد مخفي عن الأنظار في الأعالي يصعب العثور عليه إلا من كان جريئاً جسوراً لا يهاب شيئاً بل يمضي في حياته مخاطراً للوصول إلى مبتغاه، فالشاعر يعطي وصفاً لذاته التي تقتحم المجهول ولا تأبه للصعاب وتبحث في العمق عن جواهر الأشياء لذا فهو يصله قبل طير (القطا) بل يكون مبكراً في الوصول إليه والاستدلال عليه والاهتداء إليه في وسط صحراء مهولة شاسعة لا يعرف مسالكها، فلا الظلام يضلله للوصول إلى هذا الماء ولا الغبار والقتام، فهذا دليل خبرته بالصحراء ورؤيته الثاقبة التي تستشعر الأشياء عن بعد ، فهو أسرع من القطا التي تطلب الماء من مسيرة عشرين ليلة(194)، لتروي فراخها فتتضاعف حاجتها للماء، فالشاعر يوظف الجانب النفسي ليؤكد على عمق الإحساس الأمومي، ويعطي صورة مضادة لتلك متمثلة في (الذئاب) الشرهة وكأنه يقدم لنا ثنائية الخير والشر التي تترافق دائماً في الحياة فكلاهما يسعى للماء لتستمر

حياته، بل يمثلان في جانب آخر الجمال والقبح انه صراع المتضادات الذي يشكل وحدة الوجود في رؤية الشاعر ويقول[195]:

وماءٍ صَرى عافي الثنايا كأنَّه   من الأجن أبوالُ المخاضِ الضَّواربِ
إذا الجافرُ التالي تناسين وصلةُ   وعارضن أنفاس الرياح الجنائبِ
كم، شرك الأقطار بيني وبينهُ   مَراريُّ مَخشيٌّ به الموت ناضِبِ
حَشوتُ القِلاص الليلَ حتى وَرَدنهُ   بنا قبل أنْ تخفى صغار الكواكبِ

تتضح السكونية في ركود الماء الذي مضى عليه زمن طويل، فهو متعفن مخفي غامض بعيد عن الأنظار تفصله مسافات شاسعة عنه بل الموت بينه وبين هذا الماء، فهو واع لعدمه ، وللعدم المطلق، عدم كل شيء، في الهرب الجنوني للزمن[196]، إنها صورة القبح التي يواجه بها الشاعر الوجود المأساوي ليسيطر عليه ويتمكن منه.

وترد صورة الاستقاء بالدلاء من الآبار في قصة يرويها الشاعر عنه وعن غلامه تعكس رؤيته عن سر الوجود اللامتناهي والنشأة الأولى للحياة، فيقول[197]:

وماءٍ قديمِ العَهدِ بالناسِ آجنٍ   كأن الدِّبى ماءَ الغَضى فيه يبصقُ
وردتُ اعتسافاً والثريّا كأنَّها   على قمة الرأس ابنُ ماءٍ مُحلِّقُ
يَدُفُّ على آثارها دَبرانُها   فلا هو مسبوقٌ ولا هو يَلحَقُ
بعشرين من صُغرى النُّجوم كأنها   وإياه في الخَضراء لو كان يَنطقُ
قِلاصٌ حداها راكبٌ مُتعمِّمٌ   هجائنُ قد كادت عليه تفرَّقُ
قُرانى وأشتاتاً أجَدٌّ يَسوقُها   إلى الماء من جوزِ التَّنوفة مُطلقُ
وقد هتك الصبح الجلي كِفاءه   ولكنه جون السُّراةِ مُروَّقُ

فأدلى غُلامي دَلْوهُ يبتغي بها شِفاء الصَّدى والليلُ أدهم أبلَقُ
فجاءت بِنَسجِ العنكبوتِ كأنهُ على عَصَويها سابريٌّ مُشتبرقُ
فقلت له: عدْ فالتمس فَضل مائها نجوب إليها الليل، والقعرُ أخوقُ
فجاءت بمدٍّ نِصفُهُ الدِّمنُ، آجنٍ كماء السَّلى في صِغوها يَترقرقُ

يظهر الماء في هذا المكان عبر الظلمة، راكداً، أسود، أخضر، كأنما صغار الجراد قد بصقت فيه، عودة إلى بداية الوجود، فلا يعرف له نبع أو مصدر، بل كان هنا منذ زمن بعيد ومازال هنا، تحيطه الأحجار من جميع جوانبه فلا يظهر منه إلا سطحه الساكن، فورده دون أن يعلم إلى أين يتجه لأنه لا يعرف أين هو(198) إحساس بالضياع والبحث عن موطن آمن، يسير في ظلمة الوجود وحرارته، إنه فصل الصيف الذي يحمل معه الجفاف، فنجم الثريا الذي يتألق في السماء منفرداً بعظمته يشارك الشاعر ترحاله فكلاهما في سباق مع القدر والحياة، فهو يحلق فوق رأسه مثل طائر ألف الماء فحلق فوقه، إنها العودة إلى الماضي البعيد وتذكر صراع النجوم فلن يلحق الدبران الثريا ولن يسبقها... هي رؤية اللا جدوى.. وعدم الوصول إلى مبتغاه، إنها عبثية البحث ولا جدواه، وهي رؤى الشاعر التي تربط بين خيوط متباعدة لتشكل صورة واحدة تضم في كيانها الكون كله.

إن هذا الماء أصبح أسيراً لعالم الأحجار الخانق لذا تغيرت طبيعته فقد أسره البئر واحتفظ بسر وجوده، أصبح ماءً مجهولاً تتلامع على سطحه النجوم المقترنة والمتفرقة التي تسعى حثيثاً لتصل إلى مبتغاها والتي تدل على وجود قوى مظلمة مستقرة في قاع هذا البئر، بل حياة كامنة مهولة ترتبط بالعالم السفلي، إنه الشعور بالخوف الإنساني - الكوني من القوى الغامضة المجهولة التي تتحكم بمصيره وحياته، فالبئر في أعماقه يحمل أسراراً وأحلاماً لانهائية، وأشياء لا تنسى

ففيه يتكثف الماضي والحاضر والمستقبل، إنه يختزل الزمن في أعماقه[199].

ويحاول الشاعر أن يخرج من هذه الأعماق إلى الأعالي ليبدأ من جديد، وهنالك فسحة من ضوء ضئيل تشق طريقها وسط ظلمة السماء التي تغطي كل شيء بسوادها، إنه حلم الألفة، لذا يسعى لاختراق البئر واختراق سره المطلق المحروس بعناية من خلال نسيج العنكبوت الذي يشير إلى حلم البيت والمصير، فالدلو الهوائي يحاول اختراق الأرضي ليصبح مألوفاً فيحمل معه خيوطاً من نسيج العنكبوت الرقيقة ونسجت على خشبتيه المصير الإنساني الواهي والواهن الضعيف أمام سطوة القدر، إلا انه «لا يقوى على طمس الأثر الذي سينهض يوماً من جديد»[200] وهو لم ييأس بل يصر على اكتشاف أعماقه اللامتناهية مع علمه إنه لن يصل إلى قعره، فالشاعر الحالم يحفر ويبحث حتى يجعل أعماقه نابضة بالحيوية، ولكن حلمه لن يتوقف عند هذا الحد بل يستمر[201]. فالدلاء خرجت تحمل له علامات تدل على زمان متناه في القدم، بل ربما تحمل تاريخ الإنسانية في بدائيتها[202]، ففيه وفي أعماقه توجد بقايا حيوانات (الدمن) (البعر)، بل حمل معه ماء الولادة (ماء السلى) متحركاً في جوانب الدلو، حركة الحياة، إنها أسطورة الخلق والتكوين وظهور النشأة الأولى من لجة الظلمة الأزلية في الأعماق على المياه الأولى (الغمر) حيث الظلام والليل والخواء والماء (الرحم المائي المظلم) الذي نشأ عنه الكون، فمن هنا البداية، وهنا النهاية، وبينهما تكون رحلة الحياة التي تنتهي بذهاب الروح أو خروجها متوجهة صوب ذلك العالم[203]. إنها رؤية المصير واكتشاف للنفس الإنسانية والبحث عن مأوى أرواحنا، إنه حلم المستقبل الذي يحمل الحياة وهي ماتزال بداخل بذرتها.

وترد صور الجن في لوحات الصحراء لتعبر عن رؤية ميتافيزيقية من خلال محاورة اللامرئي لتحقيق المرئي، فيقول[204]:

وغبراء يقتات الأحاديث ركبها وتشفي ذوات الضِّغْنِ من طائف الجهلِ

تَرى قُورها يَغرقن في الآل مَرةً وآونةً يخرُجنَ من غامرٍ ضَحلِ

ورملٍ غزيف الجنِّ في عقداتِه هَزيزٌ كتضرابِ المُغنينَ بالطَّبلِ

يختار الشاعر الرحيل بعيداً في صحراء غامضة ذات فضاء واسع يضيع فيها كل شيء ويتلاشى (الصوت) و(الكلام) و(الحنين) و(الأحلام) و(الآمال)، إنه السير إلى المجهول في وهم الوجود الذي يحيطه السراب فتبدو الأشياء معه متحركة غير ثابتة، فهو يرفع ويخفض ويظهر ويخفي، إنها رحلة عجائب، بل هو وجود غير حقيقي وهمي يواجه فيه الإنسان خطره، إنه عالم من الأصوات المستحيلة، فالشاعر يصور الرمال تصدر عنها أصوات حتى وهي ساكنة، فهو يصغي للرمل، ويصغي لكل شيء في الطبيعة عاجزاً عن الكلام[205]، إنه يصغي لدواخله ويعبر عن ذاته الصامتة، فهو يعلمنا كيف نصغي لعالم غامض عميق في صمته الكوني يسكن قلب الإنسان الذي يعاني مأساته، فيتأمله طويلاً بسبب ما ينبعث عنه من أصوات، عالم يقوم وجوده كله على وجود الأصوات، فالصوت على الرغم من هشاشته وسرعة زواله يستطيع أن يكون دلالة على أعمق الوقائع بل ربما يمهد لكارثة، إنه صفة اليقين لواقع يوحد الإنسان مع العالم[206]. فالشاعر يصغي لكائنات لا مرئية (الجن) ويألف أصواتها، إنه يصمت أمام حركة الوجود ليصغي لهمسات الكون ويمنح العالم ألفة أكبر[207]، فقبل أن نتكلم يجب أن نصغي، إنه الهمس الذي يترافق مع الصخب في جدلية الحياة التي تتجاوز المرئي والمسموع لتحقق وحدتها في عظمة الوجود.

ويمنح الشاعر الأشياء حركة حتى الليل الصامت ليبث الحياة في كل شيء، يقول[208]:

بين الرجا والرَّجا من جَيبِ واصيةٍ   يَهماء خابِطُها بالخوف مَعكومُ
للجنِّ بالليلِ في أرجائها زَجلٌ   كما تناوح يوم الريح عَيشومُ
هَنّا وهَنّا ومن هَنّا لَهُنَّ بها   ذات الشَّمائل والإيمان هَينومُ

يلج الشاعر مكاناً غائماً مبهماً وصحراء شاسعة لامتناهية عكست إحساسه الداخلي بالاتساع واللاتناهي، وهي مضللة لا يهتدى فيها لاختفاء العلامات الدالة على مسالكها، فهي مجهولة، والسائر فيها لابد أن يكون متيقظاً إزاء أخطارها لئلا تهلكه فيؤثر الصمت ليصغي لحسيسها وحركتها إصغاء ألفة لعزيف الليل لا إصغاء خوف وتردد من الترحال الليلي كما عبر عن ذلك بعض الباحثين[209]، إنه بحث عن اللاجدوى وسط كون غائم كل ما فيه زماناً ومكاناً، إنه يصغي لصحراء ذاته الحائرة في لجة أفكاره بحثاً عن يقين، وجسد ذلك في الألفاظ والحروف المكررة التي تقوم بدور فاعل في تأكيد وتكثيف أفكاره، فيعكس حالة الانفعال العاطفي القصوى وشدة التوتر في الانفعال المكبوت الذي يتشعب ويصبح من العسير التعبير عنه بكلمات مختصرة[210].

وتتعدد صور الحرباء التي يرسمها الشاعر في لوحاته الصحراوية بريشة رسام بارع إذ ان «أشد ما يلفت نظره منه شيئان: تلونه، ووقوفه في الشمس بلا حراك، فهو يتلون مع الشمس وتتغير ألوانه فتارة يبيض وتارة يخضر، وقد مدّ كفيه في هجيرها فوق أعواد النبات الجاف))[211]، فيتابع الشمس أينما حلت فكأنها إلهه المقدس الذي يمنحه الحياة فيتبعها، فترد بصورة المذنب الذي ارتكب فاجرة يعاقب عليها، يقول[212]:

إذا جعل الحرباءُ يبيضُّ لونَهُ ويخضرُّ من لفح الهَجير غباغبُهْ

ويشبحُ بالكفين شَبحاً كأنه أخو فجرةٍ عالي به الجِذعَ صالبُهْ

تشيع صورة الحرباء المذنب الذي ارتكب إثماً عظيماً يحاول التكفير عنه أو يعاقب عليه بالصلب، ويبرز عنصر اللون متجاوزاً دلالته الخاصة وممتزجاً بالسياق النصي وفقاً لرؤية الشاعر الذي تبرز براعته في استخدام اللونين الأبيض والأخضر في تصوير شكل الحرباء وتعكس حركة الزمن وتغيراته، فبياضه نتيجة افتقاده للشمس التي تمثل له الحياة، واخضراره تأكيد وجوده وإحساسه بالدفء والأمان، واستقراره في الأماكن العالية معتزلاً الكون مفضلاً حريته ومتأملاً ومتعبداً، باحثاً عن خلاصه وبقائه في تلونه واختفائه، ويقول(213):

كم دونَ ميةَ من خَرق ومن علمٍ كأنّه لامعٌ عريانُ مسلوبُ

ومن مُلمعة غبراء مظلمة تُرابُها بالشعاف الغُبر معصوبُ

كأن حرباءها في كل هاجرة ذو شيبة من رجال الهند مصلوب

يتجسد الشعور بالاضطهاد والسلب والتقييد بل ربما الإحساس بالاستعباد وافتقاد الحرية في العبارات (مسلوب، معصوب، مصلوب)، فالوصول إلى (مية) الأمل المنشود في الخلاص تفصله عنها أهوال، فهذه ((الأماكن المعروضة كأماكن نائية، والمشحونة دلالياً بألم الشاعر، والمعروفة مسبقاً من الجميع، تبدأ مساراً جديداً، إنها تتحول إلى عملاء لمأساة شخصية.. إلى شكل فريد لقوى خفية مخبأة في الصحراء.. إلى آلهة معادية لمجمع آلهة ديانة العشاق))(214)، فالصحراء تلف الإنسان بالظلمة والوهم والسرابية بل تنتزع عنه ثوبه الذي يمثل حياته فوجوده (عريان) وسط صحراء مجهولة غائمة وغير واضحة يشير إلى هلاكه وفنائه واستلابه لحياته فهو عرضة للموت، لذا يبرز الحرباء مفتدياً الوجود البشري في اشتداد أزمته وإحساسه بالقهر

والظلم، ولعل هذا ما دفع الشاعر لجعل صورة الحرباء مذكرة على الرغم من أن القواميس أجمعت على أنها مؤنثة[215]، فكأنه هندي أشيب، واللون الأبيض في الشيب «يجسد الشيخوخة وإعلان أفول الحياة وزوالها مع ما يحمله اللون من تشبع بالحالة النفسية المسكون بها الشاعر»[216]، لقد حمل الشاعر اللون معنى نفسياً عميقاً، إذ عبر عن إحساسه بالزمن من خلال استحضار صورة الشيب واللون الأبيض الذي دلّ على الشيخوخة والكهولة والقضاء والفناء والتناهي[216]، إنه شعور وجودي بأفوله واقتراب نهايته، لقد جاء الحرباء هنا معبراً عن الخلاص الوجودي بافتدائه البشر بصلبه، فالمسيح صلب افتداء للبشرية من أجل خطيئتها الأولى[217]. إحساس بالذنب ورغبة في التكفير وطلب المغفرة، يقول[218]:

كأنَّ يَدَي حِربائها مُتشمِّساً ... يدا مجرم يَستغفرُ الله تائبِ

فهو في استقباله الشمس يبحث عن خلاصه ومغفرته، ولعل تشبثه بالشمس دليل على رغبته الملحة في التطهير[219]، فكأن حرها هو من يغسل ذنوبه وخطاياه، يقول[220]:

يظل بها الحِرباءُ للشمسِ مائِلاً ... على الجِذل إلا أنَّه لا يبرِّدُ

إذا حوَّل الظل العشيُّ رأيته ... حليفاً وفي قرن الضّحى يتنصّل

غدا اللهب الأعلى وراح كأنه ... من الضح واستقباله الشمس أخضر

فالشاعر يلجأ الشاعر (الرائي) إلى مكان منفصم، إلى الصحراء، ليعيش تجربة الرؤية في فضاءاتها، وعبر مسافاتها اللامحدودة والمجهولة، فهي الحرية وهي الموت والفناء، ورحلة الشاعر عبر الصحراء هي الـ (نعم) التي يقولها في وجه الـ (لا) لا الوجود

الموحش والمجهول، لا التحدي للذات والصحراء، إنها رؤية اللا جدوى وعبثية الفعل أمام سطوة القدر، ومحاولة الكشف عن سر الحياة في الأعماق والبحث عن موطن الولادة لبعث الحياة من جديد رغم اقفرار الوجود وجذبه.

المبحث الثالث
رؤية الحيوان

يتجلى الحيوان في التجربة الرؤيوية للشاعر لا بوصفه الظاهري المرئي بل بكونه إشارات ورموز تكشف عن اللامرئي من الوجود واستبطان أسراره في حركته الجدلية المستمرة من الخفي الواضح، ومن الواضح الخفي (الظاهر - الباطن/ الباطن الظاهر) للوصول إلى الحقيقة الكامنة في ذلك الغيب - الباطن اللامتناهي، لقد أدى هذا الحيوان دوراً مهماً في الكشف عن رؤية الشاعر للحياة وما تنطوي عليه من صراع ضد الموت، وجسد بها إحساسه الحاد بظاهرة الفناء التي تنخر في كيان الوجود[221]، ولعل الموت هو أكبر ظاهرة تقلق الإنسان منذ أن وُجد على الأرض، إذ به تتأكد للإنسان محدودية حياته إذ إن الوجود البشري محدود ومتناه[222]، وهو الأمر الذي يشترك فيه بني البشر بل حيوات الطبيعة جميعها إذ هو نصيب كل حي، فالزمن لا يعود إلى الوراء أبداً، لقد أخرج الشاعر الحيوان من صورته الماضية وأضفى عليه صورة جديدة في وصفه وإقامة العلاقة بينه وبين الشاعر، وبينه وبين الآخر (الحيوان) وبينه وبين ذاته، لقد اخترق الشاعر في حديثه عنه مجهول اللغة ليرينا ما لا نراه، ليتأمل ويكتشف ويستبصر[223].

ولقد وقف الإنسان من الحيوان - منذ أقدم العصور - مواقف غريبة، فتارة يستأنسها، وفي أحيان كثيرة يفتك بها للتغذي، وتارة أخرى ينميها ويحفظها ليستعملها في نقله ورحلته[224]، وتنقسم

الحيوانات التي أوردها في شعره إلى حيوانات أليفة (الفرس، الناقة، الكلاب) وحيوانات برية (الحمار الوحشي، الثور الوحشي، البقر الوحشي، الظباء، الذئب، الضبع، الثعلب) والطيور على اختلافها (النعام، القطا، الحمام النسر، العقاب، الصقر، الحبارى، الغراب، البوم) والزواحف (الحية، الحرباء، الضب) والبرمائيات (الضفادع) والحشرات (الذباب، الدبا، النمل) والحيتان والعنكبوت. وعلى الرغم من أن حديث الشاعر عن هذه الأنواع من الحيوان لا يقف في مستوى واحد من حيث الاهتمام بها والإلحاح عليها، إلا أن الناظر في ديوانه يحس إحساساً عميقاً بأنه لم يكد يترك شيئاً رآه دون أن يقف عنده ليصفه في دقة تؤكد مدى خبرته الواسعة بحياة الصحراء، وعمق رؤيته للوجود بكل ما فيه، وذكائه في التقاط هذه الصور بكل تعابيرها الداخلية والخارجية[225] وكأنه أراد أن يكشف عن اللامرئي في حياة هذه الصحراء (الغابة الرملية) التي تقوم «على الصراع بين القوي والضعيف، واللقاء بين الحياة والموت، والمواجهة بين إرادة البقاء عند الحيوان والإنسان، وعوامل الفناء متمثلة في عناصر الطبيعة وأطماع الإنسان والحيوان. فالحر والقر والريح والظمأ والكلال والضلال تطارد الأحياء في كل مكان، والأحياء أنفسهم يطارد بعضهم بعضاً ويأكل بعضهم لحم بعض: السباع.. والظباء والمها والكلاب.. والصياد والثيران والحمر، والصقور والعقبان.. والقطا والحبارى وضعاف الطيور، والإنسان.. والإنسان!»[226].

الناقة:

تظهر الناقة بوصفها رفيقة رحلة الشاعر عبر الوجود الحزين حيث تأخذه وتعبر به إلى العالم الآخر المجهول بحثاً عن حقيقة الكون، فهي رمز البقاء والفناء، والثبات والحركة، والمقدس والمحرم. وها هي ناقة

ذي الرمة تبرز وقد منحها الشاعر صفات أسطورية، فيقول[227]:

هـيـهـاتَ خَـرقـاء إلا أن يُـقـرِّبـهـا ذو العَرشِ والشَّعشعاناتُ العياهيمُ
هـل تُـدنيـنَّـكَ مـن خرقـاء نـاجيـةٌ وجناءُ يَنجابُ عنها الليلُ عُلكومُ
كـأنَّ أجلادَ حـاذَيـهـا وقـد لحِـقـتْ أحشاؤُها من هيـام الرَّملِ مطمومُ
كـأنما عَـيـنُـها مـنـهـا وقد ضَـمَـرت وضمَّها السَّيرُ - في بعضِ الأضا - ميمُ
يَسترجِفُ الصَّدقُ لحييها إذا جَعلتْ أواسطُ المَيـسِ تـغـشـاهـا المقـاديمُ
مَـهـريـةٌ بـازلٌ سـيـرُ المـطـيٍّ بـهـا عشـيـة الخِمـسِ بـالمَـومـاة مـزمـومُ
إذا قَعقَعَ القَرَبُ البَصباصُ ألحيها واسترجفت هامها الهيم الشغاميمُ
يُصبِحن ينهضن في عِطفي شَمردلةٍ كـأنـهـا أسـفَـعُ الخـدَّيـن مـوشـومُ

يعيش الشاعر صراعاً مع الحبيبة فتبرز صورة الناقة في خضم الأزمة حيث يقدمها في صيغة الاستفهام (هل تدنينك من خرقاء ناجية) فهو يتجاوز المستحيل للوصول إلى الحبيبة لكنه تجاوز لغوي فهو لا يقوم بالفعل حقيقة بل يتساءل وكأنه تساؤل يقيني بعدم تحقق ذلك، إنه تساؤل يائس، وهنا تحل الناقة بديلاً عن العالم الذي يحس بغربته عنه - غربة النفس - وغربة الديار والحبيبة فيزداد شعوره بالخوف من المصير، ومن الزمان، ولا سبيل إلى الخلاص من هذه الهواجس والظفر بالطمأنينة إلا بأن يعلو ظهر ناقته التي يناجيها عبر الفيافي، والتي قد يتحقق عن طريقها - نتيجة لهذا الإحباط - التكيف مع متطلبات الحياة التي رسمها لنفسه في تحقيق وجود آخر غير الوجود العادي[228]. ومن هنا يأتي وصفه للناقة بالصلابة والقوة والثبات والحيوية والاندفاع إلى الأمام والحركة السريعة فهي تستمر بالمسير ليلاً دون توقف لتبلغ غايتها وينكشف الظلام عن فجر يوم

جديد لترد الماء مع باقي الإبل وتتقدمهم، فهي قائدهم وكأنها الأعلم بمسالك الصحراء والأجرأ في اختراق العالم الطبيعي لكثرة ترحالها الواضح على جسدها الهزيل ولاسيما الظاهر على (عينها) التي جذبت انتباه الشاعر لشدة استدارتها وضمورها فشبهها بحرف (الميم) فوحد بين عين الماء وعين الناقة بما يدخلها في أسطورة خلق كونية، فهي موطن الألفة والحقيقة العميقة المستقرة في عين الأضا والمرتبطة بحرف الميم ، إنها شفرة يقرأ فيها الإنسان سراً من أسرار الوجود الذي تجليه عين الناقة(229) . وهذا الحرف جزء من اللغة، إنه إحساس عميق بوعي الكتابة، فضلاً عن دلالته الرمزية في اللغات القديمة ولاسيما السريانية إذ يعني الماء(230).

فالناقة تمثل أمل الشاعر في النجاة فخلاصه فيها ومعه ، فهي تتجاوز الواقع برؤيتها الغيبية ، فالوصول إلى الغاية المنشودة (الحبيبة) لا يكون إلا بقدر مكتوب غيبي من (ذو العرش) وبناقة قوية ماضية بصيرة لها إرادة صلبة، وهنا يقرنها الشاعر بالثور الوحشي فيمنحها أولى صفاته (الذكورة) ليؤكد قوتها وسرعتها وحيويتها وتفردها في الصحراء. يحاول الشاعر بوجود الناقة إضفاء رؤية متفائلة أمام إحساسه باليأس والعجز عن الوصول إلى مبتغاه، ويقول(231):

رَجيعةُ أسفارٍ كأن زِمامَها شجاعٌ لدى يُسرى الذراعينِ مُطرِقُ
طَرحتُ لها في الأرض أسفلَ فضلهِ وأعلاه في مثنى الخِشاشةِ معلقُ
ثَوى بين نسعَيها على ما تَجَشَّمتْ جنينٌ كدُعموصِ الفَراشةِ مُغرقُ
وقد غادرتْ في السيرِ ناقةُ صاحبي طلاً مَوَّتت أوصالهُ فهو يَشهقُ
جماليةٌ حرفٌ سنادٌ، يشلُّها وظيفٌ أزجُّ الخطوِ رَيانُ سَهوقُ
وكعبٌ وعُرقوبٌ كلا مُنجميهما أشمُّ حديدُ الأنفِ عارٍ مُعرقُ
وفوقَهما ساقٌ كأن حَماتَها إذا استُعرضتْ من ظاهر الرِّجلِ خرنقُ

وحاذانِ مجلوزٌ على نَقَويهما بَضيعٌ كمكنوزِ الثّرى حين تُحنقُ
إلى صهوة تحدو مَحالاً كأنّهُ صَفاً دلَّصتهُ طحمةُ السَّيلِ أخلقُ
وجوفٌ كجوفِ القَصر لم ينتكتْ له بآباطه الزُّل الزَّهاليلِ مرفَقُ
وهادٍ كجذع السَاج سامٍ يقودُهُ مُعرَّقُ أحناءِ الصَّبيين أشدقُ
ودَفواءُ حَدباءُ الذِّراع يَزينُها مِلاطُ تجافى عن رحا الزَّور أدفقُ
قطعتُ عليها غَولَ كُلِّ تنوفةٍ وقَضيتُ حاجاتي تَخُبُّ وتُعنقُ

إن أول دلالة يمنحها الشاعر للناقة هي (رجيعة أسفار) فهي معتادة على السفر والترحال بل أصبح جزءاً منها، ويصفها بالسكونية الهادئة والتيقظ الحذر فزمامها كأنه شجاع (ذكر الأفعى) فهي مقيدة به، وحرة في الوقت نفسه فأسفله مطروح على الأرض وأعلاه معلق ومشدود في أنفها فهي مقيدة وغير مقيدة لكنها ثابتة في مكانها لا تترك الشاعر لوحده بل هي مرتبطة بالحياة وولادتها (عشراء) إنها تحافظ على الحياة وتنقذها في داخلها على الرغم من أن الموت يسابقها في ترحالها الدائم ومواجهتها لعالم الصحراء الجبار، إنها تُنْشِئ الحياة وسط القبح والقذارة (ماء السلى) الذي يغرق فيه الجنين، إلا انها حياة غير مكتملة (جنينية) وهوامل بولادة حياة لا يعرف جنسها ونمطها فقد تحمل معها الشؤم والشر لارتباط الناقة بالأحداث التي تحمل الفناء والموت، والفرقة والبعاد، فهي التي تحمل الشاعر بعيداً عن الأهل والأحباب، إنها حياة مغيبة مجهولة، على العكس من ناقة صاحبه التي ألقت الحياة قبل أن تولد فهي (قد غادرت في السير طلا موتت أوصاله فهو يشهق) أصبح طريقه معروفاً لا أخطار فيه لقد ألقت ولدها في الطريق وهو ينازع الموت، الموت الذي يرصد الإنسان والحيوان وكل حياة في كل آن، بل يرصد الحياة قبل أن تولد.

ويمنح الشاعر ناقته صفات الصلابة والديمومة والثبات والقوة فهي

(جمالية) تملك صفات ذكرية تعزز قوتها وتؤكدها ، بل أدخلها الشاعر في جو أسطوري تسمو فيه على الواقع فهي مكتملة الخلق (وظيف أزج الخطو ريان سهوق) وعلى الرغم من سفرها الطويل لازالت محتفظة بسرعتها وخفتها وضخامتها وامتلاء ساقيها فالسفر لم يهزلها ولم يضعف خطواتها الثابتة بل حافظت على سرعتها وتباعد خطواتها في مسار حركتها المندفعة إلى أمام وكأنها تسرع باتجاه المستقبل لتدرك خباياه تاركة وراءها الماضي بما فيه، فحكرتها تأكيد لاستمرارية وجودها ووجود الشاعر المرتبط بها وتأكيد لحياتها أمام سكونية الموت فهي ثابتة وراسخة وصلبة ومتحركة في الآن ذاته وكأنه جمع لها صفات الحياة والموت/ الديمومة والتغير، وخلق حس الثبات والتماسك في تلاصق فقراتها الملساء (كأنه صفا دلصته طحمة السيل أخلق) مستخدماً صيغاً لغوية تؤكد على التراصف والتجمع والتنظيم وتدل على إحساس الشاعر بانتظام الوجود واتساقه، ويصفها بـ (جوف القصر) مؤكداً الحس الحضاري الذي يشعر به فضلاً عما تحمله دلالة القصر من تحقيق الآمان والحصانة والبقاء والديمومة، فالقصر فعل إنساني (بناء) راسخ وثابت أمام تلاشي الحياة وانكماشها في الوجود الصحراوي، إنها رؤية الشاعر وإحساسه بمقاومة العدم ومحاولة هزمه من خلال تجسيد صورة الناقة وتصويرها كنصب للصلابة والرسوخ، ويؤكد ذلك بتشبيهها بجذع الشجر (كجذع الساج) للإشارة إلى ثباتها وشموخها وامتدادها وعلوها وحياتها، لقد أضفى الشاعر على ناقته التي قطع عليها كل صحراء بعيدة قاحلة ومجهولة وقضى غايته صفات تخرجها من طور الواقعية إلى ما فوق الواقعية وكأنه يحاول الإشارة إلى ذاته، فناقته غير عادية إذاً هو من ثم شخص غير عادي بما أنها تحل معادلاً موضوعياً له، ويقول[232]:

إذا أرفضَّ أطراف السِّياطِ وهُلِّلتْ جُرومُ المطايا عَذَّبتهُنَّ صَيدَحُ
لها أذنٌ حشرُوذ فرى أسيلةٌ وخدٌّ كمرآة الغريبةِ أسجحُ
وعَينا أحَمّ الرَّوقِ فَردٍ ومِشفَرٌ كسِبتِ اليماني جاهلُ حينَ تَمرَحُ
ورِجل كظل الذئب ألحَق سَدوها وظيفٌ أمرَّتهُ عَصا الساقِ أروحُ
وسَوجٌ إذا الليلُ الخُداريُّ شَقهُ عن الركْبِ مَعروفُ السماوةِ أقرَحُ
إذا قلتُ: عاجٍ أو تَغنيتُ أبرقَت بمثل الخَوافي لاقِحاً او تَلقحُ
تراها وقد كلفتُها كل شُقةٍ لأيدي المهارى دونَها مُتمتَّحُ
تَموجُ ذراعاها وتَرمي بجَوزها حذاراً من الإيعادِ والرأسُ مُكفحُ
صُهابيةٌ جلسٌ كأني ورحلَها يجوبُ بنا الموماةَ جأبُ مُكدحُ

...

كأن مطايانا بكل مفازةٍ قراقيرُ في صحراء دجلةَ تسبحُ

يمنح الشاعر ناقته (صيدح) حضورها الفعلي أمام حس الغياب الذي يطغى على التجربة الإنسانية بتأثير فاعلية الزمن التغييرية المدمرة.. فتمثل رمزاً للقوة والمنعة والصلابة في عالم هش متكسر متفتت.. ورمز للثبات والانتصاب الضخم الراسخ في عالم أكثر ما يميزه التغير والتلاشي في الزمن.. هي الذات الأخرى، ذات البقاء والثبات والديمومة والمنعة التي تسند الذات الأولى (الشاعر) وتمنعها من السقوط الفعلي والاندثار في غمرة الانهيار والتفتت[233]. لذا يمنحها صفات أسطورية فهي سريعة في سيرها تتجاوز المطي التي معها والتي تسعى حثيثة لتلحق بها ولكنها لا تبلغها لسرعتها وحركتها التي تناقض السكونية وترفضها وكأنها تسابق الأقدار لتصل لنهايتها، بل ربما كان عدوها الكثير تعبير عن رغبة الإنسان في ترك أثر على

الأرض ، وربما تعبير عن التجارب المتغيرة التي لا تثبت حول مبدأ[234] .

ويؤكد على حدة سمعها وقوة بصرها فعينها بارزة ساطعة مضيئة كعين الثور الأسود القرون، فالسواد هنا يحمل رمزية الموت والحزن و «الرمز لغة الرؤيا ، فإذا اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة وصار الرمز هو الوسيلة الوحيدة للرؤيا المركبة التي تصل ما بين الماضي والحاضر والمستقبل»[235] ، إنها تحمل الموت في عينيها ، وقرنها بالثور الوحشي تأكيد لبريتها ومزيتها وتفردها وانعزالها عن الجماعة مما يجعلها عرضة للتهديد وزيادة في حذرها وتيقظها ، إنه إحساسها بالتفرد والقيادية النابع من إحساس الشاعر بذلك إذ تشكل الناقة معادلاً موضوعياً لما يشعر به الشاعر ، ولا يكتفي بذلك بل يصف خدها بمرآة الغريبة المجلية التي تعكس صورة الإنسان وذاته الغريبة وتظهر حقيقته بلا زيف، فالمرآة «رمز لحياة التأمل والاتجاه للباطن في عالم خارجي غريب»[236] ، إنها تعكس دواخله الأصيلة الصافية التي يسعى ليحقق رؤيته للعالم وفقها ، ذاته التي تتجاوز كل شر وقبح في العالم لتسمو فوقه، فناقته كالظل في حضورها (فرجلها كظل الذئب) تأكيد لحركتها الخفيفة والخفية والسريعة وترسيخاً لقوتها بتشبيهها بـ (ذكر) فحركتها فعل مضاد لسكونية الوجود وهشاشته، فهي مثال للتكامل والاتساق في جسدها وحركتها ، ويؤكد ثباتها والتصاقها بالأرض بتشبيه شفتها بنعل يماني سهل أملس خفيف على ما في النعل من دلالة المشي فكل شيء فيها يوحي بالخفة والنشاط والحياة، فهي مرفوعة الرأس دائماً لجذبها بالعنان على الرغم من سرعتها ، بل هي مطيعة للشاعر يرحل عليها إلى حيث شاء، فهي تشبه (حماراً وحشياً) معضض لكثرة أثر الرحيل على ظهرها كأثر العض على ظهر الحمار. إن الشاعر يصف كل جزء فيها وكل حركة مؤكداً الناحية الجمالية فضلاً عن إحساسه بامتلاكها والسيطرة عليها من خلال رسم كل جزء فيها «إنه يريد

السيطرة التامة عليها فرصدها جزءاً جزءاً رصداً سحرياً كما يفعل صنوه بنقش الحيوان الذي يريد صيده على الحجر»[237]، لقد أعطى ناقته ومطايا أصحابه دلالة العبور فتلك كالسفن الكبيرة المبحرة في الصحراء التي جعلها حية كمياه دجلة، إنها تنقلهم من عالم إلى آخر وتبحر بهم عبر المجهول لتوصلهم إلى بر الأمان الذي يبحثون عنه، إنها رؤيته المتفائلة لعبور الوجود المجهول والخطر.

وقد ترد صورة الناقة محملة بالموت والشكل وقدرها الفقد والإجهاض[238]:

ومهمةٍ دويةٍ مِشكالِ تقمستُ أعلامُها في الآلِ

...

قطعتُها بفتيةٍ أزوالِ على مهارى رجفِ الإيغالِ
يَخرجنَ من لهالهِ الأهوالِ خُوصاً يشبن الوخدَ بالإرقالِ
مِثلَ البرى مطويةَ الآطالِ إلى الصدورِ وإلى المحالِ
طي برود اليمن الأسمالِ يَطرحنَ بالمهامة الأغفالِ
كل جهيض لثق السربالِ حيٍّ الشهيقِ ميتِ الأوصالِ
مَرت الحجاجينِ من الإعجالِ فرجَ عنه حَلق الأقفالِ
قبلَ تقضي عدةِ السخالِ طولُ السُّرى وجريةُ الحبالِ
ونغضانُ الرَّحل من مُعالِ على قرا مُعوجةٍ شِملالِ
مِن طولِ ما نُصتْ على الكَلالِ في كُلّ لماعٍ بعيدِ الجالِ

تمثل الناقة الند لعالم الصحراء المهلك فهي تتحرك في فضاء واسع مفتوح وتسير مسرعة في طريق مجهول العلامات بل مغيب من

أي دليل أو علم يهتدى به، إنه طريق سرابي يقطعه الشاعر مع فتية (إشارة إلى الحيوية والشباب والنشاط) على نوق يمنحها صفة الصلابة والقوة والخفة مؤكداً على ضروب مشيتها (الوخد) و(الارقال) لتأكيده على حركية الحياة وانتقالها من مرحلة إلى أخرى وقدرته هو جسدياً ونفسياً على الانتقال من مرحلة إلى أخرى من الطفولة إلى الرجولة(239). فحركتها وسيرها تأكيد لوجوده هو، لكنها تبقى صلبة على الرغم من هزالها وضمورها لكثرة ترحالها فطواها السفر كما تطوى البرود اليمنية، إنها ذات الشاعر الضامرة، هي مصيره أكثر مما هي مصيرها(240)، إنه الشاعر في حله وترحاله، في صبره واحتماله وركوبه المخاطر، إنه إحساس بالأصالة والقدم والماضي البعيد الذي يخفي أسراره في طيته، إنها تحمل أسرار الشاعر وأعباءه وتشكل خلاصه من الصحراء التي تحيطه من كل الجهات وتحاول إفناءه، بل تفتديه بجنينها الذي تحمله لتنجيه من الموت المحيط به وربما كان إجهاضها إنقاذ للشاعر من هذا الوليد بعد موته لئلا يأكل عظامه (أي عظام الشاعر) إذا مات، إنها رمز للفناء الأبدي الذي هو أصل في دورة الحياة المتجددة، فهي الراحلة التي تحملهم إلى العالم الثاني وهي سفينة العبور، وكأن الوجود الأبدي لن يتم إلا عن طريق الموت أو العدم(241) فتندفع به إلى الأمام متجاوزة الواقع الراهن المخيف لتنطلق إلى عالم الممكن، لقد أوصلته الناقة إلى البر الآخر، إلى (الماء) إلى (الصبح) بعد طول المسير ليلاً، إنها «الإرادة التي يجب أن تخاطر وأن تثب (تطفر) لعبور الهوة السحيقة، هوة اليأس التي تسقط فيها النفوس المترددة»(242).

ولا يكتفي الشاعر بتلك الصفات لناقته بل يمنحها صفات تؤكد صلابتها ورسوخها وثباتها، فهي (الجبل الشامخ)، وهي الرمز والتأمل والعزلة فكأنها (صومعة راهب)، وهي (الصخرة الصيخود)، وقد تحمل

دلالة الموت فهي (القبر) و(التابوت) رمز الوحدة والظلمة والعالم الآخر المجهول[243].

الحيوان الوحشي:

ويهتم الشاعر اهتماماً كبيراً بحيوان الصحراء الوحشي البري (الحمار – الثور – البقرة) في سياق تشكيل المكافئ التشبيهي للناقة – في اغلب الأحيان – لتسهم جميعاً في صياغة رؤية الشاعر للوجود (الإنساني / الحيواني) «فهي تعطي صورة عن التجربة المستمرة في الصراع ضد الموت، وما في ذلك من خوف وقلق وعناء، كما أنها في الكثير الغالب تنتهي على الأقل بسلامة الحيوان ونجاته، وكأنما هو يتدخل في قدر هذه الحيوانات (شعرياً) مادامت في قبضته طالما أنها من وسائله الفنية الواقعة تحت تصرفه، فهو يقف مع الحياة، ولكن بشكل موضوعي لا يخرج عن قانون الحياة، كما أنه يعطي الحقيقة الموضوعية حقها وهو يصمم صورة المعاناة، بشكل جيد ومفصل، لا تسلم فيه هذه الحيوانات بحال من الأحوال من نوع من الألم والمكابدة حتى وهي تنجو. والنهاية الناجية ليست سوى تعبير عن ما يستكن في وجدان الشاعر من رغبة ملحة ، تصيح في أعماقه تطلب النجاة والسلامة من الموت[244]، وتبقى هذه الحيوانات في مواجهة دائمة مع الموت الذي يترصدها في كل مكان، إن هذه اللوحات التي يقدمها الشاعر تجسد حتمية الصراع الأبدي من أجل البقاء على المستويين (الإنساني / الحيواني) لتأكيد الحياة في خضم الموت ولمواجهة فاعلية الزمن التغييرية التي لا تبقي شيئاً على حاله، وتأكيد حتمية القدر التي يخضع لها الكل (القوي) و (الضعيف) بل ربما تنقلب الموازين، فالقوي على الرغم من قوته يمكن للضعيف على ضعفه أن يقهره (تحت سلطة القدر). إنها حكمة الوجود التي يعيها الشاعر ويرمز إليها في لوحات

ناطقة بمختلف الصور والأحاسيس والتعابير الداخلية والخارجية، وتسجيل للمنظر بكل تفاصيله وعناية فائقة بخلفية كل لوحة لإبراز الجو الذي يحيط بها[245].

الحمار الوحشي:

يجسد الحمار الوحشي (الذكر) البعد الجماعي والشعور الأبوي الأسري والإحساس بالمسؤولية تجاه الذوات الأخرى (إناثه)، فهو يرعاهم ويدافع عنهم ويقودهم إلى المراعي ومواطن الحياة، ولارتباطه بجماعته نراه لا يدخل معركة ولا يواجه الصياد بل يفر من الموت لعدم تكافؤ جانبي الصراع، فالطبيعة لم تهيئه للقتال فهو ليس شرساً ولكنها زودته بالإحساس بالحذر والإسراع بالفرار من صياد يتربص به ليرمي سهامه. إنه يمثل الوداعة والأنس وهو في سربه ناعم في مرتعه لا يزعجه عنه إلا جفافه، وهو بين أتنه سيد مسيطر يجمعها ويفرقها ويهذب الناشز منها ويختار لها المورد الذي ترد ويسوقها إليه ويحدد لها لحظة الورود.. إنه كشيخ القبيلة المحنك الذي تركته التجارب فمنحته معرفة كأنها الفطرة الثانية تهديه الطريق وتجنبه المخاطر وتنجيه منها إذا صادفته، وكأن الشاعر يرسم صورة لمجتمع قبلي منظم[246].

ويقف الشاعر من هذه القصة عدة مواقف، فيصف الحيوان وهو يعيش حياته العادية وسط الصحراء وصراعه مع الطبيعة[247]، ويصفه - في أكثر الأحيان - وهو يخوض صراعه مع الإنسان (الصياد) الذي يتربص به[248].

والشاعر لا يتقيد على عادة الشعراء السابقين في إيراد القصة في معرض وصف الناقة بتشبيهها في جانب واحد في سرعتها

ونشاطها بهذا الحمار في نشاطه وعدوه السريع[249]، بل يبعد لأكثر من ذلك في وصف حاله ورحله على هذه الناقة بهذا الحمار[250]. ولعله يحاول أن يبين أنه جزء من هذا الصراع وداخله وليس خارجاً عنه، ولا ينسى الشاعر ناقته باستطراده في القصة بل يعود إليها في أكثر الأحيان.

ويصف الشاعر الحمار الذي يشبه ناقته مبيناً حياته وسط الصحراء بقوله[251]:

كأني وأصحابي، وقد قذفت بنا هلالين إعجاز الفيافي نُحورهُا
على عانةٍ حُقب سماحيجَ عارضتْ رياح الصَّبا حتى طَوتها حَرورهُا
مَراويد تستقري النقاعَ وينتحي بها حيث يهوي وهو لا يستشيرُها
خميصُ الحشا مُخلولق الظهر أجمعت له لقحاً مرباعها ونزورها
ترى كل مَلساءِ السراة كأنما كساها قميصاً من هراة طُرورهُا
تَلوحنَ واستطلقن بالأمسِ، والهوى إلى الماء لو تلقى إليها أمورها
وظلتْ بملقى وأحفٍ جرع المعى قياماً تفالى، مطلخماً أميرُها
بيومٍ كأيامٍ كأن عُيونها إلى شمسه خوص الأناسي عورها
فمازال فوق الأكوم الفرد رائباً يُراقب حتى فارقَ الأرضَ نورُها
فراحَت لإدلاج عليها مُلاءة صُهابية من كل نقع تُثيرها
فما أفجرت حتى أهب بسحره عَلاجيم عينِ ابني صُباحٍ نَثيرُها

تنطلق هذه اللوحة من رؤية للزمن وإدراك لفاعليته التغييرية، فهو يشير إلى ماضي الحمار المليء بالخصب والحيوية ممثلاً بـ (الاتن الحوامل) و(بياض بطونها) الذي يعد صفة لونية ثابتة تؤكد الخصب الذي عاشته في ظل ريح الصَّبا الرقيقة التي تحولت وتغيرت لتغير

الزمن إلى ريح حارة عاتية، وهنا تتجسد أزمة الحمار وصراعه مع الطبيعة والزمن، فلا شيء يدوم، وهنا يبدأ البحث عن موطن جديد بعد أن حل الجفاف والجدب، فرغبة الحياة واستمرارها هي التي تدفع بالحمار للبحث والعيش في أزمة حس البقاء، فالحمر متعطشة للارتواء من الماء ولكنها لا تتحرك خشية (الفحل) فهي مطيعة لا تعصيه بل تنتظر قراره، وفي هذا تأكيد لقوة ذكورته وصلابته وصبره وحلمه فهو (لا يستشيرها) بل القرار له وحده ولا يغامر بإناثه، وهنا يأتي وصف الحمار تأكيداً لقوته فهو (ضامر البطن)، (أملس الظهر)، وإشارة إلى ذكورته وطاقاته الغريزية في صورة أتنه المبكرة في الحمل والقليلة الولد ولكنها جميعاً (تحمل) تأكيداً لاستمرارية الحياة والنوع، وهذه الأتن ملساء الظهر دلالة النعومة وعدم ثبات أي حمل على ظهرها، بل هي ترتدي قميصاً من وبرها والقميص إشارة إلى الحياة وامتلاكها فجسمها الطري مكسو بقميص يغطيها ويحميها. ويقدم لنا الشاعر صورتين متضادتين: صورة الحمر الباقية على رابية سهلة لينة يعض بعضها بعضاً وقد أمنت الصيادين ولم تنتبه لغدر الحياة وقسوتها فهي تلعب وتعبث بأمان منتظرة فحلها الذي يمثل الصورة المضادة فهو ساكت في جو من الهيبة والكبر والجلال كأنه (أميرها) يخترق الزمن بإحساسه فيراقب وينتظر بيقظة وحذر فاليوم عليه كأيام، إنه إحساسه النفسي بالقلق الذي يعكسه على الشعور بطول الوقت نتيجة الانتظار، وبدأت الأتن تراقب معه غياب الشمس حتى بدت عيونها كأن فيها أعوراراً، لكنه فضل المراقبة من فوق لوحده وكأنه يرى ما لا تراه (الأتن)، إنه يعاني صراعاً مع الزمن (الشمس) التي ينتظر غروبها ليورد أتنه الماء، وكأن ضوء النهار والشمس يشكلان خطراً مهدداً له ولجماعته، في حين يمثل الليل أمانه، وفيه تحين لحظة الانطلاق والمسير لبلوغ الماء مع الفجر، في عدو سريع يشير إلى حيويتها واندفاعها وانطلاقها لمرحلة جديدة وحياة جديدة مثيرة حولها الغبار الذي بدا كأنه لباس ارتدته فهي منطلقة إلى الخصب والأمن في تشكيل لوني جمالي (ملاءة صهابية)،

لقد أيقظت هذه الحمر بعدوها كل شيء حتى الضفادع الهاجعة في الماء، لقد أيقظت بحركتها سكونية الحياة لتستمر وتبقى ، إنها رؤية متفائلة للحياة وانتصار الإرادة والعزيمة وسط الموت، إنها النهاية الآمنة الراضية التي يحلم بها الشاعر في صراعه مع الوجود بكل ما فيه، لقد حققت الناقة غاية الشاعر وصحبه وعبرت بهم صحراء الوجود المجدبة بعد شهرين (هلالين) تأكيداً لشعوره العنيف بالزمن وقسوته عليه، لقد اختار (حمر حوامل) لتكون رحلته عليها، كأنه يحمل الحياة ليوصلها إلى أمانها إلى (الماء) الذي يطهرها وينقيها.

ويقدم الشاعر في لوحة أخرى صراعاً من نمط آخر تنتصر فيه إرادة القدر، فالحياة والموت كلاهما خاضع لحكم القدر وهو ما يجسده صراع الحمار الوحشي وجماعته مع الصياد وسهامه، فيقول(252):

والعِيسُ من عاسجٍ أو واسجٍ خبباً   يُنحزن من جانبيها وهي تنسلبُ
تُصغي إذا شدها بالكورِ جانحةً   حتى إذا ما استوى في غرزها تَثِبُ
وثبَ المُسحجِ من عاناتِ معقلةٍ   كأنه مستبان الشك أو جَنِبُ
يحدو نحائص أشباهاً مُحملجةً   وُرق السرابيلِ في ألوانها خَطبُ
له عليهنَّ بالخلصاءِ مرتعهُ   فالفودجاتِ فَجنبي واحفٍ صَخَبُ
حتى إذا معمعان الصيف هبَّ له   بأجةٍ نشَّ عنها الماءُ والرطبُ
وصَوَّح البقل نآجٌ تجيءُ به   هَيفٌ يَمانيةٌ في مَرِّها نَكبُ
وأدركَ المتبقي من ثَميلته   ومن ثَمائِلها، واستُنشئَ الغَربُ

يقف الشاعر على ركيزة أساسية في تشبيه ناقته الذكية المتيقظة لعالمها الداخلي والمتجاوزة للادراك الحسي فهي (تصغي) للشاعر وتعرف خبايا نفسه، بل هي ثابتة ولاصقة بالأرض ومتحركة في الآن

ذاته، فهي (تثب) لتتجاوز واقعها وما هي عليه ولتحقق عالمها الممكن وهنا نقطة الاتصال بين الصورتين، فيقابل الشاعر بين ماضي الحيوان المفعم بالحيوية والخصب والنشاط المتمثل في التشكيل الجمالي للون الأخضر (ورق السرابيل في ألوانها خطب) وما كانت تنعم به من أمن وراحة ولكنها الحياة مثل الناقة: ثابتة، خرساء، في حركة لا تتوقف وفي تغير لا يتغير، هي مثل النهر، والزمن نفسه(253)، تجري بسرعة فائقة فتغير فصولها يعبر عن حركة الزمن فيها، فحلول الصيف يشكل خطراً على حياة الحيوان إذ يحمل معه الجفاف والحر والقحط، وهنا يصبح عالم الحمار مهدداً بالفناء ولابد من البحث عن البديل(254).

تَنصبتْ حوله يوماً تُراقبهُ صحرٌ سَماحيجُ في أحشائِها قَببُ
حتى إذا اصفرَّ قرنُ الشمسِ أو كَربتْ أمسى وقد جَدَّ في حَوبائه القَربُ
فراح منصلتاً يحدو حَلائلهُ أدنى تَقاذُفه التقريبُ والخَببُ
يَعلو الحُزون بها طوراً ليُتعِبَها شِبه الضرارِ فما يَزري بها التَّعبُ
كأنه معول يَشكوَ بَلابلهُ إذا تنكب من أجوازها نكبُ
كأنه كلما أرفضتْ حَزيقتُها بالصلبِ من نهشِهِ أكفالها كلبُ
كأنها إبلٌ ينجو بها نفرٌ من آخرينَ أغاروا غارةً جلبُ

بدأت الحمر بالانتظار والترقب لفحلها وقد بدأ عليها أثر الجفاف والضمور وهنا يهتم بوصفها لكونها جزءاً من الحدث، والزمن في تسارع فلقد (اصفر قرن الشمس) لما في دلالة اللون الأصفر من إحساس بقرب الأجل ودنو الوقت من المغيب (الغروب) وما يثيره من شعور بالموت، إن الحمار في منطقة وسط بين الحياة والموت، فإقباله على الحياة يصطدم بخوفه من خطر المجهول الذي يحيق بآماله لذا نراه يترقب ويتفرد ويعتزل ليتأمل في هدوء مشكلات حياته ووجوده

ومصيره، وليقلب النظر والتفكير فيها بغية التماس الحل الملائم لها[255]. فنفسه تدفعه إلى أن يقرب بليلته الماء، لذا نراه يندفع مسرعاً يسوق أتنه في عدو يراوح فيه سيره بين (التقريب) و(الخبب) كأنه بين الشك واليقين، قلق، ويتعب أتنه فيصعد بها إلى أماكن مرتفعة لكنها لا تتعب ولا تضعف، ولعل هذا ما يدفعه للصياح عليها إذا مالت عنه في صوت يشبه العويل، كأنه يبكي ويشكو همومه ويبثها في هذا الصياح، لعله يخشى فرار الحياة منه فيتعقب الأتن ويحاصرها خوف فقدانها فيطاردها ويحاصرها كالإبل المحاصرة بين قومين، قوم يريدون الفرار بها للبيع، وقوم من اللصوص أغاروا عليها ليسرقوها، وهي ضائعة بين فرار ومطاردة، وبين بيع وسرقة، وكلاهما لا يعرف إلى أين سيأخذها، إنها ضائعة في اللاأمان، إنه إحساس الشاعر بالمطاردة والفرار، بفقدان الأمن والخوف من الآتي وعدم الثقة بالحاضر «فطالما كان الإنسان جزءاً من الجماعة فهو ليس في حاجة لأن يخاف وعندما يقف الفرد مستقلاً فانه يقف بمفرده في مواجهة العالم المملوء بالمخاطر والقوى المعادية ويشعر حينئذ بالعجز والقلق»[256]، فيقول[257]:

والهمُّ عين اثالٍ ما يُنازعهُ   من نفسه لسواها مَورداً أربُ
فغلستْ وعمودُ الصبحِ منصدعٌ   عنها، وسائره بالليلِ مُحتجبُ
عيناً مُطحلبة الارجاء طاميةً   فيها الضفادعُ - والحيتانُ - تصطخبُ
يستلُّها جدول كالسيف منصلتٌ   بين الاشاءِ تسامى حوله العُسبُ

الزمن في حركته وتغيره قد دمر الخصب مما أثر على حياة الحيوان فاقتضى هذا التغير البحث عن منابع جديدة للحياة، لكن هذه المنابع قديمة في الوقت نفسه يعرفها الحمار ويعود إليها في دورة الفصول لذا بات همه الوصول إلى هذه العين (عين أثال) التي لا يريد سواها، ويقف

القطيع حائراً بين زمنين: بين النور والظلام في صورة تشبيهية توحي بانتظار شيء قوي (عمود الصبح منصدع) وافتراق واضح لشيئين متضادين (الليل) و (النهار) حتى وصلت إلى (عين الماء) التي توحي بالسكونية (مطحلبة الارجاء) وماؤها غير صافي وبمرور زمن طويل على وجودها فهي (قديمة) تصيح فيها الضفادع والحيتان على الرغم من أن الحيتان لا تصيح، فالعين ربما مثلت عالم الموت، فالحوت يرمز للموت في أسطورة بلعه للقمر (رمز الحياة) وفي بلعه ليونس (صورة عن غياب الشمس)[258]، وما تمثله الضفدعة من رمز البعث[259]. بل أن هاجس الموت والقتل يتجسدان في صورة السيف سلاح الموت القاطع، وقد عبر الشاعر عن ذلك في صيغ لغوية تؤكد هذا الهاجس، فجدول الماء (يستل) هذه العين بسرعة ماضية وبجريان سريع يوحي بسرعة الزمن في حركته السريعة وانقضاضه على الحياة إلا أنه جدول صغير يمر بين أشجار النخيل الصغيرة التي تضفي عليه جواً من القدسية ويستظل بها، ولكن الحياة لا تمنح الأمن، فالموت يترصدها في صورة الصياد المتهيئ بسهامه للانقضاض على الحياة[260]:

وبالشمائلِ من جِلان مُقتنصٌ   رَذلُ الثيابِ خَفيُّ الشخص مُنزربُ

معد زرق هدت قضباً مصدرة   مُلسَ المتونِ حَداها الرّيشُ والعقبُ

ويظهر الصائد (المقتنص) بشكل خفي من دون إقحام ويختار ناحية (الشمال) جهة الموت مكاناً له ، وقد عرَّفه الشاعر بنسبته إلى قبيلته، ويشير انتماؤه إلى فئة أو قبيلة أو جماعة الى عزلته اجتماعياً ويؤكد اقتصار التكنيك السحري وفروض مهمته على مجموعة معينة دون سواها (كبنى جلان) فقد توارث الصائد تقاليد ذلك الطقس أبّاً عن جد، فتقتصر عليه وعلى قبيلته قدرة التعرض لقوى الفريسة السحرية ولطاقات عالم الطبيعة من وراء العالم الإنساني المنظم[261]. فنسبته

إلى قبيلته تأكيد لمقدرته فضلاً عن منحه صفات سلبية توحي باحتقاره وكأنه يمارس فعلاً مدنساً يعاقب عليه، فالصيد مهنته بل هو صاحب خبرة ودراية ومجرب سابقاً (مقتنص)، لقد ورث هذه المهنة عن أجداده، إلا أن العار يلاحقه كما يبدو فقد «عدت الحضارة السامية الصائد الذي يتعرض لحيوانات الاضاحي كالثور والحمار التي لا تقتل إلا وفق طقوس التضحية مخلوقاً مكروهاً، كان يقذف بالحجارة لما حمل من إثم، وكان عليه أن يفر بحياته هارباً، أو يلقي الإثم على السكين، ولا يرفع عنه الذنب إلا أن تتشارك الجماعة في أكل لحم الضحية فيتوزع الإثم بينها»[262]، فامتهانه الصيد حوّل حياته إلى بؤس وشقاء وفقر بادٍ على ثيابه (رذل الثياب) التي تدل على زرايته وخسته وقذارته، وعلى هيئته وملامح شخصيته فهو (**خفي الشخص**) صغير الخلق يميل إلى الانكماش والصغر والهزال فلا يكاد يبين، بل حتى المكان الذي يقف فيه (زرب)، إنه «رمز للذاهل، الخاضع لرغبات داخلية، المنساق وراء عالم الظواهر، ومطاردة العارض»[263].

ويتهيأ الصياد لاقتناص فريسته بل لاقتناص الحياة الحيوانية لاستمرارية الوجود الإنساني، فيعد أدواته من سهام وأقواس التي قد تخضع لمجموعة من المعالجات السحرية، مثل تخطيطها بعلامات سحرية، أو طرقها وتثقيفها على النار لتكتسب من طاقتها، أو تريشها الذي يكسبها من طاقة الصقر السحرية القدرة على النفاذ والانقضاض والإصابة دونما إخفاق[264]. ولقد وسم هذه السهام بسمة لونية هي (زرق) لتحمل معها لون الموت «فالسيوف والأسلحة توصف بأنها زرق، وأنياب الوحش الزمني الذي يفتك بالأحياء زرق، والزرقة لون العذاب المقترن بالخاطئين في النص القرآني، إذ يحشر المجرمون زرقاً[265]، ويربط بينه وبين اليأس والعقاب والتدمير والوجه السلبي للقمر، وفي الأسطورة الهندية «شيفا الرقبة الزرقاء» ما يقرن اللون الأزرق بالموت، إذ استحالت رقبة (شيفا) حين تجرع كأس الموت

واحتجز السائل في حلقه إلى اللون الأزرق»[266]، والسهام أداة الموت مختارة لصيد (الحمر الوحشية) ولعل السبب في ذلك أن الحمر لا تظهر إلا على شكل قطيع ولنعومتها فالسهم يصيب منها مقتلاً وينفذ فيها على العكس من الثور[267]:

كانت إذا ودقت أمثالهنَّ له ... فبعضُهن عن الآلاف مُشتعبُ

حتى إذا الوحشُ في اهضام موردها ... تغيبت رابها من خيفةٍ ريبُ

فعرضت طلقاً أعناقها فَرقاً ... ثم أطباها خَريرُ الماءِ ينسكبُ

فأقبلَ الحقبُ والاكبادُ ناشزةٌ ... فوق الشراسيف من أحشائها تَجبُ

حتى إذا زَلجتْ عن كل حنجرة ... إلى الغليل، ولم يقصعنه، نغبُ

رمى فأخطأ، والأقدارُ غالبةٌ ... فانصعنَ، والوَيل هِجيراهُ والحربُ

يقعن بالسفحِ مما قد رأين به ... وقعاً يكاد حصى المعزاء يلتهبُ

كأنهن خوافي أجدلٍ قرمٍ ... ولى ليسبقهُ بالأمعز الخربُ

لقد تعود الصائد على اقتناص الحياة من هذه (الحمر)، فالموت يختار إذ تدفعه رغبة البقاء لذا فهو يتأهب في حذر وعزلة وترقب ورصد متخفياً لينال مراده، و(الحمر) في أماكنها المستقرة فيها تتوجس خيفة من صياد يقترب فتنطلق مسرعة لتنجو بنفسها إلا أن صوت الماء وخريره المنسكب باستمرارية وتدفق وجريان مستمر يدعوها له فكأنه هاجس الزمن السريع الذي يمنح الحياة في لحظة خاطفة، فالموت والحياة يتلازمان في هذا الموقف، فالحلم بالارتواء لازال هاجس هذه الحمر ولكن الخوف من الصياد والفرار منه فيه خلاصها من الموت تعيش حالة خوف داخلي وخارجي، إنها في نقطة حائرة وقلق مستمر بين أن تروي عطشها أو أن تموت، فالموت يحاصرها من العطش ومن الصياد، لذا اختارت أن

تشرب القليل من الماء لكنها لا ترتوي ولا تسد ظمأها لأن سهام الصياد كانت تتربص بها، فكأنها تجسد صورة الإنسان الذي يسعى سعياً طويلاً ظناً منه أنه سيجد ما يرويه ويطفئ عطشه بعد أن أتعبه المسير وأجهده الحر ولم يدرك أن سهام الموت تتربص به.

ولكن الصياد لا ييأس بل يطلق (سهمه الأزرق) لعله يصيب، إلا أن الفشل حليفه ، والخطأ مصير سهامه المقتنصة، فالأقدار هي التي تتغلب وتتحكم مهما حاول الإنسان أن يتهيأ ومهما امتلك من خبرة، لقد كان ماضي الصياد جيداً، لكن حاضره فاشل فقد أخطأ الإصابة، فلا السهام أفادت الصائد ولا بالفرار نجت الحمر بل هو القدر الذي يُسير مصير كل شيء، فنجاتها مرهون بأجلها والقدر الذي لم يحن بعد، ولعلها رؤية الشاعر المتفائلة للقدر، فهو لا يحمل الشر دائماً بل قد يكون حامياً للإنسان والحيوان من غدر الطبيعة وغدر الإنسان. وهنا يؤكد الشاعر فكرة (القدرية) فالكل يسعى ويفعل ويتحرك وتبقى الأقدار هي المتحكمة، ويبقى الصائد لندمه وهذيانه وغضبه، بينما تفر الحمر بعد نجاتها إلى حيث تبلغ مأمنها فتكاد حصى الأرض تلتهب لسرعتها، وتصل نقطة البداية إلى قرارها ، فنجاة الحمر يعني نجاة الناقة ومن ثم نجاة الشاعر وهو ما يسعى لتحقيقه شعرياً وحلمياً ويأمل تحققه واقعياً «فالبعد الجماعي استخدم من أجل ترسيخ الرؤيا الفردية عن طريق كشف توحد المصير الفردي والمصير الجماعي توحداً مطلقاً»(268).

ويربط الشاعر بين صورة الحمر في فرارها ونجاتها من الموت في الصراع بين الصقر الشديد الشهوة للحم وذكر الحبارى في سباق مع الموت ومطاردة عنيفة لتأكيد البقاء، ولكن القدر يأبى إلا أن يتدخل مؤكداً سطوته ونجاة الحبارى، لتنجو الحياة فيؤكد الشاعر أن الصياد وسهامه والحيوان كلها خاضعة للقدر وليست أداة له، إنها رؤية الشاعر المأساوية لحتمية الصراع من أجل البقاء لكنه صراع خاضع لحتمية

القدر.

الثور الوحشي:

ويتجسد أسلوب المواجهة والقتال والدفاع عن النفس وعدم الخوف في صورة (الثور الوحشي) المفرد دائماً كأنه يعيش اغترابه وسط هذا الكون. لقد عرف بمزيته ومنحه الخصب والنماء للأرض، لكنه هنا في قصائد ذي الرمة يحاول تحقيق حلم العبور إلى العالم الآخر فلابد من المرور بطقس شعائري يتجسد فيه صراع الثور مع القوى المعادية (الطبيعة/ الزمن/ الصياد) ليحقق آماله ويصل مبتغاه، إنه الذات الشعرية الواعية التي تحاول المرور من العالم المحسوس (الخارجي) إلى العالم الداخلي (الداخلي) عالم الروح لتصل إلى تحقيق وحدة الوجود.

وتتجلى صورة الثور امتداداً للناقة - في أغلب الأحيان - وتأكيداً لثباتها ورسوخها وقوتها ومنعتها ومن ثم تحقيق ثبات الشاعر وأمانه ضد الهشاشة والتفتت والتغير والانفصام، ويبرز الثور المواجه لمصيره في حزن وإباء، يقول(269):

تنبثق صورة الثور من رؤية القصيدة، فالناقة بدت للشاعر

كأني كسوتُ الرحلَ أخنس أقفرتْ ... لم الزرق إلا من ظباء وباقرِ

أحَمَّ الشوى فَرداً كأن سراتَهُ ... سنا نارٍ محزونٍ به الحيُّ ساهرِ

نمى بعد قيظ قاظه بسويقة ... عليه وإن لم يطعمِ الماء قاصرِ

إلى مُستوى الوعساء بين حميطٍ ... وبين حبال الاشيمينِ الحوادرِ

فظل بعيني قانصٍ كان قصهُ ... من المعتدى حتى رأى غير ذاعرِ

يرودُ الرخامى لا يرى مسراده ... ببلوقةٍ إلا كثيرَ المحافرِ

يَلوحُ إذا أفضى ويخفى بَريقُهُ ... إذا ما أجنتهُ غيوب المشاعرِ

فلما كسا الليلُ الشخوصَ تحلبت　　على ظهره إحدى الليالي المواطرِ
وهاجت له من مَطلعِ الشمسِ حرجفٌ　　تُوجهُ أسباطَ الحقوفِ التياهرِ
وقد قابلتهُ عوكلاتٌ عوانك　　رُكامُ نَفينَ النبتَ غيرَ المآزرِ
فأعنقَ حتى اعتامَ أرطأة رملةٍ　　مُحففة بالحاجراتِ السواترِ
فبات عذوباً يَحدرُ المزنُ ماءهُ　　عليه كحدر اللؤلؤ المتناثرِ

كالثور حين يكسوها الرحل ويظهر الثور في أرض تخلو من الإنسان لكنها تضم حياة حيوانية في صورة (الظباء والبقر) مما يؤكد استمرارية الحياة وحلول البديل فيها عن الإنسان، فالثور يعيش في عالم من الخصب ولكنه مفرد، منعزل عن الجماعة (الظباء والبقر) هانئاً بوحدته لا يجتمع معهم وهذا مما يعرضه بشكل أكبر للتهديد والخطر، ويبدو أنه يحب التفرد بتآلفه مع الحياة النباتية، فهو أسود القوائم كأنه يؤكد التصاقه بالأرض وبالموت الذي يبدأ من (الأرجل والقوائم) والاستسلام له إلا أنه يؤكد وجوده ويحقق ذاته في وضوحه فيبرز ظهره أبيض ناصعاً لامعاً نقياً كَسَنا النار مليئاً بالحياة والأمل، وعلى الرغم من ارتباط النار بالثور في طقوس الاستقاء[270]، وعدّها طلسماً سحرياً قديماً لجلب الخير لكن النار هنا ترتبط بالمرض والحزن (كسنا نار محزون به الحي ساهر) كأنها تطلب الشفاء له، فالبياض يرتبط بالحزن والمرض، فالثور ينعم بالحياة والخصب إلا أن الإحساس بالموت يحاصره فيتحول عالمه الهادئ الخصب إلى عالم جاف بعد مرور الصيف ، فتغير الزمن يشكل تهديداً بالنسبة للثور فيحول أمانه إلى رعب واستقراره إلى ضياع وتشتت فـ «الزمن فاعلية إبداع الخصب وتدمير الخصب، فاعلية التوحيد والتشتيت فاعلية الأمان والتهديد، والمكان في وجوده الفعلي ليس إلا مجلى لتجسيد فاعلية الزمن»[271]، لذا هو يرفض الركون للسكونية والاستسلام للجفاف مؤكداً قوة إرادته، فيصعد إلى الأعالي

بحثاً عن العشب والمرعى ليؤكد تعاليه علّه يجد البديل عن عالمه المجدب، ولعل اختياره لمكان مرتفع يحمل طقساً أسطورياً كرغبة في التقرب من الآلهة لتسمع توسلاته وشكواه فكأنه يمارس طقساً دعائياً لاستجلاب الخير والنماء[272]. إلا أن العالم البديل عالم هش (رملي)، ويبرز الثور قوياً صلباً لا يهاب أحداً يواجه الموت في عيون صائد (قانص) دون أن يخاف، فهو يعي حتمية موته، فالخطر يحيط به والزمن قد تغير عليه فلم يعد هناك معنى لحياته مادام الموت نهايته لكنه يأبى أن يخضع لهذا المصير فنراه دائم الحركة من دون سكون (يرود) أو استقرار، إذ يمثل «وجوداً في عالم يسوده التوتر واللا يقينية واحتمالات الحياة والموت»[273].

فيحاول الثور تأسيس عالمه (الممكن) إذ يبحث عن أصول وجذور النبات الذي يبقيه على قيد الحياة، فيحفر كثيراً وكثيراً ليصل إلى الأصل ويحقق ثباته وأمانه، إنه يعيش صراعه بين ما يرغب في تحقيقه من عالم الوجود وبين عالمه الواقعي المأساوي، فهو في حالة بين الخفاء والظهور، في نقطة بين البقاء والفناء، الموت والحياة، وها هو يدخل عالم الليل الذي يغطي كل شيء بظلامه، ويغيب الأشياء ويكون مصدر تهديد للثور، فتهاجم عالمه الريح والمطر والرمال الصعبة التي تفتقر للنبات، فالزمن يقف عائقاً أمام الثور لتحقيق رغباته واستقراره ولكنه يبقى متعلقاً بأمل فيحتمي (بأرطاة رملة) تقيه من قسوة المكان ويستجير بها ويستتر بشجيراتها وينتهي النص تاركاً الثور لمصيره لا يحميه شيء إلا جسده وقطرات المطر تنحدر على ظهره كاللؤلؤ المنثور، فبات جائعاً رافعاً رأسه كأنه يبتهل أو يدعو الله أن يخلصه، إنها نهاية تحددها حتمية أزمة الشاعر ومصيره إذ لم يعد له إلا الدعاء والابتهال.

ولعل صراع الثور الأقوى ورفضه للاستسلام والسكونية ورغبته

في تحقيق حلمه بالخلاص والنجاة يتجسد في مواجهته لمصيره وتأكيد ذاته في هذا العالم في صراعه مع الصياد وكلابه، يقول[274]:

أذاكَ أم نَمِشٌ بالوشمِ اكرعهُ مُسفعُ الخد غادٍ ناشط شببُ
تقيظَ الرملَ حتى هَزّ خلفتهُ تروح البرد، ما في عيشه رتبُ
رَبلاً وأرطى نفت عنه ذوائبهُ كواكب الحر حتى ماتت الشهبُ
أمسى بوهبينَ مُجتازاً لمرتعِهِ من ذي الفوارسِ يدعو أنفه الربَبُ
حتى إذا جعلته بين أظهرها من عُجمة الرمل اثباجٌ لها خببُ
ضَم الظلامُ على الوحشي شملتهُ ورائح من نشاص الدلو منسكبُ
فبات ضيفاً إلى أرطأة مرتكمٍ من الكثيب لها دفء ومحتجبُ
مَيلاء من معدن الصيران قاصيةٍ أبعارهن على أهدافها كثبُ
وحائلٌ من سفير الحول جائله حَولَ الجراثيمِ، في ألوانِه شهبُ
كأنما نفض الأحمال ذاوية على جوانبه الفرصاد والعنبُ
كأنه بيتُ عطارٍ يُضمنه لطائم المسك يحويها وتنتهبُ
إذا استهلت عليه غبية أرجت مرابضُ العين حتى يَأرجَ الخشبُ
تجلو البوارق عن مجر مزلهقٍ كأنه متقبي يلمق عزبُ
والودقُ يستن عن أعلى طريقته حول الجمان جرى في سلكه الثقبُ
يغشى الكناس بروقيه ويهدمه من هائل الرمل مُنقاض ومنكثبُ
إذا أراد انكناساً فيه عَنٌّ له دون الأرومةِ من أطنابها طنبُ

يعقد الشاعر مقارنة بين الثور الوحشي والحمار الوحشي (أذاك أم) في سياق حلولهما بصفة بديل عن الناقة التي لا يريد الشاعر أن

يدخلها في الصراع لأنه يمتلكها فدخولها يشكل تهديداً له، لذا يختار بدائل عنها من حيوانات برية لا يملكها وبعيدة عنه فيزجها في صراع خطر يتهدده الموت، والبديل يكون امتداداً للناقة فيملك صفاتها الحركية فهو (ناشط) دائم الحركة لا يعرف استقراراً يخرج من أرض إلى أرض في سفر دائم وترحال مستمر فهو مسن (شبب) قد اكتمل نضجه ومر عليه الزمن وخبر الحياة وعاش تجاربها وصراعاتها البادية في أكرعه (أداة الركض والحركة ووسيلة النجاة والحياة) المنقطة بألوان مختلطة يمتزج فيه البياض بالسواد مؤكداً تداخل إمكانية الحياة بإمكانية الموت[275]. إنها نقط موشمة مما يمنح الثور ثباته في هذا الكون وديمومته، ويظهر خده الأسود مؤكداً ذاته، فلون الوجه «منشأ إدراك الذات بما هي ذات»[276] ظهر في صورة توحي بالبهاء والشدة، فالثور يعيش حياة منعمة رغيدة لم يعان ضيقاً أو غلظاً فيها، فالصيف مثل له الأمان والاستقرار على العكس من الحمار الوحشي باحتمائه برمال الصحراء وبأغصان شجرة الارطى التي تقيه حر الصيف، ويلاحظ التلازم الثنائي بين (الثور/ مذكر) و(الشجرة/ مؤنثة) فهي تمثل له البيت والأمان والحماية والدفء صيفاً وشتاءً والستر والغطاء، لكن الحياة لا تبقى على حال فها هي تتغير من حوله ويبدأ الليل يحل عليه بعد غياب النهار، وكأن الليل سيحمل معه الشر لهذا الثور على العكس مما كان يعرف سابقاً من اقتران الثور بالليل لعلاقة الثور بالقمر، كما تقول الأساطير، فالثور يرمز للإخصاب كما كان يعتقد[277]. لذا اقترن الليل بالثور لكن رؤية ذي الرمة للثور مختلفة عن رؤية سابقيه، فثوره كان يكره الليل، ولعل فكرة الظلمة والنور لها جذورها في المعتقدات منذ القدم، فالضوء أوالنور يحملان معهما الخير والحياة والبِشر، في حين يمثل الظلام الشر والفناء والشؤم[278]. ويمنح الشاعر المكان الذي يقيم فيه الثور تسميته بـ (وهبين) و(ذي الفوارس) تأكيداً لحضور الثور وتثبيتاً لوجوده، لكن

الظلام والمطر والرياح تحاصره ولا يجد أمامه إلا الرمال والأغصان ليحتمي بها لكنها هشة. فالشتاء عدو الثور فهو يحب الصيف على العكس من الحمار الذي يكره الصيف. وفي مواجهة الإحساس بالموت والوحدة الذي يحاصر الثور يحاول الشاعر منح المكان روحاً وحيوية فلقد كانت تسكن فيه سابقاً حيوانات (بقر الوحش) لم يبق منها إلا أبعارها التي بيضها مرور الزمن، ففاحت منها ريحٌ طيبة لما أصابها المطر تذكره بساكنيها فكأنها بيت عطار لطيب ريحها، ولعل الرائحة تمنح المكان ديمومته، لقد جسد المكان عبور الزمن عليه وحقق فاعليته فيه فلم يترك إلا الآثار.

وتشكل حركة الزمن (البرق) نذير رعب للثور فتضيئه وتبينه، فيدخل «ببياضه الباهر عالم الليل، عالم الغياب والتهديد والاستكانة والأمان في آن واحد، وهو يدخل هذا العالم في (غيب) مليء بالاحتمالات يحفه المجهول وغموض المصير»[279]. ولا يكفي بياضه بل يبدو (متقبياً) كرجل أعزب فكأنه «كائن مغترب متفرد قلق، يجسد الوحشة في ظلمة الليل وهب الريح ووقع المطر»[280] فيجري المطر على ظهره كالدر المنثور[281] موحياً بالضياع والتلاشي لذا يتشبث بكناسه ويتعلق بأمل ممكن، لقد هجره من حوله وبقي لوحده، لقد بات المكان مجرد (أطلال) يحاول اختراقه بحثاً عن أمانه واستقراره، فنراه يحفر في رمله ليحتمي به لكن جذور الأشجار تعترضه وتعترض حلمه بالاحتماء والأمان ، وها هي نبأة صوت تطرأ عليه فتغير حاله[282].

وقد توجسَ ركزاً مُقفرٌ نَدس　　بنبأة الصوت ما في سمعه كذبُ
فبات يَشئزهُ ثأد ويسهره　　تذاؤب الريحِ والوسواس والهضبُ
حتى إذا ما جلا عن وجهه فلقٌ　　هاديه في أخريات الليل منتصبُ

أغبـاش لـيـل تمـام كـان طـارقـه   تطخطخُ الغيـم حتـى مالـه جوبُ
غــدا كــأن بـــه جـنــاً تَــذاءبــه   مـن كل أقطـاره يخشـى ويـرتقبُ
حتى إذا مالها في الجَدرِ واتخذت   شمس النهـار شعاعـاً بينه طببُ
ولاحَ أزهـر مـشـهـورٌ بـنـقـبـتـه   كـأنـه حـين يـعـلـو عـاقـراً لـهـبُ
هـاجـت لـه جُـوعٌ زُرقٌ مُـخـصـرةٌ   شـوازبٌ لاحهـا الـتغـريث والجـنبُ
غُـضـفٌ مُـهـرتـهُ الاشـداق ضـاريـةٌ   مِثلُ السراحين في أعناقها العذبُ
ومـطـعـم الـصـيـد هَـبـالٌ لـبـغـيـتـهِ   ألفى أباه بذاك الكسب يكتسبُ
مُـقـزعٌ أطـلـسُ الاطـمـار لـيـس لـه   إلا الـضـراء وإلا صـيـدهـا نـشـبُ
فانصاعَ جانبه الوحشي وانكدرت   يلحبن لا يأتلي المطلوب والطلبُ
حتى إذا دومت في الأرض أدركهُ   كِبرٌ، ولـو شـاء نَجى نفسـه الهربُ
خـزايـة أدركـتـهُ عـنـد جـولـتـه   من جانب الحبل مخطوطاً بها غضبُ
فَكفٌ من غربه، والغضف يسمعها   خلف السبيبِ من الاجهاد تنتحبُ
حتى إذا أمكنتـه، وهـو منحـرف   أوكـاد يمـكـنـهـا الـعـرقـوب والـذنـبُ
بـلـت بـه غـيـر طـيـاشٍ ولا رعـشٍ   إذ جلن في معركٍ يُخشى به العطبُ
فَكرّ يَمشقُ طَعناً في جواشنها   كـأنـه الأجر فـي الاقبـال يحتسبُ
فتـارة يخض الأعنـاق عـن عـرضٍ   وخضاً، وتُنتظم الأسحارُ والحجبُ
يُنحي لهـا حَدَّ مَدري يجوف بـه   حـالاً ويـصـرد حـالاً لـهـذمٌ سـلـبُ
حتـى إذا كـن مـحجـوزاً بـنـافـذة   وزاهـقـاً، وكـلا روقـيـه مُـخـتـضـبُ
ولـى يَـهـذُّ انـهـزامـاً وسـطـهـا زَعِـلاً   جَذلانَ قد أفرخت عن روعه الكربُ
كـأنــه كـوكـب فـي إثـر عـفـريـة   مُسومٌ في سواد الليـل منقضبُ
وَهُـنَّ مـن واطـئ ثـنـيـي حـويـتـه   وناشجٍ، وعواصي الجوف تنشخبُ

يظهر الثور متوجساً خائفاً وفزعاً مترقباً تسيطر عليه الوساوس فهو ينتظر عدواً غير منظور ويتوقع الخطر والموت من كل الجهات وينتابه قلق وخوف داخلي وخارجي: المطر/ الوساوس/ الرياح المتذائبة والمنذرة بالشر، لذا بات منتظراً حلم الشروق الذي أصبح بعيداً عنه كأنه لن يأتِي وليس لليله الطويل المعتم فرج ، فالليل أصبح خطره الأكبر وشروق الشمس مثل له الأمان وأعاد له الاطمئنان والسكينة، بعد أن هاله الفزع والترقب حتى غدا يجري كأن به جناً يصده ويمنعه ويورده مورد الهلاك، لقد عاد إلى مرعاه آمناً يلهو ويلعب متناسياً الخطر الذي يترصده متمثلاً في (الصياد) وكلابه، فيظهر الثور وقد اعتلى مرتفعاً أبيض ناصع كشعلة نار مضيئة، في حين تظهر الكلاب ضارية جائعة (زرق) تحمل معها الموت وتملك مقومات القوة والسرعة، في أعناقها (السيور) لتميزها عن غيرها في شراستها وضراوتها وتمكنها من الفريسة، فهي (واسعة الأشداق) لتستوعب فريستها ولا تترك لها مجالاً للنجاة فلا يمكن الفرار منها، ويظهر الصياد فقيراً جائعاً ومحروماً ليس له سلاح إلا كلابه، بل يبدو أقل شأناً فهو أغبر الثياب قديمها إشارة إلى بعده عن الصفاء والنقاء وتظهر صورته الموحشة فهو (مقزع الشعر) لافتقاده للشعر والخصوبة، وللطاقة الروحية فالخزي والعار يلاحقانه دائماً[283]، لقد امتهن الصيد فهو من سلالة الموت يعيش على موت الآخرين، إنه وصف قبيح بشع للصياد وكلابه، وكأن المعركة بينهم وبين الثور معركة بين القبح والجمال[284].

وتهاجم الكلاب الثور فهي تدور وتدوم حوله لقد أخرج الصراع من نطاق ضيق إلى فضاء مفتوح على المستوى السماوي، لكن الثور لا يهرب فقد أدرك بوعيه الشعري أن لا خلاص له في الهرب فهناك لابد صياد آخر ينتظره، وهروبه يعني ضعفه وانهزامه واستسلامه للخوف فتثور كرامته وكبرياءه ويدركه شعور بالخزي والغضب فيعود

لمواجهة الكلاب لتحقيق نجاته، فهو محارب في طبيعة تكوينه والقوة صفة فيه وامتلاكه لسلاح فتاك هو (قرنه) الحاد الذي يطعن به الكلاب طعنة مميتة فكأنه المحارب الذي يفتدي بنفسه لينال الأجر والثواب، فيقف شامخاً بعد أن تخضبت قرناه بالدماء دليل انتصاره، إنه الموت الذي يؤكد الحياة ويحميها.

لقد بدأ الثور فرحاً مزهواً بانتصاره كأنه شهاب ثاقب رصد شيطاناً فتبعه وقضى عليه، لقد مازج الشاعر بين السماء والأرض ووازن بينهما فجعل الثور يضارع الذي يقتل الجن ، لقد منحه صفة قدسية (كوكب في أثر عفرية).

إنها رؤية صراع الحياة ورحلتها الصعبة المليئة بالقلق والمخاوف والأحلام، لقد حقق الشاعر انتصاره بـ (الثور) شعرياً على الحياة وأوجد عالمه البديل الآمن عن عالمه الواقعي المخيف.

ولعل الذي يلفت نظرنا تغير الوعي الشعري في النظرة إلى الثور، فالثور في قصيدة ذي الرمة وفي أغلب الشعر العربي لا يرمز إلى إله الخصب وكما ورد في النصوص الشعرية يتبين قلقه من المطر وميله إلى الجدب، وهذا يجعلنا نقول أن الثور في النص القديم يضارع ثور ملحمة كلكامش الذي خلقته الآلهة عشتار، ليحل الجدب في بابل فكان قتله تخلصاً من الجدب....[285]، فالثور في أغلب النصوص يظهر قلقاً من المطر، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يمثل مصدراً معيشياً للإنسان (الصياد) الذي لم يصل مرحلة الطور الزراعي، ومن هنا فان الدراسات التي قامت حول هذا الجانب والتي ذهبت إلى أن الثور الوحشي.... في النص الشعري لا يمكن الأخذ بها، وهذا ما تخبرنا به النصوص إذ إن صورة الثور مغايرة لما ذهبوا إليه ومن هنا فالمرجح عندنا أن ما تحدث عنه النص الشعري هو تصوير للصراع بين الإنسان (الصياد) والحيوان المحرم بعد أن قطع الإنسان شوط عبادة

الحيوان ودخل في طور حضاري آخر وأبيح له خرق التابو الحيواني.

البقر الوحشي:

يعرض الشاعر لجانب آخر من جوانب الصراع بين الحياة والموت ولكنه يقدمه في صورة مشبعة بالجو العائلي العاطفي في لوحة البقر الوحشي في حنان أمومي وخوف على الصغار الذين يمثلون مستقبل الحياة، فحفاظ البقرة على صغيرها هو حفاظها على دوام الحياة واستمراريتها، فيقول(286):

دَعتْ ميةَ الاعدادُ واستبدلت بها ... خناطيل آجالٍ من العينِ خُذلِ
تَرى الثورَ يمشي راجعاً من ضَحائه ... بها مثل مشي الهبرزي المسرولِ
إلى كل بَهوٍ ذي أخٍ يستعدهُ ... إذا هجرت أيامه للتَّحولِ
تَرى بَعرَ الصيرانِ فيه وحَوله ... جَديداً وعامياً كحبٍّ القَرنفلِ
أبَنَّ به عَودُ المباءةِ طَيبٌ ... نَسيم البنانِ في الكناس المظللِ
إذا ذابتِ الشمسُ اتقى صَقَراتِها ... بأفنان مَربوعِ الصريمة مُعبلِ
يُحفِّره عن كل ساقٍ دفينةٍ ... وعن كُل عرقٍ في الثرى مُتغلغلِ
توخاهُ بالأظلافِ حتى كأنما ... يُثير الكُبابَ الجعدَ عن مَتنِ محملِ
وكل مُوشاةِ القوائمِ نَعجةٌ ... لها ذَرعٌ قد أحرزته ومُطفلِ
تريع به رَيعَ الهجانِ وأقبلت ... لها فِرقُ الآجالِ من كُل مُقبلِ

تتجلى ثنائية الحياة والموت المتزامنة في مكان واحد والمعبرة عن حركة الزمن التي تؤثر على حركة الإنسان والحيوان، فتهجر (مية) والقبيلة الديار التي جف ماؤها لتبحث عن ديار جديدة تهبها الماء

والمرعى، وها هي الحياة الحيوانية تحل في هذه الديار بديلاً عن الإنسان في أعمق أشكالها: الولادة والأطفال، هناك استمرارية في توالد الحياة وتجددها وسط العفاء والاندثار، وتظهر البقرة المنتمية إلى عالم الثور الوحشي وقد حنت على ولدها تحميه، فيظهر ماشياً مؤكداً استمرارية حياته مشي الملك المتبختر، إنه يعيش في أمان ومعه (بقر الوحش) التي تحضر من خلال آثارها (البعر) في داخل كناسه وحوله في إشارة إلى جدتها وقدمها مما يؤكد وجودها السابق والآني، ويمنح البعر صفة الريح الطيبة (القرنفل)، وتبرز البقرة إلى جانب الثور في هذا المكان الذي يؤكد التصاقه به، فتعيش حياة هانئة وديعة مع ولدها الذي دربته فأصبح قوياً سريعاً لا تدركه الكلاب والذئاب ، فالبقرة تظهر شعرياً وقد امتلكت الوعي الذي يجعلها متيقظة حذرة لا تنخدع، وطفلها الذي ولدته حديثاً وسط الخصب في جو من الأمان وغياب الخطر مما يجعلها تتحرك في فضاء رحب، إنه أبعاد طليقة وانفتاح، عرض وامتداد ، يبدو العالم كله مسرحاً للحياة الجديدة، للتناغم والكينونة الآمنة الوادعة بين أطراف الثنائية: الأم – الولد[287]، فتقبل جماعات البقر الوحشي على هذا المكان الآمن وعلى هذه البقرة من كل مكان.

إنها صورة تجدد الحياة التي تبرز في قوائمها (الموشاة) التي توحي بالديمومة – إعادة خلق وتشكيل – حركة ضمن سياق الزمن، إعادة تأكيد لشيء كان من قبل وسيكون نتيجة لذلك، دائماً وباستمرار الزمن لم يدمر ويمح، الزمن يتحرك حركة دائرية معيداً الخلق ، مجدداً ومؤكداً من جديد[288].

فحضور (الإناث) عنصر التوالد وتجديد الحياة، و(الذكر) عنصر الإخصاب يدل على أنه ليس مشهداً عابراً أو مؤقتاً، إنه يمثل امتداد وإقامة في المكان.

ويخالف الشاعر في هذا النص أسلافه[289] في عدم إغفال البقرة لولدها وتركه فريسة للذئاب والكلاب تترصده، بل على العكس

نراها متيقظة حذرة تدربه وتحميه، ولعل في هذا إشارة إلى تيقظ الشاعر وشدة وعيه وعدم انشغاله بالدنيا، فالشاعر لا يدخل البقرة في الصراع وكأنه يحافظ على الحياة وتجددها، بل نراها لا تشغل الحيز الذي يشغله الثور في قصائد الشاعر. إنها رؤية الشاعر النافذة والمتيقظة لخطر الحياة.

الظباء:

وتعد من الحيوان البري، وتبرز صورتها كـ (حيوان أسطوري) يحمل في دلالته الرمزية وينشر الخصب والحركة، ويكمن فيه سر الأمومة والحياة وتجددها والولادة ، وها هو الشاعر ينطلق في وصفه من تشبيهه بـ (مي) كأنه يحول الأسطورة إلى الحبيبة عبر هذه الظبية التي تحمل مشاعر الأمومة والحنان على ولدها الذي تنبهت واستيقظت من نومها لتدرك أنها تركته في أرض غليظة ورملة عاقر لا أمل فيها لأية حياة، فيقول[290]:

كأن عُرا المرجانِ منها تعلقت — على أمِّ خِشفٍ من ظِباءِ المَشافرِ
تشورَ في قرن الضحى من شقيقةٍ — فأقبل أو من حِضنِ كبداء عاقرِ
حزاويةٌ أو عوهجٌ معقليةٌ — تَرودُ بأعطافِ الرمال الحرائرِ
رأت راكباً أوراعها لفُواقه — صُويتٌ دعاها من اعيسَ فاترِ
إذا استودعته صفصفاً أو صريمة — تنحت ونصت جيدها بالمناظرِ
حِذاراً على وسنان يصرعه الكرى — بكل مقيلٍ عن ضعاف فواترِ
إذا أعطفتهُ غادرته وراءها — بجرعاء دهناويةٍ أو بحاجرِ
وتهجره إلا اختِلاساً نهارها — وكم من مُحبٍّ رهبة العين هاجرِ

حذارُ المنايا خشية أن يفتُنها ... به وهي - إلا ذاكَ - أضعفُ ناصرِ

يحدد الشاعر مكانها فهي من ظباء (حزوى) وكأنها رغبة في تأكيد وجودها، لقد تركت هذه الظبية ولدها في مكان خفي تخشى عليه من السباع وهي ترعى، إلا أن الخوف والفزع يملأ قلبها وهواجسها، لقد أفزعتها رؤية راكب أو ربما صوت ولدها يدعوها وهو صغير وضعيف يتسم بالبياض لبراءته وصفائه وهي تراقبه من بعيد في حركة مستمرة وقد صرعه النوم والنعاس فلم يعِ بعد مأساة الحياة وغدرها، لذا تفضل الابتعاد عنه وهجره خوف السباع أن تستدل عليه من رؤيتها، وهنا يربط ذو الرمة بين هجر الظبية (الأم) لولدها الصغير الضعيف، وبين هجر الحبيب خوفاً عليه ، إنه هجر يغلفه الشعور بالعجز إلا من الحب الصادق والرعاية، والحذر والهرب إذا اقترب الموت، ولكن هيهات أن ينفع كل ذلك إذا اقترب الأجل وقدر الموت، وهنا يؤكد الشاعر رؤيته القدرية للحياة وأن الموت يتربص بها في كل وقت فيختار ما يشاء.

الذئب:

ويبرز الذئب في شعره وهو أكثر حيوان الصحراء توحداً وشراسة[291]، ولعل فقدان الأمن والاستقرار وسط الجماعة دفعه للبحث عن طمأنينته واستقراره في الفيافي البعيدة والصحراء الموحشة بصحبة الوحوش، إنه شعور بالاغتراب[292]، ويقدمه في صورة تكشف عن دواخله، فيقول[293]:

وكائِن تخطتْ ناقتي من مفازةٍ ... ومن نائمٍ عن ليلها مُتزملِ
ومن جَوفِ ماءٍ عَرمضُ الحولِ فوقهُ ... متى يحس منه مائحُ القومِ يتفلِ
به الذئبُ محزونٌ كأن عُواءهُ ... عُواءُ فصيلٍ آخرَ الليل مُحثلِ

يَخبُّ ويستنشي وان تَأتِ نبأةٌ   على سمعه ينصب لها ثم يمثلِ
أفلٌ وأقوى فهو طاوٍ كأنما   يُجاوبُ أعلى صوتهِ صَوتُ مُعولِ

لقد التقيا عند حوض ماء قائم في وسط صحراء مقفرة غير مسكونة، فالماء مثل بالنسبة لكليهما الحياة والأمل والنجاة وحلم الخلاص، فقد قصداه بعد سفر طويل، لكنه ماء غير صافٍ، ساكن، مخضر لكثرة الطحالب عليه، مالح، مضى عليه عام، لا يمنح الحياة لا للأرض ولا للحيوان ولا للإنسان، بل تتمثل فيه كل عوامل الموت، والذئب حائر يصارع جوعه وعطشه في أرض قفر، إنه إحساس بالتشرد والضياع ينتابه فيصيح ويعوي فلا يجيبه إلا صدى صوته كأنه عويل، إنه يشارك الشاعر في «حمل هموم الحياة التي يحياها الإنسان في معطيات بيئية فظة قاسية»[294]، فكلاهما متيقظ لا عهد لهما بالنوم في زمن الكل فيه نيام، لقد مثل حوض الماء جزءاً من عالم أكبر كان يرمز إليه الشاعر لتحقيق أحلامه فخيب أمله، لقد جاوزه الشاعر وتخطاه كما تخطى الصحراء وما فيها، وها هو يتخطى الماء تاركاً الذئب مقيماً حوله يعوي.

النعام:

يؤكد الشاعر اهتمامه بإيجاد الجمال وسط القبح والاقفرار، إيجاد الأمن والسلام وسط الصراعات، والأمومة والحنان وسط الخوف والفقد، فيقول[295]:

أذاكَ أم خاضبٌ بالسي مرتعهُ   أبو ثلاثين أمسى فهو مُنقلبُ
شَختُ الجزارة مِثلُ البيت سائرهُ   من المُسوح خِدبٌ شَوقبٌ خشبُ
كأن رِجليهِ مسما كان من عُشرٍ   صَقبانِ لم يتقشر عنهما النجبُ

ألـهـاهُ آءٌ وتـنـومٌ، وعُـقـبـتـهُ مـن لائح المروِ، والمرعى لـه عُقبُ
يَظلُّ مُختضعاً يبدو فتنكرهُ حالاً، ويسطعُ أحياناً فينتسبُ
كـأنـه حَبشـيٌّ يـبـتـغـي أثـراً أو مـن مـعـاشر في آذانـهـا الخربُ
هَجنـعٌ راح في سوداء مُخملة من القطائف، أعلى ثوبه الهدبُ
أو مُقحمٌ أضعفَ الإبطان حادِجهُ بالأمس، فاستأخر العِدلانِ والقتبُ
أضـلـهُ راعـيـاً كـلـبـيـةٍ صـدرا عن مُطلبٍ، وطُلى الأعناق تضطربُ
فأصبح البكرُ فرداً من صواحبه يـرتـادُ أحـلـيـةً، أعـجـازهـا شـذبُ
عـلـيـه زادٌ واهـدامٌ وأخـفـيـةٌ كـاد يـجـتـرهـا عـن ظـهـره الحـقـبُ
كـل مـن المنظر الأعلى لـه شبهٌ هـذا وهـذان قـدُّ الجسـمِ والنـقـبُ

تظهر صورة الظليم الذي يقارن بـ (الثور الوحشي) في محور تشبيهه بـ (ناقة الشاعر) وهو ينتمي إلى كون خارجي هو الطبيعة إذ ينفصم وجودياً عن الشاعر لذا يجلي فاعلية الزمن التغيرية وحتمية الموت والصراع المستمر من أجل البقاء، إذ يشكل رمزاً لمصير الشاعر وتعرضه للمأساة وصراعه مع الموت(296) وبما أنه حيوان بري يعيش خارج وجود الشاعر لذا يدخله في صراعات، فيصوره مقيماً في الخصب والربيع وقد احمرت قوائمه لآكله النبات، فهو أب لثلاثين بيضة، ومثال لتجديد الحياة واستمراريتها وسط الموت والدمار، إنه ناعم وقوي، فهو دقيق الرأس والقوائم، لكنه كالبناء الضخم ذي الدعائم، كالبيت في سوداه وثباته ورسوخه، إنه يوحي بالأمن والاستقرار والغموض والمجهولية، لقد شغلته الحياة بملذاتها فالتفت إلى المرعى وألهاه أكل النبات ولم يدرك أن الوقت يمر سريعاً وأن الحياة لا تنتظر أحداً، إنه منهمك في مرعاه، يظهر ويختفي فيعرف وينكر، يوحي بالثبات والرسوخ والحيوية والحركة والديمومة والاستمرارية فيتسم بالخفة والسرعة والضخامة في وصف يخرجه من إطار الواقعية ليسمو به، إنه

كالحبشي في قطيفته السوداء يطلب أثراً في الأرض، مما يؤكد امتلاكه للحياة وإحساس بالضياع والبحث عن الطريق الصائب، بل كأنه زنجي مثقوب الأذنين، وكجمل (مذكر) أضاعه صاحباه فسار تائهاً.

إنه أسود، بكر، فتي، شباب في مقابل القدم، عليه أحمال كثيرة لم يحكم ربطها فهي تضطرب، لقد صرع العطش والنوم الراعيين فأضاعا بعيرهما، إنها الغفلة وعدم التيقظ وعدم إدراك لحتمية المصير والهلاك(297).

حتى إذا الهيقُ أمسى شامَ أفرخهُ   وهُنَّ لا مؤيسٌ نأياً ولا كثبُ
يرقدُ في ظِل عراص ويطردُه   حفيف نافجةٍ، عثنونها حصبُ
تَبري له صعلةٌ خرجاءُ خاضعةٌ   فالخرقُ دون بنات البيض منتهبُ
كأنها دلوُ بئرٍ جد مائحها   حتى إذا ما رآها خانها الكربُ
ويلمها روحةً، والريح مُعصفةٌ   والغيث مُرتجزٌ، والليلُ مُقتربُ
لا يذخرانِ من الإيغال باقية   حتى تكاد تفرى عنهما الأهبُ
فكل ما هبطا في شأوِ شوطهما   من الأماكن مفعولٌ به عجبُ
لا يأمنانِ سباعَ الأرض أو برداً   إن أظلما دون أطفالٍ لهما لجبُ
جاءت من البيض زُعراً لا لباس لها   إلا الدهاسُ وأمٌّ بَرةٌ وأبُ
كأنما فلقت عنها ببلقعة   جَماجمٌ يبسٌ أو حنظل خربُ
مما تقيضَ عن عوج معطفةٍ   كأنها شامل أبشارها جَربُ
أشداقها كصدوع النبع في قُللٍ   مثل الدحاريج لم ينبت بها الزغبُ
كأن أعناقها كُراثُ سائفةٍ   طارت لفائفه أو هيشرٌ سلبُ

فيظهر ثابتاً في ربيعه، إلا أن ثباته تحول إلى حركة نابعة من

تأثيرات خارجية من رياح وتراب وحصى وغيوم تحجب الأفق، فبات يعدو مسرعاً إلى فراخه وتعترضه أنثاه التي تحمل إمكانية الحياة والموت فهي (خرجاء) فتعدو مسرعة كأنها دلو انقطع حبلها فهوت إلى البئر فهي مضطربة قلقة هاجسها الخوف على فراخها من الريح والمطر والرعد والليل، فالطبيعة ضدها، وهنا يخالف ذو الرمة سابقيه فيشير إلى تأثر الظليم بصوت الرعد إذ يشكل مصدر خوف له على العكس مما عرف عن الظليم وعدم سماعه(298).

فالصورة تشع بالجو الأسري الحنون، فالفراخ لا يحميهم إلا الرمل الناعم وحنان الأب والأم، وقد فقست البيض تواً عن فراخ صغار وقد تناثرت حولها قشور البيض كأنها جماجم يابسة أو حنظل يابس خرب، فصورة ولادة الحياة (الفراخ) تقترن بصورة الموت في (الجماجم اليابسة - الحنظل الخرب)، وأشداقها كأنها شقوق في خشب النبع الأصفر، وأعناقها تشبه نبات في حالة موت، إنه التزامن بين الحياة والموت.

القطا:

وتبرز صورته في قوله(299):

ومُستخلفاتٍ من بلادٍ تنوفةٍ لُمصفرة الأشداق حُمرَ الحواصلِ
صدرن بما أسأرت من ماء آجنٍ صَرى ليس من أعطانه غيرُ حائلِ
سِوى ما أصابَ الذئبُ منه وسُربةٌ أطافت به من أمهاتِ الجوازلِ
إلى مقعداتٍ تطرحُ الريحُ بالضحى عليهن رفضاً من حصادِ القلاقلِ
يَنؤن ولم يُكسينَ إلا قنازعاً من الريشِ تنواءِ الفصالِ الهزائلِ

تتجسد صورة الموت في هذه الصورة التي تحمل فيها الأمهات

الماء إلى صغارها التي لم ينبت ريشها فهي (مصفرة الأشداق) وكأن الموت يأتيها من أفواهها التي تنتظر الماء لأنها مقعدة في أماكنها تسفى عليها الريح بما تحمله من هشيم جاف ، وتحاول النهوض فتخونها أرجلها وأجنحتها الضعيفة فتتهاوى كأنها فصال هزيلة.

البازي:

ويقول[300]:

كأني أشهلُ العينين بازٍ   على علياءَ شَبه فاستحالا

إنه إحساس بالتعالي والارتفاع والرؤية البعيدة المدى يجسدها الشاعر في تشبيه نفسه بطائر (الباز) الأحمر العينين.

الحبارى:

يقول[301]:

بأرضٍ ترى فيها الحُبارى كأنها   قلوصٌ أضلتها بعكمينِ عِيرهُا

إنه إحساس بوحدة الوجود فيستوي عنده حيوان السماء والأرض.

الغراب:

يقول[302]:

فلم أرَ مثلي يوم بينَ طائرٌ   غدا غُدوةً وحفَ الجناحين أسحما

فالشاعر في موقف متشائم، يعيش إحساساً بالفراق.

ولقد ورد ذكر عدد من الحيوانات في شعره، منها: الثعلب[303]، البوم والصدى[304]، الضب[305]، والحرباء[306]،

والأفـعـى[307]، والـضـفـادع[308]، والحـيـتـان[309]، والجـراد، والنمل[310]، والطاؤوس[311]، والعنكبوت[312]، والخيل[313].

لقد تعامل الشاعر مع حيوان الطبيعة وأشيائها تعاملاً غير واقعي بل خلع عليه صفات ليست له كي يجسد رؤاه ومشاعر، وقد تكون في كثير من الأحيان معادلاً موضوعياً. فتظهر رؤيته في نشدان القرار الأمين في هذه الحياة وتحقيق حلم النجاة والخلاص واسترداد الحياة الضائعة، لذا نرى الحيوان ينجو من فتك الصائد دائماً، فلا يتمكن الصائد من اقتناص الحياة.

الفصل الثاني

رؤية الإنسان

الإنسان وجود فعلي ومتحقق في هذا الكون.. بل جزء من عالم خارجي، إنه كائن الآفاق البعيدة، فالعالم يحتويه.. وهو يحتوي العالم، ويعد العالم قرينة ضرورية لوجوده لذا كان اتساع أفقه وامتداده الذاتي سبيله للخروج من محدوديته وتناهيه، فالعالم بالنسبة له الميدان الزماني المكاني والمسرح الذي تتجلى عليه أفاعيله وطاقاته الادراكية والإرادية والعاطفية المختلفة، فالعالم بأبعاده اللا متناهية وامتداده الذي يحيط بكل شيء يبقى بلا قيمة من دون الإدراك والإرادة.. أي متى استثنينا الإنسان الذي يتوج الطاقة الحيوية فيه ويضفي عليه كل معنى ورونق. فالإدراك يحرر الإنسان من عبودية الزمان الحاضر، ويفتح كوة واسعة يتطلع من خلالها إلى الماضي والمستقبل، فيتخطى حدود الوجود الحاضر الضيقة، فيحتوي الكون بذلك احتواءً زمانياً ومكانياً ويحيط رؤيوياً بكل العالم المتحقق والممكن التحقق وحتى غير المتحقق بعد[314]. لقد وجد الإنسان في عالم غريب عنه يحاول دائماً الاستفهام عنه والسؤال

عن ماهيته، وتحديد علاقته به من خلال معرفته التي تحدد موقعه من هذا العالم وتكشف عن رؤيته له.

وتنطوي المعرفة على مبدئها الأساسي - الوعي -، فهو البداية لتبديد الوهم ولرؤية الحقيقة عارية، والنفاذ تحت السطح والسعي الإيجابي النشيط والنقدي للاقتراب من الحقيقة دائماً. لذا والإنسان يتساءل دائماً، وتساؤله دليل وجوده المفرد وكينونته التي تعني أن يجد نفسه أن يتعمق، وأن ينمو ويتدفق، ويحب، ويتجاوز سجن ذاته المعزولة، وأن يكون شغوفاً ومنصتاً ومعطاءً[315]. أن يفهم ، ففهمه هو وجوده نفسه في العالم، وهو تجلي العالم له واكتشاف أفقه[316]. لذا كان وجود الإنسان ضرورة لمعرفة حقيقة الوجود المطلق[317]. ويوجد الإنسان في العالم بحضوره جسدياً، فالجسد هو موطن علاقة الذات بالعالم، هو ذاتنا وأنانا الطبيعية وجسدنا الشخصي، هو مرآة وجودنا، وارتباطنا بالعالم ارتباطاً جوهرياً[318]. إنه وسيلة اتصالنا بالعالم وأسلوبنا في الوجود، والتعبير عن حضورنا، وتحقيق إرادتنا الحرة، إنه سبيلنا إلى الحرية، إنه كيان حركي متعدد الدلالات والوظائف، يفكر ويشك، ينفي ويثبت، يعلم ويجهل، يحب ويكره، يتخيل ويحس، يرغب ويتمنع، إنه يفكر ويعي نفسه، إنه معرفة الأنا لذاتها، وتأكيد لوجودها[319]. إنه حلقة الوصل بين الماضي والحاضر، هو ما نكل إليه اكتشاف العالم، وهو الذي يستطيع أن يتخطى المسافات ويخترق المستقبل ويرسم على سطح الوجود الكثيف المبهم أبعاداً ومسافات فيضفي على الموضوعات الخالية من المعنى وجوداً ذا معنى ودلالات[320]. فجسدي هو - بمعنى ما من المعاني - عين وجودي، فإنني أشعر بأن ذاتي هي هذا الجهاز الذي أعتني به، وأحرص عليه، وأوفر له الغذاء والدفء والحرارة. فأنا أقضي جانباً كبيراً من حياتي في العناية بجسدي، والمحافظة على بقائي، والدفاع عن نفسي ووقاية جسمي ضد الأمراض والآلام والشرور.. وما أسميه باسم (ذاتي) أو

(إنيتي) إنما هو - في جانب منه - ذلك (البدن) الخاص الذي اسكنه دون أن أملك مبارحته، إلا عند الموت، فالقول: «إنني عين جسدي» يعني أن شعوري بجسدي هو - بمعنى ما من المعاني - صميم شعوري بذاتي و(ذاتي) هي جماع أحاسيسي وانفعالاتي وعواطفي ولذاتي ومسراتي وخيراتي... إلخ. فمسؤوليتي عن ذاتي هي تلك التبعة التي تقع على عاتقي بوصفي موجوداً مشخصاً يحمل جسداً يتجلى من خلاله أمام الآخرين، ويعبر عن نفسه عبره في صميم عالم الغير[321].

فالجسد هو تجسيم الذات وإعطاؤها الشكل الذي تعرف به، فلا يمكن تمييز الإنسان عن جسده، فهو الذي يعطيه عمق كينونته وحساسيتها في العالم إنه ذلك البناء الرمزي المتضمن خفايا وأسراراً وألغازاً تعبر عن الحركات والإيماءات. إنه يعين حضور الشخص تجاه الآخرين، فهو الذي سيُعرف الفرد ويفصله عن الآخرين وعن العالم أيضاً، إنه يربط الإنسان بطاقات العالم المرئية وغير المرئية[322]. فماهية الإنسان تتلخص في أنه الكائن الذي تتحد فيه النفس بالجسد اتحاداً جوهرياً لا عرضياً[323]، فالنفس تعد الوجه الآخر للجسد، وجهه الروحاني غير المرئي، والجسد هو الوجه المادي المرئي للنفس[324].

والجسد يحيا في إطار زمكاني يجتذبه - بالضرورة - إلى تيار الفناء.. فالشعور بالجسد يتصاعد كلما داهمه المرض أو تهددته الأخطار بالزوال، إنه يجسد فاعلية الزمن التغييرية، وقد يبلغ الشعور حد التلاشي والانعتاق من أسر الجسد وتجاوزه عند بلوغه ذروة الوجود والفرح، الصحة والعافية[325].

ويتحقق فعل الجسد في تجربتي الألم واللذة، فتجربة الألم تنتزع الإنسان من عالمه وتقوقعه على ذاته وتغيب العالم من دائرة اهتمامه، إنها تجعل من الجسم كائناً آخر وموجوداً غريباً عن الإنسان وفي الوقت نفسه حبيساً داخل هذا الجسم ومغلقاً في حاضر دائم، في حين تحقق الاستجابة للجسم في تجربة اللذة، الحيوية والامتلاء، وتجعله أكثر قوة

وأشد قدرة على التقدم نحو العالم[326].

والوجود البشري هو في حقيقته وجود - في - العالم، ووجود - مع - الآخرين، وإدراك الأنا لذاتها وجسديتها يتحقق بتحررها من إطار الأنا الوحدية وإدراك الآخر بوصفه موجوداً في العالم ومرتبطاً بجسم، إدراكه في دائرة خارجة عن دائرة اختصاص الأنا، أي وجود ذات تدرك العالم الذي تدركه الأنا[327]. فعلاقة الأنا بالآخر علاقة وجود من خلال كونه جسداً، فأنا أعي الآخر وأدركه لأنني: ألمسه وأراه، وأسمعه من خلال أعضاء الحس عندي، واتصل به من خلال اللغة التي لا تتحقق إلا بواسطة أعضاء النطق، فالوجود مع الآخرين يفترض وجود الجسم البشري ليتحقق الاتصال، فالآخر وعي ووجود لذاته يدرك العالم مثلما تدركه الأنا[328] ونحن ندرك جسد الآخر ككل، إنه ليس شيئاً، هو ذلك الشخص الآخر.

فجسد الأنا موضوع بالنسبة للآخر، وجسد الآخر موضوع بالنسبة للأنا، فالآخر عندما ينظر إلي فإنني أدرك نفسي كموضوع لرؤيته. فجسمي يوجد لا بوصفه وجهة نظر أكَوِّنُها فحسب، بل أيضاً بوصفه وجهة نظر تستدعي بالفعل وجهات نظر أخرى لا أستطيع على الاطلاق أن أتخذها، فجسمي يفلت مني من جميع الجوانب، مما يؤدي إلى اغترابي عن جسمي ، لذا كان الوجود البشري في الأساس وجوداً جماعياً في طابعه[329].

المبحث الأول

رؤية الذات

الذات.. تعني الماهية والجوهر والموضوع وحقيقة الموجود المطلقة[330]، هي الإنسان ككل بوصفه فاعلاً فكرياً وانفعالياً ومعرفياً، فالانسان وجود حي متغير، كائن واعي يعبر عن نفسه في

جميع نشاطاته، إنه يصنع نفسه ويحقق ذاته في هذه النشاطات ووحدته وشعوره بالأنا[331]. فالذات وعي ووجود يدرك العالم.

يقدم لنا ذو الرمة رؤية لذاته ولإنسان عصره، فلقد استأثر الإنسان (الأنا/ الآخر) بجزء مهم من أفق وعيه الشعري، واهتم ببنائه الروحي والفكري والجسدي، لقد استوعب الإنسان بوصفه مظهراً وكينونة وإدراك عمقه الروحي من جهة، وامتداده الزمكاني من جهة أخرى، فتابع حركاته المكانية التي احتوت الكون، ونموه الذي يعد أصلاً في امتداده ولا تناهيه.

أدرك ذو الرمة الإنسان بوصفه كائناً يعي نفسه ويتبصر نهايته بالموت، إنه جزء من الطبيعة، وهو في الوقت نفسه منفصل عنها، وهذا الانفصال يدفعه للرحيل والانتقال من المعلوم إلى المجهول ليكتشف ويعلم ويفسر سر وجوده بنفسه[332].

يطالعنا الشاعر برؤية عن ذاته من خلال ذاته ومن خلال الخروج عن ذاته وتجاوز نفسه، إنه إنسان جوال، رحال، يجوب في عالم الروح، ليس له أرض، ولا مستقر، بل لا يملك حتى عشا مريحاً كما يملك غيره، وهو لا يرتبط بأي شكل مستقر من أشكال الوجود، فكل ما في طبيعته دينامية وقلق، وروح ثائرة: إنه رجل الرؤية (نهاية العالم)، لقد جسد قبل كل شيء مصير الرحالة والمتمرد[333].

عاش في عصر ورث تراث عصرين فدارت حياته بينهما واختلطت أحداثهما في أفكاره وأثرت على تكوينه الشعري والثقافي والنفسي فنتجت شخصية جديدة ورؤية متميزة وانطلاقة ذات سمات خاصة. لقد عاصر الانقسامات القبلية والطبقية والسياسية وما تبعها من حروب ومنازعات شغلت حيزاً كبيراً من العقلية الأموية، إلا أن ذلك لم يمنع من تفتح ثغرات تتعدى حدود زمنه إلى أزمنة مكثفة آنية

أخرى، فالشاعر لم يكن في غفلة عن هذا الأمر، كما وصف بعض شعراء العصر الأموي(334)، فلقد تناول ذو الرمة الإنسان وزمنيته ومصيره بالبحث والتأمل والتفكير. ولعل أول ما يلفت الانتباه في الشاعر لقبه (ذو الرمة) الذي غلب عليه وأثر في حياته وشعره، فورد ذكر (الرمة) في بيت يصف به وتد الخيمة، فيقول(335):

أشعثَ باقي رُمَّةِ التقليدِ   نعم فأنتَ اليوم كالمعمودِ

فلعله لا يصف الوتد بقدر ما يصف نفسه، لقد شعث هذا الوتد لكثرة ضربه بالحجارة، بل أصبح ضعيفاً فلم يبق منه إلا قطعة الحبل المعلقة به، فهو يشعر بأنه ضحية ومضطهد، لقد عمده الحزن وتغيرات الدهر وتقلباته وجعله الجديد قديماً بالياً. لقد شكلت هذه المعاذة التي كتبت له – وهو صبي – في قطعة جلد غليظ وشدت على يساره بحبل أسود – لأنه كان يروع بالليل – جزءاً مهماً من حياته ، فهي تعود إلى منابع أسطورية تتصل بطقسي (الأشعار والتقليد) اللذين يمارسان في احتفالات التضحية بحيوان تعبداً في الجاهلية، ولمعنى روحي في الإسلام، فربط المعصم بسوار من الجلد ممارسة ميتولوجية ترمي إلى تسليم الإنسان نفسه لربه، وإلى أنه لا يملك نفسه بل هو ضحية وقربان لله، لذا فستبعد عنه القوى الحاسدة والطامعة والمؤذية، إن حامل هذه التعويذة أسير الله وحبيسه ومملوكه(336). ويبدو أن هذا ما كان يحس به الشاعر وورد في الكثير من أخباره التي تبين أنه كان شاباً متديناً صادق الإيمان وأنه حسن الصلاة والخشوع، فكان يقول: (إن العبد إذا قام بين يدي الله لحقيق بأن يخشع)(337). ويذكرون عنه أنه كان إذا فرغ من إنشاد شعره يقول: (والله لأكسعنك بشيء ليس في حسابك: سبحان الله، والحمد لله، ولا إله إلا الله، والله أكبر)، فهو يؤكد تمسكه بعقيدته ودينه في حفاظه على حدود الله وشرائعه، فيقول(338):

إنه يبتعد عن الكبائر التي توجب الحد ويتقيها، فلا يرمي

المحصنات ونراه يحافظ على صلاته حتى في سفره فهو لا يتركها، فيقول[339]:

ولـم أقـذِفْ لمـؤمنـةٍ حَصـانٍ   بحمد الله مُوجبةً عُضالا

إذ إنه يصلي ركعتين لأنه على سفر. وهذا ما اتضح في شعره فقد كان مؤمناً بحتمية الموت وعدم الخوف من مواجهته[340].

ومُغفى فتًى حلت له فوقَ رحلهِ   ثمانيةً جُردا صَلاةُ المسافرِ

إنه يدرك موته مسبقاً ويعي مصيره وأن الموت قدر كل إنسان ولكنه عندما يأتي يختار ويصطفي، إنه البداية وليس النهاية، فعندما

متى أبلَ أو تَرفع بي النعشَ رفعةً   على الراحِ إحدى الخارماتِ الشواعب

يعي الإنسان موته عندها يكون على وعي تام بذاته، ومادام الوعي بالموت عميقاً وذا حضور كلي فان الذات لا تجد أمامها سوى أن تسابق موتها، الـ (ما ليس بعد) الذي ينتظرها - أو بكلمة أدق - الذي يحيا فيها ويحييها. وبذلك تحققت ذروة كينونتها وذاتيتها الأصلية[341]. أن يعي موته أي يشعر بالانعزال عن كل شيء، فـ «إن يموت الإنسان هو أن يعني العزلة المطلقة، أن يقطع كل علاقة بينه وبين العالم... فالموت يضع حداً لحديث الإنسان مع العالم الموضوعي»[342]، إنها رؤية الموت التي يستحضرها الشاعر في وعيه، فذاته تعلو على الموت، فيتساءل متى يبلى ويزول ويصبح فناءاً في فضاء الدهر، وكأنه في سباق مع الموت، فكلما عرف الإنسان العالم كان غير قادر على اشتهائه أو الرغبة فيه[343]، فهو يطلب الموت الذي سيرفعه على الأيدي، إنه تأكيد لذاته وغناها وجودياً أمام سطوة الموت، واختراق الذات للزمان وانتصارها عليه وتحقيق الخلاص للإنسان، يقول[344]:

فالشاعر يدرك فاعلية الزمن وتقلباته وتياره السريع ودورانه الذي يأخذ كل شيء في طريقه إلى مصيره المحتوم.. الموت، الذي تسبقه

متى يُبلني الدهر الذي يرجعُ الفتى   على بَدئِه أو تشتعبني شَواعبهُ

الولادة والنمو والكبر والشيخوخة التي تعيده إلى بدايته: طفلاً في الكهولة ثم فناءه، إنه شعور بالقلق من اضطهاد الزمن وتقلب الحياة، فالقلق هو الذي «يكشف لنا عن طابع وجودنا باعتبارنا موجودات متناهية قد جعلت للموت.. وليس الإنسان هو الموجود الوحيد الذي يعرف أنه فانٍ فحسب، بل إن الإنسان أيضاً هو الموجود الوحيد الذي يدخل الموت في صميم وجوده..»[345] فقلقه يدفعه لمواجهة موته، الموت المبطن برغبة شديدة في الحياة، فإرادة الموت وإرادة الحياة أشبه بوجهين لوحدة النفس تستوعب الواحدة منهما في الأخرى، فسعيه للموت هو سبيله لإطلاق طاقة الحياة الكامنة[346]. لكنها الحياة التي تسير نحو الفناء والموت وكأنها تبدأ من لا شيء وتنتهي إلى لا شيء، يقول[347]:

فقلت: لا والمُبدئ المُعيدِ   اللهِ أهل الحَمدِ والتمجيدِ
ما دونَ وقتِ الأجلِ المعدودِ   نقصٌ وما في الظِّمْء من مَزيدِ
مَوعودُ ربٍّ صادقِ الموعودِ   واللهُ أدنى لي من الوريدِ
والموتُ يلقى أنفُسَ الشُّهودِ

إنه يقسم بـ (المبدئ) و(المعيد) الذي يبدأ كل شيء ويعيده إلى ما كان عليه، إنها رؤية لحتمية أجله وإيمانه بقدره المكتوب الذي عندما يحين لا يزيد ولا ينقص، إنه خضوع للقدر الذي لا مهرب منه، فموته معلوم للخالق مجهول له ولباقي البشر، بل يدركه الموت أينما كان، فهو مكشوف للخالق بل هو أقرب إليه من حبل الوريد[348]، فيعرف كل نبضة في داخله وما توسوس به نفسه، إنها رؤية لضآلة الإنسان وضعفه

أمام قدرة الله وعظمته.

ويؤكد الشاعر على تغرير الدنيا وتضليلها فهي لهو ولعب لا جدوى فيها، فكل شيء يؤول إلى فناء وزوال[349]:

إنها الحياة في البدء.. لهو وعبث، تحرر من القيود والتقاليد،

ليالي اللهوُ يَطبيني فأتبعهُ   كأنني ضاربٌ في غَمرةٍ لَعبُ
لا أحسَبُ الدهرَ يُبلي جِدةً أبداً   ولا تقسمُ شَعباً واحداً شعبُ

تشبث بها متمثلاً باستمرارية الحركة المشار إليها بـ (ضارب)، إنها الغفلة التي تبدأ مع الحياة فيجهل الإنسان مصير الكون ومصيره، إنه الوجود الذي يبدأ بهناءة الوجود، فالحياة في بذرتها الأولى هناءة، لعب، شعور بالأمان، غفلة، ثم تبدأ بعد ذلك عدائية العالم، لتأتي أحلامنا الدفاعية والعدوانية في وقت متأخر[350]. هو في صراع مع الزمن الذي لعب به كما لعب من قبل بالأطلال فبات هو والأطلال شيء واحد. فالزمن الذي كان يأمنه سابقاً أصبح يخافه الآن، لقد غير كل شيء حتى الإنسان، فما كان مجموعاً قد تفرق، وما كان حاضراً قد غاب، إنه شعور بالخوف من الشيخوخة والهرم، خوف من الضياع والتشرد.

فنراه يقول في موضع آخر وقد أيقن بهشاشة الحياة وعدم دوامها[351]:

فدعْ ذكر عيشٍ وقد مضى ليس راجعاً   ودنيا كظل الكرم كُنا نَخوضُها

إنه على وعي تام بعدم جدوى ذكر ما فات ونفي رجوع الحياة التي كان يعيشها، فالزمن لا يعود إلى الوراء بل هو يسير إلى الأمام

دائماً، والحقيقة المؤكدة هي الموت وزوال كل شيء، فالزمن مثل النهر مازال يجري، هو يمر في داخلنا وحولنا، مثل ورقة.. يذبل مثل زهرة[352]. إنه حس الصيرورة المنجرفون في تياره، إنه الذات المنسابة في الزمان انسياب الجدول، الجدول الذي نشعر أنه ينساب خارجنا كشيء منفصل عن ذواتنا ونحن قادرون على الانفصال الذهني عنه والانعتاق من أسره آخر الأمر بالفناء والتلاشي، مما يؤكد نقصنا ولا تكاملنا[353]. فدنياه واهية ليست ثابتة كالظل.. رقيقة.. هشة.. خادعة.. زائلة لا يمكن الإمساك بها أو الاحتماء فيها.

وتظهر شخصية الجواب، الرحال في شعره بشكل مميز إذ تشغل الرحلة حيزاً كبيراً من حياته، بل ربما كانت حياته عبارة عن رحلة مستمرة إلى المجهول، فرحلته غير واضحة المعالم، إلى عالم يشعر نحوه بالعداء غالباً.. فالخوف يطارده، والسأم يعرقل استقراره، والفيافي تطويه في بحثه عن اللاشيء[354].

ففي السفر تتحقق له حريته، عزلته، ابتعاده عن الآخرين، عن المواطن، فهو في حركة دائمة إلى الأمام وعدم استقرار، اكتشاف للمجهول وبحث عن اللا جدوى، التحرر من سطوة المكان، ورغبة في التجدد وبعث الحياة من جديد، فيقول[355]:

وليلٍ كأثناء الرويْزيِّ جُبتهُ ... بأربعةٍ، والشخصُ في العينِ واحدُ

أحمُّ علافيٌّ وأبيضُ صارمٌ ... وأعيسُ مَهريٌّ وأشعثُ ماجدُ

أخو شُقةٍ جابَ الفلاةَ بنفسهِ ... على الهولِ حتى لَوَّحتهُ المطاودُ

إنه مسافر دائماً، ولكن إلى أين؟ فهو جواب صحارى وطواف في البلاد ليبلغ غايته، لقد تجاوز حدود الحياة اليومية للوصول إلى السمو الروحي، لقد قطع كل هذه المسافات البعيدة والأهوال الخطيرة والمجهولة ورمى بنفسه في المهالك ليصل إلى مبتغاه المجهول، إنه يغامر ويبحث

ويتجه إلى الأمام، يمضي دون أن يلتفت إلى الوراء، يميناً أو شمالاً، لا يتوقف، ولا يعود، ولا يأبه، يطارد ما لا يدري، كالماء الجاري.. جزء من مبدأ الحركة في الكون، من الصيرورة لا من الكينونة. ومن يذهب، من يسافر، لا وقت له ليقيم، ليكون[356]. لقد بدأ أثر الرحيل واضحاً على جسده ونفسه، فقد غيرته الأسفار فكرياً وروحياً وجسدياً، فلقد تورط الجسد بمهمة الوجود في العالم مما أدخله في زمانية التوقع وعدم التوقع فهو يقف دائماً على شفير المفاجأة[357]. فها هو يجتاب ليلاً أسود مطبقاً بعضه على بعض كأطراف الطيلسان، بل يبدو أخضراً لسواده، ومطوياً وطويلاً يلبس كل شيء ويخفي وراءه أشياء كثيرة، لقد أصبح الليل رداءه وغطاءه وستره وحياته بعد أن أصبح رحله الأسود وسيفه الأبيض - تأكيداً لتضادية الوجود -، وبعيره الأصيل الذي يضرب بياضه إلى الحمرة دليل الفتوة والشباب والنضارة والحياة، وهم معهم الأشعث المليء بالهموم البادية على جسده ورأسه حتى باتوا جميعاً شيئاً واحداً في العين ، بل شخصاً واحداً، لقد ذابت ذاته في كل هذا وتوحدت معه، لقد تداخلت الحياة والموت في رؤيته للوجود ، لقد تجاوز في رحلته زمنه الواقعي إلى زمن أسطوري لامتناهي، فالليل الذي قطعه ليس ككل الليالي، ويقول[358]:

وكائن تخطتْ ناقتي من مفازةٍ وكم زَلَّ عنها من جُحافِ المقادرِ
وكم عَرَّستْ بعد السُّرى من مُعرسٍ به من كلامِ الجنِّ أصواتُ سامرِ
إذا اعتسَّ فيه الذئبُ لم يلتقطْ به من الكَسبِ إلا مثل ملقى المشاجرِ
مُناخ قرونِ الركبتينِ كأنه معرس خمس من قطا متجاورِ
وقعن اثنتين واثنتين وفردةً حَريداً هي الوسطى بصحراء حائرِ
ومُغفى فتىً حَلتْ له فوقَ رحله ثمانيةً جرداً صلاة المسافرِ
وبينهما مُلقى زِمامٍ كأنه مَخيطُ شُجاعٍ آخر الليلِ ثائرِ

سوى وطأةٍ في الأرض من غيرِ جَعدةٍ ثنى أختها في غرز عَوجاءَ ضامرِ
وموضعِ عرنينٍ كريمٍ وجبهةٍ إلى هدفٍ من مُسرعٍ غيرِ فاجرِ
طوى طيةٌ فوقَ الكرى جفنَ عَينهِ على رهباتٍ من جَنانِ المُحاذرِ

إنه يتحدث عن ناقته التي قطعت المسافات البعيدة وتجاوزت كل المهالك والصعاب ونجت من كل المخاطر، وفي الحقيقة الحديث عنه هو، عن نفسه التي خاضت مغامرات وتعرضت للخطر لتحقق خلاصها، فالخطر سمة للوجود، والمخاطر يتعلق بوجه من أوجه الممكن ليتمكن من تحقيق إمكانيات وجوده قدر المستطاع ، فهو حي الوجود، لأن الحياة هي الوجود في حال الخطر[359]. فرحلته انتقال إلى أسمى، وانقطاع عن ماض أو عن واقع إلى أمنيات وحياة أفضل، فهجرته تجديد للحياة، وبعث لقوى، إنها ترك الشهوات وتفجير الطاقات، هي بحث لبلوغ الحقيقة بمعنى أول، وكشف للذات الداخلية بمعنى آخر[360]. لقد ارتاد مواضع يكثر فيها كلام الجن كأنهم قوم يتسامرون، إنها رؤية ميتافيزيقية للمكان، لقد أخرج هذا المكان من واقعيته إلى مكان لا واقعي ليجعل رحلته خارج نطاق الكون والرؤية، لقد اخترق بارتحاله فيزياء اللغة إلى ما ورائها، وحطم الارتحال كأسطورة، وكمثال يحتذى في القصيد ودشن ارتحاله الخاص الذي بدأه ولايزال فيه[361]. لقد كان في ارتحاله أشبه بالصوفي فلم يتبق من رحيله إلا الآثار التي يتابعها الذئب عله يجد ما يرضيه لكنه لم يجد إلا آثار مبرك الناقة الخفيفة لكرمها وعتقها وموضع إغفاء المسافر وآثار قدمه وسجوده وصلاته التي تدل على شخصه المرتحل دائماً، لقد سجلت هذه الآثار أحداثاً قد مضت، إذاً هو لم يعد هنا بل أصبح في المستقبل، إنه يشكل رؤية جديدة، ويشق طريقاً جديدة، فهو يملك الشجاعة والقدرة على ترك كل شيء - الأرض والعشيرة وكل ما يملك - والخروج لا بغير خوف ولكن بغير استسلام لمخاوفه.. لقد خرج من أجل حياة بلا قيود كأنه بطل من أبطال الحكايات الخرافية، مقدم مقتحم غير خائف من المجهول[362].

إنه ينتظر الآتي في رحلاته الصحراوية، فلقد مثلت الصحراء - البطل (اللامسمى) عنده، وهو المرتحل الذي عليه أن يقوم بفعل التسمية، فالعالم الصحراوي بالنسبة له (المرتحل فيه دائماً) هو ما لم يصنع فيه شيئاً بعد، لقد كان هو الآتي الذي لم يأت من قبل أبداً، فهذا العالم لم تتم تسميته بعد ولم يصبه التخشب، وهو لا يخشى من اختراقه[363]. على الرغم من شعوره بالاضطهاد والمطاردة حتى نومه أصبح قليلاً لعلمه بالخطر الذي يلاحقه ويحاول افتراسه لكن كل ذلك لم يمنعه من المواصلة.

ولعل سفره الطويل أخذ من جسده مثلما أخذ من نفسه فبدأ أثر الرحيل واضحاً على ذلك الجسد، ولعل حضور الشكل يعد أسلوباً معرفياً يكشف جانباً من المجهول الذي يختفي وراءه[364]. فيقول[365]:

أخاً شُقةٍ زولاً كأن قميصهُ على نَصلِ هِنديٍّ جُرازِ المَضاربِ
أناخ فأغفى وقعةً عند ضامرٍ مَطيةِ رحالٍ كثيرِ المذاهبِ

يبدو الجسد تمظهراً أو مظهراً للذات الإنسانية، فالوعي يتحقق في الوجود الجسدي، إنه التأسيس لإدراك العالم، والجهاز المعرفي الذي يعرف من خلاله المرء العالم بطريقة سابقة على التأمل[366]. فالذات تدرك ذاتها وعلاقتها بالعالم من خلال الجسد الذي يمثل لغة خطاب وتعبير يتكلمها الوعي ويعبر بها عن ذاته من خلال الإشارات والإيماءات[367]. وها هو جسد الشاعر يشكله في رؤية تعبر عن موقفه ونظرته للحياة من خلال رؤيته لذاته ووجوده في تأسيس عالمه الحلمي بديلاً عن عالمه الواقعي، فجسده الموجود الذي آل إلى الهزال والنحول لكثرة سفره وترحاله يوازي وجوده الفعلي المتحقق في تحوله إلى سيف هندي حي قوي لا يزال على حدته وقوته وفي ذلك رؤية تأسيسية للذات الإنسانية الشعرية، لقد صور ذلك الجسد الناحل النحيف سيفاً قاطعاً

دليلاً على مضائه وعزيمته وحدته وأصالته وقوته وصلابته وسرعته في القطع والقتل، فالسيف (أداة الموت) مختفي تحت القميص (دلالة الحياة والأمن والستر). لقد حول الشاعر بوعيه الشعري جسده إلى حضور فاعل وإمكانية متحققة في الحياة والموت، إنه يحمل حياته وموته معه في رحيله المستمر إلى اتجاهات وطرق مختلفة تحمل معها الأسرار والمجهول لذا فهو لا ينام بل (يغفو) عند مطيته فهو بين النوم واليقظة، بين الحلم والحقيقة والمرئي واللا مرئي بين النور والظلام في فضاء واسع بعيداً عن الموطن الأصل. يقول[368]:

بعدَ الذي بَدلتِ من عُهودي   رأت شُحوبي ورأت تخديدي
من مُجحفات زَمنٍ مَريدِ   نَقحنَ جِسمي عن نُضار العودِ
بعد اضطرابِ الغُصن الأملودِ   لا بل قَطعتِ الوصلَ بالصُّدودِ

يعي الشاعر صيرورة الوجود وفناءه أمام حكم الزمن، فكل شيء إلى زوال وانقضاء وفناء، وهذا التغير أو الصيرورة يسلب الإنسان وجوده وحياته ويتضح جلياً على جسده البالي الهزيل محققاً فاعلية الزمن وتغيراته عليه واقترابه في كل يوم من نهايته وموته، لذا بات همه إيجاد البديل عن عالمه الواقعي الذي لا يحقق له وجوده بوصفة قيمة فسعى إلى تغريب ذاته الجسدية وإظهارها جافية قاسية كمعنى شعري متحقق للوصول إلى مرتبة الكمال الإلهي والانقطاع التام عن العالم والتنكر له وعدّه عالماً وهمياً زائلاً[370]. يقول[371]:

بأشعث مُنقدِّ القميصِ كأنه   صفيحةُ سيفٍ جَفنُه مُتخرقُ
سِرى ثم أغفى عند رَوعاء حُرةٍ   تَرى خدها في ظُلمةِ الليل يبرقُ

...

فأصبحت أجتاب الفلاة كأنني حُسامٌ جلت عنه المداوسُ مخفقُ

وها هو يمنح جسده تشكيلاً هزيلاً رثاً يوحي بفقدانه الاهتمام بحاجات الجسد من طعام وشراب وراحة واهتمام في مقابل اهتمامه بما يحمله من قيم وما يسعى لتحقيقه من وجود إنساني متفرد، فهو حاضر جسدياً في الوجود الصحراوي ذلك الوجود الذي جعله (أشعث) مغبر، واندماجه في العالم بوساطة جسده يعني النظر إلى هذا العالم من وجهة نظر فريدة، أي أن يكون عالماً صغيراً فريداً من خلال انعكاس العالم على ذاته[372]. لقد غيره طول السفر والهموم الثقيلة التي تعجزه عن الاهتمام بأي شيء حتى (قميصه المنقد) لسرعته في المضي واستمرارية حركته التي مزقت ثيابه عن جسده مستلهماً النص القرآني في شخصية يوسف[373]، وكأن هناك غواية تطارده وتدفعه إلى الهاوية والهلاك لكنه أقوى من كل غوايا الحياة فهو كالسيف القاطع الحاد عزيمة وإرادة وقوة على الرغم من تمزق قميصه الذي لم يضره شيئاً ولم يقلل من قيمته كالسيف الذي لا يضره تخرق جفنه، فالجوهر باق ثابت صلب مهما تغيرت الأحوال وتبدلت الحياة عليه وتمزقت عنه، لقد جعل جسده (سيفاً) ليشكله بهيأة غريبة لا إنسانية تعالياً على جسده البالي المندثر وتحقيقاً لذاته وتأسيساً لقيمه وشعور بالعظمة في التخلي عن رغبات الجسد وتأكيداً لمعاناته وعذاباته التي لم تنته بل باقية معه مادام باقياً في دروب الصحراء يقطعها ويسير على رمالها، فسيره (حركته) هو تجل حيوي للحياة وزخمها، لكنه في الوقت نفسه التجسيد الأسمي لسكن الموت في الحياة، فالجامد الذي لا يتحرك لا يموت، بينما الحي فقط والمليء بالحياة، المتحرك، المتنفس، السائر هو الذي يحمل بذور الموت في جسده، في نبض حياته، لذا تصبح الحياة نبع الموت وشرط وجوده، والحركة شرط وجودي لإدراك الموت للإنسان، إنه جواب صحارى سائراً في الليل أبداً، سريعاً في مضيه واجتيازه، إنها رؤية الشاعر المأساوية ووعيه لزمنية وجوده وحتمية الموت،

وللمفارقة الضدية الكامنة في طبيعة الحياة: فلأنها حياة لذا فهي تحمل بذور الموت[373]. لكنه لا يختار الاستسلام بل (يغفو) قليلاً، يسكن لحين، فهي ليست سوى استراحة قليلة لتبدأ بعدها الرحلة، إنه الأمان المؤقت الذي لا يمثل إلا نقطة انتقال عابرة جداً بين خطرين، فالذات في سيرها لتحقيق إمكانياتها لابد أن تثب من فعل إلى آخر، أما السير المتصل فغير ممكن[374]، فكأنها الاستراحة بين الحياة والموت (الدنيا)، فلقد اختار أن يغفو عند ناقة حرة بيضاء كريمة تبرق في ظلمة الليل مواجهاً هذا الليل المظلم بهذه الناقة البيضاء مجسداً تضاد الوجود ومبلوراً رؤية لإمكانية الخلاص بالرغم من الضياع والتمزق والتساؤل.

ولعل سفره كشف له زيف العالم واختفاء الحقيقة.. فبات غريباً.. يشعر بالانفصال عن جماعته ومجتمعه، قلق، فيقول[375]:

أرقتُ وقد نامَ العُيونُ لمزنةٍ تلألأ وَهْناً بعد هَدءٍ وَميضُها
أرقتُ له وحَدي وقد نام صُحبتي بَطيئاً من الغورِ التهامي نُهوضُها

فالذي يشغله ويسهره ليله لا يشغل الآخرين بل هم نيام لا يرون الحقيقة بينما هو مستيقظ، يراقب، ويترقب وينتظر الآتي، إنه يرى ما لا يراه الآخرون، ويدرك ما لا يدركونه، إنها رؤيته المستنيرة التي تكشف له ما سيكون عليه الآتي. ويقول[376]:

ألا رُبَّ ضيف ليس بالضيفِ لم يكن لينزل إلا بامرئ غيرِ زُمَّلِ
أتانى بلا شخصٍ وقد نامَ صُحبتي فَبِتُّ بليلِ الأرقِ المُتململِ
فلما رأيتُ الصبحَ أقبلُ وجههُ عليَّ كإقبال الأغرِّ المُحجلِ
رفعت له رحلي على ظهر عرمسٍ رُواع الفؤادِ حُرةِ الوجهِ عَيطلِ

لقد اختاره الهم ليحل ضيفاً عليه، ولكنه ضيف غير مرغوب

فيه، لقد اصطفاه هو من دون صحبه، إنه شعور بالعزلة عن كل وجود للغير، فالذات الموجودة تشعر بوجودها المستقل، لكنها ليست عزلة مطلقة، فالآخر حاضر خارج الذات بوصفه فعلاً لتحقق الذات إمكانياتها بالضرورة، فالذات متحركة واعية متيقظة في مقابل الآخر الساكن غير الواعي النائم بل الغافل، إنه شعور بالقلق يجتاحه ويبعد عنه النوم، إنه الشعور بفرار الموجود بأسره وانزلاقه، إنه الإحساس بالعدم الذي يطارد كينونة الوجود وينقله من الإمكان إلى الواقع[377]، فقلقه يبصره بحقيقة مصيره، إنه يعيش الحاضر، الآن، ويخشى المستقبل، لذا يشعر بثقل الزمان وتباطئه (فبات ليله أرقاً متململاً)، ولكن قلقه كشف له عن حريته، فالشعور بالعدم وضعه أمام اختيارات، والحرية اختيار، إنه يحس فرديته إلى أعلى حد، فها هو الصبح المضيء يقبل عليه بعد أدبار الليل بكل ما فيه من هموم وأرق وقلق وكأن الصبح يحمل البشرى والخير، فهو مقبل عليه – وكأنه صباحه لوحده – كإقبال الفرس الأبيض المشرق اللامع في جبهته وقوائمه وكأن النور والضياء أقبل عليه بعد ظلمة الليل الطويل في تشكيل ضدي بين النور والظلام، بين ظلام الدهر الأرضي وإشراق النور السماوي في محاولة لتجاوز الذات وتعاليها، تلك الفردية التي تظهر بشكل جلي في شعوره بالتفرد والتعالي والرفعة عن كل شيء أرضي والاقتراب مما هو سمائي، فيقول[378]:

نظرتُ كما جَلى على رأسِ رهوةٍ   من الطيرِ أقنى يَنفضُ الطلَّ أزرقُ

طِراقُ الخوافي واقِعٌ فوقَ ريعةٍ   ندى ليله في ريشهِ يترقرقُ

إنه حلم الطيران الذي يراود الشاعر ويمثل له حلم التحرر والصعود والارتقاء، الارتقاء مكانياً للارتقاء روحياً، فالذات تعلو على نفسها بأن تغزو مواضع جديدة، فها هو يختار مكاناً مرتفعاً بما

يحمله من دلالات القدسية وتلقي الوحي والنبوءات والكشف والخلاص والتطهير في محاولة لتجاوز واقعه الراهن والصعود إلى الأعالي للنظر من فوق إلى حقيقة الكون كأنه (بازي) قوي البصر حاده ينفض الشخوص ليرى هل هناك فريسته، إنه يحمل الموت بمنقاره (الأزرق)، ناضج يمتلك خبرة ودراية، إن وعيه الشعري يسقط على هذا البازي رؤيته وذاتيته التي تتحدث وتبني عالمه في جو من الرفعة والتأمل، فالنظر من أعلى يجعل الرؤية أوسع وأشمل ومن ثم سيشعر الرائي بالانكفاء على الذات وبأنه يملك الكون كله حتى وإن لم يملكه حقيقة. ويقول[379]:

مللتُ به الثواءَ وأرقتني هُمومٌ لا تنامُ ولا تنيمُ
أبيتُ الليلَ أرعى كُل نَجمٍ وشَرُّ رعايةِ العينِ النجومُ

الشعور بالتوقف والسكونية وعدم الحركة يجعله يشعر بالملل، فالهموم تطارده فلا هي تغفل عنه وتتركه ولا هي تجعله يغفل عنها وينام، إن ما يشغله أكبر من مجرد هموم، فهو يراقب ويرصد ويتابع ويتطلع للحصول على غرضه المنشود لذا يشعر بالتبرم لرغبته في اختصار الامتداد الزماني أو المكاني، أي في اللقاء الآني، إنه شعور بعجزه ونقصه الذي يدفعه دائماً إلى التطلع والترقب لشيء أكبر[380]. فها هو متعلق بالنجوم يراقبها ويرعاها وكأنه يتابع مصيره فيها، إنه التعلق بالأعالي وبلوغ الذرى واللمعان في سماء الوجود، إنها رؤية الشاعر البعيدة الآفاق للوصول إلى القمة، إلى عنان السماء، والابتعاد عن الأرض وما فيها، تدفعه رغبة بعدم الرضى والشعور بالانفصال مكانياً وزمانياً عن كل شيء حوله. يقول[381]:

وحَرف نِياف السَّمك مقورةِ القَرا دواءُ الفيافي: مَلعُها وخبيبها
كأن قتودي فوقَها عُشُّ طائرٍ على لينةٍ سَوقاء تَهفو جُنوبها

يتقدم كلامه بالحديث عن الناقة، رفيقة رحلته في ضمورها وسرعتها وهزالها، إنها المعادل الموضوعي للشاعر/ الإنسان اللاهث وراء المجهول، وراء الرفعة والخلود في فضاء الوجود اللامحدود، لذا فهو يرى رحله كأنه (عش طائر) فالحلم يراوده بهناءة البيت الذي يعيده إلى بدائية المأوى، إلى العش الصغير المريح الدافئ والتائه بين الأغصان في الوقت نفسه، إنها الأحلام التي تحب أن تحط عالياً، فـ «صورة العش في الأدب هي صورة طفولية بشكل عام»[382]، إنها العودة بنا إلى الطفولة، إنه الاختفاء في الأعلى، والشجرة التي حملت هذا العش ونالت شرف استضافته أصبحت ردهة له وملجأ وانخرطت في سره، لقد أخفت هذه الشجرة ليس العش فقط بل حالم عظيم لاسيما وأنها شجرة مقدسة كـ (النخلة).

إن العش يمثل حلم البيت البسيط الذي تتحقق فيه الراحة والهدوء، إنه الحلم بالحياة المجنحة، والحماية والأمان، لكنه هش، معلق بين السماء والأرض يدفع إلى أحلام يقظة الأمان، إنه مركز حياة الشاعر الذي يختفي داخل الاتساع الكبير للحياة، إنه المنبع الذي تنبثق منه الثقة بالعالم، فالبيت المدرك عبر إمكانيات الحلم يصبح عشاً في العالم، إنه التأمل بموضوع وجوده في إطار وجود العالم، فالعالم هو عش الإنسانية، إنه كتلة مصاغة من الأرض والسماء، من الموت والحياة، من نوعين من الزمن: نوع نهبه وآخر نفتقده[383]. وتبقى صورة العش هي الناطقة أمام صمت الإنسان، ويبقى خياله الحلمي مستمراً لا يسكن أبداً لأن هنالك دائماً وجوداً أكثر مما تراه العين، وجوداً فوق الواقع[384].

لقد اختار الشاعر هنا العيش في الأماكن المرتفعة، والثبات أمام الهشاشة، والوضوح أمام الخفاء، والاستقرار أمام التحرك والاضطراب،

لقد اختار أن يكون هناك في قمة برجه ليرى العالم وقد سيطر عليه فيراه صغيراً جداً، فكل شيء صغير لأنه هو في مكان عال، ومادام عالياً فهو عظيم. إن علو موقعه برهان على عظمته[385].

ولعل شعوره بالعظمة والرفعة نابع من فخره بنسبه وقومه، فيقول[386]:

إذا نحنُ قايسنا أُناساً إلى العُلا وإن كَرُموا لم يَستطعنا المُقايسُ
نغارُ إذا ما الرُّوعُ أبدى عن البُرى ونقري سديف الشحمِ والماءُ جامِسُ
وإنا لخشنٌ في اللقاءِ أعزةٌ وفي الحي وضاحونَ بيضٌ قلامسُ
وقومٍ كرامٍ أنكحتنا بناتِهم ظباتُ السيوفِ والرماحُ المداعسُ

فالشاعر يفتخر قبلياً بأمجاد قومه وبطولاتهم ومنزلتهم الرفيعة العالية فهم أرفع العرب مكانة وعلو منزلة مشيراً إلى عراقتهم وأمجادهم، فوجودهم هو من أجل الآخرين في الكرم والشجاعة والنجدة، فهم شجعان أقوياء في المعركة لا يهابون العدو ولا يهابون الموت، وهم لا يقبلون الضيم ولا يرضون بالهوان، إنهم بين قومهم السادة الوضاحون المشرقون وجوهاً وبياضاً، كراماً حسان الوجوه، يبلغ كرمهم البحر في سعته وعطائه ولا محدوديته، فالبياض والكرم صفتان متلازمتان في قومه لما تحملانه من قيم ومعان تحقق الوجود الإنساني والقيم هي المعنى الذي يجده الإنسان لحياته، هي جوهر وجوده، فإذا تخلى عنها فقد تخلى عن وجوده[387]. فقيمة الأبيض المقترن بقيمة الكرم تعبران عن رؤية الشاعر للعالم، فكلاهما فياض في ذاته، عطاؤه مطلق كالبحر اللامحدود إنه «تعالي الذات على فرديتها وعلى غريزة التملك الضيقة، وانفتاحها على الآخر انفتاحاً مطلقاً... وتتهلل بهجة بتعاليها وعطائها الذي يحقق حرية الآخر، وها هنا أيضاً يكون الارتباط شرطياً بين البياض والكرم فالعلو فالحرية»[388]. لقد حقق

الشاعر ذاته ووجوده بوجود الآخرين ومعهم، إنه جزء من قومه ينتمي إليهم وينتمون له وفخره بهم هو في حقيقته فخر بنفسه وتحقيقاً لها وتأكيداً لوجودها أمام خطر المجهول. ويقول(389):

أبى عزُّ قومي أن تَخافَ ظَعائني صباحاً وأضعافُ العديدِ المُجمهرُ

أنا ابنُ الذينَ استنزلوا شيخ وائلٍ وعمرو بن هندٍ والقنا يتطيرُ

سَمَونا له حتى صَبحنا رجالَهُ صُدورَ القنا فوق العناجيجِ تخطرُ

بذي لَجَبٍ تدعو عدياً كُماتهُ إذا عثنتْ فوق القوانسِ عثيرُ

وأنا الحيُّ ما تزالُ جيادنا توطأ أكبادَ الكُماةِ وتأسرُ

أخذنا على الجفرين آل محرق ولاقى أبو قابوس منا ومُنذرُ

وأبرهةَ اصطادت صُدورُ رماحنا جهاراً، وعثنونُ العجاجة أكدرُ

تنحى له عمرو فشك ضلوعه بنافذةٍ نجلاءَ، والخيلُ تَضيرُ

أبي فارس الحواءِ يوم هبالةٍ إذا الخيل في القتلى من القوم تعثرُ

يُقدمها للموت حتى لبانُها من الطعن نضاح الجديات أحمرُ

كأن فُروج اللامة السردِ شَدَّها على نفسه عَبلُ الذراعين مُخدرُ

وعَمي الذي قاد الربابَ جماعةً وسعداً، هو الرأسُ الرئيسُ المؤمرُ

يبدو الشاعر في فخره ممتلئاً بتاريخ قومه القديم، ومعتزاً بأسلافه، فالماضي يشكل مواجهة للحاضر، والشاعر يفخر بالماضي في محاولة لتحطيم الزمن، فينتقل إلى حاضره، لقد أصبح الماضي جزءاً من الحاضر، إنها استمرارية الماضي إلى الحاضر، وعلى الرغم من أن الإسلام قد ألغى العصبية القبلية لكن الشاعر مستمر في فخره القبلي الذي ينطلق منه للفخر بذاته فخراً بعيداً، ولعل من أسباب ذلك الصراعات التي عاشها المجتمع والتي أدت إلى انحلاله(390):

أَبَتْ إبلي تَعرفُ الضيمُ نيبها إذا اجتيب للحربِ العوانُ السنورُ
لها حومةُ العزِّ التي لا يرومُها مُخيضٌ، ومن عَيلان نَصرٌ مُؤزرُ
تَجرُّ السلوقي الرباب وراءها وسعدٌ يَهزون القناحين تذعرُ
وعمرو وأبناء النوارِ كأنهم نجوم الثريا في الدُّجا حين تَبهرُ
فهل شاعرٌ أو فاخرٌ غيرُ شاعر بقومٍ كقومي أيها الناس يفخرُ
على من يصلي من معد وغيرهم بطم كأهوالِ الدُّجى حين تزخرُ
هم المنصبُ العادي مجداً وعزة وهم من حصى الدهنا ويبرينَ أكثرُ
وهم علموا الناسَ الرئاسة لم يَسر بها قبلهم من سائرِ الناسِ معشرُ

تشكل الناقة معادلاً موضوعياً له، فالمعروف أن الشاعر العربي يذبح الناقة المسنة (النيب) التي ترمز إلى الزمن، فالزمن قديم لكنه قوي وكذلك الناقة، في محاولة للانتصار على الزمن. لقد خرق ذو الرمة المتعارف عليه إذ جعل (النيب) بأهمية الإبل الأخرى لأنه تجاوز الزمن وخرج عن إطاره، وأصبح لا زمنياً، إنه يحقق انتصاره على الزمن، ويحاول التحكم في الزمن لا الزمن يتحكم فيه(391):

أبى الله إلا أننا آل خندفٍ بنا يسمعُ الصوتَ الأنامُ ويبصرُ
لنا الهامَةُ الكبرى التي كلُّ هامةٍ وإن عَظُمتْ منها أذلُّ وأصغرُ
إذا ما تمضرنا فما الناس غيرنا ونُضعفُ أضعافاً ولا نتمضرُ
إذا مضرُ الحمراءُ عَب عُبابها فمن يتصدى مَوجها حين يطحرُ

تشكل الناقة معادلاً موضوعياً له، فالمعروف أن الشاعر العربي يذبح الناقة المسنة (النيب) التي ترمز إلى الزمن، فالزمن قديم لكنه قوي وكذلك الناقة، في محاولة للانتصار على الزمن. لقد خرق ذو الرمة المتعارف عليه إذ جعل (النيب) بأهمية الإبل الأخرى لأنه تجاوز

يتداخل في فخره الماضي والحاضر في محاولة لتحطيم أبعاد الزمن واستمرارية التواصل، إنه يسعى لتحقيق الكائن الكامل، كائن يوجد في الآن الذي تتحد فيه أقطار الزمان الثلاثة: أي الماضي والحاضر والمستقبل، فكلما تكامل الموجود كلما أمكن اختصار الأبعاد الزمانية والمكانية لوجوده(392)، لكن الشاعر لا يكتفي بفخره عند هذا الحد بل تجاوز المعقول، واخترق المتعارف، فتساوى بالعظماء(393):

أنا ابنُ .... الكرام فمن دعا أبا غيرهم لابُد أن سوف يقهرُ
ألم تعلموا أني سَموتُ لمن دعا له الشيخُ إبراهيمُ والشيخُ يذكرُ
ليالي تحتلُّ الأباطح جرهم وإذ بأبينا كعبةُ الله تعمرُ
نبي الهدى منا وكُل خليفةٍ فهل مثل هذا في البرية مفخرُ
لنا الناسُ أعطاناهُم ... عنوةً ونحن له، واللهُ أعلى وأكبرُ
أنا ابنُ معدٍّ وابن عدنان انتمي إلى من له في العزّ وردٌ ومصدرُ
لنا موقف الداعينَ شُعثاً عشيةً وحيثُ الهدايا بالمشاعرِ تنحرُ
وجمعٌ وبطحاءُ البطاحِ التي بها لنا مسجدُ الله الحرام المطهرُ
وكل كريمٍ من أناسٍ سوائنا إذا ما التقينا خلفنا متأخرُ
إذا نحن رفلنا امرءاً ساد قومه وإن لم يكُن من قبلِ ذلك يذكرُ
هل الناسُ إلا نحنُ أم هل لغيرنا بني خندفٍ إلا العواري منبرُ
أبونا إياسُ قَدَّنا من أديمه لوالدةٍ تدهي البنين وتُذكرُ
ومنا بناةُ المجدِ قد علمت به مَعدّومنا الجوهرُ المتخيرُ
أنا ابنُ خليلِ الله وابنُ الذي له الـ مشاعرُ حتى يَصدُر الناسُ تشعرُ

لقد امتد فخره إلى إسماعيل بن إبراهيم عليهما السلام وإلى

النبي محمد صلى الله عليه وسلم، ويفخر أنه ابن هؤلاء الأنبياء الكرام، وأن نسبه يسمو إلى إسماعيل عليه السلام مشيراً إلى شعيرة الهدي (لإسماعيل)، لقد تداخل فخره بين الإسلام وما قبله، إنه يستمد منهم قوة مواجهة الزمن، في محاولة لتأكيد قوته وصلابته أمام الشعور بالضعف والهشاشة الذي يتملكه ويحاول التعالي عليه، إنه في صراع مع الزمن: الماضي/ الحاضر، فالعز والرفعة والمجد باقية في مواجهة الفناء واستمرارية البقاء وعدم التلاشي، إنه صراع مع الآخر الذي يمثل الفناء، فالرد على الآخر هو بحد ذاته رد على الفناء.

ويفخر الشاعر بعقله وحكمته ورأيه، فيقول[394]:

فأصبحتُ أرمي كل شَبحٍ وحائلٍ   كأني مُسوي قسمةِ الأرضِ صادعُ
كما نفضَ الأشباحُ بالطرف غُدوةً   من الطيرِ أقنى أشهلُ العينِ واقعُ
ثنتهُ عن الأقناصِ يوماً وليلةً   أهاضيبُ حتى أقلعت وهو جائعُ

لقد بات ينظر إلى كل شخص مرئي ولا مرئي، متحرك ومجهول، خيالي وواقعي نظرة تفصل بينهما وتقسمهما إلى طرفي الأرض كأنه قاضي يفرق بين الحق والباطل، إنه الحلم بالعدل، فهو لا يكتفي بالمرئي الظاهر بل يبعد ببصيرته إلى ما وراء المرئي، ويقول[395]:

أعاذلَ قد أكثرتِ من قيل قائلٍ   وعيبٌ على ذي اللب لومُ العواذلِ
أعاذلَ قد جربتُ في الدهرِ ما كفى   ونظرتُ في أعقابِ حق وباطلِ
فأيقن قلبي أنني تابعٌ أبي   وغائلتي غول القرونُ الأوائلِ

إنه يضيق بعذل عاذلته فهو يدرك ويعي حقيقة الحياة والوجود فيتجاوز كل ما عداه ، فهو يشعر بلا جدوى الحياة وباقتراب الموت وأن كل شيء إلى زوال وانقضاء فلا شيء يدوم، فالزمان يسير إلى الأمام

وكلما تقدم كان بالفعل في شيخوخة الموت، إنها رؤية مأساوية لمصير الحياة الفاني ولحتمية الموت.

ويشعر ذو الرمة بالتفرد والتميز عن باقي الشعراء، فشعره غريب لا يقدر عليه أحد، بل لقد فاق كل شعر سواه، يقول(396):

وشعرٍ قد أرِقتُ له غريبٍ أجنبهُ المساندَ والمُحالا

فبت أقيمه وأقُدُّ منه قوافي لا أعُدُّ لها مثالا

غرائبَ قد عُرفنَ بكل أفقٍ من الآفاق تفتعل افتعالا

...

ولم أمدح لأُرضيهُ بشعري لئيماً أن يكون أصاب مالا

فلا أخزى إذا ما قيلَ: قالا ولكن الكرام لهم ثنائي

إنه شعور بالتعالي والتجاوز والارتقاء فوق كل الأشعار مؤكداً لا تناهيه وعدم الاكتفاء بذاته بل سعي إلى الكمال، فلم يكن ذلك الشاعر المتكسب الذي سخر شعره للمدح ليحصل على مغانم المديح ليجمع مهر صاحبته - كما قيل عنه - ولم يكن مقلداً لأحد في شعره على الرغم من كون عائلته تتميز بقول الشعر، لكنه لم يقلدهم ولم يحذو حذوهم(397). لقد كان الشعر لديه لغرض الشعر، فلا يصدر عن تكلف بل هو طبع مركز فيه فقد امتاز بفرادته من بين شعراء عصره فلم يتخذ الشعر حرفة وصناعة وسلماً في عصر سعى الشعراء فيه للتكسب بأشعارهم والوقوف بباب الأمراء والممدوحين. لقد تجاوز بشعره حدود الكون، فلقد عرفت شعره كل الآفاق الأرضية والسماوية، لقد أدخل شعره في دائرة الأساطير فأخرجه من طور المحلية إلى العالمية، ويقول(398):

فأصبحتُ أرميكُم بكل غريبةٍ تُجدُّ الليالي عارَها وتزيدُها

قوافٍ كشامِ الوجهِ باقٍ حبارها إذا أرسلتْ لم يُثنَ يوماً شَرودُها
توافى بها الركبانُ في كل موسمٍ ويحلى بأفواهِ الرواة نشيدُها

لقد استخدم شعره سلاحاً لتهديد الآخرين لأثره وقوته وعلو منزلته ولوصوله إلى كل الناس (عامتهم وخاصتهم)، إنه يعي قوة تأثير شعره على عامة الناس خاصة، فهو شاعر شعبي تحبه العامة أكثر من الخاصة لأنه يأنف التكسب بشعره فضلاً عن كون خطابه ليس سياسياً لذا فهو على يقين من بقاء شعره وثباته وخلوده وديمومته كبقاء أثر الشامة على الوجه واضحة جلية لا يمكن إخفاءها، فاستخدم لغة الأبدية والخلود ليؤكد استمرارية شعره وأثره الباقي على مر الزمان الذي لا يمكن أن يمحى أو يختفي. يقول(398):

سيأتيكم مني ثناءٌ ومدحةٌ محبرةٌ صعب غريضٌ قريضُها
سيبقى لكم ألا تزالَ قصيدةٌ إذا اسحنفرت أخرى قضيبٌ أروضُها
رِياضةَ مَخلوجٍ، وكل قصيدة وإن صعبتْ سهلٌ عليّ عَروضُها
وقافية مثلِ السنانِ نطقتُها تبيد المخازي وهي باقٍ مضيضُها
وتَزدادُ في عينِ الحبيبِ ملاحة ويزدادُ تقبيحاً إليها بَغيضُها

لعل قصائده في المديح والثناء لا تقل أهمية عن باقي شعره فهي كالثوب الموشى المزين دلالة الفعل الإنساني وتأكيداً للثبات والجدة والجمال، فقصائده نابعة من طبيعته وفطرته لم يأخذها من أحد، فهي باقية مستمرة إذا ما انتهى من واحدة ابتدأ بالأخرى. وقوافيه حادة ثابتة شديدة مثل حد السنان في طعنه، وكلما ازدادت قدماً ازدادت أصالة وعتقاً وملاحة كالحسناء.

والإنسان كائن غير مكتف بذاته فهو يحتاج للآخر دائماً، فوجود الآخر ضرورة لوجوده وإدراك ذاته من خلال الانفتاح على الآخر ورؤية

الآخر لذات الإنسان ومشاركته له في معاناته ومأساته والشاعر يعي ذلك ويدركه لذا كان للآخر وجود حيوي في شعره، فيقول[399]:

تقولُ سُليمى إذ رأتني كأنني   لنجم الثريا راقبٌ استحيلُها

أشكوى حمتك النومَ أم نَفرتْ به   هُمومٌ تعنى بعد وهنٍ دخيلُها

فقلت لها: لا بل همومٌ تضيفت   ثويك، والظلماءُ مُلقى سُدولُها

إن سليمى تمثل (الآخر) بالنسبة للشاعر، التضاد بين (الأنا) و(الآخر) الذي يحقق (للأنا) ذاتيتها ووجودها، فالشاعر يعي الآخر (سليمى) لأنه يسمعها ويراها، وكذلك هي (الآخر) تعي الشاعر (الأنا) الذي تسمعه وتراه وتدركه موضوعاً لرؤيتها، فهي تراه كئيباً حزيناً مهموماً مترقباً ومنتظراً لآتي مجهول فتتساءل أشكوى أم هموم تمنعه المنام وتزيد في حيرته وقلقه، والسؤال تأكيد لفعل الوجود للأنا وللآخر، إنه يشاركها المكان والزمان لكنه يختلف عنها في رؤيته ومنظوره الخاص لهذا العالم[400]. فالهموم التي تشغله لا تعرفها هي والظلام المحيط به لا تراه مثلما يراه هو، لكنه يشعر بحضور الآخر ووجوده وهذا جزء من تحقيق ذاته وثباتها وإدراك لكونه ليس وحده، فالأنت المتفوق ليس وحده، وان ليس الواحد ضد الآخر، واننا لا نتنافى بل كلانا معاً، ولكي يحقق الشاعر شخصيته في حقل متزن لذا يشكل الآخر طرفاً في حوار[401]. ويقول[402]:

وقائلةٍ تخشى عليّ: أظنهُ   سيودي به ترحالهُ ومَذاهبُه

إن صوت الآخر ينطلق من صوت الأنا المتنبئة بهلاكه ونهايته وحتفه، إنه يتعالى على توتره ومخاوفه ليعيد لنفسه الثقة، وليؤكد ذاته، ويقول[403]:

أعاذلَ غضي من لسانِك عن عذلي   فما كلُّ من يَهوى رشادي على شكلي

فـمـا لام يـومـاً مـن أخٍ وهـو صـادِقٌ أخائي ولا اعتلت على ضيفها إبلي
إذا كـان فـيـهـا الـرِّسْـلُ لـم تـأتِ دونَـهُ فصالي، ولو كانت عجافاً، ولا أهلي
وإن تعتـذرُ بالمحل من ذي ضـروعها على الضيفِ يَجرحْ في عَراقيبها نصلي
وقـائـلـةٍ: مـا بـال غـيـلان لـم يـنـخ إلى مُنتهى الحاجاتِ، لم تَدرِ ما شُغلي
ولو قُمتُ مُذ قامَ ابنُ ليلى تعد هَوت ركـابـي بـأفـواهِ الـسَّـمـاوةِ والـرِّجـل
ولـكـن عَـدانـي أن أكـون أتـيـتـه عـقـابـيـلُ أوصاب يُـشـبـهـنَ بـالخَبـلِ
رأتـنـي كـلابُ الحَيِّ حتـى عَـرفـنـنـي ومدت نسوج العنكبوت على رَحلي

إن علاقته بالآخر علاقة حوار وهي من ثم تحفظ له أخريته وتفرده وتفسح له مجالاً ليكون ذاته، فالشاعر يرى ما لا تراه العاذلة فهو شعور بالانفصال وتفرد الرؤية وثبات على الموقف على الرغم من كل التضحيات، فها هو يرعى العلاقات الاجتماعية كالكرم فيقري ضيفه ولا يمنعه عن غيره إلا المرض الذي يشل حركته ويقعده ويشعره بعجزه حتى بات ساكناً مدت نسوج العنكبوت على رحله وعرفته كلاب الحي فلم يعد غريباً لطول مقامه، إنه الإحساس بالعجز ودنو الأجل واقتراب الموت والشعور بغدر الزمان إنها رؤيته المأساوية لفنائه ونهايته التي لم تدركها (سألته).

نستخلص من هذا رؤية الشاعر لذاته فكأنه الكائن الذي استيقظ من سبات طويل، فنراه يدعو الناس للاستيقاظ بعد أن أدرك غيبوبتهم عن العالم والوعي واستغراقهم في نوم طويل، وعيشهم في أحلام توهمهم بالوصول إلى السعادة، فيدعوهم لتحرير أنفسهم من هذه الأوهام والوصول إلى الحقيقة التي تجعلهم أحراراً، الحقيقة التي توصل إلى خلاص الإنسان.

الهوامش

163) ينظر: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام: د. جواد علي 13/1-26، و: الشاعر والوجود في عصر ما قبل الإسلام: باسم إدريس قاسم، رسالة ماجستير، كلية الآداب – جامعة الموصل 1992: 24.

164) ينظر: مشكلة المكان الفني: يوري لوتمان، تقديم وترجمة سيزا قاسم دراز، مجلة ألف، مجلة البلاغة المقارنة ع 6، 1986.

165) ينظر: مولد الفكر وبحوث فلسفية أخرى: جورج سنتيانا: 17.

166) ينظر: الرؤى المقنعة: 473.

167) ينظر: في الشعر الإسلامي والأموي: عبدالقادر القط: 403.

168) ينظر: جماليات المكان: غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا: 171.

169) أحلام الخيال الفني: 318.

170) التطور والتجديد في الشعر الأموي: شوقي ضيف: 250.

171) ينظر: ذو الرمة، شاعر الحب والصحراء: يوسف خليف: 25.

172) ديوانه: ق 27، 878/2 يا ءين: زجر وحداء، يريد: زجرة للإبل، القوارح: التي استبان حملها من الإبل.

173) ينظر: تشكيل الخطاب الشعري: 45.

174) ينظر: الطير وعالمه الحيواني في الشعر الجاهلي: د. عبدالقادر الرباعي، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، ع 31، 1986 : 92.

175) شعر ذي الرمة، دراسة فنية : خالد ناجي حمد السامرائي ، رسالة دكتوراه، الجامعة المستنصرية، 1997 : 169.

176) ديوانه: ق 19، 674/2 عساقلها: السراب، الأوام: شدة العطش، الوجيف: ضرب من السير، الجروم: الأجسام.

177) ينظر: التطور والتجديد في الشعر الأموي: 250.

178) التطور والتجديد في الشعر الأموي: 256.

179) ينظر: الرؤى المقنعة: 325.

180) ينظر: الرؤى المقنعة: 400-401.

181) ينظر: الجمال في الوعي الشعري العربي قبل الإسلام (دراسة تأويلية): هلال محمد جهاد، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، 1998 : 183.

182) ينظر: ذو الرمة شاعر الحب والصحراء: 161-163.

183) ينظر: ديوانه: ق 30، 33، 39، 50، 58، 5، 6، 7، 9، 16، 23، 24، 28، 35، 40، 41، 42، 66، 87.

184) ديوانه: ق 8، 278/1 وينظر: ق 10.

185) ينظر: الجمال في الوعي الشعري قبل الإسلام: 179.

186) ديوانه: ق 12، 410/1 تراطنهم: كلامهم، اللجة: الماء الكثير، الدياميم: الفلوات، القنان: الصغار من الجبال.

187) ينظر: جماليات المكان: 170.

188) ديوانه: ق 76، 1667/3، وينظر: ق 32. شهر ناجر: شهر تموز، سمادير: غشاوة على العين.

189) ينظر: عصر السريالية: والاس فاولي، ترجمة: خالدة سعيد: 30.

190) ينظر: تنوير المنير في بحث المخاطب عن الضمير : مطاع صفدي ، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع 38، 1986 : 10.

191) ينظر: جماليات المكان: 32.

192) تنوير المنير: 11.

193) ديوانه: ق 36، 1132/2، وينظر: ق 11، 45. الهبرزي: الماضي على كل شيء، المغامس: الذي يغامس في الأمور.

194) ينظر: القطا في اللغة والشعر العربي القديم: د. محمد السليمان السديس، مجلة كلية الآداب، جامعة الملك سعود، م 12، ع 1، 1985.

195) ديوانه: ق 5، 198/1، وينظر: ق 16، 87.

196) ينظر: الصحراء وراموزها «لبيد بن ربيعة»: أندريه مايكل، تر: عبدالكريم حسن وسميرة بن عمو، مجلة البحرين الثقافية، ع 15، 1998.

197) ديوانه: ق 13، 489/1 وينظر: ق 26.

198) ينظر: جماليات المكان: 171.

199) ينظر: م.ن: 39.

200) مفاتيح القصيدة الجاهلية: 45.

201) ينظر: جماليات المكان: 46.

202) ينظر: م.ن: 32.

203) ينظر: الهامة والصدى، صدى الروح في الشعر الجاهلي: إحسان الديك، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، م 3، ع 2، 1999: 263-264.

204) ديوانه: ق 2، 147/1 وينظر: ق 20، 27.

205) ينظر: جماليات المكان: 166.

206) ينظر: م.ن : 168.

207) ينظر: م.ن : 163.

208) ديوانه: ق 12، 407/1، وينظر: ق 33. واصية: فلاة متصلة بأخرى، معكوم: عمامة توضع على فم البعير.

209) ينظر: وصف الطبيعة في الشعر الأموي: 265.

210) ينظر: منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، الآفاق النظرية وواقعية التطبيق: د. قاسم البريسم: 74.

211) ذو الرمة شاعر الحب والصحراء: 172.

212) ديوانه: ق 26، 845/2، وينظر: ق 27، 39، 65، 87.

213) ديوانه: ق 58، 1576/3.

214) الصحراء وراموزها: 72.

215) ينظر: القاموس المحيط: للفيروز آبادي 53/1.

216) تشكيل الخطاب الشعري: 52.

217) ينظر: م.ن: 52.

218) ينظر: الغزل العذري، دراسة في الحب المقموع: يوسف اليوسف: 110.

219) ديوانه: ق 5، 203/1، وينظر: ق 10، 12 من الملحقات.

220) ينظر: الغزل العذري، دراسة في الحب المقموع: 110.

221) ديوانه: ق 16، 631/2.

222) ينظر: الحياة والموت في الشعر الأموي: د. محمد بن حسن الزير: 311.

223) ينظر: أسطورة سيزيف: ألبير كامو، ترجمة: أنيس زكي: 35.

224) ينظر: الصوفية والسوريالية: 152.

225) ينظر: الطبيعة في الشعر الجاهلي: د. نوري حمودي القيسي: 95.

226) ينظر: ذو الرمة شاعر الحب والصحراء: 168-169.

227) في الشعر الإسلامي والأموي: 403-404.

228) ديوانه: ق 12، 423/1. علكوم: غليظ، الميس: شجر تعمل منه الرحال، قعقع: حرك، بصباص: الناجي السريع، الشعشعانات: الإبل الطوال الخفاف، العياهيم: الغلاظ الشداد السمان، الأضا: الغدير، الشغاميم: التوأم الحسان من الإبل.

229) ينظر: القيم الفكرية والجمالية في شعر طرفة بن العبد: د. عبدالفتاح فيدوح: 79.

230): ينظر: أحلام الخيال الفني: 182.

231) ينظر: الهامة والصدى، صدى الروح في الشعر الجاهلي: 640.

232) ق 13، 468/1، وينظر ق 49، 67. دعموص: دويبة تكون في الماء الكدر يشبه الجنين بها، وظيف: عظم الساق، سهوق: طويل، المنجمان: عظمان شاخصان في باطن الكعبين، خرنق: ولد الأرنب، محال: فقار الظهر، الدلاص: الأملس البراق، دفواء: ناقة فيها انحناء، حاذان: ما وقع عليه الذنب من دبر الفخذين، مجلوز: مطوي شديد عليهما اللحم، النقوان: الفخذين، البضيع: اللحم.

233) ديوانه: ق 39، 1216، وينظر ق 5، 11. أرفض أطراف: تفتح طيها من طول السفر، الجرم: الجسد، حشر: لطيفة محددة، السبت: النعل المدبوغة، جلس: سمينة.

234) ينظر: الرؤى المقنعة: 400-401.

235) ينظر: قراءة ثانية لشعرنا القديم: 100.

236) الشعر بين الرؤيا والتشكيل: عبدالعزيز المقالح: 100.

237) أحلام الخيال الفني: 181.

238) التفسير الأسطوري للشعر القديم: أحمد كمال زكي، مجلة فصول، ع 3،121:1981.

239) ديوانه: ق 279/1،8، أوغل: أبعد في الأرض، لهاله: الأرض المستوية، خوصاً: غائرات العيون، الآطال: الخواصر، الأغفال: أرض لا علم بها، نغضان: التحرك والاضطراب.

240) ينظر: القصيدة العربية وطقوس العبور، دراسة في البنية النموذجية: د. سوزان ستيتكيفيتش ، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، م 60، 1985 : 65.

241) ينظر: فن الوصف وتطوره في الشعر العربي: 121.

242) ينظر: الأسطورة والرمز في الأدب الجاهلي: عادل البياتي، من كتاب الشعر والمجتمع (مختارات من الأبحاث المقدمة لمهرجان المربد الثالث): 132.

243) الأمل في الشعر العربي قبل الإسلام: احمد محمود زيدان العبيدي، أطروحة دكتوراه، جامعة الموصل: 208.

244) ينظر : ديوانه : ق 35، 25، 11، 41، 66.

245) الحياة والموت في الشعر الأموي: 314.

246) ينظر: ذو الرمة شاعر الحب والصحراء: 176.

247) ينظر: في الشعر الإسلامي والأموي: 426.

248) ينظر: ديوانه: ق 6، 11، 30، 41، 45، 66.

249) ينظر: ديوانه: ق 1، 12، 14، 25، 28.

250) ينظر: الرحلة في القصيدة الجاهلية: وهب روميه: 128.

251) ينظر: ديوانه: ق 26، 28، 33، 39.

252) ديوانه: ق 6، 240/1 حرورها: الريح الحارة، نزورها: القليلة الولد، طرورها: إذا نبت شعره ووبره، تلوحن: استعطشن، مطلخم: متكبر، العلاجيم: الضفادع، أهب: أيقظ، صباح: رجل من بني ضبة (صائد).

253) ديوانه: ق 1،50/1 وينظر: ق 12، 14. الآجة: التوهج، صوح: يبس وتشقق، ناج: تشتد وتسرع، الثميلة: البقية تبقى من العلف والماء في بطن البعير وغيره.

254) ينظر: الزمن في الأدب: هانز ميرهوف: تر: د. أسعد رزوق: 22.

255) قب: ضمر، كربت: دنت، الحوباء: النفس، منصلتاً: منجرداً مسرعاً ماضياً، تنكب: تنحى ومال، أرفضت: تفرقت، حزيقتها: جماعتها، جلب: تطرد وتساق.

256) ينظر: الرمز في الشعر العربي قبل الإسلام: مؤيد محمد صالح اليوزبكي، أطروحة دكتوراه، جامعة الموصل، 1992 : 260.

257) القلق والاغتراب في شعر ما قبل الإسلام: د. عمر الطالب: 198.

258) الاشاء: النخل الصغار، تسامى: تطاول.

259) ينظر: التحليل النفسي للذات العربية: 167.

260) ينظر: الرمز الشعري عند الصوفية: عاطف جودة نصر: 45.

261) جلان: قبيلة من عنزة، منزرب: داخل في حفرته، هدت: تقدمت، قضباً: السهام، العقاب: العصب تعمل منه الأوتار.

262) ينظر: أحلام الخيال الفني 240.

263) ينظر: م.ن: 240.

264) أحلام الخيال الفني: 221.

265) أحلام الخيال الفني: 221.

266) ينظر: سورة طه، الآية (102).

267) أحلام الخيال الفني: 267.

268) ودقت: دنت، الاهضام: ما انخفض من الأرض، أطباها: دعاها، تجب: تخفق، القصع : قتل العطش، قرم: شديد الشهوة إلى اللحم.

269) الرؤى المقنعة: 380.

270) ديوانه: 67، 1704/1 وينظر: ق 9، 12، 30، 33. أخنس: قصير الأنف، سراته: ظهره، الوعساء: رابية من الرمل لا تبلغ أن تكون كثيباً، الحوادر: المكتنزة من الرمل، البلوقة: أرض مستوية فيها لين ، المشاعر: كل موضع فيه حمر وأشجار، الحرجف: الريح الشديدة الباردة، أسباط الحقوف: نبات رمل ينبت فوق كثبان الرمال، التياهر: الرمال العظام، عوكلات: أي صعاب، عوانك: مشرفات يصعب صعودها، القرم: فحل الإبل، عذوباً: رافعاً رأسه لا يرعى.

271) ينظر: النار في الشعر الجاهلي: أنور أبو سويلم، مجلة دراسات، م 15، ع 3، 1988، الأردن: 90.

272) الرؤى المقنعة: 420.

273) ينظر: النار في الشعر الجاهلي: 90.

274) الرؤى المقنعة: 417.

275) ديوانه: ق 1، 74/1 وينظر ق 87، 50. شبب: مسن، الربب: بقل ناعم، خبب: طرائق من الرمل، النشاص: ما ارتفع من السحاب وتراكم ، مرتكم : كثيباً متراكم، الهدف: ما اشرف من الرمل، الحائل: المتغير اللون، الفرصاد: شجر التوت، مجرمز: ثور قد انقبض واجتمع بعضه إلى بعض من البرد والمطر، متقبي: لابس قباء، عزب: رجل أعزب.

276) ينظر: الرؤى المقنعة: 417.

277) الألوان في اللغة والأدب: الصادق الميساوي، حوليات الجامعة التونسية، ع 36، 1995 : 251.

278) ينظر المطر في الشعر الجاهلي.

279) ينظر: النار في الشعر الجاهلي: 75.

280) الرؤى المقنعة: 417.

281) في الشعر الإسلامي والأموي: 412.

282) ينظر: المبحث الأول (رؤية الطلل) فصورة الدر المنثور تتكرر في القصيدة ذاتها.

283) يشئزه: يقلقه، الثأد: الندى، الجدر: نبت، شوازب: يبس، الفرثان: الجائع، العذب: القلائد التي في أعناقها من السيور، هبال: محتال، مقزع: مخفف الشعر، أطلس الاطمار: ثيابه وسخة بالية، غربه: ضده ونشاطه، العطب: الهلاك، يمشق: طعن خفيف، الوخض: طعن لا ينفذ، السحر: الرئة، المدري : القرن، اللهذم: الحديد الماضي، زاهق: الذي قد مات، الهذ: المر السريع، زعلاً: نشيطاً، جذلان: فرح.

284) ينظر: أحلام الخيال الفني: 241.

285) ينظر: الجمال في الوعي الشعري العربي قبل الإسلام (دراسة تأويلية): 192.

286) ينظر: مواقف في الأدب والنقد: د. عبدالجبار المطلبي: 83.

287) ديوانه: ق 50، 1455/1 وينظر: ق 7، 65، 86، الاعداد: البئر التي لا ينقطع ماؤها، خذل: أقامت على ولدها، ذرع: ولد، الهبرزي: الماضي في أمره، بهو: كناسه.

288) ينظر: الرؤى المقنعة: 60.

289) ينظر: م.ن : 61.

290) ينظر: الرحلة في الشعر الجاهلي: 118.

291) ديوانه: ق 67، 1671/3 أم خشف: ظبية، الخوق: الحلقة، الحضن: الناحية، عوهج: طويلة العنق، أعطاف كل شيء نواحيه، فاتر: ضعيف العظام ، صفصف: المكان المستوي.

292) ينظر: قراءة جديدة لشعرنا القديم: صلاح عبدالصبور: 58.

293) ينظر: رمز الذئب في نماذج من الشعر العربي القديم: ياسين عايش، مجلة دراسات، الجامعة الأردنية، م 28، ع 1، 2001 : 20.

294) ديوانه: ق 50، 1488/3، وينظر: ق 67، الجوف: المطمئن من الأرض، الحثل: سوء الرضاع، متزمل: متدثر متلفف.

295) رمز الذئب في نماذج من الشعر العربي القديم: 1.

296) ديوانه: ق 1، 114/1 وينظر: ق 89، 86، 28، 20، 13، 5. السي: ما استوى من الأرض، خدب: ضخم ، شوقب: طويل، شخت الجزارة: دقيق القوائم، خشب: غليظ خشن، المسماك: عود يكون في الخباء، الصقب: الطويل من كل شيء، النجب: لحاء الشجر، الآء والتنوم: نبتان، المرو: الحجارة البيض، مختضعاً: أي مطأطئ الرأس، يسطع: يرفع رأسه، الخرب: الثقب، الهجنع: الظليم الواسع الخطو، حادجه: هو الذي يشد على البعير قتبه ورحله، الطلة: العنق، النقب: اللون.

297) ينظر: الرؤى المقنعة: 339.

298) الكثب: القريب، نافجة: الريح الشديدة، خرجاء: سواد وبياض، الإيغال: المضي، الاهاب: الجلود، الشأو: الطلق، زعراً: لا ريش عليها، الدهاس: الرمل اللين السهل، الكراث: نبات، لفائفه: أكمامه، الهيشر: شجرة خشنة تسمق.

299) ينظر: الحيوان في الأدب العربي: شاكر هادي شكر: 309/2.

300) ديوانه: ق 45، 1345/2، وينظر: ق 61، الأعطان: جمع عطن وهو مبرك الإبل حول الماء، السربة: جماعة القطا، الجوازل: الفراخ، الرفض: ما تفرق، القلاقل: نبات.

301) ديوانه: ق 51، 1509/3.

302) ديوانه: ق 6، 234/1.

303) ديوانه: ق 61، 1587/3.

304) ينظر: ديوانه: ق 26، 848/2.

305) ينظر: ديوانه: ق 78، 1771/3 وق 79، 6.

306) ينظر: ديوانه: ق 78، 1773/3.

307) ينظر: المبحث الثاني، رؤية الصحراء.

308) ينظر: ديوانه: ق 14، 536/1.

309) ينظر: ديوانه: ق 42.

310) ينظر: ديوانه: ق 78، 1773/3، وق 1.

311) ينظر: ديوانه: ق 12، 1/417/1 وق 49.

312) ينظر: ديوانه: ق 50.

313) ينظر: ديوانه: ق 26.

314) ينظر: ديوانه: ق 4.

314) ينظر: أبعاد التجربة الفلسفية: 85، 96.

315) ينظر: الإنسان بين الجوهر والمظهر: إريك فروم، ترجمة: سعد زهران: 61، 92

316) ينظر: نظرية التأويل: مصطفى ناصف: 78.

317) ينظر: استراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية: مطاع صفدي: 72.

318) ينظر: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام: فريد الزاهي: 22.

319) ينظر: فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية: د. حبيب الشاروني: 47-50.

320) ينظر: م.ن : 142.

321) ينظر: مشكلة الحب: د. زكريا إبراهيم: 40-41.

322) ينظر: انتروبولوجيا الجسد والحداثة: دافيد لوبرتون، ترجمة: محمد عرب صاصيلا: 31.

323) ينظر: أبعاد التجربة الفلسفية: 83.

324) ينظر: النفس والجسد عند ديكارت وكبار الديكارتيين: جلال الدين سعيد: 9.

325) ينظر: الجسد في الشعر العربي قبل الإسلام: د. مؤيد اليوزبكي، بحث مقدم إلى المؤتمر العلمي السنوي لكلية الآداب 2002. وينظر: لحظة الأبدية، دراسة الزمان في أدب القرن العشرين: سمير الحاج شاهين: 11.

326) ينظر فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية: 168.

327) ينظر: م.ن : 58.

328) ينظر الوجودية : جون ماكوري، ترجمة: د. إمام عبدالفتاح إمام: 165.

329) ينظر: م.ن : 168.

330) ينظر: طريق الفيلسوف: جان فال، ترجمة: احمد حمدي محمود: 121.

331) ينظر: الوجودية: 252-254.

332) ينظر: موقف الإنسان التناقضي من الوجود: إريك فروم، عرض وتلخيص: إميل توفيق، مجلة الأديب، ج 5، 1964، بيروت: 9.

333) ينظر: رؤية دوستويفسكي للعالم: نيقولا بردیانف، تر: فؤاد كامل: 28.

334) ينظر: الشعر والزمن، جلال الخياط: 24.

335) ديوانه: ق 11، 330/1.

336) ينظر: التحليل النفسي للذات العربية: 143.

337) ينظر: الأغاني: 123/16.

337) ديوانه: ق 51، 1534/3، الموجبة: الكبيرة التي توجب النار.

338) ديوانه: ق 67، 1689/3، وينظر: ق 11.

339) ديوانه: ق 5، 195/1، شعوب: اسم للمنية.

340) ينظر: الجمال في الوعي الشعري العربي قبل الإسلام: 170.

341) العزلة والمجتمع: نيقولاي بردیائف، تر: فؤاد كامل: 102.

342) ينظر: مولد الفكر: 23.

343) ديوانه: ق 26، 847/2.

344) الفلسفة الوجودية: زكريا إبراهيم: 97.

345) ينظر: أحلام الخيال الفني: 168.

346) ديوانه: ق 11، 355/1، الظمء: ما بين الشربين، وهو وقت الورود، وهنا يعني: الأجل.

347) سورة ق، الآية (١٦).

348) ديوانه: ق 38/1، الغمرة: الماء الكثير.

349) ينظر: جماليات المكان: 110.

350) ديوانه: ق 22، 706/2.

351) ينظر: الزمن في الأدب: 22.

352) ينظر: أبعاد التجربة الفلسفية: 90.

353) ينظر: الرؤيا في شعر البياتي ، محيي الدين صبحي: 50.

354) ديوانه: ق 35، 1108/2. وينظر: ق 14، 16، 24، 26، 33، 36. أثناؤه: أطرافه، الرويزي: طيلسان أخضر، جبته: قطعته ، أحم علافي: الرحل أسود، المطاود: المذاهب والمطاوح.

355) ينظر: زمن الشعر: 189.

356) ينظر: تنوير المنير في بحث المخاطب عن الضمير: 9.

357) ديوانه: ق 67، 1684/3. التعريس: النزول للنوم في آخر الليل، اثنتين: الركبتين، اثنتين: الشفنتين، فردة: الكركرة، مخيط: ممر، غير جعدة: رجلا سبطة سهلة، العرنين: الأنف، هدف: شرف من الأرض.

358) ينظر: الزمان الوجودي: عبدالرحمن بدوي: 182.

359) ينظر: الأنا الأعلى في الذات العربية، البطل في التصوف والانثروبولوجيا والفنون والأحلام: د. علي زيعور، آفاق عربية، ع 5، 1980 : 27.

360) ينظر: تنوير المنير في بحث المخاطب عن الضمير: 9.

361) ينظر: الإنسان بين الجوهر والمظهر: 116.

362) ينظر: تنوير المنير في بحث المخاطب عن الضمير: 10.

363) ينظر: م.ن: 4.

364) ديوانه: ق 5، 191/5. الزول: الرجل الظريف، وهنا: خفيف اللحم، جراز المضارب: قطوع.

365) ينظر: الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية: د. سعيد توفيق: 202.

366) ينظر: م.ن : 211.

367) ديوانه: ق 11، 333/1. الشحوب: التغير والهزال، تخديد: الهزال واضطراب اللحم، مريد: منكر شديد، التنقيح: ذهاب اللحم من العظم، نضار: شجر خالص.

368) ينظر: أبعاد التجربة الفلسفية: 87.

369) ديوانه: ق 13، 467/1. وينظر: ق 14، 25، 33، 35، 43، 48. المداوس: المصاقل، مخفق: سريع القطع.

370) ينظر: الوجودية: 128.

371) ينظر: سورة يوسف، الآية (23-25).

372) ينظر: في الشعرية: كمال أبو ديب: 66.

373) ينظر: الزمان الوجودي: 186-187.

374) ديوانه: ق 22، 707/2. وينظر: ق 16، 19، 25، 35، 36.

375) ديوانه: ق 50، 1473/3.

376) ينظر: الزمان الوجودي: 172.

377) ديوانه: ق 13، 487/1. وينظر: ق 42، 51. أقنى: أعوج المنقار، الرهوة: المرتفع من الأرض، طراق: بعضه على بعض، الريعة: المكان المرتفع، يترقرق: يجيء ويذهب.

378) ديوانه: ق 19، 682/2. وينظر: ق 45.

379) ينظر أبعاد التجربة الفلسفية: 90.

380) ديوانه: ق 21، 699/2. نياف السمك: طويلة السمك، السمك: أعلاها، مقورة: ضامرة الظهر، القتود: عيدان الرحل، لينة: نخلة، سوقاء: طويلة الساق، تهفو: تضطرب.

381) جماليات المكان: 102.

382) ينظر: جماليات المكان: 103.

383) ينظر: م.ن: 97.

384) ينظر: م.ن: 163.

385) ديوانه: ق 36، 1141/2. وينظر: ق 50، 18. المقايسة: المقادرة، البرى: الخلاخيل، السديف: شحم السنام، جامس: أي جامد، القلامس: البحار أي السادة الأشراف، الرماح المداكس: القوية على الطعن، الظبة: حد السيف.

386) ينظر: الرؤيا المقيدة، دراسات في التفسير الحضاري للأدب: شكري محمد عياد: 150.

387) الجمال في الوعي الشعري العربي قبل الإسلام: 154.

388) ديوانه: ق 16، 633/2. وينظر: ق 40، 47، 37. المجمهر: المجموع، العناجيج: الطوال الأعناق من الخيل، خطر الرمح: اهتز، لجب: صوت، العشير: الغبار، الكماة: الشجعان، الحواء: فرس، الجديات: طرائق الدم ودفعه، العدملي: كل مسن قديم.

389) النيب: الناقة المسنة، اجتيب: البس، السنور: الدروع، العوان: التي قبلها حرب، السلوقية: الدروع، الطم: العدد الكثير، العادي: القديم.

390) تطحر: تدفع وترمس.

391) ينظر: أبعاد التجربة الفلسفية: 89.

392) إياس: إلياس، الوالدة: هي الخندف، تدهى البنين: تلدهم دهاة.

393) ديوانه: ق 42، 1291/2. وينظر: ق 26.

394) ديوانه: ق 45، 1352/2. وينظر: ق 51، 39، 32.

395) ديوانه: ق 51، 1532/3، المساند: من السناد: وهو عيب في الشعر، المحال: من الكلام: ما عدل عن وجهه كالمستحيل.

396) ينظر: ذو الرمة شاعر الحب والصحراء: 26، 43. والتطور والتجديد في الشعر الأموي: 120.

397) ديوانه: ق 40، 1239/2، حبارها: أثرها.

398) ديوانه: ق 22، 715/2. غريض: طري، محبرة: موشاة مزينة، اسحنفرت: مضت وتتابعت، قضيب: التي لم تذلل من النوق، المخلوج: البعير.

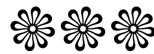
399) ديوانه: ق 28، 936/2. وينظر: ق 14، 21، 45، 50،

400) ينظر: الوجودية: 151.

401) ينظر: التحليل النفسي للذات العربية: 23.

402) ديوانه: ق 26، 858/2. وينظر: ق 11.

403) ديوانه: ق 2، 155/1. الرسل: اللبن.



منذ أكثر من عشرين عاماً طرح الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين على بعض أصدقائه من الأدباء السؤال التالي: لماذا لا يُؤرَّخ للمعارك الأدبية التي دارت عبر نصف قرن من الزمن؟

ولم تكن معظم الردود في صالح السؤال - أو الاقتراح بمعنى أصح - بحجة أن الكثير من هذه المعارك يشوبها الكثير من غُثاء القول والاتهامات الشخصية التي تحمل وزرها أصحاب الصحف[1].

ولعلنا لا نجاوز الصواب إن قلنا، إن تأريخ النقد التي تمثل المعارك الأدبية مادته الأساسية، هو عمل ممتاز بكل المقاييس، فهو توثيق لجزء مهم من تاريخ الأدب العربي، تكاد تخلو منه المكتبة العربية.

وإذا كانت الاتهامات الشخصية، وما يصاحبها عادة من أسلوب جارح أو ألفاظ خارجة عن حدود المألوف في الحوار تؤذي سمع القارئ، وهو أمر سوف يعوق عملية جمع وتسجيل نصوص المعارك الأدبية كما وردت في حينها في رأي البعض.

والذي نود أن نقوله في هذا الشأن، إن مثل هذا الأسلوب أو تلك الألفاظ إن كانت سائدة أو مقبولة في وقت ما، دون حساب أو مؤاخذة، فلأنها كانت تمثل - في حينها - لغة العصر، بما تمثله مفردات هذه

اللغة من مؤشر هام للحياة السياسية والاجتماعية فضلاً عن الجانب الشخصي.

وإذا كان البعض قد يستهجن تلك المفردات، ويستحسن إسقاطها لدى تأريخهم للمعارك الأدبية، فإن هذا يعد تصرفاً غير مقبول في مجال تسجيل الوثائق التاريخية.

والحقيقة أن الأمانة العلمية تقتضي أن يعلم القارئ كل ما قيل باعتباره جزءاً من الخطاب النقدي السائد وقتها.

ولعل الأمر يحدونا جميعاً - كتاباً وقراء - أن يرى اقتراح الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين النور، إذ إنه سوف يحرّك المياه الراكدة في واقع الأدب العربي المعاصر.

ويسرني بهذه المناسبة أن أعرض معركة أدبية، فريدة من نوعها، ذات قدر كبير من الحيدة والموضوعية، لكاتبين اشتهر كل منهما بعدم الحيدة والبعد عن الموضوعية تجاه الآخر. وهي من المعارك الأدبية المجهولة التي لا يدري غالبية الكتّاب والباحثين في النقد الأدبي من أمرها شيئاً.

معركة مجهولة:

كان الوسط الأدبي في مصر - في النصف الأول من القرن الماضي - مسرحاً لمعارك نقدية، لا نجاوز الصواب كثيراً إذا استعرنا بعض المصطلحات العسكرية فوصفناها بأنها معارك نقدية طاحنة.

وكانت هذه المعارك النقدية - شأنها في ذلك شأن المعارك العسكرية - قد خلّفت الكثير من الضحايا، وإن لم تخل من فائدة في نفس الوقت.

ولعل أبرز الضحايا - التي خلفتها تلك المعارك -؛ الأخلاق والحقيقة. فقد استهدفت غالبية هذه المعارك، الطعن على شخص المنقود نفسه بدلاً من عمله الإبداعي، وهو الهدف الأساسي من عملية النقد. وهو طعن لو قاله أحد اليوم لتكاملت أركان جريمة السب والقذف التي يعاقب عليها القانون، والأمثلة على ذلك أكبر من أن تحصى.

أما الحقيقة فقد غلب على عدد غير قليل من تلك المعارك، مجافاة قول الحق والبعد عن جوهر الحقيقة، حتى وإن كانت ساطعة سطوع الشمس.

وعلى الرغم من هذا الجانب السلبي فإن لتلك المعارك - في المقابل - جانباً إيجابياً مهماً وهو؛ ظهور بعض الآراء النقدية التي ساهمت في ترسيخ أسس ومفاهيم النقد الأدبي وظهور المذاهب النقدية المعاصرة، الأمر الذي أفاد العمل الأدبي أيّما إفادة من حيث التقويم أو التقييم.

وعلى أي حال، فإنه مهما قيل عن هذه المعارك - سلباً أو إيجاباً - فقد ذهب غُثاء القول، وبقي النقد الصميم، وهذا ليس بالأمر اليسير.

ولقد كان من بين الأسماء الكبيرة التي ارتبطت بالمعارك النقدية، اسمان شهيران كانا فرسي رهان في هذه المعارك. وأغلب الظن أن تاريخ النقد الأدبي سوف يتوقف طويلاً عند هذين الاسمين. وهذان الاسمان هما؛ عباس محمود العقاد ومصطفى صادق الرافعي.

فقد تحامل الأول على شوقي، عندما نقده نقداً مراً وسلبه كل ميزة شعرية في كتابه المشهور «الديوان في الأدب والنقد». ليس هذا فحسب، بل إنه ألّف رواية شعرية في معرض نقده لمسرحية شوقي الشعرية «قمبيز»، تهكم فيها العقاد على شوقي، ووصفه على لسان

أشخاص الرواية بأنه قزم وأبله ومسخ وخبيث وسليط... إلخ[2].

ولم يتغير رأي العقاد بعد وفاة شوقي، بل يذهب إلى أبعد من ذلك فيقول: «ومعظم ما تقرأ من ثناء هؤلاء على شوقي إنما هو في باطنه حقد على العقاد، وليس بحب لشوقي ولا تشيّع لشخصه أو كلامه، وذلك ضرب من الرأي المعكوس، أن يقابلوك مقابلة الند للند، فيعتصموا باسم من الأسماء يسترون وراءه حقدهم وسخائم نفوسهم باسم العدل والغيرة والإعجاب... إلخ»[3].

أما الثاني؛ وهو الرافعي فقد تكفّل بطه حسين عندما أصدر كتابه الشهير «في الشعر الجاهلي»، وعلى الرغم من أن الكتاب قد أثار ضجة كبرى وقت صدوره سنة 1926م، شغلت الرأي العام في مصر لزمن طويل، وعلى الرغم - أيضاً - من أن جمعاً كبيراً من الكتّاب قد تصدوا لما جاء بالكتاب، إلا أن الرافعي الذي ألّف كتاباً أسماه «تحت راية القرآن» كان أكثر الكتّاب حدّة وعنفاً إلى درجة أن الرافعي شكك في عقيدة طه حسين كما استعدى عليه السلطات[4]، مما هو معروف ومشهور في تلك المعركة.

وكان العقاد والرافعي كلاهما يشعر في قرارة نفسه - لأسباب نفسية واجتماعية - بأنه الأديب المتفرّد من بني جيله وأوحد عصره في الأدب، ولا أحد يدانيه أو ينازعه تلك المكانة، وإلا لقي ما لا يود أن يلقاه من خصومة لا هوادة فيها ولا لين؛ خصومة تستباح فيها الأخلاق والفضيلة.

ومن طبائع الأشياء في هذه الحالة وفي عصر كهذا العصر، أن يتصادم العقاد مع الرافعي في معارك متصلة، لا تهدأ حيناً إلا وتثار من جديد وكأنها استراحة المحاربين. وقد قذف كل منهما خصمه - خلال تلك المعارك المتصلة - بأسوأ النعوت وأحط الصفات مما يأباه الذوق السليم ولا يستقيم مع أدب الحوار أو أعراف الخصومة الشريفة.

ويكاد يتفق نقاد العقاد ودارسوه على أن معركته مع الرافعي كانت من أعنف المعارك التي خاضها العقاد في حياته، بل تعتبر في ميدان الأدب بوجه عام[5].

ولسنا في معرض تناول أسباب هذا الخلاف الذي بعُد عن حدود الأدب واقترب من حدود الهجاء، فقد تناوله - إجمالاً وتفصيلاً - لفيف من الكتّاب. غير أننا لا نجد حرجاً في أن نضيف سبباً قد أغفله هؤلاء الكتّاب؛ وهو أن كليهما - العقاد والرافعي - كان عاشقاً محباً للأديبة مي زيادة. ولا يخفى على القارئ للعقاد أن من أسماها بـ «هند» في قصته اليتيمة «سارة» هي بعينها «مي» في واقع الحياة، كما أن العقاد نفسه قد اعترف بحبه لمي في أكثر من مناسبة وفي أكثر من مجال[6].

أما الرافعي فقد ألَّف من وحي حبه الجارف لمّي «أوراق الورد» و«رسائل الأحزان» و«السحاب الأحمر» وجميعها تفيض بلوعة الحب المكتوم.

إذاً فقلب مي كان مجالاً لخصومة من نمط آخر، لأن من شأن العاشق المحب ألا يشاركه في قلب المحبوب إنسان سواه.

وأغلب الظن أن هذه الخصومة قد خفيت على العيون، ومن المرجّح - في رأينا - أنها كانت المحرّك الذي يُطل من وراء الستار ليزيد من حدِّة الخصومة بين الأديبين العاشقين.

نخلص من هذا كله إلى القول، بأنه قد أتيح لنا أن نعثر في بعض أعداد مجلة «المقتطف» الشهيرة التي كان يصدرها الأستاذ فؤاد صروف على معركة نقدية مجهولة بين العقاد والرافعي.

وترجع أهمية هذه المعركة إلى الأسباب التالية:

أولاً: إن هذه المعركة والتي تنشر الآن لأول مرة منذ ما يقرب من

خمسة وسبعين عاماً، لا يدري من أمرها الباحثون في النقد الأدبي شيئاً.

وعلى الرغم من كثرة المؤلفات التي تتناول - بصورة أو بأخرى - المعارك النقدية، فإنه لم يرد أي ذكر لهذه المعركة في تلك المؤلفات. فالأستاذ أنور الجندي لم يذكرها ضمن عشرات المعارك الأدبية في كتابه الموسوعي «المعارك الأدبية في مصر منذ 1914-1939»، كما أنها لم ترد أيضاً في كتاب الأستاذ سامح كريم «العقاد في معاركه الأدبية والفكرية».

ولقد كان من المفروض على الأستاذ عبدالحي دياب أن يذكرها ضمن ما ذكره من معارك العقاد النقدية في كتابه الضخم «عباس العقاد.. ناقداً» ولكنه لم يفعل لأنه - في رأينا - لم يعلم عن أمر هذه المعركة شيئاً.

ولعل الإشارة الوحيدة لهذه المعركة الأدبية جاءت عرضاً في كتاب الأستاذ محمد سعيد العريان «حياة الرافعي»، كإشارة عابرة[7] لا يتوقف عندها القارئ طويلاً بالقياس إلى معارك الرافعي الكبرى.

ثانياً: إن هذه المعارك جاءت على غير المألوف - بالنسبة للرجلين - في معاركهما النقدية، فقد تميزت بقدر عال من الموضوعية قوامها دفع الرأي بالرأي ومقارعة الحجة بالحجة، فهي معركة نظيفة - إذا صح التعبير - عدا بعض الغمز اليسير من قِبَل الرافعي.

ولعل القارئ لهذه المعركة التي جاءت على مثال غير مسبوق في طبيعة المعارك التي سادت في الوسط الأدبي بمصر وقتها، وسوف لا يخالجه أدنى شك في أنه أمام مناظرة بين إمامين من أئمة البلاغة أو النحو فهي أقرب ما تكون - في بعض ما ورد فيها - إلى مناظرة الكسائي وسيبويه الشهيرة في تاريخ الأدب العربي.

ثالثاً: إذا كان من المعروف رأي العقاد في شعر شوقي، وهو رأي لم يتراجع عنه لا في حياة شوقي أو بعد مماته، فإن أهم ما في هذه المعركة؛ أنها المرة الأولى وأغلب الظن أنها المرة الوحيدة التي ينصف فيها العقاد شوقياً. وهذا ليس بالأمر القليل في حد ذاته.

* * *

وقد بدأت هذه المعركة فصولها عندما نشر الرافعي مقالاً ضافياً عن شوقي وشعره في «المقتطف» الصادر في أول نوفمبر سنة 1932م، وإذا بالعقاد على غير العادة يعقّب على ما كتبه الرافعي تعقيباً مقتضباً في عدد «المقتطف» التالي مباشرة الصادر في أول ديسمبر 1932 مبيناً عدم صحة ما ذهب إليه الرافعي في بعض أبيات شوقي.

وقد رد الرافعي على العقاد في عدد فبراير سنة 1933 من «المقتطف» رداً طويلاً حشد فيه كل أسلحته للدفاع عن رأيه وصحة ما ذهب إليه.

وفيما يلي تعقيب العقاد ورد الرافعي عليه.

نقد شوقي:

حضرة الفاضل الأستاذ فؤاد صرُّوف:

تحية واحتراماً وبعد.. فقد قال الأديب مصطفى الرافعي في فصل له عن شوقي بالمقتطف الأخير: «دع غلطته في قوله - تميل عني - فإن صوابها تمل إذ هي جواب إن الشرطية».

هكذا قال الأديب الرافعي معقباً على بيت شوقي:

والذين يعرفون النحو يعلمون أن الخطأ إنما هو في تصحيح الرافعي لا في البيت المنتقد لأن رفع جواب الشرط المسبوق بفعل ماضٍ

إن رأتـنـي تمـيـل عـنـي كـأن لـم   تـك بـيـنـي وبـيـنـهـا أشـيـاء

صحيح مستحسن كجزم الجواب على السواء لم يخطئه أحد قط من علماء اللغة والنحاة. وأشار الأديب الرافعي إلى البيت الآتي:

وظن أن «الشعور» هنا زائدة من قبيل الأمور في البيت الآخر:

عـيـسـى الـشـعـور إذا مـشـى   رد الـشـعـوب إلـى الحـيـاة

والصواب أن «عيسى الشعور» في البيت السابق من تشبيه

ولـو زلـت غُـيِّـب عـمـرو الأمـو   ر وأخـلـى المـنـابـر سـحـبـانـهـا

الإضافة المعروف في البلاغة وليس ثمة حشو ولا إقحام في تركيب الكلمات، فالبيت معناه أن الشعور إذا مضى في الشعوب ردها إلى الحياة كما كان عيسى يحيي الموتى. ومثل هذا أن يقال: «خمر الريق» في تشبيه الريق بالخمر على الإضافة، أو يقال: «موت الغباء» في تشبيه الغباء بالموت على هذا المعنى. أما ما عدا ذلك من المآخذ في مقال الأديب الرافعي فلا أرى أن أناقشه فيه.

عباس محمود العقاد

الجاحظ في مصر

تفضل المقتطف فكتب كلمة عن كتابنا «أدب الجاحظ» في عدده الصادر في نوفمبر الماضي دل فيها محرره الفاضل على ما انطبع عليه من أدب فائق وخلق كريم. وقد أشار إلى قولنا في هذا الكتاب (ص 79): ووقعت في كتاب على أنه (أي الجاحظ) وفد على مصر وأقام بها زمناً وأجرى بها اختبارات فيما عثر عليه من حيوانها» وقال:

وحبذا الحال لو أشار إلى الفقرة.

نقد ورده:

حضرة محرر المقتطف..

سرني ما قرأت في مقتطف شهر نوفمبر (1932) للفاضل عباس محمود العقاد من دفاعه عن شوقي رحمه الله وتخطئتي في مسألتين استخرجهما من مقالي. وزادني سروراً أن أكون الذي جعل العقاد ينحاز إلى شوقي...

المسألة الأولى:

أشرت في مقالي إلى غلطة شوقي في قوله:

إن رأتني تميلُ عني كأن لم تكُ بيني وبينها أشياءُ

وقلت إن صوابها تملْ لأنها جواب إن الشرطية. فقال العقاد: «والذين يعرفون النحو!!! يعلمون أن الخطأ إنما هو في تصحيح (كذا) الرافعي لأن رفع جواب الشرط المسبوق (كذا) بفعل ماض صحيح مستحسن كجزم الجواب على السواء (كذا) لم يخطئه أحد قط من علماء اللغة والنحاة. نقول ولكن إذا كان الرفع والجزم سواءً وكان تصحيحنا بالجزم فكيف يكون الخطأ «إنما هو في التصحيح»...؟ كما أنهم لم يقولوا إن الجواب الذي يرفع هو «المسبوق بفعل ماض» بل هو الذي يكون فيه الشرط فعلاً ماضياً وشتان بين كلام وكلام.

يشير الكاتب إلى القاعدة المذكورة في كل كتب النحو من أن الجواب يرفع أو يجزم إذا كان الشرط ماضياً لفظاً أو معنى والجزم هو

المختار عند قوم والرفع جائز، وعند قوم العكس، وعند آخرين يجب الرفع. ولم يقل أحد من النحويين أنهما «على السواء».

ولكن مع ورود هذه القاعدة في كل كتب النحو لايزال بيت شوقي عندنا غلطاً لأننا لسنا من «الذين يعرفون النحو» معرفة النقل من الكتب والتقيد بالرأي خطأ وصواباً ولا هذا مذهبنا في الأدب ولا في اللغة ولا نقلد أحداً ولا نتابع أحداً بل لابد أن يمرَّ ما في الكتب من هذا الرأس بديّاً فيجيء مجيئه الأول من ناحية أهله ثم مجيئه الثاني من ناحيتنا إذ لم تكن صناعتنا الترجمة ولا التلخيص فتجعل طبيعتنا النقل والإغارة على أقوال الناس وخلط شيء بشيء وادعاء الخليط كما يفعل أكثر المترجمين الذين يأبون إلا أن يكونوا كتاباً وأدباء لا من ناحية أنهم أدباء وكتّاب بل من ناحية أنهم تراجمة... وسنعرض هنا كل أقوال النحاة في رفع جواب الشرط على نسق من القضايا ونعترضها بالنقد ثم نترك الجواب عنها لنحوينا الجديد لعلنا نفيد منه علماً لم نجده عند سيبويه ولا الخليل ولا المبرد ولا غيرهم:

(1) لا يمكن أن يجعل رفع الشرط في تلك الصورة قاعدة يُقتاس بها إلا إذا سمع في الكلام المنثور دون المنظوم إذ النظم محل الضرورة في أشياء كثيرة معروفة أما النثر فهو على السعة ولا يجوز فيه إلا الجائز. فما هي الأمثلة التي نقلها النحاة عن العرب لتلك القاعدة وعن أي القبائل سمعت وهل هو السماع الذي يعضده القياس أم السماع الضعيف؟

(2) لم يزيدوا في كتبهم على أن قالوا إن ذلك مسموع ولم يزد سيبويه في كتابه على هذه العبارة: «وقد تقول (تأمّل) إن أتيتني آتيك أي آتيك إن أتيتني قال زهير:

وإن أتاه خليلٌ يوم مسألة يقولُ لا غائبٌ مالي ولا حَرِمُ

فأنت ترى أن سيبويه يضع مثالاً ويأتي بالشاهد عليه من الشعر والشعر محل الضرائر يجوز فيه ما لا يجوز في الكلام ولا اضطرار في بيت شوقي إذ يستطيع أن يقول: إن رأتني تصدَّ عني. فلا شاهد في كلام سيبويه على رفع الجواب.

(3) إن أداة الشرط تجزم فعلين فإذا كان الجواب مرفوعاً قيل في إعرابه إنه فعل مضارع مرفوع في محل جزم، فإذا لم تكن ثمَّ ضرورة من الوزن فما الذي يمنع الجزم أن يظهر على الجواب في كلام هو من لغة النهار والليل وما علة تقدير الجزم ولما يقدَّر في مثل إن زرتني أكرمُك وأنت تستطيع أن تقول أكرمْك؟

(4) من أجل هذه العلة يقول سيبويه ومن تبعه إن «أكرمُك» في مثل هذه الصورة ليست هي الجواب بل الكلام على نية التقديم أي الأصل «أكرمُك إن زرتني» فالجواب محذوف. وفي هذا الرأي (وهو أقوى الآراء وأسدُّها) لا يقال إن جواب الشرط مرفوع. ثم إن فرقاً في البلاغة بين قولك أكرمُك إن زرتني وقولك إن زرتني أكرمك فلماذا يقلب سيبويه إحدى العبارتين إلى الأخرى على حين قائلُها لم يرد إلا وجهاً بعينه. وما هي ضرورة التقديم مادام الكلام على السَّعة؟

(5) ومن أجل هذه العلة أيضاً يقول الكوفيون والمبرَّد من البصريين إن (أكرمُك) ليست هي الجواب والكلمة على تقدير الفاء فالأصل إن زرتني فأكرمُك وبهذا يكون الجواب جملة اسمية. ولكن ما هي ضرورة حذف الفاء وتقديرها في وقت معاً والكلام ليس موزوناً يختلُّ معه الوزن إن ذكرت الفاء وقائلها لو أرادها لذكرها لأن الجملة من الكلام المبتذل الذي لا يراد منه شاهد في البلاغة؟ وهم قاسوا ذلك على مثل قوله تعالى ﴿**ومن كفر فأمتّعُه قليلاً**﴾. ﴿**ومن عاد فينتقم الله منه**﴾. ﴿**ومن يؤمن بربه فلا يخاف بَخْساً ولا رَهَقا**﴾. ولكنهم غفلوا عن

سر هذه الفاء فقاسوا عليها ذلك أمثال المبتذل ولعل نحويّنا يبين للناس هذا السر.

(6) ويقول بعض من ذهبوا إلى أن سبب رفع الجواب تقدير الفاء أن هذه الفاء تقوم في إفادة الربط مقام الجواب.... فيصح رفعه وتركُ جزمه استغناء عنه بالفاء... وهذا كما ترى من الخلط.

(7) قال قوم من النحاة إن الكلام ليس على نية التقديم ولا على تقدير الفاء ولكن لما لم يظهر لأداة الشرط تأثير في فعل الشرط لكونه ماضياً ضعف عن العمل في الجواب. وهذا على مذهب أن فعل الشرط هو الذي يجزم الجواب وهو غير الرأي الذي عليه التحقيق إذ يلزم أن لا يكون الجواب معمولاً لأداة الشرط لفظاً ولا تقديراً. والجزم ليس قوة ميكانيكية... يبطل تأثيرها إذا انتهى إلى فاصل لا يتأثر بها فلا تتعدَّى إلى ما وراء هذا الفاصل. ثم إن فعل الشرط إذا كان مضارعاً مبنياً كان كالماضي في عدم ظهور الجزم فيه ومع ذلك لا يرفع الجواب بعده. فبطل هذا الرأي كله.

(8) إن القرآن الكريم وهو أفصح الكلام لم يأتِ فيه رفع الجواب مطلقاً بل جاء بالعكس في قوله تعالى: ﴿**من كان يريد الحياة الدنيا وزينتها نُوَفِّ إليهم أعمالَهم فيها**﴾. وقوله تعالى: ﴿**من كان يريد حرْثَ الآخرة نَزِدْ له في حرثه، ومن كان يريد حرث الدنيا نؤتِهِ منها**﴾. فيخلص من كل ذلك أن أقوال النحاة ساقطة كلها وأن الأساس الذي بنيت عليه من السماع مجهول لم يأتِ به أحد وأنه لم يُفْرَق لأحد منهم عن علة مقنعة في زعمهم رفع الجواب بل عارض بعضهم بعضاً ومتى تعارضت الأقوال تساقطت، وأن الأصل الصحيح الذي بين أيدينا وهو القرآن الكريم ينكر هذه القاعدة فلم يأت بها ولا مرة واحدة وأتى بخلافها مراراً فكيف يكون التأويل بعد هذا وما هو الوجه الصحيح

وكيف يُدفع السماع الذي نصُّوا عليه وكيف يكون الدفاع عن هؤلاء النحاة وهم قد عجزوا عن البرهان القاطع؟

المسألة الثانية:

قلنا إن من التركية في شوقي إضافات وهمية.. لا محل لها في ذوق البلاغة كقوله:

عيسى الشعور إذا مشى   رد الشعوب إلى الحياة

فقال العقاد: «وظن أن الشعور هنا زائدة... والصواب أن «عيسى الشعور» في البيت السابق من تشبيه الإضافة المعروف في البلاغة وليس ثمة حشو ولا إقحام في تركيب الكلمات فالبيت معناه أن الشعور إذا مضى (كذا) في الشعوب ردها إلى الحياة كما كان عيسى يحيي الموتى. ومثل هذا أن يقال «خمر الريق» في تشبيه الريق بالخمر على الإضافة أو يقال «موت الغباء» - حفظك الله - في تشبيه الغباء بالموت على هذا المعنى».

قلنا وبهذه الأسطر القليلة كدنا ننسى أن العقاد «من الذين يعرفون النحو» إذ هو لا يميز في معاني الإضافة النحوية بين خمر الريق وموت الغباء وبين عيسى الشعور، ولا يعرف أن الأول إضافة نكرة إلى معرفة تتعرف بها وأن «عيسى الشعور» إضافة إلى معرفة وذلك ممتنع إلا إذا جاز تنكير العَلَم واعتباره كواحد من جملة من سمي باسم عيسى وهذا محال لأنه ليس في الدهر كله إلا عيسى واحد خُصَّ بتلك المعجزة.

وقال بعضهم بل تجوز إضافة العَلَم مع بقاء تعريفه إذ لا منع من اجتماع تعريفين إذا اختلفا وذلك متى أضيف العَلَم إلى ما هو متصف به معنىً نحو زيد الصدق. قال يجوز ذلك وإن لم يكن في الدنيا إلا زيد واحد. نقول: ولكن عيسى عليه السلام لم يتصف في المعنى

«بالشعور» حتى تجوز إضافته إليه بل اتصف بإحياء الموتى «والشعور» من صفة كل حي لا من خصائص عيسى وحده. وعلى فرض أن يقال إن «الشعور» في لغة العقاد هو إحياء الموتى فيبقى أن عيسى لم يحيي آلافاً ولا مئات ولا عشرات من الأموات فالأحياء ليس وصفاً ملازماً له ملازمة الصدق لمن عرف به على أنه طبيعة فيه فتجوز الإضافة في «زيد الصدق» ولا تجوز في «عيسى الشعور». وإنما المثل الصحيح في هذا الباب قولهم «زيد الخيل» لملازمته إياها وأنه فارسها في الغارات «وعمرو الصَّمصامة» لأنه لا يضرب إلا بها فكأنها إحدى يديه.

ونحن لم نقل إن «الشعور» زائدة كما توهم العقاد ولا تعرضنا لكونها إضافة إلى تشبيه أو على النحوية ولم نزد على أن قلنا إنها وهمية لا محل لها في ذوق البلاغة فلننظر فيها الآن من هذه الناحية. إن ساغ في ذوق البيان أن تقول ريقٌ مثل الخمر وغباء مثل الموت فهل يُسيغ ذوقك أن تقول شعور مثل عيسى؟ وإذا كان هذا التشبيه بارداً ركيكاً في أصله فكيف يجوز أن تحيله إلى التشبيه البليغ فتحذف منه أداة التشبية وتضيف المشبَّ به إلى المشبَّه فتقول «عيسى الشعور» إذا فعل وفعل...؟ والفرق بين قولك «ريق كالخمر» وقولك «خمر الريق» إن هذه الصورة الثانية تجعل الفرع في المبالغة كأنه الأصل لا الفرع فيصبح الريق ألذ وأقوى وأعظم نشوة من الخمر وكأنها عرفت به ولم يعرف هو بها. فهل يجوز على هذا أن يجعل الشعور أقوي وأعظم في المعجزة من عيسى....؟

وهنا يجب أن أصرح أني لم أقرأ قصيدة شوقي التي منها «عيسى الشعور» إلا في كتاب الديوان الذي أصدره العقاد في سنة 1921 حين توهَّم أنه يستطيع أن يهدم شوقي بمقالة في مثل السهولة

الذي تستطيع أن تحمل بها الجبل ملفوفاً في نسخة من جريدة...

وكنت أهملت كتاب الديوان هذا فلم أقرأهُ مع أني منتقَد في الجزء الثاني منه باللغة التي ينقد بها العقاد من أقاموه وأقعدوه من غير أن يقعدوه أو يقيموه... وإنما قرأت ما كتب عني في نسخة كانت في يد أحد محرري الأخبار ثم تركتها، فلما أردت أن أكتب عن شوقي رأيت واجباً أن أطلع على ما كانوا يرمونه به فطلبت الكتاب من الصديق محرر المقتطف لأشير إليه إن كان فيه رأي أو سداد أو طريقة، وجاءني الجزء الأول فمرَّ في إحدى يدي محمولاً وفي الأخرى ملقىً به الأرض إذ ليس فيه إلا التعسف الذي لا يميز والخبط الذي لا يُهتدى معه إلى حقيقة. وكتب العقاد أربعين صفحة لم يعرف فيها من مآخذ شوقي إلا بيتاً واحداً هو قوله في الهلال:

تطلع الشمسُ حين تطلع صبحاً وتنحَّى لمنجلٍ حصَّاد

وظن أنه أخذه من قول ابن المعتز:

انظر إلى حسن هلال بدا يهتك من أنواره الحنْدسا

كمنجلٍ قد صيغ من فضةٍ يحصد من زهر الدجا نرجسا

قال العقاد: وجاء شوقي فقال إنه (أي الهلال) منجل يحصد الأعمار. وكلام العقاد هذا هو الذي نبهنا إلى نقد الإضافة في «عيسى الشعور» لأن شوقي لم يأخذ من ابن المعتز بل أخذ من شاعر العراق المشهور عبدالباقي العمري الذي كان في القرن الماضي من أبيات يقال إنها من مبتكراته وهي:

علينا أهلّةُ هذي الشهور غدت تحصد العمر في منْجَلِ

وداست بَيَادرُ أيامهِ نبات لياليهِ بالأرجل إلخ إلخ

وفي هذه الأبيات يقول العمري إن هذا الحصاد طُحن وعُجن:

وقد خبزته «سُليمى الهموم»   بمسجور تنُّورها المصطلي

فمن ههنا تنبهنا إلى «عيسى الشعور» وما كان العمري إلا مقلداً الفرس والترك. وديوانه قد طبع في مصر من ثلاثين سنة وأهداه طابعه إلى شوقي وكان صديقه وصديقنا وهو الشيخ عثمان الموصلي. والغريب أن العقاد الذي فسر لنا «عيسى الشعور».... هو نفسه الذي قال في (الديوان): «ولكن شاعر العامة يعكس الآية فيقول إن الشعور رد الحياة وكلنا يعلم أن الحياة هي التي تنشئ الشعور».

لقد قلت في مقالي عن شوقي وأشرت إلى من حاولوا إسقاطه مراراً إنه «أراهم غباره ومضى متقدماً ورجع من رجع منهم ليغسل عينيه ويرى...»، وتفسير العقاد الآن دليل بيّن على أنه غسل عينيه...

مصطفى صادق الرافعي

الهوامش

1) في معترك الحياة، عبدالفتاح أبو مدين، ص 284.

2) رواية قمبيز في الميزان، عباس محمود العقاد، ص 77 وما بعدها.

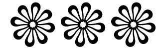
3) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، عباس محمود العقاد، ص 133.

4) تحت راية القرآن، مصطفى صادق الرافعي، ص 6.

5) العقاد في معاركه الأدبية والفكرية، سامح كريم، ص 99.

6) لمحات من حياة العقاد، عامر العقاد، ص 201.

7) حياة الرافعي، محمد سعيد العريان، ص 194.



الكاتبـــون

العنوان

النادي الأدبي الثقافي بجدة
الإدارة: حي الشاطىء - جدة ص.ب (5919)
جدة (21432) فاكسيملي: 6066695
هاتف: 6066364-6066122
البريد الالكتروني: culture@gawab-com

رقم الإيداع 19/2536

محتويـــــات العـــدد

جذور

1 - ينشر الإصدار الفصلي «جـــذور» الأبحـــاث والـدراسـات الـتـراثـيـة المكتوبة باللغة العربية أو المترجمة إليها على ألا يكون البحث منشوراً من قبل أو مقدماً للنشر إلى جهة أخرى.
2 - ينشر الاصدار «جذور» عروض ومراجعات الكتب والرسائل العلمية المختصة بالدراسات التراثية.
3 - يرحب الإصدار «جذور» بنشر المناقشات العلمية الموضوعية عما ينشر فيه أو في غيره من المجلات والدوريات المختصة.

JUDHUR

Literary & Cultural Club Jedda
P.O. Box : 5919 Jeddah 21432
FAX : 6066695
Tel : 6066364 - 6066122
Culture@gawab.com

أما بعد

العميد في الحجاز!

●● *وثيقة أو نص من آثار الدكتور طه حسين رحمه الله، ألقاه في حفل الأساتذة المصريين بمكة المكرمة، وكان سمو وزير المعارف الأمير – الملك فهد – حاضراً هذا الملتقى، وقد نشرت في الجزء «3» م «1» من علامات الصادر بتاريخ شهر شعبان 1412هـ، الموافق مارس 1992م موضوعاً عنوانه: «العميد في الحجاز، وهو موضوع ألقيته في مهرجان طه حسين السنوي في المنيا .. وكنت أود أن ألم كل كلمات الأستاذ العميد واحتفالات تكريمه في جدة ومكة ورفاقه من مصر والدول العربية، وكان العميد يومها رئيس اللجنة الثقافية لجامعة الدول العربية، وكان رئيس وفد مصر الأستاذ أمين الخولي زوج بنت الشاطئ رحمهم الله، وكانت أياماً مشهودة بلغت تسعة، في مهرجان أدبي تاريخي كبير، وكان الطلعة من مثقفي بلادنا مشاركين فيه، وسر الأستاذ العميد والمؤتمرين بما شاهدوا وما سمعوا خلال تلك الأيام الاحتفالية الكبيرة، التي بدأت في جدة، في فندق قصر الكندرة، ثم في مؤسسة الطباعة والصحافة والنشر بجدة، وفي أم القرى.. أما في المدينة، فلم يمكث الوفد سوى بياض يوم واحد، تجوّل في معالمها وآثارها، وزار المسجد النبوي، وسلم على رسول الله ﷺ وصاحبيه رضوان الله عليهما.*

رئيس التحرير

خطاب سيادة الدكتور طه حسين
في حفل الأساتذة المصريين

سيدي صاحب السمو:

شكر الله لك ولمن تكلفوا معك من زملائك وأعوانك ولأعضاء لجنة الثقافة للجامعة العربية والذين تفضلوا فاستجابوا لهذه الدعوة الكريمة. شكر الله لكم جميعاً ما بذلتم من جهد وما احتملتم من عناء، في الاستجابة لهذه الدعوة أولاً وفي الاستماع لهذا الكلام الكثير ثانياً. ولا تخف عليَّ يا صاحب السمو فقد عودني المصريون وعودتهم أن يكون الأمر بيننا مختلفاً. يحسنون إليَّ وأعنف بهم. ويكرمونني ولا أتحرج من أن أشق عليهم. ومعذرة إليك يا صاحب السمو. ومعذرة إلى الذين تفضلوا فاستجابوا هذه الدعوة من الزملاء والزائرين، معذرة إليكم جميعاً عن هؤلاء المواطنين الذين أخطأوا موضع التكريم ووجهوا إلى غير من كان ينبغي أن يوجه إليه، فهم معشري وعشيرتي يلقونني وألقاهم ويكون بيني وبينهم خصومات ووفاق، يحسن بعضنا ببعض ويشق بعضنا على بعض، ومجال القول بيننا في مصر متسع لا يتعرض للضيق، فأما هنا وسمو الأمير فهد بيننا وهو يبذل ما يبذل من جهد وهو يحيي عقولاً بعد مواتها، وهو يرد إلى أمة مجيدة سابق مجدها وهو يؤهلها ليعود النور مرة أخرى فيشرق منها كما أشرق في الزمان الأول، فقد كان ينبغي أن يكون التكريم له أولاً ولنا بعد ذلك، فأنت يا سمو الأمير أقولها مخلصاً أشد الإخلاص صادقاً أعمق الصدق، أحق بالتكريم والإجلال والشكر من هذا الذي كرمه المصريون وما أكثر من كرموه في مصر، فاسمح لي مشكوراً وتفضل فأذن لي مرة أخرى في أن أهدي إليك كل هذا الثناء الذي تفضل به هؤلاء السادة فأهدوه إليَّ. واسمح لي بعد ذلك أن أقدم أعمق الإخلاص

وأصدق التحية وأجمل الشكر إلى حضرة صاحب الجلالة الملك ثم إليك ثم إلى أسرتكم كلها ثم إلى هذا الشعب الكريم العزيز.

أما بعد فإني لم أفرغ بعد من عتاب الزملاء والمواطنين من المصريين، فقد أكثروا واشتطوا وأسرفوا على أنفسهم وعلى الناس حتى ذكروني ببيتين قديمين أرجو أن لا يصدقا عليهم:

ألهى بني تغلب عن كل مكرمة   قصيدة قالها عمرو بن كلثوم
يفاخرون بها مذ كان أولهم   ياللرجال لشعر غير مسؤوم

دعوا أخاكم هذا الضعيف وما أقدم إليكم من خير قليل واصنعوا خيراً مما صنع، وأخطر مما صنع وأريحوه من إطالة الثناء لأنها تخذله وتشعره بأنه يسمع ما ليس له الحق فيه.

سيدي صاحب السمو:

معذرة إليك مرة أخرى فنحن المصريين قوم فينا من العرب خصال، وأخشى أن تكون قد سبقت إلينا خصال من قوم سكنوا هذا البلد الأمين في عصر مضى، وكانوا يوصفون بالكبرياء وربما وصفوا بالغرور أحياناً وهم آل مخزوم، أخشى أن يكون شيء من ذلك قد مسنا فنحن نتحدث بما فعل طه وما قال طه وما فعل فلان وما قال فلان من مواطنينا، والخير كل الخير أن نرى ما يفعل غيرنا وما فعل غيرنا وما يقدمون وما قدموا إلى الحضارة والعلم وإلى الشعوب من مكارم ومآثر لا يقال إليها بحال من الأحوال شيء مما جهدنا فيه وبذلنا فيه أعمارنا. ومهما يكن من شيء فالأمير أعزه الله أعظم كرماً وأرضى نفساً وأسمح قلباً من أن يخلي بيني وبين هذا المضي في اللوم العنيف، وهو أعلم الناس بأن اللئيم وحده هو الذي يجزي الإحسان بالإساءة، وبأن الشرير وحده هو الذي يأبى كرامة المكرمين، وما أشك في أن سموه يأبى عليَّ ويأبى لي ما يأبى للناس جميعاً أن أكون لئيماً أو شريراً، فهو يأذن لي إذاً في أن أعود بعد إلى هذا اللوم الشديد العنيف فأهدي إلى هؤلاء الإخوان من المواطنين أصدق تحيتي

وأخلص شكري، وأؤكد لهم أنهم قالوا فأسرفوا عليَّ وعلى أنفسهم، ولكن نيتهم كانت خالصة وقد قال محمد ﷺ، وما أحب إلينا جميعاً أن نذكر محمداً في هذا المكان، وما أحب إلينا أن نطلب إلى الله عز وجل أن يصلي عليه وعلى آله وصحبه أجمعين.. ويسلم تسليماً كثيراً. وقد قال ﴿إنما الأعمال بالنيات وإنما لكل امرئ ما نوى﴾ وهؤلاء المواطنون قد نووا خيراً وقالوا خيراً، فليعف صاحب السمو فهم قد أخطأوا فوجهوا الثناء إلى غير مذهبه وقالوا المديح في غير أهله، وليأذن لي برغم هذا كله أن أكرر لهم شكري وثنائي وتحيتي واعتذاري، إذا لم أستطع ولن أستطيع أن أرد إليهم بعض ما أنا مدين لهم به من الشكر. والأمر بينهم وبيني لا ينبغي أن يقف عند تعارض الثناء والشكر، فإنهم يعلمون أني لا أرضى ذلك ولا أحبه، وأني لا أقف في موقف ولا أقوم مقاماً إلا أثقلت فيه على السامعين، فليقبلوا مني حديثاً ما أظنهم يضيقون به، وليذكروا أنهم هنا في البلاد يمثلون وطنهم ويمثلون حب وطنهم لهذه البلاد، ويمثلون استجابة وطنهم لداعي العروبة كلما دعت، ويمثلون حرص تلك البلاد على أن لا تؤثر نفسها بشيء، وعلى أن لا تستعلي في الأرض، وعلى ألا تعيش وحيدة معتزلة، وإنما هي تشعر بالعزة... إن عز إخوانها، وتشعر بالثقافة والعلم، إن تثقف إخوانها وتعلموا، تشعر بذلك مخلصة صادقة، شعرت به دائماً منذ أقدم العصور، لم تقصر في أداء واجبها هذا للإنسانية، في وقت من الأوقات، وهي لا تفعل هذا تفضلاً ولا تطاولاً، ولكنها تراه الحق كل الحق، وتؤمن فيما بينها وين نفسها بأنها لم توجد لتعيش لنفسها، وإنما وجدت لتعيش لجيرانها وإخوانها وللإنسانية.. فيجب أن يستحضروا هذا كله في نفوسهم دائماً، وأن يذكروا أنهم هنا ضيف كريم لقوم كرام، وأن هؤلاء الذين يضيفونهم يمنحونهم من حسن التضييف، ومن كريم اللقاء ومن حسن الرعاية والعناية ما لا يستطيعون له شكراً ولا مكافأة، مهما يبذلوا من جهد ومهما يتكلفوا من مشقة ومهما يحتملوا من عناء، يجب أن يقدروا هذا كله وأن يقدروا كذلك أن وطنيتهم تفرض عليهم أن يضحوا بأنفسهم في سبيل وطنهم، وأن وطنهم لا يحده حدوده تلك الجغرافية منذ الآن

وإنما تحده الحدود التي تحد بلاد العرب في جميع أقطار الأرض. ويجب أن يقدروا كذلك أنهم في هذه البلاد ليسوا رسل وطنهم وحده ولكنهم قبل كل شيء وفوق كل شيء رسل الإسلام الذي حمَّلهم أمانة الخير فاحتملوها. ويجب عليهم أن يحملوها كراماً ويجب عليهم أن يؤدوا هذه الأمانة إلى أهلها فالله يأمر الناس بأن يؤدوا الأمانات وأداء الأمانة إلى أهلها؛ التي حملهم إياها إلى هذا الوطن خاصة، هو أن يقدروا دائماً أن إخلاصهم في حب هذا الوطن وجهدهم في خدمته وفناءهم في ترقيته والمشاركة فيها مخلصين، إنما هو إخلاص لله قبل كل شيء، فهي أرض الله فيها أشرق نور الله، ومنها انبعث هذا النور فهدى أوطاننا جميعاً إلي الحق وسلك بها سبيل الخير. وأيسر ما يجب علينا أن نؤدي إليها بعض ما يمكن أن نؤديه من حق. لا نذكر أنفسنا ولا نذكر أوطاننا وإنما نذكر حق الله علينا من أجل هذه البلاد، وفي هذه البلاد ونؤدي هذا الحق كاملاً ما وجدنا إلى ذلك سبيلاً، وإني لسعيد بهذه الفرصة التي تتيح لي أن أتحدث إلى إخواني من المصريين ومن العرب في هذا البلد الأمين المقدس، وأن أعطيهم العهد على نفسي أن لا أني مهما تكن الظروف في أداء الحق لهذا البلد الكريم العزيز، مهما يكن ومهما تكن الظروف ومهما تكن النتائج، لا يحد قوتي وبذلي في هذا إلا الطاقة، والله عز وجل لا يكلف نفساً إلا وسعها.

أيها الأصدقاء:

لكم أعمق شكري وأخلص تحيتي ومودتي. ومعذرة إن لم أمض في الحديث إلى أبعد من هذا، فقد شققتم على سمو الأمير وأعوانه وزملائه، ما أريد أن أضيف إلى هذه المشقة مشقة أخرى. وأنا بعد أحيي صاحب السمو وأرجوه أن يتفضل فيرفع تحيتنا جميعاً ودعاءنا الحار جميعاً إلى حضرة صاحب الجلالة الملك أيده الله وأعز ملكه.



1. بين الممكن ونقيضه تكون المجادلة دلالة على نسق من الاختلاف الذي يستدعي بالضرورة صراعاً سيميائياً بين طرفين. فالمجادلة خطاب يستحضر كل إمكانيات اللغة بمعناها السميائي حيث يصبح البعد اللفظي والبصري والإشاري وسائط متاحة لأهل الجدل. ومن الضروري أن نقرر أن لغة الجدل ليست الكلمة، منطوقة أو مكتوبة فحسب، بل هناك الصورة متحركة أو ثابته، والإيماءة الجسدية مسرحية أو غير مسرحية. وبالتأكيد فإن كيفية استخدام هذه الوسائط يحدد بلاغة المجادلة. فهي بلاغة غير تلقائية، بل إنها بلاغة مكتسبة تنمو وفقاً لفضاءات ثقافية متباينة. فالمجادلة وجه من وجوه التباين الثقافي والتمايز الديني والاجتماعي بين الفئات الاجتماعية. وهي ضرورة إنسانية حيث تمثل المجادلة صوتين كلاهما يدعي امتلاك الحقيقة، غير أن الصوت المرشح للسيادة هو الصوت الذي يمتلك بلاغة الخطاب مع حجج محملة بدلالات دينية أو ثقافية أو اجتماعية تصل بالخطاب إلى أعلى درجات الحسم.

يحدث الجدل بين الفئات الاجتماعية المختلفة لأسباب متعددة، يحدث بين الرجل والآخر، ويحدث بين المرأة والأخرى، لكنه عندما يحدث بين رجل وامرأة فإنه يصبح جدلاً مرتبط النسب بوجودية العلاقة بين الرجل والمرأة، مرتبط النسب بأسباب ثقافية واجتماعية وتاريخية عميقة الحضور في الوجدان العام. ومع أن الرجل في ثقافتنا هو صاحب الصوت الأعلى، وسلطان اللغة وسيد الجدل، فإن تاريخنا الثقافي يورد مناسبات متعددة وقفت فيها المرأة مجادلة للرجل من أجل كينونتها الوجودية والاجتماعية. ولعل أبرز مظاهر الجدل بين المرأة والرجل تظهر بوضوح في

سياقات سردية متعددة، واقعية ومتخيلة، حيث حفلت كتب التراث العربي بتسجيل كثير من المظاهر السردية التي تقف فيها المرأة مجادلة للرجل، ليس بوصفها أنثى فحسب، بل بوصفها إنساناً له كامل الأهلية المعتبرة شرعاً ووجوداً. وتتنوع مرويات التراث السردي سواء في بعدها السياسي أو الديني أو الاجتماعي، غير أن معظمها يتمحور حول بحث المرأة عن كينونتها وحضورها الاجتماعي في مقابل كينونة الرجل وحضوره، حيث تكون المجادلة في هذه المرويات السردية هي سبيل المرأة إلى تأكيد ذاتها أو التأكيد على حق من حقوقها. فتقدم هذه النصوص المرأة مجادلة للرجل لغة بلغة، وحجة بحجة، وصوتاً بصوت، والأهم خطاباً بخطاب. وقد صنف أحد الباحثين الحكايات التي تظهر فيها المرأة فاعلة وبطلة إلى ثلاثة أصناف، أحدهما تملك فيه المرأة زمام المواجهة «حيث يجري تهشيم الفحولة وتكسير الجسد المذكر»[1]. فالمرأة في هذه النصوص لها صوت عالي النبرة، ولغة تمرست بالجدل بوصفه وسيلة لتأكيد حضورها. وإذا كان الرجل هو المسيطر في خطابه وثقافته من خلال الكثير من المصادر التراثية، فإن هناك كتباً تخصصت في إبراز حضور المرأة في السياق الثقافي العام، منها على سبيل المثال، كتاب *بلاغات النساء لابن طيفور*[2]، *وأخبار النساء وكتاب الأذكياء لابن الجوزي*[3]، *وطبائع النساء لابن عبدربه*[4]، وكتاب *النساء في عيون الأخبار لابن قتيبة*[5]، *وأخبار الوافدات من النساء على معاوية بن أبي سفيان*[6]. وهناك طائفة من كتب المعاصرين التي تُعد نقلاً عن كتب التراث، مثل كتاب *أخبار النساء في الأغاني*[7]، *وأخبار النساء في العقد الفريد*[8]، *والأيام الخوالي في أخبار النساء والإماء والجواري*[9]، *وأحلى طرائف ونوادر الجواري والنساء*[10]، *ونساء ذكيات جداً*[11]، *ونساء قلن لمعاوية لا*[12]، *وقطوف الرياحين*[13]، *وبطولة نساء العرب*[14]، وغيرها. كما تظهر أخبار النساء منتشرة في كثير من كتب التراث الأصول منها والفروع على السواء. وتُظهر المرويات السردية في هذه الكتب التباين بين خطاب المرأة وخطاب الرجل، وهو تباين أفرزته الثقافة سواء في مستواها الواقعي أو في مستواها التخييلي.

إن ظهور هذا النمط من التآليف يسترعي الانتباه بقوة، ويحرض على التساؤل عن دلالة هذا التراكم النصوصي حول أخبار النساء وطرائفهن. فهل تخصيص النساء بنصوص تعكس وجهة نظرهن محاولة لإخراجهن من هامش الثقافة إلى متنها؟ إن معظم هذه النصوص تكرس صورة نسائية على قدر من المخالفة لواقع المرأة التي تبدو فيها هامشية الحضور[15]، مسلمة بأبوية الرجل وسلطته[16]. فقد ظهرت المرأة في كثير من هذه النصوص مالكة لناصية نفسها، بليغة في حجتها، جامحة في حضورها، واعية بمأزق العلاقة مع الرجل. وليس هناك من فرق بين نصوص واقعية أو متخيلة، فهي جميعها تسعى إلى الإعلاء من صورة المرأة في مقابل صورة الرجل، سواء كان النص واقعياً مثل المرأة التي جادلت عمر بن الخطاب رضي الله عنه في عدم جواز تحديد صداق المرأة[17]، أو متخيلاً، مثل ألف ليلة وليلة حيث تجادل شهرزاد بالسرد من أجل حماية المرأة من تسلط شهريار. كلا المرأتين، الواقعية والمتخيلة، تنجحان في كسب اعتراف الرجل. فعمر يقر لها بالصواب، وشهريار يجنح من القتل إلى التسامح، وذلك بفعل بلاغة الخطاب وبيان الحجة. فالمرأة في هذه النصوص تحمل رسالة إنسانية تعيد بها التوازن بين قطبي المعادلة.

ولمقاربة الدرس وتقديم النموذج والاكتفاء به لبيان جدل المرأة من أجل حقها الاجتماعي والسياسي والوجودي سنعمد إلى انتقاء ثلاثة نصوص سردية تراثية تبرز بشكل جلي خطاب المجادلة في سياقه السردي حيث تكون المرأة طرفاً موضوعياً في مقابل الرجل. هذه النصوص هي على التوالي: نص (هند بنت النعمان والحجاج بن يوسف الثقفي)[18] ونص (كلام امرأة أبي الأسود الدؤلي)[19]، وأخيراً نص (قصة دارمية الحَجونية مع معاوية بن أبي سفيان)[20]. وهذه النصوص ستكون مجال قراءة تحليلية تأويلية تعتمد الربط بين الخطابات اللغوية والتاريخية والاجتماعية بحثاً عن وعي أكبر في سياقات هذه النصوص. فالمرجو من استقراء هذه النصوص وتحليل خطاباتها هو الكشف عن سردية المجادلة فيها وعمق دلالتها.

وقبل البدء في استقراء هذه النصوص سنقرأ خطاب المجادلة بوصفه لغة، ثم نقرأ المجادلة بوصفها سرداً، وأخير نستعرض تاريخ المرأة مع الجدل في السياق النصوصي. وضرورة هذه المقدمات تكمن في ما ستمنحه من خلفية معرفية حول ظاهرة جدل المرأة في الثقافة العربية، وأيضاً ما ستسهم به من ربط منطقي لهذه النصوص بالخطابات الأخرى سواء ما كان منها سياسياً أو اجتماعياً أو تاريخياً. كما أنها ستبين أن النصوص الثلاثة، التي تقوم عليها الدراسة في استقراء وضعية المرأة في السياق الثقافي الواقعي والمتخيل، ما هي إلا جزء من تراكم نصوصي حول المرأة.

1/1 المجادلة: تعريفات أولية

قدمت معاجم اللغة شرحاً متنوعاً لمصطلح المجادلة يبدأ من الجذر وينتهي بالمعنى المجازي للكلمة. ورد في لسان العرب أن من معاني الجذر (ج د ل): الجدل شدة الفتل، وجدل الشئ أحكم فتله. والجَدْل والجدْل: كل عظيم موفر كما هو لا يُكسر ولا يختلط به غيره. والجَدْل هو الصرع، وجدله صرعه على الجدالة وهي الأرض الصلبة لشدتها. والجدل: اللدد في الخصومة والقدرة عليها. والمجادلة هي المناظرة والخصومة ومقابلة الحجة بالحجة. وفي الحديث ما أوتي الجدل قوم إلا ضلوا؛ والمراد الجدل على الباطل. أما طلب المغالبة به لإظهار الحق فإن ذلك محمود لقوله تعالى: ﴿وجادلهم بالتي هي أحسن﴾[21]. والجدل عند ابن فارس هو من باب استحكام الشئ في استرسال يكون فيه، امتداد الخصومة ومراجعة الكلام[22].

وهذه المعاني وغيرها تكشف حالة من التجسيد لصراع بين عقلين ينتميان إلى تصورات متباينة. وهو صراع يتجاوز شكله اللغوي ليبقى الأهم وهو المبدأ الذي تسعى اللغة إلى كشف أبعاده. وإذا كان حسم الصراع أو تجميده يتم عبر مظهر اللغة، فإن إيديولوجية اللغة[23] وما تختزنه من مواقف هو الأمر المهم في قضية المجادلة. فالجدل بلغة غير بليغة لا يؤدي

إلى سمو المنطق وجلاء الغاية ووضوح التصور، بل إن المجادلة البليغة تقتضي أن تكون بليغة في بيانها، وحجتها، ومصداقيتها. إن ما يبهت العقول ويحملها على الإذعان ليس أكثر من توظيف العبارة بوعي يكشف أهمية المجادلة في تحقيق كسب ذاتي أو موضوعي. إذن فقضية المجادلة هي قضية موقف بالدرجة الأولى تؤدي اللغة فيه دور الإبلاغ والتأكيد. ونحن نتحدث عن اللغة ليس بوصفها المنطوق فحسب، بل المكتوب من ناحية والإشاري من ناحية أخرى. فالخطاب العلاماتي مثلاً، كالمسرح والسينما، يأتي في مقدمة الوسائل التي تختزل المنطوق والمكتوب لتضيف إليه وسائط أخرى تسهم في تعميق سلطة الجدل. فالصورة لها بلاغتها التي تبلغ من التأثير حداً خطيراً. ولنا أن ننظر إلى الصورة السينمائية عندما تعيد صياغة التاريخ، فهي تقدم التاريخ بصورة ذاتية انتقائية تظهر إيديولوجية الخطاب الذي يكمن خلف الصورة. فإبراز روح التسامح للإسلام، مثلاً، في فيلم الرسالة، وهو فيلم موجه في الأصل إلى الغرب، يعمد فيه المخرج[24] إلى إبراز إنسانية الإسلام والاهتمام بحقوق الإنسان، وبحضور المرأة المسلمة في السياق الفكري والاجتماعي في المجتمع الإسلامي. وهذه من القضايا الرئيسة، التي يثيرها الغرب في مجادلته للخطاب الإسلامي، والتي أراد صانع الفيلم من خلالها بيان إنسانية الإسلام وعالميته.

معلوم بالضرورة أن اللغة مفتاح الجدل، بل إنها مظهر أولي لا غنى عنه للدخول في حالة المجادلة. غير أن المجادلة تحتاج إلى سياق تتبلور من خلاله لتتشكل خلفيتها النفسية والاجتماعية. فالسياق الذي تجري فيه المجادلة على درجة من الأهمية. ولذلك يمكن النظر للمجادلة على أنها حالة مسرحية تكتمل عناصرها بتكامل توزيع الأدوار وتعدد الفعل المشهدي. فالمجادلة تكتسب حضورها من درامية الموقف الذي تتبلور فيه. فهي نسق من الأقوال والأفعال المتباينة فيما تمثله من أفكار ومواقف سياسية أو اجتماعية أو فلسفية.

2/1 المجادلة بالسرد

يسعى السرد بما له من لغة ووصف ومواقف وحركة زمنية إلى بناء عوالم افتراضية نختبر فيها مواقفنا التي قد نعجز أن نبوح بها في سياقات أخرى. وتكتسب لغة الجدل السردية حضوراً مؤثراً بكونها غير تقريرية، ولذلك تجيء متناغمة مع الحدث. فحضورها في سياق الحكي يأتي تارة حوارياً حيث يكون الحوار مدخلاً لاستجلاء مواقف وتصرفات الشخوص، وتأتي تارة وصفاً لمظهر السرد حيث يمثل الوصف روح السرد، فهو الثابت الذي يعطي للسرد قيمته الدلالية[25]. وإذا كان الوصف معني باستجلاء حقيقة الأشياء في حالتها الثابته، فإن حركة السرد الزمنية، التي يمكن التعبير عنها بالحدث، تهتم برصد تواليات الأفعال. من هنا تجئ أهمية ظهور الجدل في السرد حيث يخرج الجدل من حالة التجريد الفكري إلى حالة إعادة تمثيل الواقع. فالجدل يكتسب حيوية في قوالب السرد تجعله أكثر قدرة على التأثير والنفاذ إلى غاياته من خلال استفادته من وسائط السرد من وصف وتشخيص وتأسيس مرجعيات زمانية ومكانية وتنويع اللغة سواء في الحوار أو الوصف.

والمجادلة بالسرد ظهرت في القرآن بشكل أساسي حيث اتخذ القرآن القصة منهجاً من مناهج الجدل[26] من أجل الإقناع والتأثير وبيان الأدلة على بطلان مزاعم المشركين[27]. وقد وجد القرآن في القصة مدخلاً لضرب المثل والقياس والاستدلال وإبراز النتائج المترتبة على أفعال العباد. ومن القصص القرآني ما هو سرد لأحداث مضت لبيان ما آلت إليه الأمم السابقة، ومنها ما هو تقرير لوقائع حاضرة، أو استشراف لأمور مستقبلية. واستخدام القرآن للقصص في أغراض الجدل المتنوعة يُعد سابقة مهمة في تصور الفعل الذي يمكن أن يحدثه السرد في بلورة المفاهيم الفكرية. كما أن السرد بأساليبه المتعددة، سواء ما كان منها وصفياً أو تحليلياً، أو إيحائياً، يساعد على تقريب المفاهيم وتقبلها أكثر من المجاهرة بالأفكار وإيراد الحجج مجردة من عوامل التأثير البليغة.

2. المجادلة بالسرد

تكشف أدبيات الجدل في تراثنا علاقة عضوية بين المرأة والجدل من حيث قدرة المرأة على تحقيق مبتغاها عندما تجادل. فعبر تاريخ المرأة مع الجدل برزت مواقف جادلت فيها المرأة، فظهرت فيها موفقة، بل ومنتصرة لسياقها. غير أن نصوص الجدل التراثية، سردية وغيرها، والتي اهتمت بشأن المرأة، عكست اطراداً، أوما يشبه الاطراد، في انتصار المرأة سواء على المستوى النفسي أو الاجتماعي. وبتدقيق النظر في بنية هذه النصوص نلمس توأمة مهمة بين كون المرأة على حق فيما تجادل فيه وبين كونها بليغة في عرض حججها. فكونها على حق لا يعني الاطمئنان إلى سهولة كسبها لهذا الحق، فالحجة الموضوعية قد تكون دليلاً في ذاتها، لكنها ليست بالقدر ذاته في تصور الآخرين. كما أن اتصاف المرأة بالبلاغة لا يمكن أيضاً أن يكون مبرراً للتسليم بسهولة حيازتها لما تريد من غير إقامة حجة تكشف جلاء موقفها. فالتوأمة بين الحق والبلاغة بدت أمراً بيناً في جدل المرأة.

1/2 ولعل نص أبي حمزة الضبي وامرأته من أوائل الشواهد السردية التي ترد عند النظر في مجادلة المرأة من أجل بيان حقها. وملخصه أن أبا حمزة استاء من كون زوجته لا تلد إلا الإناث، فهجرها. ومر ذات يوم فإذا هو يسمعها تنشد:

ما لأبي حمزة لا يأتينا ... يظل في البيت الذي يلينا

غضبان أن لا نلد البنينا ... تالله ما ذلك في أيدينا

إنما نأخذ ما أعطينا ... ونحن كالأرض لزارعينا

نُنبتُ ما زرعوه فينا

فيعود راضياً بواقع الحال مقَبِّلاً رأس زوجته وابنته(28).

إنه نص يكشف كيف أن الثقافة تقف إلى جانب الرجل حتى عندما يتعلق الأمر بحق طبيعي للمرأة، بل إن الثقافة ذاتها تغض الطرف عن

سلوك الرجل، وتتواطأ معه في تأكيد وجاهة موقفه[29]. فالثقافة تدينها لكونها لا تلد إلا الإناث. بينما تتعاطف مع الرجل في موقفه من زوجته. إن هجره لزوجته بسبب عدم إنجاب الذكور أمر متغلغل في وجدان الثقافة العربية حتى اليوم. وهو ما يمنح مثل هذا النص صفة الديمومة والشمولية.

ينجح النص في ترتيب انتصار سردي لامرأة أبي حمزة ليس على زوجها فحسب، بل على ثقافة تؤمن بأهمية الذكور على الإناث حيث تحدث القرآن عن تطرف بعضهم في وأد الأنثى مخافة ما قد تجلبه من العار لأهلها[30]. ورغم إمكانية حدوث حكاية امرأة أبي حمزة فإنها الاستثناء الذي يبقى دلالة على ظاهرة أكبر. فالمخيال العام يحكي عادة من الطرائف أكثر مما يقص عن سياقات متواترة. إن هذا النص الذي يُظهر تسامح الرجل يصبح جديراً بالنظر إليه على أنه سياق سردي أكثر منه سياقاً واقعياً. غير أن المتتبع لظاهرة علاقة المرأة بالرجل سيجد طيفاً عريضاً من التنويعات الحكائية التي تتعدد فيها القضايا وترد فيها المرويات في سياقات مختلفة، وكلها تسعى إلى منح المرأة انتصاراً سردياً، أو لعلها المرويات السردية التي تحاول أن تمد المرأة بقدرتها على المواجهة والمقاومة وإظهار الندية للرجل. إن التميز الذي يمكن أن نلمسه في نص امرأة أبي حمزة هو في بيان قدرة المرأة على المجادلة بالعقل والعاطفة معاً. امرأة أبي حمزة تلاعب طفلتها حيث تبوح برسالتها التي لا ينقطع صداها إلى يومنا هذا:

ما لأبي حمزة لا يأتينا ...

ويظهر الجدل بالسرد هنا بوصفه مدخلاً لحوارية منقطعة مع الآخر. فالنص يضع امرأة أبي حمزة في دائرة مغلقة ليس هناك من طرف آخر للحوار فيها. غير أن علاقة الأمومة الحاضرة تستدعي الأبوة المفقودة للطفلة لأسباب ليس للأم وطفلتها دخل فيها. فاتحاد الأمومة والأبوة مشروع حوارية فعال لتأكيد صلة الأبناء بالعالم، بل وتأكيد لقيم التعامل

مع الآخر. فانقطاع الصلة بين هذين العالمين هو تجسيد لغياب الحوارية بمفهومها الاجتماعي والإنساني. فالرجل يتعامل مع المرأة وفق تقليد ثقافي يجسد القطيعة ويضخم المسكوت عنه من العيب والخوف من عار الأنثى. ولذلك، فالنص يؤسس جدله هنا على ضرورة إعادة العلاقة وفتح صيغة حوارية جديدة تتمثل في الطفلة التي تُعد نواة لمستقبل واعد بالتواصل بين الرجل والمرأة. ومن المؤكد أن في أذهاننا عند قراءة هذه الحكاية فكرة النموذج كما طرحها العالم النفسي يانغ الذي يرى أن خبراتنا هي تراكم جمعي لنص يتشكل على مدى أجيال متلاحقة .31فهو نص، مع أنه يعيش خارج نسقه الزماني والمكاني، فإنه مرتبط الصلة بموتيف (motif) أو موضوعة تحدد نسق التفكير العام وتجعله متكرر الحدوث ليس في التفاصيل الدقيقة، بل في عمومية الدلالة[32]. ففكرة تفضيل الذكور على الإناث، وتحميل المرأة مسؤولية ذلك ترسخت بوصفها مفردة اجتماعية تتغير فقط في شكلها، لكنها تبقى في دلالتها ثابتة.

يبدأ النص بفعل المرأة بوصفها العنصر الفاعل في سياق الحكي. فهي التي تثير الإشكالية، وهي التي تستخدم بلاغة الفكر واللغة من أجل بيان قضيتها. فبلغة شعرية يسيرة تعبر امرأة أبي حمزة عن العلاقة المفقودة بين الزوج والزوجة، موجهة إدانتها للثقافة التي تعتقد بمسؤولية المرأة في تحديد جنس وليدها. إن النص يذهب بعيداً في منح امرأة أبي حمزة حقها المسلوب منها، حيث يضع ترتيباً سردياً يبدو اعتباطياً، لكنه كاف لبلوغ النص غايته:

«ولبغض البنات هجر أبو حمزة الضبي خيمة امرأته، وكان يقيل ويبيت عند جيران له، حين ولدت امرأته بنتاً، فمر يوماً بخبائها وإذا هي ترقصها وتقول: ما لأبي حمزة لا يأتينا ... فغدا الشيخ حتى ولج البيت فقبّل رأس امرأته وابنتها»[33].

إن منطق امرأة أبي حمزة ولغتها واتحادها مع سياق الحكاية يصنع جدلاً يبلغ تأثيره حد تغيير قناعة ثقافية راسخة تجاه المرأة، حيث يقر الرجل بحقها وسلامة حجتها.

2/2 وتقف خولة بنت ثعلبة على أشهر الأقوال، أبرز مواقف الجدل حيث نزل القرآن مؤيداً لحججها. قال تعالى: ﴿قد سمع الله قول التي تجادلك في زوجها وتشتكي إلى الله والله يسمع تحاوركما إن الله سميع بصير﴾[34]. وأمر خولة أن زوجها أوس بن الصامت ظاهرها في غضب منه. فأتت إلى الرسول ﷺ تلتمس حلاً لمشكلتها حيث أظهرت إنسانية العلاقة بينها وبين زوجها بقولها: «أشكو إلى الله فاقتي ووحدتي ووحشتي وفراق زوجي وابن عمي وقد نفضت له بطني». فيقول لها الرسول ﷺ: «حرمت عليه». فمازالت تراجعه ويراجعها حتى نزلت الآية. بل إنه روي أنها قالت: «يا رسول الله، قد نسخ الله سنن الجاهلية وإن زوجي ظاهر مني»؛ فقال الرسول ﷺ: «ما أوحي إلي في هذا شيء». فقالت: «يا رسول الله، أوحي إليك في كل شيء وطُوي عنك هذا»؟! فقال: «هو ما قلت لك». فقالت:«"إلى الله أشكو لا إلى رسوله». فأنزل الله تعالى: ﴿قد سمع الله قول التي تجادلك في زوجها ...﴾ الآية[35].

خولة هنا تجادل رسول الله في أمر تراه حقاً لها. غير أن مجادلتها تفصح عن حججها بخطاب تكمن بلاغته في بعده الإنساني. فهي لم تشتك لمجرد الشكوى، ولم تجادل لمجرد المجادلة، بل إنها سعت إلى بيان حاجتها النفسية والمادية لزوجها. فهي تشكو الفاقة والوحدة وفراق الزوج. وهي لم تكتف بهذه الحجج، بل إنها سعت إلى بيان أنها أدت رسالتها المنوطة بها حيث سمت بتعبيرها عن الإنجاب بأبلغ عبارة: «وقد نفضت له بطني»". هنا تؤكد حرصها على استمرار العلاقة مع زوجها التي بدت على وشك الانقطاع بسبب ظهاره في لحظة غضب. لكن الرسول لا يقبل حججها، ليس لأنه لا يشاء، بل لأن الأمر منوط بالتشريع الذي لا بد أن يأمر به الله سبحانه وتعالى. وهنا يأتي أمر الله في الاستماع إلى حجتها وقبولها، وهو ما ترتب عليه حكم الظهار كما في سورة المجادلة.

إن سبب نزول هذه الآية أمر مهم في فهم طبيعة المنحى القصصي الذي أوردته كتب التفسير، حيث اختلفت في اسم المرأة، أهي خولة بنت ثعلبة، أم خولة بنت خويلد، أم خولة بنت الحكم، أم جميلة. كما اهتمت

كتب التفسير بذكر سبب الظهار الذي ظاهر به أوس بن الصامت زوجته. فتذهب بعض الروايات إلى أن أوس أرادها فرفضت، فغضب عليها مع ما به من لمم، فظاهرها. الاختلاف في ترتيب الحوادث واسماء من يصنعها أمر مقبول في سياق المرويات السردية، بل إنه يعزز صلته بالواقع الذي تبلورت فيه ظاهرة المرويات السردية التي تعتمد المشافهة في الرواية. إن الأمر الأكيد أن مرويات سبب النزول مقدمة واقعية لنزول الآية. غير أن أمر تدوينها ووضعها في سياق يؤدي إلى فهم الآية أمر لاحق من غير شك. ومهما يكن فإن جدال خولة مع رسول الله في أمر يخصها، تجاوزها إلى كل النساء. وغدا جدالها مرافعة موضوعية من أجل الحفاظ على حقها. إن خولة هنا تسعى إلى الحفاظ على كيانها الاجتماعي والأسري في لحظة بدت فيه موشكة على فقدان كل شئ، لكن القرآن يكافؤها على حرصها على القيمة الاجتماعية والإنسانية لحياتها. فخولة هنا تنتصر بالحق وبلاغة التعبير التي تبدو سمة من سمات مكاسب المرأة في محاوراتها.

3/2 ويقع جدل المرأة أمام مقالة عمر بن الخطاب رضي الله عنه في موضوع صداق النساء في السياق نفسه:

«قال عمر بن الخطاب لا تزيدوا في مهر النساء على أربعين أوقية، وإن كانت بنت ذي الغصة، يعني يزيد بن الحصين الصحابي الحارثي، فمن زاد ألقيت الزيادة في بيت المال، فقالت امرأة من صف النساء طويلة في أنفها فطس: ما ذاك لك. قال: ولمَ؟ قالت: لأن الله عز وجل قال: ﴿وأتيتم إحداهن قنطاراً فلا تأخذوا منه شيئاً أتأخذونه بهتاناً وإثماً مبينا﴾[36]. فقال عمر: امرأة أصابت ورجل أخطأ»[37].

يبرز الجدل هنا في سياق سيميائي مسرحي. فعمر يقف خطيباً، وجمهور الناس، رجالاً ونساء، يستمعون إليه. ونلاحظ في سياق الكلام أن هناك صفاً خاصاً بالنساء، وبالضرورة آخر للرجال. وهو تحديد لعلامة

سيميائية بين سلطة وتبعية أو بين أعلى وأدنى. فالعلو الذي يمثله الخليفة يتمثل في قدرته على أصدار قانون في شأن من شؤون الناس. ولأن تأثير هذا القرار يقع على النساء أكثر من الرجال، فقد جاء الرد سريعاً وصريحاً من إحداهن. لقد أبطلت قرار الخليفة بقوة أكبر منه. لقد جادلت بالقرآن الذي أعطاها حقاً أرادت أن تتمسك به. فيكافؤها الخليفة بنسبة الصواب لها، ونسبة الخطأ ليس له فحسب، بل إلى جنس الرجل عموماً. يصل الخليفة عمر بن الخطاب إلى هذه النتيجة تسامياً مع بلاغة الجدل التي وصلت إليها المرأة. فهي لم تزد على أن بحثت عن أعلى سلطة مرجعية لتؤكد بها حقها. تتغير القيمة السيميائية في النص بعد أن كان عمر هو صاحب السلطة، يصبح تابعاً لسلطة القرآن، وتقف المرأة في موقف متساو مع عمر أمام سلطة عليا، حيث يقفان معاً أمام سلطة القرآن ممتثلين لحكمه الحاسم.

إذا كان هذا هو الحال مع نصوص السرد الواقعية، كما تجلى الأمر في النصوص الثلاثة السابقة، فإن النص السردي التخييلي يخضع لذات النسق من حيث براعة المرأة في جدلها. ورغم التسليم بأن النص السردي الواقعي ناتج تجربة واقعية لها شروطها الموضوعية، فإن النص التخييلي يمتاز بأنه نتاج رؤية خاصة تتوخى التعبير عن المرأة في لحظة عنفوانها وانتصارها. فالمرأة التي تقدمها هذه النصوص منتصرة بحجتها وبلاغتها، تحاول أن تضع نفسها في خطاب الثقافة جنباً إلى جنب مع الرجل. ولعل نص ألف ليلة وليلة قد ذهب بعيداً في وضع العالم تحت سيطرة المرأة. فشهرزاد التي كانت تحت رحمة شهريار صنعت من الحكي المتوالد38، حكاية بعد أخرى، أداة مهمة ومدخلاً استثنائياً لتغيير رؤية شهريار السلبية تجاه المرأة. فمع قص شهرزاد كان شهريار يكتشف عوالم أخرى غير عالمه الذي دفعه لكره النساء. ومع توالي الحكي كانت شهرزاد تكتسب ثقة أكبر بنجاح استراتيجيتها في ترويض شهريار. فالنص ينطوي على دلالة بأن المرأة ليست قادرة على مقارعة شهريار فحسب، بل بإمكانها تغيير نظرة الرجل تجاه المرأة. إن شهرزاد تنهض بدور الأنثى التي تعي

أهمية الحكي في تغيير جبروت الرجل. فالمجادلة بالسرد كانت هي الوسيلة التي نقلت من خلالها شهرزاد أحاسيسها للعالم، وبرهنت أنها قادرة على أن تصنع من ضعفها الذي روجت له الثقافة قوة في مواجهة سلطة الرجل. أدركت شهرزاد بفطرتها أنها لا يمكن أن تقف أمام قسوة شهريار بالطرق التقليدية، لكنها عرفت أنها باتخاذ الحكي استراتيجية لإنقاذ نفسها من القتل، يمكن أن تنتصر على نزعة شهريار التدميرية ليس من أجلها فحسب، بل من أجل بنات جنسها. وهو ما يعطي هذا النص شمولية ثقافية تصبح قراءته ضمن سياق مجادلة المرأة للرجل أمراً مسوغاً وحلقة مهمة في تنامي نص الجدل الأنثوي في الثقافة العربية.

3. الحكاية الأولى:

حكاية هند بنت النعمان زوج الحجاج:

وحُكِي أن هند ابنة النعمان[39] كانت أحسن أهل زمانها. فوصف للحجاج حسنُها فأنفذ إليها يخطبها ويبذل لها مالاً جزيلاً وتزوج بها، وشرط لها عليه بعد الصداق مائتي ألف درهم، ودخل بها، ثم إنها انحدرت معه إلى بلد أبيها المعرة، وكانت هند فصيحة أديبة فأقام الحجاج بالمعرة مدة طويلة، ثم إن الحجاج رحل بها إلى العراق معه ما شاء الله، ثم دخل عليها في بعض الأيام وهي تنظر في المرآة وتقول:

وما هند إلا مهرة عربية　　سليلة أفراس تحللها بغلُ[40]

فإن ولدت فحلاً فلله درُّها　　وإن ولدت بغلاً فجاء به البغلُ

فانصرف الحجاج راجعاً ولم يدخل عليها، ولم تكن عَلمت به. فأراد الحجاج طلاقها فأنفذ إليها عبد الله بن طاهر، وأنفذ لها معه مائتي ألف درهم، وهي التي كانت عليه. وقال: يا ابن طاهر طلقها بكلمتين ولا تزد عليهما: فدخل عبد الله بن طاهر عليها فقال لها: يقول لك أبو محمد الحجاج: "كنت فبنت" وهذه المائتا ألف درهم التي كانت لك قبله. فقالت

اعلم يا ابن طاهر، وإنا والله كنا فما حمدنا، وبنًّا، فما ندمنا، وهذه المائتا درهم التي جئت بها، بشارة لك بخلاصي من كلَب بني ثقيف. ثم بعد ذلك بلغ أمير المؤمنين عبد الملك بن مروان خبرُها ووصف له جمالُها، فأرسل إليها يخطبها فأرسلت إليه كتاباً تقول فيه بعد الثناء عليه: اعلم أمير المؤمنين أن الإناء ولغ فيه الكلب، فلما قرأ عبد الملك الكتاب ضحك من قولها وكتب إليها يقول: إذا ولغ الكلب في إناء أحدكم فليغسله سبعاً، إحداهن بالتراب فاغسلي الإناء يحل الاستعمال، فلما قرأت كتاب أمير المؤمنين لم يمكنها المخالفة، فكتبت إليه بعد الثناء عليه: يا أمير المؤمنين والله لا أحل العقد إلا بشرط. فإن قلت ما هو الشرط؟ قلت أن يقود الحجاج محملي من المعرة إلى بلدك التي أنت فيها، ويكون ماشياً حافياً بحليته التي كان فيها أولاً، فلما قرأ عبد الملك ذلك الكتاب ضحك ضحكا شديدا، وانفذ إلى الحجاج وأمره بذلك، فلما قرأ الحجاج رسالة أمير المؤمنين أجاب، وامتثل الأمر ولم يخالف، وأنفذ إلى هند يأمرها بالتجهز، فتجهزت وسار الحجاج في موكبه حتى وصل المعرة بلد هند فركبت هند في محمل الزفاف، وركب حولها جواريها وخدمها، وأخذ الحجاج بزمام البعير يقوده ويسير بها، فجعلت هند تتواغد عليه، وتضحك مع الهيفاء دايتها، ثم إنها قالت للهيفاء يا داية إكشفي لي سجف المحمل فكشفته فوقع وجهها في وجه الحجاج فضحكت عليه فأنشأ يقول:

فإن تضحكي مني فيا طول ليلة   تركتك فيها كالقباء المُفَرَّجِ

فأجابته هند تقول:

وما نبالي إذا أرواحنا سلِمَت   بما فقدناه من مال ومن نشب

فالمال مكتسب والعز مرتجع   إذا النفوس وقاها الله من عطب

ولم تزل كذلك تضحك وتلعب إلى أن قربت من بلد الخليفة. فرمت بدينار على الأرض، ونادت: يا جمال، إنه قد سقط منا درهم فارفعه إلينا، فنظر الحجاج إلى الأرض فلم يجد إلا ديناراً، فقال: إنما هو دينار، فقالت:

بل هو درهم، قال: بل دينار، فقالت: الحمد الله سقط منا درهم، فعوضنا الله دينارا، فخجل الحجاج وسكت، ولم يرد جوابا، ثم دخل بها على عبد الملك بن مروان فتزوج بها، وكان من أمرها ما كان(41).

1/3 الحكاية الأولى: جدل الأعلى والأدنى

ترد هذه الحكاية في كتاب المستطرف تحت فصل (فصحاء النساء وحكاياتهن). وهو فصل يأتي إجمالاً ضمن سياق أكبر هو البيان والبلاغة والفصاحة وذكر الفصحاء من الرجال والنساء. تجمع هذه الحكاية بين الواقعي والمتخيل في نسيج يكشف دور السرد في بلورة وتأكيد المسلمات الاجتماعية عند المرأة والرجل. فهي حكاية منسجمة مع واقعها، غير متجاوزة لمنطق السياق الثقافي والاجتماعي، إنها حكاية تؤكد أحداثها قدراً من التخييل الذي يكمن في ترتيب عجيب ليصل إلى غاية مرسومة منذ البداية. فالشخصيات معلومة الحضور تاريخياً، بل إنها شخصيات مؤثرة في سياق ظرفها التاريخي. خليفة وأميره في مقابل أمرأة هي هند بنت النعمان. ثلاثي له خصوصية وجودية وتاريخية. فالحجاج أمير العراق، شخصية مثيرة للجدل. روت كتب الأدب والتاريخ قدراً كبيراً من أخبار قسوته وغلظته وجبروته. فحضور اسمه في أي سياق يستدعي خشونة التعامل، وفظاظة الخطاب، وحدة الطبع. أما الخليفة عبد الملك بن مروان فصاحب السلطة المطلقة التي تروض صلف الحجاج. أما هند بنت النعمان فسيدة كريمة النسب، عريقة المنبت بالإضافة إلى جمالها وحسن بلاغتها. يسعى الرجلان نحوها وتسعى هي للعلو والتسامي مستخدمة كل واحد منهما لغاية تختلف عن الأخرى. وهي في مسعاها تجادل باللغة وتجادل بالسرد عندما يقتضي الموقف ذلك. توحي الحكاية بقدرية الفعل، لكنها تؤكد في الوقت نفسه حسن تدبير هند عندما تحين الفرص التي تحقق لها مبتغاها. فالحكاية تكشف عن المجادلة في سياقين رئيسيين، أحدهما، سياق اللغة والثاني سياق السرد. وهما سياقان تتضح من خلالهما المنزلة التي تبحث عنها المرأة. تبدأ هند باللغة لتأكيد كيانها ومنزلتها في مقابل الحجاج.

وما هند إلا مهرة عربية سليلة أفراس تحللها بغل

هنا تكشف هند عن أصلها في مقابل أصل الحجاج. فالحكاية تؤسس التطور المنطقي وهو بحث عن الانتماء الاجتماعي الذي هو مرجعية حيوية للأفراد في المجتمعات القبلية. بل إن فحوى البيت يؤكد نوعية المرجعية سواء في الخطاب أو في المحتوى. فالمهرة والأفراس رموز عالية القيمة في المجتمع القبلي يقابلها البغل وهو هين القيمة إلى درجة التحقير. إن هذه التشبيهات ترسم خطين متوازيين يستدعيان ردة فعل الحجاج حيث يسارع إلى طلاقها. غير أنه يستخدم الطلاق بطريقة توحي بالإذلال عندما يبعث برسوله ليطلق هنداً، ويأمره في الوقت نفسه أن لا يزيد في طلاقها على كلمتين. يحمل الرسول رسالة الحجاج ويلقيها بين يدي هند، "يقول لك أبو محمد الحجاج: كنتِ فبنتِ". كلمتان بليغتان موجزتان تقفان على النقيض تماماً. فكلمة (كنتِ) يمتن بها الحجاج على هند بما تحمل من دلالة الانتساب لذي سلطة وجاه ومال. فكأن المرأة الآن انتقلت من الكينونة إلى نقيضها. الكينونة التي يرى الحجاج أنها جاءت لهند لا بوصفها ذات نسب كريم، بل بوصفها اقترنت بالحجاج. ولذلك يرى الحجاج أنها ليست جديرة بهذه الكينونة حيث يخرجها منها إلى غير رجعة. فالأمر ليس مجرد طلاق بالنسبة للحجاج، بل هو أمر لتقزيم وجودها. فلعل الحجاج يمني نفسه أنها لن تظفر برجل مساو له في المنزلة أو أعلى منه منزلة.

أما هند فإنها تقلب مألوف العلاقة بين الكينونة من عدمها. ترد هند على رسول الحجاج فتقول: «كنا فما حمدنا، وبنَّا فما ندمنا». فهي ترى في خلاصها من الحجاج استعادة لكامل كينونتها، وترى في بعدها عنه ما يوجب الحمد لا الندم. فهند هنا واعية بأنها تُعيد موقفها من استلاب الرجل. فهي لا ترى أن كونها زوجة يمنحها ما تحتاجه بوصفها امرأة لها سياقها الاجتماعي الذي تعتد به. وتبعاً لذلك ترسم علاقتها بمفهومي الكينونة والبينونة. وهما مفهومان يتضمنان انقلاباً على الرجل

الذي يعتقد أنه واهب القيمة الاجتماعية والانسانية للمرأة. فجدلها يمس جوهر العلاقة برمتها، وينسف علوية الرجل وأبويته لتتحول إلى دونية لا تملك الوصاية على نفسها.

تقوم الحكاية على نقيضين يمثلان حدة الجدل السردي بين شخصيتين لهما حضور مختلف أيضاً. غير أن المهم هو كيف يؤكد كل شخص حضوره وتميزه على الآخر. فالحجاج يسعى إلى الإفادة من حضوره السياسي، وهي تسعى إلى التأكيد على كيانها الاجتماعي حتى قبل ارتباطها بالحجاج. فهما يدخلان في جدل الأعلى والأدنى بوعي يرفده مرجعيات اجتماعية وسياسية شديدة الخصوصية. غير أن اللافت للانتباه أن جدل الأعلى والأدنى ليس جدلاً لفظياً فحسب، بل إنه جدل يعتمد على وسائط متعددة، منها اللفظي ومنها العلاماتي ومنها المشهدي. ونتيجة لذلك تبلغ حدة الجدل أقصاها، ويصل إلى نقطة تكسب معها هند جدالها مع الحجاج. والسؤال، لماذا انتصرت هند، وخسر الحجاج؟ هل من قوة خاصة لهند، أم بسبب ضعف في الحجاج؟ أم أن ذلك يعود إلى الوسائط المستخدمة في معركة الجدل هذه؟ واضح أن هناك مفاتيح خاصة للجدل في سياق الأعلى والأدنى، منها ما هو لفظي ومنها ماهو حركي، ومنها ما هو سرد لوقائع تؤكد مفارقة الأحداث بين ما نتوقعه وبين ما هو حادث فعلاً.

يتمحور النص حول قطبي الأعلى والأدنى متجسدين في شخصيتي هند والحجاج. ويلاحظ المتلقي السعي الدؤوب لديهما نحو الأعلى والخلاص من موقع الأدنى. وهنا يظهر جدل الأعلى والأدنى في إمكانات اللغة من ناحية، ومن خلال أليات السرد التي تنحاز لهند صراحة. فالحجاج ينطلق من الأعلى لكنه ما يلبث أن يتم تحويله إلى الأدنى. تستهل الحكاية أمر هند والحجاج وهما في مرتبة الأعلى بحسب مرجعيتهما. فإذا كان النص لا يُعنى ببيان منزلة الحجاج لأنها معلومة من خلال السياق السياسي، فهو والي الخليفة الأموي على العراق، فإن النص يسعى إلى رسم ملامح شخصية هند منذ البداية ليحدد جدلية الصراع. فهي أحسن

أهل زمانها وهي فصيحة أديبة. وهو تصريح من الحكاية بتكامل شخصيتها المادية والمعنوية. امرأة جديرة بأن تكون طرفاً في حكاية تنتصر فيها على رجل غير محبوب. وكما أن هنداً هنا لا تمثل نفسها فحسب، وكأن الحكاية تشير من بعيد إلى استحقاق المرأة في انتصار معنوي مثل هذا، فإن الحجاج أيضاً لا يمثل نفسه فحسب، بل إنه يمثل جنس الرجل.

خلافاً للحكايات التقليدية التي تنتهي بالزواج، تستهل هذه الحكاية الصراع بالزواج. وكأن الزواج هنا هو المواجهة الحتمية للصراع بين رجل يملك كل مقومات الجاه والمال والسلطان، وبين امرأة تملك حضوراً ذاتياً واجتماعياً يتوازى في أهميته، على الأقل بالنسبة لهند، مع قيمة الحجاج التي يراها في نفسه. فالصراع في بداية الحكاية ليس بين أعلى وأدنى، بل بين أعليين. غير أن حتمية الصراع ستلغي أحد هذين الأعليين ليبقى أعلى واحد ,ويصبح هناك حتماً أدنى واحد دلالة على انتصار أحدهما. هل الحكاية بهذا الترتيب في نسق الجدل بين شخصيتين؛ رجل وامرأة بهذا الوزن، كانت ستنحاز إلى الرجل لتكون وفية للعرف الاجتماعي والثقافي؟ لو تم ذلك، لكانت حكاية عادية منسجمة مع سياقها الثقافي. غير أن هذه الحكاية تنتمي إلى نمط من الحكايات، مجهولة النسب، التي تأتي فيها المرأة متجاوزة لظرفها التاريخي والاجتماعي تعيش عنفوانها حتى ولو على مستوى التخييل الاجتماعي.

تؤكد ألية السرد في هذه الحكاية جدل الأعلى والأدنى مرة على سبيل الحقيقة، ومرة على سبيل المجاز. وفي الحالتين تسعى هند إلى قلب المفهوم المادي للأعلى وإحالته إلى حالة لا تكتسب علويتها من مقوماتها الذاتية، بل من مقوماته الاجتماعية.

وما هند إلا مهرة عربية سليلة أفراس تحللها بغل
فإن ولدت فحلاً فلله درها وإن ولدت بغلاً فجاء به البغل

تلغي هند هنا علوية الرجل لتحيلها إلى عبء على الرجل تقوده في

النهاية إلى أدنى منزلة صورتها هند ببغل ولد بغلاً. فعلوية الرجل تسقط عندما تشاء المرأة أن تسقطها بمنطق القبيلة وبمرجعية طالما استخدمها الرجل ذاته. فالمرأة لا تجرؤ أن تجادل بقاموس غير قاموس القبيلة. فالفحولة صفة اختص بها الرجل وبنى بها هيبته الكلية[42]. ولذلك، فهند ليست قادرة على أن تتجاوز منطق القبيلة لتفتخر بإنجاب أنثى. فهي تعتز بذاتها بوصفها امرأة/ مهرة عربية، لكنها لا تخاطر بالتصريح بولادة أنثى. فهي تلد فحلاً لا لأن أباه فحل، بل لأنه وليد لمهرة عربية هي بدورها سليلة أفراس قدرها أن تقع تحت بغل ليس إلا.

إن استحضار المرآة في هذه الحكاية يكشف لحظة المواجهة بين هند وحقيقة أمرها مع الحجاج. واللافت للانتباه أن حضور المرآة كان عابراً، وكان بالإمكان أن تتم الحكاية بدونه. غير أن المرآة شكلت نقلة سردية لا يمكن تجاوز استنطاق دلالتها في سياق الجدل بين الأعلى والأدنى في هذه الحكاية. فبعد أن فرغت الحكاية من تقديم مناسبة النص وذكر تمام الزواج بين هند والحجاج، يأتي انتقال هند مع الحجاج إلى العراق بعد أن أقام معها الحجاج فترة في بلدها: «فأقام الحجاج بالمعرة مدة طويلة، ثم إن الحجاج رحل بها إلى العراق معه ما شاء الله، ثم دخل عليها في بعض الأيام وهي تنظر في المرآة وتقول: وما هند إلا مهرة عربية ..». تأتي المرآة هنا بوصفها محرضاً على إعادة النظر إلى الذات، أو كأن هنداً تعيش حالة من عودة الوعي المفاجئ. فبعد استغراقها في حياتها مع الحجاج في المعرة تارة وفي العراق تارة أخرى حيث يقيم الحجاج، تكتشف هند فداحة العلاقة بينهما. فوظيفة المرآة هنا تتجاوز علاقتها بالشكل الخارجي إلى علاقة بالداخل التي تأتي كصوت جمعي يدين فعلها. فهي، المرآة، رمز لصوت السياق الاجتماعي والثقافي في محيطها. وتصرخ هند، وهي تنظر لذاتها في المرآة، بصوت نابض بالحماسة القبلية: "وما هند إلا مهرة عربية"، وكأنها ترد على إدانة المرآة لها بأنها قد قللت من شأنها بزواجها من الحجاج. ولتكتمل دراما المشهد،

فإن الحجاج يراقب هذه اللحظة الحاسمة في علاقته بهند. وهو ما ترتب عليه فعل الطلاق. وتؤدي تركيبة النص السردية دوراً في رسم قدرية المشاهد المتلاحقة، وكأنها أفعال لا مبرر لها. فهند تصرح بكرهها للحجاج. والحجاج يسمعها دون أن تعي أنه يسمعها. ويطلقها الحجاج دون أن تعلم أن السبب هو شعرها في الحجاج واتهامها له بأنه بغل لا يلد إلا بغلاً. وتطلب هند من الخليفة عبد الملك بن مروان حينما خطبها أن يقود الحجاج محملها إلى بلاط الخليفة دون أن يعلم الحجاج أنه شرط من شروط هند، أو هذا هو المسكوت عنه في الحكاية. فالنص يقوم على بنية من الأفعال التي يعتقد شخوصها أنها مستقلة بذاتها. ويصبح المتلقي جزءاً أساسياً في تركيبة القص حيث يعلم من علاقات الشخصيات ما يجعله قادراً على نظم الأفعال في سلسلة من الأفعال وردود الأفعال.

تأخذ الحكاية منعطفاً مهماً يعيد جدل الأعلى والأدنى إلى ذروته، حيث يحضر الخليفة طرفاً موضوعياً في تنامي الحكاية. اللافت للانتباه أن الحكاية تعود إلىالبداية نفسها. نقرأ: «ثم بعد ذلك بلغ أمير المؤمنين عبد الملك بن مروان خبرها ووصف له جمالها فأرسل إليها يخطبها ...». وتوحي هذه البداية المتكررة بأن طقس الزواج استئناف متجدد لجدلية العلاقة بين الرجل والمرأة. الفرق هنا أن هنداً ستستخدم الخليفة في قهر رجل آخر. بل إن الخليفة يبالغ في رفعها إلى حيث تشاء. تكتب هند إلى الخليفة محرضة على فعل شيء ما حيث تقول: «إن الإناء ولغ فيه الكلب». واضح أن هنداً الآن وصلت إلى مرحلة من التباهي لا يمكنها التفريط فيها. فها هو الخليفة بين يديها طالباً قربها. ومرة أخرى تضع نفسها في موضع رفيع حيث تشبه نفسها بالإناء الذي يمثل العطاء مع أن كلباً ولغ فيه. فهي الأعلى حيث تكون هي العطاء، والكلب سمة للأدنى الذي يأخذ ولا يعطي، ويُدنس ولا يُطهر.

تكمن رمزية الانتصار في القدرة على إملاء الشروط بثقة المنتصر. هند التي بدت واثقة من انتصارها تضع شرطها الذي يؤكد تبوءها المقام

الأعلى حتى على حساب الخليفة. تكتب للخليفة: «والله لا أحل العقد إلا بشرط. فإن قلت ما هو الشرط؟ قلت أن يقود الحجاج محملي من المعرة إلى بلدك التي أنت فيها، ويكون ماشياً حافياً بحليته التي كان فيها أولاً». تسعى هند إلى أن تدفع بنفسها إلى أعلى درجة ممكنة، والحجاج إلى أدنى درجة ممكنة. لقد كان بإمكان هند أن تكتفي بزواجها من الخليفة، وفي زواجها منه أبلغ دلالة على التعويض المعنوي الذي تبحث عنه. غير أن خصومتها مع الحجاج أكبر من مجرد التعويض. فهي تريد أن تعيده إلى أصل واقعه قبل أن يكتسب منزلته السياسية التي خولته أن يفرض سلطته. وكأنها ترى أن صفة العلو التي يحظى بها ليست نابعة من أصل اجتماعي، بل أمراً مكتسباً يمكن خسارته في أي ظرف. ومع أنها تعلم أن طلبها يمكن أن يفقدها منزلة رفيعة، فإنها تذهب إلى هدف أعلى وهو تجريد الحجاج من صفة العلوية التي اكتسبها، ليس بأصل، بل بظرفية الواقع الذي أوصله إلى سلطته.

في المنعطف الأخير للحكاية يتحول السرد من الوصف إلى الحركة الدرامية. وهي مرحلة تتظافر فيها عناصر الجدل اللغوي والسردي حيث تمثل اللغة موقع الرؤية السردية. ويتزايد التباين بين أعلى هند وأدنى الحجاج إلى درجة يتصاعد معها إيقاع الجدل. وتبرز الثنائيات الضدية بينهما على نحو جلي. فهي تركب وهو يمشي، وهي تضحك وهو يعبس. ولعل توالي الأفعال هنا يحيل إلى تسارع إيقاع السرد حيث تبدأ هند من موقع فعلها الساخر تجاه الحجاج. فبينما كان الحجاج يقود محملها امتثالاً لأمر الخليفة وبناء على شرط هند لقبولها بالزواج من الخليفة، طلبت هند من دايتها أن تكشف لها سجف المحمل ليقع وجهها في وجه الحجاج الذي بادرته بضحكة صاخبة. يطلق الحجاج آخر أسلحته. فهو يرى أن ضحكتها لا معنى لها بعد أن كانت له أسبقية الاستعلاء والاستيلاء حيث استباح بهما ما يشاء. فهو لا يبالي بضحكها:

«فإن تضحكي مني فيا طول ليلة   تركتك فيها كالقباء المفرج»

غير أن هنداً، وهي تعلم مقدار خسارتها المادية جراء ارتباطها بالحجاج، تفخر بأن داخلها مايزال نقياً ومتماسكاً وغير مهشم.

تبلغ حركة السرد أقصى درجات الاتقان عندما تستخدم هند الكناية بوصفها مدخلاً لتأسيس عالم مجازي تخترق به حسية الموقف. فالدينار والدرهم قيمة مادية تحضر في سياق جدلها وفي سياق موقع الرؤية الذي تنظر من خلاله للخليفة والحجاج. وهنا يتحد سياق القص مع سياق اللغة. فاللغة تتخلى عن حيادها وتنحاز بفعل السرد إلى تأسيس معنى كنائي مناقض للمعنى الأولي. وتنجح هند في تأسيس سياق مجازي، بينما يخفق الحجاج في الخروج باللغة من سياق الحقيقة إلى سياق المجاز. فالذي أخفق فيه الحجاج هو ارتهانه إلى طبيعة العلاقة بين الدال والمدلول. لقد تعامل الحجاج مع سقوط الدينار على حقيقته، وتعاملت معه هند على أساس وظيفته في السرد. فالسقوط ليس سقوط الشئ إنما سقوط الذات، وعلو الشئ ليس إلا علو الذات في المقابل. فهند تسقط ديناراً تعده درهماً كناية عن سقوط الحجاج من نظرها، والحجاج ينظر لسقوط الدينار على حقيقته المادية. هنا يتصاعد الموقف الجدلي وتلقي هند بآخر أسلحتها. تستغل هند حسية الدلالة عند الحجاج وتقبل تقريره بأن ما سقط ليس إلا ديناراً. فالسقوط عندها هو للدرهم في معناه المجازي، والتعويض هو الدينار في معناه المجازي كناية عن الخليفة. يكتشف الحجاج مأزقه مع لغة السرد. فالحجاج يعي اللغة في سياقها الحقيقي، لكنه يشعر بخدعة اللغة السردية التي لم يأبه بتأثيرها وبلاغتها إلا متأخراً. غير أن تفوق هند لا يعود إلى مجاز اللغة فحسب، بل إلى سياق السرد الذي منحها حرية توظيف اللغة في سياق أكبر سجل لها نصراً في معركتها من أجل إثبات علوها في مقابل دونية الحجاج.

4. الحكاية الثانية:

كلام امرأة أبي الأسود الدؤلي:

قال أبو صالح زكريا بن أبي صالح البلدي: قال أبو محمد

القشيري: كان أبو الأسود الدؤلي من أكبر الناس عند معاوية بن أبي سفيان، وأقربهم مجلساً، وكان لا ينطق إلا بعقل ولا يتكلم إلا بعد فهم، فبينا هو ذات يوم جالساً وعنده وجوه قريش وأشراف العرب، إذ أقبلت امرأة أبي الأسود الدؤلي حتى حاذت معاوية وقالت: السلام عليك يا أمير المؤمنين ورحمة الله وبركاته، الله جعلك خليفة في البلاد، ورقيباً على العباد يستسقى بك المطر، ويستثبت بك الشجر، وتؤلف بك الأهواء، ويأمن بك الخائف، ويُردع بك الجانف، فأنت الخليفة المصطفى، والإمام المرتضى، فأسأل الله لك النعمة في غير تغيير، والعافية في غير تعذير، لقد ألجأني إليك يا أمير المؤمنين أمر ضاق عليّ فيه المنهج، وتفاقم عليّ فيه المخرج، لأمر كرهت عاره، لما خشيت إظهاره، فلينصفني أمير المؤمنين من الخصم، فإني أعوذ بعقوته من العار الوبيل، والأمر الجليل، الذي يشتد على الحرائر ذوات البعول الأجائر.

فقال لها معاوية: ومن بعلك هذا الذي تصفين من أمره المنكر، ومن فعله المشهر، قال: قالت: هو أبو الأسود الدؤلي، قال: فالتفت إليه فقال: يا أبا الأسود ما تقول هذه المرأة؟ قال: فقال أبو الأسود: هي تقول من الحق بعضاً، ولن يستطيع عليها أحد نقصاً، أما ما ذكرت من طلاقها فهو حق، وأنا مخبر أمير المؤمنين عنه بالصدق، والله يا أمير المؤمنين ما طلقتها عن ريبة ظهرت، ولا لأي هفوة حضرت، ولكني كرهت شمائلها، فقطعتُ عني حبائلها.

فقال معاوية: وأي شمائلها يا أبا الأسود كرهت؟

قال أبو الأسود: يا أمير المؤمنين، إنك مهيجها علي بجواب عنيد، ولسان شديد.

فقال: لابد لك من محاورتها فاردد عليها قولها عند مراجعتها.

فقال أبو الأسود: يا أمير المؤمنين، إنها كثيرة الصخب، دائمة الذرب، مهينة للأهل، مؤذية للبعل، مسيئة إلى الجار، مظهرة للعار، إن رأت خيراً كتمته، وإن رأت شراً أذاعته، قال: فقالت: والله لولا مكان أمير

المؤمنين، وحضور من حضره من المسلمين، لرددت عليك بوادر كلامك، بنوافذ أقرع كل سهامك، وإن كان لا يجمل بالمرأة الحرة أن تشتم بعلاً، ولا أن تظهر لأحد جهلاً.

فقال معاوية: عزمتُ عليك لما أجبتيه. قال: قالت: يا أمير المؤمنين ما علمته إلا سؤولاً جهولاً، ملحاً بخيلاً، إن قال فشر قائل، وإن سكت فذو دغائل، ليث حين يأمر، وثعلب حين يخاف، شحيح حين يضاف، إن ذُكر الجود انقمع، لما عرف من قصر رشائه، ولؤم آبائه، ضيفه جائع، وجاره ضائع، لا يحفظ جاراً، ولا يحمي ذماراً، ولا يدرك ثاراً، أكرم الناس عليه من أهانه، وأهونهم عليه من أكرمه.

قال: فقال معاوية: سبحان الله لما تأتي به ذه المرأة من السجع!

قال: فقال أبو الأسود الدؤلي: أصلح الله يا أمير المؤمنين، إنها مطلقة ومن أكثر كلاماً من مطلقة!

فقال لها معاوية: إذا كان رواحاً فتعالي أفصل بينك وبينه بالقضاء. قال: فلما كان الرواح، جاءت ومعها ابنها قد احتضنته، فلما رآها أبو الأسود، قام إليها لينتزع ابنه منها.

فقال له معاوية: يا أبا الأسود الدؤلي لا تعجل المرأة أن تنطق حجتها.

قال أبو الأسود: يا أمير المؤمنين أنا أحق بحمل ابني منها.

فقال له معاوية: يا أبا الأسود، دعها تقل.

قال أبو الأسود: يا أمير المؤمنين، حملته قبل أن تحمله، ووضعته قبل أن تضعه. قال: فقالت: صدق والله يا أمير المؤمنين، حمله خفاً، وحملته ثقلاً، ووضعه بشهوة، ووضعته كرهاً، إن بطني لوعاؤه، وإن ثديي لسقاؤه، وإن حجري لفناؤه. قال: فقال معاوية: سبحان الله لما تأتين به!

فقال أبو الأسود: إنها تقول الأبيات من الشعر فتجيدها، قال: فقال

معاوية: إنها قد غلبتك في الكلام، فتكلف لها أبياتاً لعلك تغلبها، قال: فأنشأ أبو الأسود يقول:

مرحباً بالتي تجوز علينا ثم سهلاً بالحامل المحمولِ
أغلقت بابها عليّ وقالت إن خير النساء ذاتُ البعولِ
شغلت نفسها عليّ فراغاً هل سمعتم بالفارغ المشغول

قال: فأجابته وهي تقول:

مرحباً بالتي تجوز علينا ثم سهلاً بالحامل المحمولِ
أغلقت بابها عليّ وقالت إن خير النساء ذاتُ البعولِ
شغلت نفسها عليّ فراغاً هل سمعتم بالفارغ المشغول

ليس من قال بالصواب وبالحق كمن جار عن منار السبيل
كان ثديي سقاءه حين يُضحي ثم حجري فناؤه بالأصيل
لستُ أبغي بواحدي يا ابن حرب بدلاً ما علمتُه والخليل

قال: فأجابها معاوية:

ليس من غداه حيناً صغيراً وسقاه من ثديه بخذول
هي أولى به وأقربُ رحماً من أبيه بالوحي والتنزيل
أمٌّ ما حنت عليه وقامت هي أولى بحمل هذا الضئيل

قال: فقضى لها معاويه عليه، واحتملت ابنها وانصرفت[43].

1/4 الحكاية الثانية: جدل الفصل والوصل

تأتي هذه الحكاية منسجمة مع نمط الحكايات الشفهية التي تعلن عن حضورها بإسنادها إلى رواة قبل أن تصل إلى صيغة تدوينية. ومع أن تدوين هذه الحكاية وفقاً لهذا الأسلوب يمنحها قدراً من الواقعية، فإن

هذا لا يمنع فرضية أنها لم تسلم من نمطية الروايات القابلة للتمدد والانكماش في ظروف وسياقات متبدلة ومتنوعة. غير أن المهم هو أنها بهذه الطريقة أقرب إلى السرد منها إلى الواقع، أقرب إلى الأدب منها إلى التاريخ. وهذا بدوره لا يلغي إمكانية حدوث الواقعة، لكن روايتها ليست بالضرورة صورة واقعية لما حدث، بل إنها قد تكون صورة غير محايدة، منحازة لسياق يرى ضرورة تكبير صورة المرأة في السياق الثقافي التخييلي .44ومع أن هناك نصوصاً قد لا تقع ضمن هذه المعيارية، فإن ذلك لا يلغي أن هناك تكويناً نصوصياً للمرأة، تحول إلى نمط منافس، وإلى مرجعية تحاول أن تضع المرأة في متن الثقافة بدلاً من هامشها[45].

حكاية امرأة أبي الأسود الدؤلي حكاية نمطية يتكرر فيها النزاع بين رجل وامرأة حول أيهما الأحق بحضانة الأبناء. غير أن طرافة الحكاية تخرج من الموضوع إلى الصيغة التي تم بها الجدل. فهي حكاية يتصاعد فيها الجدل ليس في الحق وحوله فحسب، بل في موجبات الحق. فكلا الطرفين يسعى إلى بيان، لماذا هو الأحق بالحضانة؟ ومن هنا يأخذ الجدل في هذه الحكاية منحنى اجتماعياً تتضح فيه حدة الخطاب والوعي بتشعب العلاقة بين الرجل والمرأة. فالحضانة تعني في أحد مظهريها تأكيد القطيعة بين الرجل والمرأة من ناحية، لكنها في المظهر الآخر تقوم على الاتصال عن طريق الأبناء. فيصبح الفصل والوصل هما سمة العلاقة بينهما. فجدل العلاقة من فصل ووصل له من العمق الذي لا يمكن أن نقصيه أثناء النظر في سياق العلاقة المؤسسية بين الرجل والمرأة. إن الأصل في العلاقة المؤسسية بينهما هو الفصل من حيث إنه هو الأمر الطبيعي. بينما الوصل بين الرجل والمرأة مرحلة طقسية احتفالية يترتب عليها الجمع بين طرفين بخلفيات نفسية ومكونات ذاتية وثقافية مختلفة وربما على درجة من التباين الاجتماعي. وإذا كان الفصل قبل بدء العلاقة أمراً طبيعياً، فإنه بعد الوصل يصبح أبغض الحلال عند الله. ذلك أن رباط الزواج ليس أبدياً إذا استحالت الحياة بين الرجل والمرأة. وبذلك يكون الفصل مشروعاً مضمراً لدى الرجل يوقعه متى دعت الحاجة إلى

ذلك. غير أن هناك ما يجعل الفصل إن تم بين الزوجين مشروعاً غير مكتمل إذا كانت مرحلة الوصل قد أثمرت ذرية تجعل العلاقة موجودة على مستوى الأبوة والأمومة.

مع أن موضوع الحكاية متكرر الحدوث في سياقات مختلفة، فإنه يحضر هنا في سياق غير تقليدي، سياق يؤكد توتر العلاقة وبلوغها أعلى مرحلة يمكن أن تصل إليها المنازعات بين الرجل والمرأة. إن مسرح الحكاية هو المحكمة بكل ما لها من خصوصية. غير أنها محكمة من نوع مختلف. فمجلس الخليفة هو المحكمة وقاضيها هو الخليفة نفسه، وجمهورها هم سادة القوم في بلاط الخلافة، والدعوى ضد واحد من جلساء الخليفة. سياق لا شك أنه سيجعل من أمر المحاكمة مرافعة ضد مؤسسة الرجل بكل أبعادها السياسية. إن اللافت للانتباه في هذه الحكاية، هو وصول أمر اجتماعي مثل هذا إلى مجلس الخليفة. وهو أمر يوحي، دون أن تفصح عنه الحكاية، بأن المرأة لجأت إلى محكمة الخليفة بعد أن استنفذت كل الخيارات الأخرى من رجوع إلى مجالس الصلح وإلى القضاة من أجل حسم نزاعها مع خصمها. ولهذا فإن الوصول إلى مجلس الخليفة يصبح هو الحكاية بذاتها. فالحكاية لا تروى إلا إذا حظيت بقدر من الإثارة والطرافة وبلاغة الخطاب وهي عناصر تتبدى أثناء مطالعة الحكاية.

إمرأة عزلاء إلا من بلاغتها وقدرتها على المجادلة، إمرأة بلا نفوذ اجتماعي أو مالي أو أي نوع من أنواع النفوذ، خلافاً لخصمها. فما لم تقله الحكاية صراحة هو نفوذ أبي الأسود الدؤلي الذي استطاع أن يعطل الحكم لصالحه، "كان أبو الأسود الدؤلي من أكبر الناس عند معاوية بن أبي سفيان، وأقربهم مجلساً، وكان لا ينطق إلا بعقل ولا يتكلم إلا بعد فهم". ترد هذه الجملة في افتتاح الحكاية بوصفها توطئة تنم عن تشخيص مكثف لشخصية أبي الأسود تعكس ما تود أن نعرفه في هذه المرحلة من الحكاية. غير أن ما تكشفه الحكاية بعد ذلك يتناقض تماماً مع هذه التوطئة. وهذا ما يجعل الحكاية منذ البدء منحازة، ليس بالضرورة لأبي

الأسود كما قد يتبادر إلى الذهن، ولكن لامرأته. فالقضية ليست قضية محاكمة، بل قضية مواجهة في سياق حقوقي، وتجادل في أمور مبدئية. إذن هذا هو خصم المرأة بكل ثقله المادي والمعنوي، الذي يدفع المرأة، التي تستشعر عظم الموقف، إلى أن تلهج بالثناء على الخليفة قبل أن تفصح عن حاجتها. وهي في هذه الممارسة تسعى إلى استخدام الثناء مدخلاً لقضاء حاجتها. ويمكن أن نقرأ ثناءها بوصفه ردة فعل لإخفاقاتها السابقة في الوصول إلى مبتغاها، وخاصة أن الثناء هو في سياق حاجتها. تقول: "إن الله جعلك خليفة في البلاد، ورقيباً على العباد، ... وتؤلف بك الأهواء، ويأمن بك الخائف، ويردع بك الجانف". فثناؤها مرتبط بصفات تستدعي اهتمام الخليفة. فهو سلطة عليا على البلاد والعباد، وهذا من شأنه أن يوقظ في الخليفة إحساسه بمسؤولياته، وهو القادر على تقريب إرادات النفوس بما يملك من نفوذ، وهو، وهذا هو المهم في خطاب المرأة، قادر على أن يمنح الخائف الأمان الذي يبتغيه، كما أنه في الوقت نفسه، قادر على أن يوقف الظلم ويرد الحقوق إلى أصحابها. فنصرة المظلوم لا تتأتى إلا بردع الظالم. فهي لم تحضر لمجلس الخليفة إلا عن وعي مسبق بأن خصمها من جلساء الخليفة. ولذلك فهي تستبق بالثناء رجحان كفة خصمها لعلها تستوي مع خصمها في حقوق الخصومة. فهي تسعى لتحييد الخليفة قبل أن تفصح عن حاجتها.

تخلص المرأة من ثنائها إلى حاجتها، مبينة حال الظلم الذي وقع عليها. فهي ترى أن ما ألجأها إلى الخليفة ليس إلا ضيق الأمر وعسر المخرج، تقول:

«ألجأني إليك ... أمر ضاق فيه المنهج، وتفاقم عليّ فيه المخرج، لأمر كرهت عاره، لما خشيت إظهاره، فلينصفني أمير المؤمنين من الخصم، فإني أعوذ بعقوته من العار الوبيل، والأمر الجليل، الذي يشتد على الحرائر ذوات البعول الأجائر».

فحاجتها إجمالاً هو الانصاف من خصمها، لكن أي خصم هذا؟ إنه

بعل جائر متسلط على امرأة حرة. فيصبح ظلم بعلها مغلظاً لأنه تجاة امرأة حرة. فمن يحمي الحرة من زوج جائر إلا الخليفة؟ يتضمن خطابها مقارنة بين النساء الحرائر والبعول الأجائر، وهي مقارنة تكشف التناقض الحاد بين مفهومي الجور والحرية. فإذا كانت الحرية في خطابها سمة للمرأة، فإن الجور، كما يعكسه خطابها صفة ملازمة للرجل. فرغم أنها تترافع ضد زوجها الجائر حسب زعمها، فإن خطابها عمومي في صيغته، شمولي في نقده، يؤسس لقطيعة أبعد. فهي لم تقل بأن زوجها جار عليها أو أن الأزواج جاروا على زوجاتهن، بصيغة الفعل الذي يوحي بالتغير والتبدل في المواقف، بل إن خطابها حمل وصفاً يدل على ثبات الموقف وديمومته وملازمته لصفته. فالحرة حرة، والجائر جائر. فما اكتسبته المرأة من حرية هو الأصل في حياتها رغم أنها في كنف جائر، أما جور الرجل فصفة تنتفي بوجوده حرية الطرف الآخر.

تقوم الحكاية على ثلاث شخصيات، الخليفة معاوية بن أبي سفيان، وأبو الأسود الدؤلي، وزوجته. فالخليفة، وهو خارج سياق الجدل، هو الطرف المسؤول عن وضع نهاية لجدل المتخاصمين، حيث يؤدي دوراً حيوياً في إدارة الجدل بطريقة محرضة ومستفزة تجعله جزءاً من تركيبة الحكاية. فدوره السردي مهم في فضح ما خفي من حكم قيمي لدى كل طرف. فهو بمثابة المحرض على الحكي، بينما يبدو أبو الأسود وزوجته مدفوعين إلى الحكي بفعل تحريض الخليفة الذي يتخذ من القضاء ذريعة للتماهي مع بلاغة المرأة. وعندما نتأمل الجمل القليلية التي تمثل صوت الخليفة نلاحظ الدور الذي لعبته في تحريك السرد وتصعيد بناء الحكاية. ونورد هنا تسلسلاً لجمل الخليفة كما وردت في النص:

يقول معاوية:

- ومن بعلك هذا الذي تصفين من أمره المنكر، ومن فعله المشهر؟

- وأي شمائلها يا أبا الأسود كرهت؟

- لابد لك من محاورتها فاردد عليها قولها عند مراجعتها.

- عزمت عليكِ لما أجبته.

- سبحان الله لما تأتي به هذه المرأة من السجع!

- إذا كان رواحاً فتعالي أفصل بينك وبينه بالقضاء.

- يا أبا الأسود لا تعجل المرأة أن تنطق بحجتها.

- يا أبا الأسود، دعها تقل.

- سبحان الله لما تأتين به.

- إنها قد غلبتك في الكلام، فتكلف لها أبياتاً لعلك تغلبها.

في هذه الجمل يؤدي الخليفة دور الوصل بين المتخاصمين، حيث يبادر بالسؤال، ويلح في طلب الإجابة عندما يمانع أحد المتخاصمين بالإجابة، بل إنه يغري المرأة بالقول أكثر عندما يمتدح بلاغتها وقدرتها على ما تأتي به من السجع. فإذا كان المتجادلان، أبو الأسود وزوجته يمثلان القطيعة في النص، حيث يبدآن بالجدل وينتهيان به، فإن الخليفة يمثل دور الوصل بينهما بوصفه القاضي الذي يستحضر مقولات الطرفين لاستجلاء الحقيقة. ورغم تمنع الطرفين المتجادلين، فإن الخليفة يدفعهما دوماً إلى الحوار بوصفه قيمة اتصال لحل النزاع.

يأخذ الجدل في الحكاية أسلوب المكاشفة من حيث تعرية الآخر. ورغم أنه جدل دؤوب من قبل الطرفين لتزكية الذات من ناحية، وتزييف الآخر من ناحية أخرى، فإن تأثير ذلك مرتهن بجماليات المجادلة. وهو ما نجده في خطاب المرأة حيث بلغ تأثير خطابها مدى جعل الخليفة يعبر عن دهشته من حسن قولها وسحر بيانها. فإلى جانب قوة حجتها في مسألة حضانة ابنها، فإن حجتها جاءت في خطاب جمالي آسر. والطريف في أمر الحكاية أن خطاب أبي الأسود يأتي مقدماً على خطابها، وهو أمر جعل المرأة في موقع يحيط بخطاب أبي الأسود، مما جعلها تمتلك مفاتيح الجدل حجة وبياناً. فالخليفة منذ البدء يسأل أبا الأسود ويدفعه إلى القول. يقول معاوية: «لابد لك من محاورتها فاردد عليها قولها». يستجيب

أبو الأسود تحت إلحاح الخليفة، حيث يبدأ ببيان سبب طلاقها. يقول أبو الأسود: «إنها كثيرة الصخب، دائمة الذرب، مهينة للأهل، مؤذية للبعل، مسيئة للجار، مظهرة للعار، إن رأت خيراً كتمته، وإن رأت شراً أذاعته». ومع أن هذه الصفات تأتي مقنعة في بيان سبب الطلاق، فإن المرأة ترد بنقيضها كاشفة ما أراد أن يستره أبو الأسود عن نفسه، حيث تقول: «يا أمير المؤمنين ما علمته إلا سؤولاً جهولاً، ملحاً بخيلاً، إن قال فشرٌّ قائل، وإن سكت فذو دغائل، ليث حين يأمن، وثعلب حين يخاف، شحيح حين يضاف، إن ذكر الجود انقمع، لما عرف من قصر رشائه، ولؤم آبائه، ضيفه جائع، وجاره ضائع، لا يحفظ جاراً، ولا يحمي ذماراً، ولا يدرك ثاراً، أكرم الناس عليه من أهانه، وأهونهم عليه من أكرمه».

تلعب الصفات دوراً حاسماً في تقديم صورة الذات والآخر في خطاب المتجادلين. فما يثبته أحدهما من صفات لنفسه، فهو نفي عن الآخر بالضرورة، وما ينفيه أحدهما عن نفسه هو اثبات على الآخر. وكأن خطاب الجدل من خلال استراتيجية النفي والإثبات يسعى إلى تأكيد مبدأ الفصل والوصل في علاقتهما. فهي صفات ميزت حياتهما الزوجية حتى انتهت بالطلاق. تجربة كاملة من التراكم الحياتي تقاطعت فيها مصالح الطرفين إلى درجة استحال معه تحقيق مصلحة مشتركة. فالطلاق تأكيد على ثبات هذه الصفات في حقهما، دون أن يكون هناك تبادل بالاعتراف بما يعتقده كل واحد عن الآخر. وتكتسب هذه الصفات أهميتها من كونها ذات قيم اجتماعية وثقافية محددة يقاس بها حضور الأفراد في السياق الاجتماعي. وهو ما يجعل هذه الصفات علامة فارقة تعكس تمايزهما. وفي هذه الصفات يختلط المسلك الشخصي بالاجتماعي.

إذا كان جدل الصفات في هذا السياق أمراً لا يمكن تأكيده أو نفيه بالنسبة للمتجادلين، فإن الوظائف البيولوجية للرجل والمرأة تميز وتفاضل بينهما على نحو حتمي. ويصبح استحضار الحكاية لهذه الوظائف البيولوجية نقطة حسم في أمر الحضانة، حيث بدت وظائف المرأة أكثر

صعوبة على الأداء، وبدا دور المرأة أكثر تضحية. وعليه استحقت الحكم بحضانة ابنها، لاعتبار هذه الوظائف التي أدتها المرأة بأمومة مطلقة.

تجلى جدل الوظائف بين أبي الأسود وزوجته في اللحظة التي طلب منها الخليفة أن تعود من أجل إصدار الحكم. وهي لحظة بدت الأمور فيها متساوية. فرغم إعجاب الخليفة بحجتها، فإن الخليفة احتاج وقتاً يتأمل فيه أبعاد القضية، وربما ليخرج من تأثير البلاغة إلى فحوى اللغة. ويوضح المقطع الأخير الحركة المشهدية حيث يمتزج الجدل اللفظي بالحركة بما يوحي بعجز أبي الأسود:

«قال: فلما كان الرواح، جاءت ومعها ابنها قد احتضنته، فلما رآها أبو الأسود قام إليها لينتزع ابنه منها.

فقال معاوية: يا أبا الأسود لا تعجل المرأة أن تنطق بحجتها.

قال أبو الأسود: يا أمير المؤمنين أنا أحق بحمل ابني منها.

فقال له معاوية: يا أبا الأسود، دعها تقل.

فقال أبو الأسود: يا أمير المؤمنين، حملته قبل أن تحمله، ووضعته قبل أن تضعه.

قال: فقالت: صدق يا أمير المؤمنين، حمله خفاً، وحملته ثقلاً، ووضعه بشهوة، ووضعته كرهاً، إن بطني لوعاؤه، وإن ثديي لسقاؤه، وإن حجري لفناؤه. قال: فقال معاوية: سبحان الله لما تأتين به!

قال: فقضى لها معاوية عليه، احتملت ابنها وانصرفت».

واضح أن المرأة على مشارف الانتصار حيث وضعها أبو الأسود ذاته في المنطقة التي تمتلك فيها القدرة على تجاوز خصمها. إن تقرير أمر الحضانة بالنسبة للمرأة أمر يعود إلى الجهد الوظيفي البيولوجي الذي يقوم به كل من الرجل والمرأة. فأمر المال أو الحالة الاجتماعية لم يكن وارداً في الجدل أبداً، بل كان مناط الجدل متوسلاً بصفات سلبية، افتراضية أو حقيقية يراها كل شخص في الآخر. وهي صفات يصعب

فيها الرجحان، ويضيق فيها مجال البصيرة بالنسبة للقاضي/ الخليفة. غير أن نهاية الحكاية شهدت تحولاً نوعياً في فحوى الجدل نتيجة لإبراز دور الوظائف البيولوجية في أهمية الحصول على حكم بالحضانة. فاستخدام الوظائف البيولوجية جاء حاسماً لتردد الخليفة الذي بدا مفتوناً ببلاغة المرأة، لكن ليس إلى حد الحكم لها.

يحتج أبو الأسود بأنه قد حمل ابنه في صلبه قبل أن تحمله زوجته، ووضعه قبل أن تضعه. غير أن المرأة ترى فرقاً شاسعاً بين هذه الوظائف وبين وظائفها. وهي تستطيع أن تبطل وظائف أبي الأسود بوظائف متفقة في الشكل، مختلفة في المعنى. فكأنها تصل الوظائف ببعضها من ناحية، لكنها تفصل بين ناتجها من ناحية أخرى. وهي تفعل ذلك بإقرارها بوظائف أبي الأسود من حيث المبدأ، لكنها تفصح عن وظائفها بإسنادها إلى صفات ترجح أهميتها. فإذا كان أبو الأسود قد قال بالحمل والوضع مجردين من أي وصف، فإن المرأة تكشف المسكوت عنه في وظائف أبي الأسود بإسنادها إلى صفات تظهر دونيتها بالنسبة إلى صفات وظائفها. حمل أبي الأسود كان خفاً، يقابله حملها الذي كان ثقيلاً، ووضعه كان اشتهاءً، بينما وضعها كان كرهاً وألماً.

إذا كان الخليفة قد كشف إعجابه ببلاغة المرأة، وهو ما أوجد حدساً لدى المتلقي بانحيازه لروايتها، فإن الأمر المفاجئ يكمن في ما كشفه أبو الأسود من إعجاب ببلاغة المرأة. يقول أبو الأسود: «إنها تقول الأبيات من الشعر فتجيدها». وأبو الأسود وهو الخبير بها يكشف جوانب من شخصية المرأة غير المعلومة للخليفة الذي أفصح لأبي الأسود بأنها قد غلبته في الكلام، عليه حسب رأى الخليفة، أن يتكلف أبياتاً لعله يغلبها. وهو ما ترتب عليه إعادة سرد الحكاية شعراً. ولعل أهم ما يميز هذه الإضافة أن خطاب الثلاثة جاء شعراً حيث جاء حكم الخليفة لمصلحة المرأة بالحضانة في آخر بيت في جوابه على المتجادلين. إن الحكاية تؤسس تقليداً استثنائياً في المرافعات بين الخصوم من ناحية والقاضي من ناحية أخرى. فهي تحتفي باللغة الجمالية بقدر احتفائها بالحجج

المنطقية. وهذا أمر يجعل من الحكاية رغم حضور أبطالها التاريخي، حكاية للرواية بوصفها أدباً تختلط فيه واقعية الأحداث بجماليات السرد.

ظهر جلياً أن جدل الوصل والقطع الذي شكل جوهر العلاقة بين المتجادلين انتهى إلى تأكيد القطيعة من ناحية الأب، لكنه على مستوى آخر تحقق الوصل للمرأة بعد أن كسبت حضانة ابنها. وكأنها بذلك تؤكد سيادة الأمومة على الأبوة التي فرطت في أصل العلاقة من قبل. لقد نازعت المرأة الرجل في حق هو لها، لكن مؤسسة الرجل تبدو أكثر تمكناً، وأكثر نفوذاً. وهو ما دفع المرأة في هذه الحكاية إلى أن تصل بأمرها إلى أعلى سلطة، مستعينة ببلاغة اللغة وبلاغة الحجة بوصفهما أمرين حاسمين في كثير من تجارب الجدل السردي.

5. الحكاية الثالثة:

قصة الدارمية الحَجونية مع معاوية بن أبي سفيان:

قال المقدمي أبو إسحاق: قال: حج معاوية سنة من سنيه، فسأل عن امرأة يقال لها: الدارمية الحَجونية، كانت امرأة سوداء كثيرة اللحم، فأخبر بسلامتها. فبعث إليها فجيء بها، فقال لها: كيف حالك يا ابنة حام؟ قالت بخير ولست لحام، إنما أنا امرأة من قريش من بني كنانة ثمت من بني أبيك. قال: صدقت. هل تعلمين لم بعثت إليك؟ قالت: لا يا سبحان الله وأنى لي بعلم ما لم أعلم! قال: بعثت إليكِ أن أسألكِ علام أحببتِ علياً وأبغضتِني؟ وعلام واليته وعاديتِني؟ قالت: أو تعفيني من ذلك؟ قال: لا أعفيك؛ ولذلك دعوتك. قالت: فأما إذا أبيت فإني أحببت علياً رضي الله عنه على عدله في الرعية، وقسمه بالسوية، وأبغضتك على قتالك من هو أولى بالأمر منك، وطلبك ما ليس لك، وواليت علياً على ما عقد له رسول الله صلى الله عليه وسلم من الولاية، وحُب المساكين، وإعظامه لأهل الدين، وعاديتك على سفك الدماء، وشقك العصا. قال: صدقت، فلذلك انتفخ بطنك، وكبر ثديك،

وعظمت عجيزتك. قالت: يا هذا، بهند (أم معاوية) والله يضرب المثل لا أنا.

قال معاوية: يا هذه لا تغضبي، فإنا لم نقل إلا خيراً، إنه إن انتفخ بطن المرأة تم خلق ولدها، وإذا كبر ثديها حسن غذاء ولدها، وإذا عظمت عجيزتها رزن مجلسها.

فرجعت المرأة، فقال لها: هل رأيت علياً؟ قالت: أي والله لقد رأيته. قال: كيف رأيته؟ قالت: لم ينفخه الملك، ولم تصقله النعمة.

قال: فهل سمعت كلامه؟ قالت: نعم. قال: فكيف سمعته؟ قالت: كان والله يجلو القلوب من العمي، كما يجلو الزيت صدأ الطست. قال: صدقت، هل لك من حاجة؟ قالت: وتفعل إذا سألت؟ قال: نعم. قالت: تعطيني مئة ناقة حمراء فيها فحلها وراعيها. قال: تصنعين بها ماذا؟ قالت: أغذو بألبانها الصغار وأستحني بها الكبار، وأكتسب بها المكارم، وأصلح بها بين عشائر العرب. قال: فإن أنا أعطيك هذا أحل منكِ محل عليّ؟ قالت سبحان الله أو دونه، أو دونه![45]

فقال معاوية:

إذا لم أجد منكم عليكم   من ذا الذي بعد يؤمل بالحلم

خذيها هنيئاً واذكري فعل ماجد   حباك على حرب العداوة بالسِّلمِ

أما والله لو كان علياً ما أعطاك شيئاً. قالت: أي والله ولا وبرة واحدة من مال المسلمين يعطيني! ثم أمر لها بما سألت.

1/5 الحكاية الثالثة: جدل المصارحة والمهادنة

تمتاز هذه الحكاية بأنها حكاية حول امرأة لم تطلب الجدل، لكنها دُفعت إليه دفعاً من قبل الخليفة معاوية بن أبي سفيان. كما أن ما يميز الحكاية أيضاً هو موضوعها السياسي الذي كان موضوع العصر حدة

واختلافاً. ملخص الحكاية أن امرأة استدعاها معاوية ليقف على حالها فإذا هي تكشف له حاله السياسي من وجهة نظرها. وهو أمر على درجة من الخطورة في مقاييس السياسة في كل عصر وفي معظم المجتمعات. غير أن الخليفة معاوية يسعى إلى توظيف روح الدولة وسيادتها على حدة السلطة وفظاظتها. كانت مشكلة معاوية في ولاء كثير من الناس على اختلاف مشاربهم لعلي بن أبي طالب، خصمه في السياسة. فبقدر ما شغل معاوية نفسه بتأسيس دولة بني أمية، شغل نفسه أيضاً بالبحث عن جواب شاف، لماذا منح كثير من الناس ولاءهم المطلق لعلي بن أبي طالب؟ لقد كان معاوية يضع نفسه دائماً في مقارنة مع ابن أبي طالب، فعلاً بفعل، وقولاً بقول.

تبدأ الحكاية بسؤال معاوية بن أبي سفيان عن امرأة يقال لها الدارمية الحجونية، سوداء، بدينة. وعندما علم بسلامتها أمر باستدعائها. غير أن اللقاء بدا حاداً منذ الوهلة الأولى عندما عرَّض بها معاوية، قائلاً: «كيف حالك يا ابنة حام»؟ سؤال يبدو بريئاً، ويحتمل أن يكون مجرداً من أي دلالة، غير أن الاحتمال الذي يبدو متسقاً مع تحولات الحكاية ينبئ عن مقدمة لإرهاص نفسي يسعى الخليفة لإيقاعه على المرأة رغبة في كشف حقيقتها أمام نفسها. فالخليفة لم يستدعها إلا لغرض أكبر وهو انتزاع ولائها، أو تحييد وجهة نظرها. قد يبدو هذا الافتراض أكبر من امرأة لا تمثل ثقلاً عشائرياً، ولا تثمل سلطة ذكورية في مجتمع بطريركي النزعة. غير أن الاستدعاء لا بد أن يفسر شيئاً خاصة من وجهة نظر المرأة التي بدت غير متسامحة حينما ردت: «لست لحام، إنما أنا امرأة من قريش من بني كنانة ثمت من بني أبيك». لم تكتف المرأة بنفي حاميتها رغم أنه كان كافياً بوصفه رداً على تقرير معاوية، لكنها أردفت برد ثلاثي ينفي عنها تهمة الحامية التي "تقال لمن لا يُعرف له نسب أو من يراد غمطه في نسبه»[47]. فهي قرشية من بني كنانة من فخذ أمية بالذات. وهذا ينطوي على تصريح إما بعلو المكانة ذاتها التي يحظى بها معاوية، أو بترجل معاوية من علو مكانته إلى دونية مكانتها. وهو أمر يجعل معاوية يهادنها بجواب

بعيد عن التصادم حيث ينسب الصدق لها صراحة، ويترك دلالة الكذب والافتراء مسكوتاً عنها في سياق الحديث.

من هذه الدارمية؟ ولماذا يستدعيها معاوية؟ وهل لها ثقل اجتماعي أو سياسي في عصر معاوية يجعلها محط نظر وقلق؟ تصمت أغلب المصادر عن ذكرها باستثناء هذه الحكاية التي أوردها ابن طيفور في كتابه بلاغات النساء. فهل هي خيال وظفه الرواة لإظهار أن خصومات معاوية لم تكن مقصورة على الرجال، بل تعداه إلى النساء، بل إلى امرأة حامية على حد تعبير معاوية. هذه افتراضات تبدو قادرة على الحضور أثناء تناول هذه الحكاية بالتأويل، خصوصاً وأن كثيراً مما كتب عن بني أمية كان في العصر العباسي الذي قام على أنقاض الدولة الأموية.

هل تعلمين لم بعثتُ إليكِ؟ هذا هو مغزى الحكاية ومفتاح التأويل. سؤال يجعل كل ما تقدم من الحكاية تمهيداً نفسياً لسياق أكبر ومجادلة أشد تظهر فيها حدة المجاهرة بالرأي من قبل المرأة، والمهادنة التي تنتج التسامح والعفو والصفح من قبل معاوية تأكيداً للصورة النمطية للعفو عند المقدرة. هذا السؤال ينطوي على إجابته التي تسعى إلى إحداث حالة من الترقب لدى المرأة التي بدت هادئة وهي تجيب بعدم العلم. تيقن الخليفة أن عليه أن يمضي خطوة أخرى في سبيل كشف ما ينطوي عليه سؤاله. وهنا يصرح بما لديه من مشكل، يسأل: «علام أحببت علياً وأبغضتني؟ وعلام واليته وعاديتني؟» هذا السؤال بشقيه يقدم تصوراً ثانياً عن الدارمية. فإذا كان التصور الأول أنها امرأة ضعيفة النسب حسب رؤية الخليفة، فإن التصور الثاني يضعها معارضة - بكسر الراء - سياسياً مما يجعل الخليفة يسعى إلى الوقوف على الأسباب بعد أن علم النتائج. ويبدو هذا التصور متناقضاً مع تصويرها بأنها مجرد امرأة غير مؤثرة في سياقها الاجتماعي. أو هل معاوية رجل يكترث حتى بأقل الخصوم شأناً ويسعى لاحتوائهم؟ ومهما يكن فإن هذا لا يغير من أن المرأة تنهض بدورها كما أملته عليها ظروف الحكاية.

بنظرة فاحصة إلى هذا السؤال نراه ينقسم إلى قسمين. الأول، مقارنة بين حالتين عاطفتين؛ هما الحب والبغض، حب لعلي بن أبي طالب وكره لمعاوية. سؤال الحب والكُره هنا سياسي اللون يحمل مواجهة عاصفة بين الخليفة والمرأة. وهو يتجلى بوضوح أكبر في القسم الثاني من السؤال، «علام واليتيه وعاديتيني؟» فالحب مرتبط بالولاء، والبغض يستدعي العداء. فافتراض الخليفة أن موافقة الرأي تعني الحب والولاء، وأن الاختلاف في الرأي ينتج الكره والعداء يستدعي مسألة متغلغلة في الوجدان الثقافي العربي العام القديم منه والحديث. ومعاوية ليس إلا كائناً ثقافياً تتحكم فيه آلية متراكمة من التفكير المناهض لفكرة الاختلاف في الرأي. وليس غريباً أن نمهد دوماً لأي مبارزة كلامية، بأن «الاختلاف لا يفسد للود قضية». فالاختلاف في العقلية العربية مناهض للود واللين والتسامح. فكأن هذه العبارة نوع من التنبيه المسبق عن جدل العلاقة بين الاختلاف في الآراء وبين مواقفنا الشخصية من أي قضية. إن معاوية بوصفه سياسياً يسوق دهاءه السياسي لكسب ولاء خصومه على الطريقة العربية التقليدية التي تؤمن بالاحتواء وبذل العطاء حتى لأشد خصومه عداوة مادام الأمر مجرد اختلاف في الرأي لا يرقى إلى تفعيل الاختلاف إلى مواجهة مادية. المشكلة في سؤال معاوية أن المسافة التي توجد بين الحب والبغض هي ذاتها بين الولاء والعداء. وهو ما وجدته المرأة أمراً محرجاً، بل حاولت أن تتفادى الإجابة عليه حيث قالت: "أو تعفيني من ذلك؟ يرد معاوية: «لا أعفيكِ؛ ولذلك دعوتكِ».

تعيش المرأة حالة استجواب حقيقية. وهي تحاول أن تتجنب المواجهة لأنها تختزن رأياً يخالف ما يود أن يسمعه معاوية. غير أن معاوية يؤكد صراحة أنه لم يدعها إلا لمعرفة لماذا والت علياً رضي الله عنه وعادته. واضح أن هذا الاستجواب يأخذ منحى شخصياً ونتيجة المجاهرة بالرأي غير معلومة، وخاصة أن معاوية بدا مصمماً على الوقوف على هذه المعضلة السياسية التي تؤرقه رغم اختفاء علي عن المشهد السياسي. إنه قدر القوى السياسية التي تأتي دون رغبة الناس، فهي دوماً تظل محملة

بحمولة البحث عن شرعية تبرر وجودها. ومعاوية يدرك هذه المعضلة التي يسعى لتجاوزها بالمهادنة حيناً، والاحتواء حيناً آخر.

تبدأ المرأة في بيان لماذا أحبت علياً ووالته، مقدمة قائمة مطالب إنسانية قبل أن تكون سياسية يجب توفرها في الحاكم. وهي إذ تنسب هذه الصفات إلى الإمام علي رضي الله عنه، فإن الدلالة أبلغ، حيث يمكن أن نقرأ خطابها على أنه بحث عن الإمام الصالح بكل مدلولات الصلاح سواء كانت دينية أو سياسية أو اجتماعية أو إلى ما هنالك من مقتضيات الصلاح. صرفت المرأة حبها أولاً إلى علي نتيجة «لعدله في الرعية، وقسمه بالسوية». أما ولاؤها لعلي فقد جاء نتيجة لما «عقد له رسول الله ﷺ من الولاية، وحب المساكين، وإعظامه لأهل الدين». حب وولاء لجملة أسباب من أخطر الأسباب في الاعتبار السياسي أولاً، والإنساني ثانياً. فالعدل في الأقضية والحقوق، وتوزيع الثروة وفقاً لسياق يراعي المصلحة العامة أمران يمنحان المجتمع طمأنينة واستقراراً اجتماعياً وسياسياً. أما ولاء المرأة لعلي فيأتي تأكيداً لفكرة سائدة في محيط بعض المسلمين أن الرسول ﷺ أوصى بالخلافة لعلي بن أبي طالب. غير أن الواقع السياسي سار عكس هذه الوصية كما يعتقد الموالون لعلي. والمهم أن هذا الاعتقاد أوجد مشكلاً سياسياً نتج عنه خصومات سياسية وحربية سفكت لأجله دماء المسلمين. ولا تكتفي المرأة بالإفصاح عن هذا الرأي، بل تضيف إلى هذه القائمة بعداً إنسانياً تمثل في حب المساكين وإعظام أهل الدين بوصفه شرطاً للإمام العادل. إن إصرار المرأة على توسيع قائمة المطالب الإنسانية أمر له علاقة بملء الفراغ الذي تراه في دولة الخليفة. فهي عندما تبين لماذا أبغضت معاوية وعادته لا تكرر هذه الصفات، بل تذهب إلى بيان كل الصفات السلبية. فهي عندما تثبت هذه الصفات الإيجابية لعلي تنفيها بالضرورة عن معاوية. غير أنه يمكن أن نقرأ حضور علي ومعاوية في هذه الحكاية بوصفهما رمزين أكثر من كونهما وجوداً تاريخياً. ذلك أن كل الصفات التي ذكرت على لسان المرأة صفات تبين أسلوبين متعارضين؛ أحدهما مثالي، والآخر واقعي. فالنزعة المثالية هي ما ننشد،

لكننا نعجز عن توظيفها في سياق الواقع المادي. فالمرأة تصعد مجاهرتها في وجه معاوية، حيث نسبت إليه اغتصابه للخلافة، وسفك الدماء وشق عصا الجماعة[48]، وكأنها بذلك تسعى إلى استثارته أكثر. مواجهة حادة، ومجاهرة نافذة، وصبر خيالي يعكس لعبة سياسية في غاية الدهاء. غير أن معاوية يتصرف برزانة تقتضيها سياسة المرونة والمهادنة بوصفها استراتيجية نلمسها في ثنايا هذه الحكاية سواء على سبيل الحقيقة أو المجاز. إن معاوية يصدق على خطابها، لكن بلهجة تنم عن سخرية يستفز بها المرأة للمرة الثانية.

يسعى معاوية في مساءلة المرأة إلى الوقوف على مزيد من آرائها، حيث يسألها على التوالي، «هل رأيت علياً؟ وهل سمعت علياً؟» يحتمل السؤالان إجابتين حقيقتين أو مجازيتين. والواضح أن معاوية لم يرد وصف حقيقة الرؤية والسماع، بل أراد مجاز الرؤية والحديث. وهو أمر لم يفت على المرأة حيث أدركت أن محاورها يبحث عن رأي وليس عن وصف لحالة. تقول الدارمية في جوابها على الرؤية: «لم ينفخه الملك ولم تغيره النعمة». وهي عبارة تكرس غياب المفهوم الأخلاقي للسلطة دون أن تباشر نقدها. فهي تستفيد من السؤال عن علي لتمرر قناعتها في شكل السلطة الأموية بطريقة تبدو أبلغ تأثيراً في محاورها.

هل معاوية في موقف يمكن أن يتسامح فيه مع امرأة كشفت له عن ولائها لخصمه، بل ونسبت إليه سلبيات نزهت خصمه عنها؟ يعود أصل الحكاية إلى استدعاء معاوية لهذه المرأة من أجل معرفة رأيها في على بن أبي طالب. وهذا بدوره يطرح التساؤل تلو الآخر. هل كان معاوية متسامحاً دائماً مع خصومه، وخاصة بعد أن استتب له الأمر؟ أم أن هذه حالة خاصة لكونه قد ألح عليها في بيان رأيها؟ أم كونها امرأة جعله يغض الطرف عن جرأتها؟ هذه أسئلة مشروعة، لأن رأي المرأة لم يكن عادياً، بل كان رأياً واضحاً وحازماً. لم تكن المرأة تخشى الخليفة أو ترجو عطاءه. فجاء جوابها ضمن مقتضى المقام. ما يدهش في هذه الحكاية هو تصديق

معاوية لكل ما تصرح به المرأة. فهو لا يكتفي بالاستماع إلى رأيها، وهو أمر يمكن أن يفهم على أنه أعلى درجات التسامح، بل إنه يصادق على كلامها.

احتواء الخصوم بالعطاء نهج ربما يكون معاوية هو أول من نهجه رغبة في صرف خصومه من الشكاية إلى الشكر أو على أقل تقدير غض الطرف عن سياسته. وهذه الحكاية تقدم هذا التقليد السياسي ليس رغبة متأصلة في العطاء، بل وسيلة لتقريب النفوس. هذا معاوية بعد مجاهرة المرأة بموالاتها لعلي يكسر التوقع. فيرتفع بنفسه من الجزاء بالعقاب إلى الجزاء بالعطاء. يعرض معاوية على المرأة إن كان لها حاجة مع يقيننا أن حاجتها إن كان لها حاجة فهي آنية، ذلك أنها لم تسع إلى هذا اللقاء، بل جاءت بطلب من الخليفة. فحاجتها نبعت من سياق اللحظة بكل ما فيها من مواجهة بين حاكم ومحكوم. واللافت للانتباه أن المرأة تستوثق من الخليفة إن هي طلبت، فهل سيلبي طلبها. يجيء طلبها مفاجأة تجعل الخليفة لا يتوقف عند فعل العطاء، بل يسأل ماذا ستفعل بهذا العطاء؟ طلبت المرأة «مئة ناقة حمراء فيها فحلها، وراعيها». قدر غير يسير بمقاييس العطاء تبرره المرأة عندما يسألها الخليفة بقولها: «أغذو بألبانها الصغار وأستحني بها الكبار، وأكتسب بها المكارم، وأصلح بها بين عشائر العرب». خطابها يأتي منسجماً مع فكرتها عن الإمام الصالح الذي ينشر العدل ويوفر الحياة الكريمة لرعاياه. فهي لا تريد العطاء لذاتها فحسب، بل لمن حولها[49]. كما أنها وهذا هو المهم تود أن تسخر المال لنشر السلام بين عشائر العرب. إنها ترى في المال قيمة أخلاقية أكبر من القيمة المادية. فالعطاء بالنسبة للمرأة يبلغ مداه أكثر من عطاء الخليفة الذي يختص الخصوم دون أن يؤسس مأثرة اجتماعية أو إنسانية. عطاؤها ضد رسملة الحياة، بينما عطاء الخليفة يؤسس طبقية اجتماعية. إن المرأة تنجح في فهم معنى العطاء بوصفه شمولي الأثر، عميق التأثير، غزير المنفعة. أما عطاء الخليفة فهو عطاء قصير المدى، محدود التأثير، والأخطر من ذلك أنه يربي الخصومة أكثر مما يقضي عليها. ذلك أن كل

خصومة تفنى، تشتعل غيرها، لأن علاجها بالعطاء كان في معزل عن السياق العام.

إن الخليفة وهو يمنحها ما منحها يؤكد أنه مأسور بالمعنى السياسي للعطاء الذي يسعى من خلاله لاسترضاء خصومه[50]. المرأة بدأ من المجاهرة مرة أخرى بأنه سيبقى دون علي. وهو ما جعل معاوية يضع اللبنة الأخيرة في مشروع نموذجه بوصفه علامة فارقة بين نموذجه ونموذج علي. يقول معاوية: «أما والله لو كان علياً ما أعطاك شيئاً». تفرح المرأة بهذه المقولة وهي تدرك أنها قد انتصرت لمنطقها، كما انتصرت بنموذج علي الذي جزمت بصحته: «أي والله ولا برة من مال المسلمين يعطيني». مقولة تشبه الصفعة، بل ترقى إلى تخوين الخليفة ووصمه بعدم الأمانة حيث إنه يعطي من مال غيره[51].

هل هذه الحكاية أكبر من المرأة الدارمية، أم أن المرأة هنا مجرد رمز للمعارضة السياسية السلمية؟ تبدو المرأة بما ترمز إليه من وداعة صوتاً يستتكر أكثر مما يقاوم، يحتج دون أن يثير اضطراباً. غير أن صوت هذه المعارضة مؤثر إلى درجة تجعل الخليفة يسعى إليه، محاولاً إبطال مفعوله بسحر العطاء والتظاهر بالتسامح. فمعاوية، كما نعلم اليوم، كان يخطط لبناء دولة تدوم من بعده. ومهما يكن فإن المرأة/ الرمز حملت صوتها بأمانة، وجاهرت بمبادئها دون هيبة من سلطان الخليفة، لكن ذلك لم يكن إلا عندما اقتضى المقام. وحينها قالت ما تعتقده، ولم تتوخ إلا قول الحقيقة كما تراها.

إن المرأة تجادل لأنها دفعت إلى الجدل في أمر شديد التعقيد. غير أنها تستمد شرعة الجدل بأنها لم تسع إليه، بل كان عليها أن تقول ما تعتقده. وهذا بدوه حقق لها فرصة اتخاذ المصارحة لتكبير الفوارق بين أسلوبين من أساليب السياسة. لقد اضطلع معاوية بدور السائل الذي يحركه نهم المعرفة. أما هي فقد اتخذت من المصارحة وسيلة توسع بها

العلاقة بين امتلاك الحجة وحُسن توظيفها في سياق اللغة. فحجتها أنه طلب إليها الحديث في موضوع محدد، غير أن حجتها تحتاج إلى سياق لغوي جمالي يعمق التأثير الذي يحدثه منطقها. وهو ما جعل معاوية يعاود تصديقها في ثلاث مراحل من تطور بنية الحكاية.

علي بن أبي طالب رضي الله عنه هو البطل الحاضر الغائب في هذه الحكاية. فتضعه الحكاية النموذج والمقياس الحقيقي للقيم والمبادئ. غير أن معاوية خليفة المسلمين يسعى إلى تأسيس نموذج آخر، إلى بناء نموذج يقول بالتسامح مع الخصوم، وباحتوائهم بالعطاء. غير أن هذا النموذج يبقى في ذهن معاوية دون أن يكون له أثر في وجدان الكثير من رعاياه. وهو نموذج يمكن أن يقرأ على أنه سعي لمحو النموذج الآخر، نموذج علي. ولذلك يصبح الصراع بين النموذجين، بين القيم المثالية والقيم الواقعية. وهذا ما يفسر الحضور الكبير لعلي في هذه الحكاية وفي غيرها من الحكايات التي يكون معاوية طرفاً فيها. وتتكرر في هذه الحكاية دائماً فكرة التسامح مع الخصوم واحتوائهم بالعطاء مهما بدت حدة مواجهتهم. وهذا ما يجعل خطاب هذه الحكايات التي يحضر فيها علي بن أبي طالب ومعاوية عودة إلى فكرة الصراع لا على أساس مادي، بل على أساس القيم التي بدت مختلفة بين الرجلين. وهو ما يجعلنا نميل إلى أن قدراً وافراً من هذه الحكايات(52)، وهذه الحكاية من بينها، رتبت واعدت ونمقت في عصر بني العباس، خصوم الأمويين .53غير أن ذلك لا ينفي الحدوث التاريخي لهذه الحكايات بشكل من الأشكال. ذلك أن التدوين يقتضي الوقوف على أحوال العصر والمزاج العام والتحولات السياسية والاجتماعية. ويبقى أن نقول إن القدر الخيالي في هذه الحكايات ربما يتوازى مع القدر الواقعي فيها. غير أن المهم هو قراءتها وفقاً لآلية تعيد تأسيس العلاقات وربطها بالسياقات الأخرى سواء ما كان منها تاريخياً أو سياسياً أو اجتماعياً.

6. خاتمة

أنتجت القراءة السابقة عدة ملاحظات تكشف أهمية استقراء هذه النصوص ووضعها ضمن سياق ثقافي أكبر. فهذا الحرص من قبل الرواة وأصحاب المصنفات على تعقب أخبار النساء وذكر طرائفهن وبلاغتهن أمر جدير بالنظر إليه على أنه جزء من حركة تسعى إلى تأكيد حضور المرأة الإيجابي في السياق الثقافي العام .54غير أن اللافت للانتباه، هو الحرص على رواية وتدوين النصوص التي تجمع بين الرجل والمرأة في سياق الجدل سواء على المستوى الواقعي أو التخييلي. وهذه النصوص لا تقدم المرأة إلا منتصرة على الرجل بحجتها وبلاغتها مما يؤكد الاعتقاد بتلازم وضوح الحجة من ناحية، وبلاغة العبارة من ناحية أخرى، بوصفهما من أهم مقتضيات الجدل. من خلال النصوص الثلاثة السابقة، جادلت المرأة من أجل كينونتها واعتبارها الإنساني كما في نص هند مع الحجاج، وجادلت من أجل حقها في نهوضها بمسؤولية الأمومة تجاه ابنها، وجادلت بياناً من أجل رأيها.

ففي نص هند نجد حالة مثالية للوقوف على انتصار غير طبيعي للمرأة على حساب الحجاج، والي الخليفة على العراق، بل إن الخليفة ذاته كان أداة في انتصار هند. لقد أحسن النص ترتيب سياق الأحداث إلى درجة تجعل القارئ يتجاوز السؤال التقليدي عن واقعية الحادثة من عدمها إلى ما هو أبلغ، وهو رمزية المعنى الذي يوحي به هذا النص. لقد ظهر نص هند مع الحجاج بانتصار مختلف. فلم يكن انتصار امرأة على رجل، بل انتصار سيدة كريمة على رجل سلطة وجاه ومال. وهذا الترتيب يرفع المرأة إلى قدر هو أبلغ من كل وجودها الواقعي في ثقافة ترى فيها مجرد تابع للرجل. لقد انطلقت القراءة من فرضية الأعلى والأدنى وفقاً للوضعية المألوفة للرجل والمرأة في السياق الاجتماعي. غير أن الحكاية تعيد صياغة هذا المفهوم لتتحول المرأة إلى أعلى والرجل إلى أدنى. وهي طبيعة جدل مستمر بين رجل وامرأة في السياق الواقعي الذي لا يوفر المساواة،

ولا يحاول التقريب بينهما. وهو ما يجعل النص يؤكد هذه اللعبة الجدلية، ولا يسهم في حلها، بل يقدم التصور الآخر؛ ماذا يحدث عندما تكون المرأة هي الأعلى في السياق الثقافي والاجتماعي؟ إنه تصور يكشف سلبية الاتكاء على فكرة الأعلى والأدنى، ويلمح إلى أفضلية تجاوز إشكالية ترسيخ السلطة الاجتماعية لأحد على آخر. إن هنداً/ المرأة التي حظيت بالعلو على الرجل في المتخيل، تمعن في الاستبداد بالحجاج/ الرجل إشارة إلى عدم شرعية تسلط الرجل عليها. فتغيير صاحب السلطة من رجل إلى امرأة لن يغير نتيجة العلاقة، ولذلك، فإن الجدل ماض في عنفوانه طالما بقيت العلاقة في شد وجذب.

أما نص امرأة أبي الأسود الدؤلي فهو نص يكشف جدل المرأة من أجل حق تعتقد أنه لها. فجدلها يرتقي إلى أهمية الدور المنوط بها. فهي تجادل في أمر دورها الاجتماعي، وأحقيتها بهذا الدور، وعدم تفريطها به أو التنازل عنه مهما كلف الأمر. يقدم هذا النص واقع المرأة في السياق اليومي من خلال معاناتها في تأكيد شرعية حضانتها لابنها. وبهذا تصبح حكايتها أبلغ نموذج لهذا النوع من الحكايات. إنها في هذا النص تجادل في سيادة الأمومة على الأبوة، بعد أن فقدت فرصة الحياة المشتركة مع زوجها. ومن هنا كانت قراءة النص من زاوية الوصل والفصل بين قطبي الحياة الزوجية مدخلاً للوقوف على سعي المرأة لوصل ما انقطع بتأكيد قدرتها على حضانة ابنها مع ما يحمله جدلها من بيان إخفاق زوجها/ الرجل في الحفاظ على حالة الوصل دائمة. لقد استخدمت اللغة البليغة مع الحجة الناصعة في مرافعتها أمام معاوية. فالحمل والوضع والرعاية أمور اختصت بها المرأة استحقت بها كسب حجة المجادلة. غير أنها لم تكن كافية إلا بتوظيفها في سياق لغوي بلاغي فاتن لم يملك معه معاوية إلا التسليم ببلاغتها والحكم لها.

ويمثل نص الدارمية مع معاوية ذروة القضايا التي تجسد جدل المرأة مع الرجل. إن المرأة هنا تمثل صوت العقل الذي لا يجامل في الحق. لقد بالغ معاوية في استنزاف رأيها في أمر علي بن أبي طالب، الأمر الذي

اختلف الناس فيه واقتتلوا. غير أنها كانت واضحة في حجتها، بينة في رؤيتها، بليغة في لغتها. فلم تتهيب السلطة فتضيع حجتها، ولم يختلط عليها المقام فتسوّد بصيرتها، ولم تأخذها دهشة الأسئلة فتفقد فصاحتها. إن لم تكن الدارمية رمزاً، فهي أشبه بالرمز منها إلى الحقيقة. إنها الآن لا تمثل نفسها، رغم أنها كانت ذات حين. غير أنها برحلتها من الضعف المزعوم إلى القوة البينة أصبحت امرأة للتاريخ. فهي واحدة من نسوة استطعن أن يقلن لا لمعاوية، ليس بصفته الشخصية، بل بصفته صاحب سلطة يسوق الدهاء بالعطاء ليحملها على قول ما يحب أن يسمع. لقد قبلت العطاء من أجل تأسيس تقليد بدا أنه قد توارى. فهي ترى أن العطاء لمن يستحقه من ذوي الحاجات، وليس لمصالح سياسية آنية كما يفعل صاحب السلطة الدنيوية. لقد ظهرت المرأة سياسية من غير سلطة، وحجة على السلطة من غير أن تنشق عليها. وهذا توازن يحسب للمرأة التي استطاعت أن تحب البناء وتبغض الهدم. إن جمال هذا النص يكمن في أنه يذهب بعيداً في رسم صورة خالدة للمرأة ليس من الممكن تجاهلها.

مثلت هذه النصوص بحمولاتها الواقعية والمتخيلة أبعاداً ثلاثة في حياة المرأة؛ وهي الكينونة، والحقوق، والرأي. وربما تظل هذه الأصول الثلاثة هي الأساس وسط تنويعات وتفريعات على قضايا كثيرة في حياة المرأة قدمتها العشرات، بل المئات من النصوص التراثية. إن المرأة تعاني من ذوبان كينونتها في السياق الثقافي، كما أنها تعاني من فقدان حقوقها، والأخطر أنها تعاني من تهميش رأيها وعدم الاحتفال به في كثير من الحالات. فهل هذه النصوص قد حلت مشكلة المرأة مع الثقافة، بحيث نستطيع أن نقول إننا قد وضعنا أيدينا على محصلة معقولة تبرئ الثقافة/ ثقافة الرجل من تهمة تهميش المرأة؟ أم أن هذه النصوص تمثل سياقها الخاص الذي لا يرقى إلى السياق العام؟ أم أنها مدخل للبحث في جذور الثقافة العربية عن انبثاقات حقيقية تحتاج إلى إعادة توجيه وقراءة تحليلية تأويلية غير مأسورة بتصورات مسبقة؟ إن هذه الأسئلة تستدعي الوقوف بعناية أمام هذه الظاهرة، فليس من الحكمة حصر دلالة هذه

النصوص وما شابهها على سياقها التاريخي، بل يجب تحرير دلالتها لتكون جزءاً من مكون ثقافي أكبر يمكن معه استقراء حضور المرأة بشكل موضوعي. لا شك أن هذا النوع من النصوص يشكل مدخلاً مهماً للنظر بعناية إلى ما توحي به من توجهات وتأكيدات على قضايا بعينها، بالإضافة إلى ما تتركه من انطباع بانتصار مجازي أو حقيقي للمرأة من خلال جدل يقوم على توأمة واضحة بين نصاعة الحجة وبلاغة الخطاب.

الهوامش والمراجع

1) الغذامي، عبدالله. ثقافة الوهم: مقاربات حول المرأة والجسد واللغة. بيروت: المركز الثقافي العربي، 1998، (ص 104).

2) الخرساني، أبو الفضل أحمد بن أبي طاهر طيفور. بلاغات النساء. ت: عبدالحميد هنداوي. القاهرة: دار الفضيلة، 1998.

3) ابن الجوزي، أبو الفرج عبدالرحمن. كتاب الأذكياء. بيروت: مؤسسة الكتب الثقافية، 1988.

4) ابن عبد ربه، أحمد بن محمد. طبائع النساء. ت: محمد إبراهيم سليم. القاهرة: مكتبة القرآن.

5) ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم. عيون الأخبار. ت: د. محمد الإسكندري. ط 4. بيروت: دار الكتاب العربي، 1999.

6) الضبي، العباس بن بكار. أخبار الوفدات من النساء على معاوية بن أبي سفيان. بيروت، مؤسسة الرسالة، 1983.

7) مهنا، عبدالأمير. أخبار النساء في كتاب الأغاني. بيروت، مؤسسة الكتب الثقافية، 1999.

8) جابر، سمير. أخبار النساء في العقد الفريد. بيروت: دار الكتب العلمية، 1996.

9) العيسي، هلال بن محمد. الأيام الخوالي في أخبار النساء والإماء والجواري. أبها: نادي أبها الأدبي، 1417.

10) الجواري والنساء. طرابلس، لبنان: جروس برس.

11) عاشور، قاسم. نساء ذكيات جداً. الرياض، دار الطريق للنشر والتوزيع، 2000.

12) عبدالحميد، أبو أسامة محي الدين. نساء قلن لمعاوية لا. الرياض: دار المشاعل للطباعة والنشر والتوزيع، 1413.

13) هلال، محمود محمد. قطوف الرياحين: قبسات نسائية أدبية تربوية من التراث. مؤسسة الريان للطباعة والنشر والتوزيع، 1994.

14) العفان، سعد خلف. بطولة نساء العرب. حائل: مطابع المحيسن الحديثة.

15) الغذامي، عبدالله. المرأة واللغة. الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1996، (ص 79).

16) أبو زيد، نصر حامد. دوائر الخوف: قراءة في خطاب المرأة. بيروت: المركز الثقافي العربي، 2000 (ص 29).

17) ابن الجوزي، جمال الدين أبو الفرج عبدالرحمن. كتاب الأذكياء. بيروت: مؤسسة الكتب الثقافية، 1988، (ص 194).

18) الأبشيهي، شهاب الدين محمد بن أحمد. المستطرف في كل فن مستظرف. ت: درويش الجويدي. . بيروت، المكتبة العصرية، 1997، ج1، (ص 99-100).

19) الخرساني، أبو الفضل أحمد بن أبي طاهر طيفور. بلاغات النساء. (ص 115-188).

20) المصدر السابق، (ص 153-154).

21) ابن منظور. لسان العرب. مادة (جدل).

22) معجم مقاييس اللغة ، مادة (جدل).

23) أبو زيد، نصر حامد. دوائر الخوف، (ص 31).

24) مصطفى العقاد.

25) قاسم، سيزا. بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ. القاهرة: دار التنوير للطباعة والنشر، 1985، (ص 113).

26) الألمعي، زاهر بن عواض. مناهج الجدل في القرآن. الرياض: مطابع الفرزدق التجارية، (ص 73).

27) المصدر السابق، (ص 73).

28) الجاحظ، عمرو بن بحر. البيان والتبيين. ت: فوزي عطوي. بيروت: دار الكتب العلمية، ج 1 (ص 104-105).

29) الغذامي، عبد الله. ثقافة الوهم، (ص 75-76).

30) قال تعالى: ﴿وإذا بشر أحدهم بالأنثى ظل وجهه مسوداً وهو كظيم، يتوارى من القوم من سوء مابشر به أيمسكه على هون أم يدسه في التراب ألا ساء ما يحكمون﴾ (سورة النحل، آية 58-59).

31) Jung, Carl G. Man and his Symbols. London, Aldus Books, 1964, (p 56-58).

32) Jung, Carl G. (p 56-58).

33) الجاحظ، عمرو بن بحر. البيان والتبيين، ج 1 (ص 104-105).

34) سورة المجادلة، (الآية 1).

35) القرطبي، أبو عبدالله محمد بن أحمد. الجامع لأحكام القرآن (تفسير القرطبي). ت: عبدالرزاق المهدي. ط 2. بيروت، 1999، ج 17، (ص 229-231).

36) سورة النساء، (الآية 20).

37) ابن الجوزي، جمال الدين أبو الفرج عبدالرحمن. كتاب الأذكياء. بيروت: مؤسسة الكتب الثقافية، 1988، (ص 194). انظر نص الرواية باللفظ ذاته (امرأة اصابت ورجل أخطأ) في كتاب الأبشيهي، المستطرف في كل فن مستظرف، ج 1، (ص 102).

38) كليطو، عبد الفتاح. الحكاية والتأويل: دراسات في السرد العربي. الدار البضاء: دار توبقال للنشر، 1988، (ص 21).

39) هند بنت النعمان بن بشير الأنصاري. (ابن خلكان. وفيات الأعيان. ت: إحسان عباس. ج 3. بيروت: دار صادر، (ص 95).

40) ورد البيتان بالصيغة التالية، ليس في الحجاج، بل في روح بن زنباع الذي كانت تكرهه هند بنت النعمان، انظر المرجع السابق (ص 95).

وهــل هــند إلا مهــرة عربيــة ســـليلة أفــراس تحللها بغـــل
فإن نتجت مهراً كريماً فبالحرى وإن يكُ إقراف فما أنجب الفحل

41) الأبشيهي، شهاب الدين محمد بن أحمد. المستطرف في كل فن مستظرف. ت: درويش الجويدي. بيروت، المكتبة العصرية، 1997، ج 1، (ص 99-100).

42) يناقش د. عبدالله الغذامي في كتابه المرأة واللغة فكرة استلاب المرأة من حيث أن اللغة بكل مدلولاتها الثقافية والاجتماعية حق للرجل. (انظر، الفصل الأول: الأصل التذكير)، من كتاب المرأة واللغة. بيروت: المركز الثقافي العربي، 1996.

43) ابن طيفور، أحمد بن أبي طاهر. بلاغات النساء. ت: د. عبد الحميد هنداوي. القاهرة: دار الفضيلة، (ص 115-118). وقد وردت رواية مقتضبة لذات القصة في كتاب عيون الأخبار لابن قتيبة (ج 4 ص 406). الطريف في هذه الرواية أنها كانت بحضرة زياد بن أبيه وليست بحضرة معاوية.

44) الغذامي، عبد الله.ثقافة الوهم. (ص 103-104).

45) القرشي، عالي. نص المرأة: من الحكاية إلى التأويل. دمشق، دار المدى للثقافة والنشر، 2000، (ص 36).

46) ابن طيفور، أحمد بن أبي طاهر. بلاغات النساء. ت: د. عبدالحميد هنداوي. القاهرة: دار الفضيلة، (ص 153-154).

وردت هذه الحكاية أيضاً في العقد القريد لابن عبد ربه، ت: محمد سعيد العريان، بيروت: دار الفكر، (ج 1، ص 299-300). وصبح الأعشى في صناعة الإنشا للقلقشندي، دمشق، دار الفكر،) 1987 ج 1، ص 306-308). وقصص العرب، لمحمد أحمد جاد المولى وآخرين، بيروت: المكتبة العصؤية، (ج 2، ص 119-120).

47) المصدر السابق، (ص 53). ورد هذا التفسير في هامش حكاية الدارمية في كتاب بلاغات النساء.

48) تثبت رواية ابن عبد ربه صفتين أخريين (وعاديتك على جورك في القضاء وحكمك بالهوى) وهما صفتان تعمقان المواجهة بين معاوية والمرأة. انظر كتاب أخبار النساء في العقد الفريد، (ص 76).

49) تشير د. سعاد المانع إلى أن المرأة في هذا النوع من القصص تقوم بالأعمال النبيلة المتصلة بالجماعة مباشرة، مثل فعلي لضيافة والعطاء. وهذه الصورة هي «الصورة الطبيعية للمرأة في التراث الأدبي»، مجلة النص الجديد، العدد 3/4، 1995، (ص 80).

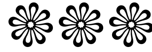
50) العقاد، عباس محمود. معاوية بن أبي سفيان. بيروت: المكتبة العصرية، (ص 39).

51) هذه الإشارة بأن معاوية يعطى من غير ماله وردت في العديد من الحكايات، منها حكاية أروى بنت الحارث بن عبدالمطلب مع معاوية حيث تقول: «إن علياً أدى الأمانة وعمل بأمر الله، وأخذ به، وأنت ضيعت أمانتك، وخنت الله في ماله، فأعطيت مال الله من لا يستحقه، وقد فرض الله في كتابه الحقوق لأهلها، وبينها فلم تأخذ بها" ابن طيفور، بلاغات النساء (ص 85).

52) من بين هذه الحكايات التي وردت في كتاب بلاغات النساء (كلام عائشة بنت الأطرش، وكلام الزرقاء بنت عدي، وكلام أروى بنت الحارث بن عبد المطلب)، وغيرها، (ص 151).

53) توفي مؤلف هذا الكتاب (أحمد بن أبي طاهر طيفور الخرساني) التي ترد هذه الحكاية من ضمن حكايات عديدة عن بلاغات النساء، في عام 280هـ.

54) المانع، سعاد. «المثل العليا وصورة المرأة في قصص العرب القديم»، مجلة النص الجديد. العدد 4 /3، 1995، (ص 80). فهي ترى أن هذا النوع من القصص يمثل اتجاهاً يجب أن يلتفت إليه البحث العلمي.



أرجو أن يغفر لي أساتذة المناهج النقدية الحديثة، وأخصُّ منهم أساتذة المناهج اللغوية: البنيوية، والتفكيكية والشكلية، وما لست أدرى إن أنا تخطيت مناهجهم أو حِدت عن دروبها إلى دربٍ آخر أراه أيسر، وأسهل، وأقرب إلى الذوق العربي والفهم العربي؛ لأنه لا يحمل معه روائح الغربة ولا مساطر النقاد الغربيين أو مباضعهم أو آلاتهم القياسية التي بدأت توصف عند آخرين منهم بأنها بائسة.

فالشعر عندي، في أي لون كان وأي موضوع، هو نفحات وجدانية ينعكس فيها حس الشاعر وذوقه وفنه وثقافته وتفاعله الحي مع الكون والوجود. وإلا فأولى لشاعره أن يتحول إلى المقالة أو البحث.

من هنا، سأسأل الشعر، وأنا ألبس ثوب النقد، ماذا يعطيني؟ وأخبر القارئ بما أعطاني آملاً أن نلتقي ثلاثتنا عند ينابيع الحياة الحرة المتفتحة الواعية في محفل اللغة الجميلة الموحية المشحونة بآيات الإبداع؛ دون أن يموت أحد منا لا أنا ولا القارئ ولا النص (كما تقول بعض مصطلحات النقد الحديث).

كما أرجو الأكاديميين من الباحثين والنقاد أن يعذروني إن أنا لم أوثق ما أكتبه بالإحالة إلى المراجع والمصادر؛ لأني - هنا بالذات - فضّلت أن لا آخذ من المراجع والمصادر، فأستغني بذلك عن الإحالة، وأريح القارئ من العلامات والهوامش، وأبقيه مع النص يماشيني خطوة خطوة ونحن نرافق النص نسأله وهو يبوح لنا بمكنوناته ويقدم

لنا أخباره. فالتعامل المباشر مع النص يتيح للقارئ أسباب التواصل الفعّال الذي لا تلهيه عنه الأدوات التي تحفر في النص بحثاً عن الدلالات والعلامات، وترسم لذلك الخطوط والبيانات والجداول والرموز التي تفجع الشاعر بنصه لأنه لو عاد ليتعرف عليه لما عرفه بعد أن أحاله النقد الحديث إلى ركام وأشلاء، أو كتب عنه وهو غائب دون أن يستحضر أو يسمح له بالحضور لسماع أقواله واستقراء ملامحه، لأن وليده اختُطف منه وزُيّف فأصبح كغريب ألبير كامو محكوماً بقضية اعترف هو بغيرها وفيما اعترف الحقيقة. ومن لا يصدقني فليقرأ تنظيرات الدكتور كمال أبو ديب في كتابيه: البنية الإيقاعية للشعر العربي، والرؤى المقنعة، وتعليقات الدكتور عبدالعزيز حمودة في كتابيه: المرايا المحدَّبة، والمرايا المقعرة.



من هذا الأفق، وبهذا المنظور سوف أطل على بضعة نصوص لأبي عبادة البحتري، داعياً القارئ الكريم إلى أن يقف معي حيث أقف من كل نص، ثم يرافقني لندخل إلى حرم النص مصطحبين معنا فهمنا وذوقنا الفني فقط. وأنا زعيم بأنه سيجد من المتعة مثلما أجد، وربما سيكتشف في عالم النص ما لم أكتشف فيكون النص قد اغتنى بقراءتنا، ونكون نحن قد اغتنينا بمرافقته. راجياً ألا نحمل إلى النص ولا نحمل عليه، وأن ننحّي أية قراءة تعسفية افتراضية أو أفكار قبلية مسبقة عنه قد نكون تعلمناها في المدارس أو قرأناها عند بعض الشراح التقليديين.

وسوف يتنوع تعاملي مع النصوص سعياً مني وراء دفع الملل عن القارئ ومساهمة في تنويع أشكال حضور النص أمام قارئه.



1 - معركة مع الذئب

وقد وُضع النص - كما درسناه في المدرسة الثانوية - تحت عنوان «وصف الذئب». ولسوف يُظهر النص نفسه أن هذا العنوان غير دقيق. فهو لا يصف ذئباً ما؛ بل يصوّر معركة مع ذئب جائع في بيداء يابسة مقفرة. والمعركة معركة الشاعر نفسه لا معركة أخرى يصفها الشاعر. يقول النص:

وأطلس[1] ملءِ العين يحملُ زوره[2] ... وأضلاعَه من جانبيه شَوى[3] نُهْدُ
سما[4] لي وبي من شدَّة الجوعِ ما به ... بيداءَ لم تُعرَفْ بها عيشة رَغدُ
كلانا بها ذئبٌ يحدّثُ نفسَه ... بصاحبه، والجِدُّ[5] يتعسُهُ الجَدُّ[6]
عوى. ثمَّ أقعى. فارتجزتُ. فهجتُه ... فأقبلَ مثل البرقِ يتبعُه الرَّعدُ
فأوجرتُه خرقاءَ[7] تحسبُ ريشها ... على كوكب ينقضُّ والليلُ مسودُّ
فما ازداد إلاّ جرأةً وصرامةً ... وأيقنت أنَّ الأمرَ منه هو الجدُّ
فأتبعتها أخرى فأضللت نصلها ... بحيث يكون اللُّبُّ والرُّعبُ والحقدُ
فخرَّ وقد أوردتُه منهل الرَّدى ... على ظمأٍ لو أنَّه عذُبَ الوردُ
وقمتُ فجمَّعت الحصا[8] فاشتويته ... عليه وللرمضاء من تحته وقْدُ
ونِلت خسيساً منه ثمَّ تركته ... وأقلعت عنه وهو منعفر فرْدُ

يلاحَظ كيف وضع الشاعر الذئب الضاوي الجائع المتحفز للافتراس في صدر اللوحة، فهو ذئب ضخم يملأ العين منظره؛ لكن الجوع أهزله فجعله جلداً وعظاماً بارزة أضلاعه، وذلك ما أضناه فجعله متحفزاً لافتراس ما يلقاه أو من يلقاه في طريقه. ثم وضع نفسه قبالة الذئب بالوضعية ذاتها وقد جمعت اللوحة الحية بينهما في وضعية حية متحركة تأخذ بالأنفاس:

(سما لي وبي من شدة الجوع ما به) و(كلانا بها ذئبٌ يحدّث

نفسه بصاحبه) وللقارئ أن يتصور المشهد بروعته والخوف الذي يشيعه في المكان؛ ثم بالفضول الذي يبعثه في نفس القارئ قبل بدء المعركة بهنيهات. ولا يمكن في هذه الحالة أن تغيب عن المشهد البيئة المفزعة زماناً ومكاناً أي في ليل موحش وصحراء كئيبة أكثر وحشة (لم تُعرف بها عيشة رغد).. الذئب الجائع المخيف في ليل صحراوي رهيب.

ولم يمهل الشاعر قارئه ليلتقط أنفاسه. بل بدأ المعركة وهو جزء منها وفاعلٌ فيها. بل هي رسمٌ بالحركات لمعركة حقيقية نشبت بين الشاعر الجائع وذئب مهزول من الجوع، ويبدأ الفعل الماضي بنقل الومضات التي هي أشبه بـ (فلاشات) السينما أو التلفاز المتلاحقة (عوى، ثم أقعى، فارتجزت، فهجتُه.. فأقبل مثل البرق يتبعه الرعد). حتى الفعل المضارع في آخر البيت زاد الصورة حركية وزادها صخباً وانخطافاً.

وعاد الفعل الماضي ليكمل الصورة ويزيده المضارع الذي تلاه حركة وتمادياً (فأوجرته خرقاء.. تحسب ريشها على كوكب ينفض واليل مسود).

وكان الخوف الأكبر إذ ضل السهم طريقه، أو أصاب الذئب ولم يقتله. وهذا مما يرفع من توتر المشهد ويزيد من هوله إذ يضاعف من هيجان الذئب واندفاعه واشتعال نار الافتراس عنده، ويزيد الخوف والتحفز عند القارئ.

(فما ازداد إلا جرأة وصرامة). لعله لولا جوعه لكان هرب وأخلى الساحة. (وأيقنت أن الأمر منه هو الجِد) أي تأكد الخطر، ولم يعد ثمة من خيار إلا المواجهة. فهي - إذاً - غريزة الافتراس تتأجج حتى أقصاها تقابلها غريزة حب البقاء عند الشاعر تواجه امتحانها الحاسم.

وهكذا عاد الفعل الماضي، وعادت ومضاته تتلاحق.

(فأتبعتها أخرى، فأضللت نصلها) في القلب. لقد جندله في الرمية الثانية (فخرَّ، وقد أوردته منهل الردى).. وتهدأ الصورة، وتُلتقط الأنفاس رويداً، ويبدأ الشاعر التصرف على مهل، ويضع في أسفل اللوحة المشهد الأخير الذي رشح له منذ المطلع. ألم يقل إنه كان في أعماقه ذئب جائع يسكن أحشاءه كما كان ذلك الذئب مهزولاً من الجوع؟. وقد حدَّث نفسه (أي منّاها) بشيء من لحم هذا الذئب الذي أحلَّ لنفسه أكله (والضرورات تبيح المحظورات). لذلك يرينا نفسه كيف جمع بعض الحطب فأوقده وشوى من الذئب بعض اللحم. لكنه - على ما يبدو - لم يستسغه بدليل قوله: ونلت خسيساً منه.

بيد أنه لم يتركه هكذا وينصرف.. بل بشيء من التشفي والشماتة: (وأقلعتُ عنه وهو منعفرٌ فرْدُ).

وهذا ما جعل الصورة الحركية تلازم المشهد حتى إسدال الستارة.

ولا أزيد من التعليقات كيلا أحرم القارئ من الاستمتاع بما شاهد من مقدرة الشاعر الخارقة على الرسم بالكلمات الحية المتحركة. وذلك ريثما أكون قد هيأت له مسرحاً آخر من مسارح البحتري الماتعة.



2 - وصف موكب المتوكّل

هو وصفٌ بحق. غير أنه وصفٌ لولا خوف المبالغة لقلنا فاق المشهد.

خرج المتوكل إلى صلاة العيد في موكب الخلافة وأبَّهة الملك.

وكان البحتري (شاعر المتوكل) حاضراً، فقال يصف الموكب (هذه المرة وصف مشاهد):

بالبرِّ صمتَ، وأنت أفضلُ صائمٍ   وبسنَّة الله الرضيَّةِ تفطرُ
فانعم بيوم الفطر عيناً إنه   يومٌ أغرُّ على الزَّمان مشهَّرُ
خلنا الجبال تسير فيه وقد غدت   عدداً يسيِّره العديدُ الأكبرُ
والخيلُ تصهلُ والفوارس تدَّعي   والبيضُ تلمعُ والأسنَّةُ تزهرُ
والشّمسُ طالعةٌ توقدُ في الضحى   طوراً.. ويطفئُها العَجاج الأكدر
حتى طلعتَ بنور وجهك فانجلى   ذاك الدُّجى وانجاب ذاك العِثيَرُ
وافتنَّ فيك الناظرون، فإصبعٌ   يُومى إليك بها وعينٌ تنظرُ
فمشيت مشيةَ خاشع متواضع   للَّه لا يزهو ولا يتكبّرُ
حتى انتهيت إلى المصلَّى لابساً   نورَ الهدى يبدو عليك ويظهرُ
أبديتَ من فصل الخطاب بحكمة   تنبي عن الحق المبين وتُظهرُ
فلو أنَّ مشتاقاً تكلَّفَ فوقَ ما   في وسعه لسعى إليك المنبرُ



النص يظهر أن مواكب المحتفلين بالعيد، وهي تحضّر لاستقبال الخليفة ومرافقته إلى المسجد، قد بلغت حداً فاق الوصف. أمواج البشر المتلاطمة كأنها الجبال تسير وتنتقل بضخامتها وروعتها وبهائها ومهابتها. ثم كتائب الفرسان اللاعبين لعبة السيف والترس.. حتى ليكاد صهيل الخيل في المشهد يُصِمُّ الآذان. ولمعان الأسنة والسّيوف يبهرُ العيون. والشمس.. حتى الشمس رأد الضحى، وهي تتوهج في سماء المشهد، لا تكاد تستقر على حال، يطغى عليها الغبار المتصاعد الذي يملأ الجو. لكن الشاعر لم يقل ما نقوله فيكتفي بأن يقول: غطّى الغبار وجه الشمس أو حجبها ليجعل وصف المشهد نثرياً بارداً وجافاً.

بل قال: (توقَّدُ في الضّحى طوراً) غير طويل و(يطفئها العجاج الأكدر). فإتيانه الكلمة (طوراً) هنا إنما ليحرك المشهد. إذ الحالة لم تكن لتثبت في ذلك المهرجان على وضعية واحدة. بل كانت متحولة متبدلة حيناً بعد حين. كانت ومضات أيضاً.. يتصاعد الغبار حيناً و(يطفئ الشمس المتوقّدة). يسمحُ لها حيناً بأن تظهر قليلاً وتحتل الساحة. لكن سرعان ما يعود ويطفئها.. وهكذا ترك الشاعر القارئ يتخيل المشهد الرائع دون أن يقدم له وصفاً هادئاً بتقريرية مملة.

ذلك كله هدأ وقرَّ في لحظة. لحظة مهيبة. لحظة ظهور الخليفة على المحتفلين. ولم يأت بالخليفة على مركبة أو محفَّة؛ ولم يقدمه في أي حالة أو هيئة. بل أظهره وكأنه إشراقة نورية على الناس (حتى طلعت بنور وجهك). مهابة وهيبة ووقار واحترام وإعجاب يسر بل الجمهور فيقرُّ حالاً ويهدأ، وينجلي الليل الذي كان يشكله ذلك الغبار، لأن الناس هدأت فلا صهيل خيل ولا لعب فروسية.. ولا.. ولا.. (فانجلى ذاك الدُّجى، وانجاب ذاك العثير).

وهنا تتحول اللغة من لغة فائرة متوترة في حركة اهتياج وعصبية مع الجماهير إلى لغة وقورة متزنة سائرة في ركب الخليفة المهيب. لكنه لم يجعل الجماهير تنصرف أو تغيب، ولا اللغة تبرد وتفتر، بل افتنَّ الناظرون بالخليفة. فتأمل - عزيزي القارئ صورة الناس.. هذا ينظر بإعجاب إلى الخليفة، وذاك يشير بإصبعه (ذاك هو. ذاك هو الخليفة.. انظر!. انظر!. انظروه!. لاحظوه!. انظروا كذا وكذا من هيئته وهيبته ووقاره وعظمته إلخ..).

وتعود اللغة إلى وقارها واتزانها لتساير الموكب (فمشيت مشية خاشع متواضع لله).. (حتى انتهيت إلى المصلّى لابساً نور الهدى).

انظر كيف يتحدَّث عن خليفة (مليكه) بمهابة وإجلال وعشق!.

وتعاود اللغة سيرتها في آخر المشهد كما في أوَّله صاعدة متوترة

متحفزة في مبالغات تتدرج حتى تبلغ أوجها في البيت الأخير. فكم كان ذ لك الخليفة مهيباً مؤمناً ورعاً، وخطيباً مفوَّهاً في الوقت ذاته حتى ليجعل المكان كله بناسه وأشيائه متلهّفاً لسماع المزيد متعلقاً بالبيان الرائع. وهل بعد انفعال المنبر من صورة حية يمكن أن يرسمها الشعر للمكان؟.

فلو أنَّ مشتاقاً تكلَّف فوق ما   في وسعهِ لسعى إليك المنبرُ



3 – لوحة في إيوان كسرى

القصيدة طويلة ومشهورة وُضعت في الكتب التي ترويها تحت عنوان: «وصف إيوان كسرى». وفيها هذه اللوحة التي اخترناها واقترحنا لها عنوانها: فكأنَّ الجرماز[9] من عدم الأنس، وإخلاقه[10] بنيّتهُ رمس[11].

لو تراهُ علمت أنَّ الليالي   جعلت فيه مأتماً بعد عُرسِ
وهو يُنبيك عن عجائب قومٍ   لا يُشابُ البيانُ فيهم بلبسِ
فإذا ما رأيتَ صورة أنطاكيّةَ   ارتعت بين رومٍ وفرسِ
والمنايا مواثلٌ وأنوشروانَ   يُزجي الصّفوف تحت الدّرفس[12]
في اخضرارٍ من اللباس على أصفر   يختال في صبيغة وَرْسِ
وعِراك الرّجال بين يديهِ   في خفوتٍ منهم وإغماضِ جَرْسِ
من مشيح[13] يُهوي بعامل رمحٍ   ومُليح[14] من السنان بترس
تصف العينُ أنهم جِدُّ أحياءَ   لهم بينهم إشارةُ خُرْسِ
يغتلي فيهم ارتيابيَ حتى   تَتقرَّاهمُ يداي بلمسِ



هذه الصورة الوصفية من الخارج يجلب فيها الشاعر قارئه ليجعله رفيقاً له، ويتحسس المشاهد مثله، ويتحرك حركته.

الجرماز أحد أبهاء القصر الهامة، وهو المكان الذي رُسمت على جدرانه صورة حية لمعركة أنطاكية المشهورة بين الروم والفرس. ومع أنها كان رمس مهدّم أو بقية من طلل، لو رأيته لحزنت لما شاهدت. تلك الأبهة والعظمة التي كان الفرح يحيلها إلى ما يشبه العرس الدائم. قد تحوَّلت الآن إلى مأتم دائم.

غير أن الشاعر لم يرَ في المكان المهدَّم مجرَّد أطلال ميتة، بل هي حياة دائمة مستمرة لا تفنى. فهو شاهد على عجائب أولئك القوم الذين بنوه وكانوا ساكنيه يديرون الإمبراطورية العظيمة منه. شاهد بعظمة بنائه. شاهد بما يسترجعه في خيال القارئ من صور الأبهة والعظمة لأولئك القوم (الأكاسرة)، والشاهد الأعظم هو الشاهد الماثل أبداً على الحيطان. ألا وهو صورة المعركة الكبرى المشهورة. معركة أنطاكية بين الروم والفرس. ولمجرد ذكر معركة أنطاكية، وقبل أن تشدَّك الصورة البارعة والشعر الوصفي الأخاذ لابد أن تبتعث في مخيلتك صور الصراع الدائم المتجدد على منطقتنا وفي منطقتنا بين الأغيار لامتلاك أرضنا وأمرنا. فالإمبراطوريتان العظيمان المتجاورتان آنذاك (إمبراطورية بيزنطة، وإمبراطورية الفرس) كانتا في صراعٍ دائم. وساحة الصراع كانت بلادنا؛ والصراع على بلادنا. مَن منَ الإمبراطوريتين ينتزع السيادة وامتياز التحكم بنا ونهبنا (وما أشبه الليلة بالبارحة). لم يقل البحتري هذا، لكننا، ونحن نقرأ هذا الشعر الرائع الذي يرسم بالكلمات هذه الصورة الحسية الحركية لا نملك إلا أن نبتعث ذلك الزمان فيمثل أمامنا وكأنه الآن يمثل ويتحرك. صراع بين القوى العظمى علينا ومساومات وصفقات تتم والبضائع وأثمانها من ثروات بلادنا أو أرواح أبنائنا. فأما أنطاكية فقد أخذتها تركيا في صفقة مع الاستعمار الفرنسي عشية الحرب العالمية الثانية، وأما باقي

البلاد فساحات صراع الآن بين الأوروبيين الحالمين أبداً بالعودة، والأمريكان الهاجسين أبداً بالخوف من عودة أولئك.

ولا نسترسل حتى لا يخرج بحثنا عن غايته؛ بل نعود إلى صورة المعركة كيف نقلها الشعر إلينا صورة حسية حية متحركة تبعث الخوف والرهبة في نفس الرائي. وعندما يهدأ روعه يعجب لروعة الفن. أما نحن فنحيي الشاعر الذي نقل إلينا المشهد وكأننا نراه يتحرك في الكلمات والصور الأدبية.

فإذا ما رأيت صورة أنطاكية ارتعت بين رومٍ وفرسِ..
والمنايا مواثلٌ وأنوشروان يزجي الصفوف تحت الدّرفسِ

يا تُرى!.. هل إبراز كسرى أنوشروان بطل المعركة انحيازاً من الشاعر أم هي اللوحة وضعته في هذا المقام؟ مهما يكن فإن عبارة (يزجي الصفوف) هي التي حرَّكت الصورة ومنحتها الحياة أمام الأعين.

ولننظر بعد ذلك إلى الأشكال والألوان كيف تحرك المشهد فلا تجعله يستقر لحظةً في عين الناظر أو خياله. فالمشاهد ساكنة خافتة لكنها في غاية الحركة والضجة والإيحاء والتأثير في النفوس.

لاحظ - عزيزي القارئ - كيف يحرّك المشهد وهو مجرّد مشهد مرسوم على جدار:

وعِراك الرّجال بين يديه في خفوتٍ منهم وإغماض جرْسِ

حتى المفردات الشعرية وهي تنساب أمام القارئ بعفوية وصدق وشفافية تبدو في آن معاً وكأنها منتقاةٌ بحيث يستحيل استبدال كلمة بأخرى تحل محلها هنًا ولا تسيء إلى فنية الأداء وروعة المشهد.

مناظر الكر والفر وضربات السيوف وطعنات الرماح وأساليب الدفاع حتى ليجعلك تُؤخذ بما أُخذ به، وذلك شاهد إخلاص واعتراف

أيضاً ببراعة الرسام الذي يخدع الناظر عن نفسه حتى ليظن المشهد حقيقياً.

يغتلي فيهم ارتيابي حتّى تتقرّاهمُ يدايَ بلمسِ

وهل بعد هذا من فنية للأداء وإخلاص للغتنا العظيمة في طواعيتها للأداء إذا ما توافر لها الشاعر الموهوب؟!



4 - الفتح بين خاقان والأسد

وهذه لوحة أخرى نكتفي منها بأن نذكّر بما قاله عنها الدكتور عبدالله الغذامي في كتابه «المشاكلة والاختلاف» في معرض مقارنتها وقصيدة المتنبي في مدح والي طبرية بدر بن عمار وقتله الأسد بالعصا، مع قصيدة بشر بن عوانة الذي خاض معركة ضارية مخيفة مع الأسد، ولكنَّ بشراً أدخل في مشهده العنصر الإنساني والمشاعر الإنسانية النبيلة بحضورٍ فيه الكبر والكبرياء والشَّهامة. وكيف يجسّد الدارس الفرق بين من يخوض معركة وينقل وقائعها وأحاسيسها، وبين من يصف معركة ويتصوَّر آثارها ومداها. وقد تمنيت يوم قرأت المقارنة لو أن الدكتور الغذامي تذكَّر معركة البحتري مع الذئب ووازن بينهما من حيث الاتفاق على حيوية المشهد وحركيته والفارق بين من يأكل ضحيته، ومن يأسف لاضطراره إلى قتل ضحيته ويواسيها بقوله للأسد بعد أن جندله: لا تأسً يا صاحِ، فقد متَّ موتاً كبيراً يليق بأمثالك.

ولا يفوتني أن أدعو القارئ إلى التماس قصيدة البحتري في ديوانه أو في مختارات بطرس البستاني في كتابه: أدباء العرب. وقصيدة بشر في كتاب الدكتور الغذامي المشار إليه آنفاً.

5 – وصف بركة المتوكل

حتى الطبيعة لا يستطيع البحتري أن يصفها، ولو من الخارج، إلا حيةً متحرّكة. يبدأ وصف البركة بهذا النداء/ التعجب، اللاهف:

يا من رأى البركةَ الحسناءَ رؤيتها   والآنساتِ إذا لاحت مغانيها

ثم يبالغ في البيت الثاني فيجعلها أهم من البحر. لكنه، وقد تكلف للمشهد هنا سرعان ما يقفز إلى الأفق الحي المتوثب فيعطي الطبيعة نفساً إنسانية، ثم يخضعها للتحليل النفسي.

ما بال دجلة كالغيرى منافسها   من الحسن طوراً، وأطواراً تباهيها

فهذه المنافسة الجميلة والمباهاة الطريفة تقف بقارئ الشعر على طريق نزهة تأخذ فيها بالألباب مناظر دجلة الخلابة وقد رأت منافساً لها تباهيه ويباهيها إلى جانب ذلك يدخل الشاعر العنصر الإنساني فكأنَّ المكانين صبيتان حلوتان تتنافسان وتتباهيان بجمالهما. ثم لايلبث أن يأخذ القارئ إلى التاريخ فيدخله إليه من باب الأسطورة والمرويات التراثية الخارقة:

كأنَّ جنَ سليمان الذين وَلوا   إبداعها فأدقّوا في معانيها
فلو تمرُّ بها بلقيس عن عرضٍ   قالت هي الصَّرح تمثيلاً وتشبيها

وواضح أن البيت الأول يتوكأ على بيتين للنابغة الذبياني يقول فيهما:

... إلاَّ سليمانَ إذ قال الإلهُ له   قمْ للبريّةِ فاحددها عن الفَندِ
وخيّس الجنَّ إني قد أذنت لهم   يبنون تدمرَ بالصَّفاحِ والعمدَ

واقتبس البيت الثاني من القصة القرآنية التي تقول عن بلقيس:

﴿وقيل ادخلي الصَّرحَ فلما رأته حسبته لجَّةً وشمرت عن ساقيها﴾.

ويصل بعد هذه المداخلات الحسية البصرية والنفسية والتاريخية إلى الصور الحركية المتلاحقة التي تجلوها التشابيه والاستعارات والكنايات والمحسنات البديعية:

تنصبُّ فيها وفود الماء مُعْجلةً   كالخيل خارجةً من حبل مُجريها
كأنّما الفضة البيضاء سائلةً   من السبائك تجري في مجاريها
في حب الشمس أحياناً يضاحكها   وريِّقُ الغيث أحياناً يباكيها
إذا النجوم تراءت في جوانبها   ليلاً حسبتَ سماءً ركبت فيها

وهكذا يرى البحتري الطبيعية دائماً متحركة حية يندمج فيها الإنسان حتى ليكادان يشكلان كلاً متداخلاً من الصعب فصلهما عن بعضهما في المشهد الواحد.

ومَن منا لا يذكر الأبيات الجميلة التي درسناها في المرحلة الإعدادية في «وصف الربيع». وكثيراً ما يعطينا أساتذتنا منها مادة لكتابة موضوعات التعبير الأدبي:

أتاك الرَّبيع الطلق يختال ضاحكاً   من الحسن حتى كاد أن يتكلما
وقد نبَّه النيروز في غسق الدُّجى   أوائل ورد كنَّ بالأمس نُوَّما
يفتّقها برد الندى فكأنه   يبثُّ حديثاً كان قبلُ مكتّما

رحم الله أساتذتنا الذين حبّبونا بتراثنا من خلال عرض النماذج الجميلة فيه. ورحم الله البحتري. فإنه من أرقِّ شعراء التراث وأصفاهم ديباجة.

الهوامش

1) أطلس: من أسماء الذئب أو أوصافه الدلاَّلة عليه.

2) زوره: جسمه.

3) شُوىً نُهّدُ: قوائم طويلة.

4) سمالي: تصدَّى لي. تحفَّز.

5) الجِد: التصميم ضد الهزل.

6) الجَدّ: الخط.

7) أوجرته خرقاء: رميته بسهم.

8) الحصا: الخطب.

9) الجرماز: البهو الرئيسي في القصر.

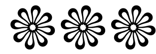
10) إخلاقهِ: بلاه.

11) رمس: قبر.

12) الدرفس: راية الحرب.

13) مشيح: مُقبل.

14) مُليح: محاذر – مدافع.



للإنسان أن يحلم بالمستقبل، ويعيشه في خياله، عن طريق أحلام اليقظة، أو عن طريق الرؤى وأحلام المنام، وله أن يعيش حدود حاضره، لا يضيق ولا يتبرم ولا يمد عينيه يمنة أو يسره، وله كذلك أن يستنجد بماضيه فيحياه في أسلوب ذكريات، أو ذِكَرٍ، (جمع ذكرى أو ذِكْرَةٍ) ليأخذ منها العبرة، ويستنير بها في ظلمات حياته، ويفيد من تجاربه، أو يلجأ إليها ليتخذ منها ملاذاً لروحه، وسلواناً لمعاناته، فإذا عبر عن ذلك بأسلوب قولي، كانت له الحرية في أن يعبر بما يشاء من تراكيب، كما يمكن له أن يتبع أسلوباً خاصاً، وقالباً معيناً، يأخذ كينونة محددة المعالم، مثله في ذلك مثل المتعجب، فإنه يمتلك الحرية في أن يعبر بما يشاء من الأساليب، ولكنهم عقدوا لأسلوبين اثنين منها مبحثاً نحوياً خاصة تحت عنوان (فعلا التعجب) أو (أسلوب التعجب).

وكأن عنترة بن شداد لما قال (ولقد ذكرتك والرماح نواهل) قد ابتدع أسلوباً نحوياً وأدبياً للذكر، أو التذكّر، ذا معالم خاصة، وطرائق معينة، ثم جاء بعده من ترسمها، وسلك سبيلها، فتحقق للأسلوب الذكْري العنتري الأصالة والسيرورة، فما الذي قاله عنترة؟ قال عنترة في معلقته وهو لاينفك عن حب ابنة عمه عبلة:

ولقد ذكرتُك والرماح نواهلٌ   مني، وبيض الهند تقطر من دمي

فوددت تقبيل السيوف، لأنها   لمعت كبارق ثغرك المتبسم

البيتان مكتنزان معنوياً وصورياً ولفظياً، وبهذا الاكتناز بهرا كل

من قرأهما، واستطاعا أن يؤسسا للأسلوب الذكري بعامة، يتجلى ذلك فيما جاء بعدهما من عصور، حيث تعاقب الشعراء على استخدام هذا الأسلوب، مما يرشحه لأن يكون قاعدة تلتزم وتدرس.

أ – *الجانب الشكلي*: واو القسم + لام القسم + قد + ذكرتُكِ (مخاطباً به الأنثى) + جملة حالية مقترنة بالواو + بعد مسافة تقتصر أو تطول تأتي الفاء داخلة على جملة فعلية ماضوية.

ب – *الجانب المعنوي*: وتتحكم في إيقاعات هذا التذكر مجموعة من الإيقاعات الظاهرة والخفية، منها:

1 – الشاعر في موقف مهزوز، محتاج فيه إلى دعم نفسي، فلذلك هو يبدأ كلامه بالقسم، ليؤكد لنفسه ولمن يخاطبها أنه صادق فيما يقول.

2 – نوع الشيء الذي يتذكره، هل هو شيء سعيد جالب للسرور، فهو يتذكره حينئذ ليسعد بلحظات الذكرى، ويتزود منها، ويود لو تطول.

أو أن الذي تذكره تعيس، متعس، مثير للأحزان، ومحرك للأشجان، مفسد لما قد يكون عليه من سرور، ومكدر لصفوة الحياة ومباهجها، فهو لا يريد أن يتذكره، ولكن الأقدار تفرضه عليه فرضاً.

3 – مناسبة التذكر، هل هو تذكر طبيعي تلقائي، على طريقة (الشيء بالشيء يذكر)؟ أو هو استذكار واستجلاب واستحلاب؟ أو هو شيء آت في غير أوانه، وإضافة سيئة لما لا يحسد عليه؟

4 – قد يكون المهم لدى الشاعر بمجرد الذكرى، ثم نقلها إلى صاحبته، وقد يصحبها بذكر بعد ماذا صنع بعد أن تلبسته حالة الذكرى، فيأتي بما بعد الفاء ليجد فرصة أطول للحديث إلى صاحبته، أو فرصة لإظهار كل ذلك للمتلقي، كوسيلة للتنفيس، وهذا ما يفسر

لنا طول الأبيات من قصرها، كما يفسر وجود الفاء وعدم وجودها.

5 – النموذج الذكّريّ في بيتي عنترة:

- قادح الذكرى: زحمة الرماح، ولمعان السيوف، وتقاطر الدم.
- الذكرى: ثغر عبلة المبتسم الذي لمعت ثناياه.
- الصلة بين الطرفين: الازدحام واللمعان، وصعوبة شق الطريق في حربه الأقران، وصعوبة شق الطريق إلى عبلة بين الأقوام، فجميع أحواله حرب لا سلم فيها.

وهو في مأزق دائم، والمتلقي يتوقع أن تكون الذكرى مصطبة راحة، وفضاء يتنفس فيه الشاعر الصعداء، ويتخلص من بعض أعباء نفسه، ولكنه يفاجأ بأنها نازلة تضيف إلى ألمه آلاماً جديدة، وتلقي عليه بكلكلها، وتَعجبُ بعد ذلك لسيف مصلت يقطع الرقاب، وحبيب يهوي على شفرته يتمنى تقبيله لمجرد أنه تخيله ثغر حبيبته، أو أنه يشبه أن يكون في بعض مخايله، إنها فعلاً نقطة حرجه، ولحظة فاصلة، يغيب فيها الرشد، ويضل بها عقل الحليم. ثم ألحظ أن أحد الطرفين يرسل الموت شواظاً محرقاً، والطرف الآخر يمطر الحياة وابلاً من النشاط والمرح، أحدهما يملأ الأرض حرباً وموتاً، والآخر يملؤها عشقاً وحباً، وشتان بين هذا وذاك..!! ففي تصوير عنترة للموقف ظلال واضحة من التنافر والعناد الذي لا يمكن ترويضه إلا بريشة شاعر فنان كعنترة..!!

- ويتصدر نص عنترة للاحتذاء، شأن تراث كل العباقرة والمبدَعين، فكل من جاء بعد ذلك هم عالة عليه، ومسهمون باحتذائهم له في تأصيل ما اختطه من معالم لهذا الأسلوب.

فها نحن نجد جمال هذا الأسلوب، يثير شهية شاعرين من شعراء العصر الحديث، ويدفعهما إلى تخميس بيتي عنترة، وهما:

1 - الشاعر الأول هو القاضي عبداللطيف بن علي فتح الله، من أهل بيروت، توفي سنة 1260هـ. قال:

ما عَنكِ لي، وَعَنِ ادِّكارِكِ شاغِلٌ   إذ ما خَيالي عَنهُ شَخصكَ زائِلُ
لا وَقتَ قَلبي عَنك فيهِ غافِلٌ   (وَلَقَد ذَكرتكِ وَالرِّماحُ نَواهِلُ
مِنّي وَبيضُ الهِندِ تَقطُرُ مِن دَمي)
مَسنونَةً - يا ما أُميلحَ سنَّها   مصقولَةً لَمّاعةً، فَكَأنَّها
بَرقُ الظَّلامِ، وَلَو تَردَّت جفنها   (فَوددتُ تَقبيلَ السّيوفِ لأنّها
لَمعت كَبارِقِ ثَغرك المتَبَسِّمِ)

وإنها حقاً لنزغة فقيه متطفل على الشعر وأهله، وكلام في غاية البرودة، لا علاقة له بالشعر غير الوزن والقافية.

2 - والشاعر الآخر هو محمد الهلالي صاحب المنظومات الهلالية (1235-1311هـ) قال:

أنا دون حبك يا مليحةُ، باذل   روحي، ولو أن الآنام عواذل
هيهات يشغلني بغيرك شاغل   (وَلَقَد ذَكرتكِ وَالرِّماحُ نَواهِلُ
مني وبيض الهند تقطر من دمي)
لكِ قامةٌ لا زلت أعشق لدنها   ولأجلها أهوى الرماح وطعنها
يا ظبيةً ضحكت، فأبدت سِنّها   (فوددت تقبيل السيوف لأنها
لمعت كبارق ثغرك المتبسم)

وهو ليس أوفر حظاً من صاحبه، ولا يبعد عنه كثيراً، وهذه مشكلة من يصرون أن يكونوا شعراء، معتقدين أن مجرد معرفتهم

للأوزان الشعرية، وترديدهم لبعض المحفوظات، بالإضافة إلى وجاهتهم ومكانتهم الوظيفية، يكفي أن يضعهم في مصاف الشعراء، وما هو بفاعل ولا مستطيع أن يفعل..!!

● أما الناسجون على منواله، والمتقفُّون أثره، فكثر، منهم:

1 – أبو طالب الرقي، وهو من شعراء اليتيمة (282/1) قال:

ولقد ذكرتكِ والظلام كأنه   يوم النوى، وفؤادُ من لم يعشق

وكأن أجرام النجوم لوامعا   درر نثرن على بساط أزرق

والفجرُ فيه كأنه قطر الندى   ينهل من ثبج الغمام المغدق

قال أبو بكر الخُوارَزمي: إنه أحد المقلين المحسنين، الذين يطبقون المفصل في أغراضهم، وينظمون الدر المفصل في معانيهم وألفاظهم، ثم أنشد له هذه الذِّكْرية.

وقال صاحب الإيضاح (19/3): ومن التشبيه التخييلي قول أبي طالب الرقي، وهو من شعراء اليتيمة:

ولقد ذكرتكِ والظلامُ كأنه   يومُ النوى، وفؤادُ من لم يعشق

قال: فإنه لما كانت أيام المكاره توصف بالسواد توسعاً، فيقال: اسودّ النهار في عيني، وأظلمت الدنيا عليّ، وكان الغزِل يدّعي القسوة على من لم يعشق، والقلب القاسي يوصف بالسواد توسعاً، فخيل يوم النوى، وفؤادَ من لم يعشق، شيئين لهما سواد، وجعلهما أعرف وأشهر من الظلام، فشبه بهما، وهو من تشبيه المحسوس بالمعقول.

قلت: والنص مزدحم بالصور الليلية الرائعة بنجومها اللوامع، وكواكبها المتناثرة في صفحة السماء الزرقاء الصافية، وفجرها المتوثب للبزوغ تهدهده قطرات الندى وغلائل الغمام المغدق.

وإذا ما رددنا النظر في الأبيات وجدنا أن طبيعة الجملة الذكرية

المتصدرة، هي نفس طبيعة النموذج العنتري، غير أن وقت التذكر وحده هو الذي اختلف، إن الرقي لا يذكر صاحبته في ميادين حربية، وإنما في ظلام موحش مخيف، وهو يعاني من الوحدة والعزلة، ويسرع فيربط بين آلام الوحدة، وآلام يوم الفراق ومعاناته، يخالف معظم الشعراء ولا يوافقهم على مقولة: (ويل للشجي من الخلي)، فغير العاشق وهو خلي، يعاني أيضاً ظلاماً نفسياً مدمراً، يصح أن تقول معه: (ويل للشجي والخلي)، ونلحظ أنه لم يرد إظهار صاحبته بما ترتب عن الذكرى، فلذلك لم يأت بالفاء..!! وكذلك فعل جرير فيما يأتي، حيث يكون الهدف الإخبار بحصول الذكرى وظروفها لا غير.

2 – قال جرير (الديوان 233):

ولقد ذكرتكِ باليمامة ذُكْرةً   إن المحب لمن يحب ذَكور

والعيس مُنعلةُ السَّريحِ من الوجَي   وكأنهن من الهواجرِ عُور

(السَّريح: السير الذي تُشدّ به الخَدَمة فوق الرُّسغ. والخَدَمة: هي هنا أيضاً سير غليظ محكم مثل الحلقة، يشدّ بها رسغ البعير. الوجَى: رقة القدم، والحافر، والخف من كثرة المشي).

وهوى جرير مبعثر بين قرى اليمامة، ومدن العراق والحجاز، والشام، ويبدو أن صاحبته هذه ليست من اليمامة لأنه تذكرها وهو في اليمامة، وفي وقت صعب أيضاً كصاحبيه السابقين، في رحلة صحراوية شديدة الحر، وقد وجيت أخفاف الجمال، وثقل الإبصار على العيون، لكن درجة الصعوبة مختلفة، فهي الحرب عند عنترة، وهي شدة الظلام عند الرقي، وهي الرحلة الشاقة في أرجاء صحاري اليمامة عند جرير.

3 – وقال جرير أيضاً (الديوان 357):

ولقد ذكرتكِ والمطيّ خواضعٌ   وكأنهن قطاً فلاةٍ مَجْهَل

يسقين بالأدْمَى فراخَ تَنوفةٍ   زُغْباً حواجبهُنّ حمرَ الحوصل

4 - وقال أيضاً (الديوان 426):

ولقد ذكرتكِ والمطيّ خواضعٌ   مثلُ الجفون بُبرقَتيّ أرمام
قد طال حبُّكَ لو يساعفكَ النوى   نجداً، وأنت بنخلتين تهامي

(خواضع: متطامنة الأعناق للسير. برقتا أرمام: مكان) وكالمرة السابقة يتذكر صاحبته التهامية وهو بنجد في حالة سفر على المطي في الصحراء.

5 - قال المرار الفقعسي:

ولقد ذكرتكِ والخصومُ يلفُّهم   باب يقاربهم على الأوتار
عند الخليفة أن تُنَجَّحَ حاجتي   أو أن تُرَدَّ حوارَها بحُواري

6 - وقال عمر بن أبي ربيعة:

ولقد ذكرتكِ يا بهية بعد ما   ذهب الكرَى بمُجالِسي ونديمي
فعليكِ يا ليلَ السلامُ تحيّةً   عدد النجوم، وقلّ من تسلمي

ونلحظ أنه خرب بعض معالم الأسلوب، وذلك فيما يخص الجملة الحالية، وفي إتيانه باسم صاحبته منادى، وذاك نزوع منه لكسر القائم، وهي فكرة يندفع إليها بعض المبدعين طلبُ التفوق والتفرد، وما كل مرة يحصل لهم ما يريدون..!!

7 - والوأواء الدمشقي (هو محمد بن أحمد العناني، توفي سنة 385هـ) يذكر صاحبته أيضاً في لحظة انبساط وسرور، فيذكرنا بقول الآخر حين قال:

وإني لتعروني لذكراك هزة   كما انتفض العصفور بلله القطر

يقول الوأواء:

ولقد ذكرتكِ والنجوم كأنها   درّ على أرض من الفيروزَجِ

يلمعن من خَلل السحاب كأنها   شرر تطاير عن يبيس العرفج
والأفْق أحلَكُ من خواطر كاسب   بالشعر، يستجدي اللئامَ، ويرتجي

ولكنه يختتم مشهد الذكرى، بألوان من المآسي هي صورة تطاير الشرر، وحلكة خاطر الشاعر المهمل من اللئام.

8 – وقال أبو العلاء المعري:

ولقد ذكرتكِ يا أمامة بعد ما   نزلَ الدليلُ إلى التراب يسُوفُهُ
والعيسُ تُعلن بالحنين إليكمُ   ولُغامُها كالبِرْس طار نديفُه
فنسيتُ ما كلفتِنيه، وطالما   كلّفتِني ما ضرّني تكليفُه
وهواك عندي كالغناء لأنه   حسن لديَّ ثقيلُه وخفيفُه

أشبه ابن أبي ربيعة في الإتيان بالنداء، والإتيان بالظرف (بعدما.... إلخ)، لكنه وفي بقية المطلوبات وفق النموذج العنتري.

(يسوفه: يشتمّه. اللغام: زبد أفواه الإبل. البِرْس: القطن. الثقيل والخفيف: ضربان من الإيقاع).

9 – وقال ابن أبي الخصال (هو محمد بن مسعود بن أبي الخصال الغافقي، شاعر أندلسي 465-540هـ استشهد في فتنة المصامدة بقرطبة):

ولقد ذكرتُكَ والُهموم تَنوشني   سَهَراً يُذكِّرُني بوَقعِ السَّمهَرِي
واللّيلُ قد لَبسَ الحِداد كأنَّما   دَهَمتهُ حادِثَةٌ بفَقدِ المشتَري
وكأنَّما فَطرَ المسامعَ أعيُناً   بظلامِهِ، فالأُذنُ عَينُ المبصِرِ

ويبدو أن مناسبته حزينة، ولذلك حملت طابع الهموم والحداد، وقد أصر إصرار شديداً على بيان شدة الظلمة.

10 – وقال ابن رشيق:

ولقد ذَكَرْتُكِ في السَّفينَةِ والرَّدى   متوقع بتلاطم الأمواج
وَالجَوُّ يَهْطِلُ والرِّياحُ عَواصِفٌ   والليل مسود الذوائب، داج
وَعَلى السَّواحِلِ للأَعادي غارَةٌ   يتوقعون لغارة وهياج
وَعَلَت لأَصْحابِ السَّفينَةِ ضَجَّةٌ   وَأَنا وَذِكْرُكِ في أَلَذِّ تَناجٍ

إنها ليست نقطة واحدة حرجة للذكرى، بل عدة مواطن ومضايق: هي الأمواج المتلاطمة بالموت، والجو الهاطل، والرياح العاصفة، والظلمة الضاربة، والأعادي المتربصون بهم على السواحل، وصراخ الركاب واستغاثاتهم، بينما الشاعر يعقد لقاء بينه وبين ذكر الحبيب، في صومعة الحب، يستلهم من هذه النجوى ما يتقوى به على مواجهة تلكم الأخطار المحدقة والأهوال المحيطة بالسفينة وراكبيها، ولا حامي إلا الله، هذا هو مدى صدق الإخلاص والوفاء للحبيبة، يوم يفر المرء من أخيه.. إلخ.

11 – ويقول ابن رشيق مرة أخرى:

وَلَقَدْ ذكَرْتُكَ والطَّبيبُ مُعَبِّسٌ   وَالجُرْحُ مُنْغَمِسٌ بِهِ المِسْبارُ
وَأَديمُ وَجْهي قَدْ فَراهُ حَديدُهُ   وَيَمينُهُ -حَذَراً عَلَيَّ- يسار
فشغلتني عما يضيق وإنه   ليضيق من برحائها الأقطار

وإنها لأخطار لا تقل ضراوة عن الأول، فهو تحت وطأة المرض، وفي حالة كشف الطبيب عليه، ولكن لا شيء يشغله عنها، فهي أول ما يتبادر إلى ذهنه في مواجهة الأخطار.

12 – وقال ابن دانيال الموصلي الكحال (646-610هـ):

وَلَقَدْ ذكرتُكَ في مواطنِ لذَّتي   مُتشَوِّقاً لجميلِ ذاكَ المنظَرِ
وَبَعَثْتُ للوردِ الجنيِّ تَحِيّةً   أرسَلْتُها، وقُباهُ غيرُ مزوّرِ
فتأرَجَتْ نَفَحَاتُه، وَتَضَرَّجت   وَجَناتُه، وبدا بِخَدٍّ أحْمرِ

(قُباه: جَنّيه) ونلاحظ أنه أحل الجار والمجرور محل الجملة الحالية، ووفى ببقية المعالم الذكرية.

13 – وقال الصفي الحلي (الديوان 407):

ولَقَدَ ذكَرتُك وَالسُيوفُ مواطِرٌ   كَالسُحبِ من وَبلِ النَجيعِ، وَطَلِّهِ
فَوَجَدتُ أُنساً عَندَ ذِكرِكِ كامِلاً   في مَوقِفٍ يَخشى الفَتى مِن ظِلِّهِ

14 – وقال أيضاً:

ولَقَدَ ذكَرتُك *وَالْعَجاجُ* كَأَنَّهُ   ظِلُّ الغَنِيِّ، وَسوءُ عَيشِ المُعسِرِ
وَالشوسُ بينَ مُجَدَّلٍ في جَندَلٍ   مِنّا، وَبَينَ مُعَفَّرٍ في مِغفَرِ
فَظَنَنتُ أَنّي في صَباحٍ مُشرِقٍ   بِضِياءِ وَجهِكِ، أو مَساءٍ مُقمِرِ
وَتَعَطَّرَت أرضُ الكفاحِ، كأنَّما   فُتِقَت لنَا ريحُ الجِلادِ بِعَنبَرِ

إنه يذكرها في موقف متأزم لا هوادة فيه، هو موقف الحرب الضروس، والقتلى مجدّلون معفّرون، والموت يهدده بين كل لحظة وأخرى، فماذا حصل؟ نسي كل ما حوله من أخطار وأهوال، وأحس أن روح صاحبته تدعمه، وتشد من أزره، بنور وجهها، ومعسول كلامها، وطيب نشرها، إنها بحق صاحبة تستأهل الصحبة، تبهجه في حال السلم، وتسانده نفسياً في حالة الحرب، فهو منها أبَد الدهر في سعادة وسرور.

15 – وقال أيضاً (الديوان 408):

ولَقَدَ ذكَرتُك وَالجَماجِمُ وُقَّعٌ   تَحتَ السنَابِكِ، والأَكُفُّ تَطيرُ
وَالهامُ في أُفُقِ *العَجاجَةِ* حُوَّمٌ   فَكَأَنَّها فَوقَ النُسورِ: نُسورُ
فَاعتادَني مِن طيبِ ذكرِكِ نَشوَةٌ   وَبَدَت عَلَيَّ بَشاشَةٌ وَسُرورُ
وظَنَنتُ أنّي في مَجالِسِ لَذَّتي   وَالراحُ تُحمَل، وَالكؤوسُ تَدورُ

الموقف هنا أيضاً موقف ضنك، بين الجماجم المبعثرة تحت سنابك الخيل، والأكف الطائرة المبتورة مما أصابها من وقع السيوف، والهام (مفرده هامة، وهو البومة، أو طائر آخر صغير من طيور الليل يألف المقابر. وطائر يزعم العرب أنه يخرج من هامة القتيل، ويقول: اسقوني، اسقوني حتى يؤخذ بثأره، ويقال له: الصدى أيضاً) الحوّمُ فوق النسور الجارحة التي تجمعت لأكل لحوم القتلى، فماذا حصل..؟؟ انتشت روحه، واستحضر أيام لهوه ولذته معها، فتجلد في موقعه، واستعان بالذكرى على شدائده.

16 – وقال الحلي أيضاً في رباعية أخرى (الديوان 408):

وَلَقَدَ ذكَرَتُك حينَ أنكَرَتِ الظُبى ... أَغمادَها، وَتَعارَفَت في الهامِ
وَالنَبلُ من خَلَلِ *العَجاجِ* كَأَنَّهُ ... وَبلٌ تَتابَعَ مِن فُروجِ غَمامِ
فَاستَصغَرَت عَيناي أفواجَ العِدا ... وَتَتابُعَ الأقدامِ في الإقدامِ
وَوَجَدتُ بَرْدَ الأمنِ في حَرِّ الوَغي ... وَالمَوتُ خَلفي تارَةً وأَمامي

العجاج، والهام، والسيوف، والجماجم، ونحوها هي أهم مظاهر الصور الحربية في (ذِكْرِيّاته)، ونلحظ أنه في حديثه عن اللحظة الحرجة، قد يعتمد في التحديد على الظرف بالإضافة إلى الحال، كما استعان غيره بالجار والمجرور، الذي هو شقيق الظرف، مما يمكن أن يعطي الشرعية في رسم معالم هذا الأسلوب.

17 – وقال ابن زاكور (هو محمد بن القاسم بن محمد الفاسي (-1120 1075هـ) مولده ووفاته في فاس، له ديوان شعر أسماه (الروض الأريض)):

ولَقَدَ ذكَرَتُك بالرُبى مِن لَمطَةٍ ... وَنَسيمُها يُهدي إِلَيَّ أَريجاً
فَاهتاجَ ريحُ الشَوقِ بَينَ أَضالِعي ... يُذكي لَظي وَجدي، فَأَجَّ أَجيجاً

18 – وقال جرمانوس فرحات (راهب سوري، واسمه الحقيقي جبرائيل بن فرحات بن مطر الماروني (1081-1145هـ) وله المثلثات الدرية، على نمط مثلثات قطرب):

ولَقَدَ ذكَرَتُك يا وَداعةُ عندما ... شِمْتُ العدوَّ مجرِّداً سيفَ الردي
فوددت تقبيل السيوف لأنها ... تنبو إذا لا قيتُها بك عن هُدى

19 – وقال عبداللطيف بن علي فتح الله، الذي سبق أن أوردنا تخميسه لذِكْرية عنترة (ت 1260هـ):

ولَقَدَ ذكَرَتُك وَالصّوارمُ قَطّعَت ... مِنّي الوَريدَ بِضَربِ عاتٍ ظالمِ
قَبلتها إذ أَشبَهَت في بَرقِها ... وَجَمالِ وَجهك، بَرقَ فيكِ الباسِمِ

20 – وقال أيضاً:

ولَقَدَ ذكَرَتُك وَالصُّفوفُ تَلاحَمت ... وَتَبَارَزَ الفُرسانُ لِلفُرسانِ
وَتَضارَبوا بِالمُرهَفاتِ وَبِالقَنا ... وَتَجَندَلَ الأَبطالُ في المَيدانِ
مَا جَولَةٌ أو طعنَةٌ أَو ضَربَةٌ ... إلا وَفيها قُلتُ: يا لَفُلانِ..!!

21 – وقال أيضاً:

ولَقَدَ ذكَرَتُك حينَ جُدتُ بُمهجَتي ... وَقَدِ احتَضَرت لَدى دُنو وَفاتي
فَوَددت من فيكِ المُعطَّرِ نُقطَةً ... في فيَّ، علما أن تُرَدَّ حياتي

ورغم محاولات الشيخ المتكررة في احتذاء النموذج، فإنه يفشل فشلاً ذريعاً، ويسقط في جرائر الغلو والمبالغة، وبخاصة في (ذِكْريته) الأخيرة، مما لا يتفق مع حظيرة الإفتاء وجلال القضاء والمشيخائية.

22 – وقال الشيخ جعفر بن محمد النقدي (1303-1369هـ) من مواليد مدينة العمارة بالعراق:

ولَقَدَ ذكَرَتُك والكتاب على يدي   متفكراً ببيانه المطبوع
ورق بكفي أحرقته زفرتي   شجواً، وآخر أغرقته دموعي

بيتان ينزّان شعرية، ويزخران بالمشاعر الرقيقة الدافئة، ونلحظ فرادة لحظة التذكر، هي معايشة لأفكار كتاب أدبي رقيق ساحر البيان، ومغايبة لقوانص علمية وقضايا فكرية مشاكسة، فلم يتمالك نفسه، واشترك داخله وخارجه في منازلة الكتاب، إذ أحرقت زفراته نصفه، وأفسدت الدموع باقية، لا توجد حرب بينه وبين الكتاب، ولم يمنح المذكور ذاكره دعماً نفسياً على مواجهة مأزق أو عدو، وإما استنزف دموعه وزفراته فكان ما كان من إحراق وإغراق.

23 – وقال حسين حسني الطويراني (1227-1315هـ) ولد بالقاهرة، من أصل تركي، وتوفي بالقسطنطينية:

ولَقَدَ ذكَرَتُك وَالمطيّ عَلى طوى   وَمقامنا لا يَستقرّ لِنابنا
وَالدوُّ مثل الجوّ قفر، فدفد   لا مؤنس إلا صَداه وَالمُنى
فَأَمالَني ذكر الأحبة وَالهَوى   سكراً بِهِ، وَلَو الصَفا لو أحسنا

(الطوى: الجوع. لِنابنا: الناقة المشرقة. الدوّ: الصحراء الواسعة. الفدفد: من أسماء الصحراء أيضاً).

24 – وقال محمد حفني بن إسماعيل بن خليل ناصف (1272-1338هـ) تولى القضاء بمصر، وترأس الجامعة المصرية سنة 1908م عند تكوينها:

ولَقَدَ ذكَرَتُك والخطوب دوائر   حولي، كما دارَ السوار على اليد
والنار في البركانِ شَبَّ ضرامها   والطرف طوّافٌ بنا لا يهتدي
فطريت من نظر اللهيب لأنه   يحكي تلهُّبَ خدك المتوقدِ

25 – وقال أيضاً:

وَلَقَد ذكَرتُك والرياحُ عواصفٌ   والبحوُ يعلو بالسفين ويهبطُ
فكأنما هي أنت حين تسير في   جوز الطريقِ مهرولاً تتخبطُ

26 – وقال أيضاً:

ولقد ذكرتكِ والطبيبُ بجانبي   والجسمُ فوق فراشهِ مطروحُ
وجفونُ عيني بالملاقط فتحت   وبها المباضعُ تغتدي وتروحُ
والخيط يجذب في الجفونِ بإبرةٍ   جذباً تكاد تغيضُ منه الروحُ
فطربتُ من وخر الحديد كأنه   قول برفض العذل فيك صريح

ويلاحظ أن ذِكْريته الثانية موجهة لمذكر قد يكون ابنه، وهي على كل حال محاولة للخروج على المتبع، وهو يلتقي فيها بابن رشيق في معاناة أحوال البحر.

27 – وقال عبدالحسين بن محيي الدين النجفي (1271هـ) ولد ونشأ وتوفي بالنجف:

ولقد ذكرتكِ والرياح لوافحٌ   والأرض من حر الهجير تفور
والشمس في كبدي ألمَّ حريقها   وأقام فهو بحرها مسجور
حتى إذا مال الليل مدّ رواقه   فيها وأُسدِل للظلام ستور
عاثت بنا وحش الفيافي بعد ما   خفقت على هام الرجال نسور
والأُسْدُ رابضةٌ بها من حولنا   ولها علينا صولة وزئير
وأنا وذكرُك في سرور كامل   فكأنني ·من طيبه مخمور

28 – وقال ناصيف بن عبدالله بن ناصيف بن جنبلاط اليازجي (1215-1288هـ) من علماء اللغة البارزين، وله ثلاثة دواوين شعرية:

ولقد ذكرتُكِ فاضطربتُ مهابةً   وطَرِبتُ، فاشْتُقّ النُواحُ من الغِنا
فبكيتُ حتَّى ما بكيتُ لِفاقةٍ   من أدمُعي، والدَّمعُ يُدرِكُهُ الفَنا

29 – وقلت:

ولقد ذكرتُكِ والحمير تنوشني   من كل صوب، والجدار حيالي
والحاقدون تجمعوا لأذيّتي   ما منهمُ أحدٌ يرق لحالي
فشكوت أمري للإله، وما دروا   أني بحقدهمُ يزيد جلالي
وأنا وذكرك في سرور دائم   والناعقون على الطريق سحالي

30 – وقال أحدهم:

ولقد ذكرتُكِ والحمار معاندي   فوق الحديد، وقد أتى البابور

31 – وقال خليل مطران (1288-1368هـ) في قصيدته الشهيرة (المساء):

وَلَقَدْ ذَكَرْتُكِ وَالنَّهَارُ مُوَدِّعٌ   وَالْقَلْبُ بَيْنَ مَهَابَةٍ وَرَجَاءِ
وَخَوَاطِرِي تَبْدُو تُجَاهَ نَوَاظِرِي   كلَمْيَ، كَدَامِيَةِ السَّحَابِ إزَائِي
وَالدَّمْعُ مِنْ جَفْنِي يَسِيلُ مُشَعْشَعاً   بسَنَى الشُّعَاعِ الْغَارِبِ المُتَرَائِي
وَالشَّمْسُ فِي شَفَقٍ يَسِيلُ نُضَارة   فَوْقَ الْعَقِيقِ، عَلى ذُرىً سَوْدَاءِ
مَرَّتْ خِلاَلَ غَمَامَتَيْنِ تَحَدُّراً   وَتَقَطَّرَتْ كَالدَّمْعَةِ الحَمْرَاءِ
فَكَأَنَّ آخِرَ دَمْعَةٍ لِلْكَوْنِ قَدْ   مُزِجَتْ بِآخِرِ أَدْمُعِي لِرِثَائِي
وَكَأَنَّنِي آنسْتُ يَوْمِيَ زَائِلاً   فَرَأَيْتُ فِي المِرآةِ كَيْفَ مَسَائي..!!

وبعد هذه الجولة من النماذج السابقة أعتقد جازماً أن صورة الأسلوب الذي قصدنا إلى رسم معالمه، وهو ما أطلقنا عليه اسم (الأسلوب الذِّكْري) قد أصبحت واضحة جلية، وبذلك يكون هذا الأسلوب جديراً بأن يحتل مكانته بين نظرائه من الأساليب المخصوصة بالدرس والعناية، وقد لاحظنا من خلال النماذج أنها شملت جميع العصور، مما يثبت سيرورته وحسن تلقيه من أولي الاختصاص ومحبي الأدب ومريديه، ولعل اهتمامنا به وتقديمنا له مما يزكيه ويفسح المجال له، والله من وراء القصد.

– 1 –

التأويل قديم جداً، وأصيل في ثقافتنا وموروثنا العربي الإسلامي، حتى عُدت الحضارة العربية الإسلامية «حضارة التأويل». وقد مورس ممارسة تطبيقية أكثر منها تنظيرية تقعيدية، لاسيما في علوم الدين المختلفة وعلم الكلام والفلسفة والفكر الصوفي(1)، وإن ليس ثمة تنظيرات فيه وفي فلسفته مثلما هي الحال في الأعصر الحديثة التي تخطّى فيها حدود التعريف والتطبيقات الجزئية إلى آماد وأبعاد أرحب أو نظرية ذات فلسفة عميقة ترتبط بالمفاهيم الثقافية والفكرية والنقدية المختلفة، وتصبو إلى فهم العالم. وليس من شأن هذا البحث وهدفه أن يتوسع في هذين الأمرين ويفصّل(2).

– 2 –

«عكس الظاهر» مصطلح عربي نقدي تليد في صميم التأويل. صاحبه ضياء الدين بن الأثير الناقد البلاغي المتأخر (ت 637هـ)، الذي خصّه بمبحث مستقل منفصل، وإن يكن قصيراً، في كتابيه المشهورين «الجامع الكبير» و«المثل الثائر»، وألمع إليه ولم يذكره كاملاً في الفصل الذي خص به «التأويل» – قبل أن يعقد له مبحثاً خاصاً – في «المثل السائر» كذلك، وكرر بعض أمثلته في «الاستدراك».

المصطلح مركب من إضافة «العكس» إلى «الظاهر»، وهو تركيب سبق ابن الأثير إليه قدامة بن جعفر (337هـ) الذي أضاف «العكس» إلى

غيره» حين حصر «أحسن البلاغة» في ستة عشر مصطلحاً أطلق على السادس منها «عكس ما نُظم من بناء» أو «عكس اللفظ» دون أن يعرّفه، بل اكتفى بأمثلة ثلاثة عليه، هي: «اشكر من أنعم عليك، وأنعم على من شكرك»، وقول الحسن البصري «إن من خوّفك لتأمن خير ممن آمنك حتى تلقى الخوف»، وقول عمرو بن عبيد «اللهم أغنني بالفقر إليك، ولا تفقرني بالاستغناء عنك»[3].

اللافت أن ابن الأثير وقف على هذا المصطلح عند قدامة، واستشهد بالمثال «اشكر من...» ذاته، وسمّاه «المعكوس»[4]، وجعله القسم الرابع مما أطلق عليه «المشبّه بالتجنيس» وصنّفه في ضربين:

الأول «عكس الألفاظ» كما عند قدامة، واستشهد عليه بالنثر والشعر. فمن النثر «عادات السادات سادات العادات»، ومن الشعر بيت المتنبي:

فلا مجد في الدنيا لمن قلّ ماله   ولا مال في الدنيا لمن قل مجده

والآخر، عكس الحروف، ومثاله قول ابن الرومي:

كيف السرور بإقبالٍ وآخرُه   إذا تأمّلْتَه مقلوب «إقبال»؟!

بيد أنه يذكر أن قدامة سمّاه «التبديل»، وهو اسم مناسب لمسمّاه «لأن مؤلف الكلام يأتي بما كان مقدماً في جزء كلامه الأول مؤخراً في الثاني، وبما كان مؤخراً في الأول مقدماً في الثاني». غير أنني لم أجد مصطلح «التبديل» عند قدامة لا في «جواهر الألفاظ» ولا في «نقد الشعر». وأزعم أن ابن الأثير نقل ذلك عن ابن سنان الخفاجي (ت 446هـ)، الذي كان كتابه «سر الفصاحة» من آثر الكتب عنده والذي يقول «ومما يجري مجرى المطابق أن يقدّم في الكلام جزء ألفاظه منظوماً نظاماً، ويُتلى بآخر يجعل فيه ما كان مقدماً في الأول مؤخراً في الثاني، وما كان مؤخراً مقدماً. وقد سمى قدامة بن جعفر هذا الفن «التبديل»[5]. علماً أن قدامة من علماء البيان الذين يتردد ذكرهم في تواليف ابن الأثير،

الذي أشار إلى بعض المسائل عنده[6]، وإلى مخالفته بعض العلماء في عدد من المصطلحات[7]. واكتفى أبو هلال العسكري (ت 395هـ) بأن قال «وبعضهم يسميه التبديل»[8].

وجعل البلاغيون والنقاد بعد قدامة، يستعملون المصطلح مجرداً من الإضافة، أي «العكس» حسب، وهم: أبو هلال العسكري[9]. وابن رشيق[10] (ت 456هـ). وأسامة بن منقذ[11] (ت 584هـ)، وغيرهم[12]. وثمة آخرون، ابن الأثير فيهم[13]، زادوا عليه «التبديل» فأصبح «العكس والتبديل»[14].

أما يحيى بن حمزة العلوي (ت 749هـ) من المتأخرين، فأضاف «العكس» إلى «المعنى» في مصطلح سماه «عكس المعنى»[15]، وجعله النوع الرابع من أنواع خمسة في السّرقات الشعرية، وقال فيه «وما هذه حاله، فهو بالغ في المجد كل مبلغ. ومن لطافته ورقته ورشاقته يكاد يخرجه عن حد السرقة». ومن أمثلته قول أبي نواس:

قالوا: عشقت صغيرة، فأجبتهم: أشهى المطيّ إليّ ما لم تُركَبِ
كم بين حبّةِ لؤلؤٍ مثقوبةٍ نُظمتْ وحبّةِ لؤلؤٍ لم تُثْقبِ

وهو عكس قول مسلم بن الوليد:

إنّ المطيّةَ لا يلذّ ركوبها حتّى تُذلّل بالزِّمام وتُركبا
والحَبّ ليس بنافعٍ أربابه حتّى يُفصّل في النظّام ويثْقبا

ليس سهلاً أن يُهتدى إلى ظهور المصطلح «عكس الظاهر» أول مرة في تواليف ابن الأثير الثلاثة السابقة تحديداً (المثل، والجامع، والاستدراك)، لأن ليس ثمة ما يؤكد تاريخ تأليف كل واحدٍ منها، بل ثمة ظنون وتخمينات وترجيحات لا يمكن الركون إليها لبعض من حقّقوا بعض هاتيك التواليف، أو درسوها وكتبوا عن مؤلفها، مؤداها جميعاً أن الرجل ألف «الجامع الكبير» قبل «المثل السائر» الذي أردفه بكتاب «الاستدراك»[16].

مهما يكن الأمر، فإن ابن الأثير ذكر لفظ «الظاهر» فقط من «عكس الظاهر» في الفصل الذي خص به «التأويل» في «المثل السائر» تحت عنوان في «الحكم على المعاني»[17]، الذي تتجلى فائدته في «الإحاطة بأساليب المعاني على اختلافها وتباينها»، وهو والفصل الذي يليه «في الترجيح بين المعاني»[18] من الأصول التي يفتقر إليها الناقد، لاسيما في فهم الشعر.

إن هذا كله يؤكد ولوع ابن الأثير بالمعاني، مما دعاه ألا يطيق المعنى العادي الظاهر، بل يبحث عن «المعنى المبتدع»[19]، وجعله شديد الانجذاب إلى المعاني الذهنية وتفضيلها على الصور الشعرية[20]، كما يلوح من تفضيله بيت النابغة الذبياني:

ولست بمستبقٍ أخاً لا تلُمّه   على شَعَثٍ، أيّ الرجال المهذّبُ؟!

على بيت أمرئ القيس:

كأنّ قلوبَ الطير رطْباً ويابساً   لدى وكْرها العُنّاب والحَشَفُ البالي!

«لأنه تضمن حكمة تُعْرب عن تجربة الإخوان، فيتأدب بها الغِرّ الجاهل، ويتنبه لها الفَطِن الأريب، والناس أحوج إلى معرفته من معرفة التشبيه الذي يتضمنه بيت أمرئ القيس. وغاية ما فيه أنه رأى صورة فحكاها في المماثلة بينها وبين صورة أخرى، وليس ثمّ سوى ذلك. وبيت النابغة حكمة مؤدِّبة تُستخرج بالفكر الدقيق»[21].

ولربما كان ولوعه بالمعنى على هذا النحو وغيره هو الذي حمله تأليف «الرسالة في المعاني المبتدعة»[22] التي لمّا تصل إلينا، وتأليف «عمود المعاني» الذي يبحث في ضروب المعاني في النظم والنثر، وما فيها من الأعمدة المطروقة، وما يخرج عنها من الشُّعب، والذي قال عنه «وهذا كتاب تعبت في تأليفه زمناً طويلاً، وأنا ضنين به» بيد انه لمّا يصل إلينا كذلك.

فالمعاني التي يتوارد عليها الشعراء لها «عمود»، فإذا ما خرج أحدهم عن هذا العمود يكون «معناها» مخصوصاً ينفرد به وحده، ويكون أولاً فيه. من هذا، مثلاً، توارد عدد من الشعراء على وصف الطير بتتبع الجيش طلباً لأكل لحوم القتلى، كقول النابغة الذبياني[23]:

إذا ما غزا بالجيش حَلَّق فوقه   عصائبُ طيرٍ تَهْتدي بعصائبِ
جوانحُ قد أيقنّ أن قبيلَه   إذا ما التقى الجمعانِ أوّلُ غالبِ[24]

وقول أبي نواس[25]:

يتوخى الطيرُ غُدْوَتَهُ   ثقةً باللّحم من جَزَرَهْ

وقول مسلم بن الوليد[26]:

قد عوّد الطَّيْر عاداتٍ وَثِقْنَ بها   فهنّ يتبعنه في كلّ مُرْتحلِ

وقول ابي تمام[27]:

وقد ظُلّلتْ عِقْبانُ أعلامه ضُحىً   بعِقْبان طيرٍ في الدماء نواهلِ
أقامتْ مع الرّايات حتّى كأنها   من الجيش إلاّ أنّها لم تقاتلِ

ففي الأبيات السابقة جميعاً «عمود من أعمدة المعاني لم يخرج هؤلاء كلهم عن فصّه، وإنما اختلفوا في سبك الألفاظ لا غير». لكن مسلم ابن الوليد خرج عن جوانب هذه العمود من الشُّعب إذ قال[28]:

أشْربْتَ أرواحَ العِدا وقلوبَها   خوفاً، فأنفُسها إليك تطيرُ
لو حاكمتك فطالبتك بَذَحْلها   شهدتْ عليك ثعالبٌ ونسورُ

يقول ابن الأثير[29]: وهذا معنى انفرد به مسلم، فإنه لم يعرض لذكر الطير في تتبع الجيش، وإنما أخرجه مخرجاً آخر، وذلك شعبة من شعب العمود المشار إليه، إلا أنه أحسن وألطف وأبلغ، فقال: لو طالبك أعداؤك بالترات التي لهم عندك، وجرت بينك وبينهم محاكمة لتشهد

الطير والوحش التي أكلت لحومَهم. وهذا من الملاحة على الغاية القصوى». إن هذا الذي يرى ابن الأثير أنّ الشاعر أخرجه مخرجاً آخر»، هو الذي سمّاه الجاحظ (ت 255هـ) قبله «النِّصْبة» أي الحال الدالة، التي وصفها بأنها «تقوم مقام تلك الأصناف، ولا تقصِّر عن تلك الدلالات»[30] أي اللفظ، والإشارة، والعَقْد، والحساب)، واستشهد عليها بقول نُصيب بن رباح الأسود في سليمان بن عبدالملك[31]:

أقول لركبٍ صادرين لقيتُهم قَفَا ذاتِ أوشالٍ، ومولاك قاربُ:
قِفوا خبّروني عن سليمان إنّني لمعروفه من أهل ودّانَ طالبُ
فعاجوا فأثنَوْا بالذي أنت أهلُه ولو سكتوا أثنتْ عليك الحقائب

اللافت أن ابن الأثير وقف عند عجز البيت الأخير/ الشاهد، وزعم أو توهم أن الجاحظ أدخله في باب «الكناية»، فقال[32] «فهذا يروى عن الجاحظ، وما أعلم كيف ذهب عليه مع شهرته بالمعرفة بفنّ الفصاحة والبلاغة! فإن الكناية هو ما جاز حمله على جانب الحقيقة، كما يجوز حمله على جانب المجاز. وها هنا لا يصح ذلك ولا يستقيم، لأن الثناء للحقائب لا يكون إلا مجازاً، وهذا من باب التشبيه المضمر الأداة! الخارج عن الكناية، والمراد به أن في الحقائب من عطاياك ما يُعْرِب عن الثناء لو سكت أصحابها عنه».

مادام الأمر كذلك، فإن «أثنت عليك الحقائب» ليس إلا «استعارة مكنية» بحسب القدماء، «وتشخيص» بالمفهوم النقدي الحديث[33]. والغريب أن ابن الأثير نفسه يُدخل البيت الأخير في «الجامع الكبير» في القسم الرابع من الكناية، الذي ليس بتمثيل ولا إرداف ولا مجاورة، ويستشهد بقولٍ للجاحظ في النِّصبة[34]: «نحن قوم نسحر بالبيان، ونموّه بالقول؛ والناس ينظرون إلى الحال، ويقضون بالعيان، فأثّر ذلك في أمرنا أثراً ينطق إذا سكتنا؛ فإن المدعي بغير بيّنة متعرّض للتكذيب».

- 3 -

المهم أن التأويل عند ابن الأثير أحد قسمي التفسير، لأن التفسير «يطلق على بيان وضع اللفظ حقيقة ومجازاً معاً، وليس «حقيقة» فقط كما ذهب بعضهم. التأويل، إذاً، رجوع عن ظاهر اللفظ، وهو خاص والتفسير عام. فكل تأويل تفسير، وليس كل تفسير تأويلاً. عصارة مذهبه في التأويل أنه أقسام ثلاثة حسب:

الأول، يفهم منه شيء واحد لا يُحتمل غيره، هو الذي عليه أكثر الأشعار، ويجري في الدقة واللطافة مجرى القسمين الآخرين.

والثاني، يدل على المعنى وضده، وهذه هي «الغيرية الضدية». وهذا أغرب ما يدل على المعنى وغيره، وهو من أظرف التأويلات المعنوية، وقليل الوقوع جداً. وذا هو مبعث اهتمام ابن الأثير الكبير به دون الضربين الآخرين، وعليه وحده قصر اصطلاح «عكس الظاهر»، وآثره بعنايته واهتمامه، حتى إنه نظم أبياتاً لتكون مثالاً عليه كما هو آتٍ.

والأخير، يدل على المعنى وغيره، لكن «الغيرية» فيه ليست «ضدية»، وهو أكثر وقوعاً من الثاني. مثاله قوله تعالى ﴿ولا تقتلوا أنفسكم﴾[35]، فإنّ له وجهين من التأويل: أحدهما القتل الحقيقي، والآخر القتل المجازي بالإكباب على المعاصي، فالإنسان إذا أكبّ على المعاصي قتل نفسه في الدنيا والآخرة. ومنه قول الرسول الأكرم ﷺ لأزواجه: «أطولكنّ يداً أسرعكنّ لحوقاً بي». فلما مات جعلن يطاولن بين أيديهنّ، حتى ينظرون أيتهن أطول يداً. ثم كانت زينب أسرعهن لحوقاً به، وكانت كثيرة الصدقة، فعلمن حينئذٍ أنه لم يُرِد الجارحة، بل أراد الصدقة.

ومثاله من الشعر قول المتنبي من قصيدة في عضُد الدولة البويهي[36]:

لو فطنتْ خيله لنائله لم يُرْضِها أن تراه يَرْضاها

فإنه يستشف منه معنيان «غيران» الأول: أن خيله لو علمت مقدار

عطاياه النفيسة لما رضيت له بأن تكون في عطاياه التي هي أنفس منها. والآخر، أن خيله لو علمت أنّه يهبها من جملة عطاياه لما رضيت ذلك، لأنها تكره أن تخرج عن ملكه.

– 4 –

لكن ابن الاثير ُغني بالضرب الثاني من ضروب التأويل، الذي ينأى عن التأويلات البلاغية البيانية من تشبيه واستعارة وكناية وغيرها من ضروب المجاز، وخصّه بمصطلح «عكس الظاهر»، واكتفى به في كلامه على التأويل عامة، وأفرده في جنس مستقل وحده في «المثل السائر» و«الجامع الكبير». ففي الأول جعله في النوع الثالث عشر من المقالة الثانية «في الصناعة المعنوية»[37]، وفي الآخر سلكه في القسم الثالث[38] من النوع الثالث من «الصناعة المعنوية» كذلك المعقود لمصطلح «شجاعة العربية»، الذي سبقه إليه أبو الفتح عثمان بن جنّي[39] (ت 392هـ)، دون أن يُجري للتأويل ذكراً في النوعين هذين كليهما.

عرف ابن الأثير «عكس الظاهر» أنه «نفي الشيء بإثباته، وذاك أنك كلاماً يدل ظاهره أنه نفي لصفة موصوف، وهو نفي للموصوف أصلاً». ووصفه بأنه من مشكلات علم البيان، ومستطرفاته العجيبة، وأسراره الغريبة، وأنه «من أغرب ما توسعت فيه اللغة العربية» و«قليل الاستعمال. وسبب ذلك أن الفهم يكاد يأباه، ولا يقبله إلاّ بقرينةٍ خارجة عن دلالة لفظه على معناه، وما كان عارياً عن قرينة فإنه لا يفهم منه ما أراد قائله»، ثم قال «الإكثار من استعماله عَسِر، لأنه لا يظهر المعنى فيه».

وزعم انه «لم يذكره أحد من مؤلفي هذا الفن في كتابه، ولا أشار إليه»، وأنه عثر على مثال منه، أول مرة، في كلام للإمام علي بن أبي طالب، كرم الله جهه، ثم جعل – كما يقول – يطوّف زماناً على أقوال الشعراء للظفر بأمثلة أخرى، فكان له شيء قليل منها.

فأما قول الإمام علي، فهو وصفه لمجلس الرسول الأكرم، ﷺ،

بقوله: "لا تُثَّنى فلتاته"، أي لا تُذاع سقطاته. فظاهر اللفظ أنه كان ثمّ فلتات، غير أنها لا تذاع، وليس الأمر ذلك؛ بل أراد أنه لم يكن ثمة فلتات فتثنى. وقرينة هذا الخارجة عن اللفظ أنه قد ثبت في النفوس، وتقرّر عند العقول أن مجلس رسول الله، ﷺ، منزّه عن فلتات تكون به، وهو أكرم من ذلك وأوقر.

أما الأمثلة الشعرية، فقول امرئ القيس[40]:

علــى لا حــبٍ لا يُـهـتــدى لمـنــاره   إذا ســافَهُ الـعَوْدُ الـدّيافـيَ جَرْجـراً

فقوله «لا يهتدى لمناره» يعني، ظاهراً، أن له مناراً غير أنه لا يهتدى به، وليس المراد ذلك، بل هو أنه لا منار له يهتدى به.

هذا المثال يختلف عن قول الإمام على، الذي أوّل بحركة ذهنية عقلية استنباطية، أو بقرينة خارجة عن دلالة اللفظ بتعبير ابن الأثير نفسه، الذي لم يتبين كيف اهتدى إلى تأويله، وإخال أن دلالة لفظ «اللاحب» هي مفتاحه. فمعناه اللغوي ليس «الطريق» حسب، إنما هو «الطريق الواضح الواسع المنقاد الذي لا ينقطع»[41]، وهو، والحال هذه، ليس في حاجة إلى «منار». والطريف أن ابن منظور (ت 711هـ) ذكر البيت نفسه في مادة أخرى غير «لحب»، وقال: «وقوله لا يهتدى بمناره، يقول ليس به منار فيهتدى به»[42].

وقول عمرو بن أحمر الباهلي في وصف فلاةٍ[43]:

لا تُــفْــزِعُ الأرنــبَ أهــوالُــهـــا   ولا نـرى الـضـبَّ فـيـهـا يـنـجَـحِـرْ

ظاهر المعنى أن ثمة «ضب» لكنه غير منجحر، وليس كذلك، بل المعنى أنه لم يكن ثمة ضب أصلاً، وأن ليس من قرينةٍ تخصّصه حتى يُفهم منه ما فهم من «لا تثنى فلتاته». لكن قد تكون القرينة الذهنية هي شدة أهوال المفازة نفسها التي لا تمكّن الأرانب السكون فيها، وكذا الضب أيضاً.

وقول ابن الأثير نفسه:

أدنينَ جلبابَ الحياءِ فلن يُرى لذيولهنَّ على الطريق غبارُ

الذي وصفه بأنه «حسن رائق» وأظهر بياناً من «ولا ترى الضب..». فظاهر البيت يوحي أن هؤلاء النسوة يمشين هوْناً لحيائهن، فلا يظهر لذيولهن غبار على الطريق، وليس المراد كذلك، بل المراد أنهن لا يمشين على الطريق أصلاً، أي أنهن مخدّرات لا يبّرحن بيوتهنَّ، فلا يكون، إذاً، لذيولهنّ على الطريق غبار. وربما يكون هذا هو مكمن القرينة الذهنية الخارجة عن دلالة اللفظ.

– 5 –

اللافت في المسألة أن ابن الأثير ركّز في كلامه على المصطلح مستقلاً على أمثلة المراد منها المعنى التأويلي، الذي هو ضد المعنى الظاهر ليس غير والذي يرمي إلى «المنزع البعيد» في التأويل، باصطلاح الإمام محمد بن جرير الطبري، واستغنى عن الأمثلة في كلامه على التأويل عامة وأقسامه في «المثل السائر»، وعن مثالٍ طريف في «الاستدراك»، لأن إمكان الجدل أو النزوع البعيد في تأويل المعنيين الضدين أكبر وأبعد مدى، لاسيما إذا كان أحدهما مدحاً والآخر ذماً، وفي سياق قد يرجح أحدهما.

فمن شواهد «المثل السائر» التي استبعدها، مثلاً، قول الرسول ﷺ: «إذا لم تستح فاصنع ما شئت»، فهو يشتمل على معنيين ضدين: أحدهما مدح، وهو إن لن تفعل فعلاً تستحي منه فافعل ما شئت؛ والآخر ذم، المراد به إذا لم يكن لك حياء يزعُك عن فعل ما يُستحى منه فافعل ما شئت.

وقول المتنبي في كافور:

فإن نلتُ ما أمّلتُ منك فربما شربتُ بماءٍ يُعْجِزُ الطَّيْر وِرْدُهُ

فالبيت يحتمل المدح والذم، وإذا ما أُخذ منفرداً دون النظر إلى

ما قبله[44]، يكون بالذم أولى، لأنه ينطوي على وصف نوال كافور بالبعد والشذوذ، لاسيما أنه مبدوء بـ (إن) الشرطية التي أُجيب عنها بـ (رب) التي للتقليل هنا، فيصبح المعنى أنني لست من نوالك على يقين، فإن نلته فربما وردت مورداً لا يقدر عليه الطير. أما إذا ما نُظر إلى البيت الذي قبل بيت الشاهد، وروعي ارتباطه بالمعنى الذي قبله دلّ على المدح خاصة.

وقوله في كافور أيضاً:

وما طربي لمّا رأيتُك بِدْعةً   لقد كنت أرجو أن أراك فأطربُ

فوجه المدح فيه أن فرحتي برؤيتك ليست من البدع، لأنني قدّرت ذلك وعرفته. أما الذم، فيتمثل بذكر ابن الأثير لقول ابن جني لصاحبه المتنبي بعد أن قرأ البيت:

«لم تزد على أن جعلته أبازنةٍ»[45] أي قرداً، فضحك المتنبي لهذا. ويقال لمثل هذا الضرب من الكلام «الموجه» أي له وجهان. وأصل مصطلح «الكلام الموجه» لابن جنّي، كذلك، لكن في المدح حسب. ففي تعليقه على بيت المتنبي في سيف الدولة:

نهبتَ من الأعمار ما لو حَوَيْتَه   لهنئتِ الدنيا بأنّك خالد

يقول: «لو لم يمدحه إلاّ بهذا البيت وحده، لكان قد يناله ما لم يُخلِقه الزمان، وهذا هو (المدح الموجّه)، لأنه بنى البيت على كثرة ما استباحه من أعمار أعدائه، ثمّ تلقاه من آخر البيت بذكر سرور الدنيا ببقائه واتصال أيامه»[46]. ولقف أبو منصور الثعالبي (ت 429هـ) المصطلح نفسه عن ابن جني، وفسره بأنه «كالثوب له وجهان، ما منهما إلا حسن»[47].

أما شاهد كتاب «الاستدراك»، فبيت المنخَّل اليشكريّ[48]:

ولقد دخلتُ على الفتا   ةِ الخِدْرَ في اليوم المطيرِ

الذي كان في جملة ما عرضه أحدهم على ابن الأثير من كتاب «الحماسة»، وكان قد قرأه على شيخ من مشيخة علماء العربية بالعراق.

ولما سأل ابن الاثير الرجل: «ما شرح لك شيخك من معنى هذا البيت؟»، أجاب: «هذا معنى ظاهر لا يُسأل عنه»!، فقال له: «وما هو هذا الظاهر؟». قال الرجل: « يريد أنه دخل على هذه المرأة في يوم يجيء فيه المطر». فما كان من ابن الأثير إلا أن قال: «إن كان أراد هذا، فقد خاب وخسر، وإن كان أبو تمام فهم ذلك منه واختاره فهو أخيب وأخسر! وأيّ معنى ها هنا يختار إن كان المراد منه ذلك؟!». فقال له الرجل، بعد وجوم وإطراق: «ما الذي عندك؟»، فقال: «إن المنخّل قد وصف نفسه بالشجاعة والإقدام وقوة الجَنَان. يريد أنه دخل على هذه المرأة وزوجُها شاهد أي حاضر في البيت، ولم تمنعه المراقبة ولا الخوف من دخوله عليهما. ألا ترى أن العادة – في الأكثر والأغلب – أنه إذا جاء المطر يمتنع المسافر عن السفر، والزائر عن الزائر[49]، وصاحب الشغل عن السعي في شغله؟ وقد يُسافر عند مجيء المطر ويزار ويسعى في الشغل، لكن يقع ذلك نادراً، والحكم إنما يكون على الأكثر والأغلب. فالمنخّل يريد بقوله «في اليوم المطير» أنه دخل على هذه المرأة، وزوجها حاضر في البيت. ولم يرد أنه دخله بمرأىً منه، بل دخله وهو حاضر فيه، ولم يصدّه عن ذلك خوف ولا مراقبة».

– 6 –

الطريف اللافت أن أمثلة «عكس الظاهر» التأويلية تحديداً تتمّ عند ابن الأثير على اجتهاد تأويلي يركز على الضرب «الأقصى» الذي يكشف المستور وما لم يقله ظاهر النص، وهو ضرب يحظى بكثير من الاهتمام، وله «القدرة على الكشف عن العلاقات والترابطات التي لم يكشف عنها من قبل، أو التي لم يُفكّر فيها من قبل. إنها علاقات وترابطات ما كان من الممكن الحصول عليها لو بقي التأويل في حدوده الدنيا أو المعتدلة»[50]. وهو يدنو كثيراً من مفهوم المدرسة النقدية التي يُعد الأمريكي «إرك دونالد هيرش» أبرز دعاتها، والتي تركز على التأويل الذي يؤثر دور المبدع في النص، ويصبو إلى استرجاع نيته مفتاحاً لمعناه، أي «قصديته» هو وليس «قصدية النص» أو «القصدية الغائبة» التي تتبناها مدرسة نقدية أخرى

تُعنى بالقارئ/ المتلقي، وتؤثر استجابته للنص؛ وترى أن النص «كون مفتوح (open - end) بإمكان المؤول أن يكتشف داخله سلسلة من الروابط اللانهائية، أي النصوص التي تحتمل كل تأويل[51].

ويعد تأويل المدرسة الأولى/ مدرسة هيرش عند بعضهم، التأويل الوحيد الصحيح، لأن إقصاء المبدع/ صاحب النص وعدم الاعتراف بموقعه في تاريخ التأويل أمر فظيع[52]، هو الذي يطلق عليه «لعبة التقتيل» أو «موت المبدع»[53]، وهي مسألة مازالت جدلية. وربما التفت إلى هذا كله بعض النقاد العرب المحدثين لما قال بالتقارب بين هيرش ومنهج التأويل العربي[54].

– 7 –

لقد تعمدت أن أتخير جلّ شواهد ابن الأثير في كلامه على التأويل عامة من شعر المتنبي تحديداً لأبين، فضلاً عن أخذه مصطلح «شجاعة العربية» عن ابن جني كما تقدم وكما تخلل كلامه من إشارات إلى الرجل والإفادة منه، مدى ما أفاده منه، كذلك، في الوصول إلى مصطلح «عكس الظاهر» نفسه، وفي التطبيق بذكره بعض أمثلته التأويلية «الضدية» التي ركز عليها ابن جني، علماً أن ابن الأثير ذكر شرحه لديوان المتنبي بعنوان «المفسّر»[55] في حين أنه «الفَسْر»، وعاب عليه شرحه بيت المتنبي:

تُبِلُّ خديَّ كلما ابتسمتْ ... من مطرٍ برِقّة ثناياها

بقوله: «إنها كانت تبزق في وجهه» فظن أن أبا الطيب أراد أنها كانت تبتسم، فيخرج الريّق من فمها، ويقع على وجهه، فشبهه بالمطر. ثم غمز قناته، فقال: «وما كنت أظن أن أحداً من الناس يذهب وهمه وخاطره حيث ذهب وهم هذا الرجل وخاطره. وإذا كان هذا القول قول إمام من أئمة اللغة العربية تشد إليه الرحال، فما يقال في غيره؟! لكن الفصاحة والبلاغة غير فن النحو والإعراب!».

من هنا، انطلق، واتخذ من ابن جني نموذجاً لأهل النحو واللغة فنقدهم ونقده[56]، وبيّن عدداً من أخطائه في شرح شعر المتنبي، فقال: «هذا هو أبو الفتح قد كان من علم النحو على درجة لم ينته إليها غيره. ومع هذا فلما انتُدب لتفسير شعر المتنبي كشف عن عورة كان في غنىً عن كشفها، لأنه أخطأ في مواضع كثيرة خطأ فاحشاً، وذلك أنه جاء إلى أبيات من شعره فشرحها بالضد مما تضمنته من المعنى، وقد عيب عليه ذلك. ولابد من ذكر يسير ممّا أخطأ فيه حتى يتبين للناظر في كتابي هذا، ولا ينسبني إلى التحامل في الذي ادعيته».

على الرغم من هذا، فثمة مباحث بأعيانها نظر فيها ابن الأثير إلى ابن جنّي وأفاد منه فيها. فقد اعترف بتصفحه كتاب «الخصائص»، ووجد أن مؤلفه «قد ذكر في المجاز شيئا يُتطرق إليه النظر»[57]، وأن النوع الثاني عشر من «المثل السائر»[58]، الذي قبل «عكس الظاهر» مباشرة قد ذكره أبو الفتح بن جنّي في كتاب الخصائص، إلا أنه لا يورده كما أوردته أنا، ولا نبّه على ما نبّهت عليه من النُّكت التي تضمنته. وهذا يظهر بالوقوف على كلامي وكلامه»[59].

وليس ببعيد أن يكون أثر ابن جنّي قد امتدَّ فيه إلى مقاربة المصطلح «عكس الظاهر» نفسه. فقد أفرد ابن جني باباً عنوانه «في الحمل على الظاهر وإن أمكن أن يكون المراد غيره»[60]، وقال في مفتتحه: «فإذا شاهدت ظاهراً يكون مثله أصلاً أمضيت على ما شاهدته من حاله، وإن أمكن أن تكون الحال في باطنه بخلافه...»[61]، وجعل يطبقه على النحو حسب.

– 8 –

ويبدو أثر علماء الأصول، الذين يُعنون بالظاهر والباطن عناية قصوى، وبدلالات العبارات والترجيح بينها ودراسة تقدير الاحتمالات في نصوص القرآن الكريم والحديث الشريف وما يعطيه ظاهر النص وباطنه

أو ما يعطيه منطوقه ومفهومه لاسيما ما يتصل عند ابن الأثير بالمعاني التي يسلك فيها «التأويل» عامة و«عكس الظاهر» خاصة، يبدو أثرهم فيه جلياً جداً[62]. من الأدلة عليه ما يتردد عنده من إشارات إلى الفقه وأصوله، وعلمائه. يقول: فإن علم البيان لتأليف النظم والنثر بمنزلة أصول الفقه للأحكام وأدلة الأحكام»[63]، ويقول في فصل «الترجيح بين المعاني»: و«الفرق بين هذا الترجيح والترجيح (الفقهي) أن هناك يُرجّح بين دليل الخصمين في حكم شرعي، وهنا يرجح بين جانبي فصاحة وبلاغة في ألفاظ ومعانٍ خطابية، وبيان ذلك أن صاحب الترجيح الفقهي يرجح بين خبر التواتُر مثلاً وبين (كذا) خبر الآحاد؛ أو بين المُسند[64] والمُرسل[65]، أو ما جرى هذا المجرى. وهذا لا يعرض له صاحب علم البيان لأنه ليس من شأنه؛ ولكن الذي هو من شأنه أن يرجح بين حقيقة ومجاز، أو بين حقيقتين، أو بين مجازين؛ ويكون ناظراً في ذلك كله إلى الصناعة الخطابية. ولربما اتفق هو وصاحب الترجيح الفقهي في بعض المواضع، كالترجيح بين عام وخاص، أو ما شابه ذلك»[66].

ويقول في كلامه على المجاز: «وكنت اطلعت في كتابٍ من مصنفات أبي حامد الغزالي[67] ، رحمه الله. ألفه في أصول الفقه، ووجدته قد ذكر الحقيقة والمجاز، وقسّم المجاز إلى أربعة عشر قسماً، وتلك الأربعة عشر ترجع إلى الثلاثة التي أشرت إليها، وهي: التوسع، والتشبيه، والاستعارة، ولا تخرج عنها. والتقسيم لا يصح في شيء من الأشياء إلا إذا اختص كل قسم من الأقسام بصفة لا يختص بها غيره، وإلا كان التقسيم لغواً لا فائدة فيه»[68]، وأخذ يورد ما ذكره، ويبين فساده في رأيه[69]. ناهيك بتركيزه على التذكير بأئمة المجتهدين في علم الفقه: الشافعي، وأبي حنيفة، ومالك بن أنس، وضرورة التأسي بهم في الاجتهاد في فن الكتابة[70]. ولقد استشهد برأي الشافعي في توضيح حقيقة «اللمس» في قوله تعالى: ﴿أو لامستم النساء﴾[71]، فقال: «ولهذا ذهب الشافعي، رحمه الله، إلى اللمس هو مصافحة الجسد الجسد، فأوجب الوضوء على الرجل

إذا لمس المرأة، وذلك هو الحقيقة في اللمس. وذهب غيره إلى أن المراد باللمس هو الجِماع، وذلك مجاز فيه»[72].

– 9 –

وثمة جذور أبعد امتداداً وإرهاصات أقدم لمسألة «الباطن والظاهر» والتأويل عند النحويين والعلماء الأقدم تاريخيًا، الذين لم يكونوا – كذلك – بمنجاةٍ من التأثر بعلم أصول الفقه، كما عند سيبويه (ت 180هـ) من النحويين مثلاً[73]. أما العلماء فمنهم أبو زكريا الفرّاء (ت 207هـ) – وهو نحوي أيضاً –، الذي استشهد بعدد من الآيات وقليل من الأبيات التي لا يراد بها الظاهر، كقوله تعالى ﴿فلِمَ تقتلون أنبياء الله من قبل﴾[74]، وأوّلها بقوله: «وليس الذين خوطبوا بالقتل هم القتلة، إنما قتل الأنبياء أسلافُهم الذين مضوا فتولَّوهم على ذلك، ورضوا به فنُسب القتل إليهم». لهذا صلحت «من قبل» مع «تقتلون» التي للمستقبل»[75]. وكان الفرّاء أحد الذين اعترض ابن الأثير على أشياء من تفسيرهم لبعض آيات القرآن الكريم[76].

ومن العلماء، أيضاً، ابن قتيبة الدينوري (ت 276هـ) الذي عقد بوضوح، قبل ابن جنّي وابن الأثير، في كتابه «مشكل القرآن» باباً عنوانه «مخالفة ظاهر اللفظ معناه»، كالذي في قوله تعالى ﴿وجزاء سيئةٍ سيئة مثلها﴾[77] أي أنها سيئة من المبتدئ، وجزاء من الله، سبحانه وتعالى. والذي في قوله تعالى كذلك ﴿فمن اعتدى عليكم فاعتدوا عليه بمثل ما اعتدى عليكم﴾[78]. فالعدوان الأول ظلم، والآخر جزاء؛ والجزاء لا يكون ظلماً وإن كان لفظه مثل لفظ الأول[79].

ويُعد في هؤلاء كذلك، أبو هلال العسكري، فقد ذكر «الظاهر»، وهو يفرّق بين التفسير والتأويل حيث قال[80]: «التفسير هو الإخبار عن أفراد آحاد الجملة، والتأويل الإخبار بمعنى الكلام. وقيل: التفسير إفراد ما انتظمه (ظاهر) التنزيل، والتأويل الإخبار بغرض المتكلم بكلام. وقيل:

التأويل استخراج معنى الكلام له على (ظاهره)، بل على وجه يحتمل مجازاً أو حقيقة». إن معنى الجملة الأخيرة يماثل ما عند ابن الأثير من أن التأويل هو أحد قسمي التفسير كما تقدم.

بيد أن صاحب «العمدة» قد يكون أكثر السابقين على ابن الأثير اقتراباً من المصطلح في تركيبه ومفهومه وبعض أمثلته معاً، لاسيما أنه ممن استعملوا مصطلح «العكس» وحده كما تقدم.

المهم أن في عمدته باباً عنوانه «نفي الشيء بإيجابه»[81] نعته بأنه «من المبالغة، وليس مختصاً بها، إلا أنه من محاسن الكلام». والأهم قوله فيه «فإذا تأملته وجدت (باطنه) نفياً، و«ظاهره» إيجاباً» وهذا يكاد يكون عصارة ما توسع ابن الأثير في تعريفه وشكا من قلة أمثلته. اللافت أن شواهد ابن رشيق فيه أكثر من شواهد ابن الأثير، وقد انطلق الأول فيها جميعاً من الآية الكريمة ﴿لا يسألون الناس إلحافا﴾[82] التي فُسّرت بأنه ليس يقع منهم سؤال فيقع إلحافاً: أي هم لا يسألون البتة».

والمدهش أن أول شواهد ابن رشيق هو قول امرئ القيس: «على لا حبٍ...» (البيت) الذي كان أحد شواهد ابن الأثير المهمة، والذي أوّله صاحب العمدة بقوله «لم يرد أن له مناراً يُهتدى به، ولكن أراد أنه لا منار له فيُهتدى بذلك المنار».

أما الأمثلة الأخرى، فهي:

1. قول زهير بن أبي سلمى:

بأرضٍ خَلاءٍ لا يُسَدُّ وصيدُها ... عليَّ، ومعروفي بها غيرُ مُنْكَر[83]

إذ أثبت للأرض الخلاء «وصيداً» في اللفظ، في حين أن الذي أراده هو أن «ليس لها وصيد فيُسد عليّ».

2. قول الزبير بن عبدالمطلب يذكر عملية بن السباق بن عبدالدار، وكان نديماً له وصاحباً:

صَبَحْتُ بهم طَلْقاً يُراح إلى النّدى إذا ما انتشى لم تحتضره مفاقرُه[84]

ضعيفاً بَحِثٍّ الكأس قَبْضُ بنانِه كليلاً على وجه النديم أظافره

فظاهر كلامه أنه يخمش وجه النديم إلا أن أظافره كليلة، بيد أن الحقيقة أنه لا يظفر وجه النديم ولا يفعل شيئاً من ذلك. وكذا الحال في «لم تحتضره مفاقره»، أي ليس له مفاقر فتحتضره.

3. قول أبي كبير الهذلي يصف هضبة[85]:

وعَلَوْت مرتقباً على مرهوبةٍ حصّاءَ ليس رقيبُها في مَثْمَلِ

عَيْطاءَ مُعْنِقةٍ يكون أنيسها وُرْقَ الحمام جميمُها لم يؤْكل

يريد أن ليس بها جميم فيؤكل، بدليل «حصّاء» التي لا نبت فيها.

4. قول أبي ذؤيب الهذلي يصف فرساً[86]:

متفَلِّقٌ أنساؤها عن قانئٍ كالقُرْط صاوٍ وغُبْرُهُ لا يُرْضع

فلم يرد أن ثمة بقية لبن لا يرضع، بل أراد أنها لا لبن لها فيرضع.

إن هذا، وغيره مما أفاده ابن الأثير ممن سبقوه سواء ما ذكرته في هذا الموضوع أم لم أذكره في موضوعات أخرى كما تشي تواليفه، يتجاوب مع أجزاء من اعترافاته هو نفسه في مطلع حديثه عن «البيان»[87] قائلاً: «وكنت عثرت على ضروب كثيرة منه في غضون القرآن الكريم، ولم أجد أحداً ممن تقدمني تعرّض لذكر شيء منها، وهي إذا عُدّت كانت في هذا العلم بمقدار شطره، وإذا نظر إلى فوائدها وجدت محتوية عليه بأسره. وقد أوردتها هاهنا، وشفعتها بضروب أخرى مدوّنة في الكتب المتقدمة بعد أن حذفت منها ما حذفته، وأضفت إليها ما أضفته. وهداني الله لابتداع أشياء لم يكن من قبلي مبتدعة، ومنحني درجة الاجتهاد التي لا تكون أقوالها تابعة، وإنما هي متبعة. وكل ذلك يظهر عند الوقوف على كتابي هذا، وعلى غيره من الكتب».

– 10 –

أما وقد أفاد الرجل من سابقيه واجتهد أيضاً، فهل ثمة من أخذ باجتهاده وأفاد منه في «عكس الظاهر» تحديداً؟ أحسب أن نعم. فقد يكون ابن الأثير الحلبي نجم الدين أحمد بن إسماعيل (ت 737هـ)، الذي اختصر كتاب والده «كنز البراعة في أدوات ذوي البراعة» في كتاب سمّاه «جوهر الكنز»، قد يكون أول من تبنى «عكس الظاهر» مصطلحاً وتعريفاً، وسلكه في باب «شجاعة العربية» الذي اعترف بأن «أول من سمّاه من علماء البيان أبو الفتح بن جنّي، وصاحب (الجامع الكبير) أخذ عنه، ثم تداوله الناس بعد ذلك»[88]. غير أنه لم يعترف، صراحة بأخذه «عكس الظاهر» عن ابن الأثير أو أنه أول من سمّاه، بل اكتفى بأن قال: «ومن أقسام شجاعة العربية قسم يقال له «عكس الظاهر». وحقيقته أن تذكر كلاماً يدل ظاهره على معنى، ويراد به معنى آخر عكسه». ومثّل له بآيتين كريمتين:

الأولى، قوله تعالى ﴿من يدعُ مع الله إلهاً آخر لا برهان له به، فإنّما حسابه عند ربه﴾»[89].

فالظاهر يدل على أن ثمة من يدعو مع الله إلهاً آخر وله به برهان وما المراد ذلك، بل المراد أن كل من يدعو مع الله إلهاً آخر لا برهان له به.

والأخرى، قوله سبحانه ﴿إن الذين يكفرون بآيات الله ويقتلون النبيين بغير حق﴾[90]، فقوله ﴿بغير حق﴾ يقتضي أن ثمة من يقتل بحق، والمراد أنه لا يقتل نبيّ إلاّ بغير حق﴾»[91].

وتلا ابن الأثير الحلبي، محمد بن محمد بن عمرو التنوخي (ت 749هـ) في ذكر المصطلح نفسه دون ذكر صاحبه، والإفادة منه بتوسع وشيء من المخالفة أيضا»[92]، إذ قال: «ومن البيان إرادة نفي الشيء بنفي غيره، ونفي الشيء بإثبات غيره، وإثبات الشيء بإثبات غيره، وإثبات

الشـيء بنفي غيره وقد يكون المراد نفيه أو إثباته واجب النفي أو الإثبات، أو جائـز النفـي والإثبات، والـقرينة تـدل على إرادة الـنفي أو إرادة الإثبات». ومثّل علـى «نفـي الشـيء بنـفي غيـره» بقـول الإمام علـي وبيت امـرئ القيس السـابقـين، وبقـوله تـعالـى ﴿لا عاصـم اليـوم من أمـر اللـه﴾»[93] الذي يـنفـي فيه (العاصم) فينتفي (المعتصم) وجوباً، وهو المـراد. وقال: «وقد سمّي هذا النوع (عـكس الظاهـر)، ولـيست تسمية حسنة، بل هـو مراد الظاهر عليه». مسـتشهداً عـلى اعـتراضـه بالآيـة الكـريمة ﴿ظـلـمات بـعضهـا فوق بـعض إذا أخـرج يـده لـم يكـد يـراهـا﴾»[94]، ومـوضـحـاً رأيـه بقـوله «جـاء الـنفـي هـنـا لمقـاربـة الـرؤيـة وهـو الأصـل فـي جـميـع الـكـلام، لـكـن الـعـرف فـي (كـاد) أن إثباتها يدل على مقاربة الرؤية فلا رؤية، ونفيها خصّه العرف بمقاربة عدم الرؤية وهو الظاهـر. والأمر في الآية على الأصل، وليس على الظاهـر».

كما استشهد بالحديث الشريف «نعم العبد صهيب، لو لمَ يخف الله لم يـعصـه»، ووضّحه: «الـعرف في (لـو) دلالة الامـتناع، ومـدح النبـي – عليه الصـلاة والسـلام – لـه قرينـة تدل علـى عدم عـصيانـه، فيكـون (لو) للـتلازم، ويكون المعنى: لو لم يخف الله لم يعصه، فكيف وقد خافه؟».

أما الضروب الأخرى، فقد ضرب لها المثل كذلك.

الهوامش

1) راجع، مثلاً: محمد مفتاح: مجهول البيان 90-100، ونصر حامد أبو زيد: مفهوم النص (دراسة في علوم القرآن)، الفصل الخامس 219-311، ومصطفى ناصف: نظرية التأويل، الفصلان السابع والثامن 170-203.

2) راجع، مثلاً: محمد مفتاح: مجهول البيان 100-113؛ ومصطفى ناصف: نظرية التأويل، ص 42 ومواطن أخرى متفرقة.

3) جواهر الألفاظ 4-5.

4) المثل السائر 1 :356-359، والجامع الكبير 261-262.

5) سر الفصاحة 195. ظنّ أحمد مطلوب أن ابن سنان هو الذي سمّاه بهذا (معجم المصطلحات البلاغية وتطورها 2 :17).

6) انظر، مثلاً: الجامع الكبير 160، والمثل السائر 1 :342 و297 و3: 143.

7) الجامع الكبير 211-212.

8) كتاب الصناعتين 371.

9) المصدر نفسه 371-382.

10) العمدة 2 :289.

11) البديع في نقد الشعر 46-51.

12) راجع التفاصيل في: أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها 2 :16-19.

13) كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب 196.

14) راجع أيضاً: أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها 2 :16-19.

15) كتاب الطراز 3: 198-199.

16) انظر: مصطفى جواد، وجميل سعيد: مقدمة الجامع الكبير 39؛ ومحمد زغلول سلاّم: ضياء الدين بن الأثير وجهوده في النقد والبلاغة 110-111؛ وأحمد مطلوب: آثار ضياء الدين بن الأثير وصدى عصره وحياته فيها. في كتاب: بحوث ندوة أبناء الأثير، ص 49.

17) المثل السائر 1 :74-85.

18) المصدر نفسه 1 :86-96.

19) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب 604.

20) المرجع نفسه 608.

21) الاستدراك 60 و57-58.

22) المصدر نفسه 60.

23) انظر: ديوان النابغة الذبياني 46، (نشرة الطاهر ابن عاشور)، ففيه «غزواً بدلاً من «غزا».

24) جوانح: مميلة أجنحتها إلى الأرض للنزول على لحوم القتلى.

25) انظر أيضاً: ديوان أبي نواس (نشرة الغزالي)، 431، فالبيت فيه:

تتأبّى الطير غدوته ثقةً بالشّبْع من جَزَرهْ

(تتأبى: تتوخى، أي تقصد وتتعمد. الجزر: جمع الجزورة البعير أو خاص بالناقة المجزورة. والمراد القتلى في المعركة).

26) انظر، كذلك: شرح ديوان صريع الغواني 12، (تحقيق سامي الدهان).

27) من قصيدة في مدح المعتصم والإفشين (ديوان أبي تمام 3 :82. تحقيق محمد عبده عزّام).

28) شرح ديوان صريع الغواني 223. وفيه: وطالبتك، و«ملاحم ونسور».

29) راجع الموضوع كله في: الاستدراك 9-13.

30) البيان والتبيين 1 :76 (تحقيق عبدالسلام هارون).

31) المصدر نفسه 1 :83 والقارب: طالب الماء. ودّان: موضع بين مكة والمدينة قريب من الجحفة.

32) المثل السائر: 3 :70.

33) راجع: يوسف بكار: «قضايا معاصرة في نقدنا القديم: التشخيص» في كتاب: قضايا في النقد والشعر 33-43. دار الأندلس، بيروت 1984.

34) الجامع الكبير 165-166، لكنني لم أستطع أن أصل إلى هذا النص في «بيان» الجاحظ.

35) النساء 29.

36) انظر، كذلك: شرح ديوان المتنبي 4 :411 (البرقوقي).

37) المثل السائر 2 :248-250.

38) الجامع الكبير 105-106.

39) الخصائص 2 :360-441. جعل ابن جني في هذا الباب/ شجاعة العربية: الحذف، والتقديم والتأخير، والفروق والفصول، والحمل على المعنى، والتحريف. في حين أن ابن الأثير قصره على «الالتفات» في (المثل السائر 2 :167-186)، لأن «اللغة العربية تختص به دون غيرها من اللغات» تشبيهاً بالرجل الشجاع الذي يركب ما لا يستطيعه غيره. أما في (الجامع الكبير 98-122) فجعله ستة أقسام، هي: الالتفات، الإخبار عن الفعل الماضي بالمضارع وبالعكس، وعكس الظاهر، والحمل على المعنى، والتقديم والتأخير، والاعتراض. واعترف في مفتتح هذا الباب اعترافاً ناقصاً بشيء مما عند ابن جنّي، فقال: «... لم أجد شيئاً منه عند أرباب هذه الصناعة، ولا وجدته في كتاب مصنّف في هذا الفن، سوى أني رأيت أبا الفتح عثمان بن جنّي قد ذكر في كتابه الموسوم بالخصائص شيئاً من التقديم والتأخير، والحمل على المعنى لا غير» (الجامع الكبير 98).

40) في ديوان امرئ القيس (طبعة صادر): «لا يهتدي بمناره» و«النُباطي» مكان «الديافي». اللاحب: الطريق الواضح. ساقه: شمّه. العوّد: الجمل المسن. الديافي: نسبة إلى «دياف»، وهي قرية بالشام تنسب إليها النجائب. النباطي، نسبة إلى النبط. جرجر: ردد صوته، رغا وضج.

41) لسان العرب – لحب. وفيه، كذلك، أن اللحب واللاحب بوزن فاعل والمراد به الملحوب على مفعول، وهو الطريق الواضح، ولحب الطريق يلحُب لحوبا: وضُح. ومنه قول أم سلمة لعثمان، رضي الله عنه: «لا تُعَفِّ طريقاً ان رسول الله، ﷺ، لحبَها» أي أوضحها ونهجها.

42) اللسان – سوف.

43) ذكر محققا (الجامع الكبير، هامش 1، ص 106) أن البيت لأوس بن حجر، غير أنني لم أجده في ديوانه (تحقيق محمد يوسف نجم. دار صادر، بيروت. ط 2: 1967). وذكر محققا (المثل السائر 2 :248) أنه لعمرو بن أحمد الباهلي، وقد وجدته في الصحيح من مجموع شعره (شعر عمرو بن أحمد الباهلي، ص 67. جمع حسين عطوان وتحقيقه. مجمع اللغ العربية، دمشق د.ت). وشرح البيت فيه: لا تفزع أهوال تلك المفازة الأرانب، لأنه لا أرانب فيها حتى تفزع من أهوالها، لأنه لا يمكنها السكون فيها لشدة أهوالها؛ ولا شوهد الضب فيها منجحراً لأنه لا ضب فيها فينجحر.

44) قبل هذا، هذان البيتان:

فزارك مني مَنْ إليك اشتياقُه ... وفي الناس إلاّ فيك وحدك زُهدُهُ

يُخلّف مَنْ لم يأتِ دارك غايةً ... ويأتي فيدري أن ذلك جهدُهُ

(الديوان 1 :137)

45) انظر ابن جني: الفَسْر أو شرح ديوان أبي الطيب 2 :41. ففيه الحكاية كاملة. يقول «لما قرأت عليه هذا البيت قلت له: أجعلت الرجل أبا زنة؟! (كنية القرد)، فضحك لذلك.

وعطف (أطرب) على (أرجو) أي كنت أرجو فأطرب على الرجاء. وهذا البيت، وإن كان ظاهره مديحاً، فإنه إلى الهزء أقرب».

46) الفسر 2 :246-247.

47) يتيمة الدهر 1 :184-185 (نشرة دار الكتب العلمية، بيروت).

48) الاستدراك 22-23 . وانظر القصيدة التي منها البيت في: موسوعة الشعر العربي (الشعر الجاهلي 3 :312). والبيت مشروح ثمة شرحاً ظاهرياً تأسياً بشرح المرزوقي (شرح ديوان الحماسة 2 :527) وشرح التبريزي (ديوان الحماية 1 :202).

49) كذا في الأصل. وقد تكون «الزيارة».

50) جاناثان كلر: دفاعاً عن التأويل المضاعف. في كتاب أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ص 273، (ترجمة سعيد بنكراد).

51) أمبرو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية 77 و117 و124.

52) المرجع نفسه 80.

53) المرجع نفسه 85.

54) مصطفى ناصف: نظرية التأويل، مرجع سابق 40-41.

55) المثل السائر 2 :107-108.

56) الاستدراك 14-18. وانظر: ص 5 كذلك.

57) المثل السائر 2 :84، وانظر محمد علي النجار، مقدمته على كتاب الخصائص 1 :32.

58) المثل السائر 2 :241-247.

59) المصدر نفسه 2 :241.

60) الخصائص 1 :251-256.

61) المصدر نفسه 1 :251.

62) شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ 325.

63) المثل السائر 1 :75.

64) المسند: ما ذكر سنده من الحديث، لاسيما المرفوع منه إلى الرسول، ﷺ.

65) المرسل: الحديث المحذوف من سنده ما يكون فوق التابعي، وهو الصحابي.

66) المثل السائر 1 :86-87.

67) توفي عام 505هـ.

68) **المثل السائر** 2 :71-87.

69) **المصدر نفسه** 2 :87-88.

70) **المصدر نفسه** 1 :126 و128.

71) **النساء** 43.

72) **المثل السائر** 3 :51.

73) **راجع نصر حامد أبو زيد، إشكالية القراة وآليات التأويل** 185-223 **(مبحث التأويل في كتاب سيبويه).**

74) **البقرة** 91.

75) **معاني القرآن** 1 :60-61.

76) **المثل السائر** 3 :63.

77) **الشورى** 40.

78) **البقرة** 194.

79) **كتاب القرطين أو مشكل القرآن وغريبه** 1 :15-16. **وانظر** 123 و215 و216-229.

80) **الفروق في اللغة** 48-49.

81) **العمدة** 2 :80-82.

82) **البقرة** 273.

83) **الوصيد: فناء الدار والبيت.**

84) **الطّلّق: السمح، السّخي. المفاقر: وجوه الفقر لا واحد لها، أو جمع فقرٍ على غير قياس.**

85) **ديوان الهذليين:** 2 :96-97. **وفيه: «مرتبئاً» بدلاً من «مرتقباً».**

المرتقب: اسم المكان من الارتقاب، وهو الصعود في رأس جبل أو حصن. المثمل: الملجأ: أي ليس رقيبها في حفظ. مرتبئاً: أي كنت ربيئة القوم. العيطاء: الطويلة العنق. المعنقة: الطويلة، الجميم: النبات الذي طال بعض الطول.

86) **ديوان الهذليين** 1 :17-18.

الأنساء: جمع النساء وهو عِرْق يخرج من الورك ويستبطن الفخذ، ثم يخرج من الساق فينحرف عن الكعب، ثم يجري في الوظيف حتى يبلغ الحافر. متفلّق أنساؤها: الأنساء لا تنفلق، ولكن لما سمنت انفرجت اللّحمة فظهر النّسا فصار كأنه في جدول. قانئ: ضرع

أحمر كالقرط في صغره. صاوٍ: يابس: الغُبّر: بقية اللبن، ولم يرد أن ثمة بقية، وذلك أنها لم تحمل، فهو أصلب لها.

87) المثل السائر 1 :37 و2 :210، وانظر: الجامع الكبير 1-4، وراجع: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مقدمة المثل السائر 1 :16-19.

88) جوهر الكنز 118.

89) المؤمنون 117.

90) البقرة 61.

91) جوهر الكنز 123.

92) الأقصى القريب في علم البيان 48-50.

93) يونس 27.

94) النور 40.

المصادر والمراجع

1) المصادر:

- ابن الأثير، ضياء الدين:

1) ***الاستدراك (في الرد على رسالة ابن الدّهان المسماة بالمآخذ الكندية من المعاني الطائية)*. تحقيق حفني محمد شرف. الأنجلو المصرية، القاهرة،** 1958.

2) ***الجامع الكبير (في صناعة المنظوم من الكلام المنثور)*. تحقيق: مصطفى جواد، وجميل سعيد. المجمع العلمي العراقي، بغداد،** 1956.

3) ***كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب*. تحقيق نوري القيسي، وحاتم الضامن، وهلال ناجي. منشورات جامعة الموصل** 1982.

4) **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. تحقيق أحمد الحوفي، وبدوي طبانة. مكتبة نهضة مصر، القاهرة. ط 1 : 1962.**

- ابن الأثير الحلبي، نجم الدين أحمد بن إسماعيل:

- *جواهر الكنز*. تحقيق محمد زغلول سلاّم. منشأة المعارف، الإسكندرية (د.ت).

- أسامة بن منقذ:

***البديع في نقد الشعر*. تحقيق أحمد بدوي، وحامد عبدالمجيد. البابي الحلبي، القاهرة.** 1960.

- امرؤ القيس:

***ديوان امرئ القيس*. طبعة صادر، بيروت** 1958.

- التبريزي، الخطيب:

***ديوان الحماسة*. طبعة قديمة (دون ذكر التاريخ ومكان النشر).**

- أبو تمام، حبيب بن أوس:

***ديوان أبي تمام*. تحقيق محمد عبده عزّام. دار المعارف، القاهرة، ط 3: 1976.**

- التنوخي، محمد بن محمد بن محمد بن عمرو:

***الأقصى القريب في علم البيان*. مطبعة السعادة، القاهرة 1327هـ.**

- الثعالبي، أبو منصور:

يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر. دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1979.

- الجاحظ، عمرو بن بحر:

البيان والتبيين. تحقيق عبدالسلام هارون. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 5: 1985.

- ابن جني، أبو الفتح عثمان:

1) *الخصائص*. تحقيق محمد علي النجار. دار المهدي للطباعة والنشر، بيروت، ط 2: (د.ت).

2) *الفسر أو شرح ديوان أبي الطيب*. تحقيق صفاء خلوصي. منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد 1977.

- ابن رشيق القيرواني:

العمدة في صناعة الشعر ونقده. تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد. دار الجيل، بيروت، ط 4: 1962.

- ابن سنان الخفاجي:

سر الفصاحة. تحقيق عبدالمتعال الصعيدي. منشورات صبيح، القاهرة 1969.

- صريع الغواني، مسلم بن الوليد:

شرح ديوان صريع الغواني. تحقيق سامي الدّهان. دار المعارف، القاهرة. ط 2: 1970.

- العسكري، أبو هلال:

1) *الصناعتين*. تحقيق محمد علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة. ط 1: 1952.

2) *الفروق في اللغة*. دار الآفاق الجديدة، بيروت. ط 1: 1973.

- العلوي، يحيى بن حمزة:

كتاب الطراز. دار الكتب العلمية، بيروت: 1980.

- عمرو بن أحمر الباهلي:

شعر عمرو بن أحمر الباهلي. جمع حسين عطوان وتحقيقه. مجمع اللغة العربية، دمشق (د.ت).

- الفرّاء، أبو زكريا يحيى بن زياد:

معاني القرآن. عالم الكتب، بيروت، ط 2: 1980.

- ابن قتية الدينوري:

كتاب القرطين أو مشكل القرآن وغريبه. دار المعرفة، بيروت (د.ت).

- قدامة بن جعفر:

جواهر الألفاظ. تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1: 1979.

- المتنبي، أبو الطيب:

شرح ديوان المتنبي. عبدالرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت (د.ت).

- ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم:

لسان العرب. مصورة طبعة بولاق. الدار المصرية للتأليف والترجمة، والمؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة (د.ت).

- المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد الحسن:

شرح ديوان الحماسة. نشرة أحمد أمين، وعبدالسلام هارون. لجة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط 2: 1968.

- النابغة الذبياني:

ديوان النابغة الذبياني. صنعة محمد الطاهر ابن عاشور، تونس والجزائر 1976.

- أبو نواس، الحسن بن هانئ:

ديوان أبي نواس. نشرة أحمد عبدالمجيد الغزالي. دار الكتاب العربي، بيروت، (د.ت).

- الهذليون:

ديوان الهذليين (نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب). الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة 1965.

2) المراجع:

- إحسان عباس (الدكتور):

تاريخ النقد الأدبي عند العرب. دار الشروق، عمان، 1993.

- أحمد مطلوب (الدكتور):

1) *آثار ضياء الدين بن الأثير وصدى عصره وحياته فيها* . في كتاب: بحوث ندوة أبناء الأثير. منشورات جامعة الموصل، الموصل 1983.

2) *معجم المصطلحات البلاغية وتطورها* . المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1986.

- أمبرتو إيكو:

التأويل بين السيميائيات والتفكيكية . ترجمة سعيد بنكراد. المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1 :2000.

- جاناثان كلر:

دفاعاً عن التأويل المضاعف . في كتاب: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية. (المرجع السابق أعلاه).

- روبرت شولز:

السيمياء والتأويل. ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1: 1994.

- شوقي ضيف (الدكتور):

البلاغة تطور وتاريخ. دار المعارف، القاهرة، ط 4: 1977.

- مصطفى ناصف (الدكتور):

نظرية التأويل. النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية 2000.

- مطاع صفدي، وإيليا حاوي:

موسوعة الشعر العربي. الجزء الثالث (الشعر الجاهلي). منشورات خيّاط بيروت 1974.

- محمد زغلول سلام (الدكتور):

ضياء الدين بن الأثير وجهوده في النقد والبلاغة . منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ت).

- محمد مفتاح (الدكتور):

مجهول البيان. دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 1: 1990.

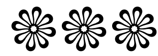
- نصر حامد أبو زيد (الدكتور):

1) *إشكالية القراءة وآليات التأويل*. المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 2: 1992.

2) *مفهوم النص (دراسة في علوم القرآن)*. المركز الثقافي العربي، بيروت 1990.

- يوسف بكار (الدكتور):

قضايا في النقد والشعر. دار الأندلس، بيروت 1984.



إن الوعي العميق بقيمة الشعر الجاهلي قد انفتح على آفاق كثيرة ومناهج متعددة تناولت هذا الشعر، وإذا كانت قضية الانتحال بأبعادها المختلفة قد أثارت معارك أدبية في الدراسات العربية والاستشراقية، فقد جاءت نظرية النظم الشفوي لتعلن انتهاء قضية الانتحال، وتحويل الشعر الجاهلي إلى شعر شفوي.

عناصر نظرية النظم الشفوي:

انطلاقاً من الدراسات الأنثربولوجية التي قامت حول الشعوب البدائية التي راحت ترصد معالم المجتمع من زاوية نظر اجتماعية وأسطورية وانثربولوجية، وفي محاولة للعودة إلى البدايات: أي إلى المجتمعات غير الكتابية أو المجتمعات التي لم تكن فيها الكتابة منتشرة ومتفشية إلى حد كبير، نشأت نظرية النظم الشفوي على يد ملمان باري[1] Milman Parry، وتوجهت توجهاً حقيقياً لدراسة شعر هوميروس، أي الشعر الملحمي، وهنا أثيرت كثير من القضايا والإشكالات، أولها تتعلق بشخصية هوميروس؟ فمن هو هوميروس؟ وهل كانت الإلياذة والأوديسة من تأليفه؟ هذه الأسئلة قضايا مهمة جداً في ضوء نظرية النظم الشفوي، لأنها نظرية تفترض عدم وجود مؤلف أصلي للنص، كما أنها نظرية لا تؤمن بوجود نص ثابت، ولذلك تصادف القارئ مشكلة عدم الثبات لا في النص ولا في المؤلف.

وقد أثارت محاولة تطبيق النظم الشفوي على ملحمتي هوميروس أسئلة متعددة أولها تلك الشكوك التي كانت تحيط بشخصية هوميروس، فيما إذا كان شخصية حقيقية أم شخصية وهمية ليس لها وجود. وإذا ما كان هوميروس شاعراً ينتمي إلى التقليد الكتابي أو ينتمي إلى التقليد الشفوي، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى هناك شكوك تحوم حول المؤلف الأصلي للإلياذة والأوديسة بالإضافة إلى تاريخ كتابة هذه الملاحم، التي تتمتع بطول كبير يفوق طول القصائد الجاهلية.

ومما يبدو أن هناك إشارات على أن الإلياذة والأوديسة ظلت تمر بمراحل نقل شفوي عبر قرون طويلة، وهي بهذا تقارب الشعر الجاهلي الذي ظلت الأفواه تتناقله حوالي ثلاثة قرون. ولذلك فإن الإشكالات التي يمكن أن تثار حول شفوية الإلياذة والأوديسة شبيهة بتلك التي أثيرت حول الشعر الجاهلي الذي يقال إنه وصل عن طريق الرواية والمشافهة، وليس عن طريق الكتابة.

ومن أهم طروحات باري التي حاول أن يدرس فيها ملحمتي هوميروس اعتقاده الجازم أن هاتين الملحمتين ليستا إبداعاً أو نتاجاً فردياً وإنما هما من نتاج جماعي، وبذلك تذوب شخصية المؤلف «الأنا» في شخصية الجماعة التي ينتمي إليها ويصبح النص ملكاً للجماعة وليس ملكاً للفرد. ودليل على ذلك أن الملحمتين قد نظمتا بأسلوب تقليدي شفوي.

وقد كان دليل باري الجوهري على هذا الأساس يتمثل بظاهرة كان لها حضورها العميق وهي ما يعرف بالقوالب الصيغية Formulas، وهي قوالب لها معدل تكرار كبير في النصوص الملحمية، وقد عرف باري القوالب الصيغية أنها: «مجموعة من الكلمات التي توظف بانتظام تحت الشروط الوزنية نفسها للتعبير عن فكرة أساسية معينة»[(2)].

إن القوالب الصيغية تعد عنصراً حاسماً للتمييز بين شعر كتابي وشعر شفوي، ولكن السؤال المهم الذي لابد أن يظهر هنا؟ كيف يمكن

للباحث أن يتعامل مع الشعر الذي ينتمي إلى التقاليد الكتابية ويظهر قوالب صيغية تكاد في بعض الأحيان تكون أكثر من ذلك الشعر الذي ينتمي إلى التقاليد الشفوية.

ومهما يكن الأمر فقد تابع ألبرت لورد Albert Lord تلميذ باري جهود أستاذه وحاول أن يطبق مقولاته التي طورها على الملاحم الصربية والكرواتية، وهي شواهد حيوية تنتمي بالأساس إلى ظاهرة لاتزال حية، ودرس شاعراً سلافياً جنوبياً هو صالح أوغلجانين، وتبين للورد عدة عناصر تميز الشعر الشفوي وهذه العناصر هي: القوالب الصيغية والثيمات وغياب التضمين العروضي. وقد قصد بالثيمات، «تلك الموضوعات أو الأوصاف المتكررة في السرد داخل الشعر الشفاهي التقليدي»[3].

إن توافر هذه العناصر الثلاثة يمكن أن تسم شعراً بأنه شفوي، والمقصود بالشفوي هنا ليس التأدية الشفوية فقط، وإنما المقصود بها النظم أثناء الأداء، والنظم أثناء الأداء يتطلب من المغني أو المنشد الذي يؤلف ساعة الإنشاد أن يتجنب التضمين العروضي، لأن التضمين يستدعي منه أن يسرد مجموعة من الأبيات المترابطة وبهذا قد تخونه الذاكرة، فلا يستطيع أن يواصل كما لو كان الشعر الذي يتعامل معه شعراً خالياً من ظاهرة التضمين العروضي.

وهناك بعض الأمور التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالشعر الشفوي، وهي قضية الاعتماد على الذاكرة ودورها الفعال في عملية النظم الشفوي، ومنها ارتباط الشعر بالغناء والذاكرة والأمية والارتجال، والطقوس المصاحبة للإنشاد والمؤلف وماهية النص الشفوي، والسرد المتكرر للموتيفات. لقد ارتبط الشعر بالغناء ارتباطاً كبيراً، ولا يستطيع أحد أن ينكر أن ظاهرة الارتباط الوثيق بين الشعر والغناء ظاهرة قوية وعميقة، وبما أن الشعر الشفوي كان شعراً يغنى في أثناء النظم فإن ذلك

يعطيه ميزة تبرز دوره في إبداع تنغيم موسيقي متساوق قادر على إحداث جو طقسي، يشترك فيه المنشد – المؤلف مع الجمهور.

ومن هنا تصبح الشفوية أكثر ارتباطاً بالصوت من الكتابة التي ترتبط بالعين، إذ يمكن أن تنشأ ثنائية الشفوية والكتابية أو ثنائية الصوت والعين. «فمن حيث المبدأ دائماً – تطرح الرسالة الشفهية نفسها على أسماع جمهور ما، أما الكتابة فبالعكس، تطرح نفسها على مدرك وحيد. بيد أن الشفاهية لا تعمل إلا داخل جماعة اجتماعية ثقافية محددة»(4).

وربما تفضي عملية الإنشاد إلى إدراك واضح إلى أهمية الغناء في خلق انفعالات جماعية، بحيث يتوحد الجمهور مع المنشد في إنشاده، وربما أكمل هذا الجمهور العبارة قبل أن يتمها بنفسه، ولذلك تنشأ عملية قائمة على المشاركة بين المنشد أو المؤدي وبين المستمع، ومن هنا يكون المستمع في الشعر الشفاهي مقابلاً للقارئ في الشعر المكتوب، وبذلك ينتظر السامع بشغف كبير ما يتوقعه من المنشد الذي يؤلف وقت إنشاده، ومن هنا يتشكل في الشعر الشفوي أفق التوقع الذي لا يقوم على القراءة وإنما يقوم على السماع، وربما زادت فاعلية أفق التوقع في الشعر الشفوي لأن المستمع ربما يكون قادراً على إشباع أو ملء توقعه مما سيقوله المنشد أكثر بكثير من القارئ الذي يقرأ نصاً مكتوباً، وبخاصة إذا ما تحققت مقولة الشعر الشفوي من كونه شعراً ينطلق من إبداع جماعي في حين أن الشعر الكتابي يبزغ أو يتولد من إبداع فردي. ومن هنا تسود الأنا في الشعر الكتابي بينما تسود النحن وتهيمن في الشعر الشفوي.

ومن هذه الزاوية يصبح المستمع والقارئ عناصر أساسية في عملية التلقي والاستجابة، فكلاهما يستجيب للنص الذي يتعامل معه، المستمع يتلقى النص الشفوي والقارئ يتلقى النص المكتوب، لكن ثمة اختلافاً بيناً بين القارئ والمستمع، فالقارئ يتعامل مع نص ثابت، ويمكن أن يتلقى النص في مرحلة تاريخية متأخرة وغير متزامنة مع وجود المؤلف في حين أن المستمع يتلقى النص في لحظة سماعه، وربما يشارك في الإنشاد مع

المؤدي، «فالمستمع مثله مثل القارئ في مواجهة كتاب، ما إن يقبل أن يغامر بالتأويل، حتى يتورط في تأويل لا يضمن صحته شيء. لكن وضعه أقل استقراراً من القارئ: أهو مروي عليه narrataire؟ أم راو narrateur؟ تنحو الوظائف إلى تبادل الأماكن فيما بينها دون توقف، في إطار الأعراف الشفاهية»[5].

وإذا كان النص المكتوب لا يتمتع بأية إضافات إلا تلك الأسطر التي تقع عليها عين القارئ، فإن المستمع في حالة الشعر الشفوي ينفتح على أشياء لا تتوافر في النص المكتوب، وذلك من مثل الآلات الموسيقية المصاحبة وحركات الجسد والإيماءات التي تصدر عن المؤدي وعن جمهور المستمعين، والأشياء الأخرى المصاحبة «فالإنشاد التقليدي في كل أنحاء العالم وفي كل مراحل الزمن... يرتبط بنشاط اليد. وكثيراً ما كان الأستراليون الأصليون وفي مناطق أخرى يصنعون أشكالاً من الحبال تصحب أغانيهم. وهناك شعوب أخرى تضبط أو تنظم الخرز على الخيوط في أثناء الإنشاد وتتضمن معظم أوصاف شعراء الملاحم آلات وترية أو طبولاً يعزفون عليها بالأيدي»[6].

يبدو أن ارتباط الشعر الشفوي بالغناء المرافق لطقوس وآلات موسيقية كثيرة، عامل من العوامل التي تظهر ميزة تبرز خصوصية هذا الشعر عن غيره، لأن هناك إيقاعات متكررة لهذا الشعر تجعل من الغناء عنصراً فاعلاً وأساسياً، وبخاصة إن هذا الشعر كان يلقي على جمهور يستوعب هذا الشعر ويشترك في أدائه.

وتبدو الأمية علامة من العلامات التي تميز المنشدين أو المؤدين الذين كانوا يؤلفون وينشدون في آن واحد، فالأمية كما تراها نظرية النظم الشفوي تشكل بعداً أساسياً في تمييز هذا الشعر الذي يصدر عن روح جماعية ويعبر عنها. ولما كانت الكتابية تتناقض من الشفوية في نقاط كثيرة، فقد برزت الأمية على أنها ظاهرة تنتمي إلى الشفوية بشكل جوهري.

إن المجتمع الذي تتفشى فيه الأمية يمكن أن يكون مجتمعاً منتجاً للشعر الشفوي، ولكن هذا لا يعني أن أمية الشعراء الشفويين لا تنفي المعرفة بالكتابة، فالشعر الشفوي يمكن أن يظل منتشراً حتى مع وجود تقنيات الكتابة المتطورة جداً، ولكن أمية الشعراء الشفويين كانت علامة من العلامات التي تشير إلى شفوية هذا الشعر الذي ينتجونه.

وتفضي الأمية إلى قضية أخرى وهي قضية الذاكرة أو التذكر، فمادام أن الأمية هي التي تسود فيعني ذلك أن الشعر الشفوي يجب أن يعتمد اعتماداً أساسياً على الذاكرة، التي يتم بواسطتها انتقال هذا الشعر من جيل إلى آخر، ولذلك لابد من الاعتماد على الذاكرة في عملية التأليف والإنشاد. وهنا لابد من التمييز بين الذاكرة التي تحفظ نصاً ثابتاً وبين الذاكرة التي تحفظ نصاً مائعاً. إن الحفظ الحرفي يجب أن يتعامل مع نص مكتوب وثابت، وهذا ما ينتمي إلى النصوص المكتوبة التي تحفظ ثم تنشد وليس التي تؤلف وتنشد في وقت واحد.

لا تتعامل الذاكرة في الشعر الشفوي مع نص ثابت، ولذلك فقد لاحظ لورد «أن الشاعر السلافي صالح أو غلجانين لم يكن يحفظ أبياته، وإنما كان يتذكر الأفكار الجوهرية أكثر مما يتذكر التعبير اللفظي تذكراً حرفيا»(7)، ولكن إذا كان هذا الأمر على هذا النحو فإن فعل الذاكرة وأهميتها يجب أن تتجسد في النص القصير وليس في الملاحم، وإذا كانت الذاكرة علامة بارزة على التقليد الشعري، فإن فعل التذكر لا يعود إلى نص أصلي ثابت، وإنما يعود إلى خطوط عريضة تتمثل بالأفكار الجوهرية والثيمات التي تكون موجودة في وعي المنشد الذي يشاركه الجمهور في معرفتها.

إذا كان أصحاب هذه النظرية يقللون من أهمية الذاكرة في استدعاء الأشعار، فإنهم يؤمنون أن عملية النظم الشعري لا تعدو كونها عملية آلية تقوم على الارتجال وهو مصطلح لاذ به المنظرون لهذه النظرية من أجل أن يقللوا من شأن الذاكرة، وبخاصة إذا ما سعوا إلى تطبيق

النظرية على القصائد الشعرية غير الملحمية من مثل الشعر الجاهلي خاصة والشعر العربي القديم عامة.

ولما كان الارتجال يمثل صفة من صفات الشعر الشفوي فالسؤال الذي يطرح نفسه، هل هناك مرحلة يمكن أن تسمى مرحلة ما قبل الأداء؟ وهل يغيب استعداد المنشد أو الشاعر؟ إن الارتجال عملية ليست داخلة في القصائد الطويلة، وإنما يمكن أن يكون بإنشاد أبيات قليلة يقولها المرء عند حدوث حاجة ملحة، أما الارتجال لملاحم طويلة يمكن أن يكون ماثلاً في الاعتماد على الرواسم أو القوالب الصيغية التي تتضمن ثيمات وأفكاراً يسردها المنشد.

وبالإضافة إلى العناصر المذكورة أنفاً تمنح النظرية الشفوية أهمية كبيرة للطقوس المصاحبة للإنشاد. وهي طقوس تبدأ بالحركات والإيماءات التي يصدرها المنشد أثناء عملية الإنشاد في آن واحد. ولكن يظهر أن حركة المنشد الجسدية شيء مهم لكي يتناسب مع إثارة حماس الجمهور، ولذلك فإن المنشد يولي الإيقاع المصاحب للإنشاد أهمية كبيرة جداً، إذ إنه قد يتوقف عن الاستمرار في الإنشاد إذا ما غاب العزف على الأدوات الموسيقية المصاحبة.

إن الدراسات أثبتت في دراستها للشعر الشفوي استخدام الفرق الموسيقية، «إذ تقوم فرقة موسيقية بمصاحبة المحدث أو المغني - أعني بذلك عازفين أو أكثر وآلات متباينة الأنواع، يعزفون بشكل مستمر أو متقطع، بشكل عام، على هذا النحو تدور عجلة الشعر الشفاهي الإفريقي»(8).

ولكن هذا الجو الاحتفالي الذي يرافق عملية الأداء، ليس عنصراً ثانوياً، وإنما هو عنصر أساسي يهدف إلى خلق تفاعل عميق وجوهري بين المنشد والجمهور، اللذين يتفاعلان تفاعلاً وثيقاً، ولذلك يصبح هذا الجو الاحتفالي عنصراً أساسياً في عملية الإنشاد.

ومع كل هذا تبدو الإشكالية الكبيرة التي تثيرها نظرية النظم الشفوي، هي مشكلة المؤلف الأصلي؟ فمادام أن هذه النظرية تنطلق من كون الشعر الشفوي إبداعاً جماعياً وليس إبداعاً فردياً فإنها لا تحفل بالمؤلف الأصلي، وهنا تتعمق الأنا الجماعية وتتراجع الأنا الفردية، ولذلك ثارت الشكوك حول شخصية هوميروس، وهل هناك شخص اسمه هوميروس ومن هنا نشأت المشكلة الهوميرية، وقد ساعدت مثل هذه الأسئلة في أن الإلياذة والأوديسة قصيدتان شفويتان. وتوسعت هذه الرؤية لتشمل كثيراً من الملاحم والأغاني التي كان ينظر إليها على أنها تراث شفوي جماعي تكون أقرب إلى الشعر الشعبي.

إن مساواة الشعر الشفوي بالشعر الشعبي أو بالفلكلور، يعني في المقام الأول مجهولية المؤلف، وانعدام التراث الشخصي وتسييد التراث الجماعي أو التقليد الشفوي، وتبقى قضية مجهولية المؤلف قضية تقرب الشعر الشفوي من الشعر الشعبي أو الأنماط الفلكلورية المنتشرة في العالم.

ويظهر أن استبدال المؤلف بالمؤدي أو المنشد كانت مخرجاً من إشكالية المؤلف الثابت للنص. وعلى الرغم من أن بعض الدراسات أشارت إلى عدم وجود مجهولية مطلقة للمؤلف، «فالحديث عن مجهولية مؤلف نص أو لحن ليس مجرد رصد لغياب اسمه، لكنه جهل بهذا الصدد، لا علاج له، لذلك فالأداء نفسه لا يمكن مطلقاً أن يكون صاحبه مجهولاً. فالواقع أن للجهل علتين: إما غشاوة أو حجاب يلقيهما بعد المدة الزمنية أو التشتت العددي، إذا ما ظهر أن عدة أشخاص قاموا واحداً بعد الآخر بصنع وضبط عناصر العمل لكن لا توجد مجهولية مطلقة»(9).

ولكن مثل هذا الرأي يمكن أن ينطبق على النصوص البعيدة التي تمت فترة روايتها شفوياً عبر أجيال كثيرة، وأما النصوص التي تكون قريبة العهد فإشكالية المؤلف الأصلي تظل فيها قائمة هي الأخرى، إذ يصعب على المستمع أن يعرف أصل النص والمؤلف الثابت، لأنه يسمع النص من

وقت لآخر من أكثر من مؤلف ينشده ويؤديه في احتفال طقسي يعيشه الجمهور، الذي لا يأبه في أكثر الاحيان بمعرفة المؤلف الأصلي للنص الذي أصبح إرثاً مشتركاً تتناقله الألسن جيلاً بعد جيل.

وإذا كانت النظرية الشفوية لا تؤمن بوجود مؤلف ثابت، فإن ذلك يعني أن النصوص الشعرية لا تصبح ملكاً لفرد معين، وإنما تصبح ملكاً لمن ينشدها ساعة الإنشاد، لأن المنشد يؤلف وقت إنشاده وبذلك تتبدل ملكية النص بسرعة فائقة، فكل إنشاد يملك مؤلفاً جديداً وهكذا. ومن هنا تترسخ فكرة عمومية النص وغياب المؤلف الأصلي التي تؤكد شفوية الشعر وتعد عنصراً من العناصر التي تمنح الشعر ميزة الشفوية.

وإذا كانت نظرية النظم الشفوي قد وصلت إلى مجهولية المؤلف أو عدم وجود مؤلف ثابت فإنها قالت أيضاً بعدم وجود نص ثابت ولذلك لا يوجد هناك نص أصلي يمكن الرجوع إليه، «فالقصيدة الشفوية لم تؤلف من أجل الإنشاد وإنما ألفت أثناء الإنشاد. وإن المغني قد يغني وإن الشاعر قد ينشد مرات عديدة في حياته عملاً يتعرف عليه هو وجمهور مستمعيه في كل مرة على أنه عمل واحد، أو أنه العمل نفسه، أو أنه قد يسمع أغنية شاعر قبلي متجول آخر ثم ينشدها بعد ذلك واثقاً من أنه يعيدها كما سمعها، ومن أن جمهور مستمعيه سيتعرفون على هويتها. ولكن في كلتا الحالتين، فقد أظهر كل من باري ولورد أن هناك اختلافات جوهرية تقريباً من إنشاد إلى آخر ومن منشد إلى آخر»[10].

وفي ضوء هذه الرؤية تصبح القصيدة الشفوية قصيدة متغيرة ومتبدلة في كل إنشاد مع الاحتفاظ ببعض جوانب السرد العام، ولكن كل أداء للقصيدة يصبح قصيدة جديدة، فكل أداء يمتلك ميزة لا يمتلكها الأداء الآخر، ولذلك فإن النص يمتلك ثباته ومؤلفه في وقت الإنشاد فقط، لأن الجمهور الذي يعيش الأداء يعرف في حينها أن المنشد هو صاحب النص لحظة الإنشاد، لأن المنشد نفسه لا يمثل إنتاجاً فردياً وإنما يمثل تقليداً محاطاً بالإطار الجماعي.

ويبدو أن هناك عوامل عدة تتحكم بعدم وجود نص ثابت، «فالمقارنة بين الأغاني المسجلة تكشف عن أنها - برغم انتظامها وزنياً، لم تغن أبدا بالطريقة نفسها مرتين. صحيح أن الصيغ هي هي، وأن الموضوعات كانت تتكرر، لكنها كانت تنظم بشكل مختلف في كل مرة، حتى على لسان الشاعر نفسه، اعتماداً على رد فعل الجمهور، ومزاج الشاعر أو طبيعة المناسبة، وعلى عوامل اجتماعية ونفسية أخرى. لا شك أن هناك من العبارات ما يتميز بها شاعر معين. لكن المواد والموضوعات والصيغ واستخداماتها تنتمي جميعاً بشكل جوهري إلى تقليد متكامل يمكن تحديده بوضوح، والأصالة لا تتبدى من خلال طرح عناصر جديدة بل من خلال إدخال العناصر التقليدية بشكل فعال في كل موقف على حدة أو أمام أي جمهور جديد»(11).

يمتلك النص الشعري الشفوي خصوصية اللاثبات فهو نص مائع ليست له صورة واحدة، فهو يمتلك في كل إنشاد صورة جديدة، وإن كان يحافظ على بعض الأفكار والثيمات الأساسية التي يعبر عنها، ولكن هذا النص يمتلك ميزة التجدد في كل إنشاد، لأن الإنشاد لا يكون لنص مكتوب وإنما يكون لنص يؤلف وقت الإنشاد.

وإذا كان النص الشعري الشفوي ينشد ويؤلف وقت الإنشاد فقد وجد أن غياب التضمين العروضي يغدو ظاهرة أساسية وجذرية لوصف شعر ما أنه شفوي. ولكن لماذا غياب التضمين العروضي؟ إن التضمين العروضي يستدعي ويستوجب من المنشد أن ينشد من نص محفوظ يعيده إعادة حرفية، وهذا مما لا يتناسب مع طبيعة الإنشاد المتدفق، لأن التحام مجموعة من الأبيات من خلال أسلوب التضمين العروضي قد تسبب شيئاً من الإرباك والتشويش للمنشد، الذي قد تخونه الذاكرة وقت الإنشاد.

وبالإضافة إلى ذلك فإن الثيمات المتشابهة في السرد الشفوي تعد صفة لازمة من لوازم الصفات في الشعر الشفوي، فالثيمات التي يعبر عنها الشعراء الشفويين تعود في مجملها إلى منبع واحد، هو التقليد

الشفوي الجماعي الذين ينطلق منه الشعراء أو المغنون. ولكن الشاعر الشفوي قد يطيل في بعض هذه الثيمات ويختصر بعضها الآخر وذلك وفق ما يستدعيه الموقف وظروف الإنشاد. وهذه الثيمات هي التي تظل محفوظة في ذهن المنشد يؤلفها وقت الإنشاد ويضعها في قوالب أو رواسم ذات طبيعة تكرارية.

الشعر العربي القديم وقواعد نظرية النظم الشفوي:

لا شك أن هناك بعض الدوافع التي حفزت الباحثين في نظرية النظم الشفوي لتطبيقها على الشعر العربي القديم، ومن أشهر الذين عمدوا إلى الإفادة من هذه النظرية جيمس مونرو وميشيل زويتلر[12]، وحاول الاثنان معاينة الشعر العربي القديم وبخاصة الجاهلي منه على أنه شعر شفوي يعكس القواعد التي تنطلق منها النظرية.

وإذا كانت هذه النظرية تفترض عدة عوامل تشير إلى شفوية الشعر الجاهلي فإنها حاولت بشكل أو بآخر إعلان نهاية قضية الانتحال، التي أثارها عدد من الباحثين المستشرقين والعرب، ولكن من إيمانها أن هذا الشعر لم ينتم إلى مرحلة كتابية، وإنما ينتمي إلى مرحلة الشفوية وبخاصة اعتماده كلياً على الرواية الشفوية، إذا إن هذا الشعر قد تناقلته الأجيال نقلاً شفوياً مدة طويلة.

وقد تأسست رؤية مونرو في ذلك على عدة أدلة خارجية وداخلية، أما الأدلة الخارجية فإنها تشير على أمية شعراء ما قبل الإسلام والاستعمالات المرافقة للإنشاد من مثل العصي والأقواس، واعتماد البديهة والارتجال، أما الأدلة الداخلية فقد تمثلت بالقوالب الصيغية التي تتمثل بتكرار القالب الصيغي نفسه، ونظام القالب الصيغي وبنية القوالب الصيغية، والمفردات التقليدية[13]، وحدد مفهوم كل عنصر من هذه العناصر وساق عليه أمثلة من الشعر الجاهلي، ويقيم مونرو دراسة لأربعة أوزان في الشعر الجاهلي وهي الكامل والطويل والبسيط والوافر والقوالب

الصيغية التي تأتي على هذه الأوزان، ومن ثم يعمد إلى إجراء موازنة بين نسبة القوالب الصيغية عند الشعراء الجاهليين ونسبتها عند الشعراء الذين ينتمون إلى المرحلة الكتابية[14].

وإذا كان مونرو قد استطاع أن يعطي لدراسته صبغة علمية راسخة، فإنه اصطدم ببعض الحقائق التي يتميز بها الشعر الجاهلي عن شعر الملاحم، وإن كان مونرو قد تجاوز هذه النقطة ووجد أن ما يمكن أن ينطبق على شعر الملاحم يمكن أن ينطبق على الشعر الجاهلي، وقد أشار بالإضافة إلى ذلك إلى أن الشاعر الجاهلي لم يكن يعتمد على الذاكرة بشكل أساسي، وقلل من أهمية التضمين العروضي ومن المؤلف الأصلي للنص وأعلن مجهولية المؤلف.

أما زويتلر الذي أصدر كتابه سنة 1978 فقد درس أهمية تطبيق نظرية باري ولورد على الشعر الشفوي معتمداً في ذلك على القالب الصيغي. وينطلق زويتلر من مقولات باري ولورد في أن الشعر الجاهلي يتصف بالقوالب الصيغية وانعدام التضمين العروضي ووجود الثيمات الأساسية الثابتة وقد طبق ذلك على معلقة امرئ القيس ودرس اختلاف الروايات في دواوين بعض الشعراء[15].

أن القراءة الأولى لطروحات نظرية النظم الشفوي وعرضها على الحقائق العلمية لابد أنها لن تظهر بريئة من العيوب والمآخذ التي يمكن أن تؤخذ عليها ليس هناك من شك في أن الشعر الجاهلي اعتمد على الرواية الشفوية اعتماداً كبيراً أكثر من اعتماده على الكتابة لأسباب أحيطت بظروف إنشائه، وقد عمد بعض الباحثين إلى إثبات معرفة العرب في الجاهلية بالكتابة[16]، ولكن هذا الرأي لم يعجب المتحمسين[17] لنظرية النظم الشفوي؛ لأنها تلغي عنصراً مهما من العناصر التي أقاموا عليها النظرية وهو اعتماد الشعر الشفوي على الرواية فقط؛ لأن الكتابة تعني خروج الشعر الجاهلي من دائرة الشعر الشفوي.

وإذا كان الدكتور ناصر الدين الاسد قد أثبت تقييد الشعر الجاهلي

وتدوينه وناقش المسألة وقدم أدلة عقلية بهذا الخصوص، فإن هناك مسألة أخرى مهمة جداً تتعلق بالرواية وهي مما يهتم به منظرو الشعر الشفوي، فقد أرادوا أن يثبتوا أمرين مهمين: الأول يتعلق بالرواة أنفسهم الذين كانوا يغيرون في النصوص التي يروونها، والآخر يتعلق باختلاف روايات بعض النصوص.

إن وظيفة الراوي في حالة القصيدة الجاهلية لم تكن متماثلة مع دور المنشد أو المؤدي وقت الإنشاد، إذ إن هناك اختلافاً جوهرياً بين دور الراوي ودور الشاعر في القصيدة الجاهلية أما الراوي أو المنشد في حالة الشعر الشفوي فهو الذي يقوم بعملية التأليف أثناء الإنشاد معتمداً في ذلك على الأفكار الرئيسة والثيمات المتكررة والقوالب الصيغية التي تعود إلى ذاكرة جماعية ولا تعود إلى إبداع فردي.

إن رواية القصيدة الجاهلية لم يكن ينشد معتمداً على قوالب صيغية، وإنما كان ينشد من نص محفوظ بالذاكرة، وربما تخونه الذاكرة في بعض الأحيان فيحدث تغييراً طفيفاً في ترتيب الأبيات أو تبديل بعض الكلمات، لكنه لا يعتمد في ذلك على تأليف النص من ذاته، وإنما يعود إلى نص محفوظ في الذاكرة، تلك الذاكرة التي حاول أصحاب نظرية النظم الشفوي التقليل من شأنها في عملية التأليف والإنشاد، لأن المنشدين كانوا لا يتعاملون مع نصوص طويلة أي ملاحم لا تسعفهم الذاكرة في إعادتها إعادة حرفية مطلقة، ولذلك كانوا يعتمدون في ذلك على القوالب الصيغية وأن كل إنشاد يقدم نصاً جديداً.

ويستنتج من هذا أن رواة الشعر الجاهلي لم يكن هدفهم امتهان الشعر من خلال إنشاد قصائد معلميهم «إذ إننا نعرف أن هناك كثيراً من الرواة الذين لم يستطيعوا إنجاز بيت شعر واحد، وقد قال القاضي الجرجاني في كتاب الوساطة: وكان عبيد راوية للأعشى ولم تسمع له كلمة تامة كما لم يسمع لحسن رواية جرير، ولمحمد بن سهل رواية الكميت، وللسائب رواية كثير(18). ومما يؤكد هذا أن وظيفة الشاعر

والـراوي (المنـشد) فـي الشـعـر الـشفـوي تكون وظيفة مـتطـابقـة في حـين أن وظيفة راوي القصيدة الجاهلية مختلفة جداً.

وبالإضافة إلى ذلك تنعدم الأسانيد في الشعر الشفوي، إذ لا يعرف المؤلف الأصلي الذي صدرت عنه القصيدة، أما في الشعر الجاهلي فهناك بعض الـروايات الـتـي تعـتـمد الأسـانيد[19]، الـتي تـعيد الـنص إلـى صـاحبه الأصلـي، وعـنـدهـا يكون دور الـراوي مـختـلـفـاً جداً عـن دوره فـي الـشـعـر الشفوي، إذ يغدو مـؤلفاً ومنشداً في آن واحد، وكل راو يقـوم بالإنشاد يقدم نـصـاً جـديداً، حـتـى إن الـراوي نـفـسـه يمكن أن يقـدم الـنـص نـفـسـه مـرتـين متتاليتين بطريقتين مختلفتين إذ تظهر اختلافات بين كل إنشاد.

وأما فيما يتصل بالنصوص الشعرية المروية والاختلافات التي تظهر فـيهـا، فـهي لـيست اختـلافات جـوهـريـة جـداً كمـا فـي الـنـصـوص المـلـحـمـيـة، فالاختـلافـات الـتـي يمكن أن تـلاحظ فـي دواوين الـشعراء الجـاهـليين يـكون مـصـدرهـا نـاتجـاً عـن اختلاف الـرواة الـذيـن رووا هـذه الـدواويـن، هـذا مـن ناحية أما من نـاحية أخـرى فإن الدواويـن التي تنـتمي إلـى المرحلـة الكتابية مثل ديوان أبي نواس فقد كشف عـن اختلاف في الروايات وذلك حسب كل راو روى الديوان[20].

وإذا كـانت روايـة الـشعـر الجـاهـلـي تولـي الـذاكرة أهـمـية كـبـيرة، فـإن ذلك يعود على الحرص على المحافظـة على أصالة النص الأصلي، في حين أن الشعر الشـفـوي لم يكن يعول علـى الذاكرة كثيراً، وذلك لعـدم وجود فترة زمنية فاصـلة بين زمن التأليف وزمـن الإنشاد، أما في الشعر الجـاهلي فإن ثـمـة فـاصـلاً زمـنـيـاً بـين زمـن الـتـألـيـف وزمـن الإنـشـاد، ولـذلـك يـعـول عـلـى الـذاكرة بـشكل أسـاسـي وجـوهـري فـي نقـل الـشعـر الجـاهـلـي؛ لأن الـراوي لا يؤلف زمن الإنشاد.

وثمة مسألة أخرى تتعلق بالأداء فإذا كان الشاعر الشفوي لا يستعد إطلاقاً وإنما يعتمد في إنشاده على التأليف المباشر، فإن الشاعر الجاهلي كـان يصـدر عن اسـتـعداد مـسبق، ولـيس أدل عـلـى ذلك مـن تـلك الـنصـوص

التي وردت في مظانها في كتب الأدب والنقد التي كانت تجسد كيفية إبداع القصيدة والمعاناة التي يعيشها الشاعر في إنتاج نصه قبل إظهاره للناس، وخير مثال على ذلك قصائد زهير المعروفة بالحوليات بالإضافة إلى حديث الشعراء أنفسهم عن الدوافع التي تدفعهم إلى قول الشعر.

ومن هنا يظهر أن الارتجال الذي توليه نظرية النظم الشفوي عناية كبيرة يحتاج في ضوء معاينة تطبيق النظرية على الشعر الجاهلي إلى اعادة نظر، إذ إن الارتجال الذي يعد ميزة أساسية من مزايا الشعر الشفوي لا ينظر اليه نظرة التسليم في الشعر الجاهلي. فإذا كان مونرو قد اعتمد على نص الجاحظ الذي يقول فيه: «وإن كل شيء للعرب إنما هو بديهة وارتجال»[21] وبنى عليه ركناً من أركان نظريته التي عاين فيها الشعر الجاهلي على أنه شعر شفوي، فإن هذا القول لا يمكن أن يؤخذ مأخذ التسليم، لأن الارتجال ظاهرة لا ترتبط بزمان ومكان محددين، وإنما يظل ظاهرة موجودة ولا يعد خاصية مميزة للشعر الجاهلي تميزه عن غيره من الشعر، فالشعراء الذين كانوا ينتمون الي المرحلة الكتابية كانوا يعمدون الى الارتجال[22]، وقد أشار إلى هذا الموضوع أنصار نظرية النظم الشفوي الذين طبقوها بحماس منقطع النظير على الشعر الجاهلي[23].

يبدو أن الارتجال في الشعر الجاهلي كان يتمثل بالمقطوعات أو الأبيات القليلة في معظم الأحيان، ومما يؤكد هذا الأمر ما أثبتته الروايات من إعادة النظر في بعض النصوص الشعرية التي كان الشعراء يدعونها، مثال ذلك قول الأصمعي: «زهير والنابغة من عبيد الشعر، يريد أنهما يتكلفان إصلاحه ويشغلان به حواسهما وخواطرهما، ومن أصحابهما في التنقيح والتثقيف والتحكيك طفيل الغنوي، وقد قيل إن زهيراً روى له، وكان يسمى «محبراً» لحسن شعره، ومنهم الحطيئة، والنمر بن تولب، وكان يسميه أبو عمرو بن العلاء الكيس»[24].

وإذا كان الشعراء في الشعر الشفوي يقيمون طقوساً للإنشاد تتمثل

بالعزف على الأدوات الموسيقية وفق ما أشار مونرو[25] فإن ذلك لم يثبت عند العرب كما هو الحال عند المنشد الشفوي؛ لأن التلويح بالأقواس والعصي ليس دليلاً قطعياً على الاهتمام بالأشياء المصاحبة للانشاد «إذ تفترض نظرية النظم الشفوي أن الشاعر نفسه هو منشد قصيدته، فهو المؤلف والمنشد والملحن في آن واحد وهو شبيه بالشاعر الجوال الذي يعزف على ربابته»[26].

تصطدم نظرية النظم الشفوي بعنصر ماثل في مجهولية المؤلف، أي غياب المؤلف الأصلي؛ لأن كل إنشاد لنص من النصوص يعد بمثابة تأليف جديد، فإذا كان مؤلف النص غير موجود في الشعر الشفوي، فإن أسماء الشعراء الجاهليين اقترنت بقصائدهم اقتراناً واضحاً، إذ إن الحقيقة الجوهرية والأساسية تتمثل بشكل أساسي بحرص العرب في العصر الجاهلي على الملكية الأدبية، فلم يهتم بهذا الشاعر نفسه، وإنما تجاوز الأمر ذلك إلى القبائل العربية التي كانت تحرص كل الحرص على المحافظة على الأشعار التي قالها شعراؤها، وكان التنافس بين القبائل أو العصبية القبلية سبباً أساسياً من أسباب الانتحال عند ابن سلام[27].

ويصبح تطبيق نظرية الشعر الشفوي عديم الجدوى عندما تظهر الحقيقة بارزة ودامغة، وذلك أن العرب كانوا يمنحون الشاعر أهمية كبيرة لأن الشاعر لم يكن مغنياً جوالاً، وإنما كان يقوم بدور فاعل في إطاره القبلي، «فكانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها، وصنعت الأطعمة واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر كما يصنعون في الأعراس، ويتباشر الرجال والولدان؛ لأنه حماية لأعراضهم وذب عن أحسابهم وتخليداً لمآثرهم وإشادة بذكرهم، وكانوا لا يهنأون إلا بغلام يولد أو شاعر ينبغ فيهم أو فرس ينتج»[28].

وأما فيما يتعلق بقضية تقنيات النص الشعري وخصوصيته فإن نظرية النظم الشفوي تفترض قلة التضمين العروضي الذي يبرزه الشعر الشفوي، واعتمد أصحاب هذه النظرية على آراء بعض النقاد العرب

القدماء الذين كانوا يعيبون التضمين العروضي[29]، لكن هناك بعض النقاد الذين كانوا لا يعيبونه، لأنهم رأوا فيه أداة فنية وإجراءً أسلوبياً يستطيع الشاعر من خلاله أن يحفظ لنصه التماسك والتلاحم.

وقد تبين أن هناك فرقاً شاسعاً بين موقف الناقد وموقف الشاعر من التضمين العروضي، ويكاد يكون ديوان الأعشى خير شاهد على الحضور الكثيف لهذه الظاهرة، وهذا يعني أن الشعر الجاهلي يظهر هذه الظاهرة كما يظهرها الشعر الذي ينتمي إلى المرحلة الكتابية في العصر العباسي، ويبدو أن هذه الظاهرة لم تعد محصورة في الشعر القديم بل أثبتت حضورها في الشعر العربي الحديث عبر ما يعرف بظاهرة التدوير.

ومما يدل على ذلك أن ظاهرة التضمين يمكن أن تتسع لتشمل أبياتًا متعددة في النص وذلك من خلال استخدام الشعراء للتشبيه الدائري الذي يبدأ بالنفي ثم يختتم بأفعل التفضيل مثل «وما النيل.... بأجود[30]». إذ إن هذه الظاهرة تلظم مجموعة من الأبيات التي يمكن أن تكون من نص محفوظ في الذاكرة أو أن يكون النص مكتوباً يعتمد عليه الراوي عند رواية النص.

يجسد النص الشعري ثيمات يبدو أنها تتكرر عند الشعراء، لكن هذه الثيمات لا تظهر تطابقاً تاماً، فالصفات التفصيلية التي يمتلكها كل موضوع من هذه الموضوعات تبدو مختلفة إلى حد كبير وإلا كان الشعر الجاهلي في مجمله نصاً واحداً، ولكن هذا لا يلغي فردية الشاعر ولا ينفي خصوصيته؛ لأن لكل شاعر رؤية ينطلق منها، وحتى لو تساوت الرؤى فإن طرق التعبير عنها ستكون مختلفة، وإذا كان الشعراء يعبرون عن ثيمات بعينها، فإن ذلك يعود إلى القواسم المشتركة بين هؤلاء الشعراء الذين يعيشون الظروف الحياتية نفسها.

لقد انطلق باري ولورد في نظريتهما للتطبيق على الشعر الملحمي، وأن توسيع هذه النظرية لتشمل الشعر الذي لا يمكن أن يكون ملحمياً يحتاج الى وقفة وتأمل. لقد حاول زويتلر أن يثبت معتمداً على دراسة

ريناته يعقوبي عن «شعرية القصيدة الجاهلية» أن القصيدة الجاهلية ذات طابع ملحمي[31]، ولكن يعقوبي ميزت بين ثلاثة أنواع للقصيدة الجاهلية فهي إما أن تكون ذات أسلوب ملحمي أو قصصي أو غنائي، لكن الأسلوب الملحمي لم يكن هو الطابع الخاص الذي يطبع هذا الشعر، وقد اعتمدت يعقوبي في ذلك على كتاب إميل شتايجر «أسس الشعرية»[32].

ويعني هذا أن زويتلر لم يكن موفقاً في نقله عن يعقوبي؛ لأنه اصطدم بحقيقة قصر القصيدة الجاهلية بالقياس إلى الملاحم، وغياب السرد القصصي في كثير من هذا الشعر، ولذلك فان النزعة البطولية التي تظهرها الملحمة لم تتوافر في كثير من قصائد الشعر الجاهلي.

ويستدل من ذلك على أن الشعر الجاهلي لم يظهر خصائص الشعر الشفوي بشكل كلي، حتى القوالب الصيغية المكررة في هذا الشعر لا يمكن أن تعاين على أنها علامة على شفويته؛ لأن القوالب الصيغية تتكرر في الشعر الكتابي أيان يكون فالشعر العربي المعاصر يظهر قوالب صيغية لها حضورها الفاعل في النص ولذلك تحاول نظرية النظم الشفوي أن تجرد التكرار من قيمته ووظيفته الأسلوبية في الشعر الجاهلي «والحق أن نظرية التأليف الشفوي تحدد التكرار وتعدده من غير أن تستبطن دلالته المعنوية والرمزية، ومن غير أن تتناول تحول معاني الصيغ المتكررة وارتباطاتها المتنوعة؛ لأنها تخرج تلك الصيغ من سياقاتها فتغدو كالنبتة المنبتة الجذور، أشلاء لا حياة فيها»[33].

ومن هنا يغدو تطبيق نظرية النظم الشفوي على الشعر العربي القديم عامة والشعر الجاهلي خاصة لا يخلو من مغامرات ومجازفات، فعندما تضيع الملكية الأدبية ويغيب النص الأصلي، فان ذلك يعني أن هذه النظرية يمكن أن تطبق على الملاحم والأغاني والحكايات الشعبية والتعاويذ والرقى والتلبيات وأغاني العمل، ولذلك «لا يعني جهل المؤلف أن هناك مؤلفاً بعينه سقط اسمه مع الزمن أو لم يحفظه لنا المؤرخون، بل يعني من الصعب إن لم يمكن من الخطأ إرجاع الأثر الشعبي إلى مؤلف

واحد، إذ إن أشخاصاً كثرين يشتركون في تـأليف الأثر الشعبي وبلورته، بل يسهم فـي هذا الـتأليـف جمهـور كامـل أحيـانـاً بتـأثيره فـي الروايـة، بـحيـث يضـطر هـذا الأخيـر إلى أن يتلاءم مـع رغبـة مستـمعيه وآمـالهـم فيـغيـر في جزئيات الحكاية بما يسر جمهوره ويرضيه»[34].

وليس مـن شك أن هناك فـرقاً واضحاً بـين الشعر الجـاهلي والشـعر الشفوي أو الحكايات الشفوية بشكل أساسي وجوهري، فمسألة عدم ثبات الـنص وتـدخل الجـمهـور فـي المنـشد أو الـراوي لـتغييـره حسـب مـا يـريده الجمهور لم يكن شيئاً موثقاً ومتجسداً في الشعر الجاهلي لأنه شعر اقترن بـاسم مـؤلـفه اقـتـرانـاً شـديداً، ولـذلـك لا يمكـن أن يـكون هـذا الشـعـر شعـراً شفـوياً». وإذا كان لـيس من الـصعب جداً نسبـة أي من السـير الشـعبيـة إلى راو بـعيـنـة، فقـد تـعدلـت هـذه الـسيـرة وتـبدلـت مـرات عـديدة حتـى اتخـذت شكلها النهائي»[35].

إن الشـعر الجـاهلـي لـيس مـن هذا الـضرب ولا يجـسد أسـس نظـرية الـنظم الشفـوي، ولا يمكن أن يـكون فلكلوراً لا يعتد معـه بالنص الأصـلي أو المؤلف الأول، فمؤلف النص الجاهلي هو مؤلف أول يقترن اسمه بنصه.

وإذا كانت نـظرية النظـم الشفوي في ظـاهرها حلاً لـقضيـة موثـوقية الشعر الجاهلي، فإنهـا في باطنها تلغي فنية هذا الشعر وتـنفي شعريته من كونه إبداعاً فردياً تتجلى فيه ذات مبدعه وقدراته الفنية في بناء نصه بناءً محكماً ضمن سياق شعري كامل يعرف بشعر ما قبل الاسلام.

الهوامش والتعليقات

1) والتر. ج. أونج: الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين ومراجعة محمد عصفور، عالم المعرفة، العدد 182 الكويت 1994، ص 80 وما بعدها.

2) جيمس مونرو: النظم الشفوي في شعر ما قبل السلام، مشكلة الموثوقية، ترجمة إبراهيم السنجلاوي ويوسف الطراونة مكتبة الكتاني، إربد، 1987، ص 14.

3) والتر. ج. أونج: الشفاهية والكتابية، ص 34. «مقدمة المترجم».

4) بول زومتور: مدخل إلى الشعر الشفاهي، ترجمة وليد الخشاب، دار شرقيات، القاهرة، 1999، ص 30.

5) المصدر نفسه، ص 229.

6) والتر. ج. أونج: الشفاهية والكتابية، ص 141.

7) المصدر نفسه، ص229 .

8) بول زومتور: مدخل إلى الشعر الشفاهي، ص 222.

9) المصدر نفسه، ص 211.

10) فضل بن عمار العماري: الشعر والغناء في ضوء نظرية النظم الشفوي، مكتبة التوبة، الرياض، د.ت ص ص 35-36.

11) والتر. ج. أونج: الشفاهية والكتابية، ص ص 130-131.

12) Michael Zwettler: The Oral tradition of classical Arabic poetry. The ohio state University press 1978.

13) ويقصد بالقالب الصيغي التكرار الحرفي أو شبه الحرفي فقط وهو يختلف في الطول من كلمتين إلى ثلاث كلمات، وقد يمتد إلى شطر كامل أو إلى بيت تام وأما نظام القالب الصيغي فهو مجموعات أوسع لقوالب صيغية مختلفة يرتبط بعضها ببعض حيث تشترك على الأقل بلفظة واحدة لها نفس الموقع والوزن. وأما بنية القالب الصيغي فهي عبارة عن مجموعتين أو أكثر من الألفاظ التي لها نفس الموقع الوزني في القالب الصيغي ويكون لها نفس البنية النحوية، وأما المفردات التقليدية فيقصد فيها تكرار ورود كلمات معينة أو كلمات ترتبط اشتقاقياً لتنقل أفكار جزئية ذات دلالات تراثية. انظر جيمس مونرو: النظم الشفوي في شعر ما قبل الإسلام، مشكلة الموثوقية، ص ص 19-29 وفاضل ثامر: الشعر الجاهلي في المنظور الاستشراقي لنظرية النظم الشفوي، بحث مقدم لمؤتمر النقد الأدبي الرابع – جامعة اليرموك، 1992، ص 12 وما بعدها.

14) انظر جيمس مونرو: النظم الشفوي في شعر ما قبل الإسلام، مشكلة الموثوقية، ص 41.

15) Micheal Zwettler: the orzl tradition of classical Arabic poetry.

16) ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار الجيل، بيروت، الطبعة الثامنة 1988، ص 107 وما بعدها.

17) حسن البنا عز الدين: مقدمة كتاب الشفاهية والكتابية، ص 21، وانظر كتابه: الكلمات والأشياء بحث في التقاليد للقصيدة الجاهلية، دار الفكر العربي، القاهرة 1988، ص 171 وما بعدها.

18) Gregor Schoeler: Die Anwendung der oral poetry Theorie auf die arabische Literature. Der Islam. Band 58. 1981, 230.

19) ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ص 261 وما بعدها.

20) Gregor Schoelere: Die Anwendung der oral poetry Theorie auf die arabische Literatur. 231.

21) جيمس مونرو: النظم الشفوي في شعر ما قبل الإسلام، مشكلة الموثوقية، ص 16.

22) Gregor Schoeler: Die Anwendung der oral poetry Theorie auf die arabische Literatur. 217.

23) عبدالمنعم الزبيدي: مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي، منشورات جامعة قاريونس، ليبيا، 1978 ص 75 وما بعدها.

24) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، د.ت ج 1 ص 133.

25) جيمس مونرو: النظم الشفوي في شعر ما قبل الإسلام، مشكلة الموثوقية، ص 14.

26) فاضل ثامر: الشعر الجاهلي في المنظور الاستشراقي لنظرية النظم الشفوي، ص 30.

27) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، 1980، ص 84.

28) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآداب ونقده، ج 1/ ص 65.

29) Micheal Zwettler: The oral tradition theorie of classical Arabic poetry. 28.

30) عبدالقادر الرباعي: التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد 17، المجلد 1985، 15، ص ص 125-152.

31) Micheal Zwettler: The oral tradition theorie of classical Arabic poetry.28

32) Renate Jacobi: Studien zur poetic der altarabischen Qaside. Wiesbaden. 1972, 210-211.

33) ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، بيروت، 1991، ص 145، وانظر موسى ربابعة: التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، مجلة جامعة مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد الخامس، العدد الأول، 1990، ص ص159-192 .

34) نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مكتبة غريب، القاهرة 1977، ص85.

35) طلال حرب: أولية النص نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1999، 188.

المصادر والمراجع

أ - العربية:

1) نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مكتبة غريب، القاهرة، 1977.

2) الأسد، ناصر الدين: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار الجيل، بيروت، الطبعة الثامنة، 1988.

3) أونج، والتر. ج: الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين، مراجعة محمد عصفور، عالم المعرفة، العدد 182، الكويت 1994.

4) ثامر، فاضل: الشعر الجاهلي في المنظور الاستشراقي لنظرية النظم الشفوي، بحث مقدم لمؤتمر النقد الأدبي الرابع، جامعة اليرموك، 1992.

5) حرب، طلال: أولية النص نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1999.

6) ربابعة، موسى: التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، مجلة جامعة مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد الخامس، العدد الأول، 1990.

7) الرباعي، عبدالقادر: التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد 17، المجلد 15.

8) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، د.ت.

9) الزبيدي، عبدالمنعم: مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي، منشورات جامعة قاريونس، ليبيا، 1978.

10) زومتور، بول: مدخل إلى الشعر الشفاهي، ترجمة وليد الخشاب، شرقيات، القاهرة، 1999.

11) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمد محمود شاكر، مطبعة المدني، جدة، 1980.

12) عز الدين، حسن البنا، الكلمات والأشياء بحث في التقاليد الفنية للقصيدة الجاهلية، دار الفكر العربي، القاهرة، 1988.

13) العماري، فضل بن عمار: الشعر والغناء في ضوء نظرية النظم الشفوي، مكتبة التوبة، الرياض، د.ت.

14) عوض، ريتا: بنية القصيدة الجاهلية الصورة الفنية لدى امرئ القيس، دار الآداب، بيروت، 1991.

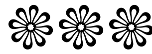
15) مونرو، جيمس: النظم الشفوي في شعر ما قبل الإسلام مشكلة الموثوقية، ترجمة إبراهيم السنجلاوي ويوسف الطروانة، مكتبة الكتاني، إربد، 1987.

ب – المراجع الأجنبية:

1) Jacobi. Renate: Studien zur poetic der altarabischen Qaside. Wiesbaden. 1971.

2) Schoeler. Gregor: Die Anwendung der oral poetry Theorie auf die arabischen Literatur. Der Islam. Band 58,1981.

3) Zwettler. Micheal: The oral tradition of classical Arabic poetry. Ohio state university press. 1978.



مقدمة:

بعد مرور مسافة زمنية لا بأس بها على القراءات الحديثة للنقد القديم والتي أدت إلى اكتشاف عوالم جديدة في عالمنا النقدي، وتجديد الكثير من الأفكار والتصورات التي تتصل به. يبدو أن العمل لم ينته بعد، ولما تزل الحاجة ماسة إلى مزيد من النقد والتمحيص للعديد من الأفكار وأود هنا أن أتوقف عند واحدة منها، خصوصاً تلك التي تتعلق بحدود العلاقة بين الزمخشري[1] وعبدالقاهر الجرجاني[2] فمن خلال استعراضنا للمؤلفات التي تعرضت للزمخشري، نجد أن أغلبها يلح على أن هذا الأخير كان تلميذاً وفياً لعبدالقاهر الجرجاني. فهذا مصطفى الصاوي الجويني الذي اعتبر أن «أسس التربية الفنية التي تهدى إليها عبدالقاهر الجرجاني قد أثمرت عند الزمخشري. فهو منذ مطلع تفسيره ينبه إليها ويشير، بل يجعلها عمدة تفسيره»[3]. وعلى إثر هذا الربط سوف تتوالى الكتابات التي تكرس الطرح نفسه دون أن تكلف نفسها عناء التمحيص في هذه النقطة؛ فهذا شوقي ضيف يعتبر أن الطريف عند الزمخشري هو أنه استلهم الهيكل الذي طرحه عبدالقاهر الجرجاني وقام بإعطاء أمثلة له في تضاعيف آي الذكر الحكيم، وبهذا كان المطبق الفعلي للنظرية الجرجانية في النظم[4]. والشيء نفسه نجده عند كل من أحمد محمد الحوفي[5] ودرويش الجندي الذي ينطلق من فرضية أن الكشاف تطبيق لنظرية عبدالقاهر الجرجاني[6].

ليس غرضنا هنا نفي العلاقة بين الرجلين لأنها موجودة فعلاً ويكفينا منها توقف كليهما على الآية الكريمة: ﴿وقيل يا أرض ابلعي ماءك، ويا سماء أقلعي وغيض الماء واستوت على الجودي وقيل بعداً للقوم الظالمين﴾[7]. يقول عبدالقاهر الجرجاني: «ومعلوم أن مبدأ العظمة في أن نوديت الأرض، ثم أمرت، ثم في أن كان النداء «بيا» دون «أي»، نحو «يا أيتها الأرض»، ثم إضافة «الماء» إلى «الكاف»، دون أن يقال «ابلعي الماء»، ثم إن اتبع نداء الأرض وأمرها بما هو من شأنها، نداء السماء وأمرها كذلك بما يخصها، ثم إن قيل: و«غيض الماء»، فجاء الفعل على صيغة «فُعِلَ» الدالة على أنه لم يغض إلا بأمر آمر وقدرة قادر، ثم تأكيد ذلك وتقريره بقوله تعالى: ﴿وقضي الأمر﴾، وذكر ما هو فائدة الأمور وهو: «استوت على الجودي»، ثم إضمار «السفينة» قبل الذكر، كما هو شرط الفخامة والدلالة على عظم الشأن، ثم مقابلة «قيل» في الخاتمة «بقيل» في الفاتحة؟ أفترى لشيء من هذه الخصائص التي تملؤك بالإعجاز روعة، وتخبرك عن تصورها هيبة تحيط بالنفس من أقطارها تعلقاً باللفظ من حيث هو صوت مسموع وحروف تتوالى في النطق؟ أم كل ذلك لما بين معاني الألفاظ من الاتساق العجيب؟»[8].

وحين يتوقف الزمخشري عنده هذه الآية يساير الجرجاني في تحليله ولا يزيد عليه إلا تأكيده على أن دلالة تعزز عظمة الخالق؛ فهو يستثمر المقولات نفسها مبدياً إعجابه بها قائلاً: «ولما ذكرنا من المعاني والنكت استفصح علماء البيان هذه الآية ورقَّصوا لها رؤوسهم لا لتجانس الكلمتين وهما قوله (ابلعي) و(أقلعي)، وذلك وإن كان لا يخلى الكلام من حسن فهو كغير الملتفت إليه بإزاء تلك المحاسن التي هي اللعب وما عداها قشور»[9].

هكذا يتوضح لنا اتفاق الرجلين في التحليل. ولكن هذه المسألة محدودة، كما أنها تحتوي على قدر كبير من التعميم مما يفرض علينا

إعادة قراءتها من أجل التأكد من هذه العلاقة ومداها. وفي هذا الصدد نقترح مقاربة للتصور النقدي لكل من عبدالقاهر الجرجاني والزمخشري فيما يخص أهم القضايا النقدية التي عرضا لها.

وقبل أن ندخل غمار موضوعنا نرى من الضروري الإشارة إلى مؤشر قوي يتجه نحو الفصل بين الرجلين؛ فعبدالقاهر الجرجاني مشهور بأشعريته بينما كان الزمخشري مشهوراً بمناصرته للمذهب الاعتزالي. وهذا الاختلاف سوف ينعكس على تصور كل واحد منهما للقضايا النقدية خصوصاً إذا استحضرنا الصراع المعتزلي الأشعري، وكيف كان كل طرف يوظف علوم اللغة من نحو وبلاغة من أجل تعزيز تصوره أو تأويله للآيات.

أولاً: قضية النظم عند عبدالقاهر الجرجاني والزمخشري:

ظهر مصطلح النظم في أحضان الدراسات الإعجازية التي حاولت الوصول إلى كنه المعجزة في كتاب الله تعالى. وقد كان ذلك مع الجاحظ[10] والخطابي[11] والرماني[12] والباقلاني[13]. ثم أصبح نظرية شمولية مع عبدالقاهر الجرجاني تبتغي تفسير جميع ظواهر النص. وقبل عرض نظريته يقوم بتنقية الطريق المؤدية إليها حيث اعتبر الكلمات غير حاملة لأي شيء خارج السياق، فهي وعاء فارغ لا يمتلئ إلا في إطار علاقته بسابقه وتاليه، لهذا:

«ينبغي أن ينظر إلى الكلمة قبل دخولها في التأليف، وقبل أن تصير إلى الصورة التي بها يكون الكلم إخباراً وأمراً ونهياً واستخباراً وتعجباً، وتؤدي في الجملة معنى من المعاني التي لا سبيل إلى إفادتها إلا بضم كلمة إلى كلمة، وبناء لفظة على لفظة، هل يتصور أن يكون بين اللفظتين تفاضل في الدلالة حتى تكون هذه أدل على معناها الذي وضعت له من صاحباتها على ما هي موسومة به حتى يقال إن «رجل» أدل على معناه من «فرس على ما سمي به»[14].

فالألفاظ لا مزية من وراءها من حيث هي ألفاظ لها بنية صوتية وخاصيات جرسية ونغمية، ولا معنى لها إلا من حيث هي حاملة لمعنى ووعاء له[15]. وإذا كان هذا هكذا، فإن المزية تظهر بالنظم أي نظم هذه المعلومات، ولا يتم هذا النظم إلا عندما يتحقق تناسب في معانيها، فالكلمة لا تدخل في تركيب معين إلا عندما يقتضي معناها ذلك، وعندما تتلاءم مع السابق واللاحق. وهذا ما توصل إليه الجرجاني عندما صرح بأن: «لا نظم في الكلمة ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض، ويبنى بعضها على بعض. وتجعل هذه بسبب من تلك، هذا ما لا يجهله عاقل ولا يخفى على أحد من الناس»[16].

فالنظم هو توخي معاني النحو، وهذه نقلة نوعية من شأنها أن تتجاوز ثنائية اللفظ والمعنى، لأن معاني النحو تفرض وجود كليهما مادام النحو هو نظام من العلاقات المعنوية لا تظهر إلا على الصعيد اللفظي، وهذا ما حاول الجرجاني تقريره، يقول:

«اعلم أن ليس «النظم» إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه «علم النحو» وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها»[17].

ويتأطر النظم الجرجاني ضمن المعنى الذي يختمر في النفس، ويعود بنا هذا إلى المعنى النفسي الذي دافع عنه الأشاعرة في دعواهم بقدم القرآن. ومن ثم يأخذ تجليه اللفظي، والذي يجعله يقدم المعنى هو أن النظم يتجاوز اللفظ المفرد ليصل إلى النص بأكمله، لأن هناك من المعاني ما لا تؤديه الألفاظ كل على حدة. فمعنى النص يتخلق من العلاقات، وكأننا أمام الطرح الحديث الذي لا يهتم بالعناصر بقدر اهتمامه بعلاقاتها. وهذه العلاقات هي التي عبر عنها بمعاني النحو:

«والفائدة في معرفة هذا الفرق، أنك إذا عرفت أن ليس الغرض بنظم الكلم: أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالتها

وتلاقت معانيها، على الوجه الذي اقتضاه العقل. وكيف يتصور أن يقصد به إلى توالي الألفاظ في النطق، بعد أن ثبت أنه نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وأنه نظير الصياغة والتحبير والتفويف والنقش، وكل ما يقصد به التصوير، وبعد أن كنا لا نشك في أن لا حال للفظة مع صاحبتها تعتبر إذا أنت عزلت دلالتها جانباً؟ وأي مساغ للشك في أن الألفاظ لا تستحق من حيث هي ألفاظ، أن تنظم على وجه دون وجه»[18].

ومعاني النحو ليست مساطر صارمة أو صيغ جاهزة جامدة، ولكنها مقولات مرنة تتحول وتتغير لكي تتكيف مع ا لغرض من التعبير. فالألفاظ الواحدة قد تنتج تعابير كلما أضيف عنصر أو ألغي، أو كلما حل واحد محل الآخر تغير المعنى. «فاشتعل شيب الرأس» ليس هي «اشتعل الشيب في الرأس»، وليست هي «اشتعل الرأس شيباً». والذي يتحكم في هذه الاختلافات هو الغرض الذي نريده من كل عبارة. يقول:

«وإذ قد عرفت أن مدار أمر النظم على معاني النحو، وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه، فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها، ونهاية لا تجد لها ازدياداً بعدها ثم اعلم أن ليست المزية بواجبة لها في أنفسها، ومن حيث هي على الإطلاق، ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام، ثم بحسب موقع بعضها من بعض استعمال بعضها مع بعض»[19].

هكذا تتوضح لنا ثلاث نقط أساسية:

أولها: أن عبدالقادر الجرجاني لا يهتم باللفظ المفرد ولا يحفل به حيث يعتبره وعاء فارغاً لا يمكن الاطمئنان لدلالته المفردة ولا يستحق القيمة في نفسه حتى يدخل في تركيب معين.

ثانياً: أن الذي يتحكم في المزية أو جمال النص هو كيفية نظمه

وتركيبه، بمعنى آخر: جمال النص يظهر على الصعيد النحوي وليس على صعيد الألفاظ المفردة.

ثالثها: أن أصل النظم يعود إلى المعنى ولا علاقة له باللفظ، وحتى عندما نقرر الفضل للفظ فإن هذا الفضل يعود إلى تناسق المعاني وحسن ترتيبها.

وعندما ننتقل إلى الزمخشري نجده أيضاً يعتبر النظم مكمن المزية في الكلام لا في اللفظ أو في المعنى. ذلك أنه يشير إليه في المقدمة. يقول: «الحمد لله الذي أنزل القرآن كلاماً مؤلفاً منظماً، ونزله بحسب المصالح منجماً، وجعله بالتحميد مفتتحاً وبالاستعاذة مختتماً»[20]. فأول خاصية من خاصيات القرآن هي أنه مؤلف منظم: أي أن الزمخشري منذ الأول يفصح عن خطته في النظر إلى القرآن الكريم متجاوزاً كونه لفظاً أو معنى، مقرراً أنه تأليف وتنظيم تنسجم فيه العناصر وتتشابك. وهذه الخطة من شأنها أن تفتح له مجالات جديدة للتحليل تتجاوز مستويات اللفظ والمعنى، لأن الأداة الوحيدة الظاهرة التي تتجلى فيها المزية، ويظهر فيها الإعجاز هي النظم: أي كيفية صياغة النص بما يعنيه هذا من تنظيم للأفكار وترتيب لها، ورصف للكلمات وتنضيد لها بطريقة توصل مباشرة إلى الغرض المطلوب. يقول:

«والذي هو أرسخ عرفاً في البلاغة أن يضرب عن هذه المحال صفحاً، وأن يقال: إن قوله ﴿ألم﴾ جملة برأسها أو طائفة من حروف المعجم مستقلة بنفسها و﴿ذلك الكتاب﴾ جملة ثانية و﴿لا ريب فيه﴾ ثالثة و﴿هدى للمتقين﴾ رابعة. وقد أصيب بترتيبها مفصل البلاغة وموجب حسن النظم حيث جيء بها متناسقة هكذا من غير حرف نسق وذلك لمجيئها متآخية آخذاً بعضها بعنق بعض»[21].

إن الفضائل المذكورة أعلاه لا يمكن تحصيلها بواسطة ثنائية اللفظ والمعنى، لأن ما يمكن التوصل إليه هو شيء تقوله أوضاع اللغة،

ومعاني المفردات كل واحدة على حدة، ولا يمكننا تجاوزه. فالعبارة هنا صغيرة تضمنت معاني كثيرة ونكت بلاغية أعطت للكلام شحنات كبيرة تنفذ عميقاً في النفس، فقد قرر الزمخشري أولاً الترتيب الذي ينسق الكلام ويعطيه شيئاً زائداً على المقبولية من حيث إنه لا يجعلنا ننتبه إلى وجود وحدات منفصلة بل لا نشعر إلا بوحدة واحدة. وينضاف إليه الحذف مع ما يستتبعه من استفزاز للنفس وتشغيل للعقل، والتفخيم غير خاف وقع الأشياء الفخمة في أنفسنا حيث تستأثر بالانتباه وتشغل الفكر والنفس معاً. ثم هناك التقديم والتأخير مع ما يرافقه من إحساس بجمالية الكلام[22]. والنظم عند الزمخشري هو الصياغة وهو كيفية قول الأشياء، وطريقة تنضيد الكلام، يعود بنا هذا إلى القاضي عبدالجبار[23] عندما اعتبر المعاني محدودة واعتبر التزايد في الألفاظ. فالتحدي لم يقع بالمعاني لأنها قد تكون مدركة. وقد توجد لديهم، ولدينا في شعرائهم وحكمائهم من أدرك مبادئ الإسلام حتى قبل وصولها. ولكن التحدي وقع في النظم وفي درجة الفصاحة ويتعزز هذا حين يعتبر أن علم الله يظهر في النظم: «فإن قلت ما معنى قوله ﴿أنزله بعلمه﴾[24] وما موقعه من الجملة التي قبله؟ قلت: معناه أنزله ملتبساً بعلمه الخاص الذي لا يعلمه غيره، وهو تأليفه على نظم وأسلوب يعجز عنه كل بليغ وصاحب بيان، وموقعه مما قبله موقع الجملة المفسرة لأنه بيان للشهادة، وأن شهادته بصحته أنه أنزله بالنظم المعجز الفائت للقدرة»[25].

لقد كان الجرجاني يحتفل بالمعنى ويعتبره الأصل في النظم بينما الزمخشري هنا لا يحتفل به وينظر إليه في حد ذاته بدون بحث عن أصله في اللفظ أو المعنى، فجميع الآيات التي تشير إلى الإعجاز أو التي يتحدى فيها القرآن الكفار، نجده يركز أثناء تحليله على أن المزية وجانب التحدي وقع في النظم.

وحتى عندما تحدث عن المعنى، فإنه اعتبره تالياً للنظم، يقول:

«(عجباً) بديعاً مبايناً لسائر الكتب في حسن نظمه وصحة معانيه قائمة فيه دلائل الإعجاز. وعجب مصدر يوضع موضع العجيب، وفيه مبالغة، وهو ما خرج عن حد أشكاله ونظائره»[26].

ومما يزيد هذا رسوخاً تعليله لكيفية ورود أخبار وقصص واحدة بطرق مختلفة وبصيغ متعددة تفوق الصيغ المتعارف عليها. يقول:

«والمراد بأحسن الاقتصاص أنه اقتص على أبدع طريقة وأعجب أسلوب، ألا ترى أن هذا الحديث مقتص في كتب الأولين، ولا ترى اقتصاصه في كتاب منها مقارباً لاقتصاصه في القرآن. وإن أريد بالقصص المقصوص فمعناه: نحن نقص عليك أحسن ما يقص من الأحاديث، وإنما كان أحسنه لما يتضمن من العبر والنكت والحكم والعجائب التي ليست في غيرها، والظاهر أنه أحسن ما يقتص في بابه كما يقال في الرجل هو أعلم الناس وأفضلهم، يراد في فنه، فإن قلت: مم اشتقاق القصص؟ قلت: من قص أثره إذا اتبعه لأن الذي يقص الحديث يتبع ما حفظ به شيئاً فشيئاً»[27].

فأحسن القصص يفهم منها شيئان: الأول هو كيفية القص التي أتت بديعة عجيبة، وهو ما عبر عنه بالاقتصاص، والثاني: هو المقصوص أي المعاني والعبرة والحكمة، ولكن المرجع لديه هو الاقتصاص لأنه قال بأنه «أحسن ما يقتص في بابه» ووضح هذا بقوله «هو أعلم الناس». فجميع الناس علماء، ولكن يتميز أحدهم عندما تدق صناعته ويتوصل إلى ما لم يتوصل إليه الآخرون. وكذلك القرآن يقص علينا قصصاً يعرفها اليهود والنصارى، وحتى العرب. ولكنه تميز في الكيفية وطريقة التقديم. يقول: «﴿وكلا﴾[28] التنوين فيه عوض من المضاف إليه كأنه قيل: وكل نبأ ﴿نقص عليك﴾ و﴿أنباء الرسل﴾ بيان لكل و﴿ما يثبت له فؤادك﴾ بدلاً من ﴿كلا﴾. ويجوز أن يكون المعنى، وكل اقتصاص نقص عليك، على معنى، وكل نوع من أنواع الاقتصاص

نقص عليك. يعني الأساليب المختلفة، وما نثبت به مفعول نقص، ومعنى تثبيت فؤاده زيادة يقينه وما فيه طمأنينة قلبه»[29].

فاختلاف القصص يعود إلى الدّقة في النظم وإلى تثبيت قلب الرسول.

إن تغافل الزمخشري الحديث عن أصل النظم قد يعود إلى اهتمامه بالتحليل، وهو مستوى عملي لا تتخلق النظرية إلا في غضونه، وقد يعود أيضاً إلى رغبته في استثمار الإرث الجرجاني بطريقة أصيلة لا تجعله يتناقض مع مبادئه الاعتزالية. لكن الأكيد لدينا هو أنه ترسّم لنفسه خطى جديدة وطريقاً جديداً لم يكن فيه مطبقاً لما أتى به الجرجاني؛ لهذا لم يجد أي حرج في مناقضة ما أتى به هذا الأخير. فبينما كان عبدالقاهر يحتفل بالمعنى ويعتبره الأصل في النظم حيث إنه كان يرى أن اختلافات نظم الجمل أو النصوص يعود بالأساس لاختلاف المعنى؛ وكل اختلاف في اللفظ ترجع مزيته لاختلاف المعنى. نجد الزمخشري يقر بوجود المعنى الواحد الذي يعبر عنه بألفاظ مختلفة يقول: «﴿يريدون وجه الله﴾[30] يحتمل أن يراد بوجهه ذاته أو جهته وجانبه: أي يقصدون بمعروفهم إياه خالصاً، وحقه كقوله تعالى ﴿إلا ابتغاء وجه ربه الأعلى﴾[31]. أو يقصدون جهة التقرب إلى الله لا جهة أخرى، والمعنيان متقاربان ولكن الطريقة مختلفة»[32].

إذاً هنا لا فرق بين المعنيين فهما شيء واحد. ولكن الاختلاف يقع على صعيد اللفظ أو ما سماه الزمخشري «الطريقة» وهي من مرادفات النظم. والطريقة هنا هي طريقة البلاغة التي إن كانت تعني الوصول باللفظ لأقصى طاقاته ودرجاته، فإنها تعني الدّقة وإظهار القدرة على إخراج المعنى الواحد في صور شتى. يقول:

«ويوم الدين ويوم يبعثون في معنى واحد، ولكن خولف بين العبارات سلوكاً بالكلام طريقة البلاغة»[33].

وبهذا يكسر الزمخشري القواعد التي بناها الجرجاني، ولكن بطريقة ذكية لأنه كان يسير على هداها ثم بعد ذلك يقف على محدوديتها في بعض اللحظات، فالمزية ليست خالصة للمعنى، وليس كل اختلاف في الألفاظ مرده الاختلاف في المعنى.

وإذا كان الجرجاني لا يحتفل بالألفاظ في حد ذاتها، فإن الزمخشري يحتفل بها[34] ويعتبرها منفردة حاملة لدلالة ومعنى حيث إنها قد تكون فصيحة، وقد يوجد أفصح منها بقطع النظر عن سياقها. يقول:

«والكبكبة تكرير الكب. جعل التكرير في اللفظ دليلاً على التكرير في المعنى كأنه إذا ألقي في جهنم ينكب مرة بعد مرة حتى يستقر في قعرها»[35].

فالتكرير هنا في اللفظ بمفرده، وهو الذي يجسد الحالة المطلوبة في الجملة.

إن الالتفات للفظ كعنصر معزول شكل تطعيماً لنظرية النظم، وسداً للرتوق التي يمكن أن تظهر فيها. فالنص هو أصلاً فسيفساء من الأجزاء المركبة له؛ قد لا تكون هذه الأجزاء مهمة، ولكنها أيضاً قد تكون مهمة بشكل لافت للنظر، وهذا ما نجده مع الزمخشري حينما يلتفت للألفاظ معزولة. يقول:

«فإن قلت: لم قال ليس بي ضلالة ولم يقل ضلال كما قالوا؟ قلت: الضلالة أخص من الضلال فكانت أبلغ في نفي الضلال عن نفسه كأنه قال ليس بي شيء من الضلال، كأنه قال: ألك ثمر؟ فقلت: مالي ثمرة[36]. وقد سمحت له هذه النظرة أن يتعرف على فصاحة اللفظ. يقول: «وكما لا فرق بين كسبته مالاً وأكسبته إياه، فكذلك لا فرق بين جرمته ذنباً أو أجرمته إياه، والقراءتان مستويتان في المعنى لا تفاوت بينهما إلا أن المشهورة أفصح لفظاً، كما أن كسبت مالاً أفصح

من أكسبته، والمراد بالفصاحة أنه على ألسنة الفصحاء من العرب الموثوق بعربيتهم أدور وهم له أكثر استعمالاً»[37].

كما سمحت له بالمقارنة بين اللفظتين وإظهار أكثرها ملاءمة للسياق بفضل خاصياتها ومكوناتها يقول:

«فإن قلت: لم عدل عند ضيق إلى ضائق؟ قلت: ليدل على أنه ضيق عارض غير باق»[38].

وهنا نجد شيئاً مهماً هو نتيجة من نتائج التأمل من اللفظ القرآني، ويتعلق بمعنى صيغ الألفاظ، حيث إنه يقرر الفرق بين المصدر (ضيق) واسم الفاعل (ضائق). وفي موضع آخر يقرر الفرق بين الفعل واسم المفعول يقول: «و﴿الناس﴾[39] رفع باسم المفعول الذي هو مجموع كما يرفع بفعله إذا قلت يجمع له الناس. فإن قلت: لأي فائدة أوثر اسم المفعول على فعله؟ قلت: لما في اسم المفعول من الدلالة على ثبات معنى الجمع لليوم، وأنه يوم لابد من أن يكون ميعاداً لجمع الناس له، وأنه الموصوف بذلك صفة لازمة، وهو أثبت أيضاً لإسناد الجمع إلى الناس وأنهم لا ينفكون منه، ونظيره قول المتهدد: إنه لمنهوب مالك محروب قومك، فيه من تمكن الوصف وثباته ما ليس في الفعل وإن شئت فوازن بينه وبين قوله ﴿يوم يجمعكم ليوم الجمع﴾[40] تعثر على صحة ما قلت لك»[41].

بعد هذا يمكننا أن نجزم مطمئنين حول العلاقة بين الرجلين، والمعطيات الموجودة والتي سبق سردها تسير في اتجاه إنكار العلاقة بينهما باعتبار أن المتأخر زمنياً، وهو الزمخشري، لم يكن هدفه أن يطبق نظرية النظم الجرجانية على القرآن الكريم، ولكنه جعل هدفه المركزي كما يصرح في مقدمة كشافه أن يستجيب لمطلب أصحاب فرقته الاعتزالية في تفسير القرآن بطريقة عقلية تنسجم مع مبادئ المعتزلة، كما جعل هدفه البحث عن سر الإعجاز البلاغي أو ما يجعل

من النص القرآني نصاً معجزاً لا يمكن للناس أن يأتوا بمثله أو أن يضاهوه في حسن النسج وروعة الصياغة.

لهذا نقول إن لكل منهما شخصية متفردة على صعيد المنطلقات المبدئية وطرائق التحليل ومن ثم النتائج.

تبقى مجموعة من المواقف المشتركة بين الرجلين من بعض الظواهر النقدية والبلاغية، ونخص بالذكر هنا الموقف من الإيقاع، فكلاهما كان يرفض الإيقاع ولا يعتد به. حيث إنهما يشتركان في التركيز على النظم ولا نجد لهما مصطلحات إيقاعية أو عروضية ولا نجد عندهما احتفالاً بالظواهر الصوتية إلا لماماً.

كما يمكن أيضاً أن نرى بوضوح رفضهما للبديع[42] ولكننا عندما نستحضر النقد القديم نجد أنه عرف تياراً بلاغياً اعتمد على بلاغة الإقناع وامتد منذ الجاحظ. وقد تميز هذا التيار بعدم اهتمامه بالإيقاع والمكونات الصوتية للنص، وكذلك برفضه للبديع واعتباره ضرباً من التكلف. وإذا كان هذا هكذا لا يمكننا الحديث عن تأثر الزمخشري للجرجاني في هاتين النقطتين لأن الأمر لا يعدو كونه خاصية يشترك فيها كل أصحاب هذا التيار.

ثانياً: قضية الصورة عند عبدالقاهر الجرجاني والزمخشري:

سوف نركز في هذه النقطة على نقط الخلاف بين الرجلين في تناولهما للصورة الشعرية، ونقصد بهذه الأخيرة الصورة والتصوير والتخييل والمجاز والتشبيه والتمثيل والاستعارة. وقبل أن نفصِّل القول في هذا المجال سوف نتوقف عند نقطة عامة تتعلق بكيفية تعامل كل من الجرجاني والزمخشري مع مصطلحات الصورة الشعرية. فقد كان الجرجاني يتميز بالدقة والحرص على الفصل بين المصطلحات، بينما كان الزمخشري يتعمد المزج بين مكونات الصورة فيستعمل التشبيه

بجميع مشتقاته استعمالاً يعود إلى القياس والمقارنة أو إلى إلحاق أمر المشبه بأمر المشبه به في شيء معين، ويعتبر «تشبيهاً» كل ما يدور في دائرة التشبيه، والتمثيل، والتشبيه المركب، والاستعارة، فكلما صادف أثناء شرحه للقرآن شاهداً ضمن هذه الأشكال البلاغية اعتبره تشبيهاً. فعندما وقف على الآية ﴿واضرب لهم مثل الحياة الدنيا كماء أنزلناه من السماء فاختلط به نبات الأرض فأصبح هشيماً تذروه الرياح وكان الله على كل شيء مقتدراً﴾[44].

«شبه حال الدنيا في نظرتها وبهجتها وما يتعقبها من الهلاك والفناء بحال النبات يكون أخضر وارفاً ثم يهيج فتطيره الرياح كأن لم يكن»[45].

من المعلوم أننا هنا بصدد تمثيل، حسب ما توصل إليه عبدالقاهر الجرجاني عندما يقول: «ثم إن الشبه العقلي ربما انتزع من شيء واحد كما مضى من انتزاع الشبه للفظ من حلاوة العسل. وربما انتزع من عدة أمور وضع بعضها إلى بعض ثم يستخرج من مجموعها الشبه فيكون سبيله سبيل الشيئين يجمع ويمزج أحدهما بالآخر حتى تحدث صورة غير ما كان لهما في حال الإفراد لا سبيل الشيئين يجمع بينهما، وتحفظ صورتهما ومثال ذلك: قوله عز وجل ﴿مثل الذين حملوا التوراة ثم لم يحملوها كمثل الحمار يحمل أسفاراً﴾[46] الشبه منتزع من أحوال الحمار وهو أنه يحمل الأسفار التي هي أوعية العلوم، ومستودع ثمر العقول ثم لا يحس بما فيها ولا يشعر بمضمونها، ولا يفرق بينها وبين سائر الأحمال التي ليست من العلم في شيء، ولا من الدلالة عليه سبيلاً، فليس له مما يحمل حظ سوى أنه يثقل عليه، ويكد جنبيه، فهو كما ترى مقتضى أمور مجموعة، ونتيجة لأشياء ألفت وقرب بعضها إلى بعض»[47].

وعندما نعود لآية سورة الكهف نجد أن الشبه بين الصورتين منتزع من متعدد وهو لحظات التحول في كلا الأمرين وسرعة الفناء.

ولكن الزمخشري اعتبره تشبيهاً فقط. كما أنه حين يعرض لأحد الآيات[48] يتحدث عن تشبيه، ولكننا عندما نتأمل الآية نجد أنفسنا أمام استعارة، يقول:

«﴿بأمره﴾ بمشيئته وتصريفه وهو متعلق بمسخرات: أي خلقهن جاريات بمقتضى حكمته وتدبيره، وكما يريد أن يصرفها يسمى ذلك أمراً على التشبيه كأنهن مأمورات بذلك»[49].

وما نلاحظه هنا ليس أمراً شاذاً، ولكنه عام يسعفنا في تقرير أن الزمخشري لا يكترث كثيراً بالدقة المصطلحية التي تميز بها الجرجاني على الرغم من علمه بها والتعامل بها في غير موضع؛ فهو يميل إلى اعتبار هذه الأشكال البلاغية على اختلاف مستوياتها تندرج ضمن الإطار نفسه، وتحوم في دائرة الأهداف نفسها. لهذا لم يعط تعريفاً نظرياً للتشبيه. ولكنه يتعامل مع القرآن بتعريف واضح وتصور جلي له. بينما نجد أن الجرجاني أعطى حيزاً مهماً في أسراره للتعريف وتحديد الفروق.

ولكي تتعزز هذه الفكرة وتتوضح لنا أكثر التقاطعات بين الرجلين سوف نسلط الضوء على مصطلحين فقط من مصطلحات الصورة الشعرية وهما: «الصورة» و«التخييل».

فالصورة تحيل على المدرك البصري أو كل ما ندركه بواسطة حاسة البصر. وقد تخلقت الصورة الشعرية من الفضاء البصري، ولكنها اكتسبت دلالات جديدة تتماشى مع طبيعة المجال اللغوي والأدبي؛ «فهي تمثيل بصري لموضوع ما»[50]، أو هي نقل مشهد بصري بواسطة اللغة التي هي سمعية مما يفرض تواجد خاصيتين أساسيتين: أولهما الصياغة، وثانيهما التخييل؛ فالصياغة تعتبر ضرورية ليس فقط في هذا المجال، بل في جميع جوانب الإنتاج الأدبي. والتخييل يعد أيضاً ضرورياً، لأنه هو القدرة على إدراك هذه الصياغة والانفعال بها، على أننا نتحدث هنا عن الصورة من وجهة نظر خاصة ترى في

الصورة النقل اللغوي أو التجسيد اللغوي للمدركات الحسية. لكن عبدالقاهر الجرجاني لا ينظر إليها من هذا المنظار لأنه يقدم لها تعريفاً مخالفاً يقول:

«واعلم أن قولنا «صورة»، إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان تبين إنسان من إنسان وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هنا لا تكون في صورة ذاك، وكذلك كان الأمر في المصنوعات، فكان تبين خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقاً عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا «للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك»[51].

فالصورة هنا هي كيفية قول الأشياء وصياغتها انسجاماً مع طروحات الجرجاني في الإقرار بالتفاوت والفضيلة في النظم، فالمادة موجودة قبلاً مثل وجود الخشب والذهب، ولا تعرض للنقاش، وإنما موضوع البحث هو تشكيل هذه المادة والدقة في إخراج أشكال دقيقة جديدة منها، ومن أجل توضيح هذه الفكرة يستند على استعمالات النقاد والبلاغيين من باب الأخذ. فعندما يقولون بأنه أخذ المعنى فظهر أخذه أو خفي أخذه.

فإن هذا يدل على كيفية إخراج المعنى في صور مختلفة إذ لو كان المعنى الواحد في صورة واحدة لما كان هناك حديث عن الإظهار أو الإخفاء، لأن الأمر لن يعدو كونه احتذاء أو استنساخاً[52]. بينما يرد التصوير عند الزمخشري على ثلاثة أوجه تتفق كلها في مناقضة تصور عبدالقاهر الجرجاني، بالقدر نفسه الذي تحيل فيه على الجانب البصري.

1: *تصوير المعنى المجرد* وتوصيل لفكرة تجريدية إلى ذهن الإنسان، فهو يساعد على توصيل الأفكار المجردة بطريقة حسية تمكن الإنسان

العامي أن يتوصل إلى معرفة هذه الأفكار ويعرفها على الرغم من تجريدها وتعاليها عن فهمه[53]. يقول:

«وفي قوله ﴿وسع كرسيه﴾[54] أربعة وجوه: أحدها أن كرسيه لم يضق عن السموات والأرض لبسطته وسعته، وما هو إلا تصوير لعظمته وتخييل فقط ولا كرسي ثمة ولا قعود ولا قاعد كقوله ﴿وما قدروا الله حق قدره والأرض جميعاً قبضته يوم القيامة والسموات مطويات بيمينه﴾[55]. من غير تصور قبضته وطي يمين، وإنما هو تخييل لعظمة شأنه وتمثيل حسي ألا ترى إلى قوله ﴿وما قدروا الله حق قدره﴾ والثاني وسع علمه وسمى العلم كرسياً تسمية بمكانه الذي هو كرسي العالم. والثالث وسع ملكه تسمية بمكانه الذي هو كرسي الملك. والرابع ما روي أنه خلق كرسياً هو بين يدي العرش دونه السموات والأرض وهو إلى العرش كأصغر شيء»[56].

ومن جانب ثان نجد التصوير يقترن بضرب من المبالغة ويتساوق مع حالات التحسين والتقبيح؛ يقول:

«﴿مثل الذين ينفقون﴾[57] لابد من حذف مضاف، أي مثل نفقتهم كمثل حبة أو مثلهم كمثل بادر حبة. والمنبت هو الله ولكن الحبة لما كانت سبباً أسند إليها الإنبات كما يسند إلى الأرض وإلى الماء، ومعنى إنباتها سبع سنابل، أن تخرج ساقاً يتشعب منها سبع شعب لكل واحدة سنبلة، وهذا التمثيل تصوير للأضعاف كأنها ماثلة بين عيني الناظر»[58]. فالتصوير هنا قام على قرن الإنفاق بعملية الزرع ليستطيع الإنسان إدراك جدوى ما يفعل ويظهر مستوى ربحه من هذه العملية. هذا فيما يخص التحسين. أما عن التقبيح فيقول: «﴿إلا أن تقطع قلوبهم﴾[59] قطعاً وتفرق أجزاء فحينئذ يسلون عنه، وأما مادامت سالمة مجتمعة فالريبة باقية فيها متمكنة، فيجوز أن يكون ذكر التقطيع وتصوير الحال زوال الريبة عنها»[60].

أما من الجانب الثالث فإن التصوير يرادف الوصف، ويمكننا

التوقف عليه في معرض السرد حيث يصف سبحانه وتعالى مواقع الطرفين وكثرة عدد المشاركين وحسن موقعهم، وقلة عدد المسلمين، وكيف قلل الله تعالى المشركين في أعين المسلمين وكثر المسلمين في أعين أعدائهم(61). وكل هذا «فيه تصوير ما دبر سبحانه من أمر وقعة بدر ليقضي أمراً كان مفعولاً»(62).

وعموماً يمكننا أن نقول إن التصوير عند الزمخشري يقابل المفهوم المجرد؛ فهو دائماً حسي يقول:

« ﴿يخل لكم وجه أبيكم﴾(63) يقبل عليكم إقبالة واحدة لا يلتفت عنكم إلى غيركم، والمراد سلامة محبته لهم ممن يشاركهم فيها وينازعهم إياها. فكان ذكر الوجه لتصوير معنى إقباله عليهم لأن الرجل إذا أقبل على الشيء أقبل بوجهه ويجوز أن يراد بالوجه الذات كما قال تعالى ﴿ويبقى وجه ربك﴾(64) وقيل يخل لكم، يفرغ لكم من الشغل بيوسف»(65). لا أظن أننا الآن بحاجة بمزيد من إيضاح الفرق، على صعيد التصوير، بين الرجلين. لهذا سوف ننتقل إلى التخييل الذي يعتبر من المصطلحات التي تسربت من المنظومة الفلسفية للمجال البلاغي والنقدي القديم، وهو جزء من الخيال بوصفه ملكة إنسانية يقوم بوظائف عدة؛ فإذا كان العقل هو القدرة على إصدار المفاهيم، وملكة التجريد وإبداع المقولات الكبرى، وإذا كان الحس هو المعرفة الصادرة عن اللقاء المباشر بين الإنسان والطبيعة عبر الحواس؛ فإن الخيال يوجد في الوسط بوصفه حلقة ربط بين المقولات المجردة والمعطيات التجريدية الحسية(66)، وهو وسيلة للإدراك فنحن نتلقى مواد العالم الخارجي عبر حواس مختلفة ونترك للخيال جمع هذه المعطيات وتركيبها وتخزينها.

ولا تقف وظيفته عند هذا الحد، فهو يتجاوزها إلى مهمة أخرى هي إعادة تركيب المعطيات التي تختزنها الذاكرة بطريقة مخالفة للمعهود أو الصورة الأولى التي تلقيناها بها أول مرة. وإذا كانت وظيفة

الخيال بهذا التنوع، فإن فلاسفة المسلمين بحثوا لنا مصطلحين لفعل الخيال هما «التخيل» و«التخييل».

وقد انتقل من هذه المصطلحات الثلاثة مصطلح التخييل فقط إلى مجال النقد والبلاغة، بينما بقي التخيل خارج دائرة الاهتمام النقدي.

فتعامل عبدالقاهر الجرجاني معه على أساس أنه نوع من الوهم والخداع الذي يلجأ إليه الشاعر عند إرادته لقول الشعر مادام الشعر ينحو نحو الإمتاع والإعجاب. يقول:

«جملة الحديث الذي أريده بالتخييل ههنا، ما يثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً، ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه، ويريها ما لا ترى»(67).

فالشعر، بهذا الاعتبار، لا يدخل في باب الصدق وليس المطلوب منه أن ينقل الواقع الحقيقي، لهذا فهو ليس مطلوباً في لحظات الجد. فـ: «لا يؤخذ الشاعر بأن يصحح كون ما جعله أصلاً وعلة كما ادعاه فيما يبرم أو ينقض من قضية، وأن يأتي على ما صيره قاعدة وأساساً ببينة عقلية، بل تسلم مقدمته التي اعتمدها بينة كتسليمنا أن عائب الشيب لم يذكر منه إلا لونه، وتناسينا سائر المعاني التي لها كره ومن أجلها عيب»(68). ولعل الجرجاني هنا يسير على هدي التعريف اللغوي للخيال الذي يقرب بينه وبين الوهم والحلم(69). كما أنه يستضيء بمشعل الفلاسفة الذين حاصروا الخيال واعتبروه قاصراً بحاجة دائماً إلى رقيب هو العقل(70).

لهذا لا يبدو غريباً أن يوقف الجرجاني حدود التخييل ويمنعه من بسط ظلاله على الاستعارة ليضمها إليه، كما لا يبدو غريباً أن ينزه القرآن عن التخييل، فإذا كان التخييل: «انفعال من تعجب أو تعظيم أو غم أو نشاط من غير أن يكون الغرض بالمقول اعتقاد

البتة»[71]. فإنه بعيد عن القرآن لأن الغرض الأول من هذا الأخير هو الاعتقاد وليس الانفعال والتعجب لأن: «لك مع لزوم الصدق والثبوت على محض الحق، الميدان الفسيح، والمجال الواسع، وأن ليس الأمر على ما ظنه ناصر الإغراق والتخييل الخارج عن أن يكون الخبر على خلاف المخبر من أن يتسع المقال ويفتن، وتكثر موارد الصنعة ويعزز ينبوعها، وتكثر أغصانها وتتشعب فروعها، إذ يبسط من عنان الدعوى، فادعى ما لا يصح دعواه وأثبت ما يدفعه العقل ويأباه»[72].

وعلى خلاف هذا الموقف اعتبر الزمخشري التخييل خاصية قرآنية أساسية لا يتأتى للإنسان أن يفهمه وأن يعرف مقصود الله تعالى منه إلا بإدراكها وأخذها بعين الاعتبار. يقول:

«ولا ترى باباً في علم البيان أدق ولا أرق ولا ألطف من هذا الباب، ولا أنفع وأعون على تعاطي تأويل المشتبهات من كلام الله تعالى في القرآن وسائر الكتب السماوية وكلام الأنبياء، فإن أكثره وعليته.... قد زلت فيها الأقدام قديماً وما أتي الزالون إلا من قلة عنايتهم بالبحث والتنقير حتى يعلموا أن في عداد العلوم الدقيقة علماً لو قدروه حق قدره لما خفي عليهم أن العلوم كلها مفتقرة إليه وعيال عليه. إذ لا يحل عقدها المؤربة ولا يفك قيودها المكربة إلا هو، وكم آية من آيات التنزيل وحديث من أحاديث الرسول قد ضيم وسيم الخسف بالتأويلات الغثة الوجوه الرثة، لأن من تأول ليس من هذا العلم في عير ولا نفير ولا يعرف قبيلاً منه من دبير»[73].

هكذا نجد أن إدراك التخييل حسب رأي الزمخشري ومعرفته يعد شرطاً أساسياً، فهو ليس وهماً أو ضرباً من الخداع، ولكنه طريقة لتصوير المعنى وإيصاله لقلب السامع لكي يحس به أكثر من أي شيء مجرد عن التخييل، فـ: «إذا كانت محاكاة الشيخ بغيره تحرك النفس وهو كاذب، فلا عجب أن تكون صفة الشيء على ما هو عليه تحرك النفس. وهو صادق، بل ذلك أوجب. لكن الناس أطوع للتخييل منهم

للتصديق، وكثير منهم إذا سمع التصديقات استكرهها وهرب منها. وللمحاكاة شيء من التعجيب ليس للصدق، لأن الصدق المشهور كالمفروغ منه ولا طراءة له، والصدق المجهول غير ملتفت إليه. والقول الصادق إذا حرف عن العادة وألحق بشيء تستأنس به النفس، فربما أفاد التصديق والتخييل معاً، وربما شغل التخييل عن الالتفات إلى التصديق والشعور به. والتخييل إذعان، والتصديق إذهان، لكن التخييل إذعان للتعجب والالتذاذ بنفس القول، والتصديق إذعان لقبول أي شيء على ما قيل فيه. فالتخييل يفعله القول لما هو عليه، والتصديق يفعله القول بما القول عليه، أي يلتفت فيه إلى جانب حال المقول فيه»[74].

إن الجرجاني نظر إلى الشطر الأول من هذه القولة واعتبر التخييل آلة ووسيلة في يد الكذب والخداع، ولم يخطر بباله أن التخييل قد يصور الحقيقة[75]. ولكن الزمخشري نظر إلى الشطر الثاني، فاعتبر التخييل مثله مثل المقولة الفارغة التي لا تتخذ شكلها ومضمونها إلا من خلال محتواها، فليس هناك حكم مسبق على التخييل ولكنه انتظر ظهوره وإفصاحه عن نفسه، ومادام قد خرج في القرآن مخرجاً صادقاً فلم لا يعتمده. «فالصدق المشهور كالمفروغ منه». والصدق المخيل يقع الإقبال عليه من جهتين: من جهة القول لما هو عليه، ومن جهة المقول فيه عليه. نظراً لأنه يقوم بـ: «إبراز خبيات المعاني ورفع الأستار عن الحقائق، حتى تريك المتخيل في صورة المحقق والمتوهم في معرض المتيقن والغائب كأنه شاهد»[76].

الإحالات

1) عبدالقاهر بن عبدالرحمن الجرجاني، أبو بكر. انظر: خير الدين الزركلي، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة 6، 1948، 48/4. كذلك: كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبدالحليم النجار، دار المعارف، مصر، ط 2، د.ت، 199/4.

2) هو أبو القاسم محمود بن عمر بن محمد بن عمر الخوارزمي الزمخشري. انظر: ابن خلكان، وفيات الأعان وأنباء أبناء الزمان، تح إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، د.ط، د.ت، 168/5. أبو حيان الغرناطي، البحر المحيط، تح صدقي محمد جميل، دار الفكر، بيروت، د.ط 1992، 20/1. دائرة المعارف الإسلامية، 403/1، كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ترجمة السيد يعقوب بكر ورمضان عبدالتواب، دار المعارف، مصر، مطبوعات جامعة الدول العربية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ط 2، د.ت، 210/4.

3) مصطفى الصاوي الجويني، منهج الزمخشري في تفسير القرآن وبيان إعجازه، دار المعارف، ط 3، د.ت، ص 216.

4) انظر شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، مصر، ط 1، د.ت، ص ص 219-243.

5) أحمد محمد الحوفي، الزمخشري، دار الفكر العربي، ط 1، 1966، ص ص 102-103.

6) درويش الجندي، النظم القرآني في كشف الزمخشري، دار نهضة مصر، د.ط، 1669، ص 25.

7) سورة هود الآية 44.

8) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 2، 1989.

9) الزمخشري، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، طبعة دار الفكر، بيروت، ط 1، 1977، 272/2.

10) عمرو بن بحر بن محبوب أبو عثمان (ت 251هـ). انظر: النديم، الفهرست، تح تجدد ابن علي بن زين العابدين الحائري المازنداني، دار المسيرة، ط 3، 1988، ص 208. كذلك: ابن خلكان، وفيات الأعيان، 168/5. كذلك: خير الدين الزركلي، الأعلام، 74/5. كذلك: كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، 107/3.

11) هو حمد بن محمد بن إبراهيم بن الخطاب البستي، أبو سليمان (ت 388هـ)، انظر خير الدين الزركلي، الأعلام، مرجع مذكور، 273/2.

12) علي بن عيسى بن علي بن عبدالله الرمان النحوي المتكلم أبو الحسن (ت 386هـ)،

انظر: النديم، الفهرست، ص 69. كذلك: ابن خلكان، وفيات الأعيان، 299/3. كذلك: خير الدين الزركلي، الأعلام، 317/4. كذلك: كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، 189/2.

13)

14) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 44.

15) نفسه، ص 52.

16) نفسه، ص 55.

17) نفسه، ص 82.

18) نفسه، ص ص 49-50.

19) نفسه، ص 87.

20) الزمخشري، الكشاف، 1/3-5.

21) نفسه، ص 121/1.

22) الزمخشري، الكشاف، 1/121-123.

23) انظر المغني في أبواب التوحيد والعدل (إعجاز القرآن)، تح: أمين الخولي، دار الكتب، ط 1، 199/16.

24) النساء/ 166.

25) الزمخشري، الكشاف 584/1.

26) نفسه، 167/4.

27) نفسه، 301/2.

28) هود/ 120.

29) الزمخشري، الكشاف 299/2.

30) الروم/ 38.

31) الليل/ 20.

32) الزمخشري، الكشاف 223/3.

33) نفسه، 391/2.

34) يقول محمد محمد أبو موسى: «ولقد رأيت للزمخشري في هذا الصدد تراثاً ضخماً ومفيداً، وقد طال نظري وتأملي لهذه الوقفات فوجدت بعضاً منها يهتم بمادة الكلمة أي بمعناها المفاد من مادتها. وبعضاً منها يهتم بهيئة الكلمة أي بمعناها المفاد من هيأتها،

وبعضاً منها يهتم بحروف المعاني وأدوات الربط، وبعضاً منها يهتم بما يفيد تعريفها بأي نوع من أنواع التعريف، وبعضاً منها يهتم بمعاني تنكيرها «البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري وآثرها في الدراسات البلاغية»، مكتبة وهبة، القاهرة، ط 2، 1988، ص 261.

35) الزمخشري، الكشاف، 199/3.

36) نفسه، 85/2.

37) نفسه، 288/2.

38) نفسه، 261/2.

39) يقول تعالى ﴿إن في ذلك لآية لمن خاف عذاب الآخرة ذلك يوم مجموع له الناس وذلك يوم مشهود﴾ هود/103.

40) التغابن/ 29.

41) الزمخشري، الكشاف، 292/2.

42) انظر: عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد عبدالمنعم خفاجي وعبدالعزيز شرف، دار الجيل، بيروت، ط 1، 1991، ص 18. وكذلك الزمخشري، الكشاف، 144/3.

43) انظر: محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية، دار النجاح الجديدة، منشورات (دارسات سال) البيضاء، ط 1، 1991.

44) الكهف/ 45.

45) الزمخشري، الكشاف، 486/2، انظر أيضاً: 2/28-144-354.

46) الجمعة/ 5.

47) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 105.

48) الأعراف/ 54.

49) الزمخشري، الكشاف، 2/82-83.

50) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سوشبريس، البيضاء، ط 1، 1985، ص 136.

51) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مصدر مذكور، ص 508.

52) نفسه، ص 509.

53) انظر: ألفت محمد كمال عبدالعزيز، نظرية الشعر، مرجع مذكور، ص 147.

54) البقرة/ 255.

55) الزمر/ 67.

56) الزمخشري، الكشاف، 1/385-386.

57) البقرة/ 261.

58) الزمخشري، الكشاف، 1/393.

59) التوبة/ 110.

60) الزمخشري، الكشاف، 2/215-216.

61) يقول تعالى ﴿إذ أنتم بالعدوة الدنيا وهم بالعدوة القصوى والركب أسفل منكم ولو تواعدتم لاختلفتم في الميعاد ولكن ليقضي الله أمراً كان مفعولاً. ليهلك من هلك عن بينة ويحيي من حيى عن بينة وإن الله لسميع عليم. إذ يريكهم الله في منامك ولو أراكهم كثيراً لفشلتم ولتنازعتم في الأمر ولكن الله سلم إنه عليم بذات الصدور. وإذ يريكموهم إذ التقيتم في أعينكم قليلاً ويقللكم في أعينهم ليقضي الله أمراً كان مفعولاً وإلى الله ترجع الأمور﴾ الأنفال/ 42-44.

62) الزمخشري، الكشاف، 2/160.

63) يوسف/ 9.

64) الرحمان/ 27.

65) الزمخشري، الكشاف، 2/305.

66) ألفت محمد كمال عبدالعزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، مرجع مذكور، ص 53.

67) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ص 253-254.

68) نفسه، ص 250.

69) انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة: خ. ي. ل. 2/930.

70) يقول جابر عصفور: «فليس التخييل حسبهم، «سوى عملية إيهام تقوم على مخادعة المتلقي، وتحاول أن تحرك قواه غير العاقلة وتثيرها، بحيث تجعلها تسيطر أو تخدر قواه العاقلة وتغلبها على أمرها. ومن هنا يذعن المتلقي للشعر ويستجيب لمخيلاته، وليس بين هذه الفكرة والنظر إلى الشعر باعتباره نوعاً من أنواع الأقيسة المخادعة أدنى فارق، وسواء عند الفلاسفة أن يقوم التخييل الشعري على أساس منطقي خالص فيصبح مخادعة أو مغالطة. ذلك أن كلا الأساسين ينطلق من جذر واحد وينتهي إلى نتيجة واحدة». الصورة الفنية، ص 66.

71) ابن سـينا، نقلاً عن ألفـت محمد كمال، نظريـة الشعر عند الفلاسفة المسلمـين، ص 123.

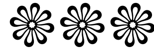
72) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 253.

73) الزمخشري، الكشاف، 409/3.

74) ابن سينا، فن الشعر، ضمن أرسطو، في الشعر، مصدر مذكور، ص 161.

75) عصام قصبجي، نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، دار القلم العربي، حلب، ط1، 1980، ص 89.

76) الزمخشري، الكشاف، 195/1.



العناية بالجمال:

لا ينكر أي قارئ أن مفكري اليونان قد عنوا بالجمال عناية فائقة واهتموا بمعرفته اهتماماً عظيماً، وكان الجمال بجانب الخير والحق من أهم ما يشغل مفكريهم، وأنهم وصلوا إلى درجة عالية من البحث والدرس في هذا المجل من مجالات الفكر التي ثبت لهم فيها السبق والتقدم، وكان التفوق فيه ميزة من ميزاتهم، ومنحة منحها الله إياهم كما منح غيرهم من الأمم ميزات أخرى، فجعل في العرب البلاغة، وفي الصينيين الفنون، كما كان من فضل الله وعدله أن قسم نعمه على خلقه.

البلاغة – أرقى مدنيات العرب:

يقول الرافعي (رحمه الله): وكانت البلاغة من أشهر ما عرف به العرب في العلوم والفنون، حتى صارت من أرقى مدنياتهم، وأوسع معارفهم، فالحكمة الإلهية التي جعلت من قديم مدنية الفنون في أيدي الصينيين، ومدينة العلوم في رؤوس اليونانيين هي التي خصصت مدنية اللغات في ألسنة العرب[1].

تفوق اليونان في هذا المجال من مجالات الفكر إذن شيء معروف عند كل منصف، ولا يقلل ذلك من شأن أية أمة أخرى، وذلك لأن الله سبحانه وتعالى قد قسم المواهب، ووزع النعم بين الناس

جميعاً، واختص بفضله الأمة العربية فجعلهم أبلغ الناس بياناً، وأفصحهم لساناً، كما وهب أهل اليونان الفكر المنتظم، فاليونان أصحاب فكر قديم يتسم بالوعي والدقة، ومن الموضوعات التي طال حديثهم عنها «الجمال».

النظر الجمالي عند اليونان:

وبالرغم مما هو معروف من أن الدجل اليوناني كان يولد فناناً (كما يقولون)، وأن ثقافته كانت تصل بمجال فكري واسع فيما يختص بالأشياء الجميلة، فإن ظهور النظر الجمالي جاء متأخراً، ويمكن للباحث أن يجعل أفلاطون نقطة البداية لأنه به حقاً تبدأ نظرية الجمال.

ونحن نعرف أن نظرية أفلاطون في المثل جعلته يفترض وجود مثال خارجي للجمال، وتصبح الأشياء في حقيقتها جمالها شبيهة بالمثال، ويقترب هذا الشبه أو يبعد بمقدار ما فيها من جمال.

والعمل الفني نقل أو محاكاة لهذه الأشياء الشبيهة بمثال الجمال؛ فهو إذن شبيه بالشبيه، والجمال الذي يتمثل فيه يقل عنه في الأشياء، كما أن جمال هذه الأشياء بدورها أقل منه في المثال.

والجمال في المثال جمال مطلق، أما في الأشياء فهو نسبي، ويتضح ذلك من محاورة أفلاطون المسماة «هيباس»، حيث يرى أن الأشياء ليست جميلة جمالاً مطلقاً، وإنما تكون جميلة عندما تكون – كما يقول «هيباس» – في موضعها، وقبيحة عندما تكون في غير موضعها[2].

أما أفلاطون والمدرسة الأفلاطونية الحديثة، فإن الجميل عندهم يشير إلى الواحد المطلق الخير الذي تصدر عنه الصورة المشعة ولا شك أنه من الواضح تأثر هذه النظرية بفلسفة أفلاطون في

الجمال، وإذا كان أفلاطون قد وحد بين الجمال والخير، فقد تأثر أفلوطين بذلك فقرر أن الجميل هو الخير، والخير عنده كامن خلف الجميل، وهو مصدره، ومبدؤه، كما هو مصدر كل شيء في مبدؤه، فالواحد المطلق خير قبل كل شيء، وهو جميل لأنه خير، فالخير هو المبدأ الأول الذي يصدر عنه الجمال.

الجماس بين الروح والحواس:

وإذا كان للجمال هذه الطبيعة، فإن الأداة لإدراكه هي الروح، أو الحواس فإنها لا تدرك سوى انعكاسات هي ظلال للجمال، ومسرى إيحاءات للحقيقة، وهذه الأداة أن تهذب فيجب أن تصقل بالتفكير الراقي وبحياة الألم[3].

وليس أفلوطين وحده الذي يتفق مع أفلاطون في مفهوم الجمال، فنظرية أرسطو في الجمال تلتقي مع نظرية أفلاطون أيضاً ... فمن الممكن الجمع بين أفلاطن وأرسطو في البحث الجمالي لأن نظريتهما في الجمال تشتركان في مبدأين:

الأول: أن الجمال في النظام والوحدة والتعدد.

والثاني: أن الجمال هو الخير.

ويؤكد «سانت توماس» هذه الصلة فيقول: إن الجمال والخير لا يمكن انفصالهما.

وإذا كان ارتباط الجمال بالخير قوياً إلى هذه الدرجة، فإن بعض المفكرين، ولاسيما سقراط ربط بين الجمال والنفع، والربط بين الجميل، والنافع معرف منذ قديم الزمان. «فأكزنوفان» يرى أن كل جميل طيب.

وفي محاورة «هيباس» يسأل سقراط: إذن فنحن متفقون على أن الجمال والمنفعة شيء واحد، فيجيب هيباس بالتأكيد[4].

موجز لهذه الأفكار:

وإذا أردنا أن نوجز هذه المجموعة من الأفكار فإننا نجدها نؤكد أن مصدر الجمال الحق هو الواحد المطلق الخير الذي تصدر عنه الصورة المشعة، وأنهم ربطوا بين الجميل والخير، وبين الجميل والنافع، وأن الأداة الجيدة لإدراك الجمال هي الروح، أما الحواس فإنها لا تدرك سوى انعكاسات هي ظلال للجمال، وأن هذه الأداة، يجب أن تصقل بالتفكير الراقي.

هل تطرق رجال البلاغة لبحث هذه الأفكار؟

والسؤال الآن هل تطرق رجال البلاغة لبحث هذه الأفكار والنظر فيها، حتى نستطيع أن نقول: إن هناك مشاركة فعالة للكشف عن مفهوم الجمال ومصادرة كل ما يتناوله الإنسان بعقله وروحه وأحاسيسه بين المفكرين والبلغاء؟

وفي محاولة للإجابة عن هذا السؤال فإننا نحاول أن نعرض وجهات نظر كل من الفريقين حول بعض النقاط التي تعد أساساً في مفهوم كل من الجمال والبلاغة.

ومن ذلك أننا وجدنا كثيراً من المفكرين من أمثال سقراط، وأفلاطون، وأرسطو، وأفلوطين، وسانت توماس قد ربطوا بين الجمال والنفع، أو الجمال والخير.

وفي الوقت نفسه فإننا نجد كثيراً من علماء البلاغة يؤكدون على الصلة الوثيقة بين مفهوم البلاغة، وبين الخير والنفع.

الخير والنفع عند «عمرو بن عبيد»:

ومن هؤلاء العالم الزاهد/ عمرو بن عبيد الذي سأله سائل: ما البلاغة؟ فأجابه: ما بلغ بك الجنة، وعدك بك عن النار، وما بصرك مواقع رشدك، وعواقب غيك.

قال السائل: لي هذا أريد.!

قال عمرو: فكأنك إنما تريد تخير اللفظ في حسن إفهام؟

قال: نعم، قال عمرو: إنك إذا أردت تقرير حجة الله في قلوب المريدين بالألفاظ الحسنة في الآذان، المقبولة عند الأذهان، ورغبة في سرعة استجابتهم، ونفى الشواغل عن قلوبهم بالموعظة الحسنة على الكتاب والسنة كنت قد أوتيت فصل الخطاب، واستوجبت على الله جزيل الثواب[5].

فعنصر الخير والنفع – هنا – أساسيان عند عمرو بن عبيد في مفهوم البلاغة كما هما أساسيان في مفهوم الجمال عند المفكرين، لأنه لا نفع ولا خير أكثر للعاقل مما يبلغه الجنة، ويعدل به عن النار، ويبصره مواقع رشده في الدنيا وفي الآخرة.

كلام الله سبحانه هو أساس البلاغة:

وإذا كان أفلاطون قد توصل بنظريته في الجمال أن هناك مثال للجمال هو مصدر كل جمال، وهو الأصل فيه، وأن الأشياء تحرز منه، وتنال بقدر قربها منه، أو بعدها عنه.

وإذا كان الجميل عند المدرسة الأفلاطونة يشير إلى الوطن المطلق الخير الذي تصدر عنه الصور المشبعة بالجمال.

فإن جانباً كبيراً من جهود علماء البلاغة، واستنباط أسسها، والأصول التي تقوم عليها، إنما مصدره الأول، وأساسه المتين مستقى من كلام الله العزيز في القرآن الكريم، فكلامه سبحانه هو أساس البلاغة، ومصدرها الوثيق، وجمالها منبثق من جمال الأسلوب القرآني وروعته.

فإذا أضفنا إلى ذلك أن جانباً كبيراً من جهود علماء البلاغة موجه إلى إثبات وجود الله، وقدرته، وأنه سبحانه هو المتصف بكل

صفات الجمال والحلال، وأنه جل شأنه مصدر كل خير ونفع، وذلك من خلال تفسير كتاب الله المجيد، وسنة رسوله وصفوة خلقه صلى الله عليه وسلم.

كل صفات الكمال لله تعالى:

وإذا ما علمنا أن جماعة من البلغاء وهم المتكلمون كانت غايتهم العظمى هو إثبات كل صفات الكمال لله، ورفع كل شبهة نقص عنه سبحانه وتعالى.

وأن البلغاء بعامة يدركون أن طريق الإيمان التام بذلك إنما هو العقل المنصف والروح الطيبة الطاهرة.

إذا علمنا ذلك – أدركنا وحدة الطريق والتشابه في الغاية، والاتفاق في الوسيلة المحققة لذلك، وأدركنا كذلك أن المفكر المنصف، والبليغ الأريب، كلاهما يبحث عن غاية عظيمة، ومقصد محمود، فالبليغ الأريب الحق في نظر عمرو بن عبيد هو الذي يستطيع تقرير حجة الله في عقول المكلفين بالموعظة الحسنة المقتبسة من القرآن الكريم، وذلك هو النجاح التام الذي يورث صاحبه الثواب الجزيل من الله، وذلك خير ونفع لا شك فيه.

«الجاحظ» يربط بين البلاغة والنفع:

وليس عمرو بن عبيد وحده الذي يربط بين البلاغة والنفع، وأن طريق ذلك هو حب الله وفيض نعمائه، بل إن أحد مؤسسي البلاغة العربية، وهو الجاحظ يقول عن الكلام البليغ: وأحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره، ومعناه في ظاهر لفظه: وكأن الله عز وجل قد ألبسه من الجلالة، وغشاه من نور الحكمة على حسب نية صاحبه، وتقوى قائله، فإذا كان المعنى شريفاً، واللفظ بليغاً، وكان صحيح الطبع

بعيداً عن الاستكراه، ومنزهاً عن الاختلال، مصوناً عن التكلف، صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة[6].

فأحسن الكلام، والمثال العالي في البلاغة عند الجاحظ ما كان الله سبحانه قد ألبسه من روح الجلالة وغشاه من ثور الحكمة، وكلما كانت روح القائل نقية، نقية طاهرة، قريبة من المولى سبحانه، وكان المعنى شريفاً، نفع الله بهذا الكلام، وجعله يحيي ميت القلوب، وينبت فيها الخير، ويصنع فيها صنيع الغيث في التربة الكريمة.

ابن المعتمر: المنفعة والكلام البليغ:

وفي نفس المعنى يقول «بشر بن المعتمر» في صحيفته النقدية المعروفة: «وإنما مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة»[7]. فقد اعتبر بشر المنفعة هدفاً أساسياً من أهداف الكلام البليغ، كما اعتبرها المفكرين هدفاً من أهداف الجمال.

تمام الكلام عند ابن وهب:

ويؤكد على ذات الغرض بنفس الوضوح ابن وهب صاحب «البرهان في وجوه البيان»، بقوله: وأما التام من الكلام، ما اجتمعت فيه فضائل هذه الأقسام، فكان بليغاً صحيحاً، وجزلاً فصيحاً، وكمان جيداً صواباً، وحسناً حقاً، ونافعاً صدقاً[8].

التفوق بإظهار الحق:

وإذا كان أفلاطون فيما نسب إليه قال: إن الجمال هو وضاءة الحق، فإننا نجد من البلغاء من جعل مهمتها الكشف عن الحق. فهذا عبدالله بن المقفع يقول: البلاغة كشف ما غمض من الحق[9].

ونفس المبدأ يردده «كلثوم بن عمرو العتابي» في وصف اللسان الذي يفوق كل إنسان، إذ يقول: فإذا أردت اللسان الذي يفوق الألسنة، ويفوق كل خطيب فإظهار ما غمض من الحق[10].

الفاروق رضي الله عنه يعلن الوضوح الفكري:

فإذا انتقلنا إلى مبدأ الوضوح الذي يعتبر شرطاً أساسياً في العمل الجميل عند مفكر كبير مثل «توماس الإكويني»، الذي يتطلب في الجميل ثلاثة أمور هي: التكامل أو الكمال والتناسب التام والوضوح[11].

فإننا نجد أن عمر بن الخطاب رضي الله عنه يثني على الشاعر زهير بن أبي سلمى «شاعر الحكمة والسلام»، ويجعله أشعر الشعراء في رواية ابن عباس رضي الله عنه، حيث قال له عمر: هل تروي لشاعر الشعراء؟! قلت: ومَنْ هو؟، قال الذي يقول:

وأن حمداً يخلد الناس أخلدوا　　　ولكن حمد الناس ليس بمخلدِ

قلت: ذاك زهير، قال: فذاك شاعر الشعراء، قلت: وبم كان الشعراء؟ قال: لأنه كان لا يعاضل في الكلام، وكان يتجنب وحشي الشعر، ولم يمدح أحداً إلا بما فيه[12]. فتجنب المعاضلة، ووحشي الكلام هو أصل الوضوح الذي امتدحه عمر بن الخطاب.

ابن المقفع يحذر من العي الأكبر:

وفي نفس المعنى يقول ابن المقفع ناصحاً للكُتّاب، وهو يخاطب واحد منهم، «وإياك والتتبع لوحشي الكلام طمعاً في نيل البلاغة، فإن ذلك هو العي الأكبر».

وقال لآخر: «عليك بما سهل من الألفاظ السفلة، وقيل له: ما

البلاغة؟ فقال: هي التي إذا سمعها الجاهل ظن أنه يحس مثلها لسهولتها ووضوحها(13).

المتعة غاية من غايات الجمال:

وإذا كان الوضوح يعتبر قريناً للمتعة، ومدخلاً لها، وكانت المتعة غاية من غايات الجمال، كما يقال بذلك «التجريبيون» الذين يفهمون الجمال على أنه إحساس مرض، أو كما يقال «فلف» الذي يطلق لفظ الجميل على الممتع، والقبيح على غير الممتع(14). فإننا نجد لدينا زيادة على ما تقدم من حكم الفاروق عمر بن الخطاب، ومن نصائح ابن المقفع، التي تهدف إلى الوضوح والإمتاع والإحساس المرضي، كما يقول الباحثون عن الجمال، نجد بليغاً ناقداً مثل الآمدي الذي يحرص على أن يكون الشعر الجميل ممتعاً.

الإمتاع الشعري عند الآمدي:

ففي كتابه: «الموازنة بين أبي تمام والبحتري» للحسن بن بشر الآمدي، يقول: وليس الشعر عند أهل العلم به، إلا حسن التأني، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد في مثله، وأن تكون الاستعارة والتمثيلات لائقة بما استعيرت له، وغير منافرة لمعناه، فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف(15).

الرماني – ووصول المعنى إلى القلب:

فليس وراء حشد كل هذه الشروط إلا الحرص على الوضوح والإمتاع، ومن التعريفات الواضحة في تحقيق هذين المطلبين قول

الرماني في رسالته «النكت في إعجاز القرآن»: «البلاغة إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ»[16].

ومن البدهي أن المعاني لا تصل إلى القلب إلا إذا كانت واضحة ممتعة، ومع ذلك فالرماني يؤكد على أن تكون في أحسن صورة من اللفظ ليجمع بذلك بين جمال اللفظ، وجمال المعنى، أو متعة النفس، ومتعة الحس.

أبو هلال العسكري - بين جمال اللفظ ومتعة الحس:

والذي يحدثنا عن ذلك حديثاً واضحاً هو أبو هلال العسكري صاحب «الصناعتين» الذي يقول: البلاغة كل ما تبلغ به المعنى لقلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة، ومعرض حسن. والمعاني لن تبلغ قلب السامع وتتمكن فيه ما لم تكن واضحة ممتعة، ومما يزيدها وضوحاً أن تكون في صورة مقبولة، ومعرض حسن.

ويبين لنا أبو هلال الطريقة التي يمكن بها تحقيق هذه الأهداف في حديثه عن الكلام التام، إذ يقول: إن من الأمور التي ترفع قيمة الكلام حتى يبلغ من الجودة ما أودعه فيه صاحبه من حسن التأليف، وبراعة التركيب، وما شحنه به من الإيجاز البديع، والاختصار اللطيف، وضمنه من الحلاوة، وجلله من رونق الطلاوة مع سهولة كلمته وجزالتها وعذوبتها وسلاستها، مع كمال معانيه، وصفاء ألفاظه[17].

مراعاة الوحدة في النظام:

أما مراعاة الوحدة والنظام في الجميل، واعتبارهما مصدرين أساسيين فيه كما يفهم من تعريف «أوغسطين» للجمال عموماً: بأنه الوحدة، وجمال الجسم، بأنه توافق الأجزاء مع جمال الألوان[18].

وعبارة «أوغسطين» هذه في تعريف جمال الجسم (الشكل) بأنه توافق الأجزاء مع جمال اللون، يذكرنا بما ذكره اللغويون في مفهوم الجمال من أن الملاحة تعم الحسن، وأن الجمال يلاحظ فيه صورة الأعضاء، وأن الحسن يلاحظ فيه جمال اللون، فكأن مفهوم «أوغسطين» عن الجمال يطابق مفهوم اللغويين عن الملاحة، وحسبك به من اتفاق يوحد بين وجهة نظر الفريقين، فريق أهل الفكر، وفريق أهل البلاغة.

بين «سانت توماس» و«المفضل الضبي»:

ثم يأتي «سانت توماس»، فيتطلب في الجمال أمور ثلاثة هي: التكامل أو الكمال، والتناسب التام والوضوح، وكل هذه العناصر نبه عليها رجال البلاغة، فهذا هو المفضل الضبي، ويُسأل عن الإيجاز، فيقول: «حذف الفضول، وتقريب الفصول».

أليس في حذف فضول الموضوع وحده، وفي تقريب فضوله توافق للأجزاء، وفي الجمع بين هذين المبدأين مراعاة للنظام.؟!!

اتفاق واضح بين «توماس»، وابن وهب:

ومن التوافق الفكري الجيد أن نجد من بين البلغاء من يورد بعض عناصر الجمال عند أهل الفكر في مفهوم البلاغة، ومن هؤلاء ابن وهب صاحب كتاب «البرهان» الذي يقول عن البلاغة: وحدها عندنا القول المحيط بالمعنى المقصود مع اختيار الكلام، وحسن النظام[19].

وابن وهب هذا، و«سانت توماس» اتفقا اتفاقاً واضحاً في بعض النقاط، فنجد التكامل أو الكمال يؤدي المعنى المفاد من القول المحيط بالمعنى، في تعريف ابن وهب صاحب «البرهان» وكذلك نجد التناسب

مفهوماً من حسن النظام، ونجد الوضوح عند «توماس» يقابله فصاحة لكلام عند ابن وهب.

الجمال لا يقوم إلا على الصدق:

ومن النقاط المشتركة بين أهل الفكر والبلغاء، والداخلة عند كثير منهم في مفهوم الجمال، وبلاغة الكلام، الصدق.

فبينما نجد مفكراً مثل «شلر» يعتبر أن الجمال لا يقوم إلا على الصدق، ويحاول أن يستبعد كلمة «الجمال» من ميدان الفن، ويقترح أن نستبدل بها كلمة الصدق في أكمل معانيها، فإننا نجد أن هذا المبدأ أساسي في جمال القول يعبر عنه النقاد بقولهم: إن خير الشعر أصدقه، ونراه معلناً في قول الشاعر:

وإن أشعر بيت أنت قائله ... بيت يقال إذ أنشدته صدقاً

وقد أسس لهذا المبدأ الفاروق عمر بن الخطاب رضي الله عنه عندما جعل أساساً لتفضيل زهير على غيره من الشعراء في قوله: «إنه لا يمدح الرجل إلا بما فيه».

التعبير الناجح:

ومن النقاط البارزة التي نلتقي عندها ويشترك فيها كل من الفكر والبلاغة، النظر إلى كل منهما على أنه التعبير الناجح. فهذا «كروتشه» يعرف الجمال بأنه التعبير، أو التعبير الناجح، لأن التعبير عندما لا يكون ناجحاً فإنه لا يكون تعبيراً[20].

وتلك هي البلاغة بعينها كما نفهمها من معاجم اللغة، لأنها بمعنى تبليغ المعنى، وتوصيله إلى الآخرين في بيان حسن، قد نص على ذلك الرماني، وأبو هلال العسكري في تعريفهما للبلاغة.

أساس وجود البلاغة عند عبدالقاهر:

والحق أن كثيراً من المعاني التي اشتد حرص المفكرين على اعتبارها عناصر أساسية في مفهوم الجمال مثل: الوضوح، الوحدة، تحريك القلب، والإمتاع، وأمثال ذلك، يجعلها عبدالقاهر الجرجاني في كتابه «دلائل الإعجاز» أساساً في وجود البلاغة.

يقرر عبدالقاهر أنه من المعلوم أنه لا معنى لهذه العبارات: البلاغة، والفصاحة، والبراعة، والبيان، وسائر ما يجري مجراها مما يفرد فيه اللفظ بالنعت والصفة، وينسب فيه الفضل والمزية إليه دون المعنى، غير وصف الكلام بحسن الدلالة وتمامها فيما له كانت دلالة، ثم تبرجها في صورة هي أبهى وأزين، وآنق وأعجب، وأح بأن تستولى على هوى النفس، وتنال الحظ الأوفر من ميل القلوب، وأولى بأن تطلب لسان الحامد، وتطيل رغم الحاسد، ولا جهة لاستعمال هذه الخصال غير أن يؤتى المعنى من الجهة التي هي أصح لتأديته، وتختار له اللفظ الذي هو أخص به، وأكشف عنه، وأتم له، وأحرى بأن يكسبه نبلاً، ويظهر فيه مزية[16]. فكلام شيخنا عبدالقاهر هذا قد احتوى على كثير من الأسس البلاغية، والعناصر الجمالية.

انظر معي قوله: حسن الدلالة، وتمامها، ثم تبرجها في صورة هي أبهى وأزين وآنق وأعجب وأحق بأن تستولى على هوى النفوس، وتنال الحظ الأوفر من ميل القلوب، لن تجد أروع من ذلك في تصوير الجمال والتعبير عن تأثيره[22].

خاتمة الكلام:

وإلى هنا فإننا نجد أن هناك نقاطاً كثيرة تم فيها الالتقاء والاتفاق بين مضمون الجمال ومفهوم البلاغة إلى الحد الذي يجعلنا نعتقد أن هناك ترابطاً وثيقاً بين الجال والبلاغة، بحيث لا توجد

البلاغة إلا حيث يوجد الجمال، وما خلا من الجمال فإطلاق البلاغة عليه محال.

الهوامش

1) مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ص 217.

2) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط أولى، ص 35.

3) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط أولى، ص 40.

4) عز الدين إسماعيل، المرجع السابق، ص 88، 91.

5) الجاحظ، البيان والتبيين، 114/1، والحصري القيرواني، زهر الآداب، ط أولى، 94/1.

6) الجاحظ، البيان والتبين، 97/1، 98.

7) الجاحظ، المرجع السابق، 135/1، وأبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 134.

8) انب وهب، البرهان في وجوه البيان، بتحقيق حفني شرف، ص 246، وما بعدها.

9) الاجاحظ، البيان والتبيين، ص 90/1.

10) الجاحظ، المرجع السابق، 90/1، و157/1.

11) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط أولى، ص 47.

12) طه إبراهيم، تاريخ النقد العربي، الفصل الأول بتصرف كبير من جانبنا.

13) الجاحظ، البيان والتبيين، 91/1 وما بعدها.

14) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط أولى، ص 50، 51.

15) الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق محمود توفيق، طبعة سنة 1944م، ص 391 وما بعدها.

16) الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل، ص 75.

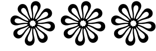
17) أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 11.

18) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط أولى، ص 47.

19) ابن وهب، البرهان في وجوه البيان، بتحقيق حفني شرف، ص 129.

20) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط أولى، ص 130.

21) بسيوني عرفة رضوان، الجمال بين الفلاسفة والبلغاء، ص 14، وما بعدها.



1) مقدمة:

1-1 في بلاغة الكلام:

بلاغة الكلام عند العرب بلاغتان: بلاغة الأدب الجاد الموجه وبلاغة الأدب الهازل الممتع وبهما كانت أدبية الأدب عند العرب منثوراً ومنظوماً: وتقوم بلاغة أدب الهزل على الإدهاش والتعجيب ذلك أن الغرابة أم الإعجاب فإذا كان مقصد الكاتب تحقيق الإمتاع والإبداع سعى إلى الخروج عن مألوف الناس في إنتاج الخطاب وحاول كسر العادة لذلك اهتم أدباء الهزل بالنكت والمدح والنوادر وتسقطوا أخبار الظرف والظرفاء والخلع والخلعاء والسفه والسفهاء.

في المقابل تنهض بلاغة الجد على التأديب والتهذيب ذلك أن «الإفهام (إنما يكون) بوضوح المقصد».

فإذا كان مقصد الكاتب تعليم الناس وتهذيب النفوس وتربية العقول ركب إلى غايته مطية موصلة فكان أن حفل تراثنا الأدبي بالنصوص الجادة من خطب وأشعار ومواعظ وأخبار وقصص وأسمار وغيرها من أدب الاعتبار والامتثال من الحكم والأمثال.

وتشترك نصوص الأدب الجاد في كونها «احتفالية»[1] فلكل جنس شكله الاحتفالي الذي يمثل سياق إنتاجه والمؤسسة التي ترعاه فللخطبة مراسم ولإنشاد الشعر مجالس وللقص الوعظي حلقات...

وإذا كانت النصوص تشترك في أن الغاية التي يجري إليها

القائل والسامع [فيها] إنما هو «الفهم والإفهام»، فإن الأمثال تختص دون هذه الأجناس الجادة بكونها منثورة في الطريق تلوكها ألسن الخاصة والعامة... لا تحفل بالمحافل والمجالس، فيها من ثمرات التجارب والخبرات ما يؤهلها لتكون «ضالة المؤمن يطلبها حيث تدرك» فهي تجري في مختلف الفضاءات.

وإن الأمثال بوصفها ذلك لتطرح على متقبلها جملة من القضايا التي تتصل بمصادرها وصناعتها وأبعادها إذ يتساءل المرء أمام هذه المدونة الضخمة من الأمثال العربية:

1 – لماذا عني العرب بالأمثال؟

2 – وكيف وقع جمعها وتدوينها؟

3 – وما هي الرؤية التي تقدمها للعالم والوجوب؟

أسئلة عدة تجعلنا مباشرة في مواجهة التراث المثلي ومقولاته والثقافة العربية الإسلامية التي أنتجته وتدفع باتجاه مساءلة المتن المثلي «corpus proverbial» لعله يسعف ببعض الأجوبة.

2-1 في المدونة:

تشع المدونة المثلية التي أنتجها الأدب العربي لعدة تآليف منها:

- المفضّل الضبّي (ت 180هـ): أمثال العرب.
- المفضّل بن سلمة (ت 291هـ): الفاخر في الأمثال.
- حمزة بن الحسين الأصفهاني (ت 351هـ): الدرة الفاخرة في الأمثال السائرة.
- أبو الهلال العسكري (ت 395هـ): جمهرة الأمثال.

ويمثل مجمع «الأمثال» للميداني مجهوداً هاماً في عملية تجميع الأمثال، فهو من أكمل هذه المتون المثليّة بوصفه اشتغل على النصوص

المثلية السابقة له مثل كتب الأصمعي وأبي عبيدة وأبي عبيد والمفضل بن سلمة والمفضل بن محمد وعطاء بن مصعب وأضاف إليها مما سمعه أو حفظه ويزداد هذا المؤلف قيمة إذا علمنا أن الرجل قد صنّف «كتاباً جامعاً في الأمثال الجاهلية والإسلامية مشتملاً على غثها وسمينها»[2] فهو بهذه الميزة يمكّن الدراسة من مادة واسعة جامعة تمتد على مدة زمنية طويلة تؤهلها لتكون صورة صادقة عن المجتمع الذي أنتجها والفكر الذي صاغها وتفرض نفسها على كل دراسة للأمثال شأن هذه الدراسة.

«ومجمع الأمثال» هو كتاب ألفه أحمد بن محمد بن أحمد النيسابوري الميداني المتوفي سنة 518هـ وهو أديب وشاعر جمع العلم بالنحو والأدب وقد ألف الكتاب فيما يشير إليه في المقدمة بطلب من العميد «أبي علي محمد بن أرسلان» (من أعيان السلاجقة)، فكان أن جمع ما يربو على ستة آلاف مثل رتّبها على حروف المعجم ووزّع مادتها على أبواب هي بعدد حروف الهجاء (28 باباً). وأضاف إليها باباً خاصاً بأسماء الأيام وأوقف الباب الثلاثين على «كلام الرسول وصحبه».

3-1 في المثل:

يحتج الميداني لأهمية المثل وفصاحته بالإحالة على حضور الأمثال في قول الرسول صلى الله عليه وسلم «إن كلام نبيه محمد وهو أفصح العرب لساناً وأكملهم ديناً وأرجحهم في بيان القول ميزاناً، لم يخل في إيرده وإصداره وتسييره وإنذاره من مثل يحوز قصب السبق في حلبة الإيجاز ويستولي على أمد الحسن في صنعة الإعجاز»[3].

يختزل الميداني في الشاهد السابق بلاغة المثل فيما يمكن أن نسميه بـ «إعجاز الإيجاز»، فالمثل قد أوجز حتى أعجز وتسند هذه

الخصيصة للمثل قوتين: قوته الجمالية (أدبيته) وقوته الخطابية (حجاجيته)؛ فأدبية المثل في نظر الميداني معقودة بالإيجاز المعجز وكذلك الحال في إقناعيته فهي متوقفة على هذه الطاقة الإيجازية التي تتوفر في النصوص الأخرى. تدفعنا هذه الثنائية إلى تدبر أمر المثل من زاوية صناعته لنرى أثر الإيجاز في بنيته ثم من زاوية حجاجيته لنقف على أهمية الإيجاز بوصفه طاقة حجاجية وقوة إقناعية.

11) صناعة المثل أو إعجاز الإيجاز:

تقوم صناعة المثل على جملة من الخصائص الشفوية والكتابية:

1-2 صناعة المثل مشافهة.

1-1-2 الإيجاز:

ركز دارسو المثل على مقوّم أساسي في صناعة المثل هو الإيجاز فقد جعله «النظّام» أول الأربعة المميزة للمثل إذ قال «يجتمع في المثل أربعة لا تجتمع في غيره من الكلام: إيجاز اللفظ وإصابة المعنى وحسن التشبيه وجودة الكتابة فهو نهاية البلاغة»[4]، وقد ذهب الميداني المذهب نفسه في الشاهد الذي سقناه في حديثنا في المثل وكذلك فعل ابن المقفع إذ قال: «إذا جعلت الكلام مثلاً كان أوضح للمنطق وآنف للسمع وأوسع لشعوب الحديث»[5]. فبين أن للمثل قوة الإقناع (أوضح للمنطق) وأن له «إيقاعاً» ييسر حفظه وتناقله (آنف للسمع) وأنه قابل للقراءة والتأويل فهو «أوسع لشعوب الحديث» ولعل في كلام الزمخشري حول المثل ما يقوّي هذا المذهب: «إن الأمثال أوجزت اللفظ فأشبعت المعنى وقصّرت العبارة فأطالت المغزى ولوّحت فأغرقت في التصريح وكنّت فأغنت عن الإفصاح»[6].

وتلتقي الجماعة في أن الإيجاز خصلة في اللفظ دون المعنى أي هو أداء المعنى في أقل قدر ممكن من الكلام لكنه لا يعني البتة الاقتصاد في الكلام على حساب المعنى لذلك جمع «النظّام» بين «الإيجاز في اللفظ وإصابة المعنى» تأكيداً على أهمية المحتوى في المثل ذلك أن المثل يضرب للتعليم والتهذيب وفي النصوص التعليمية يحتل المحتوى التعليمي قيمة أساسية عليها تنعقد بنية النص وعلى ذلك أكد الزمخشري إذ جعل «الإيجاز في اللفظ» «إشباعاً للمعنى». وقد جاءت الأحكام النقدية حول المثل مستندة إلى نظرية المطابقة بين اللفظ والمعنى والمناسبة بين المقام والمقال والمواءمة بين حسن العبارة ودقة الإشارة؛ فإذا سمعت الجاحظ يلخص رأيه في أجود الكلام بكونه «ما كان قليله يغنيك عن كثيره ومعناه في ظاهر لفظه فإذا كان المعنى شريفاً واللفظ بليغاً وكان صحيح الطبع بعيداً عن الاستكراه ومنزهاً عن الاختلال مصوناً من التكلف صنع في القلب صنيع الغيث في التربة الكريمة»[7].

إذا سمعت مثل هذا، أمكنك أن تفهم هذه المواقف من المثل وأن تدرك مصدرها فتنزّلها منزلتها من علوم البيان عامة وموقعها من تنظير الجاحظ خاصة.

إن هذه النظرية تربط نفاذ الخطاب إلى «قلب» المخاطب بأسلوب الأداء وهي تشترط أن يكون الكلام:

- موجزاً (ما كان قليله يغنيك عن كثيره).
- واضحاً (معناه في ظاهر لفظه).
- ذا معنى شريف (بعيداً عن الاستكراه).
- صحيح الطبع (مصوناً من التكلف).
- سليم اللغة (منزهاً عن الاختلال).

وإذا كان «المثل» يروم النفاذ إلى النفوس فلابد أن يلتزم هذه الشروط كي يصنع فيها «ما يصنع الغيث في التربة الكريمة».

إذا كانت هذه الآراء ترجع قيمة المثل إلى ما فيه من إيجاز أفيكون هذا الإيجاز مزية بالقائل أم هو مزية بالقول تقتضيها طبيعة المثل؟

ليس الإيجاز مجرد أسلوب إذا شاء القائل التزمه وإن أراد خالفه، ذلك أن المثل وسيره (المثل السائر) معقودان بتحقق شرط الإيجاز وهو ما أكده ابن المقفع إذ قال: «إذا جعلت الكلام مثلاً كان... آنف للسمع» وآلف للأذن فيكون انتشاره وقوة إقناعه.

2-1-2 التنغيم:

ثمة شرط مصاحب للإيجاز يجعل المثل سريع الالتصاق بالأسماع وهو عامل التنغيم وهذا العامل أهمله القدامى رغم أهميته، فلم يركزوا عليه بوصفه سمة تمييزية للمثل.

وقد انتبه المحدثون إلى قيمة التنغيم في بناء المثل وجعلوا منه عن وعي خصيصة أخرى تميز المثل؛ واعتبروا «الإيقاع مظهراً من مظاهر صنعة التركيب وثراء الدوال النصية»[8].

وإن صح ذلك فإن تنغيم المثل لا يتوقف عن كونه «مظهر صنعة»[9] وإنما بالأساس يأتي استجابة لطبيعة المثل الشفوية ووعياً بأن توقيع المثل يجعله أوقع في الأذن وألصق بالذاكرة؛ فالتنغيم كالإيجاز شرط تداولي في المثل وليس مجرد مظهر جمالي.

إلى هذين الشرطين (الإيجاز والتنغيم) ينضاف ثالث يتعلق بالتلميح والإيحاء وهو على صلة متينة بالإيجاز ذلك أن الاقتصاد في العبارة يجعل مدلولها إيماء يعبر عنه ابن الأثير في «المثل السائر في

أدب الكتاب والشاعر» بقوله: «لمّا كانت الأمثال كالرموز والإشارات التي تلوّح بها على المعاني تلويحاً صارت من أوجز الكلام وأكثره اختصاراً. غير أننا نستدرك على كل ذلك بأن «الكناية» و«الإيحاء» و«التلميح» في المثل ليست عميقة بعيدة حتى تنقض المبدأ التعليمي الذي عليه تأسس المثل، بل إن الأمثال تجري في مستويات مختلفة من أعمال الكلام كما يحددها جون لوي أوستين J. L. Austin حين يقترح توزيعاً ثلاثياً للأعمال اللغوية Actes de parole.

- عمل تلفظي locutoire فيه يجمع المتكلم أصوات ويقرن تركيبياً المفاهيم التي يؤديها (إخباري).
- عمل إنشائي illocutoire يمثل وسيلة للتأثير في المتقبل ويمكن أن تتصدرها أفعال يسميها أوستين أدائية Performatif فملفوظ مثل «أعدك» يعني أن المتلفظ ينجز فعل «الوعد» في الآن ذاته الذي يتلفظ فيه الجملة ففعل الوعد ليس متحققاً قبل النطق بـ «أعدك» بل إن المتكلم يحدث بالتلفظ عملاً هو «الوعد».
- عمل إيحائي Perlocutoire له أهداف تتجاوز المستوى اللغوي objectifs extra - linguistiques والتي يمكن ألا يفهمها المخاطب (أن تسأل شخصاً عن وضعيته الصحية أمام جمهور قصد إحراجه) وقد ذهب قريس H. P. Grice 1979 إلى أن الخطاب الإنشائي درجات فصّلها رولي E. Roulet 1980 فجعلها أربعة أضرب:
- صريح: «افتح النافذة».
- ضمني اتفاقي conventionnel: «إني مضطر إلى دعوتك إلى فتح النافذة».
- ضمني تخاطبي conversationnel: «هل لك أن تفتح النافذة من فضلك».
- درجة صفر Zéro: «إن الحر شديد».

3-1-2 التمثيل:

تركز فئة أخرى من نقاد المثل على أن جوهر التمثيل وهي تصدر في ذلك عن معنى الأصل فالمثَل والمِثل و«المِثَال» من المماثلة والمطابقة.

فهذا «مثل» هذا صنوه وفي ذلك قال المبرّد: «المثل المأخوذ من المثال: وهو قول سائر شبّه حال الثاني بالأول والأصل في الشبيه»[10] وتبدو المماثلة حسب المبرّد هي العامل الفاعل في إنتاج المغزى من المثل، ذلك أن قياس الثاني على الأول يبين دافع ضرب المثل.

وإطار قياس الثاني على الأول للمشابهة القائمة بينهما يحضن أيضاً حد ابن السكّيت للمثل إذ يقول: «المثل لفظ يخالف لفظ المضروب له ويوافق معناه معنى ذلك اللفظ شبّهوه بالمثل الذي يعمل عليه غيره» وفي المقولتين اعتراف بوجودين للمثل يصوغه «التهانوي» في «كشاف مصطلحات الفنون» في ثنائية «المورد والمضرب» التي تنتهي إلى خلاصة أو مغزى يسميه «ابن الأثير» المخلص»[11].

وفيما يلي جدول في هذه الثنائيات ووجوه تعلق طرفيها:

العلم	*الطرف 1*	*العلاقة*	*الطرف 2*
المبرد	– أول	مشابهة	ثان
ابن السكيت	– مثال	مماثلة	(سنخته) ما يعمل عليه
التهانوي	– مورد	مشابهة	مضرب

وهذا الاعتراف المتعدد بحضور الثنائية، يكشف عن بنية المثل المتضمنة لثنائية ملازمة هي شاهد/ غائب وهي ثنائية رجعية حيث يقاس الثاني على الأول والنسخة على الأصل والمضرب على المورد وهو في الآن نفسه اعتراف بانبناء المثل على قصدية واضحة هي «التعليم» ذلك أن مشابهة حال «ب» بحال «أ» نابعة من غائية ثابتة مبنية على الاعتبار وفي ذلك قال الميداني: «صار المثل اسماً مصرّحاً لهذا الذي

يضرب ثم يرد إلى أصله الذي كان له من الصفة»[12] فاشتراك الحالين في «الصفة» هو الذي يجعل القياس ممكناً.

وإذا تأملنا ثنائية المورد والمضرب وجدناها تتضمن إشكالاً يهم حقيقة المثل، أيكون المثل المورد أم المضرب؟ أويكون مثلاً إذا توفر المورد ولم يضرب وهل يكون مثلاً دون مورد؟ بل ما طبيعة المثل أهو واقعة أم ملفوظ؟

4-1-2 المورد:

المورد في «اللسان»: «المعين» و«المصدر»، وانطلاقاً من ذلك يكون مورد المثل مأتاه أي الواقعة المادية التي تمثل مستوى التجربة من المثل وهذه الواقعة ترتقي إلى مستوى «المثل» (الحقيقة العامة/ القانون الإنساني العام) لنموذجيتها فمجازاة سنّمار على الخير بالشر وعلى الإتقان والإبداع بالقتل هي فعلة نموذجية نموذجية لأنها نقيض المتوقع:

← نموذجية لأنها صدرت عن ذات يفترض فيها الحكمة (الملك).

← نموذجية لأنها صدرت في ذات مبدعة (سنّمار).

ونموذجيتها هي التي رشّحت «الواقعة» لتصبح مثلاً سائراً يضرب لكل من يجازي يجازى بنقيض الفعل.

ولك أن تتأمل مثلاً «*كالكبش يحمل شفرة وزناداً*» الذي أورده الميداني في الجزء الثاني من كتابه فالواقعة ارتقت إلى مصاف الأمثال بنموذجية ما أتاه عمرو بن هند ملك الحيرة من بطش بالناس وقهر لهم وأصل المثل: «أن كسرى بن قباذ ملك عمرو بن هند ملك الحيرة وما تلا ملك فارس من أرض العرب فكان شديد السلطان والبطش وكانت العرب تسميه «مضرّط الحجارة» فبلغ من ضبطه الناس وقهره لهم واقتداره في نفسه عليهم أن سنة اشتدت على الناس حتى بلغت

بهم كل مبلغ من الجهد والشدة. فعمد إلى كبش فسمّنه حتى إذا امتلأ سمناً علّق في عنقه شفرة وزناداً ثم سرّحه في الناس لينظر هل يجترئ أحد على ذبحه»[13].

5-1-2 المضرب:

هو استعادة الواقعة من خلال ملفوظ «المثل»؛ فذكر المثل استدعى مطابقة واقعة جديدة للواقعة الماضية التي أنتجت ملفوظ المثل. فاسترجاعنا لأحداث المثل التي ذكرها الميداني في مثل «الكبش» ضرب له في زمن آخر غير الزمن الذي أنتجه. كل استعادة من هذه الاستعادات تمثّل ضرباً للمثل ينفض عنه الغبار ويخرجه من الذاكرة الجماعية إلى حيز الاستعمال الذي فيه حياته. ولاينفك الميداني يذكّرنا بسياقات ضرب المثل في كل مثل يورده في كتابه، على نحو ما يرد في مطلع مثل «*كالكبش يحمل شفرة وزناداً* » إذ يقول: «يضرب لمن يتعرض للهلاك» ص 24.

لكن ماذا يكون المثل والحال هذه؛ أهو المورد أم المضرب أم الملفوظ ENONCE؟

المثل بوصفه خطاباً لا يكون إلا كلاماً (ملفوظاً)، وهو بوصفه عملاً لغوياً يتجاوز الملفوظ إلى عملية التلفظ ENONCIATION فيكون تلفظاً وليس مجرد ملفوظ ENONCÉ على النحو الذي يذهب إليه «ابن السكيت» إذ يقول: «المثل لفظ يخالف لفظ المضروب له» ونحن نعتقد أن هذا التمييز الذي نقيمه بين الملفوظ والتلفظ واجب من زاوية أن اعتبار المثل «ملفوظاً» يفقده طاقته الحجاجية ويفرغه من قوة السياق التي تشرّع عملية ضربه ذاتها.

المثل ملفوظاً هو منتوج Produit والمثل تلفظاً هو إنتاج Production أي هو عملية ذهنية/ لغوية متكاملة تتمثل في معاينة «واقعة» و«تحليلها» و«مقارنتها» و«الحكم عليها» و«تقويمها» ثم إصدار الحكم في قالب مثلي يشي بهذه العملية المعقدة.

ولنوضح وجوه التمايز بين هذه المفاهيم نمثل لها مستغلين المثل المذكور أعلاه نقصد المثل «*كالكبش يحمل شفرة وزناداً*».

- المثل بوصفه *ملفوظاً* ينحصر فيما يتلفظ به المتكلم حين يسترجع مثلاً من الأمثال وهو في مثلنا «*الكبش يحمل شفرة وزناداً*» وأنت ترى أن هذا الملفوظ ما هو إلا المنتوج النهائي لعملية إنتاج المثل.
- المثل بوصفه *عملاً لغوياً اجتماعياً* يجمع بين:

❖ المورد (الحادثة التي تحولت إلى مثل) وهو الأصل الوقائعي الذي جعل العرب يرتقون بحادثة الكبش فيسيرونها مثلاً. والمورد في نص الميداني: «... وأصله أن كسرى بن قباذ ملك عمرو بن هند ملك الحيرة وما تلا ملك فارس من أرض العرب فكان شديد السلطان والبطش وكانت العرب تسميه «مضرّط الحجارة» فبلغ من ضبطه الناس وقهرهم لهم واقتداره في نفسه عليهم أن سنة اشتدت على الناس حتى بلغت بهم كل مبلغ من الجهد والشدة. فعمد إلى كبش فسمّنه حتى إذا امتلأ سمناً علّق في عنقه شفرة وزناداً ثم سرّحه في الناس لينظر هل يجترئ أحد على ذبحه؛ فلم يتعرض له أحد حتى مر ببني يشكر فقال رجل منهم يقال له علباء بن أرقام اليشكري ما أراني إلا آخذ هذا الكبش فآكله، فلامه أصحابه. فأبى إلا ذبحه، فذكروا ذلك لشيخ لهم، فقال «إنك كائن لا تعدم الضار ولكن تعدم النافع». فأرسلها مثلاً.

ولما كثرت اللائمة قال: «فإني أذبحه ثم آتي الملك فواضع يدي بين يده ومعترف له بذنبي، فإن عفا عني فأهل ذلك هو، وإن كانت منه عقوبة كانت بي دونكم. فذبحه، وأكله. ثم أتى الملك عمرو بن هند فقال له: «أبيت اللعن وأسعدك صباحك يا خير الملوك، إني أذنبت ذنباً عظيماً إليك وعفوك أعظم منه»، قال: «وما ذنبك؟ قال: «إنك بلوتنا بكبش سرّحته ونحن مجهدون فأكلته»، قال: «وفعلت؟ قال: «نعم» قال:

«إذاً أقتلك»، قال: «مليك سيئ حكمه». فأرسلها مثلاً، ثم أنشده قصيدة في تلك الخطة. فخلّى عنه، فجعلت العرب ذلك الكبش مثلاً».

❖ الملفوظ: ويتمثل في الصياغة اللغوية الموجزة المنغّمة لحادثة الكبش على النحو الذي يسهل حفظ المثل واستدعاؤه كلما تطابقت الأحوال وهو في هذا المثل: «*كالكبش يحمل شفرة وزناداً*».

❖ المضرب: وهو السياق الجديد (أو السياقات) التي يستدعى فيها ذلك الكلام لتشابه أو تماثل بين سياق إنتاج المثل وسياق جديد يعيشه المستعيد للمثل وهو ما يتضح في نص مثل الكبش في المقام الذي يحدده الميداني لعملية استعادة المثل: «يضرب لمن يتعرض للهلاك»(14).

لا شك أنك لاحظت الفرق الكبير بين فهمين للمثل متباعدين؛ واحد يوسع في المفهوم معتبراً حقيقته اللغوية وغير اللغوية والآخر يضيّق على المفهوم حتى ينكمش إلى ما هو من الكلام لا يتعداه وحصر المثل في المستوى اللفظي استنقاص منه وتهوين من أهميته. لذلك يتأكد مما سبق أن ثراء المثل تجربة ليس في «اللفظ» يدور على اللسان، وإنما في السياق يتحرك في الذهن فيثير ما هجع في ذاكرة المنتج والمتقبل من الدلالات المخزّنة.

ولعل الرسم التالي يوضح ما تنطوي عليه بنية المثل من تعقيد يحيط بكل عملية الإنتاج ولا يقتصر على الملفوظ من المثل:

يصور من الأصل

ويحيلنا الرسم البياني السابق إلى أن المثل في حقيقة أمره جامع للمورد والملفوظ والمضرب:

يصور من الأصل

وإذا كان هذا حال المثل والعلاقة بين أركانه، فإن القول بالمماثلة (مماثلة حال «ب» بحال «أ») قول يسكت عما بين الحالين من الاختلاف وينطق فقط بما هو مشترك بينهما. ورغم الالتباس الذي في قول «ابن السكيت» حين حصر الاختلاف في اللفظ «المثل لفظ يخالف لفظ المضروب له»، فإن الرجل قد تفطّن إلى أن بين المورد والمضرب اختلافاً.

وهكذا نتبين أن القياس في المثل لا يستدعي مطابقة كلية وإنما هي جزئية تتعلق بالنقطة التي يثيرها المثل ذلك أن الزمان غير الزمان والمكان غير المكان والرجال غير الرجال...

واقعة ⟸⟹ ملفوظ ⟸⟹ مثلي ⟸⟹ واقعة 2

وتبدو الواقعة الثانية قد استدعت ملفوظاً مثلياً حاملاً لواقعة سابقة.

لا يكون المثل، إذن، مجرد ملفوظ لأن الملفوظ عارياً من التجربة التي تمنحه قوته التمثيلية لا قيمة له. فليس كل ملفوظ موجز موقع مثلاً ولا تتحول كل الوقائع إلى أمثال؛ فكم من الوقائع تستحق أن تكون أمثالاً لكنها لم تصاحب بملفوظ مثلي يختزلها ويرسّخها في الذاكرة.

ننتهي من كل ذلك إلى أن المثل واقعة وملفوظ كلاهما وليس أحدهما. ولكن ما صلة الواقعة المثلية بالواقع؟

الواقعة المثلية والواقع:

تثير هذه المسألة قضية نشوئية تتصل بأصل المثل في علاقة الملفوظ فهل الملفوظ اختزال لغوي لواقعة جرت قبله أم إن الواقعة (المورد) تتلو المثل تفسره وترسخه في تربة التجربة الإنسانية؟ تحتمل الإجابة عن هذا السؤال فرضيتين:

❖ الفرضية الأولى: الواقعة المثلية تجربة فعلية واقعية تختزل لفظاً في «عبارة مثلية».

المثال: يرد في المثل رقم 166 الوارد في الجزء 1 من «مجمع الأمثال» تحديداً لمغزى المثل بإرجاعه إلى مورده الذي أنشأه:

قال «أبو عمرو»: «إن أبا حنش التغلبي» لما أدرك «شرحبيل» قتل أخا أبي حنش قال: «يا أبا حنش اللبن، اللبن، اللبن! أي خذ مني الدية. فقال أبو حنش: لبناً كثيراً. أي قتلت أخي، فقال له شرحبيل: أملكاً بسوقة" أي أتقتل ملكاً بدل سوقة! فقال أبو حنش: «إن أخي كان ملكي». «فذهبت مثلاً سائراً»(15).

لقد أخذ المثل في هذا السياق من بعض الحوار الذي دار بين رجلين لهما وجودهما المرجعي مما يضفي على مورد الخبر مسحة واقعية لا تخفى، فالواقعة (المورد) قد جرت فعلاً وولدت مثلاً سرى في الناس وجرى. وكذلك الحال في واقعة عمرو بن هند مع الكبش في مثل «*كالكبش يحمل شفرة وزناداً*» فالواقعة هنا أيضاً بنت الواقع تفاعلت مع ظرف المجاعة والقهر السياسي فولدت ملفوظاً مثلياً سرى في الناس.

❖ الفرضية الثانية: تعتبر ملفوظ المثل هو المولد للواقعة؛ فهي حكاية

مختلفة مبتدعة بناها الميداني أو من روى عنه ليملأ فراغاً عرفته بنية ذلك المثل. فكم نسمع من ملفوظات أمثال لا نعرف قصتها وكم هي كثيرة أمثال «الميداني» التي تبدو فيها الواقعة لاحقة بملفوظ المثل ناتجة عنه:

يرد في المثل عدد 1173 – «أحمق من جهيزة» – الوارد بالجزء 2 قول ابن السكيت مفسراً «جهيزة» هذه «هي أم شبيب الحروري ومن حمقها أنها لما حملت شبيباً فأثقلت قالت لأحمائها: إن في بطني شيء ينقر فنشرن عنها هذه الكلمة فحمّقت».

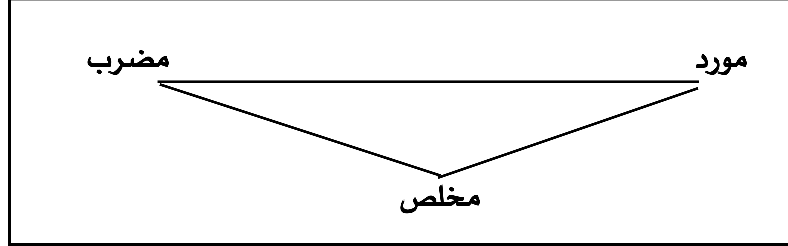
وزعم قوم أن «الجهيزة» عرس الذئب (يعنون الذئبة) وحمقها أنها تدع ولدها وترضع ولد الضبع: قالوا وهذا معنى قول ابن جذل الطعّان: «كمرضعة أولاد أخرى وضيّعت بنيها فلم ترقع بذلك مرقعاً»[16].

ودون الدخول في مناقشة متون هذه الموارد فإن تعددها دليل كاف على وضعها وأنها من إنتاج المثل الملفوظ فنص المثل الذي حفّز الراوي (أو الرواة) إلى توليد المورد (الموارد).

وفي الفرضيتين نلمح البعد الإبداعي التوليدي؛ ذلك أن ملفوظ المثل وسياقه يتفاعلان على الحقيقة فيصنع المثل مورداً أو يصدر عنه ويتفاعلان مجازاً فقد تكون الحكاية التي حركت الكاتب للبحث عن مثل وقد يكون المثل مما حفز الميداني إلى ابتداع «حكاية مورد» محلاة بالشعر.

6-1-2 المخلص:

ينبني المثل بوصفه إنتاجاً، أي تلفظاً، على أركان أربعة هي: المورد، والملفوظ والمضرب، (وقد تقدم فيها الحديث) والمخلص وهو المغزى من ضرب المثل والعبارة لابن الأثير أراد بها خلاصة إنتاج المثل وإعادة إنتاجه في مقام مماثل أو مشابه:



وإذا كان التمثيل قياس الشاهد على الغائب فإن المخلص هو «محل الشاهد» ونتيجة القياس، ذلك أن «الاعتبار يغني عن الاختيار» فكي تعرف ألم الحرق لست في حاجة إلى أن تحرق إصبعك وإنما يغنيك عنه الاعتبار بما جرى «للآخر».

وإلى المخلص تتحرك كل الأمثال، فهو الغرض من ضرب المثل أولاً واستعادته ثانية. وفي «المخلص» تتلخص وظيفة المثل التعليمية بالمفهوم العام للتعليم بما يعنيه من تأديب وتهذيب.

ويأخذ المخلص وهو وجه الاعتبار في «الأمثال» أشكالاً مختلفة تتردد عند الميداني في صيغ متعددة؛ مثل: يضرب ل....، يقال في...

2-2-: صناعة المثل مكتوباً:

إذا ركزنا النظر في «من يقول» ولمن يقول في المثل تبين لنا أن انتقال المثل من المشافهة إلى الكتابة قد أضاف إليه عناصر لا تلغي ما رأينا من خصائص الصناعة الشفوية ذلك أن «الاتساع يتبع القلم ما لا يتبع اللسان والرؤية تتبع الخط ما لا تتبع العبارة» كما يذكر التوحيدي في «الإمتاع» فيأتي المكتوب على خلاف ما كان عليه الشفوي باعتبار اختلاف المقامين فتدوين «الأمثال» بالقلم يعطيها اتساعاً ليس لها في إنجازاتها الشفوية، وتسجيلها «بالخط» يضفي عليها من الرؤية ما لم يكن فيها. فتنضاف إلى خصائص صناعة المثل مشافهة مميزات بالمكتوب تمدّ أبعاده وتفتح أوساعه وإلى هذه المميزات يتوجه نظرنا في هذه المرحلة، فنرصدها أولاً في مستوى المقام.

1-2-2: التلفظ المثلي Enonciation proverbiale:

تميز دومنيك مانقينو: D. mainguineau بين المتلفظ في المثل والمثبت له[17]. فالمتلفظ في نظرها Enonciateur قد لا يكون معلوماً وإنما المثبت للمثل asserteur هو الذي يأخذه (المثل) على عاتقه. فكل ضارب للمثل مستعيد له، هو من المثبتين للمثل الحافظين له. فإذا انطلقنا من «مثل» تبينّا أنه إضافة إلى هذين الفاعلين في صناعة المثل يتدخل طرف ثالث هو المدوّن: (قال ابن الأعرابي: «ذكروا أن رجلاً قدم من غزاة فأتاه جيرانه يسألونه عن الخبر فجعلت امرأته تقول: قتل من القوم كذا، وهزم كذا، وجرح فلاناً فقال ابنها متعجباً: أبي يغزو وأمي تحدّث»).

فإذا تأملنا المثل السابق في ضوء ما تقترحه «مانقينو» تبين لنا أن المثل يتحرك من اللسان إلى القلم فنجد:

لافظ المثل Enonciateur	*مثبت المثل asserteur*	*مدوّن المثل scripteur*
(ذكروا) هم فيه إحالة على مجهول معلوم الناس	ابن الأعرابي	الميداني

وإذا كان «المثبت للمثل» لا يمثل لحظة متميزة فعلاً في حياة الملفوظ[18] لأنه يقدم كلامه على أنه صدى إجماع تعدد غير محدود من الملفوظات السابقة (ذكروا)، فإن لحظة التدوين (الكتابة) تمثل لحظة فارقة في عمر المثل ذلك أن الميداني ليس مجرد ناقل كما هو شأن ابن الأعرابي بل هو يتخذ الأمثال ويدوّنها ويفسّرها ويحدد مغزاها كاشفاً عن «المخلص» منها «يضرب لـ...»[19].

وتتراوح علاقة الميداني الراوي الجامع بمرويّه من الأمثال بين التباعد والتجاذب؛ فهو مرة يوردها منسوبة إلى راوية آخر «ابن الأعرابي» وهو أخرى يستأثر بالرواية.

وقد يكون الحضور والغياب في الرواية سبيلاً إلى إبداع المرغوب في المكتوب مع المحافظة على السمعة الشخصية ناصعة مقبولة في ظرف كثير التقلّب. ومهما يكن من أمر هذا التفسير أو ذاك فإن سرد الميداني «المثلي»، إذا جازت العبارة، يتضمن الاحتجاج والجدل والنقل والتضمين والإثبات والإهمال كما أنه يتضمن التصريح والتلميح ولهذا فالميداني صاحب «مثل» و«خبر» يأتي بهما للتعليم والإمتاع؛ يأتي بالمثل للتعليم لكنه يذيّله بما طاب له من النصوص الأخرى منثورة كانت أو منظومة، فترد هذه الأمثال في الكتاب ملمّعة بالشعر مرصّعة بالنوادر المتمددة في فضاء النص المدوّن، محيلة على مورد الأمثال حقيقة أو خيالاً. والحديث عن النصوص المصاحبة للمثل يقود إلى النظر في خاصية أخرى في المثل المكتوب هي الشاهد.

2-2-2: الشاهد في المثل:

النص المثلي من هذه الزاوية «جنس مركّب» فالكتابة مرحلة انتقل بموجبها «المثل» من صيغته البسيطة إلى صيغة مركّبة؛ صيغة مثقفة عالمة.

ولعل النصوص المصاحبة للمثل من أهم علامات التركيب فيه، وهي نصوص هامة لأنها تنهض بمهمات جمة:

- فقد تأتي هذه النصوص لتفسير «المثل» على نحو ما يذكره الميداني في المثل الرابع بعد الألف: «أجود من هرم» هو هرم بن سنان المري وقد سار بذكر جوده المثل[20].

- فقد تأتي هذه النصوص لتؤكد المثل وتدعمه بالشعر:

«قال زهير بن أبي سلمى فيه (في هرم بن سنان):

إن البخيل ملوم حيث كان ولـ ـكن الجواد على علاته هرم

هو الجواد الذي يعطيك نائله عفواً ويظلم أحياناً فيظلم

❖ ثم قد تأتي لتروي حكاية المثل «وفدت ابنة هرم على عمر بن الخطاب... قالت ما أعطى هرم زهيراً قد نسي، قال عمر: لكن ما أعطاك زهير لا ينسى»[21] وهي حكاية على هامش المثل ليست تفسيرية ولا تضبط المورد الذي أنتج المثل، ذلك أن أغلب الأمثال التي على صيغة «أفعل من...» قد نتجت عن سلوك متراكم رشّح مذكور المثل إلى أن يفضّل ولم تنتج عن لحظة حدثية نموذجية. ووجود هذا الضرب من الأمثال في كتاب الميداني يبدو «اعتباطياً» يكشف أن «مجمع الأمثال» كان مناسبة للكاتب كي يقدح زناده ويظهر زاده من الثقافة الموسوعية الجامعة.

❖ وقد تأتي لتضبط مورد المثل، ففي مثل «حتى يؤوب المثل»[22]. يصرّح الميداني بأن يذكر المورد «هذا من أمثال أهل البصرة... وأهل هذا أن عبيدالله بن زياد...».

❖ بالإضافة إلى الوظائف الأربع السابقة، فإن هذه النصوص للميداني المصاحبة شعراً ونثراً تأتي لترصّع المثل وتحليه، فتنهض بوظيفة جمالية تخرج بالمثل من كونه خطاباً تعليمياً مباشراً إلى جنس أدبي مركّب: فلئن أسند الميداني متون الأمثال إلى رواة عديدين، فإنه قد خص نفسه بالشواهد والتفاسير والنصوص المصاحبة كأنه يريد أن يستأثر بها تفرداً واستباقاً لأن «ما لم يقرع الآذان أدعى إلى الاستحسان مما تكرّر حتى تكدّر».

فأنت ترى الميداني في «مجمع الأمثال» يترك الرواة يشتغلون حاملين إليه «الأمثال» ليعمل فيها نظره: تعديلاً، وتصنيفاً، وتخييراً، وانتقاء. فإذا هو راوي الرواة الذي إليه تعود مزيّة سبك النص وترصيعه بالغريب من النصوص الشواهد.

«إن الشاهد الأدبي بما هو عنصر تكويني في الجنس المركّب (المثقف) يمثل أحد المداخل الرئيسية إلى دراسة.... الأجناس النثرية المركبة بعامة[23]. وهو ما يعطي نص «المثل» بعده الموسوعي حيث

تتقاطع النصوص كاسرة النسق التعليمي الفج الذي ينبني عليه المثل مضفية عليه جمالية تدعم تلقيه وتمكّن الميداني من تقديم المحتوى المعرفي في ثوب مقبول. لكن هذه الشواهد الأدبية لا تقف عند حدود بلاغة المثل المكتوب بل هي تتعداها إلى وظيفة جليلة في الأمثال هي القيمة الحجاجية الإقناعية ذلك أن «المثل» في الأصل حجة ودعم الحجة «بالحجة» (الشاهد) تقوّي طاقة المثل الحجاجية وتدعم وظيفته التعليمية؛ فالشاهد الذي ينتجه الميداني في «مجمع الأمثال» هو شاهد للنص الذي يستقر فيه وشاهد على ثقافة الكاتب المستعير له، فيكون بذلك «حركة دائمة بين أجناس الكلام... ودائرة تفاعل كافة أجناس الخطاب»[24].

مثال ذلك مثل «استراح من لا عقل له» فهو على قصره مثقل بالنصوص المصاحبة.

وهذه الشواهد والمصاحيب تنقل للقارئ صورة عن جماليات العصر؛ جماليات ميزتها الأساسية الموسوعية (تتجلى عند الكتاب المعاصرين للميداني: التوحيدي، الأنطاكي، المعرّي...) لذلك ترى الميداني رغم ما يقتضيه المثل من الإيجاز يحرص على الأخذ من كل شيء بطرف فيقطف من نبتة زهرة فيرد المثل ملتقى مختلف الأجناس الأدبية. وإن في تنوّع مصادر الشواهد والنصوص المصاحبة للأمثال المذكورة من الثراء ما يمحو الحدود الممكنة بين الأجناس الأدبية، ففي المثل يحضر الشعر والأسطورة والخرافة والحكاية والنادرة والخطبة والوصية. وقد يغلب الفرع على الأصل حتى لتظن بين الحين والآخر أن الرجل لم يأت بالحكاية لدعم المثل أو تفسيره وإنما أتى بالمثل سبباً إلى الحكاية، فيكون الشاهد مدعاة إلى المثل وليس العكس. وانطلاقاً من ذلك تبدو هذه الشواهد هي البنى العميقة التي عنها يتولّد النص ويكون. ورغم ما يلوح في «مجمع الأمثال» من تناثر في الأمثال وتقطع، فإن الدارس للكتاب يكتشف أن الميداني يتبّع في التدوين خطة تشي بمنطق جامع الأمثال:

- أولها *الوصل* والمقصود به الاتصال بين المثل والأجناس المصاحبة له من أشعار وأخبار «فالجمع أزين من القطع».
- ثانيها *الانتفاء* فالرجل أقصى كل الأمثال التي يمكن أن تورّطه دينياً أو سياسياً أو أخلاقياً.
- *الجمع بين المألوف والمدهش القريب والعجيب* وقد اعتمد الميداني ذلك سبيلاً إلى إذكاء رغبة قراءة الكتاب.

بذلك يكون المروي في الأمثال قائماً لا على أساس التتابع والبنية الدرامية لأن الأمثال منثورة نثراً مبثوثة على أساس استقلال كل مثل بذاته، وإنما يقوم هذا الترغيب على أساس المناقشة والإضافة. فتتعدد الأصوات وتكثر داخل المروي ويضيف الميداني إلى ما قال صاحب الصوت منوّعاً في موضوعه معدّلاً في صياغته متوسعاً في مداه؛ فتتضح في المثل تعددية صوتية (pohyphonie) تتجلى في تعدد مستوى المروي. فيكون «نص المثل» منسوباً إلى صوت، ويكون شرحه وتفسيره مسنداً إلى صوت آخر، ثم يكون الشاهد الأدبي الذي يتضمنه راجعاً إلى صوت آخر. ولنا في المثل التالي صورة لهذا التعدد الصوتي: يقول الميداني في مثل «ثكل أرأمها ولداً»: «قاله شمس الملقب بنعامة لأمه حين رجع إلى أمه بعد إخوته الذين قتلوا».

ثم يشرع في سرد حكاية نعامة مع أمه ناسباً النص إلى المفضل (يقص حكاية المثل) فيه شاهدان شعريان وما شاء الله من الأمثال السائرة المتوالدة (11 مثلاً).

ننتهي من النظر في المثل مكتوباً إلى أن الميداني قد حوّل «المثل» من الجد إلى «الهزل» ومن النقل إلى التخييل بما أضفاه عليه من بلاغة اقترنت بالنصوص المصاحبة التي أدت إلى «تسريد» المثل.

قد نوّع الميداني في تطريزه حول «نواة المثل» فهو حيناً يحيطها بمادة حكائية ويرصّعها بأبيات شعرية ويغذيها بأحاديث سنية. وهو

حيناً آخر يخرجها عارية زاهدة في سوى «نص المثل». والأمثال بين هذا الحال وتلك ترتفع في مدارج الأدبية وتنخفض.

لئن كان صحيحاً أن «التأطير الكتابي حصار على المشافهة وتدجين لاحتمالات توالدها[25]، وأن تدوين «الأمثال» قد حد من حركة انتشارها، فإن من الصحيح أيضاً أن عملية نقل الأمثال من المشافهة إلى الكتابة قد اقتضت من المدوّن ذكراً لمقامات إنتاجها (المورد). فكان ذلك دافعاً إلى إغنائها وإثرائها بما يجاوزها من النصوص والأجناس الأدبية الأخرى من نادرة وشعر وحكاية وخرافة»[26].

ولقد كان التدوين لحظة توسيع للأمثال، لأن للقلم أوساعاً ليست للسان، فالكتاب قد يفضل صاحبه بأمور منها أن الكتاب يقرأ بكل مكان... ويوجد في كل زمان، على تفاوت ما بين الأعصار وتباعد ما بين الأمصار، وذلك أمر مستحيل في واضع الكتاب والمنازع في المسألة والجواب ومناقلة اللسان وهدايته لا تجوزان مجلس صاحبه ومبلغ صوته[27].

وإن صح كلام الجاحظ في فضل الكتابة، وهو عندنا صحيح، فإن تدوين الأمثال يثريها ويمد أنفاسها ويحفظها من غوائل الدهر ونوائب الزمان.

III – في مقول المثل:

يميز بول ريكور في نظريته التأويلية في قراءة النص بين عوالم ثلاثة:

- عالم الكتاب.
- وعالم النص.
- وعالم القارئ.

وهو تمييز يضعنا بين أزمنة ثلاثة:

زمن الإنتاج (العهد الجاهلي، الإسلامي..) (إنتاج المثل).

زمن التدوين أواخر القرن 5هـ.

زمن التقبل (متعدد).

واعتبار هذا التمايز في معالجة الأمثال، يضعنا في مواجهة نص هو «مدونة الأمثال» وكاتب هو «الميداني». فالقراءة في «الأمثال»، هي فعل متعد هو تحول من عالم النص إلى عالم القارئ، ولكنه أيضاً انفتاح عالم القارئ على عالم النص ومن ثمة على عالم الكتاب.

كما يحدد ريكور بنى ثلاثاً تتحرك داخل النص وتوجه تقبله هي:

بنى التملك (Avoir).

بنى القوة (Ppuvoir).

بنى المعرفة (Savoir).

فالنص المنتج تتنازعه هذه البنى، وقراءته تتجاذبها هذه القوى، فتتحاور مع النص على أسس رغبة في التملك (Avoir) والسيطرة (Pouvoir) عليه من خلال معرفته (Savoir).

وليست لحظة تدوين «الأمثال» سوى قراءة فيها؛ ذلك أن عملية الجمع والانتقاء والفرز ليست لحظة استحضار «نصوص الأمثال» بل هي لحظة «قراءة» فيها. وليس الميداني جامع الأمثال، وإنما هو «يكتب قراءة ويقرأ كتابة»[28]، ففعل الكتابة ليس إلا اختيار مرجع والاشتغال عليه، وحدث الكتابة هو في حد ذاته وقبل كل شيء، فعل قراءة أي فعل تأويل[29].

لعل هذه الصورة توضح تمييز «ريكور» السابق وتبرز أهمية استثماره في دراسة الأمثال، فقارئ المثل يقرأ في كتابة (ما دون

الميداني) هي في حد ذاتها قراءة (قراءة الميداني لما جمع) وهكذا فالقارئ لمجمع الأمثال يقرأ في المثل:

عالم المثل.

عالم الميداني.

عالمه الخاص (القارئ).

أو هو يقرأ العالمين من خلال عالمه هو. وعلى أساس من ذلك، يمكن أن نقرأ في متن «مجمع الأمثال» عالم الأمثال وعالم الميداني. ولما كانت هذه الأمثال غير مؤرخة ولا منسوبة دائماً، استعصت القراءة في عواملها منقطعة عن سياقاتها. لذلك فإن التركيز في دلالات الأمثال سيكون على عالم الكتاب، وبذلك، يكون العمل في هذه المرحلة قراءة في قراءة الميداني للأمثال.

3-1 قراءة في فعل التدوين:

انطلاقاً من القرن الهجري الرابع كما يثبت «ابن النديم» في الفهرست تم الانشغال بتدوين المرويات غير الدينية بعد القرآن ثم اللغة فالسنة... ولحظتها التفت التدوين إلى ضرب من المرويات بقي مهمّشاً.

وتكثر الإشارات في «خطب» المدونات التي لم يحتف بها إلى أن التدوين مطلوب من الآخر، وهو طرف خارجي عن علاقة المدون بالمدون. لكن الطلب مهما كان مصدر جديته لا يلغي رغبة داخلية ذاتية في التدوين قد يكون الطلب الخارجي فيها مجرد مطية يركبها المدون إلى غايته أو يكون مجرد قادح لهذه الرغبة والحافز على تنشيطها وتفعيلها.

وإن الاحتفاء بالمحكي والمسموع والمنقول والمروي عند الجاحظ والحسين بن الضحاك وأبي الفرج والتنوخي وابن قتيبة والميداني...

لا يصدر فقط عن رغبة شخصية، وإنما هو استجابة لحاجة فرضها الواقع ووعي وقناعة بضرورة عملية التدوين.

ولا يخرج الميداني عن هذه السنة، فهو يخاتلنا إذ يزعم أن «تجميع» الأمثال كان بطلب من الأمير السلجوقي العميد «أبي علي محمد بن أرسلان» متكتماً عن وعيه بقيمة مشروعه فهو يدون الأمثال ارتقاء بالذهن إلى المعرفة الأوسع، إلى عصارة خبرات الناس التي «نخلها من المرويات ونقلها عن المدونات» وترقية العقول إلى قياس الشاهد على الغائب (ما مضى) لتتعلم «كيف ماتت الدنيا وانقلبت الأهواء» على حد عبارة التنوخي في «الفرج بعد الشدة».

يبدو التدوين إذاً، تثبيتاً لقيم واستدعاء ما هو غائب؛ ذلك أن الملك والرعية في حاجة إلى «نهج القرون السالفة» لما عليه واقع الحال من تدهور وتراجع. فالداعي الحقيقي لتدوين «الأمثال» هو ما ضمّنه الميداني في هذه الموازنة بين ماضي السلف وواقع الخلف إذ قال «لا وقوف عليها (الأمثال/ الحكمة) إلا للكامل العتاد كالسلف الماضين الذين نظموا من شملها ما تشتت وجمعوا من أمرها ما تفرّق»[30].

يأتي «مجمع الأمثال» الفعل نفسه الذي أتاه السلف «ينظم ما تشتت» من الأمثال «ويجمع ما تفرق» ومن ثمة، فالميداني «كامل العتاد» كالسلف الماضين لأنه أدرك قيمة هذه الأمثال بما هي «أنفاس الناس» فسعى إلى حفظها من التلف في زمن أجمع أهله على التقاعس والخمول «والناس اليوم كالمجمعين على تقاصر رغباتهم وتقاعد همّاتهم عما جاوز حد الإيجاز وإن حرك في تلفيقه سلسلة الإعجاز»[31] وهذه العبارة كأنها الحاملة لغرض الكاتب الحقيقي من التدوين، والمشحونة بالسبب الذاتي الباعث على الكتابة: أليس هو رغبة الميداني (المدونون جميعاً) في أن يمسك باللحظة الهاربة ويقبض على الزمن الضائع.

فالتدوين لا ينطبق من نية الكاتب وحده وإنما هو مرهون أيضاً

بالسيادة والقدرة على تلقيه وإشاعته وقراءة المدون من «الأمثال» وغيرها يحتاج إلى تنزيلها في أنساقها اللغوية والثقافية الاجتماعية كي لا ترتبك العلاقة بالمقروء ويتبعثر الجهد المبذول في القراءة.

إن المتأمل في «أمثال» الميداني يتنازع أمامه عاملان يحفزان عملية تدوين الأمثال، وعي ذاتي حاد بأهمية «الأمثال» وقيمتها التربوية التعليمية، وإهمال موضوعي شامل «تقاعد الهمم» لهذه «اللمع» و«الجواهر» ويلتقي العاملان في الميداني في ضرب من المواجهة بين الإنسان والدهر «هادم اللذات».

وإدراك الميداني أن الزمان دون الكيان ينخر الذات الإنسانية فرداً وجماعة، جعله يتعجّل إلى تحصين «الأمثال» من الذاكرة «الخؤون» بتدوينها. ولعل الأهم في وعي الميداني بالعصر ما يتعلق منه برؤيا السقوط التي تخترقه، هنالك إحساس عميق ونحن في بدايات القرن 6هـ بالفاجعة إزاء الفعل المدمر للزمن في ذاته الفرد (الميداني توفي 518هـ) وفي ذات الجماعة التي انقلبت من الفعل في التاريخ إلى الانفعال به ومن الإقبال على الحكمة إلى التقاعس عنها والقعود عن طلبها عند معاصريه، إحساس عميق بأنه أتى «الزمن على هرمه»[32].

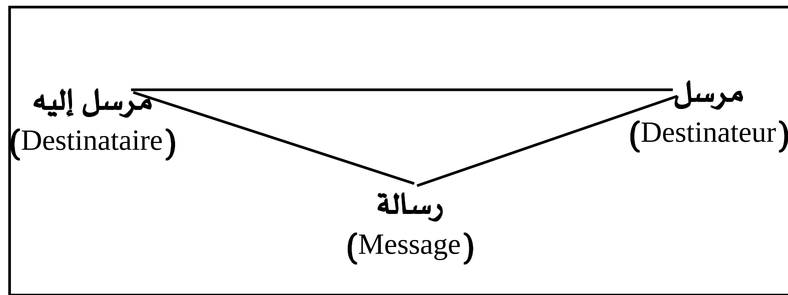
لكن الميداني لا يندفع إلى التدوين بحافز ذاتي هو مقاومة الزمن وتحدي قوة الإفساد فيه فهو لم يأت الزمن على هرمه منفرداً وإنما يقاسمه في ذلك مجتمعه ومن ثمة يقوي الإحساس بالانهيار وتتأكد لديه رؤيا السقوط، فانهيار المركز (مركز الدولة والأمة) وغلبة المظاهر وتكاثر الرغبة في الدنيا وشيوع الفساد والانهماك في اللذائذ حقائق مؤذنة بخراب العمران وهي حقائق تمثل السياق العام الذي جمعت فيه الأمثال وتعرّف بأسباب جمعها وأحوال ظهورها مؤكدة جدوى الكتابة في عصر غلبت عليه الأهواء والمقالب، كما أنها تقدم إلى جمهور القراء أناساً وجدوا أنفسهم مسؤولين عن إرث فتسابقوا للإبقاء عليه أيام الفتن والتقلبات والمحن والصراعات. فالخوف من

الزمان الغادر يدفع باتجاه التدوين وتثبيت ما لم يتحقق تثبيته من المرويات والمشاهدات.

2-3 المثل في الحجاج: الوظيفة التخاطبية الاجتماعية:
- مدار العلم على الشاهد والمثل - الجاحظ -

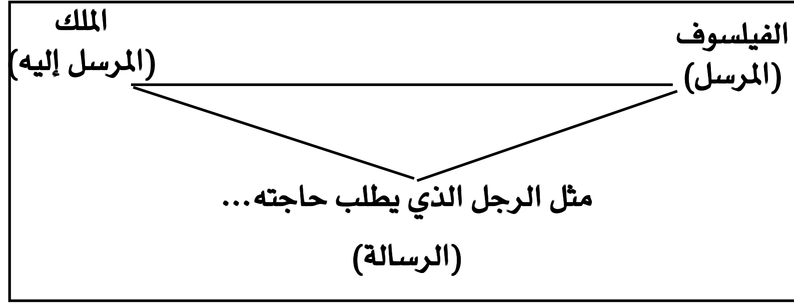
«يعرف الحجاج عادة بأنه جهد إقناعي». ويعتبر البعد الحجاجي جهداً جوهرياً في اللغة لكون كل خطاب يسعى إلى إقناع من يتوجه إليه». فحيثما وجد خطاب، كانت هنالك خطة لغوية عقلية لإقناع المخاطب سواء كان فرداً أو جماعة ولعل في ذلك تأكيداً على أن الحجاج لا يتوقف على نصوص خطابية معينة بالقدر الذي يمثل فيه عنصراً ملازماً لكل خطاب لغوي ذلك أن حلول الخطاب في اللغة يضفي عليه بعداً حجاجياً يتجلى في الاستدلال والتدليل. والمثل ملفوظ حجاجي بامتياز لأن المتكلم يزرعه في المقام ليجني به إقناع الآخر بالعدول عن فكرة يحملها أو فعل يأتيه.

وإذا كان «المثل» يتحدد من هذه الزاوية ببعده الحجاجي فإنه يخضع لمحددات الخطاب اللغوي في مثلثه المألوف منذ جاكبسون Jacobson.

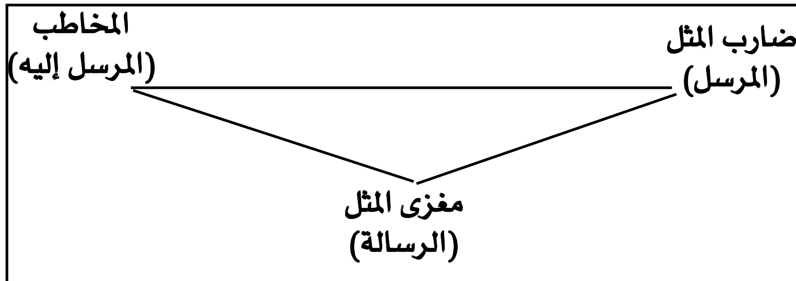


ونجد في «كليلة ودمنة» ما ينزّل المثل منزلته من هذه الوظائف على نحو صريح إذ يقول الملك للفيلسوف في كتاب «كليلة ودمنة» لابن

المقفع: «قد سمعت هذا المثل فاضرب لي مثل الرجل الذي يطلب حاجته حتى إذا ظفر بها أضاعها»[33].

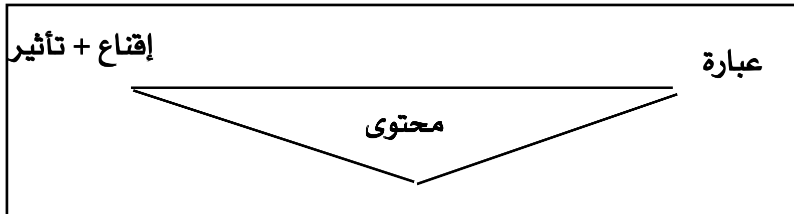


وإذا نزّلنا «المثل» عامة عن وظائف «جاكبسون» أمكننا الحصول على الشكل التالي:

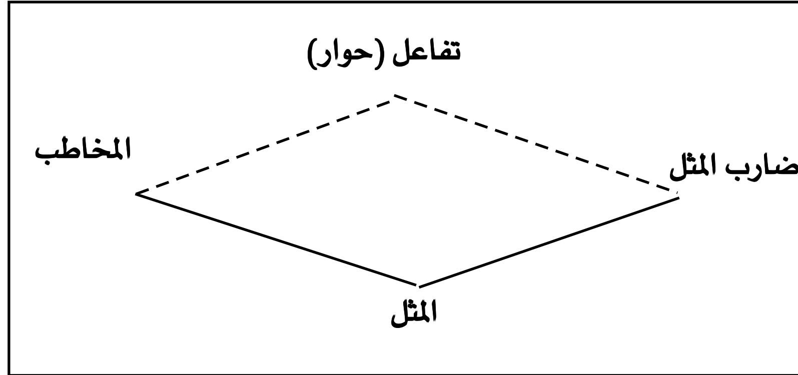


وليس المثل أي خطاب وإن كان منه ذلك أنه خطاب يستعمل يومياً في إطار تواصل الناس وتخاطبهم لذلك فهو أقرب إلى الخطابات ذات المقاصد الإقناعية التي حاول الألماني بوهلر (Buhler) أن يخصها بخطاطة ثلاثية تميزها.

فقد أخذ هذا المثث مع بوهلر صورة أخص بالخطاب الحجاجي يعكسها الرسم اللاحق:



وتنزيل المثل من هذا الرسم البياني يوضح أن العلاقة بين طرفي الخطاب في المثل قائمة على أساس التفاعل:

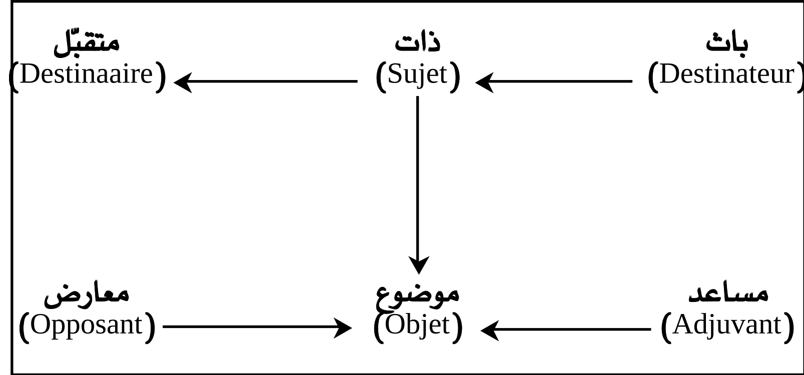


وما من شك أن المثل بوصفه خطاباً حجاجياً في الآن نفسه يخضع لشروط التداول (قول/ تلق)، ففي المثل تتجلى واضحة مكانة القصدية والتأثير متجهة من طرف إنتاج المثل إلى طرف تقبله، قصدية تدعو دارس المثل إلى الإجابة على أسئلة تعتبرها التداولية pragmatique أساسية في فهم الخطاب وتبين اتجاهه:

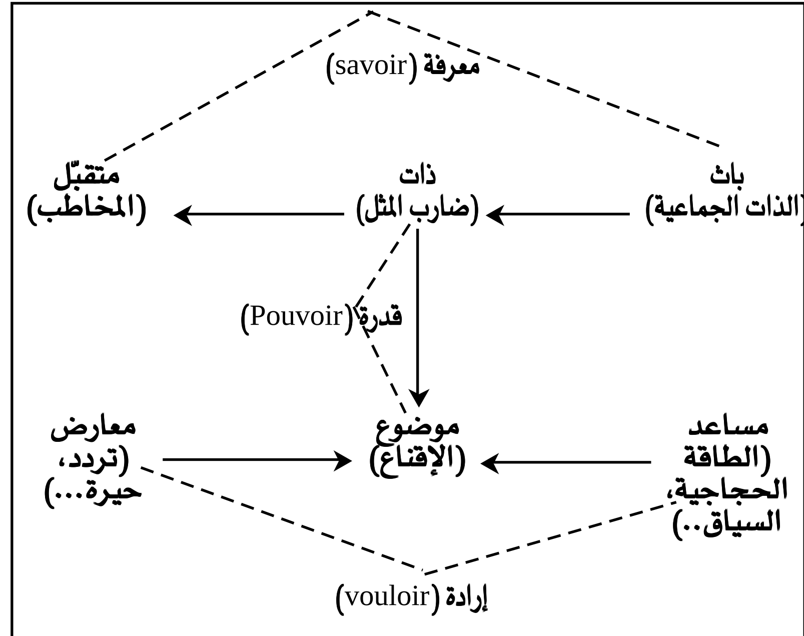
- من يتكلم؟ وإلى من يتكلم؟
- ماذا يقول حين يتكلم؟
- ما هو مصدر/ مصادر التشويش! التوضيح في القول؟
- كيف نقول الشيء ونريد غيره؟

ولا تبدو وضعية المثل الخطابية الفاعلة بجلاء إلا بتنزيله في الخطاطة الوظائفية التي ضبطها «غريماس» A. J. Greimas وتغذيتها بما طرح «ريكور» من البنى المتحركة في النص وهي: بنى التملك (Avoir)، وبنى القوة (Pouvoir)، وبنى المعرفة (Savoir).

وإذا كان غريماس يعرض وظائفه على الشكل المدرسي التالي:



فــإن تـزويـج وظـائـف «غـريمـاس» مـن بـنـى «ريـكـور» فـي دراسـة وظيفـة المثل التخـاطبيـة تعطي شـكلاً أكثـر غنى مـن شـأنـه أن يوضـح أهمية المثل التداولية اليومية:



فيتبين جلياً من خلال الخطاطة السابقة أن الجماعة (وظيفة 1)

تبث المثل إجمالاً إلى مخاطب افتراضي يتقبله [قد يكون فرداً أو جماعة] (وظيفة 3)، من خلال ذات (أو ذوات) تخزنه إلى حين يكون السياق المماثل لإعادة إنتاجه (وظيفة 2)، فيدعى ذلك المثل بغية بلوغ الإقناع [الذي هو موضوع المرسلة المثلية] (وظيفة 4) ويحصل هذا الإقناع أو لا يحصل بحسب تصارع القوى بين العناصر المساعدة للذات الفاعلة (وظيفة 5) والعناصر المعارضة لها في سعيها ذاك (وظيفة 6).

وتترابط أطراف هذه الثنائيات بجملة من العلاقات التي تبرز ما يعتمل في الخطاب المثلي من جهد إقناعي تتشارك فيه أقطاب عدة وتكون العلاقات على النحو التالي:

- ثنائية المرسل/ المرسل إليه: *علاقة معرفة*.
- ثنائية الذات/ الموضوع: *علاقة قدرة*.
- ثنائية المساعد/ المعارض: *علاقة إرادة*.

وإذا كانت هذه الخطاطة تنزل المثل منزلته في سياق الخطاب فإنه (المثل) ومن زاوية تداولية يندرج دائماً حسب أوستين Austin ضمن *أفعال العرض* التي تستخدم في «عرض مفاهيم وبسط موضوع وتوضيح استعمال كلمات وضبط مراجع»[34].

غير أن أوضح مظاهر الحجاج في «المثل» نابعة من أنه نص حواري لا يلقيه المتكلم مجاناً بل يرسله في إطار حواره مع الآخر وتفاعله معه «وتعد الحوارية مكوناً لكل كلام وتعرف بتوزيع الخطاب إلى لحظتين حاليتين ببعضهما البعض ويقدم المبدأ الحواري من خلال أن كل تلفظ ينتج في مجتمع معين لابد أن ينتج بطريقة ثنائية تتوزع بين المتلفظين»[35].

وفي اعتقادنا أن نظرية قريس Grice يمكن أن تفيد أكثر في إظهار الطبيعة الحوارية للمثل، فقد أقام الرجل لهذه الحوارية أسساً سماها مبادئ هي:

- مبدأ الكم: الاكتفاء بالمعلومة المطلوبة دون زيادة أو نقصان.
- ومبدأ العلاقة: التحدث في الموضوع.
- ومبدأ الكيف: مساهمة حقيقية في النقاش (لا يكون تواصلاً زائفاً مصطنعاً).
- ومبدأ الطريقة: مبدأ الوضوح وتجنب الالتباس والإغماض.

وفي اعتقادنا تتجسد هذه المبادئ الحوارية أجلى ما تتجسد في «الأمثال»؛ ففي مستوى شكل المثل يتجلى أساساً الكم والطريقة حيث تستجيب بنية المثل للمبدأ الأول بما في المثل من الإيجاز غير المخل بالمعلومة. «فالمثل» أكثر أجناس القول توفيقاً بين مبدأي الاقتصاد (الإيجاز) والإبلاغ (المعلومة) كما فيها استجابة لمبدأ الطريقة من حيث حرص الأمثال على الوضوح في الإبلاغ وعدم اعتماد لغة مغمضة أو بعيدة في إيحائها إلى درجة التعمية بل المثل قطوفه دانية لأنه يتوجه إلى جمهور واسع.

وللمثل من هذه الزاوية التداولية موقعه في سلالم الحجج حسب اصطلاح ديكرو O. Ducrot الذي يرى أن الحجج لا تستوي قيمة في خطة المتكلم الحجاجية، بل هي تخضع إلى تراتبية معينة (حجج قوية/ حجج ضعيفة) أو (حجج عليا/ حجج سفلى).

ويندرج المثل ضمن ما يسمى بالمواد الحجاجية التي تضم المواضع، والآراء، والمقتضى، والشاهد...

وقد نزّل المثل ضمن «الرأي» Endoxa بما هو «قضية لا تتعلق بالأمور المفردة بل تتعلق بالأمور العامة الكلية ولكنه لا يتعلق بكل الأمور العامة؛ فقولك خطان متوازيان لا يلتقيان، ليس رأياً لأن الرأي يتصل بالأمور الإنسانية «فالآراء قضايا لضمائر دون قياس»[36].

نفهم من ذلك أن الآراء هي المشهور من الأقوال والمأثور منها Endoxas مما لا قائل محدد له وإنما هو صوت عام جماعي ينطق

بخبرة هذه الجماعة وخلاصة تجربتنا فقولنا: «جنت على نفسها براقش»، هو حكم على واقعة جزئية وقعت في الماضي وارتقت إلى مستوى القاعدة العامة التي تقاسم عليها تجارب أخرى لذلك اعتبر علماء الحجاج المثل «تشبيهاً مركباً».

ويعتبر أرسطو أن استخدام الآراء مثل «الأمثال» التي يكثر اقتباسها وتداولها، يقوّي الأطروحة ويسند الحجة لأنها بسبب كونها مشتركة فإنها تبدو صادقة مادامت الجماعة تقر بها. وإن السامعين، كما يرى أرسطو، ليسرون إذ يضرب وتر الآراء التي يتعلقون بها وليعجبون إذ يسمعون الأفكار التي يحملون مصوغة بعبارة عامة وتمثل «الأمثال» أرضية اتفاق بين المتخاطبين.

ويمثل «مجمع الأمثال» للميداني من هذا المنظور ثروة حجاجية ضخمة ومخزناً هائلاً «للآراء» التي ألفت وأثريت من الجاهلية إلى القرن 5هـ. ويذهب برلمان «Perlman» إلى أن «المثل والحكمة على اختلافهما يتميزان بالقصر والتوقيع، الأمر الذي يجعلهما يستعملان في الخطاب وقيمتهما الحجاجية الخطيرة، تكمن حسب رأيه في أنهما يمثلان «صمام أمان»[37] لحصول الاقتناع بما هو صوت الحكمة والقوانين الكونية الثابتة التي يسلم بها الجميع. إن شهادة «برلمان» هذه لتؤكد الطاقة الحجاجية الكامنة في المثل بوصفه «وعاء خبرة الجماعة» و«مخزن قيم الأمة». وغير بعيد عن المثل أمر «الشاهد» في الحجاج ذلك أن الشاهد في اصطلاح أهل الحجاج ليس إلا سنداً للأطروحة المعروضة بما يمثله من حجة مطلق السلطة سواء رجعت إلى سلطة علمية أو إلى ضمائر غير معلومة (قيل، قالوا،...) وهي صيغ كثيرة التداول في نصوص الأمثال فهي (الضمائر) تستمد قوتها الحجاجية من كونها صوت الجماعة. لذلك جمع الجاحظ في «البيان والتبيين» بين «المثل» و«الشاهد» إذ قال: «مدار العلم على الشاهد» و«المثل» وجعل بذلك «العلم» معقوداً عليهما.

إن لمفهوم الشاهد عند الجاحظ قوة إقناعية تنبع من كون التصديق والإقناع والخبر والبرهنة مبنية عليه.

ويستمد الجاحظ دور «الشاهد» و«المثل» في العلم من عادة العرب في هذا المجال، فالشاهد والمثل أقوال لا يطالها الشك ولا يرقى إليها التكذيب فهي قائمة مقام المرجع والحجة.

تبدو حجاجية «المثل» حجاجية مزدوجة تخاطب «القلب» والعقل معاً «فالمثل» يجمع بين المضمون العقلي للحجة وصورها البيانية أي بين التبرير العقلي والتأثير البلاغي وفي ذلك في نظرنا مصدر طاقة المثل الحجاجية. فبلاغة المثل بما تتبنى عليه من إيجاز وتنغيم وتمثيل كما بينا سابقاً، قد تستميل وتؤثر وتمتع. ولكنها لا تقنع المخاطب متى خلت من الحجج والمحاجة، لذلك يبدو الحجاج في «المثل» بانياً للرأي الصائب مسوّغاً له ويأتي الأسلوب البلاغي ليعرض هذا المحتوى الحجاجي في صور وأساليب تقتضيها جمالية الإيصال والتلقي ولا غرابة بعد ذلك أن ترد أغلب الومضات الإشهارية على صيغة «لأمثال».

ولهذه الرابطة المتينة والصلة القوية بين «المثل» و«الشاهد» حضور قوي في «مجمع الأمثال» للميداني إذ تنصهر في صلب الخطاب الحجاجي المثلي ضروب مختلفة من التداخل بين النصوص الشواهد منها:

- التضمين: الاستدلال ببيت أو أكثر من الشعر.
- الاقتباس: التمثل بالنص القرآني أو السني.
- التلميح: الإشارة إلى قصة مشهورة أو اسم معروف.

وهذه الوحدات النصية التي كثيراً ما يعود إليها «الميداني» في دعم المثل الذي ينتقيه، قائمة بذاتها ترحل من سياق إلى سياق وهذا الرحيل لا يخلو من وظيفة:

- فقد يكون الميداني يحتمي بسلطة الشاعر أو الحكيم أو الجماعة أو النص المميز مما يمكن أن يوجه إلى محتوى المثل من نقد أو إنكار.
- وقد يكون مقصد الميداني من استدعاء النصوص الأخرى رد المجهول إلى المعلوم أو المغمور إلى المعروف فقد يجري المثل على شخص غفل فيأتي النص المصاحب ليقربه إلى المتقبل.
- وقد يعتمد الميداني من خلال النصوص المصاحبة إلى رد الفرد إلى الجماعة والانتقال «بمورد» المثل من التجربة الفردية إلى مستوى الخبرة الجماعية التي بها تصبح الواقعة الفردية «مثلاً»، وهذا فاش في «مجمعه».

ومن ذلك نتبين أن الشاهد الشعري أو القرآني... لا يكتفي بالوظيفة البلاغية التي رأينا في الفصل السابق بل هو يتجاوزها إلى وظيف حجاجية ترتفع بطاقة المثل على الإقناع والتأثير، وترتقي من ثمة بقيمته التعليمية التي هي أساسه.

فهذه «الأمثال» التي تشغل من كتاب «الميداني» الموضوع، تتضمن في تعليمها أبعاداً إصلاحية عميقة تتجاوز المقصد الظاهر وهو الحفاظ على هذه الثروة الفكرية من التلف والضياع إلى أبعاد حكمية أعمق. وإذا كان الكاتب والقارئ معنيين بالجانب الإصلاحي، فإنهما أيضاً معنيان بالجانب الحكمي الذي تتبطنه الأمثال لاتصال ذلك بالبعد الإنساني الأبعد الذي به وحده تتجسد فرادة الأدب الإنساني العظيم، إذ لا معنى لحكمة إنسان فرد إلا بقدر ما تشكل وجهاً من وجوه التقدم الإنساني العام على مراقي الحضارة ومدارج الخير.

والأمثال العربية التي جمعها الميداني في مجمعه لتقدم للقارئ، أياً كان، الوجه الإنساني للفكر والأدب العربيين قبل الإسلام وخلال قرون خمسة منه. وتطل على المتقبل بعصارة تجربة متميزة في التفاعل مع محيط مخصوص أثمر التحاماً بين الفرد والجماعة فكانت

«الأمثال» تعبيراً عن رغبة في الاتصال والتواصل كان المعرفة فيها فعلاً متعدياً إلى مفعولين مفعولها الأول هو الحكمة ومفعولها الثاني هو الإصلاح.

وليست الحكمة والإصلاح كما يتجليان في الأمثال شأناً ذاتياً وإنما هو شأن عام لا تتحقق الذاتية فيهما إلا عبر البعد الغيري.

هكذا بدل أن تكون الحكمة احتكاراً ذاتياً وتفكراً تأملياً تمارسه النخب تصبح في «المثل» ممارسة اجتماعية ينجزها الجميع عامة وخاصة يتعرف فيها البشر على قيمهم ويتمثلون في الواقع إنجازات العقل فتتفتح أمام بصائرهم إمكانات الوعي والمشاركة في صنع كيانهم ونحت وجودهم. وقد لا يكون ذلك صريحاً في قصد الكاتب أو منطوق نصه ولكن المعرفة تتميز بكونها عملاً إدراكياً يقوم على جدل الإقناع والتأويل.

ولا تخلو «الأمثال» بوصفها معرفة شاملة وحكمة نافعة من أساليب إقناع القارئ بطروحات منها الظاهر الذي يلبي حاجة آنية لدى القارئ ومنها العميق الذي يطرق تخوم التعميم والتجريد، ومنها الخفي الذي يبلغ ما هو جوهري إنساني يتخطى حدود المكان والزمان.

إن قراءة البعد الحجاجي «للمثل» يكمن في التجاوب مع معطيات النص الإقناعية، فبلوغ الحكمة الكامنة فيه بوصفها حكمة إنسانية تفتح المعرفة على آفاق لا تحد نظراً للتواصل المستمر من خلالها بين «الأنا» و«الآخر»، وفي ذلك، في نظرنا، مكمن حجاجية نص «الأمثال» وحواريته.

على سبيل الخاتمة:

تعاملنا خلال هذه الدراسة مع المتن المثلي في «مجمع الأمثال» للميداني على أساس علاقة الاتصال/ الانفصال القائمة أبداً بين

القارئ وما يقرأ؛ اتصال بالأمثال باعتبارها بعض موروثنا الإبداعي الفكري وانفصال عنها نظراً لموقع القراءة من المقروء زماناً ومنهجاً.

وتناولنا المثل تناولاً تطبيقياً ينبع من اعتقادنا بأن ممارسة النص هي أقوم المسالك في تدبّر الأمثال وتوظيف جوانبها الحية المعقولة في التقدم والتأصيل.

ولعل ذلك هو المطمح البعيد لهذا البحث القصير الذي سعى إلى إبراز بعض مكونات المثل وإيضاح بعض خصائصه، فقصارى طموح هذا العمل إذاً أن يلفت النظر إلى ما في الأمثال من ثراء ظل مهملاً. فقد كان الاهتمام بالموروث الفكري الإبداعي العربي ومايزال دائراً في فلك الشعر وما اشتهر من أجناس النثر من مقامة ونادرة وخبر. وظلت أجناس أخرى مقصاة لاعتقاد واهم أنها من «أدب العامة» لا جمال فيها ولا جدوى ترجى من دراستها. وتتجلى صورة هذا الإقصاء على نحو واضح في معاملة المثل معاملة دونية ترتكز على نظرة جمالية بالأساس، فلا تدرّس الأمثال حتى الآن في المدارس، ولا تحضر في الكتب المدرسية ولا في البحوث والأطروحات الجامعية كأنها جنس ناقص. لذلك كان هذا البحث ينفض بعض الغبار عن المثل ويذكّر بقيمته الجمالية ووظيفته التواصلية.

الهوامش

1) خضر عادل، 1994، صناعة النادرة، ضمن: *مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم*، منشورات كلية الآداب بمنوبة – ص 264.

2) الميداني، مجمع الأمثال، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، 1987، ط 2 – دار الخيل، بيروت، ص 3.

3) الميداني، مجمع الأمثال، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، 1987، ط 2 – دار الخيل، بيروت، ص 2/1.

4) الميداني، مجمع الأمثال، ص 8.

5) ابن المقفع، د–ت، مقدمة كليلة ودمنة.

6) الزمخشري، 1962، المستقصي، ط الهند، مقدمة الكتاب.

7) الجاحظ، 1982، البيان والتبيين، ط. دار الكتب العلمية، بيروت، ج 1، ص 28.

8) ابن بوبكر شعبان – المثل جنساً أدبياً – *مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم*، منشورات كلية الآداب بمنوبة ص 290.

9) كما يذهب إلى ذلك شعبان بن بو بكر في دراسته المذكورة سابقاً – ص 291.

10) الميداني، مجمع الأمثال، ص 7.

11) ابن الأثير «فمدارها جميعاً على حكاية تخرج إلى مخلص» ابن الأثير المثل السائر ج 1 ص 24.

12) الميداني، مجمع الأمثال، ص 8.

13) مجمع الأمثال، ص 24.

14) الميداني، مجمع الأمثال، ص 25.

15) الميداني، مجمع الأمثال، ص 72.

16) الميداني، مجمع الأمثال، ص 388.

17) D. Mainguinea. 1994, l’énonciation linguistique français Ed. Hachette-paris.

18) D. Mainguinea. 1994, l’énonciation linguistique français Ed. Hachette-paris; p 149.

19) تتردد هذه العبارة كثيراً في مجمع الأمثال من خلالها يحدد الميداني المغزى من المثل ويشرح مقصده.

20) الميداني، مجمع الأمثال، ج 2، ص 336.

21) الميداني، مجمع الأمثال، ج 2، ص 336.

22) الميداني، مجمع الأمثال، ج 2، ص 383.

23) ابن رمضان صالح: صناعة الكتابة عند الجاحظ: ندوة القراءة منوبة ص 278.

24) ابن رمضان صالح: صناعة الكتابة عند الجاحظ: ندوة القراءة منوبة ص 280.

25) الموسوي، محسن جاسم، 1997، برديات العصر العربي الإسلامي الوسيط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ص 25.

26) انظر المثل 771 «ثكل أرأمها ولداً» ج 2 ص 268.

(1) فيه الشعر.

(2) القول المأثور.

(3) السرد (الحكاية).

(4) النادرة.

27) الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبدالسلام هارون ج 1 ص 85.

28) ابن رمضان صالح: صناعة الكتابة عند الجاحظ: ندوة القراءة ص 279.

29) Nomenmacher (Georges), Violence et interprération، ضمن – ندوة القراءة – منشورات كلية الآداب منوبة تونس ص 77.

30) مجمع الأمثال، المقدمة، ص 3.

31) مجمع الأمثال، المقدمة، ص 3.

32) إحالة على بيت المتنبي: «أتى الزمان أهله في شبيبته فسرهم وأتيناه على الهرم».

33) ابن المقفع، كليلة ودمنة، باب القرد والغيلم.

35) ومثال ذلك حسب Austin: أكد، وأنكر، وأجاب، واعترض، ومثّل، وفسّر، ونقل أقوالاً.

36) F. Jacques.

36) أرسطو، الخطابة. تع. عبدالحمن بدوي، المقالة، ص 117.

37) Voir: Perelman, traité de l’argumentation. Bruxelles 1970.

المراجع

المراجع العربية:

- ابن الأثير، المثل السائر.
- ابن المقفع، كليلة ودمنة، باب القرد والغيلم.
- *أرسطو، الخطابة. تع. عبدالرحمن بدوي، المقالة.*
- ابن بو بكر شعبان، 1994، المثل جنساً أدبياً – ضمن: *مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم*، منشورات كلية الآداب بمنوبة.
- ابن رمضان صالح، صناعة الكتابة عند الجاحظ، ضمن ندوة القراءة منشورات كلية الآداب بمنوبة.
- الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبدالسلام هارون.
- الجاحظ 1982، البيان والتبيين، ط. دار الكتب العلمية، بيروت.
- خضر عادل، 1994، صناعة النادرة، ضمن: *مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم*، منشورات كلية الآداب بمنوبة – ص 264.
- الزمخشري، 1962، المستقصي، ط الهند، مقدمة الكتاب.
- الموسوي، محسن جاسم، 1997، برديات العصر العربي الإسلامي الوسيط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت.
- الميداني «مجمع الأمثال»، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، 1987، ط 2 – دار الخيل، بيروت.

المراجع باللغة الأجنبية:

F. Jacques.

1) Mainguineau. 1994, l'énonciation lingustique français Ed. Hachette - paris; p Nomenmacher (Georges), Violence et interprétation.

ضمن – ندوة القراءة، منشورات كلية الآداب منوبة، تونس ص 77.

Perelman, traité de l'argumentation. Bruxelles 1970.

ملحق

النص 1

«كالكبش يحمل شفرة وزناداً».

«يضرب لمن يتعرض للهلاك».

وأصله أن كسرى بن قباذ ملك عمرو بن هند ملك الحيرة وما تلا ملك فارس من أرض العرب فكان شديد السلطان والبطش وكانت العرب تسميه «مضرّط الحجارة» فبلغ من ضبطه الناس وقهره لهم واقتداره في نفسه عليهم أن سنة اشتدت على الناس حتى بلغت بهم مبلغ من الجهد والشدة. فعمد إلى كبش فسمّنه حتى إذا امتلأ سمناً علّق في عنقه شفرة وزناداً ثم سرّحه في الناس لينظر هل يجترئ أحد على ذبحه؛ فلم يتعرض له أحد حتى مر ببني يشكر فقال رجل منهم يقال له علباء بن أرقم اليشكري ما أراني إلا آخذ هذا الكبش فأكله، فلامه أصحابه. فأبى إلا ذبحه، فذكروا ذلك لشيخ لهم، فقال «إنك كائن لا تعدم الضار» ولكن تعدم النافع. فأرسلها مثلاً.

ولما كثرت اللائمة قال: «فإني أذبحه ثم آتي الملك فواضع يدي بين يده ومعترف له بذنبي فإن عفا عني فأهل ذلك هو وإن كانت منه عقوبة كانت بي دونكم فذبحه وأكله ثم أتى الملك عمرو بن هند فقال له أبيت اللعن وأسعدك صباحك يا خير الملوك إني أذنبت ذنباً عظيماً إليك وعفوك أعظم منه قال: «وما ذنبك؟ قال: «إنك بلوتنا بكبش سرحته ونحن مجهدون فأكلته قال: «وفعلت؟ قال: «نعم» قال: «إذن أقتلك» قال: «مليك سيئ حكمه» فأرسلها مثلاً ثم أنشده قصيدة في تلك الخطة فخلى عنه فجعلت العرب ذلك الكبش مثلاً.

للميداني، مجمع الأمثال – الجزء الثاني ص ص – 24-25.

النص 2

استراح من لا عقل له

يقال: إن أول من قال ذلك عمرو بن العاص لابنه، قال: يا بني، والٍ عادل خير من مطر وابل، وأسد حطوم خير من وال مظلوم، ووالٍ ظلوم خير من فتنة تدوم. يا بني عثرة الرجل عظم يجبر، وعثرة اللسان لا تبقي ولا تذر، وقد استراح من لا عقل له.

قال الرَّعي:

ألـف الهمـوم وسـاده وتجنـبت ... كسـلان يصـبح في المنـام ثقيلا

وقال بعض المتأخرين: مستراح من لا عقل له.

للميداني (مجمع الأمثال)

المبحث الأول: جامع البلاغة:

تُرى ما البلاغة؟ وهل نقدر أن نصل إلى أنموذجنا القرائي المعرفي، ثم الإبداع بعامة، من خلال المدخل البلاغي، وهل نقدر أن نتلمّس لهذا الأنموذج مسالكه ومن ثم مخرجاته النقدية الراجحة من خلال الأنموذج القرائي البلاغي.

بادئ بدء، علينا أن نتخلى تماماً عن تلك القناعات الأولى التي رسخت في أذهاننا وهي تمنع عنا إمكانات الكشف والاستكشاف المعرفي التي يحققها لنا الفكر الإبداعي العربي.. فالبلاغة كما نفهمها ليست تلك الممارسة الميكانيكية أو الآلية التي نختص بها تلاميذ المدارس وطلاب أقسام اللغة العربية في الجامعات والمعاهد، وإذ هي كذلك فإننا لا نكتفي بها بوصفها مظهراً منطفئاً نمنع أنفسنا مسبقاً بفعل من موجهات التلقي السابقة، عن استكشاف ظاهرتها، من حيث هي ليست إشكالاً أدبياً حسب، وليس مجالها وحقل أشتغالها مقتصراً على الحقل التعبيري اللغوي من حيث هو حقل إبداعي دون غيره.. إننا لا نكتفي بها كذلك وليس من حقنا تضييق دائرة اشتغالها، وإنما من واجبنا توسيع كفاءتها لتصير إشكالاً معرفياً كبيراً، وفكراً فلسفياً في خطوطه الكبرى.. وإذا كنا مصرين على اتباع النموذج الغربي والاستلاب الفكري والنفسي أمام مقولاته وبريقها، فإن البلاغة لدى الغربيين الآن، لم تعد تُتعاطى على إنها درس تعليمي غايته تعليم التلاميذ أو الطلاب في المراحل الدراسية الابتدائية

كيفية كتابة رسائل الغرام لحبيباتهم، وإنما هي فكر تأويلي كبير، «إنها لم تعد فناً يستهدف الإنتاج، بل نظرية للفهم»[1].

فالبلاغة إذاً من حيث هي فكر ومقولات رئيسة، ومصطلحات، لا تتعلق بشيء قدر تعلقها باللغة، ولا تتعلق الأخيرة بشيء قد تعلقها بالفكر، ولا يتعلق الأخير بكائن ما من الكائنات عدا تعلقه بالإنسان... فالبلاغة قضية إنسانية كبيرة، وقلق معرفي كبير، وهي بعد ذلك وهذا «درس في جدل النفس»[2]، ولكننا وللأسف الشديد نُصر على قراءتها بوصفها عناوين وسطوحاً، غافلين عن كل ما صدرنا به الحديث وغيره.

فإذا قرأنا البلاغة كذلك، وهي كذلك فهل نقدر أن نقترح أو نستنبت مدخلاتنا النظرية، أو مداخل لنظرياتنا، أو مدخلاً عربياً لنظرياتنا النقدية وهي تمارس الوعي بجدل النفس من خلال النص الإبداعي؟

وللإجابة عن هذا التساؤل لابد من تحديد أركان النظرية الناجحة..

لا شك إن نجاح النظرية، أية نظرية، مرهون بقدرة تلك النظرية على الاستكشاف والاكتشاف، ومن ثم قدرتها على الوصول إلى ما يكمن وراء المظهر المعرفي بوساطة المظهر المعرفي نفسه، من حقائق لم تكن معروفه سابقاً أو – ولا يقل هذا أهمية عن ذاك، إنْ لم يكن يفوقه – فإن من سمات النظرية الناجحة توسيع كفاءة الحقائق السابقة التي استلها آخرون من ذلك السطح المعرفي عينه، من خلال الإضافة المعرفية التي تقدمها النظرية اللاحقة، أو من خلال تصويب مسارات طرق الإدراك والمستحصل من تلك الطرق بالنسبة إلى النظريات السابقة..

أما أهم ما يميز النظرية المعرفية الناجحة، فهو قدرتها على أن تدلل معيارية اختلافها أو تباينها مع ما هو راكد ومنطفئ، ثم قدرتها على أن تمنح الآخر قدرة على مد النظر بعيداً حيث تلك المساحة التي يمكن

بعد تمام الوصول إليها استكناه ما لم يُقل بعد... وأخيراً فالواجب في النظرية أن تكون مجتهده في الإلمام بحيثيات الاكتشاف ومتطلباته التي يأتي على رأسها، قدرة تلك النظرية على مد الجسور القرائية فيما بين العميق والمظهري، والكلي والجزئي، والبادي والكامن، ودائماً لابد من لم شتات الطرف الثاني من الأزواج المعرفية السابقة؛ المظهري، الجزئي، البادي، الكامن، إلى الطرف الأول، بحيث يؤدي ذلك الرد إلى إمكان وسم النظرية بأنها نظرية شاملة وكفوءة ومجتهدة ومتحركة لا ساكنة، ومتوقدة لا منطفئة، وعميقة لا سطحية.. وبموجب ذلك كله تصير النظرية نظرية، وتتجاوز كونها نظرة سطحية عابرة، متأثرة بالموضوع المدرك، التأثر الذي يمنعها من ممارسة أثرها الفاعل المدرك المؤثر.. فإذا كانت نظرية المعرفة، تعني مما تعني، «البحث في المشكلات الفلسفية الناشئة عن العلاقة بين الذات المدركة والموضوع المدرك، أو بين العارف والمعروف.. وأحدث صورها تلك التي تبحث عن طبيعة الذات المدركة لمعرفة الأثر الذي تتركه هذه الذات في تصور الشيء الخارجي»[3] إذا كانت نظرية المعرفة كذلك، وإذا كان الإدراك الإنساني مجال عنيها واهتمامها، خَلُصنا إلى نظرية البلاغة، بوصفها نظرية في المعرفة من خلال المظهر اللغوي للفكر الإنساني.. فهي إذاً قراءة الحياة ومشكلاتها وموقف الإنسان من قضاياها من خلال اللغة..

وبموجب ذلك كله تصير محاولتنا في فهم البلاغة العربية محاولة في فهم الحياة الإنسانية وقضاياها من حيث خصوصيتها العربية أولاً، ثم من حيث بعدها الكوني المشترك ثانية. وهاهنا تصير البلاغة العربية نظرية، بعد تجاوز هفواتها التي هي سمة الفكر الإنساني، حتى حينما تكون العقول في مرتبتها العليا من الإشراق والاستشراف المعرفي... وحينما نكون قد امتلكنا مدخلنا أو لنقل عُدنا إلى امتلاك مدخلنا المعرفي، أو نقطة البداية التي؛ «نستطيع أن نقف فوقها في ثقة قائلين: نعم هنا نقطة بداية كانت كفيلة بذلك، لو لم ندر لها ظهورنا في قرون التراجع

الطويلة، ثم في عصر القطيعة الحداثية مع التراث»[4]. على أن عودتنا إلى هذه النقطة ليست عودة الزائر القافل إلى بيته بعد وجيز زمن، ليمارس ما كان قبل الزيارة، وكأن شيئاً لم يكن، وكأن الهدف من الزيارة هو حصراً «الاستعانة بشواهد من الماضي لتأكيد الحاضر»[5] أو كأن الهدف من الزيارة هو حصراً وضع اليد على ثراء ذلك الفكر البلاغي العربي، ثم العدول عنه أو التحول إلى المصطلح النقدي الغربي الباهرة خلبيّته غالباً، على الرغم من أن الإمكان المعرفي أمر وارد، يتعلق بالإفادة من الأرضية المعرفية لذلك الفكر العربي الأصيل ممثلاً بمصطلحاته وحدوده، بدلاً من نقل المصطلح الأجنبي بكل ماله، أو ما يتعلق ويحدد اشتغاله وسياقات اشتغاله وأرضية اشتغاله معرفياً[6].

أسلفنا، أن الأنموذج البلاغي، أنموذج معرفي، وأن النظرية البلاغية نظرية معرفية، وأن النموذج والنظرية مدخلان لقراءة الحياة ثم لقراءة الكون، لا قراءة المنجز الإبداعي حصراً، وما ذاك إلا لأن المطالب الوحيد بالإدراك أو التفكر ليس إلا الإنسان، وليس النموذج أو النظرية إلا المظهر اللغوي لذلك الفكر، حيث لا تفكير بلا لغة ولا لغة بلا تفكير..

ترى لماذا نتحيّز إلى الأنموذج البلاغي العربي تحديداً؟

لا شك أن اللغة العربية، لغة حية، ثبت أمر حيويتها من خلال «التزامها بالقاعدة الذهبية فيما يخص التوسط والتوازن اللغوي، فاللغة العربية تجمع بين كثير من خصائص اللغات الأخرى، على مستوى جميع فروعها اللغوية: كتابة وأصواتاً وصرفاً ونحواً ومعجماً. وتتسم منظومة اللغة العربية بتوازن دقيق، وتآخ محسوب بين فروع اللغة المختلفة.

ومن منظور معالجة اللغات الإنسانية آلياً بواسطة الكمبيوتر، أثبتت العربية – أيضاً – جدراتها كلغة عالمية وبفضل توسطها اللغوي (...) يسهل تطويع النماذج البرمجية المصممة للغة العربية لتلبية مطالب اللغات الأخرى وعلى رأسها الإنجليزية، بقول آخر، فإن العربية لغوياً وحاسوبياً، يمكن النظر إليها – بلغة الرياضيات الحديثة – على أنها فئة عليا (...)

تتدرج في إطارها كثير من اللغات الأخرى، كحالة خاصة من هذه الفئة العليا»[7]. وحيوية اللغة هذه تقضي بأن الأنموذج البلاغي «المستتبت في صلبها والمنبثق من عنصريتها، هو أنموذج حيوي.. ويكفينا شاهداً على ذلك، وليس ثمة بعده شاهد، آخر الكتب السماوية، القرآن الكريم الذي ثبت إعجازه البياني بكل شعبه التكوينية المنبثقة من إبانته لـ «كل شيء» ومنها الشعب العلمية، الفيزيائية والكيميائية والإحيائية والرياضية..

ولا شك أيضاً أن الموضوع المدرك بالنسبة إلى الفكر البلاغي العربي، أولاً هو القرآن الكريم وإعجازه البلاغي أو البياني.

ومن هذا المنطلق نرى إلى حيوية الأنموذج العربي وشموليته. على أنه – أصلاً – وليد أو منبثق عن نص كوني أصل، هو النص القرآني، ثم إنه أصلاً نظرية في الإدراك الإنساني للحياة والكون من خلال المظهر اللغوي لذلك النص والذي هو مظهر لساني عربي. وكما ثبت خلود القرآن ودوام إعجازه وتجدد علومه، ثبت تجدد لسانه العربي، ومن ثم عربية بلاغته.. فالنظرية البلاغية العربية نظرية حيوية لها القدرة على الإحاطة والشمول، وتصلح أرضيتها المعرفية للكشف والاستكشاف معرفياً ومن ثم إبداعياً.. ولهذا فإن عدنا إلى النظرية البلاغية العربية قضية معرفية وضرورة إنسانية، لا ترفاً أو زيارة أو نكوصاً، أو عجزاً..

فإذا عرفنا أن النظريات الأدبية الغربية منبثقة من صلب النظريات اللغوية الغربية، أي من صلب اللغات التي هي غير العربية، وأن العربية هي الأرجح صوتاً وصرفاً ونحواً ومعجماً، خلصنا إلى إن النظرية الأدبية العربية التي تنبثق من صلب اللغة العربية وفكرها، هي الأرجح مهما طال الزمن، ومهما تعددت النظريات، وأينما وكيفما اضطربت مضطرباتها.. ولكن الذي بنا حاجة إليه حقاً هو النظر إليها بوصفها الأصل المستعد للتفرع والتشعب والنمو على مر الفصول وفي خلال حركية الزمن.. فالنظرية البلاغية العربية في خطوطها الرئيسة صالحة لكل مكان وزمان، وإن لم نبالغ – ولسنا نبالغ – فإنها صالحة لكل المعارف ثم لكل الآداب..

والذي يترتب على هذا النظر هو تجاوز انغلاق المصطلح البلاغي على الكيفية التي مارس بواسطتها البلاغيون العرب القدامى وعيهم بالنصوص من خلاله. فلذلك الوعي سياقاته التكوينية – البلاغية التي تناسب المكان والزمان والكائن آنذاك.. ولكن ما يناسب مكاناً آخر وزماناً لاحقاً وكائناً جديداً، هو المصطلح من حيث هو بنية معرفية (خام) أو المصطلح من حيث هو إمكان، لا المصطلح من حيث هو ممارسة قبل كذا قرن من السنين.. وما ذاك إلا لأن ذلك المصطلح بخطوطه الرئيسة وليد الفكر الإنساني بخطوطه الرئيسة، ثم هو وقبل ذلك وليد الإمكانات المعرفية الكائنة في النص القرآني الكريم بوصفه مادة معرفية لا تنضب.. ومن هذا المنطلق نرى إلى المصطلح البلاغي العربي على أنه مادة معرفية قابلة للتجدد ومستعدة للعطاء دائماً، كما أن اللغة العربية كذلك. ولهذا وغيره مما فصّلنا القول فيه كتابنا «قرآنية التكوّن»، ننحاز، أو نرجع لنبدأ من جديد، ونبدأ لنرجع ثانية.. والمبتدأ والمنتهى، هو، الأنموذج البلاغي العربي القابل الإحاطة لا بالمنجز الإبداعي حصراً، وإنما بالمنجز المعرفي بكليته، ومن بعد ومترتب عليه المنجز الإبداعي لا في الشعر حصراً، كما حصل مع بعض (الزائرين) الذي عادوا إلى المصطلح البلاغي العربي على استحياء ثم عدلوا عنه إلى المصطلح الغربي، وهم يطبقونه – وقليلاً ما يطبقون – على الشعر حصراً... وإنما المصطلح البلاغي العربي صالح ومستعد تماماً لاستلال العناصر الإبداعية ثم تعميم نماذجه المستلة، في الرواية والقصة والمسرحية، ولا يُستثنى المنجز البصري ممثلاً بالنص التشكيلي أو التلفازي أو السينمي..

ولكن الذي بنا حاجة إليه حقاً ونحن نجعل من المصطلح البلاغي العربي القديم موضوعاً لإدراكنا ومادة معرفية لنظريتنا في القراءة، هو أنْ ننظر إلى المصطلح البلاغي على أنه مظهر أو معبر لابد أن يخلص بنا بوصفه مدخلاً معرفياً إلى مخرجاته، فمخرجاته هي المطلوب الذي نسعى إلى الإمساك به من خلال مظهر المصطلح وحدوده الاصطلاحية، وإلا فإن

المصطلح حينما يصير هو المدخل والمخرج في آن معاً، يصير الوعي القرائي قاصراً، بسبب من مطالبته المصطلح بالكشف المعرفي، وكأن المصطلح هو الكاشف والمكشوف، أو كأنه هو المعرفة ووسيلتها، وكأننا بذلك التعامل مع المصطلح، نطالب الأذن بأن تكون هي السامع والمسموع، ونطالب العين بأن تكون الرائي والمرئي وما الأمر كذلك إطلاقاً.. وعدا ذلك فإن تلك المطالبة لا تراعي ما تتسم به اللغة ومن قبل الفكر، ومن ثم المصطلح من إمكانات التجدد والتكوّن المستمرين، وهذا ما لا دخل أو مداخلة للمصطلح بقصوره، وإنما يقع وزره وقصوره كله على المدرك الذي لا يتماشى مع سنة الكون القاضية بالحدوث المستمر، أي بالحداثة المستمرة، وهي تخضع لحركية الزمن ودفقه المستمر الذي يعاقب أثاره ويستلزم أثاراً أخرى وهو يتحرك من المستقبل إلى الماضي مروراً بالحاضر.. وما التمسك بالمصطلح من حيث هو ممارسة خاضعة لسياقاتها الكونية في حقبة من الزمن إلا تمسك بجهة المضي من المصطلح دونما قدرة على استشراف أو اكتشاف جهة المستقبل. فالمصطلح البلاغي العربي جهتان جهة مضي وجهة مستقبل وما بين الجهتين وفي ضوء تلازمهما لابد أن نستنبت وسائلنا في الإدراك والتعرف والاستكشاف. على أن استكشافنا خلال هذه الحقبة الزمنية التي نعيش، سيكون جهة مضي هو الآخر بالنسبة إلى اللاحقين في حقبة زمنية لاحقة.. ودائماً لابد للمدرك وهو يضع المصطلح قبالته، أن يؤمن بهذه الحقيقة.. وهاهنا تصير النظرية البلاغية العربية قادرة على الوصول والإيصال في وقت معاً.. فهي وصول إلى العمق الزماني والمكاني والإنساني للمصطلح ومن خلال المصطلح من حيث أن ذلك العمق جهة الماضي.. وهي إيصال لخلاصة العمق من حيث هو مكوّن أصيل وعميق وخفي إلى تخوم المستقبل المكاني والزماني من خلال الحاضر، وفيما بين الظاهرة البلاغية وممارستها من خلال المصطلح، وفيما بين الفكر واللغة من خلال الأشياء، وفيما بين المعنى أو المستوى أو المدلول من جهة واللفظ أو الشكل والدال من خلال الدلالة.

وبموجب ذلك جميعاً يتحقق للبلاغة بلاغتها، فتتجاوز ميكانيكيتها السطحية إلى حيث عمقها المكوِّن (بكسر الواو) لتلك الآلية الخارجية أو لذلك التمظهر السطحي. وبموجب ذلك تصير البلاغة نظرية فهم وتفهُّم، وفكر وتفكرُّ، ومعرفه وتعرُّف، وكشف وتكشُّف، وقراءة وتقرّؤ، وعلم وتعلُّم.. أما الوجه الثاني من الأزواج السابقة (التفهم، والتفكر، والتعرف، والتكشف، والتقروء، والتعلم) فكفيل به الظاهر البلاغي ممثلاً بالجسد المعرفي للمصطلح ثم بالآلية التي رسم حدودها البلاغيون القدامى. وأما الوجه الأول من الأزواج المعرفية البلاغية السابقة؛ (الفهم، الفكر، المعرفة، الكشف، القراءة، العلم)، فكفيلة بتحقيقه الظاهرة البلاغية من حيث هي وعي متميز ومتقدم بالنسبة إلى عصره والعصور اللاحقة..

وعلى هذا الأساس، نرى إلى البلاغة العربية ومصطلحها الأصيل على أنها المنبثقة من صلب الظاهرة الكونية الخالدة، القرآن الكريم، فليس ثمة روافد غير رافد القرآن وأرضيته العربية ولا مؤثرات كتأثيره. ومن ثم فإننا سننظر إليها على أنها الكافية المستكفية التي ليس بمريدها حاجة إلى غيرها، شرط أن يتسم مريدها بخلقها، وما خلقها إلا امتلاك القدرة على الوصول إلى الشيء، ثم الانتهاء بعد الوصول إلى المطلوب من وراء الوصول، ولهذا الانتهاء وذاك الوصول متطلبات من أهمها القدرة على رد الجزئي إلى الكلي والسطحي إلى العميق والكبير إلى الصغير، والكثير إلى القليل، والبادي إلى الخافي، والثابت الساكن إلى المتحرك. وكل ذلك من خلال إمكانات القراءة العميقة التي تستقرئ الشيء ومقابله – أي المصطلح – ومقابلهما النص الإبداعي، فإذا امتلك الاستقراء عمقه امتلك القارئ الوعي بقراءته، فإذا تحقق الوعي بقراءته تحققت بلاغة إقرائه حيث ينتظر الآخر بلاغة في الإقراء.. وليس كل من استقرأ وقرأ، أقرأ غيره، فقد يتميز البليغ بالقراءة ولا يتميز بالإقراء..

والذي يتطلبه المصطلح البلاغي العربي بعد ذلك هو مقاربته، أي الانجماع به والتجمع بجمعه، فلا وجهاً واحداً للمصطلح البلاغي، وإنما

وجوه عدة، ولا زاوية قراءة بل زوايا ولا أفقاً للاستقراء بل آفاق.. وهكذا يجب التعامل مع الشيء الذي هو قبالة المدرك، ومن ثم هكذا يجب التعامل مع النص الإبداعي الذي هو صنوه المجسد بازاء طبيعة طبيعة المصطلح التي هي طبيعة مجردة صالحة للتطبيق على هذا النص أو ذاك..

فالمصطلحات البلاغية بجماعها، هي مظاهر متنوعة متطايفة تطايف الضوء الشمسي من حيث مبثقه ثم من حيث طبيعته اللونية البيضاء إبتداءً وأصلاً، والسباعية منتهى وخلوصاً وتمظهراً.. وكذلك هي المصطلحات البلاغية العربية، وكذلك هي الفنون البلاغية العربية الثلاثية: (البيان والمعاني والبديع)، فالوجه البياني للبلاغة العربية هو ذاته وجه المعاني وهو ذاته وجه البديع. والنظرية من حيث الأصل الشمسي ومن حيث المنبثق القرآني واحدة.. فإذا فَرَقْنا الفنون الثلاثة في مصطلحاتها حصلنا على كثرة كثيرة من المصطلحات البيانية والأخرى المتعلقة بعلم المعاني، والأخيرة التي هي خاصة علم البديع.. وما جاز على الفرق الثلاثي الأول يجوز على الفرّق الأخير، فرق الكثرة، أي أن ما جاز على فرق الفنون من البلاغة – النظرية، يجوز على فرق المصطلحات من النظرية عينها..

وبموجب ذلك نرى التوقف عند المصطلح بعينه والانغلاق عليه، دليلاً على القصور القرائي للمدرك، وما لتجاوز هذا القصور من وسيلة إلا التخلّق بخلق البلاغة والتوسم بوسمها، وما التوسم بوسمها إلا من خلال رد الجزئي إلى الكلي، بغية الوعي بالنظرية. والذي ينطبق على إدراك النظرية ومصطلحاتها ينطبق على إدراك العمل الأدبي ومكوناته، ومن قبل فإنه ينطبق على الأجناس الأدبية جميعاً، بوصفها فرّق الجنس الأول إبداعياً، جنس الشعر.. فالشعر هو النظرية الإبداعية المقابلة لنظرية البلاغة، ومن حيث الصفة البشرية للبلاغة، أي من حيث الدرجة الأدنى من البلوغ بالنسبة إلى درجة الإعجاز التي هي درجة القرآن

الكريم.. على أن هذا الأمر لا ينطبق على الإبداع العربي حصراً، وإنما يتجاوز ذلك إلى الإبداع الإنساني بعامة..

فالرواية ومن قبلها القصة والحكاية والمقامة عربياً، ومن بعدهن المسرحية ومتداخل معهن الفنون الأخرى.. هي جميعاً فرق الأصل الإبداعي الجامع، الذي نحن زعيمون بأنه القص. فالقص أصل افترق شعباً ولابد من رد الشعب إلى الأصل، ثم لابد من تلمس شعرية الأجناس الإبداعية، كما لابد من تلمس بلاغة المصطلحات بياناً أو معاني أو بديعاً.. وعلى قدر إخلاص الأجناس الأخرى للجنس الأصل، ثم على قدر تكوّن الأجناس الأخرى وتمظهرها بذلك القص وتمظهره الموغل في القدم مكاناً وزماناً ونصانية ممثلاً بأول ذاكرة بشرية (ذاكرة آدم عليه السلام)، قصت قصتها بعد النزول، ثم ذاكرة القتل (هابيل وقابيل)... ومن بعد فعلى قدر امتلاك الأجناس لخصوصيتها وفرديتها في التمظهر، ثم على قدر تمكنها من الإحالة على بعضها البعض من جهة، ومن ثم قدرتها على الإحالة جميعاً على وإلى أصلها الكامن فيها.. على قدر كل ذلك وباختلاف لابد منه، نحكم لها أو عليها ببلاغة التكوّن أو عدمها، أي نحكم لها أو عليها بامتلاكها شعرية القص - قص الشعرية أو عدمها.. وما هذا المخرج القرائي إلا ذاك المدخل القرائي، الذي رأينا فيه إلى المصطلحات البلاغية وإخلاصها في التكوّن والتمظهر وامتلاك الخصوصية والبلاغة في الإحالة بالنسبة إلى النظرية الأصل، نظرية البلاغة العربية..

فإذا فرغنا من ذلك كله، ثم توجهنا بالنظر إلى النص البلاغي الأصل الذي انبثقت منه البلاغة العربية، وجدنا النص الكريم، النص القرآني... وبتمام الوجد، نرجع فنضيف بالإضافة تمام بلاغة، فنقول، إن المعيار الكوني لمعرفية النص الإبداعي ثم لمعرفية جماليته، هو مدى قربه أو بعده من النص الكريم بوصفه قيمة بلاغية معرفية أو بوصفه قيمة بلاغية جمالية، وما بين القيمتين تداخل واستتبات فلا مباينة أو مفارقة ولا تباعد أو اختلاف، بل أصالة وترتّب..

المبحث الثاني: بلاغة الكينونة:

لقد خلصنا في المبحث السابق إلى أن بلاغة البلاغة تقضي بتجاوز محاولات التفكير الجزئي، تلك المحاولات القاضية بتحصين المصطلح البلاغي وتدعيمه بالثبوت والانغلاق والمحدودية، ثم النظر إليه على أنه مفروغ منه مظهراً وظاهرة، إمكاناً وتحققاً، نظرية وتطبيقاً .. فالمصطلح البلاغي كما سبق وبان لنا وجه من وجوه ممارسة القراءة العميقة للظاهرة الإنسانية في كل مكان وزمان. فإذا ما استنفد الإنسان وجهاً من تلك الوجوه في حقبة زمنية بعينها من خلال الممارسة التطبيقية للمصطلح، فلا يعني ذلك الاستنفاد أن المصطلح فُرغ من محتواه الفرعي وأن قدرته على أن يكون موئلاً لقراءات جديدة قد استنفدت. فالمصطلح البلاغي قراءة متعالية على المكان والزمان، وبالمحصلة فإن الاستقراء به، ومن ثم الإقراء به (استقراء الآخر، استكشافه، وإقراؤه، أو تمكينه من الكشف)، أمران متلازمان ووجهان متواجهان لبلاغة بلاغته.. فهو إذاً في حركية دائمة من حيث هو ممارسة قراءة، وفي ثبوت من حيث هو معبر وجسر واصل بين المقروء والقارئ، فلا عيب في ثبوت الجسر هاهنا، ولكن العيب حقاً، هو أن يكون ذلك الجسر غير قابل لعبور أحد من عليه إطلاقاً، أو أن يكون خاصة أحد بعينه من المارة لا المارة جميعاً وبغض النظر عن زمانيتهم أو مكانيتهم أو انحداريتهم طالما أنهم يمتلكون الاستعداد التكويني للعبور، جسداً وما وراء الجسد..

فالمصطلح البلاغي – الذي ننظر إليه بوصفه معادلاً فنياً للجنس الإبداعي بالنسبة إلى الأجناس الأخرى، ثم بوصفه معادلاً فنياً لكل مكوّن أو عنصر إبداعي أو مقوّم فني أو جمالي من مقومات جنس بعينه – هو كينونة دائمة مكاناً وزماناً وكائناً..

جاء في المعجم العربي؛

الكون: الحدث، وقد كان كوناً وكينونة.

والتكوّن: التحرك.

وكوَّنه فتكوّن: أحدثه فحدَث.

وكان يكون كوناً أي وُجِدِ واستقر.

وكان إذا جعلته عبارة عما مضى من الزمان احتاج إلى خبر لأنه دل على الزمان فقط.. وإذا جعلته عبارة عن حدوث الشيء ووقوعه استغنى عن الخبر لأنه دل على معنى وزمان.

وكان تكوّن بمعنى مضي وتقضّى، وهي التامّة. وتأتي بمعنى اتصال الزمان من غير انقطاع، وهي الناقصة(8).

وبعد إجراء القراءة، ومن قبل التوسم بوسم البلاغة، وفي ضوء شيئية المصطلح البلاغي، نرى إلى ذلك المصطلح على أنه حدوث مستمر في المكان والزمان، ثم نرى إليه بوصفه مستقراً مرة وقلقاً متحركاً غير مستقر مرة أخرى. ثم نرى إليه بوصفه ما مضى وانقضى مرة ومتصلاً جارياً من غير انقطاع مرة أخرى، ثم نرى إليه بوصفه مظهراً للزمان وللحدث وللمكان وللكائن جميعاً، آخر ما نرى. وما ذاك إلا لارتباط فعل الحدوث بمُحدِث (بكسر الدال)، أي بقائم بالحدوث، ثم لارتباطه بالشيء الذي وقع عليه فعل الأحداث، ثم لارتباطه بأن الإحداث في الشيء لابد أن يتم في مكان وزمان بعينهما..

فإذا أعدنا إجراء القراءة ثانية، خلصنا إلى أن الحدوث هو نقطة الارتباط الكامنة والكائنة فيما بين المكوِّن والمتكوِّن، فالمكوِّن أصل عميق خافٍ ماضٍ غير مرئي، بينما المتكوِّن مترتب على الأول ثم هو ظاهر حاضر مرئيٍ.. وهاهنا طرفان للكينونة، طرف المكوِّن وطرف المتكوِّن، ولابد للمتكون المترتب على فعل التكوين أن يكون دالاً على أصالة المكوِّن، ثم على قدرته على التكوين.. بل إننا لا نقدر إطلاقاً أن نتلمس حسياً ذلك المكوِّن، إلا من خلال فعله الذي هو فعل الإحداث في الشيء.. فالبادي لنا هو الشيء وقد أُحدِث فيه، فإن لم يبد لنا من خلال الشيء: (المصطلح –

العمل)، أن فعلاً قد فعل، فلا حدوث إذاً، والشيء كما هو عليه أصلاً، فلا فردية ولا خصوصية ولا أسلوبية، ولا بلاغية ولا إبداع ولا معرفة ولا قراءة.. حصلت..

فإذا كان الفاعل، أي فاعل الحدث، واحداً، ولابد أن يكون كذلك من حيث هو باحث بلاغي، أو من حيث هو شاعر، أو من حيث هو روائي، أو من حيث هو تشكيلي.. جاء فعله من حيث جهة العمق الخفي فيه واحداً مهما تعددت الطرائق واختلفت الحدوثات وتنوعت الأشياء التي يقع فيها وعليها فعل الحدوث. فمجموع قصائد الشاعر قصيدة طويلة كتبها في المرة الأولى للكتابة في ديوانه الأول حسب السبق التاريخي للكتابة ومازالت كذلك حتى آخر قصيدة كتب، ولم تكتمل بعد، حتى يلقي الشاعر قلمه.. وكذلك مجموع قصص القاص وروايات الروائي ومسرحيات المسرحي ولوحات التشكيلي.. إلخ.

وما ينطبق على مجموع القصائد أو مجموع الروايات كل على حدة، ينطبق على مجموع الأعمال الإبداعية لمبدع واحد، فقد يكون المبدع شاعراً وروائياً ومسرحياً وتشكيلياً في آن معاً.. وما ينطبق على المبدعين ينطبق على الأنواع الإبداعية قاطبة، وهي تتكون من صلب ذلك النوع الإبداعي، الأصل والمكوِّن (بكسر الواو)، ألا وهو القص.. وما ينطبق على الجميع، هو المَخْرَج الذي استلزمه المُدخل البلاغي الذي رأينا مصطلحاته ثم إلى فنونه الثلاثة على أنها وأن تعددت طرائقها واختلفت حدوثاتها وتنوعات نصوصها أو تفريعات الفن الواحد مما يقع عليه حدوث محدثيها، على أنها مصطلح واحد، هو مصطلح البلاغة، اختار أن يكون الطرف الأول والخفي الذي به تكونت المظاهر وتعددت المتكونات... تشبيها، أو كناية، أو قصراً أو إيجازاً، أو طباقاً...

فإذا ما أجرينا القراءة ثالثة، تبين لنا أن المقومات البلاغية التي تنهض بالرواية هي ذاتها التي تنهض بالقصة، ومن بعد بالمسرحية، وعلى الطرف الآخر بالرسم والموسيقى والفيلم.. إلخ، مع فارق الطبيعة النوعية،

أو مع فارق التمظهر التكويني لهذا الجنس أو ذاك، والذي يقابل اختلاف الشيء عن الشيء من جهة واتحادهما من جهة أخرى، بالنسبة إلى الحدوث الواحد من حيث هو فعل فاعل مجرد من التلون أو التطايف اللوني بعيداً عن العمل الإبداعي ومصطلحه البلاغي.. فإذا قارنا هذا بذاك خلصنا إلى أن المقومات البلاغية التي تنهض بالنوع الشعري بوصفه الوجه التالي للقص، هي ذاتها المقومات التي تنهض بالأجناس الأخرى مع فارق التطايف اللوني بالنسبة إلى اللون واللون، ثم بالنسبة إلى الألوان جميعاً واللون الاصل – الأبيض – وكذلك هو الحال بالنسبة إلى العلاقة بين التشبيه أو الاستعارة أو المجاز أو الكناية من حيث إن تلك التمظهرات تمظهرات الأصل الجامع (البيان)، ثم من حيث العلاقة الكائنة بين تلك التمظهرات حينما تكون خلاصة علم المعاني، كأن تكون التقديم والتأخير، أو الحذف والإضمار أو الإيجاز أو الإطناب أو المساواة.. وكذلك هو الحال حينما تكون التمظهرات ممثلة بالجناس أو الطباق والمقابلة، أو التورية أو رد العجز على الصدر.. وغيرها من فنون البديع.. فإذا ما اكتفينا بالأصل الجامع لكل من تلك الفنون خلصنا إلى علاقة مماثلة كائنة بين البيان والمعاني والبديع.. فإذا عرضنا ذلك على الرواية وجدنا المكان بوصفه عنصراً روائياً تمظهراً للزمان ووجدنا الزمان تمظهراً للحدث ووجدنا الحدث تمظهراً للشخصية، ووجدنا اللغة الروائية تمظهراً للمكان والزمان والحدث والشخصية.. فإذا عرضنا ذلك على المسرحية أو على اللوحة أو الموسيقى وجدنا الأمر لا يختلف، ووجدنا البلاغة هي البلاغة.. فإذا ما اكتفينا بأن نظرنا إلى علاقة الشكل بالمعنى في ضوء تلك المواجهة أو المطابقة التكوينية للبلاغة، شعراً وقصة ومسرحية ورواية وتشكيلاً.. إلخ، وجدنا أن علاقة الجمالي بالمعروفي، ومن ثم الشكلي بالمعنوي، هي العلاقة ذاتها التي تحكم الخارج بالداخل والسطح بالعمق والمترتب بالأصل، والمتكوّن بالمكوِّن، والحادث بالمحدِث والظاهر بالمظهر.. وما الطرف الثاني من الأزواج السابقة إلا منبثق من صلب الطرف الأول. وهذا ما يجعلنا نقرأ الشكل الفني ونسيجه البلاغي في ضوء قدرته على الإحالة إلى

المكوّن، فإن قصَّر في الإحالة فلا نعتد به، وما عدم الاعتداد به إلا لأن المحدث (الأديب أو الفنان) لم يعتد بالمنطق البلاغي الذي يحكم صيرورة منجزه الإبداعي، أو لنقل أنه غير قادر على تبيّنه، ومن ثم فهو غير قادر على تجسيده فنياً من خلال المظهر الحسي للعمل.. بل إن عدم قدرة المظهر على التكوّن تعني أن لا مكوّن ولا محدِث أصلاً خلف المظهر، وإنما هو أي المظهر لعب شكلي نافل.. أو أنه أي المظهر دليل على أن صاحبه قادر على القراءة ولكنه غير قادر على الإقراء، أي أنه قادر على البلوغ ولكنه غير قادر على الإبلاغ، أي أنه قادر على الوصول ولكنه غير قادر على الإيصال.. وهاهنا تصير محاولات التزيين الخارجي الذي صار الغربيون يهتمون بها ويعنون بمعياريتها محاولات بائسة حينما تستنبت في تربة غير تربة الكشوفات الجغرافية وما تبعها من تقدم علمي وتكنولوجي بحكم الخضوع لمكوناتهم المعرفية والجمالية، ومن قبل بحكم تابعيتهم لمكوناتهم الاجتماعية والاقتصادية التي هي الأخرى متأثرة بطغيان مكونات متأصلة، ألا وهي مكونات الأنموذج العلمي، وتحديداً الأنموذج الفيزيائي الذي عمّمه الغربيون فقرأوا بموجبه الأنموذج اللساني خاصة والإنساني عامة فقصّروا. وشاع عن ذلك التقصير سيادة الرؤية البصرية في قراءة الأشياء والكون ومن ثم الإبداع الإنساني. وما الرؤية البصرية بحسب الأنموذج البلاغي إلا رؤية مترتبة على الأصالة التي للرؤية السمعية، فشيوع الثانية دونما ارتكاز على الأولى، شيوع المتكوِّن المجاني الحسي السطحي المظهرى الذي حينما لم يجمعه جامع العمق السمعي ورؤيته الصوتية، صار عاجزاً عن الإمساك بذاته ومن صار عاجزاً عن امتلاك قدرته على الإقراء والإبلاغ والإيصال ومن بعد، صار عاجزاً عن الفعل، أي عاجزاً عن امتلاك القدرة على التأثير الوجداني، والبناء على أساس من ذلك التأثير الذي لا يوفره إلا الأصيل السمعي الذي يطالب الأنموذج البلاغي بالوعي بأصالته وبلاغة أصالته..

الهوامش

1) أوليفي ريبول، طبيعة البلاغة ووظيفتها (بحث مستقل) ترجمة الغروس المبارك، مجلة نوافذ – دورية تعنى بترجمة الأدب العالمي – النادي الأدبي للثقافة بجدة، العدد السادس عشر، 1422هـ – 2001م: ص 77.

2) د. مصطفى ناصف، النقد العربي نحو نظرية ثانية، سلسلة عالم المعرفة، (255)، الكويت: ص 240.

3) الدكتور جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1979م، ج 2/ ص 478.

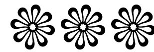
4) د. عبدالعزيز حمودة، المرايا المقعرة – نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة (272)، الكويت 2001، ص 489-490.

5) نفسه: ص 489-490.

6) انظر: نفسه: ص 486-487.

7) د. نبيل علي، الثقافة العربية وعصر المعلومات – رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي العربي، سلسلة عالم المعرفة (265)، الكويت أيار 2001: ص 238.

8) انظر: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري، دار صادر – دار بيروت، 1956، مادة كون.



شهدت ساحة الأدب العربي في مطلع القرن العشرين الميلادي نهضة أدبية كبيرة، وكانت المعارك الأدبية جزءاً أصيلاً من هذه النهضة.

وكان فرسان هذه المعارك الأدبية الحديثة في العالم العربي طه حسين والعقاد والرافعي وعبدالرحمن شكري وخليل مطران وأحمد زكي أبو شادي، وحشود من تلاميذ هؤلاء العمالقة ومؤيديهم، كل يناضل ويكافح خصومه ويدافع عن آرائه، مما أثرى الحياة الأدبية في ذلك الوقت.

يقول طه حسين:

«والحق أن هذه الخصومة قد فتحت للمعاصرين من الأدباء المصريين أبواباً جديدة في الفن، وآفاقاً جديدة في النقد وعلمتهم أن الشعر لا ينبغي أن يكون تقليداً للقدماء، ومحاكاة لهم في رصانة اللفظ، وجزالة الأسلوب وروعة النظم، مهما تكن مكانة هؤلاء الأدباء، ومهما يعظم حظهم من التفوق والنبوغ.

فالأدب جذوة يذكيها الوقود وتوشك أن تخمد إذا لم تجد هذا الوقود. فلتذك جذوة الأدب إذاً وليسطع لهبها، ولا بأس بأن نكون نحن الأدباء وقوداً لهذه النار»[1].

مولد ناقد:

عرفت الحركة الأدبية في مصر والعالم العربي في نهاية

العشرينات من القرن الميلادي السابق سيد قطب الشاعر والناقد منذ أن كان طالباً يوالي نشر إنتاجه على صفحات المجلات التي كانت منتشرة في ذلك الحين، مثل مجلة البلاغ الأسبوعي والأسبوع والرسالة والمقتطف والثقافة والأهرام والفكر الجديد.

وقد صدر له أول كتاب نقدي بعنوان: مهمة الشاعر في الحياة وشعر الجيل الحاضر عام 1933، وكان في أصله محاضرة ألقاها سيد قطب في مدرج كلية دار العلوم قبل أن يتخرج فيها بعام واحد، وقدم للكتاب الدكتور مهدي علام أستاذ سيد قطب في دار العلوم بقوله:

«لقد كان من بواعث اغتباطي، أن أشرفت على إلقاء هذه المحاضرة بمدرج دار العلوم مهد العلم والأدب، الذي قال فيه المرحوم الإمام الأستاذ الشيخ محمد عبده:

إن باحثاً مدققاً، لو أراد أن يعرف أين تموت اللغة العربية وأين تحيا، لوجدها تموت في كل مكان، وتحيا في دار العلوم.

ولئن كنت قدمت المحاضر سيد قطب بأنه طالب، يسرني أن يكون أحد تلاميذي، فإنني أقول اليوم، وقد سمعت محاضرته، إنه لو لم يكن لي تلميذاً سواه، لكفاني ذلك سروراً وقناعة واطمئناناً إلى أنني سأحمل أمانة العلم والأدب من لا أشك في حسن قيامه عليها.

وسيد قطب باحث ناشئ، تعجبني منه عصبيته البصيرة، وإشادته الشعراء الناشئين من أمثاله. هو جد موفق في اختياره لهم وليس أقل توفقاً في اختياره من شعر نفسه، وإن ستر تواضعه وراء ستار شاعر ناشئ.

وقصارى القراء، أن أقول لهم:

«إنني أعد سيد قطب مفخرة من مفاخر دار العلوم، وإذا قلت دار العلوم فقد عنيت دار الحكمة والأدب»[2].

وفور تخرجه في دار العلوم توالت مقالاته النقدية مما أثار

الكثير من الردود عليه. فالمعارك الأدبية أمر طبيعي في حياة الناقد الأدبي، بل هي شيء محبب إلى سيد قطب حيث يقول:

«وربما كنت أول مغتبط – من المغتبطين – بهذه المعارك جميعاً، مهما كان فيها من خصومات، ومهما كان فيها من ضجيج ذلك أن خصومة الحياة خير عندي من سلام الموت، وأن ضجة العاصفة أفضل من صمت الركود»[3].

ويرى أيضاً أن المعارك الأدبية تنشط حركة الأدب والنقد في الأوساط الأدبية وإزالة حالة الركود التي أصابت تلك الحركة، يقول: «أقول ربما كنت أول مغتبط – من المغتبطين – بهذه المعارك الجديدة جميعاً ذلك أنها خروج من هذا الركود البغيض، وذلك أنها دليل حياة مقبلة وعنوان خلاص من حالة ماضية، لا في الجو الأدبي فقط، بل ربما كان ذلك في أجواء أخرى»[4].

معركة المنبر الحر:

من هذا المنطلق خاض سيد قطب معارك أدبية ونقدية عديدة اشترك فيها أدباء كبار وأتباع لهم، وأثار الكثير من القضايا الأدبية التي أثرت الحياة الأدبية.

وكانت معركة المنبر الحر عام 1934 من أشهر معارك سيد قطب الأدبية والمنبر الحر هو عنوان الباب الذي خصصته مجلة الأسبوع للنقد سنة 1934 وكانت بداية معاركه النقدية حيث بدأ سيد قطب هذا الباب بست مقالات تحت عنوان: «معركة النقد الأدبي ودوافعها الأصيلة».

وكانت غاية سيد قطب في هذه المعركة أن يبين الأسباب الخفية والدوافع الأصيلة التي حركت المعارك النقدية آنذاك.

«ولعل من الخير ألا نغالط أنفسنا في الحق لأنه مر، ولا نشيح

بوجوهنا عن الواقع لأنه مؤلم. ولعل من الخير إذاً أن نقول: إن كثيراً من بواعث المعركة لم يكن كريماً. وأن كثيراً من أسلحتها لم يكن شريفاً.. وإنه لخير لنا أن نقول هذه الكلمة الآن قبل أن يقولها التاريخ، وقبل أن تأتي أجيال من بعدنا تنظر إلينا نظرة التقزز والاشمئزاز، وترى في بعضنا خبثاً وفي البعض الآخر غفلة. لا تفطن لدخائل النفوس»[5].

ولقد أحدثت مقالاته تلك الكثير من ردود الفعل وتحدث فيها عن المعارك التالية:

معركة المازني مع علي محمود طه (المهندس)، ومعركة طه حسين مع كل من إبراهيم ناجي وإبراهيم المصري، ومعركة العقاد مع إبراهيم ناجي، ومعركة إبراهيم المصري، وإبراهيم ناجي، ومعركة الزيات مع طه حسين، ومعركة محمود أبو الوفا مع جماعة أبولو.

وسنلقي الضوء على آراء سيد قطب في هذه المعارك النقدية وردود الفعل عليها، ليتعرف شبابنا على بواكير نهضتهم الأدبية.

المعركة الأولى بين المازني وعلي محمود طه:

يرى سيد قطب أن دوافع هذه المعركة الأدبية هو التنافس الشديد بين العقاد وطه حسين «فالحقيقة الأولى التي كان يجب أن يعرفها المهندس أن المازني لم يقصده هو أولاً بالذات حين قال عنه: إنه ميئوس منه، وأن في أسلوبه غموضاً، وحين كتب كل هذا النقد الصارم الدقيق، وإنما المقصود هو العقاد وطه حسين فليعلم الناس أنها منافسة في الآراء أشبه ما تكون بمنافسات السياسة»[6].

فلما ضاق علي محمود طه بنقد المازني ذكره بسوء في مجالسه الخاصة مما جعل المازني يقسو عليه في المقالة الثانية من نقده لديوانه «الملاح التائه».

«ثم كان أن غضب المهندس، وقال في مجالسه الخاصة كلاماً فأحفظ ذلك المازني عليه، وكانت الدقة والقسوة، كما كان كثيراً من المغالطات وإن جاءت حقائق معقولة في هذا النقد الدقيق»[7].

ثم يبين سيد قطب موقفين من مواقف المنافسة بين العقاد والمازني وهما:

الموقف الأول ما كتبه أحد الأدباء في صحيفة الأهرام عن كتاب أنطوان الجميل عن أمير الشعراء أحمد شوقي، فلمح عن ديوان العقاد وحي الأربعين، وذكر أنه قرأه فلم يجد فيه موسيقى الشعر ولا نداه، فرد المازني عليه متجاهلاً ما كتبه عن العقاد فقال:

«إن صديقي خلدون، قال كيت وكيت عن ديوان جديد ولكن لم أقرأه، وسأقول فيه رأيي بعد قراءته، ولكن مضى الزمن وتتابعت الأيام ولم يقل المازني شيئاً، وترك الغمزة تمر وهو يكاد يقرها على صفحات أكبر صحيفة في الشرق العربي»[8].

أما الموقف الثاني فكان بمناسبة صدور كتاب يحاول أن يثبت فيه صاحبه أن العقاد والمازني سرقا من شعره، فكتب المازني في اليوم التالي لظهور الكتاب مقالاً ضخماً في البلاغ، قال فيه:

«إن ضميره استيقظ وأنبّه على ما صنع بشكري. ومضى يثبت كل ما جاء بالكتاب، ثم في النهاية يقول: إن مؤلفه سخيف وأن به شتائم قذرة»[9].

وهذا الاعتراف من المازني من باب عليَّ وعلى أعدائي كما يقول سيد قطب، وجاء مقاله مملوءاً بالغمز واللمز على العقاد، والعقاد لم يكن غافلاً عن ذلك، بينما أمسك سيد قطب عن بيان أسباب المنافسة بين المازني وطه حسين «أما بين المازني وطه حسين فلا أريد الحديث، ولكنه تاريخ طويل في السياسة وفي غير السياسة، وهي أشياء لا تتصل بالأدب، فليس لي بها دخل في مثل هذا المقال»[10].

ومن ثم يخلص سيد قطب إلى أن المعركة ليس المقصود بها علي محمود طه (المهندس) وإنما المقصود بها العقاد وطه حسين.

المعركة الثانية بين طه وناجي، وبين طه وإبراهيم المصري:

هذه المعركة في طرفها الأول أي بين طه حسين وإبراهيم ناجي جاءت «رضية هادئة أشبه بعتاب الحبيبين منها بخصام المتلاحمين» ثم يرى سيد قطب أن الدكتور طه حسين في نقده لناجي اتجه إلى الجزئيات أكثر مما اتجه إلى الكليات وأنه اشتد في بعض المواضع، شدة لا تتناسب مع الصورة الرقيقة التي رسمها لناجي في أول مقالة. بينما تعجب سيد قطب من تلقي ناجي لنقد طه حسين، حيث «تلقى هذه الشدة باضطراب وجزع يتفقان مع طبيعته، ولكنهما لا يليقان بأديب وأن كلمته التي كتبها رداً على طه فيها دموع وفيها شهيق وزفير لا يليقان بالرجال»[11].

أما المعركة في طرفها الثاني فكان إبراهيم المصري، ويرى سيد قطب أن سبب هذه المعركة هو خبث الدكتور طه حسين، وهذا ما جعله يكتب عن شهرزاد لتوفيق الحكيم ونحو النور لإبراهيم المصري في مقال واحد مع اختلاف بينهما:

«فأنا لا أشك لحظة في أن طه خبيث – على ما به من طيبة – ولهذا لا أستطيع أن أبرئه في أن يحشر هذين الرجلين في مقابل، ويضع شهرزاد ويضع بجانبها نحو النور مع اختلاف الرجلين واختلاف الموضوعين»[12].

وقد رد إبراهيم المصري، بأنه سيجعل طه حسين يدفع ثمن كلامه هذا غالياً ولكنه كان كلاماً فلم يحدث أن يفعل إبراهيم المصري شيئاً..

في النهاية يؤكد سيد قطب أن «العقاد وطه حسين لا يحاربان بمثل هذه الأسلحة من القش، ولا يضيرهما مثل هذه الكلمات التي لا تقدم ولا تؤخر في الموضوع.

وإذا كان لابد من حرب فلتختر أسلحة أمضى من هذه، وليكن البحث في إنتاجها الأدبي بحثاً دقيقاً، ثم ليكن إنتاج من جانب أدباء الشباب يكافئ إنتاج الشيوخ»[13].

المعركة الثالثة بين العقاد وناجي:

ذكر سيد قطب أن المعركة بين العقاد وناجي ليست معركة، حيث إن «القوى فيها ليست متكافئة وليست متقاربة، والأسلحة من جانب العقاد مدافع ودبابات وطائرات وغواصات وسموم، في حين أنها من جانب ناجي قش وخشب وعصى»[14].

ويقرر أن النقد الأدبي الخالص لوجه الله، لم يكن دافع العقاد إلى جملته القوية ضد ناجي «ذلك أن جماعة أبولو تزج بناجي ليواجه العقاد وتلقبه لهذا بالشاعر العبقري المبدع، وتتحدث عنه وتشير إليه في كل مناسبة وبغير مناسبة!!! وما كان يجوز للعقاد أن يلتفت لهذا ولكنه مع الأسف التفت إليه، وكان هذا رائده في موقفه مع ناجي أكثر مما كان رائده وجه النقد، وحمل ناجي وحده التبعة وهو لا ينهض بحملها فكان العقاد ظلوماً»[15].

ويرى سيد قطب أن معركة العقاد مع ناجي كان دافعها شخصي إلى حد كبير رغم صدق ما كتبه العقاد عن ناجي.

«ومهما يكن الصدق فيما كتبه العقاد عن ناجي، فإن الدافع فيه كثير من الشخصية والعقاد نفسه يذكر أنه كان مستعداً للتسامح مع غير الدكتور ناجي وهذا وحده يكفي»[16].

المعركة الرابعة بين إبراهيم المصري وناجي:

ذكر سيد قطب أن المصلحة هي التي حكمت العلاقة بينهما، فقد كان المصري ساخطاً على شعراء الشباب ويمثلهم ناجي، ولكنه رضي عنهم بعد أن مدحه ناجي ورفعه إلى السماء في محاضرته التي ألقاها في رابطة الأدب الحديث عن كتاب المصري «نحو النور»، ثم عاد للسخط عليهم وعلى ناجي عندما هدده صالح جودت ثم اجتمع المصري مع ناجي عندما جمعهما معاً الدكتور طه حسين «إذ الواجب أن يتحد الشابان ليواجها طه حسين وهو من الشيوخ»[17].

المعركة الخامسة بين الزيات وطه حسين:

ذهب سيد قطب إلى أن السياسة هي السبب فيها «فهي التي جمعت بينهما من قبل فتقارضاً ثناءً عطراً. وهي التي فرقت بينهما من بعد، فراح كل منهما ينقد صاحبه، ويأخذ على أسلوبه عيوباً تعتبر خصائص قديمة لأسلوبيهما وليست مستحدثة تحتاج إلى النقد»[18].

المعركة السادسة بين أبي الوفاء وجماعة أبولو:

يقول سيد قطب عن هذه المعركة «لئن كانت هذه المعركة صغيرة في جوها ودائرتها فإن العناصر الخلقية فيها ليست صغيرة.

ثم أخذ سيد قطب يبين تاريخ العلاقة بين أبي الوفاء وجماعة أبولو، فذكر أن العلاقة بينهما كانت طيبة «بسبب ما قدمته جماعة أبولو لأبي الوفا من خدمات كانت سبباً في بعثه بعد خمود وفي وجوده بعد عدم، منها ما أحدثوه من ضجة كبيرة حول ديوانه الأول «أنفاس محترقة» في الحفل الذي أقاموه تكريماً له، ومنها أن أبا شادي أرسل أبا الوفا إلى باريس لتعمل له رجل صناعية بدلاً من عكازه، ولكن حدث

بعد ذلك أن عادى كامل كيلاني أبا شادي، فوقعت جفوة بين رابطة الأدب الحديث وبين جماعة أبولو، وانقسم الناس بسببها إلى فريقين، اتهم أبو الفا بأنه ضمن فريق الكيلاني، لأنه اتهم الدكتور أبا شادي بتفضيل الذين يشيدون بذكره على الآخرين، وبأنه يطبع لهم دواوينهم في حين قد عطل طبع ديوان أبي الوفا الثاني «الأعشاب»، عندئذ اتهمه أبو شادي بنكران الجميل وعقوق الصنيع، ولما ظهر ديوان الأعشاب حمل عليه وأعضاء جماعته ونقدوه نقداً عنيفاً في مجلة أبولو»[19].

وكانت هذه المعركة – معركة المنبر الحر – سبباً حقيقياً في إثراء الحركة الأدبية والنقدية في ذلك الوقت، ونحن نتمنى أن تعود المعارك الأدبية إلى حياتنا، ليتبين للناس الخبيث من الطيب من ذلك الركام الذي تقذفنا به المطابع صباح مساء.

الهوامش

1) د. طه حسين: المجموعة الكاملة – المجلد 11 – ص 624.

2) سيد قطب: مهمة الشاعر في الحياة ص 11 : 13.

3) مجلة الأسبوع – العدد (31) – 1934/6/27م، ص 16 : 18.

4) المصدر السابق.

5) المصدر السابق.

6) المصدر السابق.

7) المصدر السابق.

8) المصدر السابق.

9) المصدر السابق.

10) المصدر السابق.

11) المصدر السابق.

12) المصدر السابق.

13) المصدر السابق.

14) المصدر السابق.

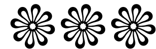
15) المصدر السابق.

16) المصدر السابق.

17) مجلة الأسبوع – العدد (32) – 1934/7/4م، ص 21.

18) مجلة الأسبوع – العدد (34) – 1934/7/18م، ص 21 : 23.

19) المصدر السابق.



يطرح موضوع الدراسة أسئلة كثيرة تدور كلها من حول الكتابة، وموضوع الكتابة من الموضوعات القديمة في الفكر الإنساني، شغل بها الأقدمون منذ عهد بعيد؛ وهي في تراثنا العربي قديمة قدم هذا التراث، شغل بها الفلاسفة والمنظّرون والنقّاد والكتّاب والشعراء على السواء، كما عرفتها العصور المتأخرة، وعجَّت بها كتب المنظرين الحداثيين أمثال: رولان بارت (ROLAND BARTHES)، وقريماس (GREMAS) جاك دريدا (JAQUES DERRIDA)، وسواهم من كبار السيميائيين واللسانيين[1].

ورغم كل هذه الجهود يبقى التساؤل مطروحاً..

هل تُعَرَّف الكتابة؟ وبعبارة أخرى: هل يمكن تعريف ما لا يُعرَّف؟ على حد قول الدكتور عبدالملك مرتاض الذي قرر أن الكتابة معرفة مرموقة، وهي سر مهراق على صفحة ورق، وهي جمال مذاب على قرطاس، وهي بقاء صامت يتخذ له أدوات صامتة، وهي عمل عجائبي يطفح به الإلهام، ومن عجيب أمر هذه الكتابة أنها صامتة تستحيل بالقراءة إلى ناطقة[2].

وقد عرَّف ابن منظور الكتابة، وقال إنها تعني في العربية الجمع والضم[3]، وتعْرَف بالكتب[4] – بفتح الكاف وسكون التاء – وهذا معناه أن الكتابة في شكلها البسيط هي أن (ينهض القائم بها بضم الحروف إلى أصنائها، والألفاظ إلى أمثالها؛ فتتجمع الحروف والألفاظ، وتتضم إلى بعضها بعض على صفحة قرطاس؛ فتتشكل رسوماً متتابعة،

وسطوراً متوازية هي التي يطلق عليها، من الوجهة التقنية الصرفة مصطلح خط (...)[5].

وقد تحدث ابن خلدون عن الخط؛ فقال: «واعلم أن الخط بيان عن القول والكلام، كما أن القول والكلام بيان عما في النفس والضمير من المعاني، فلابد لكل منها أن يكون واضح الدلالة (...)»[6].

يتضح من هذا النص أن ابن خلدون ربط الكتابة بالخط، ورأى أنها بيان عما في النفس في المعاني المختلفة. ويستدل ابن خلدون على ذلك بقصيدة لأبي الحسن علي بن هلال الكاتب البغدادي الشهير بابن البواب، ويقول: (من البسيط)[7].

يَا مَنْ يُرِيدُ إجَادَةَ التَّحْرِيرِ وَيَرُومُ حُسْنَ الخَطِّ والتَّصْوِيرِ
إذَا كَانَ عَزْمُكَ فِي الْكِتَابَةِ صَادِقاً فَارْغَبْ إلَى مَوْلاَكَ فِي التَّيْسِيرِ
اعْدُدْ مِنَ الأقْلاَمِ كُلَّ مُثَقَّفٍ صَلْبٍ يَصُوغُ صِنَاعَةَ التَّحْبِيرِ

يعلق ابن خلدون على هذه القصيدة بقوله: «فالخط المجوّد كماله أن تكون دلالته واضحة بإبانة حروفه المتواضعة، وإجادة وضعها ورسمها، كل واحد على حدة متميزة عن الآخر، إلا ما اصطلح عليه الكتّاب في إيصال حروف الكلمة الواحدة بعضها ببعض، سوى حروف اصطلحوا على قطعها مثل، الألف المتقدمة في الكلمة (...)»[8].

هكذا أوى ابن خلدون مسألة الخط عناية فائقة في مقدمته وربطه بالكتابة، فعرَّف الخط بقوله: إن الخط «رسوم وأشكال حرفية تدل على الكلمات المسموعة الدالة على ما في النفس؛ فهو ثاني رتبة في الدلالة اللغوية، وهو صناعة شريفة، إذ الكتابة من خواص الإنسان التي يميز بها عن الحيوان (...)»[9].

وقد ارتبطت الكتابة بالإبداع وبعملية التلقي؛ فقد طرح كثير من النقاد أسئلة كثيرة عن أفضل أوقات الكتابة، مثل: متى نكتب؟ وعمن نكتب؟ وكيف نكتب..؟.

ويعد بشر بن المعتمر[10] من أوائل النقاد القائلين بعفوية الإبداع في الكتابة، يقول: «(...) فإن ابتليت بأن تتكلف القول وتتعاطى الصنعة، ولم تسمح لك الطباع في أول وهلة، وتعاصى عليك بعد إجالة الفكرة؛ فلا تعجل ولا تضجر، ودعه بياض يومك وسواد ليلتك، وعاوده عند نشاطك وفراغ بالك؛ فإنك لا تعدم الإجابة والمواتاة، إن كانت هناك طبيعة[11]، أو جريت من الصناعة على عرق(...)»[12].

فالكتابة عند بشر بن المعتمر تعني اعتماد المبدع على البديهة والفطرة في أوقات مناسة تكون فيها النفس، مرتاحة مستعدة للإبداع. ويضيف الجاحظ في السياق نفسه: «وليست هناك معاناة ولا مكابدة، ولا إجالة فكر ولا استعانة (...)، فتأتيه (يقصد المبدع) المعاني أرسالاً، وتنثال عليه الألفاظ انثيالاً، ثم يقيده على نفسه (...)[13].

ورأى أبو علي الحسن بن رشيق أن شعرية النص تكمن في الجمع بين المطبوع والمصنوع؛ لذا طلب إلى الشاعر استخدام الصنعة الخفية اللطيفة، وأن يبتعد عن التكلف والتعمل كي لا ينقلب الخطاب إلى تكلف ظاهر عار من بعض الوجوه البلاغية التي يتميز بها الكلام الأدبي من سواه (...)»[14].

وتحدث المرزوقي عن دور الطبع في الكتابة، وقرر أنه يعني الإبداع المسترسل على سجيته، الخالي من الصنعة والتكلف، يقول «فمتى رفض التكلف والتعمل، وخلِّيَ الطبع المهذَّب بالرواية، المدرَّب في الدراسة، لاختياره؛ فاسترسل غير محمول عليه، ولا ممنوع مما يميل إليه، أدى من لطافة المعنى وحلاوة اللفظ ما يكون صفواً بلا كدر، وعفواً بلا جهد، وذلك الذي يسمى المطبوع»[15].

أما النقد العربي الحديث، فقد ركّز على قضية الدُّربة والمران، ودورها في عملية الإبداع في الكتابة؛ فقد قرر الشاعر الإنجليزي (بن جنسون) (BEN JOHNSON – من معاصري وليم شكسبير – أن من شروط الكتابة الجيدة، القراءة لأحسن المؤلفين، والاستماع لأحسن

المتكلمين، والإكثار من المران[16]. ويرى الناقد الإنجليزي إدواردز (EDWARDS) أن «الشاعر محتاج إلى قراءة غيره؛ لأن هذه القراءة تمده بالمعرفة التي لا يستطيع أن يحصلها بنفسه، وتطلعه على الطبائع الإنسانية المختلفة (...)»[17].

أما عبدالملك مرتاض؛ فقد عد الكتابة جهازاً معقداً يفضي إلى إثمار النص، يقول: «الذي لا يفتذي في حقيقته نصاً كامل النصية، إلا بعد أن يمر بمراحل بعضها ينصرف إلى الخيال والإلهام، وبعضها يتمحض للتجربة والممارسة، وبعضها ينصرف إلى الجهد العضلي (...)»[18].

فما النص – إذاً – وما علاقته بالكتابة؟

للإجابة عن هذا التساؤل سنركز على تحديد مفهوم النص؛ لأنه المجسد الحقيقي لعملية الكتابة.

يُعد موضوع النص من القضايا النقدية الكبرى التي دار من حولها الجدل والاختلاف؛ ذلك أن النقاد سئموا فوضى المفاهيم التي سادت مضامينه، ومن يطالع ما كُتب حول مفهوم النص باللغة العربية تنتابه حيرة مربكة، ويهوله ما يجد من فوضى وخلط واضطراب، ومن بين أسباب هذا الاضطراب في تحديد مفهوم النص «غياب تصور نظري محدد المعالم، ومنهاجية مضبوطة الحدود والأبعاد والغايات، مما يجعل الباحث العربي يلجأ إلى تشقيق الكلام، وإلى الأساليب البلاغية ليخفي الخسارات العلمية المؤكدة»[19].

كما أن من يطالع بعض المعاجم الغربية المتخصصة يجد أن لفظة (Texte) مشتقة من اللفظة اللاتينية (Textus)[20]، التي تعني في الثقافة اللاتينية: (النسيج)، إلا أن هذه اللفظة تطورت – دلالياً – وأصبحت تعني نسيج النص؛ لما يحمله النص من وحدات لغوية طبيعية متّسقة، وهذا معناه أن النص، وإن كان يقوم على المادة اللغوية؛ فهو

«شبكة من العلاقات تمتاز مكوناته بالانسجام والتماسك والعضوية والترابط والدينامية»[21].

وإذا تصفحنا المعاجم العربية، نجد ابن منظور[22] يقدم عدة معان للنص تؤدي كلها معنى الظهور والبروز، وغاية الشيء ومنتهاه، إلاّ أن ابن منظور لم يتجاوز المعنى اللغوي للنص، ولم يعطنا المعنى الاصطلاحي من خلال مدارسته مادة (نص) بل يكتفي بالقول: إن النص يحمل معنى إظهار ما خُفي من خلال الانتقال من نقطة بداية ونقطة نهاية.

أما المعجم الوسيط، فقد أثبت المعنى الاصطلاحي للنص: فهو صيغة الكلام الاصطلاحية التي وردت من المؤلف، والنص – أيضاً – ما لا يحتمل التأويل، ومنه قولهم: لا اجتهاد مع النص[23].

يرى الدكتور محمد مفتاح أن أول المؤسسين لمفهوم النص في الثقافة العربية الإسلامية هو الإمام محمد بن إدريس الشافعي (– 204هـ)، الذي عرّف النص في رسالته، وقرر أن النص هو: «المستغنى فيه بالتنزيل عن التأويل»[24].

يظهر أن الشافعي ربط مفهوم النص بالتأويل، وهذا أمر معروف لدى كثير من المفسرين، والمتصوّفة والمؤرخين[25].

نستنتج مما تقدم أن هناك اختلافاً واضحاً بين مفهوم النص في الثقافة اللاتينية، وبين مفهومه في الثقافة العربية الإسلامية، فالنص «في المجال الثقافي اللاتيني هو النسيج التي تولدت عنه مفاهيم عديدة بالتشبيهات والاستعارات»[26].

أما النص في الثقافة العربية الإسلامية، فلا يعني النسيج، وإنما يعني الظهور والبروز، يضاف إليه التأويل الذي يعني في النقد العربي الحديث: القراءة، ذلك أن التأويل هو الطريق المؤدية إلى معنى كلمة ملفوظ أو نص.

وقد ربط النقاد المحدثون بين الكتابة والنص، ورأوا أن العلاقة بينهما هي علاقة معقدة جداً، فعلاقة النص بالكتابة – حسب أحد الباحثين – هي «علاقة الأصل بفرعه (...) فالنص تالٍ للكتابة متولّد عنها، فهو ثمرة من ثمارها»[27]. كما أن النص هو عبارة عن وحدات لغوية منضّدة متّسقة، والكتابة عبارة عن وحدات لغوية منضدة متّسقة منسجمة. وهذا يعني أن التنضيد هو القاسم المشترك بين النص والكتابة؛ لأنه يضمن انسجام العلاقات بين أجزاء النص، مثل أدوات العطف، والضمير العائد، وواو الحال، وسواها من أدوات الربط المعنوي[28].

ولتحديد مفهوم النص وعلاقته بمستويات الكتابة كالخطاب مثلاً، يعتمد الدكتور محمد مفتاح المنهاجية القرماسية ومصادرها المختلفة، مستثمراً النتائج التي توصلت إليها نظرية قريماس (Greimas) في هذا المجال، كما تتبَّع الدكتور محمد مفتاح جهود النقاد العرب القدامى أمثال: عبدالقاهر الجرجاني، وابن البناء المراكشي وسواهما، ثم انتقل – بعد ذلك – إلى تتبع مفهوم النص عند الغربيين؛ لينتهي إلى جملة من التساؤلات عن ترجمة النص بكلمة Texte، يقول: «لماذا لم تُترجم كلمة Texte بالكتابة، أو بالكلام، أو بالنظم لاشتراكها مع الأصل اللاتيني في التتابع والتماسك والتعالق والتنظيم والتقنين والشمولية، وإنما تُرجمت بـ (النص) مع أن له معنى اصطلاحياً ضيقاً (...)»[29].

فالنص وإن حمل معنى الظهور أو البروز يحتاج إلى الكتابة، لأنها شرط ضروري من شروطه، كما أن الذي ترجم لفظة Txte بالنص انتبه إلى أهمية الكتابة والكلام في النص.

ومهما يكن من أمر؛ فإن مفهومي الكتابة والنص لايزالان في حاجة ماسة إلى البحث والمدارسة قصد تحديدهما تحديداً علمياً، وهذا التحديد لا يتأتى إلا باستيعاب موروث الآخر، واستيعاب هذه

الشبكة المعقدة من المحددات (Les Déterminants) المتنوعة لدلالات مفاهيم النقد العربي الحديث ومصطلحاته؛ لأن أحد أسباب تخبطنا في استخدام المفاهيم هو أننا أغفلنا هذه المحددات، واعتقدنا أن الأمر «لا يعدو كونه نقل كلمة من لغة إلى لغة أخرى، ونسينا أن اللغة ثقافة وفكر، وليست مجرد وعاء نصب فيه ما نريد من محتوى»[30].

الإحالات

1) ينظر على سبيل المثال لا الحصر:

(1) Jacques Derrida: L'écriture et la différence: Edition Seuil, Paris: 1967.

(2) Roland Barthes: Le Degré Zéro de l'ecriture: Edition Seuil, Paris: 1972.

2) ينظر: الدكتور عبدالملك مرتاض: الكتابة من موقع العدم (مساءلات حول نظرية الكتابة)، سلسلة كتاب الرياض: 61-62 – مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض/ السعودية 1419 هـ: ص 165-166.

3) ينظر: ابن منظور: لسان العرب: مادة، كتب.

4) ينظر: ابن منظور: المصدر نفسه: مادة كتب.

5) الدكتور عبدالملك مرتاض: المرجع نفسه: ص: 155.

6) ابن خلدون: المقدمة: تحقيق الدكتور علي عبدالواحد وافي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر: القاهرة: 279/3.

7) ينظر ابن خلدون: المصدر نفسه: 970/3.

8) ابن خلدون: نفسه: 972/3.

9) ابن خلدون: نفسه: 960/3.

10) هو بِشْر بن المعتمر، صاحب فرقة البشرية، انتهت إليه رياسة المعتزلة ببغداد، وانفرد عنهم في بعض المسائل الخاصة بمذهبهم. كان بشر نخاساً يتاجر في الرقيق، تُوفي في سنة 210هـ (ينظر: الشهرستاني: الملل والنحل: 81/1).

11) استخدم الجاحظ (الطبيعة) بالإضافة إلى مصطلح (الطبع)، يقول في البيان والتبيين: 208/1: «وقد يكون الرجل له طبيعة في الحساب، وليس له طبيعة في الكلام، وتكون له طبيعة في التجارة، وليس له طبيعة في الفلاحة (...)».

12) ينظر: الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، الطبعة الثانية – مطبعة البابي الحلبي، القاهرة: 1975، 138/1.

13) الجاحظ: المصدر نفسه: 28/3.

14) ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق الدكتور محمد قرقزان، الطبعة الأولى، دار المعرفة: بيروت/ الدار البيضاء: 1999: ص: 15.

15) شرح ديوان الحماسة: تحقيق: أحمد أمين، وعبدالسلام محمد هارون، الطبعة الأولى، دار الجيل، بيروت: لبنان، 1991: 12/1.

16) ينظر: ديفد ديتشس: مناهج النقد الأدبي في النظرية والتطبيق: ترجمة الدكتور محمد يوسف نجم، دار صادر بيروت: 1967، ص: 269.

17) الدكتور محمد مصطفى هدارة: مشكلة السرقات في النقد العربي، الطبعة الأولى، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة: 1958، ص: 258، نقلاً عن: EDWARDSL Plgiarism.

18) الدكتور عبدالملك مرتاض: المرجع نفسه: ص 303 .

19) الدكتور محمد مفتاح «المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي) الطبعة الأولى – المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء: 1999 ص: 15.

20) ينظر: Robert: Dictionnaire historique de la langue français, Voir textus, p: 112, et Ecyclopedie philosophique universelle voir p: 2578-2579.

21) أحمد الفوجي: من المعرفة اللغوية إلى المعرفة النصية (أو الحديث عن ضوابط التأويل)، مجلة علامات، العدد: 13 مكناس/ المغرب: 2000 ص: 107.

22) ينظر: ابن منظور: لسان العرب: مادة (نص).

23) ينظر: المعجم الوسيط: مادة (نص): ص 229.

24) الرسالة: تحقيق أحمد شاكر: المكتبة العلمية: القاهرة: ص: 14.

25) ينظر: الدكتور محمد مفتاح: المرجع السابق: ص: 15.

26) الدكتور محمد مفتاح: المرجع نفسه: ص 19.

27) الدكتور عبدالملك مرتاض: المرجع السابق: ص 305.

28) الدكتور محمد مفتاح: المرجع السابق: ص 27.

29) الدكتور محمد مفتاح: المرجع نفسه: ص 27.

30) الدكتور عبدالنبي أصطيف: المصطلح الأدبي في الثقافة العربية الحديثة (مشكلات الدلالة ومواجهتها) مجلة مجمع اللغة العربية المجلد 75، الجزء: 1، دمشق: ص: 146.



مقدمة:

الاستهلال لغةً متأتٍ من الفعل «هلَّ»، ومن بين ما يعنيه من معان، البداية والابتداء. ويقول ابن منظور:

«هلّ الشهر أي ظهر هلاله. والهِلّ تعني استهلال القمر، يقال أتيته في هلّ الشهر أي استهلاله[1].

وما نودّ دراسته في هذا البحث هو ما للاستهلال من أهميّة كبيرة في بناء النص، وفي فهم النص وفكّ مغاليقه في أحيان كثيرة، إن فهمنا مغزى الاستهلال وما تومئ إليه مفرداته سواء أكثرت أم قلّت يسهل علينا فهم النص. ومن هنا نرى أنه لا يمكن لنا أن ندرس الاستهلال بمعزل عن النص الأدبي، إنما تدرسه في كلّ متكامل مع النص، يرى بعض النقاد أن «الاستهلال ليس عنصراً منفصلاً عن بنية العمل الفني كله، كما يوهم موقعه في بدء الكلام، كما أنه ليس حالاً سكونية يمكن عزلها والتعامل معها كما لو كان بنية مغلقة على ذاتها، وإنما هو السّدى البنائي والتأريخي المتولد في العمل الفني كله، الخاضع لمنطق العمل الكلي. وفي الوقت نفسه فهو عنصر له خصوصيته التعبيرية باعتباره بدء الكلام، والبداية هي المحرّك الفاعل الأوّل لعجلة النص كلّه»[2].

وهناك تباين في حجم الاستهلال، فهل هو البيت الأوّل وحسب أو عدة أبيات أو أكثر من ذلك. والحق إن هذا يتوقّف على الشاعر

ومـراده مـن الاسـتـهـلال، فـسنـلاحـظ أن بـعض الـشـعـراء يوسّـع فـي الاستهلال إلى ما يعرف بالمقدّمة الاستهلالية وهذا ما نراه عند شاعر مثل أبي تمام والمتنبي، وقد يكتفي بعض الشعراء ببيت المطلع أو ببيتين.

نظرة القدماء إلى الاستهلال:

نُظِر إلى القصيدة الجاهلّية على أنها انعكاس للمجتمع الذي عاشت فيه. ونُظِر إلى الاستهلال على أنه جزء من أجزاء القصيدة ككل. يرى د. يوسف خليف أنها «تبدأ عادة بمقدمة أكثر ما تكون طللية، يصف فيها الشاعر الأطلال وصاحبة الأطلال، ويصور مشاعر الحب والوفاء التي يحملها لها في قلبه ويسجل أحزانه ولوعته التي خلّفتها له بعد رحيلها، ويرسم صوراً رائعة لوحشة هذه الأطلال بعد أن كانت عامرة بأهلها، ثم يخرج من ذلك كله إلى وصف رحلته أو رحلة صاحبته في أعماق الصحراء متخذاً من وصف الناقة جسراً يعبر عليه من شاطئ الحب إلى شاطئ الصحراء. ثم يقف أمام الصحراء الفسيحة المترامية إلى مالا نهاية يرسم صوراً أخاذة لظواهرها الطبيعية وحيوانها الشارد في أعماقها البعيدة، وما يدور بينه وبين الصيّادين الخارجين في طلبه من صراع. حتى إذا ما قضى حقوق الصحراء مضى إلى موضوع قصيدته الأساس فوفاه حقّه من القول، ثم يختم قصيدته – في أكثر الأحيان – بطائفة من الحكم المتناثرة يسجل فيها خلاصة تجاربه في الحياة»(3).

ويقول ياسين النصير: «لقد فرض المجتمع على الشاعر بناءً شعرياً هندسياً متكرر الوحدات والوظائف، والخروج على هذا التقليد خروج على أعراف ثقافية، وفي أول خروج على هذه التقاليد عند الشعراء الصعاليك كان سببه خروج الصعاليك كفئة وجماعة على تقاليد المجتمع وأعرافه. فتمردهم على قالب الشعر الجاهلي تمرد

على الوظيفة الاجتماعية للشعر نفسه. ويعد الشعراء الصعاليك أول من كسر الطوق المألوف فأكدوا هويتهم الشعريّة من خلال الموضوعات التي عالجها»[4]. وتأثرت المقدّمات والاستهلال كثيراً في العصر العباسي في مواجهة ثورات كثيرة مثل ثورة أبي نواس على المقدّمة الطللية، مما أثار حنق النقاد عليه واتهموه اتهامات شيء وقف على رأسها اتهامه بالشعوبيّة وبالتعصب ضد العرب لأنه بمهاجمته للاستهلال والمقدّمات كان يهاجم شعرهم وثقافتهم وحياتهم وهذه دعوى شعوبيّة.

ولم يفطنوا إلى التطور الكبير الذي أصاب الحياة العباسية، والتحضر الذي طرأ على المدينة العباسية في مواجهة البادية غير المستقرة والضاربة في عمق الصحراء وحياتها القاسية. ومن هنا فلا نرى أن ثورة أبي نواس على الاستهلال أو المقدّمة الطللية ضرباً من الشعوبية، وإنما جاءت استجابة للحياة العبّاسية المتحضرة المتقدمة، إنها استجابة لبيئة الأزاهير والنوافير والقصور والعمران. يقول د. حسين عطوان:

«إن أبا نواس لم ينزع منزعاً شعوبياً في دعوته وثورته، إنما كان يهدف إلى الصدق الفني فقد لاحظ أن شعراء الجاهلية كانوا يفتتحون قصائدهم بوصف الأطلال والبكاء على الديار، كما كانوا يصفون بيئتهم وما فيها من قفار وأشجار وحيوان دون أن ينكر ذلك عليهم لأنهم إنما كانوا يصورون بيئتهم الطبيعيّة وأحوالهم الاجتماعية، وما قامت عليه من الرحلة المستمرة عن بيئتهم وواقع حياتهم وأن ينفصلوا عنها انفصالاً تاماً، ويستلهموا حياة الماضين وتراثهم الفني، ويتخذونه المثل الذي يحاكونه ويقلدونه تقليداً ليس فيه أي أثر للحاضر، مع أن كل شيء في حياتهم قد تغير، إذ استوطنوا المدن التي تجري فيها الأنهار، وتزخر بالأشجار والورود والرياحين من كل لون، كما تعقدت العلاقات الاجتماعية بين الرجل والمرأة، وارتفعت وسائل اللهو، وكثرت

الحانات، وانتشرت دور الرقص والغناء، وأقبل عليها الشباب يطلبون المتاع واللّذة من كل نوع، مما يؤذن بأن تتطوّر المقدّمات مع تطور الحياة»[6].

ويرى البعض أن تمرّد أبي نواس على قالب القصيدة الجاهلية تمرّد على العقلية الشعريّة كلها، ولقي من النقاد الهجوم تلو الهجوم وعدّ مارقاً، وحركته التجديدية خروجاً على مألوف العرب، ولكن أبا نواس يؤكد في شعره التزاماً من نوع آخر بما فطرت عليه العقلية العربية من موازنة بين تجديد العصر وتجديد الشعر، وأوّل ما طال تجديد أبي نواس الاستهلال فقال:

انسَ رسم الديار ثم الطلولا   وارفض الربع دارساً ومحيلا
هل رأيت الديار ردّت جواباً   وأجابت لذي سؤالٍ سؤالاً
وأشربتها كأنها عينُ ديكٍ   يطرد الهمَّ طعمُها والغليلا

فاستهلال القصيدة الجاهليّة موقف اجتماعي أكثر منه مطلع لقصيدة. ولما جرى تبدل حقيقي في الموقف تغيّرت وظيفته، واستبدلت مواقعه. ولم يقف الأمر عند مطالع القصائد، وإنما تجاوز التغيير إلى داخل بنية القصيدة ذاتها. فبعدما كانت القصيدة الجاهليّة موزعةً إلى مقطعات كل واحدة لها موضوع خاص، ولكل مقطع استهلاله الجزئي الصغير، أصبحت القصيدة أقرب إلى الوحدة الموضوعية التي تشدّ أوصالها وتلملم شتاتها، فما كان من الاستهلالات الصغيرة إلاّ أن اختفت أو التحمت في موضوع كلي واحد، لعل «المتنبي» بإجادته لفنّ التخلّص، أكثر الشعراء اهتماماً بالوحدة العضويّة وإن لم تخل قصائده من تداخل الموضوعات[7].

وأولى النقد العربي القديم الاستهلال عناية خاصة، والتفتوا إلى ما سمّوه «ببراعة الاستهلال»، ويشرح الهاشمي براعة الاستهلال، بأنها تعني براعة الطلب وهي أن يشير الطالب إلى ما في نفسه دون

أن يصرّح بالطلب[8]. ويقول ابن رشيق: «إن حسن الافتتاح داعية الانشراح، ومطيّة النجاح وتزداد براعة المطلع حسناً، إذا دلّت على المقصود بإشارة لطيفة، وتسمى براعة استهلال هي أن يأتي الناظم أو الناثر في ابتداء كلامه بما يدل على مقصده منه بالإشارة لا بالتصريح»[9].

ويبدو أن النقد العربي القديم أدرك أهمية الاستهلال في بناء العمل الأدبي، ومن هنا نجد إشادة بالمطالع التي تنبئ عمّا بعدها، وتقود إليه وتدلّ عليه. وأقدم نصّ يوصي بتنبؤ المطلع بالغرض الرئيسي لا يشير إلى الشعر بل إلى النثر. ففي تعريف للفصاحة والبلاغة ينسب إلى ابن المقفع قوله: «وليكن في صدر كلامك دليل على حاجتك، كما أن خير أبيات الشعر البيت الذي إذا سمعت صدره عرفت قافيته..»[10].

ووقف كثير من النقاد القدماء عند بيت المطلع لكثير من القصائد فأثنوا على المطالع الجيدة وذمّوا الرّديئة في نظرهم، فهذا الحاتمي في حلية المحاضرة ينقل خبراً لأبي عمرو ابن العلاء يمتدح فيه الأخير مطلع مرثية أوس بن حجر:

أيتها النفس أجملي جزعاً إن الذي تحذرين قد وقعا

وامتدحوا مطالع أخرى لقيمتها الذاتية كبيت النابغة المشهور:

كليني لهمٍّ يا أميمة ناصبٍ وليلٍ أقاسيه بطيء الكواكبِ

وفي هذه الأخبار جميعاً تمتدح الأبيات صراحةً بوصفها ابتداءات، «مطالع»، تظهر أن النقاد كانوا واعين بأهمية البيت الأوّل في القصيدة: بيت يكون عادةً محمّلاً بالعاطفة، ويوسم صراحة بالتصريع، ويشار به إلى القصيدة، لأن قصائد قليلة هي التي حملت اسماً أو عنواناً[11].

نظرة المحدثين إلى الاستهلال

وعى المحدثون الدور البنائي للاستهلال بشكل جيد، وأدركوا ما للمقدمة الطللية من أهمية في استجلاء رؤية الشاعر العربي القديم للوجود، ومقاومته للخراب والدّمار وإيمانه الشديد بقوة الطبيعة وقسوتها، وصراعه معها. فراحوا يستثمرون فكرة الوقوف على الطلل في قصائدهم، باعتبار الطلل أحد المحاور المكانية الأساسية الداخلة ضمن تجارب القدماء.

فهذه فدوى طوقان تقول في قصيدة بعنوان: «لن أبكي»:

على أبواب يافا يا أحبائي

وفي فوضى حطام الدور

بين الردم والشوك

وقفت وقلت للعينين: ياعينين

قفا نبكِ

على أطلال من رحلوا وفاتوا

تنادي من بناها الدار

وأن القلب منسحقاً

وقال القلب ما فعلت؟

بك الأيام يا دار؟

وأين القاطنون هنا

وهل جاءتك بعد النأي هل

جاءتك أخبار

هل كانوا

هنا حلموا

هنا رسموا

مشاريع الغد الآتي

فأين الحلم والآتي وأين همو

وأين همو

ولم ينطق حطام الدار

ولم ينطق سوى غيابهمو

وصمت الصمت، والهجران

ففدوى طوقان تستثمر مطلع معلقة امرئ القيس (قفا نبكِ)، وتحاول أن تعيد أو تُحيي تجربة امرئ القيس، وأن تعيد قراءتها بشكل ينسجم مع تجربتها الذاتية، فهي تقف على أبواب يافا وتقرأ فيها صور الخراب والدّمار والحطام والرّدم والشوك، وكأنها ترى الأثافي والثمام، تلك الأشياء التي كان يذكرها الشعراء الجاهليون على أنها علامات على ما تبقى من آثار[12].

إن فدوى طوقان نجحت في اتخاذ مقدمة امرئ القيس الطللية استهلالاً لقصيدتها «لن أبكي» وراحت تطلّ من خلاله على فضاء قصيدتها، فإذا القصيدة من أولها إلى آخرها تنبض بروح الاستهلال وتترسم خطاه، بل إن بناء القصيدة بأكمله يقوم على مفردات الاستهلال الطللي «قفا نبكِ» مما شكّل وحدة موضوعية لقصيدتها، حرص الشعراء المحدثون على توفيرها في أكثر قصائدهم.

ويعجب الناقد والشاعر «محمد بنيس» بكلام «حازم القرطاجني» عن الاستهلال لأنه لمح تأثيره في بناء النص الشعري وتأثيره في العمل ككل يقول: «إن حازماً شرح وظيفة الاستهلال أفضل من سابقيه حينما رأى أن تحسين الاستهلالات والمطالع من أحسن

شيء في هذه الصناعة، إذ هي الطليعة الدالة على ما بعدها، المنزلة من القصيدة منزلة الوجه والغُرّة، تزيد النفس بحسنها ابتهاجاً ونشاطاً لتلقي ما بعدها إن كان بنسبة من ذلك. وربما غطّت بحُسنها على كثر من التّخوّن الواقع بعدها إذ لم يتناصر الحسن فيها وليّها»[13].

ومن هذا كله يتبين لنا أن الاستهلال عنصرٌ توصيلي، وظيفته ربط الشاعر بالمتلقي، ويبدو من خلال أقوال بعض السلف لوحةً تزيينية تلفت الأنظار إليها لأنها تبهرك ببريقها، ومن هنا جاء تسميتهم للاستهلال الجيد «ببراعة الاستهلال»[14].

إن تلك الأقوال تدور في فلك مفهوم الاستهلال كحلية، وظيفتها ربط التواصل بما يرضي رغبة السامع – القارئ[15].

إنها وظيفة إقامة الاتصال التي قال بها ماليتوفسكي وتبناها ياكبسون معرفاً إياها بأن «هناك وسائل تؤدي أساساً إلى ربط التواصل أو إطالته أو قطعه»[16].

إن القدماء لم ينتبهوا – مثل المحدثين – إلى أن الاستهلال يشكل أكثر من الربط والتوصيل وعلاقة الامتداد بين الشاعر والمتلقي، إذ يرتكز عليه بناء النص كله، بل هو حجر الأساس الذي يقوم البناء عليه، فإذا انهدم انهدم البناء كله. إذ هو «طقس الشروع في بنية فضاء القصيدة»[17]. وهو عنصر بنائي للنص بأكمله، ووظيفته نصيّة أساساً، لأنه القالب الذي تصبح أبيات القصيدة مجبرة على الخضوع لقوانينه، وبذلك يتحوّل إلى عقد بين الشاعر والسامع، القارئ أيضاً بعد أن يقدّم الاستهلال لسامعه –قارئه القوانين الأولى للعبة الكتابة أو القول، فيما هو يجذبه بقوة إلى مجاله الحيوي. ومفهوم الاستهلال كعنصر بنائي هو الأسبق بالنسبة للشعرية[18].

والتفت المحدثون في قصائد الشعر الجديد إلى العناوين التي يضعها الشعراء لقصائدهم، ومن هنا راحوا يهتمون بدراسة العنوان

باعتباره العتبة الأولى للنص، وباعتباره أول ما يوصل المتلقي بالنص، فيصدمه أو يدهشه أو يثير مكنونات أو يفجّر طاقات لديه، فيطلّ من خلاله على فضاء النص. وقد يوحي بقيم كثيرة ومختلفة. يقول رولان بارت: «إن العناوين عبارة عن أنظمة دلالية سيميولوجية تتضمن قيماً مجتمعيّة، أخلاقية، وأيديولجية كثيرة، لا بد للإحاطة بها، من تفكير منظم هذا التفكير هو ما ندعوه هنا على الأقل، سيميولوجيا»[19].

والعنوان ذو حمولات دلالية، وعلامات إيحائية شديدة التنوع والثراء، مثله مثل النص، بل هو نصّ مواز كما عند جيرار جينيث. وإذا كان النص نظاماً دلالياً وليس معاني مبلًغة، فإن العنوان كذلك نظام دلالي رامزٌ له بنيته السطحية ومثواه العميق مثله مثل النص تماماً[20].

ويرى د. شكري عيّاد في كتابه: مدخل إلى علم الأسلوب أن العنوان في القصيدة الحديثة، ما هو إلاّ بيت المطلع في القصيدة العربيّة، إذ يقوم مطلع القصيدة بما يقوم به العنوان في القصيدة الحديثة[21].

المقدمات الاستهلالية عند المتنبي

استوعب الشاعر العباسي التراث استيعاباً ممتازاً، ولكنه راح يجدّد فيه، ويحوّر في أساليبه وفي لغته، ومن بين تجديداته وقوفه عند الاستهلال وثورته على المقدّمات الطللّية. ولكنه حافظ على ذوق القدماء في وجود المطالع الجيدة وتجنب المطالع الرديئة. وراح يبتكر إلى جانب ذلك مقدمات يضمنها ما يختزنه من مشاعر ذاتية ورؤى شخصيّة قد لا تتاح له الفرصة أن يظهرها في القصيدة إلاّ من خلال المقدّمة، وجعل هذه المقدمة الذاتية مرتبطة أشدّ الارتباط ببناء القصيدة، وذلك كي يوفّر لقصيدته بناءً متماسكاً، يكون هو نفسه جزءاً منه من خلال المقدمة، بما ينثره من خلالها من رؤى ذاتية ومواقف شخصيته وتطلعات وطموحات.

والحق إن أبا الطيب المتنبي مسبوق إلى هذه المقدمات من قبل أبي تمام، ولكنهما مختلفان من حيث طبيعة التكوين والشخصية والطموح، قريبان من حيث استخدام المنطق في شعرهما.

أراد أبو تمام أن يكون مجدداً في مقدماته فراح يُظهر من خلالها ما يتصف به من ذكاء واختراع ومهارة وإبداع، إنه يحاول أن ينثر فيها فكره وفلسفته للموجودات وللطبيعة بشكل خاص، بالإضافة إلى ما امتاز به من زخرف وتنميق وتلوين عقلي وصوتي. وخير مثال على ذلك رائيته التي يمتدح فيها الخليفة المعتصم، ويفتتحها بمقدمة استهلالية يصف من خلالها الطبيعة أبدع وصف ويجعلك تعيش في جو ممطر وهو صحو وصحو وهو ممطر في مفارقات وتضادات ونوافر عجيبة أبدعتها عقلية أبي تمام المبدعة، فتحسّ من خلالها وكأن أبا تمام يستعرض هذه القدرة على التصوير التي وهبها الخالق له. ثم يروعك بهذا الوصف الرائع للربيع بأزاهره وورده التي تحجب أشعة الشمس فتحوّل نهاره إلى ليلةٍ مقمرة جميلة بديعة. إنها الأرض المخصبة المعشوشبة المزهرة التي تجمع مختلف الألوان الزاهية، وتحتوي إبداعات جماليّة أخاذة. فهل قصد من خلال هذا الربيع الجميل عهد خليفته المزهر زهر الربيع، وعهده المشرق إشراق الورود والزهور، يقول(22):

رقت حواشي الدهر فهي تمرمر ... وغدا الثرى في حليه يتكسر

نزلت مقدّمة المصيف حميدةً ... ويد الشتاء جديدة لا تكفر

لولا الذي غرس الشتاء بكفه ... لاقى المصيف هشائماً لا تثمر

مطر يذوب الصحو منه وبعده ... صحو يكاد من النضارة يمطر

غيثان فالأنواء غيث ظاهر ... لك وجهه والصحوُ غيث مضمر

أربيعنا في تسع عشرة حجة ... حقاً لهنك للربيع الأزهرِ

وندى إذا ادّهنت به لمم الثرى ... خِلت السحابَ أتاه وهو مُعذر

ما كانت الأيام تسلب بهجة ... لو أن حسن الروض كان يعمر
أو لا ترى الأشياء إن هي غيّرت ... سمجت وحُسن الأرض حين تغيّر
يا صاحبيّ تقصيا نظريكما ... تريا وجوه الأرض كيف تصوّر
تريا نهاراً مشمساً قد شابه ... زهر الرّبا فكأنما هو مقمر
دنيا معاش للورى حتى إذا ... جاء الربيع فإنما هي منظر
أضحت تصوغ بطونها لظهورها ... نوراً تكاد له القلوب تنور
من كل زاهرةٍ ترقرق بالندى ... فكأنما عين إليك تحدّر
تبدو ويحجبها الجميم كأنها ... عذراء تبدو تارة وتخفر
حتى غدت وهداتها ونجادها ... فئتين في خلع الربيع تبختر
مصفرة محمرة فكأنها ... عصب تيمن في الوغى وتمضر
من فاقع غض النبات كأنه ... در يشقق قبل ثم يزعفَر
أو ساطع في حمرة فكأن ما ... يدنو إليه من الهواء معصفر
صُنع الذي لولا بدائع لطفهِ ... ما عاد أصفر بعد إذ هو أخضَرُ

إنه استهلال، «وافتتاح يضع فيه أبو تمام الطبيعة في مقدمة مديحه للمعتصم وضعاً جديداً يختلف عما عهدناه لدى الشعراء السابقين وعن جميع ما عهدناه عند أبي تمام نفسه، فهذه أكمل لوحة رسمها للربيع وأوفى مقدمة مثلت فن أبي تمام في المقدمات، وفنه في الثقافة، وفنه في التصوير والتعبير، فأبو تمام يقدّم نموذجاً جديداً لمقدمة القصيدة يعتمد على ما ترك السابقون من وصف الطبيعة، ويستجيب في نفس الوقت لمحاولات المعاصرة التي أرادها أبو نواس وغيره، وكان أبو تمام يرى في منظر الربيع عصر المعتصم الزاهي، فهو ربيع الدولة العباسية، وقد أبدع في هذه المقدمة صوراً تشكيلية وظّف فيها اللون والضوء ولاءم بين الحركة والشكل واللون، وشاكل بين

الطبيعة والإنسان، وقدّم خفايا نفسه وعميق مشاعره فحرك الإحساس وهزّ المشاعر، ووصل الطبيعة بالقضية الكبرى في الحياة وإبداع الخالق، مما يؤكد أن أبا تمام كان يبحث عن شيء جديد يجعله في مقدمة قصائده غير الأطلال الدارسة التي لم تعد تلائم الحضارة العبّاسية، وقد قدّم هذا الشيء الجديد في هذا النموذج من وصف الطبيعة الذي اشتركت العواطف الإنسانية في التعلق به، وهو نموذج يصوّر مذهبه الجديد الذي استوعب الفلسفة والثقافة وعمق الفكرة بجانب الطباق وحسن التصوير وغرابة الاستعارة وتكدّس البديع والبيان وغريب المتناقضات ونوافر الأضداد»[23].

لقد سيطر على الشاعر في حديثه عن الشتاء والرّبيع شعور بالرّضا والبهجة، تمثّل فيما يحدثه الشتاء من انقلاب في كل شيء. «لقد بدا مبتهجاً بما يمكن أن نسميه "الانقلاب" إلى الضد المأمول. وابتهاجه هذا جسّده البيت الأول الذي أراده الشاعر أن يكون حاملاً بملكاته المنتقاة – صوتاً وصورة – لكل ما يغمره من رضا قلبي إزاء هذا الانقلاب أو التحوّل أو التبدل أو التغير»[24].

لقد كان الشاعر منبهراً بالربيع أيما انبهار، وكان مفتوناً بالطبيعة أيما فتنة، وكل جمال في المقدّمة كان يومئ إلى ممدوحه، وقد بدا هذا واضحاً في حديثه عن الشتاء والربيع. «إن انبهاره بربيعه المميز «المعتصم» أخذ ألواناً مميزة من الخطاب الفني تتعادل ونشوة الفرحة الكبرى التي كان يشعر بها لدى مقدمه. لقد جسّم الربيع وبث فيه حياة الإنسان ومشاعر الإنسان وتودد إليه تودد الحبيب إلى الحبيب فناجاه برقةٍ ولطف»[25].

ويرى د. حسين عطوان أنها «من أروع المشاهد التي حبّرها أبو تمام، وكان يجهد نفسه ويكد عقله في تصنيعها وإحكامها وزخرفتها، لكي يبهر السامعين ويروع المشاهدين، إذ يتمثل فيها فنّه بكل ما اتصف

به من تعمّق وإغراب في التفكير، وتنميق للصور وجنوح إلى التشخيص»[26].

إن مقدّمة أبي تمام الاستهلالية كانت تقوم بعمل بنائي كبير في القصيدة؛ «إذ تجلّت مقدرة الشاعر بوصل المقدّمة بالموضوع وصلاً بنائياً متماسكاً، إذ كان الشعراء في الجاهلية وعهد بني أمية يفتتحون مدائحهم بذكر الديار والبكاء فيها والوجد بفراق ساكنيها، حتى إذا ما انتهوا من ذلك وأرادوا الخلوص إلى الموضوع قالوا: «دع ذا». وهذا ما يسميه النقاد «الخروج المنفصل». وقد استخدم الشعراء العباسيون هذا النوع من الخروج، واستخدمه هو كذلك، غير أنه لم يقف عنده، بل عمد إلى نوع آخر هو ما يسميه النقاد «الخروج المتصل»، وهو ما تلتحم فيه المقدّمة بالموضوع. وطبيعي أن هذا النوع لم يكن هو أول من اخترعه، فقد استخدمه غيره من الشعراء العباسيين. غير أن المهم هو أنه استكثر منه وتميّز به وبرع فيه. بل إن الأهم في هذه المقدمة هو أنه عرف كيف يلائم بين موضوعها في جملته وبين موضوع المدحة، إذ جعل الربيع مشبهاً شمائل المعتصم وفضائله من أريحية وعدل وخير ورضاء عمّ الناس في عهده، وبعبارة أخرى استطاع أن يقدّم لخيرات عهد المعتصم وطيباته التي نوّه بها في مدحه له بهذا الوصف للربيع، وحسناته مما يجعل المقدمة منسجمة أشدّ الانسجام مع الموضوع، ومما يجعلها مستلهمة منه وعاكسة له»[27].

وتعدّ مقدمة أبي تمام في قصيدته التي امتدح بها المعتصم بمناسبة فتح عمورية - فتحاً جديداً في القصيدة العربية.

وحينما ندلف إلى أبي الطيب المتنبي نجده يتخذ من المقدّمة الاستهلالية فرصة للظهور والزّهو والغرور، فإذا المقدّمة تتحول عنده إلى قطعة من ذاته - إن صحّ هذا التعبير - يعرض من خلالها ما يفكر فيه وما يبطنه وما يودّ الكشف والبوح عنه. فقد كانت مقدّمات قصائده بدويّة حضرية، فعُدّت شيئاً جديداً في الشعر العربي، وقد

جعل المتنبي مقدمات قصائده تعبيراً مباشراً عن مشاعره وأحاسيسه، وقد حكم بناء القصيدة عنده أحداث حياته وإحساسه بنفسه المتعالية وبالغربة والقلق والشعور بالتفوق العارم الذي جعله يتعالى حتى على نفسه، لذلك كانت أبعاد قصائده هي أبعاد حياته القائمة على التفكير في الحياة من خلال نواميسها الطبيعية والواعية، وعلى صحة الذهن والتفكير والمعرفة والاستنباط، ويعني هذا أن قصائده بنيت بناءً ذاتياً، فنحن نستشف مثلاً من دوي النغم في قصائده تأثيراً غير مباشر لما يضطرب في نفسه من ميلٍ إلى العظمة فقصائده تهدر كهدير نفسه»[28].

وأول قصيدة نتوقف عندها للمتنبي قصيدة بائية في مدح كافور، جاءت مقدمتها في تسعة عشر بيتاً، وهي مقدمة طويلة إذا ما عرفنا أن عدد أبيات القصيدة ستة وأربعون بيتاً. يقول[29]:

من الجآذر فـي زيّ الأعاريب	حمر الحلى والمطايا والجلابيبِ
إن كنت تسأل شكاً في معارفها	فمن بلاك بتسهيدٍ وتعذيبِ
لا تجزني بضنى بي بعدها بقر	تجري دموعي مسكوباً بمسكوبِ
سوائر ربما سارت هوادجها	منيعة بين مطعون ومضروبِ
وربما وخدت أيدي المطى بها	على نجيع من الفرسانِ مصبوبِ
كم زورةٍ لك في الأعراب خافية	أدهى وقد رقدوا من زورة الذيبِ
أزورهم وسواد الليل يشفع لي	وأنثني وبياض الصبح يغري بي
قد وافقوا الوحشَ في سكنى مراتعها	وخالفوها بتقويضٍ وتطنيبِ
جيرانهم وهم شرّ الجوار لها	وصحبها وهم شرّ الأصاحيبِ
فؤاد كل محب في بيوتهم	ومال كلّ أخيذ المال محروبِ
ما أوجه الحضر المستحسنات بهِ	كأوجه البدويات الرّعابيبِ
حُسْنُ الحضارة مجلوبٌ بتطريةٍ	وفي البداوة حسنٌ غير مجلوبِ

أين المغيزُ من الآرام ناظرةً وغير ناظرةٍ في الحُسنِ والطيّبِ
أفدي ظباءَ فلاةٍ ما عرفن بها مضغ الكلام ولا صبغَ الحواجيبِ
ولا برزت من الحمَّام ماثلةً أوراكهن صقيلاتِ العراقيبِ
ومن هوى كل من ليست مموهةً تركت لون مشيبي غيرَ مخضوبِ
ومن هوى الصدقَ في قولي وعادتِهِ رغبت عن شعر في الرأس مكذوبِ
ليت الحوادث باعتني الذي أخذت مني بحلمي الذي أعطت وتجريبي
فما الحداثة من حلمٍ بمانعةٍ قد يوجد الحِلمُ في الشبان

أول ما يسترعي نظر القارئ في بيت المطلع دال الأعاريب، وإثارته للقارئ ناجمة عن كونه قليل الاستعمال، فالمستعمل الأعراب، والأعاريب جمع للأعراب وفي هذا تعمد للجمع الثاني ودلالته توكيديّة وذات بعد متعمق ومتجذر في العروبة، ويوحي بأن الشاعر يركز عليه بكل عمق، وكل هذا ناتج عن استخدامه لجمع الجمع. ليس هنا وحسب، بل إنه جعله مصرّعاً مع نهاية البيت كي يبشر بالقافية التي بدورها تتكرر في القصيدة لتبشر هي الأخرى بميلاد القصيدة ككل. إن اختيار دال الأعاريب لبناء القافية عليه يدلل على مدى أهميته في بناء القصيدة، لأن تكرار القافية سيظل يذكر به إيقاعياً، وكأنه يفرض سلطته لا على البيت الأول من خلال التصريع وإنما على القصيدة كلها.

ومن هنا لا نعتقد أن تكرره في القصيدة بأنماط مختلفة جاء اعتباطاً، فقد تكرر بمادته في البيت السادس «الأعراب»، ثم بمعناه في البيت الحادي عشر «البدويات»[30].

إن دال «الأعاريب» يشكل مثيراً أصلياً في الصورة الشعريّة ويمكننا من خلال تتبعه في حركة القصيدة أن نفكَّ مغاليقها، وأن نصل إلى تفسير قد يوجهنا إلى المعنى أو الدلالة الكلية للقصيدة[31].

إن هذا المثير الأصلي يختلط ويمتزج بمستثار إضافي يتمثل في دال «الجآذر» ويتكرر هو الآخر في أبيات كثيرة متخذاً صوراً مختلفة، إذ يذكر في البيت الثالث في دال: البقر والبيت السادس في صورة وحش هو الذئب، وفي البيتين السابع والثامن بلفظة «الوحش» وفي البيتين الثالث عشر والرابع عشر بدوال: الآرام، والظباء.

إن التشابه القائم بين المثير الأصلي «الأعاريب» والمستثار الأضافي يكمن في أن الطرفين يسكنان البادية، يقول:

قد وافقوا الوحش في سكنى مراتعها   وخالفوها بتقويضٍ وتطنيبِ

وتربطهما علائق الجوار من جهة والصحبة والمعايشة من جهة أخرى.

إن صورة الأعاريب تستدعي صورة وحش البادية وحيوانها، وما تتميّز به هذه الحيوانات من معاني التأبد والافتراس وأصالة الطبيعة، وهي معانٍ تتشابك وتمتزج بصفات الأعاريب حمر الحلى والمطايا والجلابيب، وتختلط بمنعتهم ومحافظتهم على كرامتهم.

يقول:

سوائر ربما سارت هوادجها   منيعة بين مطعون ومضروب

وربما وخدت أيدي المطي بها   على نجيع من الفرسان مصبوب

إن هذا المستوى من القراءة يولد دلالة معناها: إن الطبيعة تحتضن الأعراب والوحش، مستأنسين بمنعتها وخلقها، وأصالتها وقيمها، لم تلوث ولم تخدش أصالتها.

وهذا التوقع من القراءة يقودنا إلى توقع آخر يستخدم بنية التضاد حينما يوازن الشاعر بين جمال البدو الطبيعي وجمال الحضر الصناعي، بين الأصالة والزّيف، بين الكلام الفصيح والتفاصح في الكلام، بين الزينة الطبيعيّة والزّينة الصناعية، بين المشية المقتصدة والمشية المصطنعة[32].

وكل هذه المفارقات جاءت بشكل مباشر لتنبئ وترهص بولادة معنى مفاده أن الصدق مع النفس أمر سام، به قوام المرء واستواء شخصيّته، إذ راحت القصيدة توجهنا إلى أنّ الأمر لم يكن حضارة وبداوة فحسب، وإنما هي في التحليل الأخير «قضيّة الأصالة المنشودة في كل شيء، وبلا حدود، قضية الصدق مع النفس حتى لو ابتعثت صراحة هذا الصدق من المرارة ما تبتعثه صراحة المشيب»[33].

ومن هوى كل من ليست مموهّة   تركت لون مشيبي غير مخضوبِ

ومن هوى الصدق في قولي وعادته   رغبت عن شعر في الرأس مكذوبِ

إن القارئ الضمني الذي يرافق النص منذ بنائه، بل من مبتدئه تمثل في استدعاءات الأعاريب لما هو أقرب إليهم في طباعهم وسكناهم وبيئتهم، وهذا استدعى من القارئ أن يتحسس صفاتهم ومميزاتهم القائمة على الفطرة والعفوية والمنعة والصدق، وهي بنية ظلت محايثه للنص الأصلي الذي يمثل في الكشف عن هوية الأعاريب من خلال تلك البنية، فتحققت لدى السامع والقارئ أن مرجعية النص تدور حول الصدق مع النفس ونبذ الكذب والزيف[34].

فانظر إلى قوله:

أفدي ظباء فلاة ما عرفن بها   مضغ الكلام ولا صبغ الحواجيب

إن البدويات مطبوعات على حسن الكلام، وحسن الحواجب، فلا يصبغن حواجبهن بالسواد، ولا يمضغن الكلام لأن كلامهن فيه غُنّه فلا يحتجن إلى تكلفها، بينما غيرهن يتفاصحن بكلامهن ويصطنعن زينتهن اصطناعاً.

إن ذكر الشاعر للأعاريب في هذه المقدمة الاستهلالية - يستلزم ذكر الضد وهو العجم، وما العربي الأصيل سوى الشاعر، والأعجمي المزيف الكذاب سوى كافور ممدوحه، ومن هنا استطاع

النص أن يقوم على متواليات لغويّة كثيرة من خلال بنية المفارقة الصريحة عبر هذا السيل المتدفق من البنى ليخبئ في داخلها بنية قوية الدلالة على أن ما أراده هو كافور حينما قال: «ما عرفن بها مضغ الكلام»، فمضغ الكلام يعني التفاصح وتكلف الفصاحة وهذه سمة الأعجمي.

ومن هنا نلاحظ سطوة المقدّمة وقوّتها في توجيه بناء القصيدة، إن الشاعر حاول في المقدّمة الاستهلالية أن يظهر لممدوحه بمظهر الأعرابي الأصيل الذي يهوى الصدق ويتخذه عادة له، ويتمنى أن تصل عدوى الصدق هذه إلى الآخر «الممدوح»، وذلك من خلال التركيز على الأعراب وعلى صفاتهم، وعلى ذكر الصدق والوفاء، وهذا ما نجده واضحاً في صفات الممدوح والتركيز عليها من مثل قوله:

ترعرع الملك الأستاذ مكتهلاً قبل اكتهال أديباً قبل تأديب

وهناك قصيدة لاميّة يمدح فيها سيف الدولة وذلك بعد مغادرته بلاد كافور. افتتح الشاعر مدحته بمقدمة غزلية طويلة، نظن ظناً أنها كانت ترمز إلى عمق العلاقة بينه وبين سيف الدولة، أو قل إنها محمّلة بمشاعر فياضة وعواطف جيّاشة، وجوى مشترك بين الطرفين كما يقول. وإن هذه المقدّمة الاستهلالية ممتدة في القصيدة بأكملها، مما حدا ببعض الباحثين إلى القول:

«ولكننا لو ارتددنا من الخواتيم إلى البدايات لوجدنا أن أكثر من خمسة عشر بيتاً تتعاقب على الامتياح من هذا المعين الغزلي، دون أن يؤدي ذلك إلى طمس الدلالة المدحيّة أو إغلاقها، إذ تتراءى هذه الدلالة من خلل ذلك النقاب الغزلي الشغيف، في لمحة هنا، أو إشارة هناك، أو قرينة بين هذه وتلك يكشف عنها مجمل السياق، فإذا أضفت إلى هذا كله ما ترويه ملابسات القصيدة من أن الشاعر كتب بها إلى سيف الدولة بعد خروجه من مصر ومفارقته كافوراً، استطعت أن

تدرك سرّ ذلك «الجوى» الذي يقوم مقام الصب من البنية العميقة للنص، والذي إن وشت به الخواتيم مجرد وشاية، فقد أفصحت عنه البدايات بقدر ما تسمح به طبيعة اللغة الشعريّة من التفات ومواربة»[35].

وهذه هي المقدمة:

ما لنا كُلُّنا جَوٍ يا رسُولُ ... أنا أهوى وقلبك المتبولُ
كلّما عاد من بعثتُ إليها ... غارَ منّى وخان فيما يقولُ
أفسدت بيننا الأمانات عيناها ... وخانت قلوبَهنَ العقولُ
تشتكي ما اشتكيتُ من طرب الشوق ... إليها والشوق حيث النحولُ
وإذا خامر الهوى قلب صبٍ ... فعليه لكلّ عين دليلُ
زوّدينا من حُسن وجهكِ ما دام ... فحسن الوجوه حالٌ تحولُ
وصلينا نصِلْكِ في هذه الدنيا ... فإنّ المقام فيها قليلُ
من رآها بعينها شاقة القُطان ... فيها كما تشوقُ الحُمُولُ
إنْ ترَيْني أدُمْتُ بعد بياض ... فحميد من القناة الذّبولُ
صحبتني على الفلاةِ فتاةٌ ... عادة اللون عندها التقييلُ
سترتك الحجالُ عنها ولكن ... بكِ منها من اللّمى تقبيلَ
مثلها أنتِ لوّحتني وأسقمت ... وزادت أبها كما العُطبولُ

يستغل أبو الطيب المقدّمة ليحمّلها ما يحمله من هموم، وما يجنّه من آلام نفسيّة محرقة، ولعلّ بيت المطلع يلخّص الأجواء النفسية المؤلمة التي يجيش بها صدر المتنبي ويشاركه فيها ممدوحه وصديقه القديم وذلك منذ البداية بالجملة الاستفهامية: «ما لنا»، وهي جملة تحمل في ثناياها شحنة من الحيرة والذهول وعدم التصديق بما جرّه القدر على كليهما، ولا شك أن وضع الصيغة بجمع المتكلم تدلّ على اشتراكهما في المكابدة والمعاناة.

وإذا واصلنا قراءة القصيدة قراءة إنشادية كما كانت تنشد وتوقفنا عند قوله: «ما لنا» ثم تابعنا ... ما لنا كلّنا جاء الخطاب ليؤكد على هذه الاشتراكية في الألم والمعاناة بينهما، وكأن المتنبي يوحي منذ الاستهلال بأنه مربوط المصير بممدوحه كما أن ممدوحه مربوط المصير به، فكلاهما مكمّل للآخر، وكلاهما لا غنى له عن الآخر، وكلّ منهما كان يرى نفسه في صاحبه، وإذا واصلنا قراءة بيت المطلع بنفس الطريقة الإنشادية التي نتوقع أن يتوقف عندها المنشد تولّدت لنا القراءة التالية: ما لنا كلّنا جو، فإضافة الدالة الجديد «جو» إلى الجملة الاستفهامية يوضح بشكلٍ جليٍّ الحالة السيئة التي وصل إليها الطرفان، الشاعر والممدوح.

إن هذا الدال يسيطر على القصيدة من أوّلها لآخرها، وكأنه جيء به دالاً مفتاحاً لفهم مغاليق النص على امتداده حتى النهاية.

ويمكننا - بحكم الطبيعة الإنشادية للقصيدة العربيّة أن نقرأ بيت المطلع هكذا: مالنا؟ ثم نستأنف بقراءة الجملة الاسمية الثانية: "كلّنا «جوى»، والجملة الاسمية بطبيعتها توحي بثبات الدلالة، فكأن حقيقة الجوى أصبحت واقعة لدى الطرفين، والاستفهام حولها يثير الدّهشة والاستغراب من حصوله وكأن لسان حال الشاعر يشير إلى أنه كان من المفروض ألاّ يحصل ما حصل فجعل كلينا محزوناً متألماً مصاباً بالجوى.

إن السياق الغزلي الوارد في المقدّمة الاستهلالية يلقي بظلالهِ على النص مما يسهم في بنائه وتكوّنه، إذ يزداد توجهه ناحية الممدوح، ويتكاثر إسقاطه عليه، بذلك التساؤل الذي يُطرح دون ترقب رد أو انتظار إجابة، لأنه تساؤل العارف من جهة، ولأنه تعبير عن فرط اشتياقه من جهةٍ ثانية، ثم لأن غايته - أخيراً - تعليل السائل وهدهدة لهفة وإعانته على طول الطريق، في غير جهل منه بحقيقة ما يطلبه:

نحن أدرى وقد سألنا بنجد   أقصيرٌ طريقنا أم يطولُ
وكثير من السؤال اشتياق   وكثير من ردّه تعليلُ
كلّما رحّبت بنا الرّوض قُلْنا   حلَب قصْدنا وأنتِ السهيلُ
فيكِ مرعى جيادنا والمطايا   وإليها وجيفُنا والذّميلُ

وربما كان هذا التساؤل بما يحمله من تجاهل العارف من أدقّ ما عرفته وجوه الصياغة الغزليّة، وبخاصة لأنه اقتران ببعض الأسرار التعبيرية التي لا تخلو من دلالة[36].

إن سيطرة ضمير المؤنث في بعض جوانب النص يوحي من قريب أو بعيد بتأثير المقدّمة الغزلية الاستهلالية وتأثيرها في بناء النص نفسه. بل إن الصياغة الغزلية فرضت نفسها على النص من وجود صيغ أسلوبيّة كثيرة، فالممدوح مع الشاعر أينما سار وأينما توجّه والذي يذكره بذلك هو نداه، المنبث في كل مكان والذي يقابل الشاعر وجهاً لوجه، فهو محبوب سدّ عليه الآفاق بحبّه الذي لا يفارقه، واستخدام دوال هي أقرب إلى الغزل منها إلى المديح لدلالة على أن المقدّمة الغزلية الاستهلالية كانت ذات سطوة كبيرة في بناء النص كذكره: «العذل، العذول، المعذول» انظر إليه وهو يقول:

والمسمّون بالأمير كثير   والأمير الذي بها المأمولُ
الذي زُلتُ عنه شرقاً وغرباً   ونداه مقابلي ما يزولُ
ومعي أينما سلكت كأني   كلُّ وجه له بوجهي كفيلُ
وإذا العذل في النّدى زار سمعاً   ففداه العذول والمعذول

وانظر إلى هذه الصياغة الغزلية العجيبة متمثلة في تعبيره بالوجه الجميل يقول:

وإذا غاب وجههُ عن مكانٍ   فيه من ثناهُ وجهٌ جميلُ

وحين يقترب الشاعر من نهاية قصيدته نراه يواجه ممدوحه بدون أقنعة أي بدون إسقاطات على نماذج غزلية[37]. ولكنه لا يفلت كثيراً من تأثيرها إذ تلاحقه تلك الإسقاطات في خواتيم القصيدة كما في بداياتها، وهي إسقاطات غزلية أثرت فيها المقدّمة على النهايات بشكل مؤثر وواضح، وراح يخلطها بتذلل وتضرّع للمدوح كما هو الحال بالتذلل والتضرع للمحبوب، فإذا نحن أمام تعبيرات حملت شحنات عاطفية كثيرة، كالبخل بالرؤية، والبعد، والقرب سنراه يوظفها بما يجلو علاقته بالممدوح جلاء صريحاً لا مراوغة فيه[38]. يقول[39]:

لست أرضى بأنْ تكون جواداً   وزماني بأن أراك بخيلُ
نَغّص البُعْدُ عنك قربَ العطايا   مرتعي مخصبٌ وجسمي هزيلُ
إن تبوأتُ غير دنياي داراً   وأتاني نيلٌ فأنت المنيلُ
من عبيدي إن عشت لي ألفُ   كافورٍ ولي من نداك ريفٌ ونيل
ما أبالي إذا اتّقتك الرّزايا   من دهته حبُولها والخُبولُ

وهكذا رأينا تأثير المقدّمة الغزلية الاستهلالية يلقي بظلاله على النص بأكمله بل يسهم إسهاماً كبيراً في بناء لبنات النص وفضاءاته.

المصادر والمراجع والهوامش

1) لسان العرب لابن منظور مادة «هلّ».

2) الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، ياسين النصير، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – 1993م، ص 15.

3) حركات التجديد في الأدب العربي، دار الثقافة، القاهرة، 1975م، ص 24، د. يوسف خليف، نقلاً عن الاستهلال فن البدايات، ص 57.

4) الاستهلال، ص 85.

5) المصدر السابق، ص 58.

6) مقدّمة القصيدة العربيّة في العصر العبّاس الأوّل، د. حسين عطوان، دار المعارف بمصر، ص 113.

7) الاستهلال، مصدر سابق، ص 66.

8) المصدر السابق، ص 66.

9) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، بيروت، دار الجيل، 1972م، ج 1، ص 217.

10) بدايات النظر في القصيدة، فان جيلدرن ترجمة عصام بهي، مجلة فصول، تراثنا النقدي، الجزء الثاني، ص 15.

11) المصدر السابق، ص 15.

12) التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث، د. موسى ربابعة، مؤسسة حمادة، اربد، 2000، ص 13، 14.

13) الشعر العربي الحديث، محمد بنسي، المغرب، مطبعة فضّالة المحمدية، 1989م، ص 131.

14) التشكيل البلاغي وأثره في بناء النص، د. ماجد الجعافرة، مجلة البصائر، جامعة البتراء الأردنية، المجلد 2، عدد 2، أيلول، 1988م، ص 14.

15) محمد بنيس، مصدر سابق، ص 131.

16) نفسه، ص 130.

17) نفسه، ص 130.

18) نفسه، ص 131.

19) رولان بارت، المغامرة السيميولوجية، ترجمة عبدالرحيم حزل، مراكش، 1993م، ص25.

20) سيمياء العنوان، د. بسام قطوس، مكتبة كنانة، اربد، الأردن، 2001، ص 37.

21) شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، الرياض، دار العلوم للطباعة والنشر، 1982م، ص 84.

22) ديوان أبي تمام، بشرح التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، 1957م، ج 2، ص 191-196.

23) التقليد والتجديد في الشعر العباسي، د. صلاح مصليحي، دار المعرفة الجامعية – الإسكندرية، 1991م، ص 195.

24) جماليات المعنى الشعري «التشكيل والتأويل»، د. عبد القادر الرباعي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999م، ص 115.

25) المصدر السابق، ص 143.

26) مقدّمة القصيدة العربية، مصدر سابق، ص 192.

27) المصدر السابق، ص 193.

28) التقليد والتجديد في الشعر العباسي، مصدر سابق، ص 181.

29) العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، للشيخ ناصيف اليازجي، ص 480.

30) التناص والتلقي، د.ماجد الجعافرة، دار الكندي، اربد–الأردن، ص2003م، ص 65.

31) المصدر السابق، ص 66.

32) شعر المتنبي قراءة أخرى، د. محمد فتوح، دار المعارف، مصر، 1988م، ص 79.

33) شعر المتنبي قراءة أخرى، مصدر سابق، ص 119.

34) التناص والتلقي، مصدر سابق، ص 67.

35) شعر المتنبي قراءة أخرى، ص 123.

36) المصدر السابق ص 128.

37) المصدر السابق ص 128.

38) المصدر السابق، ص 129.

39) العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، للشيخ ناصيف اليازجي، ص 481.



وأنا طالب بالمعهد الديني بالقسم الثانوي، كانت من النصوص المقررة علينا للحفظ قصيدة لمالك بن الريب يرثي بها نفسه، وقد ملأت هذه القصيدة شغاف نفسي، وجعلتها الأولى في الروعة والتأثير بين نصوص هذا العام، وكنت أتساءل عما كتب عن الشاعر فلا أجد غير القليل مما لا يشفي غلة، ولا يطمئن له باحث، إذ كنت أقول في نفسي إن من يقول هذا النص الرائع لابد أن يكون قد فتنت بأمثاله لأن الشاعرية فيض دافق لا يحبس له معين، وأذكر أني قرأت له مقطوعة طريفة تتحدث عن ذئب لقيه الشاعر في البادية، فقتله وأخذ يتهكم به، فسارعت بحفظها، وقد قال فيها:

أذئبَ الغَضى قد صرتَ للنّاس ضحكة ... تغَادى بك الركبانُ شرقاً إلى غرب[1]
فأنتَ وإن كنتَ الجريء جنانُه ... مُنيتَ بِضرغامٍ مِنَ الأُسُد الغُلْب
ألم ترَني يا ذئب إذ جئت طارقاً ... تُمايلني إنّي امرؤٌ وافرُ اللّب
زجَرتُك مرّات فلمّا غَلبتَني ... ولم تَنْزجر نَهْنَهْتُ غَريك بالضّرب
فَصِرتَ تَقيَّ لما علاَك ابن حرة ... بأبيض قطّاعٍ يُنجّي من الكرب

كانت هذه القطعة مصدر إعجابي زمناً ما، ثم قرأت غيرها في موضوعها، فأخذ أثرها يتضاءل في نفسي شيئاً فشيئاً، لأن الشاعر لم يكن إنساناً ذا قلب عاطف، كما كان غيره، بل كان فارساً صوالاً يفخر بمصرع الذئب ويجعله ضحكة يسير حديثها في الشرق والغرب، ونكلفه غير ما في طوقه، لأنه لص فاتك لا يرحم الإنسان، بل يسطو عليه إذ كان

من قطاع الطريق مع عصابة شذت عن سواء الصراط، وكم قتل من بني البشر وصرع، فكيف يحنو على ذئب مثله في طباعه وغدره. إنما نطلب هذا الحنو، من شاعر لم يألف مشاهد الدم المتفجر من جسوم الأبرياء بغياً وعدواناً، وعندنا مثلان للشاعرين الرحيمين: الفرزدق والنجاشي، والأول شاعر أموي والثاني شاعر مخضرم أدرك صدراً من الجاهلية، وأمداً من الإسلام، فالفرزدق صادفه الذئب فأكرم مثواه، وقدم له الزاد مشاركاً إليه في طعامه، وهو يعرف عنه الغدر والسطو، ولكنه استجاب إلى هاتف المروءة فأكرم مثواه، وقال في ذلك:

فلمّا دَنَا قلتُ ادنُ دونَك إنني ... وإياكَ في زادي لمشتركان[2]
فبتُّ أقُدُّ الزاد بيني وبينه ... على ضوءِ نارٍ مرة ودُخان
وقلتُ له لمّا تكشّر ضاحكاً ... وقائمُ سيفي من يدي بمكان
تَعشّ فإنْ دائقتَني لا تخونني ... تكنْ مثلَ مَنْ يا ذئب يصطحبان
وأنّك امرؤٌ يا ذئب والغدر كنتما ... أُحَيّينْ كانَا أُرضعا بلبان
ولو غيرنا نبّهت تلتمس القِرى ... أتَاكَ بسهم أو شياة سِنَان

هذا هو الفرزدق. أما النجاشي فقد كان يقف على حوض مليء بالماء، فأبكر الذئب قادماً، يستسقي، فقال له هلم نتعاهد ونتآخى، ولكن الذئب كان واقعياً صريحاً، فقال له: إن خُلق السباع لا يعرف المودّة والوفاء، وكل ما أطلبه أن أشرب من الماء، ففسح له أن يشرب ولم ينس الذئب رفاقه فعوى يستدعي البعيد، وتركه الشاعر مع الرفاق، ومضى لسبيله، يقول النجاشي متحدثاً عن حوض الماء ومحاورة الذئب.

وَجدتُ عليه الذئبُ يعوي كأنّه ... خليعٌ خلا من كل مالٍ ومن أهلِ[3]
فقلتُ له يا ذئبُ هلّ لك في فتى ... يُواسِي بلا منٍّ عليك ولا بخل
فقال هداك الله للرُّشْد إنما ... دَعَوت لما لم يأتِه سبعٌ قبلي
فلستُ بآتيه ولا أستطيعه وَلاَكِ ... اسْقِني إن كان ماؤك ذا فضل

فقلتُ عليكَ الحوْضُ إني تركتُه   وفي صفوه فضلُ القلوص من السّجل
فطرّب بشَنْوِي ذئاباً كثيرةً   وعدتَ وكلٌّ من هواه على شُغل

وقد ذكرت هاتين المقطوعتين لا للمقارنة بينهما وبين مقطوعة مالك بن الريب فحسب، بل لأقول للذين يزعمون خلو الشعر العربي مما يوجد في الشعر الغربي من التعاطف الإنساني مع الحيوان، لأقول لهم إن الشعر العربي قد تعاطف مع أشد الحيوانات غدراً وعقوقاً ووحشية! ولهاتين المقطوعتين نظائر كثيرة ليست من شأننا الآن!

أرجع إلى هذه القصيدة لأذكر بعض ما قيل عن مالك بن الريب، ومناسبتها التي دعت إلى نظمها فأقر أن الخلاصة الوافية لهذا الموضوع هي ما ذكره أبو علي القالي في كتاب الأمالي، حيث استوفى ما يمكن أن يقال حين قرر أن مالك بن الريب كان لصاً قاطع الطريق ومعه عصابة تحذو حذوه، وقد طار له صيت في هذا المجال، ثم تبدلت به الحال، حين مر به في الطريق سعيد بن عثمان بن عفان ذاهباً إلى خراسان والياً عليها من قبل معاوية بن أبي سفيان، فرآه وحادثه وأعجب بقوله وجمال منظره لأنه كان من أجمل فتيان العرب، فقال له سعيد: ويحك يا مالك، ما الذي يدعوك إلى العداء وقطع الطريق؟ فقال مالك: أصلح الله الأمير إنه العجز عن مكافأة الأقران ورضا الإخوان، قال سعيد: فإن أنا أغنيتك وصحبتك معي أتكف عما تفعل وتتبعني، فقال نعم أصلح الله الأمير أكف كأحسن ما يكف أحد، فاستصحبه معه وأجرى عليه عطاء شهرياً قيل أنه خمسمائة دينار وقيل إنه خمسمائة درهم وهو المعقول، وظل معه حتى قُتل سعيد بعد عام، ومرض مالك بخراسان واشتد عليه البلاء فقال قصيدته ثم لفظ أنفاسه!

وقالت روايات أخرى إنه قُتل في معركة حربية حين طُعن بسيف لم ينج من شره، وقيل إنه قتل وهو طريح في خان هناك يعاني من علته، وقيل إن أفعى سامة لدغته فمات على إثرها، وقيل إن الجن رثته بأبيات ضُمت إلى القصيدة.

هـذا كل مـا قيـل في الأمـالي وفـي غيـره من كتب الـتراث! ونـستبعد مبدئياً قصة رثاء الجن له، فما عهدنا الجن ترثي أحداً من الإنس، وما نُسب إليها في رثاء عمر بن الخطاب مكذوب إذ عُرف قائله الإنسي! ونأتي إلى قضية الأفعى التي قيل إنها لدغته فنستبعدها أيضاً، لأن الأفعى السامة إذا لدغت حيواناً أو إنساناً، فلن يبقى غير لحظات يصرخ فيها ويستغيث وهي حالة لا تسمح بنظم بيت واحد، فكيف ينظم قصيدة، كما نستبعد أنه قُتل بالسيف في معركة، لأن صريع المعركة مشغول بجرحه القاتل عن رثاء نفسه، فلم يبق إلا أنه مرض غريباً وأيقن أنه سيموت بعد أمد فأخذ يرثي نفسه متذكراً أيام بسالته وفروسيته، وكان صادقاً بينه وبين نفسه، فأجاد التعبير عن واقع حاضر، وماض ذاهب! وكانت عاطفته حارة متقدة، فتركت صدى بعيداً في النفوس! لأن كلَّ مريض يتيقن مصيره المحتوم بعد أو قرب فيتحسّر ويأتي على فراق أهله وذويه، فجاءت القصيدة في إطارها العام صدى لخواطر حبيسة يحسها كل إنسان فشغلت الأدباء، وتركت صداها البعيد في نفوس القارئين!

والعجيب أن القصيدة أخذت تطول وتمتد على مدى الأيام، وكأنها طفل رضيع أخذ يشب ويتكامل عاماً بعد عام، لأن إعجاب القراء بها قد دفع الشعراء إلى زيادات تنحو نحوها وكل تالٍ يضيف ما يسمح به خاطره، إذا كان شاعراً موهوباً حتى بلغت القصيدة أكثر من ستين بيتاً وقد جاءت كاملة في هذا العدد بالأمالي. إذا كان أبو علي القالي آخر من كتب لها أن يسجلها أصلاً وزيادة، والناقد الحصيف يستطيع أن يميز كثيراً مما أضيف لها. يميز ذلك من ناحية الأسلوب ومن ناحية الأفكار، لأن الذين باشروا الزيادة لم يكونوا من الحصافة بحيث يأتون بما لا يدور حوله الشك، من هذه الزيادات المفتعلة في القصائد الطويلة تدل على نفسها، سواء في هذه القصيدة أو في سواها، وأذكر أن الأستاذ محمد هاشم عطية أستاذ الأدب الجاهلي بكلية اللغة العربية رحمه الله كان يتلو على أسماعنا في قاعة الدرس قصيدة عمرو بن كلثوم فلما بلغ قوله:

ملأنَا البرّ حتى ضاق عنا ونحن البحر نملؤه سفينا

قال له أحد الطلاب: وهل كان لدى تغلب قبيلة عمرو بن كلثوم التي يفتخر بها في المعلقة سفن تملأ البحر والجاهليون كانوا يخافون ركوبه، وليس لديهم إلا مراكب لا تكاد تتجاوز الشط!! فقال الأستاذ: أعد ما قلت: فكرر الطالب سؤاله! فقال الأستاذ إن مثل المعلقات لا تخلو من الانتحال! وهذا البيت مصنوع قطعا!

وأترك بيت عمرو بن كلثوم لقصيدة ذائعة مشتهرة لدعبل الخزاعي، تلك التي رثى بها أهل البيت، وكان مطلعها المعتد به:

مدارس آيات خلت من تلاوة   ومنزل وحي مقفر العرصات[4]

فقد صادفت هذه القصيدة هوى شديداً في النفوس، وجعلت تشب وتنمو على مدى الأيام حتى بلغت أبياتها - كما جاء في ديوان دعبل مائة وخمسة عشر بيتاً! ودعبل لم يكن يتجاوز عشرة أبيات في كل قصيدة قالها، وأطول ما قاله لم يبلغ ستة وعشرين بيتاً! والديوان شاهد بذلك فكيف تبلغ قصيدته مائة فما فوقها! إلا أن تكون موضوعها جاذباً لقرائها. فقر عليهم أن يقف الشاعر عند عشرين أو ثلاثين من الأبيات على الأكثر، ومضى الخالف يزيد على السالف حتى بلغت هذا القدر مما لا يُعقل أن يتصور، والقارئ الأديب الناقد يلمس من مظاهر الضعف الأسلوبي ما يجعله يجزم بالافتعال المؤكد على هذا النحو المكشوف! وما قيل عن قصيدة دعبل هو ما يقال عن قصيدة مالك بن الريب تماماً، وقد شك القدماء والمحدثون معاً فيما نُسب إلى قصيدة مالك كما رواها أبو علي القالي في الأمالي، فقد قال صاحب الأغاني نقلاً عن أبي عبيدة إن الذي قاله مالك ثلاثة عشر بيتاً فقط، والباقي ولّده الناس عليه وجاء الأستاذ أحمد الزين الناقد الشاعر المعاصر، فجزم بأن الزيادات مصطنعة وجعل يقرأ ما رواه أبو علي قراءة المتفرس المتمكن حتى جزم بأن الأصل لا يعدو أبياتاً اختارها بذوقه الخاص، ونشرها بمجلة الثقافة! وهي أبيات مطبوعة صافية بريئة من الافتعال مما رجّحها أن تكون الأصل المطمئن لهذه

الزيادات، ونحن ننقل ما اختاره الأستاذ الزين، وجعله الأصل الأصيل لكل ما قيل.

يقول الأستاذ أحمد الزين بالعدد (14) من مجلة الثقافة بتاريخ 1939/4/4 «وقد زاد الرواة في هذه القصيدة من عندهم أضعاف أبياتها، فانتقيت منها ما هو بشعر العرب أشبه، وإلى كلام ابن الريب وأمثاله من شعراء معاصريه أقرب، ونفيتُ ما هو مدسوس عليه فيها، قال:

ألا ليتَ شعري هل أبيتنّ ليلة بجنْب الغَضى أُزجي القلاصَ النواجيا[5]
فليت الغضَى لم يقطع الركبُ عرضَه وليتَ الغضى ماشى الركابَ لياليا
أجبتُ الهوى لمّا دعاني بزفرة تقنَّعْتُ منها - أن أُلام - ردائيا
أم تَرني بعتُ الضلالة بالهدى وأصبحتُ في جيش ابن عفّان غازيا
فللّهِ درّي حين أترك طائعاً بنيَّ بأعلى الرقمتيْن وماليا
ودرّ الظباء السانحات عشية يُخبّرن أنّي هالكٌ مَن ورائيا
تقول ابنتي لما رأتْ وَشْك رحلتي سِفارُك هذا تاركي لا أباليا
فيا صاحبيّ رَحلي دنا الموت فانزلا برابيةٍ إنّي مُقيم لياليا
وخُطا بأطراف الأسنة مضجعي ورُدّا على عينيّ فضل ردائيا
ولا تحسداني بارك الله فيكما من الأرض ذات العرض أن تُوسعا ليا
خُذاني فجُرّاني بثوبي إليكما فقد كنتُ قبل اليوم صعباً قياديا
تفقّدتُ من يبكي عليّ فلم أجدْ سوى السيف والرمح الرديْني باكيا
وأدهَم غربيبٍ يجر عنانَه إلى الماء لم يترك له الدهر ساقيا
وبالرّمل مني نسوة لو عَلمْنني بكيْن، وفديْن الطبيب المداويا
لعمري لئن عالتْ خراسان هامتي لقد كنت عنْ بابي خراسان نائيا
تحمّل أصحابي عشاءً وغادروا أخا ثقةٍ في عرْصَة الدار ثاويا
يقولون لا تبعَدْ وهم يدفنونني وأيْن مكانُ البُعد إلاّ مكانيا

والحقيقة أن ذوق الشاعر الناقد أحمد الزين كان وراء اختيار هذه الأبيات، وهو ذوق لا يمنع ناقداً آخر أن يحذف وأن يضيف، ولكن الطابع العربي الساير للانطلاق العفوي في رصد المشاعر المتوقعة هو الذي كان الباعث على الاختيار.

ولابد لنا أن نقف وقفة يسيرة عندما أُهمل أو بعض ما أُهمل من القصيدة لنرجِّح عدم تناسبه مع الموقف مما يستبعد أن يقوله المريض المسكين.

فمن ذلك ما نسب إليه من قوله مخاطباً زوجته أم مالك:

إذا متّ فاعْتادي القبور فسلّمي   على الرّمس أسقيت السّحابا الغواديا[6]
رهينةُ أحْجار وترب تضمنت   قرارتُها مني العظام البواليا

فالميّت مدفون بخراسان، غريب لا يعلم عنه أحد شيئاً، فكيف يجوز أن تأتي زوجته من بادية بني تميم في الجزيرة العربية إلى قبره لتُسلّم عليه! وكيف يأمرها بالمستحيل؟

ثم كيف يقول:

وأصبح مالي من طريف وتالدٍ   لغيري وكان المال بالأمس ماليا[7]

ومعلوم أنه كان فقيراً، وقد اشتكى إلى سعيد بن عثمان بن عفان، رقة حاله، وأن الذي دفعه إلى قطع الطريق هو عجزه عن مجاراة الأقارب والأصدقاء! ولن يكون صاحب هذه الشكوى، ذا مال يجمع الطريف والتالد ثم يرثه سواه!

ويقول:

ولما تراءت عند مرو منيتي   وخَلّ بها جسمي وحانت وفاتيا[8]
أقول لأصحابي ارفَعُوني فإنني   يقرّ لعيني أنْ سُهَيْلٌ بداليا

وقد اشتد به المرض في خراسان، ومات بها ودُفن في قبورها، فكيف تكون منيته في (مرو) وتحين وفاته بها!

وقد حدد الشاعر موضع أبنائه ومكان ماله وأحبابه فذكر الرقمتين، حين قال:

ولـلّـه دَرّي حـين أتـركُ طـائـعـاً   بَنيّ بأعلى الرقمتيّن وماليا[9]

ثم قال:

ولكنّ بأكتاف السَّميّنة نسوة   عزيزٌ عليهن العشية ما بيا[10]

فهل يكون هؤلاء النسوة غير بنيه وبناته بالرقمتين! وهل يعز مصرع الفقيد على أحد أكثر من بنيه!

أما ضعف الأسلوب فيلوح في بعض الأبيات التي نُسبت إليه مثل قوله:

وأصبحت في أرض الأعاديّ بعدما   أراني عن أرض الأعاديّ قاصيا[11]

غريب يعيد الدار ثاوٍ بقفرة   يد الدهر معروف بألاّ لا تدانيا

فيا صاحباً إما عرضت فبلّغن   بني مازن والريب ألا تلاقيا

والذي نظم البيت الأخير أخذه من شاعر متقدم رثى نفسه قبل مصرعه وهو عبد يعوث الحارثي إذ يقول:

فيا راكباً إما عرضت فبلغنْ   نداماي من نجران ألا تلاقيا

ومالك بن الريب، لا يأخذ كلام غيره، لأنه لم يهتم بأن يكون شاعراً، وإنما ينظم للتنفيس عن خواطره فحسب، ولعله لم يسمع بقصيدة سابقة.

ونحن بهذا لا ننفي الجودة الرائعة عما رُوي من شعر مالك الأصيل، ولكننا نقول إنه بريء من هذه الزيادات.

وقد رُويت لمالك بن الريب عدة مقطوعات شعرية ليست غريبة عن مشاعره كخارج على النظام يتربص الحاكمون به الدوائر، وفيها اعتزاز ببطولته، وتهديد لأولي الأمر، وكان مما قاله حين طلبه مروان بن الحكم وهو أمير على البصرة قبل أن يلي الخلافة حيث جهز نفراً من ذوي البسالة ليداهموه في مربضه ليلاً، ويسوقوه بعد أن اتهم بمقتل جماعة من الأبرياء، وتخوف العالم من شره، وقد وقع في قبضة القوم فغلوه بالحديد، وحانت فرصة استطاع فيها أن يفك قيوده بنفسه باحتيال يجيده أمثاله. ثم نهض فاعترض سبيله حارسين من الجند فغلبهما بقوته، وقتلهما لينجو، حتى أصبح في مأمن من العقاب وهنا قال مخاطباً مروان:

نحن الذين إذا خِفْتُم مجلجلةً قُلتم لنا إنّنا منكم لتعتصمُوا[12]
حتى إذا انفرجتْ عنكم دُجنَتها صِرتم (كجَرْم) فلا إلٌّ ولا رحم
لو كنتمو تُنكرون الغدر قلت لكم يا آلَ مروان جارِي منكم الحَكَمُ

وواضح من هذه المقطوعة أن بعض الولاة في هذا العهد كانوا يصطنعون بعض الأشرار لقتال نفرٍ آخر من طرازهم، وممن اصطنعوه مالك حين داهنوه قائلين له نحن منكَ وأنت منا، حت إذا تم لهم ما أرادوا قلبوا ظهر المجن لأصدقاء الأمس! فلا إلٌّ ولا رحم، وهو سلوكٌ منتقد، لأن الشر ملّة واحدة، وقد اعتبرهم مالك غادرين، فلا عليه أن يغدر، ومثل هؤلاء المارقين لا يعيشون في مأمن، ويتوقعون الخطر في كل وقت، وهي حياة مريرة لا يكتحل فيها جفن بنوم، ولا يهدأ بها جنب في مضجع وقد صور مالك بعض ظلماتها في قوله:

وضَعتُ جنبي وقلتُ اللهُ يكلؤني مهمَا تنمْ عنكَ من ليل فما غَفَلاَ[13]
والسيفُ بيني وبيْن السيف مشعرةً أخْشى الحَوادث إنّي لم أكن وَكِلا
وقد تقولُ وما تُخفي لجارتها إني أرَى مالك بن الريب قد نَحَلاَ
مَن يشهد الحرب يصْلاها ويصحبُها تراهُ مما كسته شاحِباً وجلا

ويقول:

وما أنا بالنائي الحفيظة في الوغى ولا المتّقي في السّلم جرّ الجرائم[14]

ولكنّني مستوحد الغرم مُقْدم على غمرات الحادث المتفاقم

قليلُ اختلاف الرأي في الحرب يأمل جميعُ الفؤادُ عند حلّ العظائم

وهذا الذي يحارب سلطان الدولة، ولا يتأنّى لتدمير العواقب، ولا ينام في السلم غافلاً عما سيحدث في الغد، هذا الحجر الصّلد لم يلن قلبه، ولم تنهمر دموعه إلا في موقف واحد، حين بكت ابنته شهلة، وقد آذنها بالفراق، وهي تعلم أنه يتعرض لأشد الأخطار، وأن الدولة جميعها تتربص به الدوائر، وكأنها ترى مصرعه رأي العين، فاشتعل صدره بالحزن ضعفاً أمامها. وعبَّر عن ألمه الممض في قوله:

ولقد قلتُ لابنتي وهي تبكي بدخيل الهموم قلباً كئيبا[15]

حَذْر الحنق أن يصيب أباها ويُلاقي في غير أهلٍ شعوبا

اسكُتي، قد حززتِ بالدمع قلبي طالما حزَّ دمعُكن القلوبا

وفي مرض الموت الذي تأكد ألا منجاة منه، تذكّر (شهلة) وهي تسأل عنه كل آت من الصحراء فلا تظفر بغير النبأ الصاعق، لقد عرف ذلك جيداً فقال من أبيات لعلها آخر ما قال:

تُسائِلُ شهْلُة قُفّالها وتسألُ عن (مالك) ما فعلْ[16]

ثَوى مالكٌ في بلاد العدوّ تُسَفّى عليه رياحُ الجبلْ

لذلك (شَهلةُ) جهَزْتِني وقد حالَ دون الإياب الأجلْ

وشهلة هي التي قال عنها في قصيدته الشهيرة:

تقولُ ابنتي لما رأتْ طول رحلتي سِفارُك هذا تاركي لا أباليا[17]

ويظهر أن شهلة كانت وحيدته. وأن الذين أضافوا له هذا البيت لم يلحظوا ذلك حين قالوا:

فـمـنـهـنّ أمٌّ وابـنـتـاهـا وخـالـتـي   وباكية أخرى تهيج البواكيا![18]

وقد ظل ذكر مالك يدوّي بعد مماته لأن ما قاله في رثاء نفسه كان موضع احتفاء الرواة، وقد تناقلوه في حلقات الشعر فانتشر له صيت بعيد، بدليل أن بعض الرواة نسب إليه ما لم يقل، وما يستحيل بداهة أن يقول، لأنه مات في خلافة معاوية بن أبي سفيان، فكيف يلتقي بالحجاج ابن يوسف الثقفي بعد عشرات الأعوام، وكيف يقول له مهدده، كما جاء في كتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة وفي كتاب الكامل للمبرّد إذ روى لمالك هذا من عالنا الكبير أبياتاً في هجاء والحجاج وهي:

فإن تنصفونَا يالمروان نقْترب   إليكم. وإلا فأذَنُوا ببعاد[19]

فما لنا عنكم مزاحاً ومرحلا   بعبسٍ إلى ريح الفلاة صواد

وفي الأرض عن دار المذلة مذهب   وكلٌّ بلادٍ أوطئت كبلاد

وماذا عسى الحجاج يبلغ جهده   إذا نحنُ جاوزنا حفير زياد

فلولا بنو مروان كاد ابن يوسف   كما كان عبداً من عبيد إياد

زمان هو العبْد المقرُّ بذلّةٍ   بروائحُ صبيان القرى ويغادي

وأذكر أن الإمام المرصفي شارح (الكامل) خطّأ المبرّد فيما ذهب إليه وقال إن الأبيات ليست لمالك بن الريب، ولكنها للبرج بن خنزير التميمي (رغبة الآمل) جـ 5 ص 27، ومن قبل المرصفي نسبها ياقوت الحموي في معجم البلدان جـ 3 ص 304 من الطبعة الأولى للبرج بن خنزير التميمي وقال: كان الحجاج قد ألزمه البعث إلى المهلّب لقتال الخوارج (الأزارقة) فهرب منه إلى الشام وقال هذه الأبيات! والعجيب أن يعرف ياقوت ما غاب عن المبرّد وابن قتيبة، وهما عالمان وهو ورّاق!

وعلى كثرة ترداد قصيدة الرثاء في كتب التراث على توالي العصور لم نجد من شفع القصيدة بتحليل يبرز مطاويها الدفينة، لأنها مع سهولة

الألفاظ تتغلغل في شعاب النفس بإيحائها الشجي فهي من طراز الشعر الذي قال فيه البحتري عن بعض الأبيات:

وَركبْنَ اللفظ القريب فأدْر كنَّ به غاية المراد البعيد[20]

نعم لم نجد من خصها بتحليل أدبي يكشف هذه المطاوي، إلا ما كان من تقديم بارع لها كتبه الأستاذ أحمد الزين في مجلة الثقافة التي أشرت إليها من قبل، فقد قال «إن هذه القصيدة تنتظم أبياتها روح التفجع على الحياة المودّعة، وحنين من لا رجاء له في العودة، وإنك لتلمس رقّة العاطفة ودقّة الحس حين ترى الشاعر لم تشغله غشية الموت عن التفجع والرثاء لفرسه الذي حال الموت بينه وبينه، ولم يترك له ساقياً يورده الماء، وهذا منتهى ما تصل إليه الإنسانية من السمو النفسي في رعاية الوفاء بين الإنسان ومن يعاشره أياً كان نوعه، وفي اعتقادي أن هذه الإحساسات إنما تخلقها في قلب الإنسان الصراحة، وصفاء الطبيعة كما تميتها أو تضعفها قيود التكلف، والرياء في عيش الحاضرة، ولذلك قال بعض المتقدمين من العلماء في الشعر إذا جاءك بيت لص فاحتفظ به، وقد علل ذلك بأن اللصوص أبعد الناس عن الحواضر، فهم أصفى لغة وأسلم عبارة، وأزيد فأقول إن بعدهم عن الحواضر جعلهم أصفى طبيعة، وأسلم فطرة، إذ ليس في عيش البداوة من قيود التكلف، ما يصرف الناس عن الطبيعة نفسها، والطبيعة والإحساس هما ينبوع الشعر ومصدره».

وقد وقفت طويلاً عند الاستشهاد باللصوص البادين في هذا الموقف، لأني قرأت ما وقعت يدي عليه من أدب هؤلاء اللصوص، فوجدتهم يعشقون الحرية تماماً، فهم من طراز مالك، ولو وجدوا من يتفهم حريتهم الآتية، ويأخذهم بالتؤدة والرفق، لخلصوا مما تورطوا فيه من اللصوصية وقطع الطريق، وأستشهد هنا بمقطوعتين لزميلين من زملاء مالك في هذا النهج الخارجي، وأقول النهج الخارجي إذ بينهم وبين الخوارج شية في شدة الحمية، والشذوذ عن طاعة من يرونه غير مستحق للطاعة، مع الاعتراف بأن الخوارج يدافعون عن قضية رسخت في أذهانهم. أما

اللصوص فليس لهم قضية غير السلب والنهب انتقاماً من الموسرين والأثرياء! وفي مجال التمثيل لهذه الحرية أقدم المقطوعة الأولى لمتمرد ناشز اسمه (سعد بن ناشب) وكان كما يقول ابن قتيبة من شياطين العرب:

سأغسلُ عنّي العار بالسيف جالباً　　علَيّ قضاءُ الله ما جالبا[21]
ويصغّر في عيني تِلادي إذا انثنتْ　　يميني بإدراك الذي كنت طالبا
فيالِرَزام رشّحوا أبي مُقدَّماً　　إلى الموت خوّاضاً إليه الكتائبا
إذا هم ألقَى بين عينيه عزمه　　ونكّب عن ذكر العواقب جانبا
ولم يستشرْ في رأيه غير نفسه　　ولم يرهن إلا قائم السيف صاحبا

أما المقطوعة الثانية فمما قاله اللص الشهير «تأبط شراً» واسمه ثابت بن عَمْسَل:

يا مَن لعاذلةٍ خذّالة نشِبٍ　　خَرَّقْتِ باللّوم جلدي أي تخراق[22]
تقول أهلكت مالاً لو ضننت به　　من ثوبِ عزٍّ ومن بزٍّ وأعلاق
إني زعيم لئن لم تتركي عذلي　　أنْ يسألَ القوم عني أي آفاق
أن يسأل القوم عني أهل معرفة　　فلاَ يخبرهُم عن (ثابتٍ) لاقِ
لتقرعِنَّ عليّ السِّنَ من ندم　　إذا تذكرتِ يوماً بعض أخلاقي

فالاعتزاز بالشخصية، وإنفاق المال دون خوف من الغد، والشهرة بالشجاعة والصيال، ومنازلة الأعداء، مما نجده عند مالك وزملائه دون نكير.

ولا أنكر أن في الأبيات التي زيدت في مرثية مالك بن الريب ما يروق ويعجب، لأن الذي أضافها قد قدّر الموقف، وتخيَّل أهواله ومصاعبه، فأتى بما لا يُستغرب بل بما يستملح، من أجمل ما زيد من هذا النمط الطريف، تذكر مالك مشهداً من مشاهد البهجة، حين تخيل عذارى

بدويات جميلات شبههن بالبقر على عادة البدو. وقد نزلن يجمعن الزهور، ويشممن العبير، في وقت مطلول بالندى عبق بالأريج! يقول الشاعر:

فياليت شعري هلْ تغيّرت الرّحا   رَحَا المثل أو أضحتْ بِفَلْجٍ كما هيا[23]
إذا الحيّ حلوها جميعاً وأنزلوا   بها بقراً همّ العيون سراجيا
رَعيْن وقد كاد الظلاّم يُجنّها   بَسُفْن الخزامى مرّة والأقاصيا

والأبيات في حاجة إلى اتئاد فكري لتفهم، وهي بهذا التصوير الدقيق لا تمثل روح مالك مهما بالغ الناظم في احتذائه، ومهما تلبّس شخصيته في نظمه الدقيق.

وبعد، فلم أقل كل ما لديّ! وحسبي أن أدفع القارئ إلى تأمل هذه القصيدة ومحاولة استبطانها في بعض أوقات الصفاء لتُسعده بالجديد!

الهوامش

1) الأغاني جـ 21 ص 297 ط دار الكتب العلمية، بيروت.

2) ديوان الفرزدق ص 232 ط الصاوي.

3) مختار الحديقة للخطيب جـ 12 ص 34.

4) ديوان دعبل ص 131 دار الكتاب اللبناني تحقيق الدخيلي.

5) مجلة الثقافة المصرية المجلد الأول عدد 14.

6، 7، 8، 9، 10، 11، ذيل الأمالي لأبي علي ص 135 وما بعدها.

12) الأغاني جـ 21 ص 293 بيروت، المكتبة العلمية.

13) الأغاني جـ 21 ص 294 بيروت، المكتبة العلمية.

14) الأغاني جـ 21 ص 296 بيروت، المكتبة العلمية.

15) الأغاني جـ 21 ص 297 بيروت، المكتبة العلمية.

16) معجم الشعراء للمرزباني ص 265 تحقيق عبدالستار فراج.

17، 18) ذيل الأمالي، أبو علي ص 297.

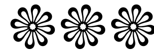
19) رغبة الآمل في شرح الكامل للمرصفي جـ (5) ص 27.

20) ديوان البحتري تحقيق حسن كامل الصيرفي جـ (1) ص 638 دار المعارف.

21) الشعر والشعراء لابن قتيبة تحقيق الشيخ شاكر جـ (2) ص 696.

22) الشعر والشعراء لابن قتيبة تحقيق الشيخ شاكر جـ (1) ص 312.

23) ذيل الأمالي ص 136.



الحلقة الأخيرة

« 4 »

رؤية الآخر

يشكل وجود الآخر ضرورة وتحقق لوجود الذات الـ (أنا) في مقابل الـ (أنت)، فالموجود البشري يعيش في تفاعل مستمر مع غيره من الموجودات البشرية، أي وجود الفرد مع أفراد آخرين. فالموجود البشري في أعمق جوانب وجوده يفيض على ما حوله، وهو يتجاوز حدود الوجود الفردي، ولا يكون مفهوماً إلا داخل كل اجتماعي واسع هو (الوجود – مع – الآخرين). فالموجود الآخر هو موجود في العالم بالطريقة نفسها التي توجد بها (الأنا) في العالم بوصفهم مراكز للاهتمام منها يُبنى العالم، فهم فاعلون ويشكلون العالم[521].

وفي علاقة (أنا – أنت) هناك ارتباط تماماً بالآخر خلال الانفتاح عليه، فهو ليس خارجاً عنا (هناك)، ولا هو وسيلة لإشباع ما يجاوز ذاته، بل إن العلاقة بين إحدى الذوات الموجودة وغيرها من الذوات الأخرى هو في شكل من أشكاله انشغال بالآخر لكنه انشغال لا يتخذ دائماً صورة العناية الإيجابية به بل إنه قد يتخذ الصورة السلبية المعاكسة ورؤية الآخر تتحقق من خلال العلاقة به، العلاقة التي تحفظ له آخريته وتفرده وتفسح له مجالاً ليكون ذاته من حيث هي وجود وفعل وقيمة. وبذلك تتأكد (الأنا) من خلال الآخر، وتصبح حقاً ذاتها من خلال علاقتها بالآخر، فلا يمكن أن يكون (أنا) من دون (أنت)[522].

ويتحقق هذا الوجود من خلال اندماج المرء في العالم بوساطة

جسده. فرؤية الآخر إدراك ووعي لكونه موجوداً في العالم وحاضراً جسدياً[523].

وتتجسد حالة حضور الآخر في الخطاب الشعري الرُّمي سواء أكان في صورة الممدوح أم المهجو أم الرفيق.

فرؤية الآخر (الممدوح) تتفاوت في قصائده بين البساطة والتعقيد، فمدحه موجه لأفراد وليس لجماعة، والممدوح الذي توجه إليه أبيات المدح ذو مكانة وسلطة، فيقول في عبدالملك بن بشر بن مروان[*]، كما يراه[524]:

إذا ما عَددنا يا ابن بشرٍ ثِقاتِنا   عَددتكَ في نفسي بأُولى الأصابعِ
أغرُّ ضياءُ من أميةَ أشرفتْ   به الذروةُ العليا على كل يافعِ
أتيناكَ نرجو من نوالكَ نفحةً   تكون كأعوامِ الحيا المتتابعِ
وأنـــــت كـــــريمٌ...   .. وبدرٍ يبهرُ الليل طالعِ
أتيتُ أبا عمرو لأمرٍ يهمُّني   وكان الذي يُؤتى لأمرِ القطائعِ
فجاد كما جاد الفراتُ وإنما   يَداهُ كغيثٍ في البرية واسعِ

إنه يرى الآخر ذو منزلة عالية ومكانة رفيعة، فهو يعده من الثقات الذين يطمئن إليهم لكن ذلك متحقق (في نفسي) داخل الشاعر وكأنه لم يصرح به إلا الآن من خلال خطابه الشعري المنبثق من الذات الشعرية التي هي الذات الجماعية (النحن الجماعية)، فالكرم والشجاعة تشكل النظام الاجتماعي والوجودي للمجتمع الذي تحكمه قوانين تحدد انتقالاته، وتتحكم في ذهنية جماعية خاصة به فله عقل خاص به، ووعي جماعي يختلف عن الوعي الفردي والحقل الاجتماعي هو التراب للذات، ومركز التحرك وأرضية العمل والفكر القيم، فهو الذي يخلق ذهنية الفرد وبواعثه ونوازعه ويدعوه وفق توجهات وقيم ويأخذ الأنا إليه بقوة[525]. فرؤية الآخر بأفعاله وقيمه تشكل تعالياً

على وجوده الأرضي الضيق والسمو من خلال الانفتاح على الآخر، والوجود من أجل الآخر الذي تحققه قيمة (الكرم) ونجدة الآخر ومعونته، ويقترن تشكيله الجسدي (الوجه) بالبياض الذي يعبر عن حسبه وأصالته ومكانته العالية، فهو مشرق مضيء، فتحول من وجود جسدي إلى وجود (نوري) مضيء للآخرين بكرمه الذي اقترن أيضاً بالبياض وضياء (البدر) الساطع الذي يبهر الليل ويزيح ظلامه ويحوله إلى نور وإشراق من خلال اكتماله (بدراً)، فالآخر (الممدوح) مكتمل في مكانته وعطائه اللامحدود وفيضه فهو (الفرات) في جوده وفيض عطائه ومنحه الحياة، وهو (الغيث) في الأرض الواسعة الامتداد لسعة عطائه، وهو (أبا عمرو) فكلمة (أب) المنحدرة من عهود أسطورية تعني المرعى والعشب الأخضر أي الخصوبة[526]. لقد شكلت رؤية الآخر (الممدوح) لدى الشاعر قوى تمنح الخصب والحياة والحيوية والاستمرارية وتجاوز للزمني والآني. إنها الذات التي تعلو على أحاديتها ونزوعها إلى التملك بانفتاحها على الآخر، وتحقق بذلك للآخر حريته وذاتيته.

ويقول في عبيدالله بن معمر التيمي(*)[527]:

تقولُ سُليمى إذ رأتني كأنني ... لنجم الثريا راقبٌ استحيلُها
أشكوى حَمتك النوم أم نفرت به ... هُموم تعنى بعد وهن دخيلُها
فقلتُ لها: لا بل هموم تضيفت ... ثويكِ، والظلماء مُلقى سُدولُها
أتى دونَ طعم النوم تيسيري القِرى ... لها واحتيالي أي جالٍ أجيلها
فطاوعتُ همي وانجلى وجهُ بازلٍ ... من الأمر لم يترك خِلاجاً بزولُها
فقالت: عبيدَاللهِ من آل معمر ... إليه أرحل الأنقاضَ يَرشُد رحيلُها
فتىً بين بطحاوي قُريش كأنهُ ... صَفيحةُ ذي غَربينِ صافٍ صَقيلُها
إذا ما قريشٌ قيل: أين خِيارُها ... أقرتْ به شُبانُها وكهولُها

كأننا بالشاعر هنا من خلال (الآخر) يرغب في بناء إنسان حضاري يحمل قيماً أخلاقية أوجدها المجتمع، فالبطولة والكرم والشجاعة قيم فعلية تتجسد في شخصية الآخر الذي يصبح مثالاً يقتدى به، فيعيد المجتمع بذلك النظر في قيمه ليبنيها من جديد، والتأكيد على هذه القيم فيه إغناء للواقع وثرائه، فالآخر يمثل الأمان والخلاص، البطولة والشجاعة والعز والشرف وعلو النسب، وكأن ذات الشاعر تكتسب من ذات الآخر (الممدوح) قوتها وفاعليتها، لذا يرى في جسد الممدوح الذي يفيض بالمعنى والتعبيرية سيفاً قاطعاً حاداً واضحاً، فالممدوح/ السيف يشكل عالم التحدي المشروع والثقة، إنها الذات المليئة بالعزيمة والإصرار والمضاء والنفاذ والجدوى والفاعلية والوعي، إنه يفصل بين الحقيقة والوهم[528]. بين الحق والباطل والخير والشر، لذا يرحل إليه (المهزول) الذي يشكل وجوده معاناة حقيقية وعذاباً مستمراً. فيبرز (الممدوح) متجاوزاً بوجوده وقيمه الزمن/ فيعرفه (الشباب) و(الكهول)، إنه قديم وحديث، حاضر وماضي ومستقبل، فرؤية الآخر متشكلة من رؤية القيم الخالدة التي يحملها.

ويقول في مدح إبراهيم بن هشام المخزومي[*][529]:

ألا طرقَتْ ميٌّ وبيني وبينها مَهاوٍ لأصحاب السُّرى وتَرامِ

...

فإن كنت إبراهيم تنوينَ فالحقي نَزرهُ وإلا فارجعي بسلامِ

فلم تستطع مي مُهاواتنا السُّرى ولا ليل عيس في البُرينَ سوامِ

صفي أميرِ المؤمنين وخاله سمِي نبي الله وابنَ هشامِ

أغرَّ كضوءِ البدر يهتز للندى كما اهتز بالكفينِ نَصلُ حسامِ

فِدى لكَ من حَتفِ المَنونِ نفوسنا وما كان من أهلٍ لنا وسوامِ

أبوكَ الذي كان اقشعرَّ لفقدهِ ثَرى أبطحٍ سادَ البلادَ حَرامِ

نمى بكَ آباءٌ كأنَّ وجوههم مصابيحُ تجلو لونَ كل ظلامِ

فـأنـتـم بـنـومـاء الـسـمـاءِ وأنـتـم إلى حسب عندَ السماءِ جُسامِ
إليك ابتعثنا العيس وانتعلت بنا فيـافـي تَـرمـي بيـنـهـا بسـهـامِ

يقدم الشاعر رؤيته للممدوح على عناء الرحلة التي اندفع فيها هو وصحبه على نوق (عيس) وقد كلفها مشقة الطريق اللاهب في هجير النهار وسط الصحراء الشاسعة، فكأن الممدوح لديه يهون في سبيله كل عناء، لذا اختار نوقاً بيضاء مشقرة وكأنه يوازي بينها وبين مكانة الممدوح العالية وشرفه الرفيع وأصالته، فهو (أغر) ورؤية جسده الشعري (بياض الوجه) تحيل إلى رؤية المعنى الفني بالقيم الإنسانية، فهو قد تجاوز ذاته وحاجاته وأصبح وجوده من أجل الآخرين كـ (ضوء البدر) في اكتمال نوره وضيائه المشرق الذي يزيل ظلام الليل، فكذلك الممدوح في حضوره يمثل رمز القدرة على التحقق والإنجاز، ومنح الرواء والحياة[530]. فهو يجمع بين الرقة والشفافية والصلابة فيستحق أن يفدى بالنفس والمال والأهل، وهنا يؤكد الشاعر من خلال الآخر قدراته وإمكانياته في مواجهة العالم بمواجهته للموت وتحديه للخوف والزوال من أجل الآخر وبذلك يسلب الموت رهبته ويؤكد عدم تمسكه بالحياة كنوع من تعالي الذات على آنيتها وفرديتها وعدم عزلتها ومشاركتها للآخر.

لقد شكل الشاعر رؤيته لذاته من خلال رؤيته للآخر (الممدوح) الذي يسمو بآبائه وأجداده مشيراً إلى فعل الخصوبة والامتداد والاستمرارية والتجدد في شخص الممدوح واتصال بالماضي وانشداد إلى الوراء وتحفيز للمستقبل، فالممدوح حفيد لأجداد وجوههم مصابيح منيرة تضيء كل ظلام، وفي هذا تشكيل ضدي بين الظلام والنور والظهور والخفاء والوضوح والغياب، فبياضهم ونورهم يقابل سواد الحياة، فهم مضيئون في عتمة الوجود مما يؤكد مكانتهم العالية، لقد تحول وجودهم إلى قيمة معنوية تقهر ظلمة الوجود.

ويقول في مدح عمر بن هبيرة الفزازي(*)[531]:

للركب بعد السُّرى مالت عمائِمهم   مَنيتهم نَفحاتِ الجودِ من عُمرا
كم جبتُ دونكَ من تَيهاءَ مظلمةٍ   تيه إذا ما مُغني جنها سَمَرا
ومُزبدٍ مثل عَرضِ الليل لجُتهُ   يُهل شُكراً على شَطيهِ من عَبَرا
أنتَ الربيعُ إذا ما لم يكن مطرٌ   والسائس الحازم المفعولُ ما أمَرا
مازلت في دَرجاتِ الأمرِ مُرتقياً   تَسمو وَينمي بكَ الفرعانِ من مُضَرا
حتى بَهرتَ فما تَخفى على أحدٍ   إلا على أحد لا يعرفُ القَمَرا
أنا وإياك أهل البيت يَجمعنا   حَسانٌ في باذخٍ فَخرُ لمن فخرا
مجد العديين جداكَ اللذانِ هما   كانا من العرب الآنفينِ والغُررَا
وأنتَ فرعٌ إلى عيصين من كرمٍ   قد استطالا ذُرى الأطوادِ والشَّجَرا
حللتَ من مُضرَ الحمراء ذِروتَها   وباذخُ العز من قَيسٍ إذا هدَرا
والحيُّ قَيسٌ حُماةُ الناس مكرمةً   إذا القنا بين فتقي فِتنةٍ خطرا
بنو فَزارةَ عن آبائهم ورثوا   دعائم الشرفِ العادية الكُبرا
المانعون فما يُسطاعُ ما منعوا   والمنبتون بجلدِ الهامةِ الشَّعَرا

يصف الشاعر عناء الرحلة والاندفاع في المتاهات المهلكة، فزمن رحلته كله زمن مشقة وعناء ولا يجد الراحة إلا بالوصول إلى الممدوح وملاقاته[532]. فلقد تجاوز من أجله كل المخاطر وعبر الأنهار الممتدة بلا نهاية (الفرات) كالليل ليحقق لقائه. لقد تجاوز النهر المعروف بعطائه ليصل إلى من هو أكثر عطاءً منه، فالنهر والكرم مطلقان في عطائهما وفيضهما، فالممدوح يجسد قوى الحياة: يمنح الحياة ويبدؤها ويولدها من جديد (الربيع)، إنه الثبات والخصب والديمومة وتجاوز لفاعلية الزمن، والوقوف بوجه العفاء والعدم، ورد على التفتت والهشاشة والبؤس والانقطاع والفقدان، إنه مواجهة العالم شعرياً بما

فيه من مآس وفقر وجدب[533]. لقد غدا نموذجاً ومثالاً لا فرداً لذا أصبح لازمنياً فكل مثال مرتبط بالمطلق، وكل مطلق لا يتغير أي خارج الزمنية[534]، فهو حكيم عاقل شديد يسوس الأمور يسمو ويعلو بأصله وبأفعاله لذا هو ظاهر عالي أبيض مشرق معروف كـ (القمر) يصل عطاؤه إلى الكل. وواضح أن الشاعر يؤكد دائماً على الربط بين رؤيته للممدوح وبين دلالة (القمر) مما يشير إلى أن بنية الإنسان العربي الحضاري هي بنية قمرية وليست شمسية، فالقمر عند العرب هو رمز الذكر، إنه (الأب) المصطلح والظاهر، وهو الرقيق المحب والعطوف (ود) وهو صاحب القدرة والعزة (كهلن) والحكمة والصدق والعلم، فكلها صفات تشير إلى قدرته وقوته وحبه وعطفه، فوجوده للقيمة[535]. فالقمر والإنسان كلاهما يعكسان فاعلية الزمن التغييرية: الولادة والنمو والاكتمال ثم الاختفاء والموت دورياً[536]. لذا يسعى الإنسان لتحقيق أبديته وديمومته على شكل قيم متجاوزاً الزمن، فالممدوح من قوم معروفين بأصلهم وأفعالهم المشرفة ونقائهم ونسبهم الشريف وشدتهم وصلابتهم فحتى الموت لا يقهرهم بل إنهم يجدون الحياة حتى في الأموات فينبتون في هامة الميت الشعر، لذا فالذات الشعرية الرُّمية لا ترى في الآخر إلا امتداداً لها واشتقاقاً منها فهو والآخر (الممدوح) يلتقيان في النسب وبذلك يرى الآخر بوصفه وجوداً وفعلاً وقيمةً.

ويقول في مدح الملازم بن حريث الحنفي[*][537]:

أعاذلُ إن ينهض رجائي بصدرهِ إلى ابنِ حُريثٍ ذي الندى والمكارمِ
فرُبَّ امرئ تنزو من الخوفِ نفسهُ جلا الغم عنه ضوءُ وجهِ الملازم
أغَرُّ لجُيميٌّ كأن قَميصهُ على نَصلٍ صافي نُقبةِ اللونِ صارمِ
يُوالي إذا اصطك الخُصومُ أمامهُ وجوهَ القضايا من وجوه المظالمِ
صَدوعٌ بحكم الله في كُل شُبهة ترى الناس في ألباسِها كالبهائمِ

قد يشكل العاذل هنا الذات المنشطرة عن ذاتها التي تعاني

صراعاً وخوفاً يتجسد من خلال حوارها، فالآخر (الممدوح) يمثل لـ(أنا) الشاعر الصفاء والكرم والخصوبة والحيوية والشجاعة والأمان، فوجهه المضيء المنير يزيل كل خوف وهو يجلو ظلام الدهر بعطائه الفياض وعلو ذاته على فرديتها ووجودها من أجل الآخر، وكشفه عن الحق وظهوره ووضوحه كـ (السيف) القاطع بين الظلام والنور والحق والباطل والشك واليقين والوهم والحقيقة، فهو ماضٍ سريع، وبذلك استمد الممدوح قيمته من أفعاله إذ تحول الجسد لديه إلى خطاب وتعبير بتجاوزه الواقع، فهو عادل في قضائه بصير بأحكامه مهما اختلف الخصوم أمامه، فَطِن، ذكي، ينفذ أوامر الله. إن رؤية الممدوح تشكل للشاعر الحلم بالعدل والشعور بالأمان والمساواة وإظهار الحق، إنه يسعى لتأسيس مجتمع عادل منظم، إنه يواجه شعرياً واقعه بما فيه قسوة وظلم.

ويقول في مدح المهاجر بن عبدالله أحد بني بكر بن كلاب(*)(538):

وفي قَصرِ حُجرٍ من ذؤابة عامرٍ إمامُ هُدى مُستبصرُ الحُكمِ عامِلُهْ
كأن على أعطافِه ماءَ مُذهبٍ إذا سَملُ السربالِ طارت رَعابلُهُ
إذا لبس الأقوامُ حقاً بباطلٍ أبانت له أحناؤه وشواكِلُه
يعِفُّ ويستحيي ويَعلمُ أنهُ ملاقي الذي فوق السماء فسائِلُه
تَرى سيفه لا ينصفُ الساقَ نعلُهُ أجل لا، وإن كانت طوالاً محامِلُه
يُنيفُ على القومِ الطوالِ برأسهِ ومَنكبِهِ، قرمٌ سِباطٌ أنامِلُه
له من أبي بكرٍ نُجومٌ جَرَت به على مهلٍ، هيهات ممن يُخايلُه
مَصاليتُ، ركابونَ للشرِ حالةً وللخيرِ حالاً ما تُجازى نوافِلُه
غَطارفةٌ زهرٌ كأن وجُوههم مَصابيحُ ذكاهُنَّ بالزيتِ فاتِلُه
يَعِزُّ - ابن عبدالله - من أنت ناصر ولا ينصرُ الرحمن من أنتَ خاذلُه

إذا خاف قلبي جُورَ ساعٍ وظُلمهُ ذكرتُك أخرى فاطمأنت بلابلُه
يَرى الله لا تُخفى عليه سريرة لعبدٍ ولا أسبابُ أمرٍ يحاولُه
لقد خَطَّ روميٌّ ولا زعماته لِعُتبة خطاً لم تُطبقْ مَفاصِلُه
بغيرِ كتابٍ واضحٍ من مُهاجرٍ ولا مقعدٍ مني لخصم أُجادلُه
تَفادى شهودُ الزُّورِ دون ابن وائلٍ ولا ينفعُ الخصمَ الألد مَجاهلُه
يُكبُّ ابن عبدالله فاكل ظالمٍ وإن كان ألوى يشبهُ الحق باطلُه

ينتصب الممدوح هنا في لجة التغير والجدب والقفر، فالقصر رمز للرسوخ والديمومة والضخامة والصلابة وكجزء من تثبيت الأشياء في العالم[539]، فالآخر (الممدوح) يمتاز بالطول والضخامة وارتباط ذلك بالوعي والرزانة والحلم وامتداد الذكر والبقاء والعراقة والديمومة والمضاء[540]، إنه المثال الذي يراه الشاعر: الإمام العادل الهادي البصير بالأحكام، المانح الخصب والحيوية لأنه مليء بالحياة والإيمان، المفرق بين الحق والباطل المندفع من وازع إيماني بوجود الله وملاقاته في العالم الآخر (فوق السماء) العالم اللامرئي الأخروي الذي يحاسب فيه ويسأل، فتتداخل هنا رؤية الآخر برؤية ميتافيزيقية (الله) المحيط بكل شيء.

إن الآخر يبرز كوجود للآخرين كرماً ونجدة وشجاعة فهو من سلالة مضيئة مزهرة تتعالى على ظلمة الوجود بطهرها ونقائها وإشراقها، إنه ارتباط بالماضي واسترجاع له وامتداد للمستقبل. فالممدوح يملك صفات إيجابية في سلم القيم الاجتماعية مشكلاً قوى تحافظ على الحياة وتحميها وتنقذها على أساس العدل، فهو يمنح بكرمه وشجاعته ووقوفه بوجه الفقر والظلم.

ويقول في مدح مالك بن المنذر بن الجارود(*)[541]:

أقولُ لأطلاحٍ بري هَطلانها بناعن حواني دأيها المتلاحكِ

أجـدي إلـى دارِ ابـن عـمـرةً إنـه ... مُنى هَمكِ الأقصى ومأوى الصعالكِ
وإنـكِ فـي عَشـرٍ وعَشـرٍ مُنـاخةٌ ... لدى بابه أو تَهلكي في الهوالكِ
وجدنـاكَ فَرعاً ثابتاً يا بن مُنذرٍ ... علـى كل رأسٍ مـن نـزارٍ وحاركِ
تُسـامي أعاليـه السَّحابَ وأصلـهُ ... من المجدِ في بادي الثَّرى المتداركِ
فلو سرتَ حتى تقطع الأرضَ لم تجد ... فتـى كـابنِ أشياخِ البريةِ مالكِ
أشدَّ ما استحصدَ الحبلُ مرة ... وأجبرَ للمستجبرينَ الضرائكِ
وأمضى على هولٍ إذا ما تَهزهزت ... من الخوف أحشاء القلوب الفواتكِ
وأحسنَ وجهاً تحت أقهبَ ساطع ... عَبيطٍ؛ أثارتهُ صُدورُ السنابكِ
لقد بَلتِ الأخماس منكَ بسائسٍ ... هنيء الجَدا مُر العُقوبةِ ناسكِ
تقولُ التي أمسَت خُلوفاً رجالُها ... يُغيرونَ فوق المُجماتِ العوالكِ
لجارتِها: أفنى اللصوص ابنُ مُنذر ... فلاضيـر ألا تُغلقي بابَ داركِ
وآمنَ ليلَ المسلمينَ فنوموا ... وما كان يُمسي آمناً قبل ذلكِ
تركتَ لُصوصَ المِصرِ من بين يائس ... ومن بين مكنوعِ الكراسيع باركِ

يوجه الشاعر خطابه إلى الإبل (أطلاح) التي يندفع بها الشاعر في هجير النهار وتيه الليل في الصحراء المهلكة يتنقل بها من موضع إلى موضع حتى أتعبها المسير مما يشير إلى أن حاضر الشاعر مليء بالإحساس بالهلاك والانتهاء والإعياء والتعب، فزمن رحلته مشقة وعناء، وهنا تتحدد غاية الرحلة وتتعمق مشقات الطريق إلى رجل سينتصب الآن مثالاً لقوى الحياة، يحل الأزمة المتفجرة في ذات الشاعر وذات الناقة ويصل بها إلى قرار من النعومة والرخاء والأمان[542] فيتجلى الآخر (الممدوح) الأمل والمنية، جزل العطاء، كريماً سامياً، المأوى للفقراء والجائعين والمشردين، إنه الحلم بالهناءة والاستتار والبعد عن الأنظار والرقود بأمان، إنه الإحساس بالراحة والهدوء والسلام الداخلي والخارجي مما يشير إلى أن وجود الشاعر وجماعته

وجود قلق مضطرب غير مستقر ومتوتر والانفصام الحاد بينه وبين المجتمع في القيم والتطلعات، فالممدوح يمثل له (المأوى) البيت الذي يشعره بالألفة والدفء والأمان وقهر الخوف، إنه الحاجز الذي سيفصله عن المجتمع المأساوي ويمده بالقدرة على المقاومة ورفض الاستسلام والسكونية، فحركة الإبل رد على الصمت والسكونية ومحاولة تأكيد الحياة في شخص الممدوح الذي يشكل حركة إلى الأمام نحو المستقبل لتغيير العالم، واستمرارية قوى الحياة التي تقف بوجه الموت، فالشاعر الآن (هنا) والممدوح (هناك) يفصله عنه (20 يوماً)، إنه الأمل والغاية المستقبلية التي يصبو إليها، فكرمه ثابت على مر الزمان فهو متجاوز للزمنية والسفر إليه يمثل النجاة من العالم المفتت الهش أملاً بعالم جديد[543]، تتجلى فيه قوى الخصب والحيوية والأمان والعدل والحقيقة.

ويبدو أن شخصية بلال بن أبي بردة[*] حظيت بمنزلة كبيرة لدى ذي الرمة فاختصه بأكثر مدائحه وأطولها وأغزرها مادة، فيقول[544]:

ولكنني أقبلتُ من جانبي قساً ... أزورُ امرءاً محضاً نجيباً يمانيا
من آل أبي موسى ترى الناس حوله ... كأنهم الكروانُ أبصرنَ بازيا
مُرمِينَ من ليثٍ عليهِ مَهابةٌ ... تفادى الأسُودُ الغُلبُ منه تَفاديا
فما يُغربون الضحكَ إلا تَبسُّماً ... ولا ينبسونَ القولَ إلا تناجيا
لدى ملكٍ يَعلو الرجالَ بضوئه ... كما يَبهرُ البدر النُّجوم السَّواريا
فلا الفحشَ منه يَرهبون ولا الخنا ... عليهم ولكن هيبةٌ هي ما هِيا
بمستحكم جزل المُروءةِ مؤمن ... من القومِ لا يهوى الكلامَ اللواغيا
فَتى السنِّ كهلِ الحِلمِ تَسمعُ قولَهُ ... يُوازنُ أدناه الجبال الرَّواسيا
بلالٍ أبي عمرو وقد كان بيننا ... أراجيحُ يَحسرِون القِلاصَ النواجيا

فلولا أبو عمرو بلالٌ تزغمتْ بقُطرٍ سِواها عن ليالٍ ركابيا
إذاً لَمطوتُ النَّسعَ في دَفِّ حُرةٍ يَمانيةٍ تَطوي البلادَ الفَيافِيا

...

أبَيتَ أبا عمرو بلالُ بن عامرٍ من العيبِ في الأخلاقِ إلا تراخِيا
تُقي للذي فوقُ السماءِ ونجدةً وحِلماً يساوي حِلمَ لُقمان وافيا
وخيراً إذا ما الريحُ ضُمَّ شَفيفُها إلى الشولِ في دفءِ الكَنيفِ المتاليا
إذا انعقدتْ نفس البخيلِ بمالهِ وأبقى عن الحَقِّ الذي ليسَ باقيا
تَفيضُ يَداكَ الخيرَ من كل جانبٍ كما فاضَ عَجاجٌ يُروي التناهيا
وكانَت أبَت أخلاقُ جَدِّك وابنهُ أبيكَ الأغرِّ القَرمِ إلا تعالِيا

يمزج الشاعر في رؤيته للممدوح بين القيم العربية الأصيلة والقيم الإسلامية النابعة من وازع ديني، فيجمع في شخص (بلال) كل المعاني التي تجسده مثالاً يقتدى، فهو العالي في مكانته وحسبه وأصله، وهو جزل العطاء كريماً مضيئاً كـ (البدر) إشراقاً وبياضاً وعزاً ورفعة وشرفاً وأخلاقاً عالية وخصباً وسماحة ونجدة وتعالي على ظلمة الوجود وانفتاح على الآخر وتجاوز لحدود الأنا الضيقة والشعور باللاتناهي والطهر والوضوح والوجود للآخر، فهو (أبا عمرو) رمز الخصوبة والامتداد والتجدد، إن الآخر (الممدوح) يمثل الإنسان المثالي الشعري الذي يراه الشاعر ويواجه به عالمه المأساوي بما فيه من جدب وفناء وقتامة وإمحاء، إنه الثبات أمام التغيير، والخصب أمام الجدب والقحط، والحياة أمام الموت، إنه الصلابة والرسوخ أمام الهشاشة والتفتت، إنه حلم الإنسان الكامل: كرماً ونجدة وشجاعة وإيماناً، إنه العالم الجديد الذي يطمح إليه. ويبدو أن هذه الأفكار والرؤى تتردد في مدائحه الأخرى وفي رؤيته للآخر (الممدوح)[545].

لقد شكلت رؤية الآخر لديه قوى مانحة الخصب والحياة والتجدد والاستمرارية والعطاء والانفتاح، فمثل الآخر (الممدوح) له

العالم الذي يصبو إليه والذي يحرره من ربقة الزمان ويدفعه للتطلع إلى حياة أبدية وعالم يخلو من المآسي والأحزان والآلام.

وتظهر صورة الآخر (المهجو) كما يراه ذو الرمة ممثلاً للجانب السلبي في الحياة، فهناك ثمة علاقة بين (أنا) و(أنت)، بين فكرة ونقيضها، وسلوك وآخر(546). ولم يستأثر (الهجاء) بنصيب كبير من ديوانه حتى أن النقاد القدامى حكموا عليه بأنه كان مغلباً في الهجاء، ولم يكن له حظ فيه(547).

ويبدو أن الشاعر آثر الابتعاد عن هذا النوع من الشعر الذي يبتذل الأخلاق والصفات فلم يرغب فيه على الرغم من شيوعه في عصره، لكنه اختط لشعره طريقاً متفرداً خاصاً به فكان صاحب اتجاه ورؤية في الحب والصحراء، ولا يعني ذلك أنه كان مضيعاً لموهبته الفنية – كما قيل عنه – بل على العكس استثمر هذه الموهبة ووجهها الوجهة الصحيحة التي تبعدها عما ينتقص منها فغايته للفن لذا كان يبتعد عن مواقف الهجاء والاصطدام بغيره من الشعراء(548).

فيقول في هجاء بني امرئ القيس(*)(549):

ألا قبح الله القصيبة قريةً ومرأةَ مأوى كل زانٍ وسارقِ
إذا قيلَ: من أنتُم، يقولُ خطيبهم هوازنُ أو سعدٌ، وليسَ بصادقِ
ولكن أصلَ اللؤمِ قد تعرفونهُ بحورانَ أنباطٌ عِراضُ المناطِقِ
فهذا الحديثُ يا امرأ القيس فاترُكي بلادَ تميمٍ والحقي بالرساتقِ
دَع الهدرَ يا عبدَ امرئ القيسِ إنما تَكشُّ بأشداقٍ قصارِ الشقاشقِ
أما كنت قبل الحرب تعلم إنما تنوءُ بحراثين ميلِ العوائقِ
تُظلُّ ذُرى نخلِ امرئ القيسِ نسوةٌ قِباحاً وأشياخاً لِئامَ العنافقِ
تبين نقش اللؤم في قسماتهم على منصفٍ بين اللحى والمفارقِ
على كُلِ كَهلٍ أزعكيٍّ ويافعٍ من اللؤمِ سربالٌ جَديدُ البنائقِ

رَميتُ امرأ القيسِ العبيدَ فأصبحوا   خنازير تكبو من هَوِّي الصواعقِ
إذا ادرؤوا منهم بقردٍ رَميتُهُ   بموهيةٍ صُمَّ العِظام العَوارقِ
إذا صَكتِ الحربُ امرأ القيسِ أخَّروا   عَضاريط أو كانوا رِعاءَ الدقائقِ
رَفعتُ لهم عن نصفِ ساقي وساعدي   مُجاهرةً بالمُخزياتِ العوالقِ
تُسامي امرؤُ القيسِ القُرومَ سَفاهةً   وحيناً بعبديها: لئيم وفاسقِ
بأرقطَ محدودِ وثطٍّ، كلاهُما   على وجهه وسمُ امرئ غير سابقِ

إنه ينطلق في رؤيته للآخر (المهجو) من خلال القانون السلطوي القديم المتجاوز مصوراً الأفعال التي لا يرضاها المجتمع بصورة سيئة فتصبح أساساً للسلوك الاجتماعي، ويصبح من يقوم بها خارجاً عن هذا السلوك متصفاً بالقبح فهي رؤية سلبية للآخر، فها هو يرى في المكان/ القرية (مرأة) السوء والاحتقار إذ أصبح المكان مأوى لكل من يملك صفة قبيحة مشينة من (سارق) و(زان) فيجمع بين صفة يكرهها المجتمع وأخرى يرفضها الدين، إنهم مثال للسوء والقبح والكذب لاسيما في نسبهم وفي ذلك استلاب لعربيتهم وأصالتهم وانقطاعهم فلا أصول ولا جذور لهم وبذا لا يكون لهم استمرار أو ذكر أي محدودية وجودهم من النواحي الاجتماعية والدينية فينسبهم إلى (اليهود) أو (النصارى) وهو بذلك يلغي وجودهم في الدنيا والآخرة، وينتقص من مكانتهم الاجتماعية والاقتصادية فهم (أهل فلاحة) أي ليسوا تجاراً أو كراماً أعزاء بل قد مالت عوائقهم وانحنت ظهورهم فهم بمنزلة العبيد وليس الأحرار، فنساؤهم قبيحات وشيوخهم لئام وكأن اللؤم ثوب يرتدونه ويقوم عليه وجودهم وحياتهم، واللؤم وجه من وجوه القبح والشر لاسيما وأنه وصفهم بالقصر والضمور، فهي صفة سلبية يرى من خلالها الآخرين أصغر من ذاته الشعرية وفي هذا نوع من التصغير والاحتقار لهم وتأكيد على ضآلة وجودهم وخمول ذكرهم لافتقادهم لـ (اللحية) و(ثط) التي ترمز إلى القوة والخصب[550]. إنه

يراهم مثالاً للجدب والقفر والفسوق واللؤم والقبح والشر والهشاشة والضآلة والمحدودية. ويؤكد ذلك في قوله[551]:

عُجبتُ لفخرٍ لامرئ القيس كاذبٍ   وما أهل حوران امرأ القيس والفخر
وما فَخرُ من ليست له أوليةٌ   تُعدُّ إذا عُدّ القديمُ ولا ذكرُ
تَسمى امرؤ القيس ابن سعدٍ إذا اعتزتْ   وتأبى السبالُ الصهبُ والآنفُ الحمرُ
ولكنما أصلُ امرئ القيس مَعشرٌ   يَحلُّ لهم لحمُ الخنازيرِ والخمرُ
نِصابُ امرئ القيس العبيدُ وأرضُهم   مَجرُّ المساحي لا فلاةٌ ولا مِصرُ
تَخطُّ إلى القَفرِ امرأ القيس إنه   سواءٌ على الضيفِ امرؤ القيس والقفرْ
تُحبُّ امرؤ القيس القِرى أن تناله   وتأبى مقاريها إذا طلع النسرُ
هل الناسُ إلا يا امرأ القيس غادرٌ   وواف، وما فيكم وفاءٌ ولا غدرُ
إذا انتمتِ إلا الأجدادُ يوماً إلى العلا   وشُدت لأيام المُحافظة الأزرُ
علا باعُ قومي كل باعٍ وقَصرتْ   بأيدي امرئ القيس المذلةُ والحقرُ
تفوتُ امرأ القيس المعالي ودونها   إذا ائتمرَ الأقوامُ يُحتضرُ الأمرُ
فما لامرئ القيس الحَصى إن عَددته   وما كان يُعطيها بأوتارِها القسرُ
أرحمٌ جَرت بالودٌ بين نسائِكم   وبين ابن خُوطٍ يا امرأ القيس أم صِهرُ
تَحِنُّ إلى قَصرِ ابن خُوطٍ نساؤكم   وقد مال بالأجيادِ والعُذر السكرُ
حَنينَ اللقاحِ الخُورِ حَرَّقَ نارَهُ   بغولان حَوضى فوق أكبادها العشرُ
ومازالَ فيهم منذُ شَب بناتهم   عوانٌ من السوءاتِ أو سَوأةٌ بكرُ
وإني لأهجوكُم ومالي بِسبكم   بأعراضِ قومي عند ذي نهيةٍ عُذرُ

يشير في رؤيته للآخر إلى أصلهم غير العربي فهو (عجم) وفي ذلك تحقير لهم وتأكيد على العصبية القبلية العربية التي يمزج الشاعر بينها وبين المعاني الإسلامية فيشير إلى عدم إسلامهم فهم (نصارى)

يأكلون ما حرم الله وهنا إشارة إلى أنهم ملعونين في الدنيا والآخرة بعدم إطاعتهم أوامر الله وذلك يرجع إلى مكانتهم المبتذلة فهم (عبيد) لا يتساوون مع العرب، بل هم مثال للقحط والقفر والبخل فلا يطعمون الضيف ولا يقروه وهو يبعد عن وصفهم إلى أقصى حد فيراهم (عديمي الأحاسيس) إذ لا وفاء عندهم ولا غدر إذاً هم لا شيء ولا وجود لهم بالنسبة له لأنهم لا ينتسبون إلى البشر، بل ينتسبون إلى الذل والمهانة والضعة والضعف والاستكانة والخمول فلا ذكر لهم ولا أهمية لوجودهم ولا لرأيهم فلا يشاورون في أي أمر ولا يملكون القوة لاسترداد حقوقهم بل يلجأون إلى السلطان لضعفهم، يشيع بين نسائهم الفساد والفضيحة، إنه يصغرهم ويحقرهم إلى أقصى حد.

ويقول في الأعور الكلبي(*)، كما يراه[552]:

وجدتُكَ من كَلبٍ إذا ما نسبتُها   بمنزلةِ الحيتانِ من ولد الضبِّ
فلو كنتَ من كلبٍ صميماً هَجوتُها   جميعاً، ولكن لا إخالُكَ من كلبِ
ولكنني خُبرت أنك مُلصقٌ   كما ألصقت من غيرها ثلمةُ القعبِ
تدهدي فخرت ثلمة من صميمه   فلُزَّ بأخرى بالغراء والشعبِ

فهو ينكر عليه صحة نسبه في (كلب) إذ هو ملصق بها وليس من صميمها، فيراه هشاً مفتقداً للقوة والثبات لأنه يفتقد للأصل الكريم والحسب الشريف الذي يثبته ويؤكد وجوده، وفي هذا تأكيد من الشاعر على الأصل العربي تعبيراً عن تعصبه للقبلية فهو يرى الإنسان الكامل في الإنسان العربي الأصيل الذي يمتلك القيم والمبادئ التي تسمو به وترفعه وتحقق وجوده.

ونراه يقول في جندل بن راعي الإبل[553]:

تَمنّى ابنُ راعي الإبلِ شَتمي ودونهُ   مَعاقِلُ صَعباتٌ طِوالٌ على العبدِ
معاقل لو أن النُّميري رامها   رأى نفسَه فيها أذَلَّ من القردِ

فهو يراه عبداً ذليلاً ضعيفاً صغيراً لا يمكن أن يبلغ المكان العالي الذي فيه الشاعر، وهنا شعور بالتعالي على الآخر والنظر إليه نظرة دونية، واحتقار وتصغير له.

والشاعر في رؤيته للآخر (المهجو) قد لا ينطلق في ذلك في رؤية تشاؤمية سلبية مغلقة بل ربما كان نابعاً من رؤية متجاوزة متفتحة إلى إصلاح العالم، فرؤية الشر وتجسيمه لا تعني أننا نتهادن معه ولكن تعني أننا نواجهه(554).

وفي رؤيته للآخر يبرز (الرفيق) الذي يشكل وجوده وعي الذات الشعرية لذاتها وتحقيق إمكانياتها وثباتها، يقول(555):

وأشعثَ مغلوبٍ على شَدنيةٍ يَلوحُ بها تَحجينُها وصَليبُها
أخي شُقةٍ رَخوِ العمامةِ منَّهُ بتطلابِ حاجاتِ الفؤادِ طَلوبُها
تجلى السُّرى من وجههِ عن صَحيفةٍ على السَّيرِ مِشراقٍ كريمٍ شُحوبُها
كأني أنادي مائحاً فوقَ رَحلِها ونَى غرفةُ والدَّلوُ ناءٍ قَليبُها
رَجَعتُ بميٍّ روحَهُ في عظامهِ وكم قبلَها من دعوةٍ لا يُجيبُها

ينطلق الشاعر في رؤيته للآخر من جسديته التي هي السبيل إلى فهمه وكشف دواخله والأساس في إدراكه بوصفه موجوداً في العالم، فيشكل جسد الآخر مظهراً وفعلاً يتحول من خلالهما - الجسد - إلى خطاب وتعبير يفيض بالمعنى، فها هو الشاعر يرى في رفيق رحلته ما هو خارجي من مظاهر الجسد التي تعكس ما يخفيه ويعانيه فيراه شاحباً هزيلاً أشعثاً قد كثرت همومه وطال سفره فظهر وجهه مشرقاً مضيئاً كريماً على الرغم من شحوبه وتعبه وذهاب قوته ونشاطه (رخو العمامة)، فالوجه تحول إلى صحيفة مضيئة في ظلام الليل مليئة بالعبارات والدلالات المعبرة، إنه يواجه ظلام الوجود بترحاله المستمر فشحوبه وهزاله دليل صبره وعزيمته وإرادته القوية الرافضة لحياة الاستسلام باختراق الصحراء المهلكة المجهولة ليحقق

غايته السامية، لقد انتقل الجسد الذي جسد فاعلية الزمن التغييرية من وجوده الفيزيائي إلى وجود لمعنى، فهو (مغلوب) قد غلبه النوم، إنها ذاته الرافضة للواقع وللإحساس بالزمني، فكأنه في بئر عميقة لا يسمع من يناديه فهو خارج المكان والزمان في عالم سفلي مليء بالأسرار والخفايا، عالم يوحي بالبؤس والاستلاب والظلام والخوف، إنه عالم الأموات والسكونية والخمول في قعر بعيد عن عالم الأحياء والحركة والفعل لذا فهو لا يستجيب لأية دعوة إلا بذكر (مي) التي تشكل المؤثر الأساس لإرجاعه إلى الحياة واستعادة وعيه. لكن هذا الآخر (الرفيق) ليس متحققاً، بل هو مجرد احتمال، إنه الرفيق المرئي شعرياً لا الواقعي الحقيقي لوجود (رب وواوها) في بداية البيت (وأشعثَ مغلوبٍ على شَدنيةٍ) التي تعلق هذا الحدث وتجعله بنية احتمالية متخيلة[556]. فالشاعر يفترض وجود هذا الآخر الذي تحول لديه إلى معنى ليؤسس رؤيته الشعرية بالانفتاح على الآخر وتحقق المشاركة الجماعية في المعاناة والألم. يقول[557]:

وفتيةٍ غيدٍ من التسهيدِ جابُوا إليكَ البُعدَ من بَعيدِ
يُعارضونَ الهولَ ذا الكؤودِ عِراضَ كل وَغرةٍ صَيخودِ
ودلجٍ مُخروطٍ العَمودِ سَيراً يُراخي مُنَّةَ الجَليدِ
ذا قُحمٍ وليسَ بالتَّهويدِ حتى استحلوا قسمة السُّجودِ
والمسحَ بالأيدي من الصَّعيدِ نَبتُهمُ من مضجعٍ مَودودِ

إن الملامح الخارجية التي يراها الشاعر تكون موظفة لخدمة المعنى والقيم التي يحملونها، فالأفعال الصادرة عن هؤلاء (الفتية) المتجاوزة لحاجات الجسد الحياتية نابعة من القيم العليا التي تدفعهم إلى الابتعاد عن الملذات في سبيل تحقيقها واختراق كل الصعوبات وتجاوز المشقات من أجل الوصول إلى الغاية التي يسعون إليها، لذا فهم يسرعون في سيرهم الذي يعكس سرعة دواخلهم ودوافعهم وذواتهم المتجاوزة للواقع والسرعة لبلوغ المجهول الذي سيحقق آمالهم

لذا هم يقصرون في صلاتهم وهنا تداخل بين المعنى الوجودي والمعنى الديني، فوجودهم وصلاتهم ركنان أساسيان لتحققهم مما يشير إلى الغاية السامية التي يسعون إليها أو التي يسعى إليها الشاعر ويريدهم أن يشاركوه تلك المكانة فينبههم من نومهم المحبب إليهم ويوقظ فيهم الهمة والحركة والفعل، فحضورهم ووجودهم جزء من تحقيق الذات وثباتها ووعيها بعدم وحدتها وخروجها من طوق الأنا المتوحدة، فالأنت المتفوق ليس وحده، وإن ليس الواحد ضد الآخر، وهم لا يتنافون بل كلاهم معاً، فالشاعر يحقق شخصيته في حقل متزن من خلال تشكيل الآخر طرفاً في حوار(558).

إن رؤيته للآخر جسدت رؤيته للجمال والخصب والحياة والديمومة والاستمرار ورؤيته للقبح والقحط والجدب والقفر والبخل فكأنه ينطلق في رؤيته من ثنائية الحياة/ الموت، الخصوبة/ الجدب، العطاء/ البخل، إنه يقف بين طرفي الوجود يعاين ويكشف للآخرين عن ذواتهم ويعمق معرفتهم بها، تلك الذوات التي تعد امتداداً لذاته – في بعض الأحيان –، إنه يشكل الآخر وفق رؤيته تشكيلاً إيجابياً أو سلبياً، واقعياً أو متخيلاً ليعيد صياغة العالم على وفق واقع آخر وحياة آمنة مستقرة.

الخاتمة:

وإذ يؤذن البحث بخاتمة مطافه، فلابد من إجمال نتائجه وهي:

- إن الرؤية هي اجتماع البصر والبصيرة، فهي لا تتوقف عند حدود الإدراك العيني الظاهر بل تتجاوز حدود المرئي إلى الإدراك العميق اللامرئي للواقع والوجود.
- عمق المستوى الفكري والحضاري والفلسفي الذي بلغته العقلية العربية في العصر الأموي متمثلاً بشعر (ذي الرمة) إذ استمد من

هـذا العمق رؤية متفردة، جعلته مميزاً، فرؤيته للطبيعة والإنسان والوجود وفلسفته في الحياة تركت أثرها واضحاً على سائر وسائل أدائه الفني الشعري وطريقة بنائه لقصيده، فشعره امتلك نبذة خاصة ميزته وحفظته إلى الآن. لقد أقامت قصائده عالماً خاصاً به، فقد بنى ثوابت أسلوبية وتعبيرية انبثقت من رؤيته الشعرية وعبرت عنها في الوقت ذاته.

- انطلاق الشاعر في رؤيته من إحساس شامل وشعور عميق بما يثير معاناة الإنسان وألمه وبما يحقق لذته وسعادته، فهو مرتبط بالآخرين، فكان صوته بالرغم من فرديته وثيق الصلة بنبض الإنسانية وهمومها، إذ يمتزج في شعره الخاص بالعام وتسقط الحدود الفاصلة بينهما، فتحول ما هو شخصي في رؤيته إلى عام شامل، وأصبح الهم العام هماً شخصياً.
- امتداد رؤية الشاعر وتكامل أبعادها عبر قصائده كلها بشكل مترابط ومتناغم ومنسجم مع نمو إطار تجربته وعمقها فهي منبثقة عن هم كياني.
- ارتباط رؤيته بأسلوب تعبيري اكتسبت فيه رموز الموروث الشعري المتصل بعصره وبرؤيته الجمالية والفكرية المألوفة في عصره شحنة نفسية وفكرية منحتها بعدها الخاص المتراكم من معانيها في مجالها وفضائها الدلالي، فـ (مية، والصحراء، والطلل، والحيوان) رموز ساعدت في التعبير عن رؤيته بحيوية مثيرة.
- إن رؤيته للطبيعة شكلت إعادة اكتشاف لها وأنسنتها، فهي مرآة للروح يتجلى فيها الخيالي والغيبي، لقد تحولت من مجرد موضوعات وأشياء إلى صور ورموز، فلا يرى فيها إلا الإنسان وظلاله وأشباحه.
- نقاذ رؤية الشاعر إلى عمق مأساة الإنسان الحائر في هذا الكون

وهو عمق مرتبط بحتمية القدر والخضوع لسطوته تمثلت في (الأطلال - الحيوان - الصياد وسهامه).

- انبثاق رؤيته للطلل من وعي عميق بالزمن والموت فمثلت لحظة وقوفه به تجربة وجودية أمام الفناء والخضوع لفاعلية الزمن التغييرية في عملية أبدية من الظهور والزوال.

- تنوع زوايا رؤيته للطلل على نحو احتملت فيه صورة الطلل لديه دلالات متصلة برؤى دينية.

- التزام الشاعر بنسق البناء التقليدي للقصيدة العربية قبل الإسلام لكنه ضمنها أفكاراً ورؤى ومضامين جديدة، فجاء تجديده ضمن الشكل التقليدي.

- تكرار السؤال المنطلق من الذات إلى الذات خلال وقفة الشاعر بالطلل بدلالة تومئ بعبثية الفعل.

- تكرار لأزمة القيد في شعره التي تبين رغبته في النزوع إلى عالم آخر سامٍ.

- رؤية الشاعر القلقة إزاء التغير والفناء وبيانه جهل الآخرين ووقوفهم صامتين وفي كثير من الأحيان نائمين لا يعون مأساوية الواقع ويتمثل ذلك في رفاق الرحلة.

- جاءت تجربته الرؤيوية في اهتمامه بالكتابة والخط معبرة عن وعيه الحضاري الكتابي فقد تجاوز الوعي بالكتابة إلى كتابة وعيه بها إبداعياً.

- استثمار الشاعر اللون في تشكيل رؤيته للوجود والكون بأسره فجاء اللون منطلقاً من هذه الرؤية معبراً عنها.

- إن رحلة القبيلة التي يتحدث عنها الشاعر دائماً في حين يبقى هو ولا يرحل مع الراحلين، لم تكن رحلة فيزيائية فعلية بل رحلة خيالية

صورها لتجسيد حالة الوعي بالتغير الحاد لديه دون البقية فكأنه منفصل عنهم، فهم يمارسون حياتهم عبر الرحلة بينما هو باقٍ يجوس الديار باكياً.

- استثمار الشاعر اللون في تشكيل رؤيته للوجود والكون بأسره فجاء اللون منطلقاً من هذه الرؤية معبراً عنها.
- إن رحلة القبيلة التي يتحدث عنها الشاعر دائماً في حين يبقى هو ولا يرحل مع الراحلين، لم تكن رحلة فيزيائية فعلية بل رحلة خيالية صورها لتجسيد حالة الوعي بالتغير الحاد لديه دون البقية فكأنه منفصل عنهم، فهم يمارسون حياتهم عبر الرحلة بينما هو باقٍ يجوس الديار باكياً.
- لقد مثّل اختراق الشاعر الصحراء تحدياً للذات والصحراء إذ يعلوها ويسمو عليها وعلى أخطارها ليبلغ هدفه المجهول.
- تعني الصحراء وفقاً لرؤيته الحرية ولكنها تعني بالقدر ذاته الموت والفناء. إنها صحراء الأبدية في كل زمان ومكان فكل شيء فيها مضلل وخادع، وكل حركة شبحية ووهمية تعبر عن عدم استقرار الشاعر وبحثه عن المستحيل والسعي له وعدم انتظاره، فرحلته مستمرة.
- إن اختراق الصحراء – الموت – المتاهة يمثل اختراق الوعي الشعري بجماليته لعالم الموت.
- لقد بحث عن الشعري عبر مسرحة الارتحال اللانهائي نحو أعماق الصحراء، فقد كانت لديه دعوة معرفية لاستيعاب رموز العالم من خلال المنظر الصحراوي، إذ مسرح معطياته من (رمال وكثبان وسرابات وعزيف جن ولهيب وحيوان وإنسان).
- تجلى الحيوان في التجربة الرؤيوية للشاعر بوصفه رمزاً يكشف عن اللامرئي من الوجود واستبطان أسراره، فجسد رؤيته للحياة

والصراع ضد الموت، واللقاء بين الحياة والموت وإرادة البقاء عند الحيوان والإنسان.

- اختلاف رؤية ذي الرمة عن سابقيه (للثور الوحشي) الذي كان رمزاً للإله القمر المقترن بالليل، فأظهره كارهاً لليل إذ يمثل له الشر والظلام وأصبح الشروق حلمه بالأمان والسكينة والاطمئنان.
- بروز رؤيته في نشدان القرار الأمين وتحقيق حلم النجاة والخلاص واسترداد الحياة الضائعة بتصويره الحيوان ناجياً في شعره دائماً من فتك الصياد، فلا يتمكن الصياد أبداً من اقتناص الحياة.
- لقد اهتم برؤية (الأنا) و(الآخر) روحياً وفكرياً وجسدياً واستوعب الإنسان بوصفه مظهراً وكينونة، وكونه يعي نفسه ويتبصر نهايته بالموت.
- انطلق الشاعر في رؤيته للموت من وعي ديني يقيني لذا فهو يواجهه ويعلو عليه.
- رحلته انتقال إلى أسمى وانقطاع عن ماضٍ أو واقع إلى أمنيات وحياة أفضل فهجرته تجديد للحياة وبحث لبلوغ الحقيقة وكشف للذات الداخلية.
- اخترق برؤيته فيزياء اللغة إلى ما وراءها.
- انطلق في رؤيته لذاته بوصفه الكائن الذي استيقظ من سبات طويل، هو دعوة للتحرر من الأوهام والوصول إلى الحقيقة لنشدان خلاص الإنسان.
- حضور الحب في رؤيته هو حضور للنفس الباقية وتحقيقاً لوجودها والرد على فناء الحياة الدنيا بالسمو إلى الحياة العليا الأبدية بوصفها وجوداً دائماً.

- تحول الجسد وفقاً لرؤيته إلى خطاب وتعبير عن القيم الذاتية والمعنوية.
- مثلت رؤية المرأة لديه بحضورها المرئي الظاهر أبعد من مجرد شكل حسي مادي بل تجاوزت ذلك إلى استحالتها رمزاً لمعانٍ وقيم عميقة معبأة بدلالات الخصب والنضج والعطاء منطلقاً من رؤية جمالية مطلقة.

لقد منح المرأة رمزية الشمس في حضورها وغيابها، ولكن باختلاف الرؤية عن سابقيه، فالدلالة الرمزية للشمس ارتبطت لديه بالسياق الثقافي والنصي للعصر الإسلامي إذ أفرغت من دلالتها الألوهية وأصبحت ظاهرة كونية تحمل الخير والشر وتؤثر في كل المخلوقات فهي آية من آيات الله وحجة ودلالة على قدرته تعالى.

- لم يجعل الشاعر المرأة مجرد قيمة صنمية كالشعراء السابقين فهي عنده ليست دمية أو تمثالاً أو نصباً ومنارة، بل هي كائن حي يتكلم وينطق.
- إن رؤيته للآخر تمثلت في الممدوح بوصفه مثالاً للجمال والخصب والحياة ورؤيته للمهجو بوصفه دلالة على القبح والقحط والجدب فهو يقف بين طرفي الوجود ليعاين ويكشف للآخرين عن ذواتهم ويعمق معرفتهم بها.
- لقد أفاد الشاعر من القرآن في لغته وخياله وتشكيل رؤيته.
- بيان نزعة الموت الواضحة في شعر ذي الرمة إذ إنه عانى من مرض عاش معه لفترة طويلة وأودى به في الأربعين من عمره مما جعله يشعر بقصر حياته وبحزن مطبق وشعور بالموت في كل لحظة.
- إن شعره مبني على ظاهرة التضاد التي تحكم الوجود، فهي ظاهرة بارزة بشكل جلي في شعره لاسيما في اقتران اللونين الأبيض والأسود في صور (الطلل - الحيوان - الإنسان «المرأة»).

- محاولة بث الحياة في أشكال الوجود في: الطلل/ الصحراء/ عالم الحيوان، هي رؤية متفائلة لحياة تتسم بالمأساوية والعدم والفناء.
- التأكيد على ثنائية الحركة والسكون، فكل شيء من حوله قائم على الحركة والتغير والزوال أمام السكونية والثبات، يتمثل ذلك في: الأطلال/ الصحراء (المياه الآجنة) الحيوان/ الإنسان.
- التأكيد على جوهر الأشياء وثباتها على الرغم من تغير الظاهر وتبدله، فالجوهر هو الأساس والأصل، ويظهر ذلك في صورة الطلل بتشبيهه بالسيف وجفنه، والثياب، والكتابة، وفي الإنسان بتغير مظهره الخارجي وبقاء جوهره الداخلي.

الهوامش

521) ينظر: الوجودية: 148-155.

522) ينظر: م.ن: 160.

523) ينظر: م.ن: 165.

❖) من ولاة البصرة في عهد مسلمة بن عبدالملك والي العراقيين ويقال كان بالكوفة فتيان يطعمون الطعام منهم عبدالله بن بشر بن مروان، وكان أكثرهم طعاماً وأشجاهم به. ينظر: ديوان ذي الرمة 819/2.

524) ديوانه: ق 25، 818/2. اليافع: المرتفع، الحيا: الخصب والمطر، القطائع: الأعطيات.

525) ينظر: التحليل النفسي للذات العربية: 26.

526) ينظر: التحليل النفسي للذات العربية: 44.

❖) هو عبيدالله بن عمر بن عبيدالله بن معمر التيمي القرشي، قتلته الخوارج، ولا عقب له، وكان والده عمر قد ولي البصرة أيام مصعب بن الزبير ثم صار من قواد عبدالملك. ينظر: ديوان ذي الرمة 936/2.

527) ديوانه: 28، 936/2. استحال: تحرك، دخيلها: ما دخله وبطنه، الثوي: الضيف الذي ثوى فيهم، تيسيري: تهيئتي لها، جال أجيلها: جهة أُوجهها، انبزلت: استبانت، خلاجاً: شكاً، الأنقاض: المهزول، ذي غربين: حدين، الغرب: السيف.

528) ينظر: أحلام الخيال الفني: 320.

❖) هو إبراهيم بن هشام بن إسماعيل بن هشام بن الوليد بن المغيرة بن عبدالله بن عمرو بن مخزوم، وكان إبراهيم خال الخليفة هشام بن عبدالملك، وقد ولاه مكة والمدينة سنة 106هـ، ثم عزله سنة 114هـ. ينظر: ديوان ذي الرمة 1057/2.

529) ديوانه: ق 33، 1057/2. الرهاء: الأرض الواسعة، الترامي: التباعد، سوام: تسمو وترتفع، السوام: الإبل الراعية والغنم، نمى بك: ارتفع بك، جسام: جسيم، ابتعثنا ووجهناها، إلهام: الحرور والسموم تتوقد بين السماء والأرض.

530) ينظر: الرؤى المقنعة: 412.

❖) لقد ولي ابن هبيرة العراق وخراسان سنة 103هـ، ثم عزله هشام بن عبدالملك سنة 105هـ. ينظر: ديوان ذي الرمة 1162/2.

531) ديوانه: ق 37، 1162/2. مزيد: الفرات، الفرعان: الأعمام والأخوال، حسان: أم هبيرة، امرأة من بني عدي بن ملكان، يقال لها بسرة بنت حسان، باذخ: شرفاً مشرفاً، العديان: عدي بن عبد مناة بن أد (رهط ذي الرمة) وعدي بن فزارة (رهط الممدوح)، العيص: الشجر الملتف، عيصين: حيين، مضر الحمراء: لأنه أعطي الذهب من ميراث أبيه أو لأن شعارهم كان في الحرب الرايات الحمر.

532) ينظر: الرؤية المقنعة: 514.

533) ينظر: م.ن: 506.

534) ينظر: م.ن: 497.

535) ينظر: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام 256/6. والجمال في الوعي الشعري العربي قبل الإسلام: 226.

536) ينظر: الجمال في الوعي الشعري العربي قبل الإسلام: 228.

❖) هو الملازم بن حريث بن جابر بن مسلمة بن عبيد بن ثعلبة بن الدول بن حنيفة بن لجيم بن مصعب من بني بكر وائل، وذكر أن أباه الحريث كان سيداً. ينظر: ديوان ذي الرمة 769/2.

537) ديوانه: ق 24، 769/2. تنزو: تثب، يوالي: يتابع ويعزل ذا من ذا، الصك: الضرب الشديد بالشيء العريض.

❖) هو من قبيلة أبي بكر بن كلاب بن عامر بن صعصعة من قيس بن عيلان، كان والي اليمامة والبحرين في خلافة هشام والوليد بن يزيد، توفي سنة 125هـ. ينظر: ديوان ذي الرمة 1265/2.

538) ديوانه: ق 41، 1265. حجر: قصبة اليمامة، السمل: الأخلاق، رعابله: أخلاقه، مذهب:

ماء الشباب، ينيف: يشرف ويعلو على القوم، قرم: السيد الكريم، الفطريف: السيد الشريف، رومي: عامل المهاجر استعدى عليه ذو الرمة، عتبة: خصم (ذي الرمة) اختصموا على بئر وموضع.

539) ينظر: الرؤى المقنعة: 325.

540) ينظر: الجمال في الوعي الشعري العربي قبل الإسلام: 147.

❖) هو من بني عبدالقيس، جعله خالد بن عبدالله القسري على شرطة البصرة، وولاه مصعب بن الزبير على بني عبدالقيس في حربه مع المختار الثقفي، توفي نحو سنة 110هـ. ينظر: ديوان ذي الرمة 657/2.

541) ديوانه: ق 17، 657/2. الأطلاح: الإبل، هطلانها: شدة سرها، الداي: فقار الظهر، الحواني: المعوجة، الحارك: أعلى الكاهل، ساطع: مرتفع، عبيط: طري، السنابك: أطراف الحوافر، بلت: لزمت، الأخماس: أخماس البصرة: (العالية، بكر بن وائل، تميم، عبدالقيس، الأزد)، الكنع: القطع، الكراسيع: أسفل الكف مما يلي الخنصر.

542) ينظر: الرؤى المقنعة: 514.

543) ينظر: م.ن: 496.

❖) هو بلال بن أبي بردة عامر بن أبي موسى عبدالله بن قيس بن سليم بن هصار بن حرب بن عامر من بني الأشعر من كهلان بن سبأ. وهو حفيد أبي موسى الأشعري رضي الله عنه وكان من شرطة البصرة سنة (109هـ) ثم أصبح قاضي البصرة وأميرها إلى أن عزله يوسف بن عمر الثقفي سنة 120هـ فمات في سجنه. ينظر: ديوان ذي الرمة 1313/2.

544) ديوانه: ق 43، 1313/2. وينظر: ق 52، 32، 39. المحض: الخالص النسب، مرمين: مطرقين من هيبته، الغلب: الغلاظ الأقارب، جزل: عظيم المروءة، أراجيح: فلوات، الشفيف: الريح الباردة، عجاج: بحر له صوت.

545) ينظر: ديوانه: ق 38، 22، 4.

546) ينظر: الكرامة الصوفية: 204.

547) ينظر: الموشح: للمرزباني: 107، الأغاني 116/6، الشعر والشعراء: 341.

548) ينظر: ذو الرمة شاعر الحب والصحراء: 210.

❖) بنو امرئ القيس: هم بنو زيد مناة بن تميم، وقيل في الاشتقاق (ليس في امرئ القيس نباهة ولا رجال معروفون)، وكان ذو الرمة يهاجي شاعرهم هشام بن قيس المرئي، وكان سبب الهجاء أن ذا الرمة نزل بقرية لبني امرئ القيس يقال لها (مرآة) فلم يقروه ولم يعلفوا له. ينظر: ديوان ذي الرمة 259/1.

549) ديوانه: ق 7، 259/1. حوران: قرية بالشام، الرسائق: البساتين، الشقاشق: هي التي يخرجها البعير من شدقه إذا هدر، تنوء: تنهض، العنفق: خفة الشيء، أزعكي: قصير لئيم ضامر، العوارق: تعرق العظم لا تدع عليه لحماً، العضاريط: التباع، رعاء الدقائق: يرعون إبلهم الهزيلة، ثط: لا لحية له.

550) ينظر: المطر في الشعر الجاهلي: 155.

551) ديوانه: ق 15، 592/1. وينظر: ق 23، 40، 47، 5، 57. السبلة: ما على الشارب من شعر، نصاب: الحسب والأصل، الحصى: العدد الكثير، ابن خوط: رجل من بني امرئ القيس، العذر: الضفائر من الشعر، الخور: الغزار من الإبل.

❖) هو الحكم بن عوانة بن عياض الكلبي، وهو والد عوانة الإخباري المشهور وكان أبوه عبداً خياطاً، وكانت أمه أمّة سوداء لآل أبي أيمن بن خريم بن فاتك الأسدي وقد ولي حكم السند، ثم ولاه هشام بن عبدالملك خراسان سنة 109هـ، ويذكر أن الحكم قد خالف ونازع ذا الرمة في بعض قوله فقال فيه هذه الأبيات. ينظر: ديوان ذي الرمة 1773/3.

552) ديوانه: ق 78، 1773/3. الملصق: الدعي، الثلمة: الموضع الذي قد انثلم، القعب: القدح الغليظ الجافي، دهدهت: تدحرجت، خرت: سقطت، لز: شد وألصق بها، الغراء: مادة لاصقة، الشعب: إصلاح الإناء المكسور.

553) ديوانه: ق 18، 667/2.

554) ينظر: حياتي في الشعر: صلاح عبدالصبور: 105.

555) ديوانه: ق 21، 696/2. وينظر: ق 39، 33، 36. تحجينها: وسمها، منه: ذهبت قوته ونشاطه، المائح: الذي يملأ الدلو من أسفل البئر، القليب: البئر.

556) ينظر: مفاتيح القصيدة الجاهلية: 94.

557) ديوانه: ق 11، 338/1. غيد: اللين في العنق، الوغرة: شدة الحر، صيخود: شديدة وقع الحر، الكؤود: الشديدة، مخروط: شديد منجذب، عموده: بطنه ومعظمه، الجليد: الجلد، ذا قحم: السير شديد وذو انتقال، التهويد: السير اللين، مودود: نوم محبوب.

558) ينظر: التحليل النفسي للذات العربية: 23.

قائمة المصادر والمراجع

- أبعاد التجربة الفلسفية: ماجد فخري - دار النهار للنشر - بيروت - 1980.
- الإبهام في شعر الحداثة - العوامل والمظاهر وآليات التأويل: د. عبدالرحمن القعود - سلسلة عالم المعرفة - الكويت - 2002.
- أحلام الخيال الفني - مستويات الدلالة في شعر ذي الرمة: د. حسنة عبدالسميع - الهيئة المصرية العامة للكتاب - مصر - 1998.
- أساليب الشعرية المعاصرة: د. صلاح فضل - دار الآداب - بيروت - 1994.
- استراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية: مطاع صفدي - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - ط 2 - 1986.
- أساس البلاغة: جارالله الزمخشري - دار الشعب - القاهرة - 1960.
- أسطورة سيزيف: ألبير كامو - تر: أنيس زكي حسن - دار مكتبة الحياة - بيروت - د.ت.
- الأغاني: أبو الفرج الأصبهاني: مؤسسة جمال للطباعة والنشر - بيروت - د.ت.
- الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة: موريس أبو ناصر - دار النهار - بيروت - 1979.
- انتروبولوجيا الجسد والحداثة: دافيد لوبروتون - تر: محمد عرب صاصيلا - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر - بيروت - 1993.
- الإنسان بين الجوهر والمظهر: إريك فروم - تر: سعد زهران - مراجعة وتقديم: لطفي فطيم - سلسلة عالم المعرفة - الكويت - 1989.
- الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي: د. حسني عبدالجليل يوسف - مكتبة النهضة المصرية - مصر - د. ت.
- أنوار التنزيل وأسرار التأويل المعروف بتفسير البيضاوي: ناصر الدين الشيرازي البيضاوي - مؤسسة شعبان للنشر والتوزيع - بيروت - د.ت.
- بنية الرؤيا ووظيفتها في القصة العراقية القصيرة: د. صالح هويدي - الموسوعة الصغيرة - دار الشؤون الثقافية - بغداد - 1993.
- التحليل النفسي للذات العربية - أنماطها السلوكية والأسطورية: د. علي زيعور - دار الطليعة - بيروت - 1982.

- تشكيل الخطاب الشعري – دراسات في الشعر الجاهلي: أ. د. موسى ربابعة – مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع – الأردن – 2000.

- التصور والخيال – موسوعة المصطلح النقدي: ر.ل. بريت – تر: عبدالواحد لؤلؤة – دار الرشيد للنشر – بغداد – 1979.

- التطور والتجديد في الشعر الأموي: شوقي ضيف – دار المعارف – مصر – ط 3 – 1965.

- تفسير التحرير والتنوير: محمد الطاهر بن عاشور – الدار التونسية للنشر – تونس – د.ت.

- الثابت والمتحول – بحث في الاتباع والإبداع عند العرب – صدمة الحداثة: أدونيس – دار العودة – بيروت – ط 4 – 1983.

- جامع البيان عن تأويل آي القرآن: أبي جعفر محمد بن جرير الطبري: دار الفكر – بيروت – 1988.

- جدلية الخفاء والتجلي – دراسات بنيوية في الشعر: كمال أبو ديب – دار العلم للملايين – بيروت – 1979.

- الجسد والصورة والمقدس في الإسلام: فريد الزاهي – دار أفريقيا الشرق – بيروت – 1999.

- جماليات المكان: غاستون باشلار – تر: غالب هلسا – المؤسسة الجامعية للدراسات – بيروت – 1984.

- الجمالية في الفكر العربي – دراسة: د. عبدالقادر فيدوح – منشورات اتحاد الكُتاب العرب – دمشق – 1999.

- الحوار بين الحلم واليقظة – الفنان علاء بشير: د. ضياء خضير – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – 2000.

- الحياة والموت في الشعر الأموي: د. محمد بن حسن الزير – دار أمية للنشر والتوزيع – الرياض – د.ت.

- حياتي في الشعر: صلاح عبدالصبور – دار اقرأ – بيروت – 1981.

- الحيوان: الجاحظ – تحقيق: عبدالسلام هارون – دار الكتاب العربي – بيروت – 1969.

- الحيوان في الأدب العربي: شاكر هادي شاكر – مكتبة النهضة العربية – مصر – 1985.

- الخبرة الجمالية – دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية: د. سعيد توفيق – المؤسسة الجامعية للدراسات – بيروت – 1992.

- خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب: عبدالقادر البغدادي، تحقيق: عبدالسلام هارون - مكتبة الخانجي - القاهرة - ط 3 - 1989.

- دائرة المعارف الإسلامية: نقلها إلى العربية: محمد ثابت الفندي - أحمد الشناوي - إبراهيم زكي خورشيد - عبدالحميد يونس - مراجعة: محمد مهدي علام - د.م - 1933.

- دراسات في الأدب الجاهلي: د. عادل جاسم البياتي - دار النضر المغربية - الدار البيضاء - 1986.

- دراسات في الشعر العربي القديم: د. بهجت عبدالغفور الحديثي - المكتبة الوطنية - بغداد - 1990.

- دراسة الأدب العربي: د. مصطفى ناصف - دار الأندلس - بيروت - 1983.

- دلائل الإبداع والرؤيا في شعر السياب (دراسة أنموذجية): منصور فيسومة - دار سحر للنشر - تونس - 1996.

- ديوان جميل (شاعر الحب العذري): جمع وتحقيق وشرح: حسين نصار - دار مصر للطباعة - مصر - د.ت.

- ديوان ذي الرمة: شرح الإمام أبي نصر الباهلي صاحب الأصمعي - رواية الإمام أبي العباس ثعلب - حققه وقدم له وعلق عليه: د. عبدالقدوس أبو صالح - مطبعة طربين - دمشق - 1972.

- ذو الرمة - دراسة ونقد: طراد الكبيسي - ساعدت وزارة التربية والتعليم على نشره - بغداد - 1969.

- ذو الرمة شاعر الحب والصحراء: د. يوسف خليف - دار المعارف - مصر - 1970.

- الرحلة في القصيدة الجاهلية: وهب رومية - اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين - د.م - 1975.

- الرمز الشعري عند الصوفية: د. عاطف جودة نصر - دار الأندلس - بيروت - ديب - المؤسسة المصرية العامة للكتاب - مصر - 1986.

- الرؤيا المقيدة - دراسات في التفسير الحضاري للأدب: شكري محمد عياد - الهيئة المصرية العامة للكتاب - مصر - 1978.

- رؤية دوستويفسكي للعالم: نيقولا بردیانف - تر: فؤاد كامل - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - 1986.

- روضة المحبين ونزهة المشتاقين: ابن قيم الجوزية – فسر غريبه وراجعه: صابر يوسف – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر – بيروت – 1982.

- الزمان الوجودي: عبدالرحمن بدوي – مكتبة النهضة المصرية – القاهرة – ط 2 – 1995.

- زمن الشعر: أدونيس – دار العودة – بيروت – ط 2 – 1978.

- الزمن في الأدب – هانز ميرهوف – تر: أسعد مرزوق – مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر – القاهرة – نيويورك – 1972.

- سوسيولوجيا الغزل العربي (الشعر العذري نموذجاً): الطاهر لبيب – تر: مصطفى الحسناوي – دار الطليعة – بيروت – ط 2 – 1988.

- شرح تأويل الشيخ الأكبر محيي الدين بن عربي لسورة يوسف (سلوك القلب من الوجود إلى الفناء ثم البقاء) : دراسة وتأليف: محمد علي حاج يوسف: تقديم الأستاذ الشيخ محمد رجب ديب – حلب – بيروت – 1999.

- شرح ديوان جرير: تحقيق: محمد عبدالله الصاوي – منشورات دار مكتبة الحياة – بيروت – د.ت.

- شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة: تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد – دار الأندلس – بيروت – ط 2 – 1983.

- الشعر بين الرؤيا والتشكيل: د. عبدالعزيز المقالح – دار العودة – بيروت – 1981.

- الشعر العربي القديم في ضوء نظرية التلقي والنظرية الشفوية (ذو الرمة نموذجاً): د. حسن البنا عز الدين – عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية – القاهرة – 2001.

- شعرنا الحديث إلى أين: غالي شكري – دار الآفاق الجديدة – بيروت – ط 2 – 1978.

- الشعر والزمن: جلال الخياط – دار الحرية – بغداد – 1975.

- الشعر والشعراء: ابن قتيبة – تحقيق: أحمد محمد شاكر – دار المعارف – مصر – 1982.

- الشعر واللغة: د. لطفي عبدالبديع – مكتبة النهضة المصرية – مصر – 1969.

- الشعر والمجتمع – مختارات من الأبحاث المقدمة لمهرجان المربد الثالث – دار الحرية – بغداد – 1974.

- الشفاهية والكتابية: والتر ج. أونج – تر: د. حسن البنا عز الدين – سلسلة عالم المعرفة – الكويت – 1994.

- صحيح البخاري: للبخاري – دار الحياة – بيروت – د.ت.

- الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس: ساسين سيمون عساف - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر - بيروت - 1982.

- الصوفية والسوريالية: أدونيس - دار الساقي - بيروت - 1992.

- طبقات فحول الشعراء: ابن سلام: تحقيق: محمود محمد شاكر: مطبعة المدني - القاهرة - 1974.

- الطبيعة في الشعر الجاهلي: نوري حمودي القيسي - دار الإرشاد - بيروت - 1970.

- طريق الفيلسوف: جان فال - تر: أحمد حمدي محمود - مؤسسة سجل العرب - القاهرة 1967.

- العزف على وتر النص: د. عمر الطالب - دار اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 2000.

- العزلة والمجتمع: نيقولاي بردايائيف - تر: فؤاد كامل - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - 1986.

- عصر السريالية: والاس فالي - تر: خالدة سعيد - دار العودة - بيروت - 1981.

- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ابن رشيق القيرواني - تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد - دار الجيل - بيروت - ط 4 - 1972.

- الغزل العذري - دراسة في الحب المقموع: يوسف اليوسف - دار الحقائق - د.م - 1982.

- فتح البيان في مقاصد القرآن: صديق بن حسن البخاري - قدم له وراجعه: عبدالله الأنصاري - دار إحياء التراث الإسلامي - قطر - د.ت.

- الفرق الإسلامية في الشعر الأموي: النعمان القاضي - دار المعارف = القاهرة - د.ت.

- فكرة الجسد في الفلسفة الوجودية: د. حبيب الشاروني - مكتبة الأنجلو المصرية - مصر - 1974.

- الفلسفة الوجودية: زكريا إبراهيم - دار المعارف - القاهرة - 1956.

- فن الحب: إريك فروم - تر: مجاهد عبدالمنعم مجاهد - دار العودة - بيروت - 1972.

- فن الوصف وتطوره في الشعر العربي: إيليا الحاوي - دار الكتاب اللبناني - بيروت - 1980.

- في حداثة النص الشعري - دراسات نقدية: د. علي جعفر العلاق - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - 1990.

- في الشعر الإسلامي والأموي: عبدالقادر القط - دار النهضة العربية - بيروت - 1976.

- في الشعرية: كمال أبو ديب - مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت - 1987.

- في المعنى والرؤيا - دراسات في الأدب والفن: بديعة أمين - دار الحرية - بغداد - 1979.

- القاموس المحيط: الفيروز آبادي - المؤسسة العربية - بيروت - د.ت.

- قراءة ثانية في شعر امرئ القيس: د. محمد عبدالمطلب - الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان - مصر - 1996.

- قراءة ثانية لشعرنا القديم: د. مصطفى ناصف - دار الأندلس - د.م - 1981.

- قراءة جديدة لشعرنا القديم: صلاح عبدالصبور - دار الكتاب العربي - القاهرة - 1968.

- قصة الفلسفة من أفلاطون إلى جون ديوي حياة وآراء أعاظم رجال الفلسفة في العالم - ديورانت - مكتبة المعارف - بيروت - 1982.

- القلق والاغتراب في شعر ما قبل الإسلام: د. عمر الطالب - دار عكاظ - المغرب - 1988.

- القيم الفكرية والجمالية في شعر طرفة بن العبد: د. عبدالقادر فيدوح - دار الأيام للنشر - البحرين - 1998.

- كتاب العين: الخليل بن أحمد الفراهيدي - تحقيق: د. مهدي المخزومي ود. إبرهيم السامرائي - وزارة الثقافة والإعلام - العراق - 1985.

- الكشاف في حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل: الزمخشري - دار الفكر - بيروت - 1983.

- الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم - القطاع اللاواعي في الذات العربية: د. علي زيعور - دار الأندلس - بيروت - ط 2 - 1984.

- الكلمات والأشياء: التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي - دراسة نقدية: د. حس البنا عز الدين - دار المناهل - بيروت - 1989.

- لحظة الأبدية: دراسة في الزمان في أدب القرن العشرين: سمير الحاج شاهين - المؤسسة العربية للدراسات - بيروت - 1980.

- لسان العرب: ابن منظور - الدار المصرية - القاهرة - د.ت.

- اللغة واللون: د. أحمد مختار عمر - دار البحوث العلمية - الكويت - 1982.

- محيط المحيط - قاموس مطول للغة العربية: المعلم بطرس البستاني - مطابع مؤسسة جواد للطباعة - لبنان - 1977.

- المخصص: ابن سيده - تحقيق: لجنة إحياء التراث العربي = دار الآفاق الجديدة - بيروت - د.ت.

- المدخل إلى الرؤيا وتعبيرها: حسن مظفر الرزو - شركة مطبعة الجمهور - الموصل - 1990.

- المذاهب النقدية - دراسة وتطبيق: د. عمر الطالب - دار الكتب للطباعة والنشر - الموصل - 1993.

- مسائل في الإبداع والتصور: جمال عبدالملك - دار التأليف - الخرطوم - 1972.

- المسألة الفلسفية: محمد عبدالرحمن مرحبا - منشورات عويدات - بيروت - 1961.

- مشكلة الحب: زكريا إبراهيم - دار مصر للطباعة - مصر - ط 2 - 1970.

- مصطلحات قرآنية: د. صالح عضيمة = الجامعة العالمية الإسلامية - د.م - 1994.

- المطر في الشعر الجاهلي: د. أنور أبو سويلم - دار عمار - عمان - 1987.

- معجم مقاييس اللغة: أحمد بن فارس - تحقيق: عبدالسلام هارون - دار الفكر - بيروت - 1979.

- المعجم الفلسفي: جميل صليبا - دار الكتاب المصري - القاهرة - د.ت.

- المعجم الفلسفي: مجموعة من العلماء - عالم الكتب - بيروت - 1979.

- مفاتيح القصيدة الجاهلية - نحو رؤية نقدية جديدة (عبر المكتشفات الحديثة في الآثار والميثولوجيا): د. عبدالله الفيفي - النادي الأدبي الثقافي - جدة - السعودية - 2001.

- المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام: د. جواد علي - دار العلم للملايين - بيروت - 1968.

- مقامات الهمذاني: قدم لها وشرح غوامضها: الشيخ محمد عبده - دار الشرق - بيروت - ط 7 - 1986.

- مقدمة في نظرية الأدب: عبدالمنعم تليمة - دار العودة - بيروت - ط 2 - 1979.

- مقامة القصيدة العربية في العصر الأموي: حسين عطوان - دار المعارف - مصر - 1974.

- مقدمة للشعر العربي: أدونيس - دار العودة - بيروت - 1971.

- من الكائن إلى الشخص - دراسات في الشخصانية الواقعية: د. محمد عزيز الحبابي - دار المعارف - مصر - 1968.

- منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري - الآفاق النظرية وواقعية التطبيق: د. قاسم البريسم - دار الكنوز الأدبية - د.م - 2000.

- مواقف في الأدب والنقد: د. عبدالجبار المطلبي – دار الرشيد للنشر – بغداد – 1980.

- الموت في الفكر الغربي: جاك شورون – تر: كامل يوسف حسين – سلسلة عالم المعرفة – الكويت – 1984.

- الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء: المرزباني – وقف على طبعه: محب الدين الخطيب – المطبعة السلفية – القاهرة – ط 2 – 1385هـ.

- مولد الفكر وبحوث فلسفية أخرى: جورج سنتيانا – منشورات دار الآفاق الجديدة – بيروت.

- الموت والعبقرية: عبدالرحمن بدوي – دار القلم – بيروت.

- نظرية التأويل: مصطفى ناصف – النادي الأدبي الثقافي – جدة – 2000.

- نظرية القارئ وقضايا نقدية وأدبية: د. السيد إبراهيم – مكتبة زهراء الشرق – القاهرة – 1998.

- النفس والجسد عند ديكارت وكبار الديكارتيين: جلال الدين سعيد – دار نور للطباعة والنشر – د.م. – 1997.

- الوجودية: جون ماكوري – تر: د. إمام عبدالفتاح إمام – سلسلة عالم المعرفة – الكويت – 1982.

- وصف الطبيعة في الشعر الأموي: إسماعيل أحمد العالم – دار عمار – بيروت – 1987.

- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان: ابن خلكان – تحقيق: إحسان عباس – دار الثقافة – بيروت.

الدوريات:

- أدب الرؤية – المفهوم والمدلول: د. عمر الطالب – مجلة الموقف الثقافي – العدد (41) – 2002 – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد.

- الألوان في اللغة والأدب: الصادق الميساوي – مجلة حوليات الجامعة التونسية – عدد (36) – 1995 – جامعة تونس.

- الأنا الأعلى في الذات العربية – البطل في التصوف والانثروبولوجيا والفنون والأحلام: د. علي زيعور – مجلة آفاق عربية – العدد (5) – 1980 – بغداد.

- بحثاً عن رؤية كونية في شعر أبي تمام: د. فهد عكام – مجلة التراث العربي – العدد (9) – 1982 – دمشق.

- تعبيرية اللون في شعر عنترة: جاسم محمد صالح - مجلة جذور - العدد (2) - 1999 - النادي الأدبي الثقافي - جدة.

- تنوير المنير في بحث المخاطب عن الضمير: مطاع صفدي - مجلة الفكر العربي المعاصر - العدد (38) - 1986 - مركزالإنماء القومي - بيروت.

- التفسير الأسطوري للشعر القديم: أحمد كمال زكي - مجلة فصول - العدد (3) - 1981 - مصر.

- الجسد في الشعر العربي قبل الإسلام: د. مؤيد اليوزبكي - بحث ملقى في المؤتمر العلمي السنوي لكلية الآداب - 2002.

- الحساسية الميتافيزيقية في الشعر الحديث - مقاربة لمفهوم الرؤيا في حركة مجلة شعر: حسن مخافي - مجلة جسور - العدد (3/2) - 1993 - تصدر عن دار كتاب - واشنطن - 1992.

- روعة الاقتراب من شعر ذي الرمة: د. تامر سلوم سلوم - مجلة آفاق الثقافة والتراث - العدد (10) - 1995 - الإمارات العربية المتحدة.

- رمز الذئب في نماذج من الشعر العربي القديم: ياسين عايش - مجلة دراسات - المجلد (28) - العدد (1) - 2001 - الجامعة الأردنية.

- الرؤيا في النص السردي العربي حافز سردي أم وحدة دلالية؟: نصر حامد أبو زيد - مجلة فصول - المجلد (13) - العدد (3) - 1994 - تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- الرؤيا في القرآن الكريم: عبدالجبار السامرائي - مجلة المورد - العدد (2) - 1992 - العراق.

- الزمن والمسافة في شعر ذي الرمة: إحسان عباس - مجلة الثقافة - العدد (588) - 1950 - القاهرة.

- الصحراء ورامزوها (لبيد بن ربيعة): أندريه مايكل - تر: عبدالكريم حسن - سميرة بنت حمو - مجلة البحرين الثقافية - العدد (15) - 1998 - البحرين.

- الطير وعالمه الحيواني في الشعر الجاهلي: د. عبدالقادر الرباعي - مجلة مجمع اللغة العربية الأردني - العدد (31) - 1986 - الأردن.

- الفن والأدب بين الرؤية والرؤيا: فاضل ثامر - جريدة الثورة - صفحة ثقافة - 186/11/1 - العراق.

- القطا في اللغة والشعر العربي القديم: د. محمد السليمان السديس - مجلة كلية الآداب - جامعة الملك سعود - المجلد (12) - العدد (1) - 1985.

- القصيدة العربية وطقوس العبور - دراسة في البنية النموذجية: د. سوزان ستيتكيفيتش - مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق - المجلد الستون - الجزء الأول - 1985 - دمشق.

- مجنون ليلى وذو الرمة وأبو زيد الهلالي بين الواقع التاريخي والرواية الشعبية: هاشم الطعان - مجلة التراث الشعبي العراقي - العدد (3/2) - 1976 - العراق.

- مشكلة المكان الفني: يوري لوتمان - تقديم وترجمة: سيزا قاسم دراز - مجلة ألف - مجلة البلاغة المقارنة - العدد (6) - 1986.

- موقف الإنسان التناقضي من الوجود: إريك فروم - عرض وتلخيص: إميل توفيق - مجلة الأديب - الجزء الخامس - 1964 - بيروت.

- نظرية الحب عن الشعراء التروبادور وأثرها في دراسة شعر الغزل الأموي: د. إبراهيم أحمد ملحم - مجلة عالم المعرفة - المجلد (29) - العدد (1) - 2000 - الكويت.

- النار في الشعر الجاهلي: أنور أبو سويلم - مجلة دراسات - المجلد (15) - العدد (3) - 1988 - الأردن.

- الهامة والصدى، صدى الروح في الشعر الجاهلي: إحسان الديك - مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية) - المجلد (13) - العدد (2) - 1999 - نابلس - فلسطين.

الأطروحات الجامعية:

- الأمل في الشعر العربي قبل الإسلام: أحمد محمود زيدان العبيدي - أطروحة دكتوراه - مقدمة إلى كلية الآداب - جامعة الموصل - 1996.

- تراكيب أبنية الجذور (بصر، رأى، نظر) في القرآن الكريم - دراسة دلالية: عزة عدنان أحمد - رسالة ماجستير - مقدمة إلى كلية الآداب = جامعة الموصل - 2001.

- الجمال في الوعي الشعري العربي قبل الإسلام (دراسة تأويلية): هلال جهاد - أطروحة دكتوراه - مقدمة إلى كلية الآداب - جامعة الموصل - 1998.

- الرمز والوجود في عصر ما قبل الإسلام: باسم إدريس قاسم - رسالة ماجستير - مقدمة إلى كلية الآداب - جامعة الموصل - 1992.

- شعر ذي الرمة (دراسة فنية): خالد ناجي السامرائي - أطروحة دكتوراه - مقدمة إلى كلية الآداب - الجامعة المستنصرية - 1997.

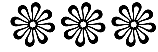
- اللون في شعر ذي الرمة: شيماء خيري فاهم - رسالة ماجستير - مقدمة إلى كلية التربية - جامعة القادسية - 2000.

المراجع الأجنبية:

- Encyclopedic world dictionary - librairie duliban: Beirut, 1974.

- Princeton encyclopedia of poetry and poetics - Alex preminger, London, 1979.

- The poetry of vision - five eighteenth century poets: patricia meyerspacks cambridge, massachusetts 1967.



استهلال:

قضية المنهج من القضايا العامة التي شغلت الباحثين والكتاب والنقاد منذ القديم حيث أفرزت لها مؤلفات عدة، وتناولتها أقلام كثيرة، وناقشها دارسون مختلفون كل من زاويته الخاصة، وحسب تصور معين لطبيعة المنهج، وماهيته ووظائفه، والشروط اللازمة لقيامه كنموذج علمي له سماته الخاصة، وطابعه المميز الذي تهتدي به الأقلام في التأليف، وتسترشد به الأفهام في بيان الأفكار وصياغة العبارات بمنطق سليم، وفهم قويم، خال من العلل، مستند إلى الدلائل والبرهان.

انطلاقاً من هذه الاعتبارات، وغيرها يضيق المقام للتفصيل فيها. ووعيا منا بأهمية هذه القضية في جوانبها المتكاملة، والتي منها مثلاً نقد الرواية وتوثيق الخبر، وبما يمكن أن يترتب عن ذلك من دلالات لها قيمتها في مجال الكتابة والبحث والدراسة والنقد، بخاصة لمؤلفات ذاع صيتها، واكتسبت شهرة فائقة عند العامة والخاصة، واعتمدها كثير من الباحثين والدارسين والنقاد للكشف عن قضايا متنوعة، وفي مجالات عدة عبر امتداد هذه المرحلة التي تصلنا بتاريخ تأليف هذا الكتاب الضخم: موضع هذه المقالة[1] بما يتضمنه من أخبار جمة، تتطلب الفحص والتدقيق، والمقارنة بالمصادر الأصلية والمؤلفات المحايثة والمتون الموازية بغية التثبت ودفع الوهم، بالحجة الصادقة، بعيداً عن الأهواء الزائفة، والانطباعات المضللة، غير القائمة على أسس علمية منهجية متينة.

غير أنه يجب الإقرار بأن هذا المبتغى مطمح ليس هيناً، وإنما يتطلب صبراً ومكابدة، لاسيما إذا كنا بصدد كتاب خصب ومثير ومفتوح على ثقافات ولغات ولهجات وموضوعات متنوعة تغرينا بالقراءة، والبحث، لكنه في الآن ذاته يطرح صعوبات عديدة بخاصة في تتبع كثير من أخباره والعديد من رواياته المختلفة، والمتنوعة؛ بل والمتضاربة أحياناً.

نعم لا أحد يشك في أن جزءاً من هذه الصعوبات سرعان ما يتبدد تدريجياً كلما تقدمنا في متابعة أسلوب الأصفهاني وطريقته في إيراد الأخبار، ومعرفة منهجه الخاص في الكتابة وكذا الهدف الذي ألف من أجله هذا الكتاب، إلا أن صعوبات أخرى تظل مع ذلك قائمة،، سواء ما تعلق منها بالسند أو المضمون أو المصدر، غير أننا سنكتفي هنا بالتركيز على طريقة الأصفهاني في التأليف، وتقضي بهذه الجوانب الأساسية في الأسلوب الذي اختاره في ترجمته للشعراء، مقتصرين على نموذج واحد وهو الشاعر كعب بن الأشرف للتمثيل فحسب وليس للحصر.

وقد سلكنا في تبيان ذلك مناقشة العناصر الآتية:

1 – ترجمة الشاعر كعب بن الأشرف، بالتركيز على أهم مميزات شخصيته.

2 – نقد السند.

3 – المادة المصدرية.

4 – نقد المضمون.

5 – استنتاجات.

1 – ترجمة الشاعر كعب بن الأشرف:

هو كعب بن أشرف الطائي، من بني نبهان، شاعر جاهلي. كانت

أمه من بني النضير، دان اليهودية كان سيداً في أخواله، يقيم في حصن قريب من المدينة. أدرك الإسلام ولم يسلم. كان من أشد أعداء المسلمين، وأكثرهم تحريضا بهم وهجاء لهم. يقول عنه صاحب الأعلام: «أكثر من هجو النبي صلى الله عليه وسلم وأصحابه وتحريض القبائل عليهم وإيذائهم والتشبيب بنسائهم»[2].

أما صاحب طبقات الشعراء فيذكر أنه: «من ألد أعداء الرسول صلى الله عليه وسلم وأصحابه بكى قتلى بدر وشبب بنساء النبي صلى الله عليه وسلم ونساء المسلمين»[3]. كان موقفه المتعصب والمعادي للمسلمين عامة والرسول صلى الله عليه وسلم بخاصة سبباً في ذلك الموقف المضاد الذي اتخذه منه الصحابة والرسول صلى الله عليه وسلم، وذلك في محاولة ردعه، وإيقاف توجهه المتصلب تجاه الإسلام والمسلمين، بل إن الأصفهاني ذهب في كتابه الأغاني إلى أن الرسول صلى الله عليه وسلم: «أمر سعد بن معاذ[4] أن يبعث إليه رهطاً، فيقتلوه»[5].

2 – نقد السند:

ابتدأ الأصفهاني حديثه عن الشاعر كعب بذكر الاختلاف الموجود حول نسبه، وذكره أن ابن حبيب[6] جعله من طيئ وأمه من بني النضير.

وإذا نحن تأملنا الصيغة التي أورد بها الأصفهاني خبر ابن حبيب في نسب كعب بن الأشرف نجدها صيغة تنم عن تشككه في خبر ابن حبيب، وعدم اطمئنانه لما ذكره. فصيغة (زعم) في قول الأصفهاني توحي بعدم الجزم بما جاء به ابن حبيب من قوله في قبيلة كعب بن طيئ[7]. وإذا كان الأصفهاني قد أبدى نوعا من الشك؛ إلا أنه لم يأت بما يثبت رأيه في ذلك، حتى وإن أورد الرأي الثاني الذي يقول إن كعباً ينتمي إلى بني النضير، بل نجده قد اكتفى بالقول: «وقيل بل

هو من بني النضير». كما نلاحظ أن صيغة «قيل» التي تردده في قوله من الصيغ التي تفيد (التدليس) حسب العلماء المتخصصين فهو بعد ما تشكك في الخبر الأول، زاد وأتبعه بالخبر الثاني، لم يحسم الأمر بل عاد مرة أخرى وذكر خبراً آخر، مما زاد الأمر التباساً، بحيث لم يذكر من هؤلاء الذين قالوا إنه من بني النضير، وإنما اكتفى بإسناد القول إلى المجهول، وهذه صيغة من صيغ (مطلقة)، لأنها لا تحدد من هو صاحب القول بالذات، وهنا يمكننا القول إن الأصفهاني لم يكن دقيقا في نقل الخبر ثم إنه إذا كنا نأخذ عليه عدم الدقة، فإننا نقر له في الآن ذاته بأسلوب خاص، واضح في إيراد روايات مختلفة للخبر الواحد والشخصية الواحدة. وإذا كنا ـ أيضاً ـ نلمس من كلامه أن الاختلاف حاصل حول قبيلة الشاعر، فإن ذلك لا يمس جوهر العصر أو الفترة التي انتمى إليها، وهي فترة الجاهلية، وما تعكسه من دلالات وأبعاد فكرية وروحية، ستوجه شعره وأسلوبه في الحياة، ونظرته للإنسان والوجود.

وإذا ما انتقلنا إلى أسلوب الأصفهاني في أخذ الخبر، نجده لا ينص على الراوي الذي أخذ عنه الخبر المتعلق بالشاعر: نسباً وأخباراً. كما نلحظ كذلك عدم تحديده للنفر الذين شاركوا في قتل الشاعر، إن صحت فكرة القتل، وبالطريقة التي تمت بها، إذ إن صيغة (نفر) صيغة عامة وغير محددة. والظاهر أن الأصفهاني استدرك ذلك فيما تلى خبر قبيلة الشاعر.

وإذا تتبعنا نوع الصيغ التي ساق بها الأصفهاني روايته وأخباره نجد أنها لا تلتزم شكلاً واحداً، فهو يستعمل (زعم) ومرة (قيل) وتارة لا يذكر سلسة السند الذي أخذ عنه هذه الرواية. ومثال ذلك الخبر الذي ذكره، والقائل بأن الرسول صلى الله عليه وسلم أمر جماعة من أصحابه بقتل كعب في داره، إلا أنه لم يذكر سنده في ذلك، ولم يكشف عن روايته، ما نوعها[8]؟

ومن الصيغ التي لم يلتزم فيها الأصفهاني الدقة والتحري: صيغة (كتب) حين حديثه عن الصلح بين المسلمين وخصومهم على يد الرسول صلى الله عليه وسلم، وذلك في قول الأصفهاني «فكتبت الصحيفة» وهذه صيغة أخرى تنم عن ضعف في الرواية، بإيراد الخبر مجهولاً . وهذا سبب يطرح تساؤلات حول خبر كتابة الصحيفة في تلك الفترة، وبتلك الطريقة التي ذكرها الأصفهاني. واللافت في هذه الأخبار أن الأصفهاني لم يلتزم ولو مرة واحدة بذكر سنده في ترجمة كعب.

فمن هم الرواة الذين أخذ عنهم؟

من الرواة الذين اعتمدهم في سرد أخباره عن كعب: نجد (ابن حبيب) الذي قال عنه ابن النديم: «كان أعلم الناس بتصاريف النحو وكان من أصحاب أبي عمرو بن العلاء وكانت حلقته بالبصرة، بها طلاب العلم وأهل الأدب وفصحاء الأعراب ووفود البادية»[9]، غير أنه بالرغم من مكانة ابن حبيب وقيمته العلمية، فقد أبدى الأصفهاني تشككه في خبره عن كعب. وباستثناء (ابن حبيب) لا نجد ذكراً لرواة آخرين، استند إليهم الأصفهاني في هذه الترجمة. وإنما نجده قد اكتفى بسرد الأخبار إما مجهولة أو مهملة النسبة أو عامة الدلالة، ومن أمثلة ذلك الصيغ الآتية: (زعم – قيل – قتل – كتبت).

3 – المادة المصدرية:

الواضح من هذه الأخبار أن الأصفهاني ركن كثيراً إلى المكتوب منها مما لا يرقى إلى السماع. غير أنه لا ينفي أن فيها تنوعاً وغنى من حيث دلالتها على الخبر الواحد. وهذا يفيد سعة ثقافة الأصفهاني وقدرته الهائلة على الإتيان بمجموعة من الأخبار والأقوال في شأن قضية واحدة، قد تكون جزئية أو كلية. كما يكشف أيضاً عن هذا الأسلوب الخاص في الكتابة، هذه التي ترغم القارئ على البحث

وتقصي الأخبار للتأكد من صحتها أو زيفها، بمعنى أنه بمنهجه هذا، استطاع أن يحمل القارئ مسؤولية التحري والتثبت من هذه الأخبار وعدم التسليم بها جملة وتفصيلاً.

هكذا يصبح القارئ لأخبار الأغاني – مشاركاً – لا متلق فحسب، فميزة هذا المنهج، هو أنه يورد هذا الكم الهائل من الأخبار والروايات المختلفة بل والمتضاربة أحيانا، دون أن يحسم في أيها أصح وأصدق، بل يوردها وإن كانت أقرب إلى نسج الخيال منها إلى الواقع أو الحقيقة.

4 – نقد المضمون:

إن أول ملاحظة تشد الإنتباه هي هذه الطريقة التي سلكها الأصفهاني في إيراد الأبيات الشعرية أو ما عبر عنه «بالأصوات» وهي طريقة[10] متميزة، وغير مألوفة. فهو يبتدئ بالتأطير لها بالقول: (صوت) ثم يذكر الأبيات مباشرة. وهذا دليل كاف، يكشف أن الأصفهاني كان يريد بمصطلح (صوت) اللحن الموسيقي، وليس الأبيات ذاتها[11] أما إذا نظرنا إلى الأبيات التي اختارها من شعر كعب، واسترشد بها في تبيان مكانته ضمن الشعراء، فإننا نجد أنها انتزعت من ضمن مجموعة أبيات أخرى، عبرت عن الموضوع نفسه الذي دلت عليه الأبيات المجاورة لها في السياق ذاته: فهو قد ابتدأ بالبيت:

ولنا بئر رواء جمة   من يردها بإناء يغترف[12]

كي يعبر فيه عن قصده، ويؤكد ما ذكره سابقاً عن الشاعر. وإذا كان الترتيب الذي قدم به الأصفهاني أبيات كعب بن الأشرف يخالف الترتيب الذي أورده ابن المعتز، فإن ذلك قد يُفسَّر برغبة الأصفهاني لتأكيد ما سيعرضه من أخبار عن هذا الشاعر في جانب الفخر وما يتبعه من معاني محايثة[13].

والظاهر أن تركيز الأصفهاني على ذكر الصوت وما يحتوي عليه من خصائص إيقاعية ونغمية، يعود إلى الهدف الرئيس الذي ألف لأجله كتابه، يتجلى ذلك من خلال ما ذكره في كتابه الأغاني: «حدثني إبراهيم بن المهدي : أن الرشيد أمر المغنين أن يختاروا له أحسن صوت غني فيه، فاختاروا له لحن ابن محرز في شعر نصيب: (أهاج هواك المنزل المتقادم) قال وفيه دور كثير، أي صنعة كثيرة. والذي ذكره أحمد يحيى ابن علي أصح عندي ويدل على ذلك تباين الأصوات التي ذكرها، والأصوات الأخرى في جودة الصنعة وإتقانها، وإحكام مبادئها ومقاطعها وما فيها من عمل...»[14].

لا شك أن هذا النص يكشف عن كثير من اللبس الذي قد يبدو عند القراءة الأولى للكتاب وأخباره، لاسيما وأن الهدف قد توضح في جانب الترجمة للشعراء وسرد أخبارهم، لكن بما يخدم الجانب الصوتي من مخارج ومقاطع وصفات وأصناف؛ بل وقد يكون ذلك من بين الأسباب التي جعلته يختار أبياتا معينة، ويسقط أخرى، حتى وإن كانت من الجنس أو الموضوع نفسه. تلك إذاً عوامل جوهرية كانت وراء هذا النهج في عرض الترجمة وسرد الأخبار، وهي طريقة جديدة في مستواها الأدبي من حيث المصطلح[15]، وتقصي الأخبار وإن كانت هذه الأخيرة تتطلب من الباحث نوعا من التحري والتثبت حرصاً على الأمانة العلمية.

أما إذا انتقلنا إلى مناقشة ما أورده الأصفهاني من أخبار حول مقتل الشاعر كعب، والكيفية التي تم بها ذلك القتل، والأشخاص الذين كانوا من وراء هذه العملية، فإننا نصادف نوعا من اللبس في محتواها وأسلوبها. وأولى الملاحظات تنصب حول مدى صحة هذا الخبر القائل بأن الرسول صلى الله عليه وسلم هو الذي أمر أصحابه بقتل هذا الشاعر، خاصة وأن الأصفهاني ذكر الخبر في شكل (قصة)، يصعب الإقرار بها، في غياب سند يدعمها حيث قال: «فأتوه عشية، وهو في

مجلس قومه بالعوالي، فلما رآهم كعب أنكر شأنهم، وكان بدر منهم، فقال لهم : ما جاء بكم فقالوا: جئنا نبيعك أدراعاً نستنفق أثمانها (..) فاعتنقه أبو عبس وضربه محمد بن سلمة بالسيف في خاصرته، وانحنى عليه حتى قتلوه، فرعبت اليهود ومن كان معهم من المشركين»[16].

ويبدو من خلال هذه الروايات المتوازية أن خبر القتل قائم؛ غير أن ملابساته، ومن أوحى به ظل غامضاً، وملتبساً، مما يجعلنا نستبعد أن يكون الرسول صلى الله عليه وسلم هو الذي أمر بالقتل، وبهذه الطريقة التي سردها الأصفهاني، بخاصة وأن كتب التراجم اختلفت في صيغة هذا الخبر وتباينت في إثبات مشهد هذه الواقعة بالتحديد. ثم إن ما ذكره الأصفهاني في هذا الخبر، لا ينسجم والآيات[17] التي سبق أن استشهد بها، والتي تدعو المسلمين إلى الصبر والصفح والعفو من خلال الرسول صلى الله عليه وسلم قدوة المسلمين ونموذجهم الأمثل[18].

استنتاج:

لا شك أن القارئ لا يستطيع إخفاء إعجابه بهذا المؤلف الهام الذي دون فيه الأصفهاني معظم أخبار العرب وأحوالهم في شتى المجالات بقدرة عجيبة على تتبع والسير ووصف الأعلام والحالات وكل ما له صلة بهذه الموضوعات. غير أنه إذا كانت هذه إحدى نقط القوة في هذا الكتاب؛ فإن ثمة جوانب تظل موضوعا للسؤال والنقاش حول مدى صحتها وقوة سندها وحجيتها، لاسيما إذا كان القارئ يود أن يبني عليها أحكاما وتصورات صائبة. وهكذا إذن يمكن أن نجمل جوانب القصور في هذا المؤلف في الملاحظات الآتية:

1 – عدم استناد الأصفهاني في كثير من الموضوعات على سند موثوق

به ـ هذا رغم أن الأصفهاني «روى عن طائفة جليلة عاشوابين العصرين الثالث والرابع: «نعرف منهم ابن دريد وابن الأنباري والجمحي والأخفش ونفطويه والطبري المرزباني وابن قدامة واليزيدي» كما يذكر د. شفيق جبري في مؤلفه (أبو الفرج الأصفهاني): ص 11 ط 4 – دار المعارف – القاهرة – 1980.

2 – كثيراً ما غاب التعليق على هذه الأخبار، بحيث ترد خلوة من السؤال أو النقد أو التعليق، وحيث تسرد على علاتها ـ أحيانا مما يلزم القارئ على العودة إلى المصادرة الأصلية كي يثبت صحتها أوزيفها. وإن كان بعض المتخصص في مجالات (المتخيل) و(الأنتربولوجيا) لا يرون حرجاً في أخذ هذه الأخبار دون النظر في صحتها أو سندها.

3 – تفرد الأصفهاني بطريقة خاصة في نقل الأخبار لاسيما في نهجه اختيار أبيات شعرية كنموذج يعرف من خلاله بشخص الشاعر ونسبه وبعض الأخباره التي تركت أثرا في عصره أو العصور اللاحقة بل وبعض السمات التي ميزت شعره، خاصة فيما تعلق بالأصوات الشعرية المغناة.

إن طريقته الفريدة هاته – تفيد أن غرضه الرئيس من هذه الأخبار ليس الضبط والتوثيق وممارسة النقد؛ وإنما جمع أكبر عدد من الأخبار. وهذا ما يجعلنا نميل إلى ما ذهب إليه د. محمد أحمد خلف الله حين أكد أن أبا الفرج كان «يحرص حرصاً شديداً على ألا يفوته أي شيء مما يعرفه الناس. فهو حريص على جمع ما قيل حتى ولو كان من المصنوعات والأكاذيب – وليس ذلك من مذاهب المؤلفين الذين يحرصون الحرص كله للوقوف على الحقيقة وذكر ما يعتقدون أنه الحق» وتزداد هذه الملاحظة الأخيرة تأكيداً حين نعلم أن الألفاظ التي قدمها الأصفهاني لم تصل إلى درجة التحمل والأداء.

غير أن القضية التي يجب التنبيه إليها خاصة ونحن بصدد الحديث عن منهاج الأصفهاني في الترجمة والأخبار، هي أنه كان راوية من نوع خاص، ولم يكن بالمؤرخ، وإذا أدركنا دلالات هذه الصفة، ربما سيزول ذلك الإعتراض الشديد على الأخبار التي كان يقدمها وهو يعرض للشعراء والأعلام.

5 – لقد أمدنا الأصفهاني – رغم كل التحفظات – برصيد خصب وهام من الأخبار والروايات، بحيث إنه كان جد منسجم والهدف الذي أطر به في البداية، ألا وهو جمع الكثير من الأخبار والروايات المتعلقة بالشاعر. لذلك فالوعي بهذه العوامل والأهداف الثاوية في هذا المتن من شأنها أن تبدد تلك الشكوك والأحكام السلبية حول هذا المؤلف(19) كما تطرح على الباحث أيضاً ضرورة تحديد هدفه من قراءة الكتاب : هل للمتعة فحسب، أم لبناء تصورات دقيقة وصائبة حول أعلام وقضايا أيضاً؟ وذلك حتى يتحمل الباحث بدوره قسطه من البحث والعودة إلى المصادر والأصول وكشف مظانها لمقارنتها والتأكد من صحة هذه الأخبار لكي تكون الاستنتاجات سليمة ودقيقة.

وبناء على هذه المعطيات العديدة التي يجب استحضارها يمكن أن نعيد تقييم تجربة الأصفهاني في هذا الكتاب الهام الجامع لأجناس أدبية والحامل لمواضيع متنوعة بكل موضوعية وتجرد.

الهوامش والمراجع

1) القصد هنا كتاب: الأغاني لأبى الفرج الأصبهاني هذا الكتاب الذي وصفه ابن خلدون في المقدمة «بديوان العرب» انظر المقدمة لابن خلدون تحقيق علي عبدالواحد وافي ص: 1978 ج 3 – ط 3 – دار نهضة مصر القاهرة. وقد سماه ابن النديم في الفهرست كتاب الأغاني الكبير: انظر الفهرست ص 507 بتحقيق مصطفى الشومي – الدار التونسية للنشر – تونس 1985.

2) الأعلام: خير الدين الزركلي ج 6 ص 79-80 ط 3 بلا تاريخ.

3) طبقات الشعراء: ابن المعتز ص 71 – طبعة بريل – ليدن سنة 1913.

4) هو: سعد بن معاذ الأنصاري الأشهلي الأوسي، أسلم بالمدينة بين العقبة الأولى والثانية على يد مصعب بن عمر . وشهد بدراً وأحداً والخندق. ورمي يوم الخندق بسهم فعاش شهرا ثم انتفض جرحه فمات منه وروي من حديث سعد بن أبي وقاص عن النبي ﷺ أنه قال: «لقد نزل من الملائكة في جنازة سعد بن معاذ سبعون ألفاً ما وطئوا الأرض قبل» ذكره ابن كثير في البداية والنهاية ع/ 128.

5) الأغاني: لأبى الفرج الأصبهاني ج 22 – ص 133 تحقيق علي السباعي عبدالكريم الغرباوي محمد غنيم إشراف محمد أبو الفضل إبراهيم: ط الهيئة المصرية العامة للكتاب 1973.

وروى إبراهيم بن سعد عن ابن إسحاق عن يحي بن عباد عن أبيه عن عائشة قالت : كان في بني عبد الاشهل ثلاثة لم يكن بعد النبي ﷺ من المسلمين افضل منهم: سعد بن معاد، وأسيد بن حضير وعباد بن بشر. وقال رسول الله : اهتز العرش لموت سعد بن معاذ، وروي عرش الرحمان أخرجه البخاري في صحيحه 44/5 ومسلم في الصحيح 1915/4 كتاب فضائل الصحابى (44) باب من فضائل سعد بن معاذ رضي الله عنه 24 حديث رقم 1466/124 وابن ماجة في السنن 56/1 المقدمة باب فضل سعد بن معاذ حديث 158 وهو حديث روي من وجوه عدة كثيرة متواثرة رواها جماعة من الصحابة انظر كتاب الاستيعاب في معرفة الأصحاب لأبى عمر يوسف بن عبدالله بن عبدالبر القرطبي ج 2 – ص 167 تحقيق الشيخ علي محمد معوض والشيخ عادل حمد عبدالموجود دار الكتب العلمية بيروت 1995.

6) هو عباد بن حبيب من بني عمرو بن جندب قال القفلي اسمه عباد بن حبيب كان رواية للشعر لغوياً عالماً بأخبار العرب : انظر الأعراب الرواة د. عبدالحميد الشلقاني ص 203 ط دار المعارف مصر 1977.

7) ذكر المحقق أن هذا الخبر ساقط من جميع النسخ التي بين يديه وهذا ما يطرح أسئلة

- بخاصة - حول الكيفية التي تم بها قتل الشاعر ، وكذا دعوة الرسول ﷺ أصحابه لقتل الشاعر. فقد جاء في قول المحقق هامش 2 - ص 125 ج 22 «في مخطوطين: وسأذكر خبر ذلك في موضوع غير هذا إن شاء الله» شيئا ولم يذكر في المخطوطين بعد ذلك.

وغير خاف ما لهذا القول من دلالات حول صحة كثير من الأخبار الواردة في هذا الكتاب.

8) الفهرست لابن النديم: ص 29 ط الاستقامة - طبعة القاهرة بدون تاريخ.

9) من بين ما ذكره الأصبهاني في مزية بعض الأصوات، قوله في أخبار يحيى المكي: «صوت كثير العمل، حلو النغم، محكم الصنعة، صحيح القسمة، حسن المقاطع» الأغاني /.183/2

10) جاء في كتاب «رسالة ابن المنجم في الموسيقى وكشق رموز كتاب الأغاني ليوسف شوقي ص 715 - ط الهيئة المصرية للكتاب 1972 «لئن كانت رسالة المنجم في الموسيقى في رأي المؤلف سوى مختصر لكتاب النغم الذي يشير إليه أبو الفرج في كتابه الأغاني إلى أن هذه الرسالة تضم بين طياتها عددا من المصطلحات الموسيقية التي تتصل بأصولها عند العرب والتي يستخدمها الأصبهاني في كتابه الأغاني».

11) أورد ابن المعتز البيت الأول من الأبيات التي أوردها الأصفهاني أنظر طبقات الشعراء ص 71ط بريلن - ليدن 1913 ومعجم البلدان: ياقوت الحموي: مادة: جرف - دار صادر بيروت 1986.

12) هناك أبيات أخرى لم يذكرها الأصفهاني وهي:

رب خال لي ابصرته ... سبط المشية أبا أنف
لين الجانب في أقربه ... وعلى الأعداء سم كالذعف
ونخيل في قلاع جمة ... تخرج الثمر كأمثال الاكف
وصرير في محال خلة ... آخر الليل أهازيج بدف

أثبتها ابن المعتز في: طبقات الشعراء ص 71.

13) انظر الأغاني : 8/1-9.

14) من بين المصطلحات الواردة: الابتداء - القطع - المقاطع - التجزئة - الأقسام - الإصبع - الصيحة.

15) من بين هؤلاء الذين شاركوا في قتله حسب ما أورده الأصفهاني: محمد بن سلمة الأنصاري: الحارتي «يكني أبا عدي بن مجدعة بن حارثة بن الحارث بن الخزرج الذي انتدب لقتل كعب بن الأشرف اليهودي فقتله» انظر: الرياض المستطاب: يحيى بن أبي بكر العامري ص 258.

وأضاف ابن عبد البر «شهد بدراً والمشاهد كلها، ومات بالمدينة ولم يستوطن غيرها ، وكانت وفاته بها وهو ابن سبع وسبعين وهو أحد الذين قتلوا كعب بن الاشرف واستخلفه رسول الله ﷺ في بعض غزواته» انظر: الاستعاب في معرفة الأصحاب 433/3.

16) منها قوله تعالى: ﴿لتبلون في أموالكم وأنفسكم ولتسمعن من الذين أوتوا الكتاب من قبل ومن الذين أشركوا أذى كثيرا وإن تصبروا وتتقوا فإن ذلك من عزم الأمور﴾ آل عمران أية 186.

وقوله عز وجل: ﴿ود كثير من أهل الكتاب لويردونكم من بعد إيمانكم كفاراً حسداً من عند أنفسهم من بعد ما تبين لهم الحق فاعفوا واصفحوا حتى يأتي الله بأمره أن الله على كل شئ قدير﴾. البقرة – أية 109.

17) وقد ورد في السيرة النبوية لابن هشام تحت عنوان مقتل كعب بن الأشرف «استتكاره خبر رسولي الرسول ﷺ بقتل ناس من المشركين».

قال ابن إسحاق: وكان من حديث كعب بن الأشرف أنه لما أصيب أصحاب بدر، وقدم زيد بن حارثة إلى أهل السافلة، وعبدالله بن رواحة إلى أهل العالية بشيرين بعثهما رسول الله ﷺ إلى من بالمدينة من المسلمين بفتح الله عز وجل عليه، وقتل من قتل من المشركين كما حدثني عبدالله بن المغيث بن أبي بردة الظفري وعبدالله بن أبي أمامة بن سهل ، كل قد حدثني بعض حديثه قالوا: قال كعب بن الأشرف، وكان رجلاً من طيء ثم أحد من بني نبهان وكانت أمه من بني النضير، حيث بلغه الخبر: أحق هذا؟ أترون محمداً قتل هؤلاء الذين يسمي هذان الرجلان – يعني زيداً وعبدالله بن رواحة فهؤلاء أشراف العرب وملوك الناس. والله لئن كان محمد أصاب هؤلاء القوم لبطن الأرض خير من ظهرها» 51/3. تحقيق مصطفى السقا – إبراهيم الإبياري عبدالحفيظ شلبي – المكتبة العلمية – بيروت.

18) صاحب الأغاني أبو الفرج الأصفهاني الراوية د . أحمد محمد خلف الله ص 248- ط 2 مصر 1962.

19) من تلك الأحكام القاسية ما ذكره أحد المؤرخين وهو النوبختي وهو من أهل عصره قال: «كان أبو الفرج الأصفهاني أكذب الناس، كان يدخل سوق الوراقين وهي عامرة بالدكاكين مملوءة بالكتب فيشتري كثيرًا من الصحف ويحملها إلى بيته ثم تكون روايته كلها منها» انظر أبو الفرج الأصفهاني : د شفيق جيري ص 15 – ط 4 دار المعارف مصر 1980. وإذا كانت هذه المقولة تتسم بمبالغة واضحة، فإنها تعكس في جانب منها نوعاً من الشك في كثير من الروايات والأخبار التي أوردها الأصفهاني في الأغاني.



1 - تمهيد

يحتل الكتاب الجامعي مكانة هامة في تطوير التعليم العالي على الرغم من اختلاف الرأي حول فكرة المقررات الدراسية، فثمة من يرى الاقتصار على الكتب الجامعية المحددة، وثمة من يوسع النظرة إلى ضرورة توافر مواد دراسية أخرى مثل المراجع والدروس العملية انطلاقاً من المحاضرة داخل الفصول الدراسية. وتتفاقم تبعات الاعتماد على كتب جامعية بعينها كلما ازداد عدد الطلاب، وضاق مكان تلقي العلم، وشحّت الوسائل والطرائق النافعة في التطبيقات العملية من حلقات البحث وسواها، بل إن هذه التبعات من شأنها أن تعوق التطوير المنشود إذا تحالفت مع التحديات التربوية الكثيرة تحت وطأة التطور المعرفي والتقاني والاتصالي الهائل مثل النشر الإلكتروني واستخدام الأقمار الصناعية في التخديم الذي بلغ شأوه العالي في مثال الجامعة الافتراضية، ولعل من المفيد الانتفاع من هذه التطورات الرقمية في رسم المنهاج والخطة الدراسية لئلا يذهب بنا الظن إلى الاكتفاء بالكتاب الجامعي وحده. ولا يخفى أن محاولات تطوير الكتاب الجامعي مرتهنة بتطوير التعليم العالي في كليات الآداب والعلوم الإنسانية من جوانبه كافة.

ويتجه هذا البحث إلى النظر في حال الكتاب الجامعي من خلال مادة مصادر التراث العربي أو المكتبة العربية نموذجاً، وقد اختيرت هذه المادة لصلتها المباشرة وغير المباشرة بالمواد الدراسية

الأخرى في سنوات الدراسة الأربع، فهي مادة أساس ورئيسة في تحقق أغراض دراسة اللغة العربية وآدابها تعليماً وتثقيفاً في الوقت نفسه.

وقد استقر الرأي على تحديد مفاهيم المنهاج والخطة الدراسية والكتاب الجامعي، وتفصيل القول في مفهوم الكتاب الجامعي وبقية عناصر الخطة الدراسية مثل المحاضرة والمصدر والمراجع وحلقة البحث والمخبر وغير ذلك مما تستوعبه مفردات المنهاج.

وينتقل البحث إلى شرح مفهوم مصادر التراث العربي والمكتبة العربية، وتأمل مكانتها ومكوناتها وتطورها، ثم يخصص جل متنه للتعريف بكتب التأليف في المصادر ولاستخلاص النتائج الدالة على واقع الحال ورؤى تطويره من زواياه المختلفة، ويختتم البحث بالاستشراف المستقبلي لقابليات التطوير المنشود.

2 - المنهاج والكتاب الجامعي:

ليس ثمة تفريق كبير بين المنهاج والخطة والكتاب الجامعي، بل إن علماء التربية يعدون المنهج شاملاً لأي جزء من البيئة التعليمية، مما يؤثر في التعلم والتعليم، وبهذا يمكن أن يشمل تطوير المنهج تغيير محتوى المادة الدراسية أو الأجهزة أو النظام التعليمي أو طرائق التدريس[1].

وتشير أدبيات اليونسكو إلى التقارب بين مصطلحي المنهج والخطة الدراسية، فقد كان المنهج أصلاً وثيقة تبين لكل صف أو سنة دراسية المستويات المتدرجة للمهارات والمعلومات في كل مادة مما يكون أساس التعليم الأولي، وغالباً ما نص على هذا التعاقب في اكتساب المعلومات لضمانة التقدم المنطقي والتدرج في الصعوبة[2]. وعلى الرغم من التداخل السائد بين التلقين والتدريس فإن الضبط المنهجي للخطة هو السبيل الأمثل لنجاح التدريس، وإذا كان المنهاج هو

التخطيط الأفضل لطرائق التدريس، فإن الخطة الدراسية تنهض على الكتاب الجامعي بالدرجة الأولى، مما يتيح لفاعلية المنهج التربوية والتنشيطية التواؤم مع عناصر الخطة الدراسية الأخرى مثل المحاضرات وحلقات البحث وسواها.

إن المنهاج هو رسم الطرائق والأساليب المتبعة لضمان إثراء الخطة الدراسية ووظيفيتها من خلال الكتاب الجامعي مقروناً بعناصر التدريس الأخرى. ويقرر خبراء التدريس أن المنهج هو خطة العمل، وهو في الميدان التعليمي يشمل أنواع الخبرات والدراسات التي ينبغي أن توصل إلى الطلاب. ويمدون أهمية المناهج إلى مكانتها الفائقة في التقدم، ويحددون أسس المنهاج في تحديد الأغراض واختيار الموضوعات والخبرات التعليمية وأساليب تقويمها أثناء الانتشار لتعديلها في ضوء التجارب والتطبيق(3) إن دعت الحاجة، وتستند في الأداء إلى توصيف المفردات وضبط الموضوعات والخبرات المؤدية لتحقيق الأغراض المنشودة، وأولها الكتاب الجامعي، وثانيها الوسائل الأخرى من حلقات البحث وسواها.

ومن المفيد في حال رسم منهاج قسم اللغة العربية وآدابها التركيز على محوريته، أي الترابط والتكامل بين المواد الدراسية في السنة الواحدة والسنوات التالية، فلا ينبغي أن ترسم الخطة الدراسية لمادة مصادر التراب العربي بمعزل عن بقية المواد الأخرى في السنة الأولى أو السنوات التالية لفائدة التقريب بين المحتوى وأشكال التنشيط والمهارات الداعمة، فتتصل مصادر الأدب في العصرين الجاهلي والإسلامي بدراسة النصوص الأدبية للشعر في هذين العصرين، وبدراسة البيان والبديع وموسيقى الشعر وعلوم اللغة ولاسيما النحو حيث البحوث النظرية والتطبيقات العملية والتحليلات النصية، على أن التواصل في مادة مصادر التراث العربي وبقية المواد الدراسية في التدريس والتنشيط وحلقات البحث وسواها، كأن يتحدث

عن التأليف في الأدب من خلال مصدر الأصمعيات، ثم يستخدم المصدر إطاراً لدراسة مواد دراسية أخرى في النحو أو موسيقى الشعر أو البيان والبديع أو تحليل نصوص الشعر الجاهلي والإسلامي.

ويفيد هذا الفهم للمنهج المحوري أيضاً تعزيز المنهاج بمحتوى الخطة الدراسية فيما يخص تحديد مادة الدراسة ومفرداتها، ومجالات درسها، وحصصها النظرية والعملية، وكتبها المقررة، ومراجعها الداعمة والراشدة، والتدريبات والأنشطة المقررة.

3 - الكتاب الجامعي:

تتواضع الخطة الدراسية على كتب جامعية مقررة في المواد جميعها، بيد أن الكتاب الجامعي قاصر عن الإحاطة بمفردات المنهاج، لأن المحاضرة أمام الطلاب هي الركيزة العلمية للتلقي الواعي والمشاركة الإيجابية من الطلاب أنفسهم في تفعيل المنهاج. ولذلك شاع أسلوب الأمالي، إذ تطبع مكاتب الخدمات الطلابية أمليات مأخوذة من لسان الأساتذة المحاضرين لكل مادة دراسية لتصبح بديلاً عن الكتاب الجامعي، مادام الأساس في المنهاج هو إحاطة المحاضرات بمفردات المنهاج. ولعلنا نحدد مفردات منهاج مصادر التراث العربي أو المكتبة العربية كما تواترت في الخطة الدراسية منذ اللجوء إلى تخصيص مادة دراسية لها في السنة الأولى لأقسام اللغة العربية وآدابها في كليات الآداب والعلوم في غالبية الجامعات العربية.

وقد تقرر تدريس هذه المادة في الجامعة السورية قبل أكثر من نصف قرن، إذ يشير وضع كتاب أمجد الطرابلسي في طبعته الأولى إلى عام 1954. واعتمد لأول مرة على هذا الكتاب المقرر، ثم توالت محاولات التأليف لكتب المصادر من جامعة لأخرى، ورافق الكتاب

المقرر كتاب تراثي أو أكثر، ولاسيما كتاب «الأمالي» لأبي علي القالي مثالاً لمصادر التراث العربي الأصيلة، فتألفت مفردات المنهاج ما يلي:

- التأريخ لحركة التأليف اللغوي والأدبي في التراث العربي ومعانيه ومراحله وذكر خصائصها من مرحلة لأخرى.
- التعريف بأهم مصادر التراث العربي في اللغة والأدب وشرح طبيعة تأليفها وسماتها الفكرية والفنية، والتعريف بمؤلفيها قبل ذلك.
- التثقف بكنوز مصادر التراث المعرفية بتقريب الطلبة من محتواها الفكري والأدبي واللغوي من خلال القراءة عن المصادر والإمعان في أساليب تأليفها.
- تعويد الطلبة على قراءة متون المصادر مباشرة، وقد سُهل الأمر على الطلبة فوضعت لهم منتخبات من هذه المصادر، فأضيفت كتب تراثية إلى كتاب «الأمالي» للقالي، مثل كتاب «الحيوان» للجاحظ، أو عدة كتب باختيار نصوص محدودة منها للتوسع في معرفة مصادر التراث مثلما أشار الطاهر أحمد مكي في تقديمه لكتاب «دراسة في مصادر الأدب»، فقد عزا ضرورة الوفرة في المختارات إلى إسعاف العجلين من الشباب المبتدئ بما يقربهم من المصادر ممن «ليس لديهم ما ينفقونه بحثاً عن الكتب واستجلاء غوامضها»، فتوضع بين أيديهم «صورة مصغرة لمادة هذه الكتب واتجاهات أصحابها»[4].

ولا يخفى أن مثل هذا التسهيل قد لا يكون نفعاً كله، فقد لا يعود الطالب إلى أي مصدر تراثي بنفسه، وثمة منفعة جلية في مثل هذه المحاضرات إذا اقترنت بالشروح والتعليقات والإضاءات العلمية في تعريف الأعلام والأماكن والأوقات وتخريج الآيات الكريمة والأحاديث الشريفة والنصوص الشعرية والنثرية الأخرى. وكان محمود فاخوري على حق في رفد النصوص بمزيد من الشروح والتعليقات،

«لأني وجدت طلاب السنة الأولى – والكتاب لهم – أحوج ما يكونون إلى مثل هذا، ذلك أن عيدانهم لاتزال رطبة، وغراسهم تفتقر إلى سقي ورعاية.. بل غياب الجمهرة منهم عن المحاضرات، وهم لا يعلمون أن طلب العلم ينبغي أن يكون بالتلقين والمباشرة والسماع، قبل أن يؤخذ عن الكتب والصحف، أو عن «الأمالي» الخطية التي يتداولها الطلاب زاخرة بأعاجيب من التصحيف والتحريف»[5].

وغالباً ما يتداخل الكتاب الجامعي بالمحاضرات التي تجمع وتطبع ليقتنيها الطلبة، وقد استغنوا عن الكتاب الجامعي المقرر والمحاضرات، بل إن حشداً من الأساتذة المحاضرين، بحكم معرفتهم بمفردات المنهاج وقلة رضاهم عن الكتاب الجامعي المقرر، يكتفون بمحاضراتهم مادة دراسية، مع الإلماح إلى مكانة أمثال هذا الكتاب.

وتأتي أهمية حلقة البحث في المرتبة الثالثة بعد الكتاب الجامعي المقرر والمحاضرات، وفيها يوجه الطلبة إلى الاتصال بالمراجع الداعمة للكتاب الجامعي المقرر. وقد أقرت حلقات البحث تحقيقاً لمسائل عدة في تمكين الطلبة من المعرفة اللغوية والأدبية على نحو مباشر، حين يطلعون على المراجع النافعة في بابها، ويعالجون شؤون المادة الدراسية بتنمية المهارات والخبرات الذاتية، ويصوغون بأساليبهم على الورق تحصيلهم المعرفي، ثم تصير هذه العملية الطويلة إلى مواجهة علمية بين الطالب وأستاذه.

إن الجهد المبذول في حلقة البحث يفوق مثيله في التحضير للامتحان التحريري، فيما لو كان الأداء مدروساً ومنضبطاً، في التمكن من مراحل معالجة البحث من التعرف إلى آفاق المادة الدراسية إلى اختيار الموضوع المناسب لمقدرة هذا الطالب أو ذاك أو الاسترشاد بالمراجع الكثيرة المتاحة بما يفيد العودة إلى كتب أخرى وقراءتها أو قراءة فصول منها تخدم موضوع حلقة البحث، وتلي تلك الخطوات الأخرى الأهم في كتابة حلقة البحث بقلم الطالب تدريباً لمهاراته

وخبراته وأفكاره النامية لا الاكتفاء بالنقل أو التلخيص أو الشرح لصفحات من هذا المرجع أو ذاك.

وتغدو حلقة البحث جانباً رئيساً في المادة الدراسية قد توازي الكتاب الجامعي المقرر والمحاضرات بمعالجة معدها لمراجع متعددة تضمن، في حال الاستهداء بها، تواصل الطلبة مع المنهاج من جهة، وإثراء الكتاب الجامعي المقرر من جهة أخرى، ورفد عمليات التنمية الثقافية والتربوية لدى الطلبة باشتغالهم المباشر على الصياغة العلمية للموضوعات من جهة ثالثة.

وثمة فوائد جليلة في كتابة حلقات البحث مثل تعضيد شخصية الطالب العلمية من خلال تعويده على عادات البحث العلمي وممارسة خطة العمل وكتابة البحث، وتتجلى خلال ذلك كله تعزيز إرادة الطالب على التفكير والكتابة العلميين بروح أخلاقية عامرة بالقيم والرؤى الإنسانية. وتكمن الفائدة الأعمق في تمكين الطالب من حرفية الكتابة العلمية بخطواتها المتعاقبة(6).

4 - مصادر التراث العربي:

4-1 - *مكانتها*: تعد هذه المادة دعامة أساسية في الثقافة الأدبية واللغوية، ليس لطلاب اللغة العربية وآدابها فحسب، بل في التربية الثقافية والثقافة العامة أيضاً(7). لأنها تعبير عن الأصالة الحضارية التي تميزت بها الثقافة العربية على مر العصور. ويضاعف من أهميتها ذلك الاتساع المعرفي الهائل في حركة التأليف العربي منذ بدء التدوين في القرن الأول الهجري حتى اليوم، ولعل النظر في الروايات والمرويات عما قبل التدوين لباعث على تقدير هذه الخزانة المعرفية التي ماتزال في جانب كبير منها قيد المخطوطات في مكتبات العالم ومتاحفه على الرغم من النهوض الكبير في درس التراث العربي وتحقيقه ونشره خلال النصف الثاني من القرن العشرين بخاصة.

أما التعريف بالتراث العربي، وهو جوهر هذه المادة، فهو قاصر عن الإحاطة بهذا الكنز الثقافي الثري والزاخر بألوان المعارف والعلوم والآداب والفنون كلما تقادم الزمن، وتباعدت جغرافية انتشاره إلى بيئات ثقافية إسلامية من الصين وأواسط آسيا الشمالية وجنوبها شرقاً إلى صقلية وأسبانيا غرباً إلى أواسط أفريقيا، إلى المغتربات في أنحاء العالم كله في العصر الحديث، ولاسيما الأمريكتين. فكان للتراث العربي مميزات وخصائص قل نظيرها في نماذج التراث الإنساني الأخرى من حيث العمر الطويل والتنوع الغزير والانتشار الواضح والتمايز الثقافي في شتى أنواع المعرفة الإناسية والدينية والفكرية والعلمية والفنية والأدبية واللغوية، ناهيك عن الاتصال الثقافي مع الثقافات الأخرى من عصر لآخر، من الثقافات القديمة، الهندية والصينية واليونانية واللاتينية، إلى الثقافات الحديثة في إشكالياتها الراهنة التي تتجلى في التنابذ والتجاذب بين ثقافة عريقة وأصيلة وثقافات حديثة تستمد أهميتها من سلطان القوة بأشكالها المتعددة بالدرجة الأولى.

2-4 – *مكوناتها* : ولو أمعنا النظر في مكونات هذه المصادر لهالنا الأمر في عظم المسؤولية الملقاة على عاتقنا في خدمة الثقافة العربية تعريفاً بها لدى الناشئة ودارسي اللغة العربية بخاصة، والمنتفعين بفوائد التنمية الثقافية تثقيفاً وتنشيطاً معرفياً بعامة.

تتوزع المصادر من حيث العصور والبيئات الثقافية إلى أنواع متعددة مثل عصر التدوين والرواية، والعصور المتتالية: العصر الإسلامي والعصرين العباسي الأول والثاني، وعصر الدول والإمارات في الجزيرة العربية والعراق وإيران والشام ومصر والأندلس وصقلية والمغرب العربي وأفريقيا والهند ودول آسيا الشمالية الوسطى والجنوبية.. إلخ، وعصر الدول المتتابعة في الوطن العربي: المماليك والعثمانيين وغيرهم. مثلما تتباين حركة التأليف في المصادر تبايناً

جلياً في العلوم والفنون والآداب، ولعلنا نختصر القول في أنواعها الأدبية واللغوية، فثمة المجموعات الشعرية والكتب الأدبية العامة والمصادر اللغوية والتراجم وكتب الأنساب والمصادر التاريخية والجغرافية والمصادر التأليفية العامة مثل الموسوعات والمعاجم وسواها. ولعل تفصيل القول في ذكر أنواع المصادر اللغوية وحدها مما يدل على ثراء مكوناتها مثل مصادر اللغة وتوزعها إلى معاجم الألفاظ ومعاجم المعاني وكتب اللغة وكتب البلاغة وكتب تراجم اللغويين.. إلخ. أما القول في مصادر السردية العربية فهو أغزر مما نظن، على أنها غفل في التأليف العربي الحديث إلى وقت قريب، بل إن الجمهرة الأعرض من المؤلفين يستتكرون وجود مثل هذه المصادر، ونذكر منها الأساطير والملاحم والسير الشعبية والحكايات والأخبار والليالي والمسامرات والنوادر والطرائف والتكاذيب والشذرات والمنامات والبركات (سرد المعجزات) والمقامات وقصص الحيوان ناهيك عن السرد في القرآن والحديث الشريف والشعر العربي، والسرد التاريخي.. إلخ.

3-4 – *تطورها* : ولقد تطور التأليف في المصادر من عصر لآخر، فكان بسيطاً في عصر التدوين كما هو الحال مع كتب اللغة على سبيل المثال، من الرسائل الصغيرة إلى تأليف الكتب ثم المعاجم، ثم علوم اللغة، ثم مصادر المصادر في الكتب اللغوية الموسوعية، ويلاحظ الفرق الهائل في المصادر نفسها لدى المقارنة بين رسالة صغيرة مثل *كتاب المطر* لأبي زيد الأنصاري، وكتاب *الألفاظ* لابن السكيت، *وفقه اللغة* للثعالبي، *ودلائل الإعجاز* لعبدالقاهر الجرجاني، *وتاج العروس* للزبيدي. على أن الاطلاع على كتابين من كتب المستعربين يكشف عن مدى الثراء والعمق والتنوع والاتساع والشمول والعراقة والأصالة في مصادر التراث العربي وتطورها، أقصد كتاب «تاريخ الأدب العربي» للألماني كارل بروكلمان، وقد عرب منه ستة أجزاء حتى الآن، واكتفى

بروكلمان في موسوعته بالحديث عن الأدب العربي حتى نهاية العصر العباسي بينما وضع فؤاد سزكين (تركيا) كتاباً أشمل سماه «تاريخ التراث العربي»، ويقع الكتاب في عشرة مجلدات، وقد خصص المجلد الثاني للشعر، والسابع لعلم اللغة والنحو والبلاغة والنثر، أما المجلدات الأخرى فخصصها للعلوم والمعارف والفكر الإسلامي.

وطبع شوقي ضيف، وهو العالم المعروف، تسعة مجلدات حتى الآن من مشروعه الكبير الذي حمل عنوان كتاب بروكلمان نفسه «تاريخ الأدب العربي» وخصص هذه المجلدات للعصر الجاهلي والعصر الإسلامي والعصرين العباسيين الأول والثاني، وعصر الدول والإمارات، *الجزيرة العربية والعراق وإيران، والشام، ومصر، والأندلس، وصقلية*.

والسؤال المباشر: كيف الإحاطة، ولو من باب التعريف الوجيز، بهذه المصادر الهائلة من حيث النوع والكم لتكون مقرراً دراسياً في كتاب جامعي؟

5 - كتب التأليف في المصادر:

سأتناول كتب التأليف في المصادر بالتعريف النقدي مما هو مقرر في المنهاج الجامعي لأقسام اللغة العربية وآدابها في كليات الآداب والعلوم الإنسانية في سورية، على أنني سأعرّف بنموذجين من مصر أثناء ذلك على سبيل المقارنة.

1-5 - «*نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب في اللغة والأدب*» لمؤلفه أمجد الطرابلسي. ووضعه لأول مرة عام 1954، وقرر في الخطة الدراسية لطلبة السنة الأولى من أقسام اللغة العربية وآدابها في غالبية الجامعات حتى وقت قريب، بل إنه مايزال مقرراً في جامعة البعث.

أشار الطرابلسي إلى أن كتابه «مجموعة دروس في حركة التأليف عند العرب في اللغة والأدب والتاريخ والجغرافية حتى فجر النهضة، والموضوع من المنهاج المقرر لشهادة الثقافة العامة، أي شهادة السنة الأولى التحضيرية بكلية الآداب»[8]، وتفيد دوافع تأليف الكتاب إلى كونه كتاباً جامعياً بالأساس من أجل «دلالة الطالب الجامعي على المراجع والمصادر الهامة التي هو بحاجة إليها لاستكمال أدوات بحثه»[9]، وحرص مؤلفه على تجريد الدروس من طابعها النظري «متوخين منها غالباً الفائدة العملية التطبيقية»[10].

وزع الطرابلسي كتابه إلى بابين الأول هو «التأليف في اللغة»، ومهد له بذكر فوائد المعاجم اللغوية وأنواعها، وخصص الفصل الأول لمعاجم الألفاظ، في مرحلتها الأولى، تدوين ألفاظ اللغة، ومرحلتها الثانية، تأليف الرسائل اللغوية، ومرحلتها الثالثة وضع معاجم العامة بترتيبها بحسب مخارج الحروف، وبحسب الترتيب الهجائي مع مراعاة أوائل الكلمات، وبمراعاة أواخر الكلمات، وذكر أشهر المعاجم العربية وأكثرها تداولاً، وبعض الملاحظات على المعاجم العربية القديمة.

وتناول في الفصل الثاني معاجم المعاني في مرحلتها الأولى، تأليف بعض الرسائل الصغيرة، ومرحلتها الثانية، تأليف بعض الكتب الواسعة مثل كتاب «الألفاظ» لابن السكيت، و«الألفاظ الكتابية» للهمداني، و«جوهر الألفاظ» لقدامة بن جعفر، ومرحلتها الثالثة، وضع معاجم المعاني، مثل كتاب «فقه اللغة» للثعالبي، و«المخصص» لابن سيده.

وحمل الباب الثاني عنوان «التأليف في الأدب»، وعرّف في الفصل الأول منه بمجموعات الشعر العربي القديم، وأوضح في مفتتحه عملية رواية الشعر في الجاهلية وصدر الإسلام، ونشاط الرواية في عصر التدوين وجمع الدواوين وتصنيف المختارات، وأشهر المجموعات الشعرية المصنفة في القرنين الثاني والثالث، وهي

«المفضليات» و«الأصمعيات»، و«جمهرة أشعار العرب»، و«ديوان الهذليين»، و«حماسة» أبي تمام، و«حماسة» البحتري، و«حماسة»، ابن الشجري، و«مختارات» ابن الشجري.

وعرّف في الفصل الثاني منه بكتب الثقافة الأدبية العامة، وأوضح مفهوم كتب الأدب وصفاتها، وأشهر مؤلفي هذه الكتب في القرن الثالث، وهم الجاحظ وكتاباه «الحيوان» و«البيان والتبيين» والمبرد وكتابه «الكامل» وابن قتيبة وكتابه «عيون الأخبار»، وأشهر مؤلفي كتب الأدب في القرن الهجري وهما ابن عبد ربه وكتابه «العقد الفريد» والقالي وكتابه «الأمالي».

وانتقل في الفصل الثالث منه إلى التعريف بكتب تراجم الأدباء، وشرح عناية المؤلفين بتدوين التراجم، وأورد أشهر الكتب المصنفة في تراجم الشعراء، وهي «طبقات الشعراء» لابن سلام، و«الشعر والشعراء» لابن قتيبة، و«الأغاني» لأبي فرج الأصفهاني، و«معجم الشعراء» للمرزباني، و«المؤتلف والمختلف» للآمدي، و«يتيمة الدهر» للثعالبي، و«الذخيرة» لابن بسام، وأشهر الكتب المصنفة في تراجم اللغويين والنحاة، وهي «طبقات النحويين واللغويين» للزبيدي، و«نزهة الألباء» لابن الأنباري، و«إنباء الرواة» للقفطي، و«بغية الوعاء» للسيوطي، وأشهر الكتب المصنفة في تراجم الأدباء عامة، وهو «معجم الأدباء» لياقوت. وختم الفصل ببعض الملاحظات العامة على هذه الكتب، وبذكر بعض الكتب الأخرى في التراجم.

ويلاحظ على وجه العموم أن الكتاب في منتهى الإيجاز، ولا يفي بأغراض التعريف بمصادر التراث العربي، وتقرر أن يدعم الكتاب بالدرس الميداني أو التطبيقي لكتاب أو أكثر من التراث، مثل كتاب «الأمالي» لأبي علي القالي في جامعة دمشق لفترة طويلة، بينما وضع محمود فاخوري مختارات من هذا الكتاب وكتاب «الحيوان» للجاحظ الذي صار إلى جزء من المنهاج والخطة الدراسية في جامعة البعث.

2-5 – *منتخبات*: ثم قرر كتاب «منتخبات من نصوص قديمة» داعماً لكتاب الطرابلسي، وأعده محود فاخوري، وطبع لأول مرة عام 1981، ونظر معده إلى شغله على أنه «ضرب من التأليف»، ووجد ثمة «صعوبات وملابسات في الاختيار، لأنه يقوم على أمرين متلازمين: أولهما حسن الاختيار الذي يوازن بين النصوص، ويحرص على أن تكون شاهداً حياً لأصلها، وثانيهما مراعاة مستوى الطلاب الذين تُقدم إليهم هذه المنتخبات، وتلبية حاجاتهم الدراسية في حدود كتاب جامعي يوضع بين أيديهم، وفي نطاق محدود لا يتعداه»[11].

وأضاف فاخوري إلى الطبعة الثانية دراستين مفصلتين عن «الحيوان» و«الأمالي»، «تكون كل منهما مدخلاً يتفيأ الطلاب ظلاله، ليخرجوا من بعد إلى النصوص اليانعة التي حان قطافها، ينزّهون فيها الطرف، ويجدون كل ما يشتهون، ويتذوقون ما يختارون»[12].

ووضع فهارس في ختام منتخباته الأول للأمثال، والثاني للأعلام والثالث للأمكنة والبلدان، وكان المحتوى مفصلاً يشير إلى مضمون كل قطعة منتخبة، وذيلها بشروح وتعريفات للأعلام والأمكنة والبلدان وبتخريجات للآيات القرآنية والأحاديث الشريفة والأمثال والأشعار، فذكر في هوامش القطعة رقم (28) نموذجاً لشغله من «الأمالي»، شروحاً لغوية ومظانها في المصادر اللغوية وشروحاً للمفردات وتخريجاً لشعر ورجز وآيات قرآنية، وتعريفاً بأعلام وأماكن.

وكان عدد القطع المختارة من كتاب «الحيوان» خمساً وثلاثين قطعة متفاوتة الطول ومتعددة الموضوعات، أما عددها من كتاب الأمالي فبلغ ستاً وثلاثين قطعة، على أن المقدمتين التعريفيتين بالكتابين وبمؤلفيهما فهما موجزتان (ص 7-11) للأول، و(101-107) للكتاب الثاني، واللافت فيهما هو وفرة المعلومات ودقتها في ذكر السيرة الشخصية والسيرة العلمية وتوصيف الكتاب وموضوعاته وخصائص الكتابة فيه وطبعاته المختلفة.

3-5 - *مصادر التراث العربي في اللغة والمعاجم والأدب والتراجم:* ألف الكتاب عمر الدقاق، وصار مقرراً دراسياً في جامعة حلب منذ عام 1968 حتى الآن، ورأى فيه «سجلاً لتراث الأمم ووعاء لثقافتها، كما كانت مرآة لآمالها ومطامحها، وترجماناً عن مشاعرها وأفكارها»[13]، وأضاف في توصيف كتابه العناية في حفظ التراث العربي وصون ذخائره ونفائسه. «وحسبنا في بيان هذا التراث الحافل أنه باللغة العربية العزيزة، رابطة كياننا، وعماد قوميتنا، وقوام شخصيتنا، وركن ثقافتنا»[14].

وضع الدقاق مدخلاً لكتابه عن حركة التدوين والتأليف من خلال تدوين القرآن وتدوين الحديث وبواكير التأليف وعصور الأدب. وتناول في الفصل الأول «مجموعات الشعر»، ومهد لها برواية الشعر وكتب الاختيارات والحرص على الشعر القديم، وذكر بعض أهم المجموعات، مثل «المفضليات» للمفضل الضبي، و«الأصمعيات» للأصمعي، و«السبع الطوال» لحماد الراوية، و«جمهرة أشعار العرب» لأبي زيد القرشي، و«ديوان الهذليين» للسكري، و«الحماسة» و«الحماسة الصغرى» لأبي تمام، و«الحماسة» للبحتري، و«الحماسة» و«مختارات شعراء العرب» لابن الشجري، و«الحماسة البصرية» للبصري، و«مختارات البارودي» للبارودي.

وتناول في الفصل الثاني «كتب الأدب»، ومهد لها بإشارة موجزة، ثم عرّف ببعض الكتب الهامة، وهي «كتاب الحيوان» و«البيان والتبيين» للجاحظ، و«الكامل» للمبرد، و«عيون الأخبار» لابن قتيبة، و«العقد الفريد»، لابن عبد ربه، و«كتاب الأمالي» للقالي، و«كتاب الأغاني» للأصفهاني، و«زهر الآداب» للحصري، و«نهاية الأرب» للنويري، و«صبح الأعشى» للقلقشندي، و«نفح الطيب» للمقري.

وخصص الفصل الثالث لكتب اللغة، وأشار إلى ملامح جمع اللغة وأنواع التأليف فيها مثل كتب الغريبين والنوادر والهمز والأضداد

والحيوان، ثم عرّف ببعض الكتب، وهي «كتاب النوادر» لأبي زيد الأنصاري، و«النوادر في اللغة» لأبي مسحل الأعرابي، و«كتاب الأضداد» لابن الأنباري، و«الأضداد في كلام العرب» لأبي الطيب، و«إصلاح المنطق» لابن السكيت، و«فقه اللغة» للثعالبي، و«المخصص» لابن سيده.

وعالج في الفصل الرابع «المعاجم»، وأهمها من المعاجم القديمة، «كتاب العين» للخليل بن أحمد، و«البارع» لأبي علي القالي، و«تهذيب اللغة» للأزهري، و«جمهرة اللغة» لابن دريد، و«مقاييس اللغة» لابن فارس، و«الصحاح» للجوهري، و«لسان العرب» لابن منظور، و«القاموس المحيط» للفيروز آبادي، و«تاج العروس» للزبيدي، و«أساس البلاغة» للزمخشري، وأهمها من المعاجم الحديثة، «محيط المحيط» لبطرس البستاني، و«أقرب الموارد» لسعيد الشرتوني، و«البستان» لعبدالله البستاني، و«المنجد» للويس معلوف، و«متن اللغة» لأحمد رضا، و«المعجم الوسيط» و«المعجم الكبير» للمجمع اللغوي.

وخصص الفصل الخامس للتعريف بكتب التراجم، واختار من كتب تراجم الشعراء والأدباء الكتب التالية: «طبقات الشعراء» لابن سلام، و«الشعر والشعراء» لابن قتيبة، و«المؤتلف والمختلف» للآمدي، و«معجم الشعراء» للمرزباني، و«يتيمة الدهر» للثعالبي، و«الذخيرة» لابن بسام، و«معجم الأدباء» لياقوت، ومن كتب تراجم اللغويين والنحويين الكتب التالية: «مراتب النحويين» لأبي الطيب، و«طبقات النحويين واللغويين» للزبيدي، و«نزهة الألباء» للأنباري، و«إنباء الرواة» للقفطي، و«بغية الوعاة» للسيوطي، ومن كتب التراجم العامة الكتب التالية: «الفهرست» لابن النديم، و«الفهرست» لابن خير، و«تاريخ بغداد» للخطيب البغدادي، و«جذوة المقتبس» للحميدي، و«وفيات الأعيان» لابن خلكان، و«كشف الظنون» لحاج خليفة، و«الأعلام» للزركلي.

وختم كتابه بمعجم المؤلفين، إذ عرف المؤلف الواحد بأسطر، ولاسيما ذكر تاريخ الولادة والوفاة.

4-5 – *وضع كتابه الطاهر أحمد مكي دراسة في مصادر الأدب عام* 1968، ولعله كان مقرراً في جامعات عربية متعددة في مصر والجزائر. ولربما جهل المؤلف الجهود السابقة على كتابه، ولاسيما كتاب أمجد الطرابلسي، الرائد في بابه، فقد ذكر في مقدمة الطبعة الأولى أن مبلغ علمه «أن أحداً لم يقدم على هذا العمل، إذا استثنينا محاولة متواضعة، قام بها من أعوام طويلة، الأستاذ محمد عبدالغني حسن، كنت قد أفدت منها أيام الطلب، لكنه لم يمض بها إلى غايتها متابعة أو تحسيناً»[15]. وأكد هذا الرأي في مقدمة طبعة الكتاب الثانية، «أنه لون جديد من الدراسة لم تعرفه من قبل على هذا النحو، ومن ثم فهو يحمل إيجابيات وسلبيات أي عمل رائد»[16]. على أن المؤلف واع لأهمية التأليف في المصادر، فقد قدم «استعراضاً متناسقاً لأمهات المصادر في الأدب العربي، على اختلاف أقطاره، فتكون دليله وعونه وأداته، في رحلته إلى عالم المعرفة الوسيع»[17].

اعتنى المؤلف، على نحو أشمل من سابقيه، بمراحل التأليف الأدبي في التراث العربي، فخصص فصولاً للموضوعات التالية: من الرواية إلى التدوين، الخط العربي، عصر المخطوطات، توثيق المصادر. وتحفل هذه الفصول بمعلومات وآراء قيمة حول حركة التأليف في المصادر على الرغم من جانبها التعليمي الواضح.

ثم فصل القول، في الفصول التالية، في بعض مصادر الأدب، خلافاً لسابقيه ولاحقيه ممن اكتفوا بالقول الموجز الذي لا يخرج عن إطار التعريف غالباً، وهذه المصادر هي: «طبقات فحول الشعراء» لابن سلام الجمحي، و«البيان والتبيين» للجاحظ، و«الكامل» للمبرد، و«الشعر والشعراء» لابن قتيبة، و«الأغاني» لأبي الفرج الأصفهاني، و«العقد الفريد» لابن عبد ربه، و«الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة»

لابن بسام، و«نفح الطيب» للمقري التلمساني. وعمد في نهاية كل فصل شارح عن هذا المصدر أو ذاك إلى اختيار منتخبات تفيد في تعرّف هذه المصادر وأساليبها ومحتواها.

وقد شاعت هذه الطريقة في الكتابة عن المصادر في تحرير فصلية «تراث الإنسانية» التي صدرت بالقاهرة فيما بين 1964 و1972، وتعد مجلداتها كنزاً معرفياً في التعريف بأمهات الكتب في تراث الإنسانية، ومنه التراث العربي، وبلغت صفحات التعريف بكتاب «الذخيرة» قرابة خمسين صفحة من القطع الكبير (207-252).

5-5 - *المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي:* ألف عز الدين إسماعيل كتابه «المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي» في منتصف السبعينات، مؤمناً أن «تراث كل أمة هو ركيزتها الحضارية، فهو جذورها الممتدة في باطن التاريخ. ومن أجل هذا تحرص الأمم الناهضة - في تأصيلها لواقعها الجديد - على نبش هذا التراث، وإحياء ما هو صالح للبقاء منه، وما يمكن أن يكون له مغزى ودور فعال في بناء واقعها الجديد»[18].

ومن الواضح أن التأليف في المصادر تعليمي لدى مصنفي هذه الكتب، فقد أشار إسماعيل إلى دأب أقسام اللغة العربية بالجامعات على «أن تقدم لطلابها وهم في مستهل حياة الدرس والطلب تعريفاً بالمصادر الأساسية القديمة للدراسات العربية، واصلة بذلك ماضيهم بحاضرهم، واضعة أيديهم على المفاتيح الأساسية لهذه الدراسات. وحبذا لو نهجت أقسام كليات الآداب هذا النهج، فيقدم قسم التاريخ مثلاً لطلابه تعريفاً بالمكتبة التاريخية العربية القديمة، ويقدم قسم الجغرافية تعريفاً بالمكتبة الجغرافية، وقسم الفلسفة وقسم الاجتماع.. إلخ»[19].

وسعى إسماعيل في كتابه إلى أبعد من مهمة التعريف بأهم المصادر الأدبية واللغوية العربية القديمة، برأيه، نحو «تسجيل حركة

النمو والتطور التي مر بها التأليف قديماً في هذين الميدانين»[20].

وهو جهد بدأه الطرابلسي، وخاض فيه مكي فيما يخص مصادر الأدب، مما يؤكد القطيعة المعرفية بين المشتغلين في البحث الأدبي واللغوي العربي الحديث.

ونهج إسماعيل في كتابه منهجاً علمياً موجزاً في التعريف بالمصادر، فوصف منهج الكتاب وتحديد مجاله الموضوعي، مع بيان أهم موضوعاته ومجال الانتفاع به وطريقة هذا الانتفاع، وتقديم نموذج مصغر منه - كلما اقتضى الأمر - لبيان أسلوبه، ثم حدد قيمة المصدر بوصفه حلقة في سلسلة تاريخية ممتدة، وبين إسماعيل أن الزاوية الأولى في منهجه «تخدم الفائدة العملية المباشرة، وأما الزاوية الثانية فتخدم التصور العام لحركة التأليف منذ بداياتهم الأولى»[21].

ومهد إسماعيل لبحثه بالحديث عن التدوين عند العرب، من خلال الإلماح إلى تطور العلاقة بين الرواية والتدوين والتقصي الوجيز للمدونات من الجاهلية إلى العصر الأموي، ووسائل التدوين.

وخصص الباب الأول للمصادر الأدبية، وتناول في الفصل الأول منه «ديوان الشعر العربي»، وشرح في تقديمه مسألة اتصال رواية الشعر وصناعة دواوين القبائل والشعراء والأشعار المختارة، وعاين في القسم الأول كتب المختارات بلا تصنيف، وهي «المفضليات» و«الأصمعيات» و«جمهرة أشعار العرب»، وفي القسم الثاني كتب الحماسات، وهي «الحماسة الكبرى» لأبي تمام، وحماسة البحتري والحماسة الشجرية والحماسة البصرية وحماسة العبيدي (التذكرة السعدية).

وعالج في الفصل الثاني مصادر التراث الأدبي (النثري)، فكان القسم الأول لأمهات المصادر الأدبية، وهي «البيان والتبيين» و«الكامل» و«عيون الأخبار» و«العقد الفريد» و«الأغاني» و«نهاية الأرب في فنون

الأدب»، وكان القسم الثاني لصنوف مختلفة من المصادر الأدبية، وهي «الأمالي» لأبي علي القالي، و«طبقات فحول الشعراء» لابن سلام، و«معجم الشعراء» للمرزباني، و«معجم الأدباء» لياقوت الحموي، و«نفح الطيب» للمقري.

وتناول إسماعيل في الباب الثاني المصادر اللغوية والمعاجم، وقدم له بإلماحة عن جمع اللغة والتصنيف فيها والمعاجم، وعرّف في الفصل الأول «مصادر لغوية» بكتب «كتاب الخيل» لأبي عبيدة، و«النوادر» لأبي زيد الأنصاري، و«إصلاح المنطق» لابن السكيت، و«الخصائص» لابن جني، وفي الفصل الثاني ببعض أهم المعاجم القديمة، وهي «مقاييس اللغة» لابن فارس، و«الصحاح» للجوهري، و«لسان العرب» لابن منظور، و«القاموس المحيط» لمجد الدين الفيروز آبادي».

6-5 - *روائع التراث العربي: دراسة في مصادر اللغة والأدب والتراجم:* ألف سمير كجو كتابه عام 1983، وصار مقرراً في الخطة الدراسية في جامعة تشرين منذ العام الدراسي 1983-1984، بالإضافة إلى كتابه الآخر «نصوص تراثية»، وهدف كجو في تأليفه «إلى التعريف بأهم ما صنفه العلماء العرب في ميادين اللغة والأدب والتراجم في محاولة للوقوف على معالم تطور حركة التأليف عند العرب في تلك الميادين، وكان منهجنا قائماً على التقديم لكل فصل بتمهيد نوجز القول فيه، في المضمون العام الذي تدور حوله النماذج المختارة، وقدمنا لتلك النماذج بمقدمة قصيرة عرّفنا بها بصاحب الكتاب، ولم نسهب القول في ذلك لأن هدفنا هو الكتاب وليس صاحبه، ثم تناولنا مضمون كل كتاب ومنهجه، بما يقدم صورة واضحة تعين طلابنا على وضع أيديهم على أسلوب التعامل مع الكتاب، ونبهنا في الهوامش على طبعاته»[22].

تألف الكتاب من ثلاثة أبواب، خصص الباب الأول لمصادر اللغة في فصلين، وتناول في الفصل الأول مصادر لغوية بإيجاز شديد في

صفحات قليلة. ومهّد لكل فصل بفكرة بسيطة عن تاريخ التأليف في المصادر، والمصادر اللغوية التي عرّف بها هي «كتاب الخيل» لأبي عبيدة (وورد العنوان خطأ في الفهرس كتاب الخليل ص 281)، و«النوادر» لأبي زيد، و«إصلاح المنطق» لابن السكيت، و«المنجد» لكراع النمل (أبو الحسن علي بن الحسن الهنائي الأزدي)، و«الأضداد في كلام العرب» لأبي الطيب اللغوي، و«الخصائص» لابن جني، و«الصاحبي في فقه اللغة» لابن فارس، و«كتاب الغريبين» لأبي عبيد الهروي، و«الشوارد» و«يفعول» للصغائي.

وكتب في الفصل الثاني عن «المعاجم اللغوية»، وهي «العين» للخليل بن أحمد، و«البارع» لأبي علي القالي، و«تهذيب اللغة» للأزهري، و«الجيم» لأبي عمر الشيباني، و«جمهرة اللغة»، لابن دريد و«المقاييس» لابن فارس، و«تاج اللغة وصحاح العربية» للجوهري، و«العباب» للأصغائي، و«لسان العرب» لابن منظور، و«الأفعال» للسرقسطي، و«ديوان الأرب» للفارابي، و«المخصص» لابن سيده.

وكتب في الباب الثاني عن مصادر الأدب في فصلين، الأول لديوان الشعر العربي، وعرّف فيه بكتب «المفضليات» و«الأصمعيات» و«جمهرة أشعار العرب» و«ديوان الهذليين» و«حماسة أبي تمام»، و«حماسة البحتري»، و«حماسة ابن الشجري»، والثاني لكتب الثقافة الأدبية، وأوجز فيه القول حول كتب «الحيوان» و«البيان والتبيين» للجاحظ، و«عيون الأخبار» لابن قتيبة، و«الكامل» للمبرد، و«العقد الفريد» لابن عبد ربه، و«الأغاني» لأبي الفرج الأصفهاني، و«الأمالي» لأبي علي القالي، و«نهاية الأرب في فنون الأدب» للنويري، و«صبح الأعشى في صناعة الإنشا» للقلقشندي.

وخصص الباب الثالث لمصادر التراجم في ثلاثة أجزاء، الأول عن مصادر تراجم اللغويين والنحاة، وهي «مراتب النحويين» لأبي الطيب اللغوي، و«طبقات النحويين واللغويين» للزبيدي، و«إنباء الرواية

على أنباء النحاة» للقفطي، و«بغية الوعاة» للسيوطي، والجزء الثاني لمصادر تراجم الشعراء، وهي «طبقات فحول الشعراء» لابن سلام، و«الشعراء الشعراء» لابن قتيبة، و«معجم الشعراء» للمرزباني، و«يتيمة الدهر» للثعالبي، والجزء الثالث لمصادر التراجم العامة، وهي «الفهرست» لابن النديم، و«نزهة الألباء في طبقات الأدباء» لابن الأنباري، و«معجم الأدباء» لياقوت، و«وفيات الأعيان» لابن خلكان، و«فوات الوفيات» لابن شاكر الكتبي.

ولعل هذا الكتاب أقرب إلى قاموس صغير للتعريف ببعض المصادر الأدبية واللغوية الهامة، لأن المؤلف التفت عن تاريخ حركة التأليف ومسائلها المتعددة إلى مجرد التعريف الوجيز بهذا المصدر أو ذاك.

7-5 – *نصوص تراثية:* وضع الكتاب سمير سعيد كجو مقرراً آخر رافداً لكتابه السابق، وطبع الكتاب الأول مرة عام 1987، وقد حوى نصوصاً تراثية اختارها، وقدم لها، وعلق عليها بوصفها «جزءاً متمماً لكتاب روائع التراث العربي الذي يقدم درساً نظرياً لمناهج تلك الروائع ومضامينها. وقد انطوى الكتاب على جملة من النصوص المتغيرة (؟) من مظان اللغة والأدب والتراجم، راعينا فيها أن تكون ممثلة لمضمون الكتاب، ومعبرة عن أسلوب مؤلفه ومتضمنة فوائد علمية تتصل بالأغراض العلمية للقسم، وجامعة بين السهولة والصعوبة»[23].

وحوى الكتاب فصولاً ثلاثة، ضم الأول منها نصوصاً من كتب اللغة، وهي: «إصلاح المنطق»، و«الكامل» و«الأمالي» للقالي، و«الصاحبي»، و«فقه اللغة» و«المعرب»، وضم الثاني نصوصاً من كتب الأدب، وهي «البيان والتبيين»، و«عيون الأخبار»، و«العقد الفريد»، و«الكتّاب» للمرزباني، و«الأغاني». واختار في القسم الثالث نصوصاً من كتب التراجم، وهي «الشعر والشعراء» و«نزهة الأدباء»، و«طبقات النحويين واللغويين»، و«بغية الوعاة».

ويلاحظ أن طباعة الكتابين تنفر الطلاب من القراءة لضآلة الحروف وفقدان الإخراج المناسب للمحتوى، إذ يجد الطالب صعوبة كبرى في قراءة العنوانات والمتن، مما يجعل من الجهود العلمية لمؤلف هذين الكتابين ومعدهما أقرب إلى الهدر. ولعلنا نذكر بالتقدير الشديد ضبط تحقيق النصوص ودقتها والاشتغال العلمي عليها في الهوامش والإحالات والتخريجات المختلفة.

8-5 – *المكتبة العربية:* وهو أحدث كتاب في بابه، وقد ألف تلبية للخطة الدراسية في قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة دمشق لتوفير المقرر اللازم الذي يستوعب، ما أمكن ذلك، مفردات المنهاج. وشارك في تأليفه شوقي المعري ومحمد شفيق البيطار ومحمد علي دقة، وقوّمه علمياً (وهو أسلوب سليم على ألا تعلن الأسماء، وتدون على غلاف الكتاب) عمر موسى باشا ومنى إلياس ومزيد نعيم، وطبع الكتاب لأول مرة عام 1998.

وأعاد فيه مؤلفوه متواتر القول في مقدمات كتب المصادر اللغوية والأدبية حول عظمة المكتبة العربية وغناها وعراقتها الحضارية، وشرحوا منطلقات التأليف التي روعيت، إذ عرضوا «من الكتب الأمهات أجلها شأناً وأكثرها شيوعاً ودوراناً، وأن نوفّي هذه المصادر حقّها من تعريف مادتها ومحتواها، ومناهج تأليفها وطريقة تصنيفها، دون تفصيل ممل أو إيجاز مخل. ولم نغفل الجانب التاريخي في عرض هذه المؤلفات ليتبين الطالب ما اعتمد فيه اللاحق على السابق في مادة كتابه ومنهج تأليفه، وما أضافه وابتكره، ومن ثم يطلع على حركة التأليف عند العرب وتطور مناهجها وطرائقها، ويتمكن من الإفادة من هذه المصادر بيسر وسهولة»[24].

وثمة مبالغة لافتة للنظر في أن المؤلفين أرادوا أن يوفوا المصادر حقها في التعريف بمادتها وبمحتواها، بينما لا يتجاوز التعريف عدة أسطر.

وألحقوا بالكتاب نصوصاً مختارة «تجمع بين الجليل في الفكر، والشريف في المعنى، والحر في اللفظ، وبين المليح الرائق والطريف الممتع، والنادر البارع (لنلاحظ أن هذه العبارات إنشائية تفتقر للدقة العلمية) كي تمد وشائج الحب، وتعقد أواصر المودة بين طلبة العربية وتراثها، فتجد الطلبة في هذه المؤلفات فضلاً عن العلم النافع متعة الأدب ونزهة النفوس»[25].

وقد اعترف معدو الكتاب برجوعهم إلى المؤلفات التي سبقتهم في هذا الميدان، ولاسيما كتاب الطرابلسي، ولكن كتابتهم تقترب من طبعية القاموس الصغير الأوسع من سابقه، إذ مهدوا لكل باب بملحة موجزة عن حركة التدوين والتأليف عند العرب في هذا المجال أو ذاك دون تفصيل القول كما عند الطرابلسي أو مكي أو إسماعيل، ثم أكثروا من التعريف بالمصادر بمنتهى الإيجاز، حتى إن بعض التعريفات لا تتجاوز الأسطر القليلة كما أشرنا، ولعل المؤلفين لم يستفيدوا من المؤلفات السابقة في كتب المصادر، ولا يشفع لهم وضع مختارات من بعض المصادر، ووضع ملحق بمختارات من كتب «الأمالي» للقالي، فقد تنفع وفرة التعريفات، ولكن التعمق في دراسة المصادر، ولو كانت قليلة، مثلما فعل مكي هو الأنفع بتقديري.

مهد المؤلفون بصفحات قليلة لحركة التدوين والتأليف عند العرب (ص 5-7)، ووزعوا الكتاب إلى أربعة أقسام، وكان القسم الأول للمصادر الأدبية (مجموعات الشعر وكتب الأدب العامة)، وعرّفوا بالمصادر التالية: من مجموعات الشعر «المعلقات» و«المفضليات» و«الأصمعيات» و«جمهرة أشعار العرب»، و«ديوان الهذليين»، و«مختارات ابن الشجري»، و«منتهى الطلب»، و«ديوان الحماسة»، و«الوحشيات»، و«حماسة البحتري»، وحماسة الخالديين (الأشباه والنظائر)، و«الحماسة الشجرية»، و«الحماسة البصرية»، و«التذكرة السعدية».

واختاروا في هذا القسم نصوصاً من مقدمة «جمهرة أشعار العرب»، و«الوحشيات»، و«الأشباه والنظائر».

وعرفوا في الفصل الثاني بالمصادر التالية من كتب الأدب: «كتاب الحيوان»، و«البيان والتبيين»، و«الكامل في اللغة والأدب»، و«عيون الأخبار»، و«عيون الأخبار»، و«مجالس ثعلب»، و«الأمالي» للقالي، وأمالي المرتضى، و«الإمتاع والمؤانسة»، و«العقد الفريد»، و«الأغاني»، و«نهاية الأرب»، و«صبح الأعشى». واختاروا نصوصاً من «كتاب الحيوان»، و«عيون الأخبار»، و«الأغاني».

وخصصوا القسم الثاني للمصادر اللغوية (معجم الألفاظ ومعاجم الأغاني)، وعرّفوا بمعاجم الألفاظ وفق التالي:

- المعاجم المرتبة بحسب مخارج الحروف، وهي: «كتاب العين»، و«البارع»، و«تهذيب اللغة»، و«لمحكم»، وألحقوها بنماذج من كتاب «العين».
- المعاجم التي تأخذ بأوائل الأصول، وهي: «جمهرة اللغة»، و«مقاييس اللغة»، و«مجمل اللغة»، و«أساس البلاغة»، واتبعوها بنموذج من «مقاييس اللغة».
- المعاجم التي تأخذ بأواخر الأصول، وهي: «الصحاح»، و«لسان العرب»، و«القاموس المحيط»، و«تاج العروس»، وألحقوها بنموذج من «الصحاح»، وآخر من «تاج العروس».
- معاجم المعاني، وفق مراحلها، وهي المرحلة الأولى أو مرحلة تأليف الرسائل، والمرحلة الثانية، ومن نماذجها «كتاب الألفاظ»، و«كتاب الألفاظ الكتابية»، و«جواهر الألفاظ»، والمرحلة الثالثة، ومن نماذجها «فقه اللغة»، و«المخصص».

وتناول المؤلفون في القسم الثالث تراجم الأدباء واللغويين، في فصلين، الأول منهما لتراجم الشعراء والأدباء في المصادر التالية:

«طبقات فحول الشعراء»، و«الشعر والشعراء»، و«طبقات الشعراء المحدثين»، و«المؤتلف والمختلف»، و«معجم الشعراء»، و«يتيمة الدهر»، و«الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة»، و«معجم الأدباء»، وألحقت بنصوص مختارة من «طبقات فحول الشعراء«، و«معجم الشعراء»، و«طبقات الشعراء»، والثاني منهما لتراجم النحاة واللغويين، في المصادر التالية: «مراتب النحويين»، و«طبقات النحويين البصريين»، و«طبقات النحويين واللغويين»، و«نزهة الألباء»، و«إنباء الرواة»، و«بغية الوعاة».

وخصص المؤلفون القسم الرابع لكتب الأنساب والمصادر التاريخية والجغرافية والمصادر والمراجع العامة وفق ما يلي:

كتب الأنساب، «جمهرة النسب»، و«نسب قريش»، و«جمهرة نسب قريش وأخبارها»، و«مختلف القبائل ومؤتلفها»، و«أنساب الأشراف»، و«جمهرة أنساب العرب»، و«الإكمال»، و«الأنساب»، و«معجم قبائل العرب القديمة والحديثة»، واتبعت باختيارات من كتب «جمهرة النسب»، و«مختلف القبائل ومؤتلفها»، و«جمهرة أنساب العرب»، و«معجم قبائل العرب».

المصادر التاريخية: «تاريخ خليفة بن خياط»، و«الأخبار الطوال»، و«تاريخ الرسل والملوك»، و«مروج الذهب»، و«تجارب الأمم»، و«المنتظم في تاريخ الملوك والأمم»، و«الكامل في التاريخ»، و«البداية والنهاية»، وألحقت باختيارات من كتابي «مروج الذهب و«تجارب الأمم».

المصادر الجغرافية: «كتاب البلدان» لليعقوبي، و«المسالك والممالك» لابن خرداذبة، و«صفة جزيرة العرب»، و«كتاب البلدان»، لابن الفقيه، و«المسالك والممالك»، للأصطخري، و«أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم، و«معجم ما استعجم»، و«المسالك والممالك» للبكري، و«الجبال والأمكنة والمياه»، و«نزهة المشتاق»، و«معجم البلدان»، و«آثار البلاد وأخبار العباد»، و«الروض المعطار في خبر الأقطار»، و«بعض

المعجمات الجغرافية المعاصرة»، واتبعت بمختارات من «المسالك والممالك» لابن خرداذبة، و«آثار البلاد وأخبار العباد»، و«الجبال والأمكنة والمياه»، و«معجم البلدان».

الرحلات: «رحلة ابن فضلان»، و«رحلة ابن جبير»، ورحلة «ابن بطوطة»، و«رحلة البلوي»، ورحلات أخرى، وألحقت بمختارات من «رحلة ابن فضلان»، و«رحلة ابن جبير».

مصادر المصادر ومراجعها: «الفهرست»، و«مفتاح السادة ومصباح السيادة»، و«معجم الأدباء»، و«كشف الظنون»، و«هدية العارفين»، و«أبجد العلوم»، و«أعلام العرب في العلوم والفنون»، و«تاريخ الأدب العربي»، و«تاريخ التراث العربي»، و«معجم المؤلفين»، و«معجم المطبوعات العربية والمعربة».

الموسوعات: «نهاية الأرب في فنون الأدب»، و«صبح الأعشى»، و«دائرة معارف البستاني»، و«دائرة معارف القرن الرابع عشر»، و«الموسوعة العربية الميسرة»، و«الموسوعة الإسلامية الميسرة»، و«الموسوعة العربية العالمية»، و«دائرة المعارف الإسلامية».

تراجم الأعلام العامة: «وفيات الأعيان»، و«فوات الوفيات»، و«سير أعلام النبلاء»، و«الأعلام»، وألحقت بمختارات من «الفهرست»، و«كشف الظنون»، و«هدية العارفين»، و«معجم المطبوعات»، و«الأعلام».

وحوى القسم الخامس مختارات من كتاب الأمالي لأبي علي القالي، وبلغ المختار عشرين نصاً (ص 333-386).

5-9 – ***دراسات في المكتبة العربية التراثية:*** وضع الكتاب عادل الفريجات، وطبع لأول مرة عام 1997 مستفيداً من الكتب الكثيرة السابقة في هذا المجال[26]، ولا يلتزم المؤلف بمنهاج «مصادر التراث والمكتبة العربية» المقرر في الجامعات السورية، وإن اتفق معه في موضوعات كثيرة.

وقسم كتابه إلى ثلاثة أقسام، عنون الأول بـ «جوانب من المكتبة العربية التراثية»، وعرض فيه للتأليف النوعي والموسوعي في التراث العربي الأدبي والتاريخي بخاصة، وتناول مشكلة الكتب المفقودة أو المنشورة ناقصة في زماننا، وظاهرة المتابعة والتتبع في كتب التراث، وقضية تصنيف المعارف العربية بالشعر.

وعرّف مفصلاً أو موجزاً في القسم الثاني ضروباً من كتب التراث، وهي «أمثال العرب» للمفضل الضبي، و«فحولة الشعراء» للأصمعي، و«طبقات فحول الشعراء» لابن سلام الجمحي، و«المعمرون والوصايا» لأبي حاتم السجستاني، و«الفاضل» للمبرد، و«الورقة» لمحمد بن داود بن الجراح، و«شجر الدر» لأبي الطيب اللغوي، و«معجم الشعراء» للمرزباني، و«الفصول الأدبية» للصاحب بن عباد، و«الصداقة والصديق» لأبي حيان التوحيدي، و«الحدائق الغناء في أخبار النساء» للمعافري المالقي، و«معجم الأدباء» لياقوت الحموي، و«النجوم الزواهر في معرفة الأواخر» لابن اللبودي.

وتناول في القسم الثالث بعض الكتب والدراسات التي ألفت في زماننا، وانصب اهتمام أصحابها على قضايا التراث أو مصادره أو مؤلفاته أو نصوصه أو أعلامه أو بلدانه، وهي «أقدم المخطوطات العربية في العالم» لكوركيس عواد، و«تاريخ التراث العربي – المجلد الثاني» لفؤاد سزكين، و«قصائد جاهلية نادرة» ليحيى الجبوري، و«أشعار العامريين الجاهليين» لعبدالكريم يعقوب، و«شاعرية المتنبي في القرن الرابع للهجرة» لمحيي الدين صبحي، و«فن الشعر لأرسطو وأثره في البلاغة والنقد العربيين» لشكري عياد، و«ملامح يونانية في الأدب العربي» لإحسان عباس، و«أعلام الفكر في دمشق بين القرنين الأول والثاني عشر للهجرة» لإحسان خلوصي، و«حلب في كتب البلدانيين العرب» لشوقي شعث وفالح بكور.

10-5 – تشير هذه الكتب إلى جملة ملاحظات، نوجزها فيما يلي:

- توافي غالبية هذه الكتب بالنظر إلى مجمل محتوى الكتاب الواحد منها مفردات المنهاج التي تتركز حول التعريف بمصادر التراث الأدبية واللغوية من جهة، وتمكين الطلبة من قراءة هذه المصادر والتعامل معها والكتابة عنها من جهة أخرى، إذ تعاني بعض الكتب من الإفراط في الإيجاز، مثلما تتوسع بعض الكتب في التعريف بالمصادر.

وثمة ملمح ثان لهذه الإشكالية يتبدى في الكتابة عن المكتبة العربية برمتها في التاريخ والجغرافية والأنساب والعلوم العامة.. إلخ مثلما فعل مؤلفو بعض الكتب، ولربما رأوا تضييقاً في الاقتصار على المصادر اللغوية والأدبية بالنظر إلى صعوبة فصل اللغة والأدب عن العلوم الإنسانية والأساسية الأخرى مثل كتب الجغرافية والتاريخ والرحلات أو كتب الحيوان. وإذا وافقنا على مثل هذا الرأي فإن المكتبة العامة شاملة لكل أنواع العلوم، ولا يستطيع طلبة اللغة العربية وآدابها، ولا يناسبهم بأي حال، أن يلموا بالمكتبة العربية في مجالات العلوم جميعها. وفي مثل هذه الحالة، يفضل أن يوضع إطار عام للمكتبة العربية، ثم يقتصر التأليف الشارح على المصادر اللغوية والأدبية، ويتسع التأليف بعد ذلك إلى مصادر اللغة العربية وعلومها مثل النحو والبلاغة والصرف والإيقاع، لأهميتها في تكامل المعرفة اللغوية والأدبية.

- لا تعنى غالبية هذه الكتب بأساليب تعامل الطلبة من المصادر بالشكل الكافي من حيث التعريف بالأعلام المؤلفين والتأريخ الأدبي لمراحل التأليف والتصنيف في خصائص هذه المراحل تبويباً وتفريداً معللاً، وذكراً للفهارس اللازمة، ورسماً لطرائق قراءة المصادر.. إلخ.

- تفتقر غالبية هذه الكتب إلى طبيعة الكتاب الجامعي من حيث مواءمة مستوى الكتابة لمدارك الطلبة ووعيهم، وأهمية تحبيب المادة الدراسية وإقبالهم على محتواها الصعب بالنسبة لبقية المواد الأخرى، إذ يتهيب الطلبة التعامل مع كتب التراث، وتتنابهم خشية قراءتها، مما يستدعي وضع تدريبات لغوية وقرائية للنصوص القديمة تعرفاً على القاموس اللغوي الخاص لهذا العصر أو ذاك، وعلى أساليب الكتابة والتصنيف التي تطورت من عصر لآخر.
- إن المتقدمين في درس المصادر يجدون عنتاً في الوصول إلى المصادر وحسن قراءتها علمياً والاستفادة منها، فكيف بالطلبة الجدد الذين لا يجيدون القراءة العادية، وليسوا بقادرين على فك مغاليقها، وفهم مراميها وأنساقها الفكرية واللغوية والأدبية. ويفضل لو حوت كتب المصادر أبحاثاً في مفاهيم الأنساق الثقافية تقريباً للطلبة من التقاليد الأدبية وخصوصياتها الثقافية واللغوية، ويتصل ذلك بمفاهيم التأليف والمؤلف وفكرة الأدب وحياة اللغة.. إلخ.

ويتعزز هذا المنهاج بالعناية الفائقة بالقضايا الثقافية الناظمة لإشكاليات المكتبة العربية، لأن المهم هو تعريف الطلبة بحدودها، وهي شاملة وواسعة الثراء، وباتجاهات التأليف والتصنيف العامة فيها، ولاسيما التأليف اللغوي والأدبي، وبتمكينهم من التعامل معها وفق آليات وإجراءات مدروسة ومتلازمة مع خطة دراسية لتنمية المهارات والخبرات النظرية والعلمية، وبالتعمق في درس نماذج من المصادر اللغوية والأدبية، فمن المتعذر على المتخصصين أنفسهم أن يحيطوا بالمكتبة العربية كلها، على أن يضاف إلى الكتاب الجامعي المقرر أدلة داعمة للمنهاج مثل القواميس الصغيرة حول المصادر اللغوية والأدبية ومؤلفيها وتحديد عصورها وموضوعاتها وقضاياها، أو الكراسات التدريبية لتنمية المهارات والخبرات في مجالات المكتبة العربية.

6 – آفاق التطوير:

1-6 – *الكتاب الجامعي*: إعادة النظر في الكتاب الجامعي بذاته وفي صلته بالمنهاج أو الخطة الدراسية، ويتطلب ذلك وضع مقرر يستوعب مفردات المنهاج، ويلبي احتياجات الخطة الدراسية، ويكون ذلك بتأليف مجموعة أساتذة أو فريق التأليف، وأن يتعاضد التأليف مع عناصر الخطة الدراسية الأخرى. وأن يراعى في التأليف الابتكار والجدة، والانطلاقة من الجهود السابقة، وأن يتضمن التأليف أدلة داعمة للكتاب الجامعي المقرر لاستيعاب أطر المكتبة العربية ودراسة مصادر التراث العربي مثل الإطار التاريخي وإطار القضايا والموضوعات مثل الأنساق الثقافية وإطار الاتجاهات التأليفية وإطار التعريف التفصيلي ببعض المصادر وإطار تحليل المصادر.

أما الأدلة فتتجه إلى تنمية المهارات والخبرات حول المصادر، وتزويد الطلبة بقاموس صغير لأبرز المصادر ومؤلفيها وخصائصها الرئيسة.

2-6 – *مفردات المنهاج*: إعادة النظر في مفردات المنهاج، فليس مناسباً أن يدرس الطلبة مصادر التراث العربي جميعها في ميادين التأليف والتصنيف المختلفة، ولعل الأنفع والأنسب هو تدريس مصادر التراث العربي في أقسام العلوم الإنسانية، فيدرس طلبة كلية الآداب بأقسامها الإطار العام للمكتبة العربية، والتخصص والتعمق في مصادر التراث العربي للقسم نفسه، مثل الفلسفة وعلم الاجتماع والتاريخ والجغرافية.. إلخ، وترسم مفردات المنهاج لقسم اللغة العربية وفق هذا التوجه، ولما كانت هذه المادة بهذه الأهمية، فإن الأفضل هو توزيع المقرر إلى السنوات الأربع، فتدرس مصادر التراث العربي في العصر الجاهلي في السنة الأولى، وتدرس مصادره في العصر الأموي في السنة الثانية، ثم تدرس مصادره في العصر العباسي والأندلسي

في السنة الثالثة، ثم تدرس مصادره في عصر الممالك والدول والعصر الحديث في السنة الرابعة.

3-6 – *حلقات البحث*: إعادة النظر في حلقات البحث، وأن تخص لها نصف العلامة، وأن ترسم إجراءات التنمية التربوية والعلمية لتوسيع أسباب معالجة الطلبة لمادة المصادر، ويتصل ذلك بتوافر مخابر الدرس والتحليل والتشعيب، فليس بمقدور الأستاذ الجامعي أن يعنى بعدد هائل من الطلبة وتوجيههم وإرشادهم، بينما جاوز عدد طلبة السنة الأولى المئات بعد الألف، ولا نغفل في هذا المجال العناية بمكتبة الكلية من حيث توافر المراجع اللازمة والقيّم المطلع والمكان المناسب لاستخدام المراجع داخل المكتبة والأجهزة الحديثة مثل الحواسيب وشبكة المعلوماتية والتصوير الإلكتروني.. إلخ.

4-6 – *مخابر التحليل*: إحداث مخابر التحليل العلمي المزودة بأحدث الأجهزة وتوافر النشر الإلكتروني والاتصالات عبر شبكة المعلوماتية، فقد صار متاحاً الاتصال بمواقع المكتبات الكبرى والمؤسسات الثقافية والإعلامية والكتّاب والفنانين والعلماء والإعلاميين، مثلما أصبحت آلاف المخطوطات والمصادر على الأقراص، وتتصاعد مكانة النشر الإلكتروني من عام لآخر تيسيراً لحصول الطلبة على المصادر، فهم يلاقون عنتاً كبيراً في تأمين كتب المصادر، على أن تعويد الطلبة على ترشيد استعمال مثل هذه المخابر المزودة بتقانات حديثة متطورة من شأنه أن يسارع إلى تنمية معرفتهم العلمية، ويجنبهم هدر الوقت والجهد والإنفاق، ويعجل في إنجاز تلقيهم الذاتي المفيد للكتاب المقرر.

5-6 – *الطباعة*: إعادة النظر في طباعة الكتاب الجامعي تحسيناً من الغلاف إلى المحتوى، فثمة كتب جامعية مفرطة الأغلاط اللغوية والطباعية. أما الحروف ونوعية الورق وغير ذلك فهي منفرة للعين وعسيرة القراءة.

6-6 – *خدمات البحث العلمي*: توافر خدمات البحث العلمي للطلبة

مثل مشروعات التنشيط العلمي الداعمة للكتاب الجامعي المقرر كإحداث لقاء ثقافي أسبوعي واستقبال للخبراء وذوي الرأي في مجالات الخطة الدراسية، وتكوين جماعات أصدقاء التراث العربي ومحبيه، وقد تكنّى هذه الجماعات باسم عالم لغوي أو أديب معروف ممن يحفل بهم مقرر المكتبة العربية ومصادر التراث العربي.

الهوامش

1) نسبت، ج.د. (ون. ج. انتوتسيل): «منهاج البحث التربوي» (ترجمة د. حسين سليمان قورة ود. إبراهيم بسيوني عميرة)، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط 2، 1977، ص 149.

2) دوترنز، روبرت: «منهج المدرسة الابتدائية» (ترجمة نجيب يوسف بدوي، مراجعة د. حامد مصطفى عمار)، سلسلة «الألف كتاب»، دار الفكر العربي، القاهرة 1965، ص 114.

3) إبراهيم، عبدالعليم: «الموجه الفني لمدرسي اللغة العربية»، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط 5، 1970 (الط 1، 1961).

4) مكي، الطاهر أحمد: «دراسة في مصادر الأدب»، دار المعارف مصر، القاهرة، ط 3، 1976، ص 12 (الط 1، 1968).

5) فاخوري، محمود: «منتخبات من نصوص قديمة» (د.م.ت) ص 3.

6) يؤكد أومبرتو إيكو، وهو الروائي والناقد المعروف على هذه الفوائد الجليلة في أحدث كتاب في بابه. انظر:

– إيكو، أومبرتو: «كيف تعد رسالة دكتوراه: تقنيات وطرائق البحث والدراسة والكتابة» (ترجمة علي منوفي)، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002.

7) الطرابلسي، أمجد: «نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب في اللغة والأدب» منشورات جامعة البعث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، 2000-2001، ص 3 (الط 1، 1954).

8) المصدر نفسه، ص 3.

9) المصدر نفسه، ص 5.

10) المصدر نفسه، ص 6.

11) «منتخبات»، مصدر سابق ص 4.

12) «منتخبات»، مصدر سابق ص 3.

13) الدقاق، عمر: «مصادر التراث العربي في اللغة والمعاجم والأدب والتراجم»، جامعة حلب، كلية الآداب، ط 5، 1977، ص 5 (الط 1، 1968).

14) المصدر نفسه، ص 6.

15) «دراسة في مصادر الأدب»، مصدر سابق ص 11.

16) المصدر نفسه، ص 7.

17) المصدر نفسه، ص 12.

18) إسماعيل، عز الدين: «المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي»، دار المعارف، القاهرة، الـ 2، 1980، ص 6. (الط 1، 1977).

19) المصدر نفسه، ص 7.

20) المصدر نفسه، ص 7.

21) المصدر نفسه، ص 7.

22) كجو، سمير: «روائع التراث العربي: دراسة في مصادر اللغة والأدب والمعاجم»، جامعة تشرين، كلية الآداب، مديرية الكتب والمطبوعات، 1983-1984، اللاذقية 1985، ص 6.

23) كجو، سمير سعيد: «نصوص تراثية»، جامعة تشرين، كلية الآداب، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية 1992-1993، اللاذقية ص 3-4.

24) المعري، شوقي (وزميلاه د. محمد شفيق البيطار ود. محمد علي دقة): «المكتبة العربية»، منشورات جامعة دمشق، 1968-1999، ص 3.

25) المصدر نفسه، ص 3-4.

26) ذكر عادل الفريجات كتباً ودراسات ألفت من قبل، أمثال كتاب الدكتور أمجد الطرابلسي «نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب في اللغة والأدب»، وكتاب الدكتور عمر الدقاق: «مصادر التراث العربي في اللغة والمعاجم والأدب والتراجم»، وكتاب الدكتور عز الدين إسماعيل «المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي»، وكتاب «دراسات في المكتبة العربية وتدوين التراث» للدكتور محمود أحمد حسن المراغي، وكتاب «الوجيز في مراجع التراجم والبلدان والمصنفات وتعريفات العلوم» للدكتور محمود محمد الطناحي، وكتاب «عيون المؤلفات» لعبدالوهاب الصابوني، وكتاب «معجم المعاجم» لأحمد الشرقاوي إقبال، وكتاب «اللغة ومعاجمها في المكتبة العربية» للدكتور عبداللطيف الصوفي. انظر:

- الفريجات، عادل: «دراسات في المكتبة العربية التراثية»، منشورات دار علاء الدين دمشق، الط 2، 1999، ص 6 (الط 1، 1997).

المدينة العظمى، قال فيها المؤرخون والجغرافيون والبلدانيون والرحّالة، دار السلام، مدينة السلام، الزوراء، تتعدد الأسماء لحاضرة الخلافة العباسية ومهدها، وعاصمة العالم الإسلامي كله لكنها مدينة المنصور المدوّرة، إذ أُريد أن تكون، عين الدنيا وحاضرة التاريخ، فكان ما حصل؛ كانت بمفهوم اليوم مدينة دولية «Cosmopolite» بوتقة، انصهرت فيها عناصر وأمم شتى مختلفة شاخصة بين الرافدين، فبلغت أوجها في حضارتها وثروتها وبسطة العيش فيها، فيرى الناظر عن قرب وعن بعد، أسباب ترفها ورغدها وعمرانها؛ فلا عجب أن يشير أبي قتيبة إلى أن تمازج الثقافات فيها، جعلها، تتبوأ مركزها في العالم الإسلامي إذ توافد إليها الناس من كل حدبٍ وصوب «فريق يطلب الكسب وفريق تستهويه الحياة العلمية والفكريةٍ وفريقٌ يطلب الترف فإذا بغداد تشارك فيه»(1). إنها مسرح يعلو فيه صوت «العربي والفارسي والرومي والنبطي والتركي والصيني والهندي والبربري والزنجي وفيهم المسلم والنصراني واليهودي والصابئ والسامري والمجوسي والبوذي»(2).

ويمضي المقدسي، ومن أهل القرن الرابع الهجري قائلاً: «جاء هؤلاء إلى بغداد بأطياف من الفكر والرأي»(3). وشهد مجتمعها البغدادي زمراً (تكتلات) اجتماعية قائمة على أساس جنسي، وفي أسواقها، يلمس المقدسي، ظاهرة هذا التكتل، فيسمع لغط العاملين من أهل الذمة ويشير من طرف خفي إلى حماسة مندفعة من التنافس بين

النصارى واليهود وكذلك بين الحنابلة والشافعية والشيعة، ولعل هذا الاندفاع ترك تأثيره على علاقاتهم، إن إيجاباً أو سلباً.

ولا ريب في أن تشهد العناصر الاجتماعية في بغداد، ثراءً عريضاً ينصب في أيدي الخلفاء العباسيين من منابع عديدة، ليخلق رقياً بلغ من النضج مداه، علماً وفناً وترفاً، إذ بدأ في الحجاز وانتقل إلى الشام والكوفة ثم جنت ثماره بغداد[4] فتشكلت مقومات المجتمع البغدادي وبرز بطابع متميز، عرفه التاريخ «بالمزاج البغدادي» يوسم بالظرف وتذوّق الحياة والاستمتاع بترفها ورغدها؛ والصورة التي يرسمها المقدسي، يتجسد فيها الصدق: «بغداد لأهلها الخصائص والظرافة والقرائح واللطافة، هواء رقيق وعلم دقيق، كل جيد فيها، وكل حسن فيها، وكل حاذق فيها وكل قلب إليها وكل حرب عليها، وهي أشهر من أن توصف وأحسن من أن تنعت وأعلى من أن تمدح»[5]. ولعل ما جاء به أحد كتابنا المعاصرين وهو يثني على المقدسي يبدو أكثر تصرفاً في انتقاء المديح، إذ يشيد برقيها استناداً إلى مصادره، لدرجة لم تبلغها مدينة في عصرها، فوصفها بزهرة المشرق وجنّة الدنيا ومدينة القصور، وتحفّها البساتين والحدائق الغنّاء وتتربعها الميادين العريضة[6]، أنيرت طرقاتها بالمصابيح ليلاً، حتى إنها بزّت سائر المدن، إذ ازدحمت بالمساجد الكبيرة تطرّز جدرانها، أشكال هندسية جميلة وزخارف بديعة ونقوش زاهية يشهد الزائر فيها المدارس ودور العلم ودور الشفاء والملاجئ ونختم بأنها عروس المدائن ومنارة الحواضر، ثم يبالغ قليلاً ليقول إن عدد سكانها قرابة المليونين[7].

ويجانب الدقة ما كتبه الدكتور أحمد عبدالستار الجواري، إن الترف واللهو والشراب والأنس، الذي أصبح شيئاً أشبه بالضرورة اللازمة للحياة، وهو من مظاهر التجديد في بغداد، خلال العصور العباسية إنما تركه تأثير الأعاجم في الحياة الاجتماعية، على حد قوله، إذ أصبحوا يؤلفون عنصراً أساسياً من عناصر التوجيه

الاجتماعي[8]. غير أن هذا التجديد اقتضته عوامل أساسية، لها مساس بالتغيرات الاقتصادية، وأن بغداد هي من أكبر العواصم خلال القرنين الثالث والرابع الهجريين، ورثت ملك كسرى ومعظم بلاد الدولة الرومانية وفتحت أبوابها أمام الثروات والموارد العظمى[9].

ومن المفيد أن ننقل التأثيرات التي تركتها، بغداد في نفس الرحّالة ابن جبير، وهو الذي زارها وتلمسها عن قرب، لنسجل بعض المصداقية في الانعكاسات المبهجة لحياتها الزاهرة بأنواع السرور والبهجة في أحاسيسه ومشاعره، حتى أصبح - كما أفاد - اسمها علماً على البهجة والإناقة والأنس»[10]. وفي هذا السياق يقطع اليعقوبي وهو وليد بغداد وابنها، بالقول، مبتعداً عن العواطف أن بغداد «ليس لها نظير في مشارق الأرض ومغاربها سعة وكبراً وعمارة وكثرة مياه وصحة هواء، وسكنها من أصناف الناس وأهل الأمصار والكور وانتقل إليها من جميع البلدان القاصية والدانية وآثرها جميع أهل الآفاق على أوطانهم»[11] ويزعم في سياق حديثه عن أن اعتدال الهواء وطيب الثرى وعذوبة الماء، حسّنت أخلاق أهلها ونضّرت وجوههم وانفتحت أذهانهم حتى فضلوا الناس في العلم والفهم والأدب، فليس أعلم من عالمهم ولا أروى من رواتهم ولا أجدل من متكلمهم ولا أحذق من مفتيهم ولا أعرب من نحويهم ولا أصلح من قارئهم ولا أمهر من مطببهم ولا أكتب من كاتبهم ولا أشعر من شاعرهم»[12].

ومن خلال ما كتبه الدكتور طه حسين يمكن أن نستشف تعددية الآراء في عاصمة العباسيين، وهو يتحدث عن العلماء والفقهاء الذين كانوا يغشون المجالس في بغداد، فيعبروا عن شغفهم ببغداد وهيامهم فيها وذلك على الرغم من شدة القلق والاضطراب السياسي، فإن الحياة كما يبصرها هذا الكاتب، غضة نظرة، فهناك مجلس يتزعمه سابورين أردشير ومجلس آخر يترأسه أبو العلاء المعري وآخر يجمعه الشريف الرضي، وهناك مجالس فلسفية وكلامية يشهدها العامة مثل

مجمع الشريف الرضي ومجامع أخرى لا يشهدها إلا أفراداً تآخوا واتفقوا على ألا يحضر اجتماعهم إلا من نحى نحوهم في الرأي[13].

ويخيل إلينا أن قراءة بعض الكتاب والمؤرخين لسيادة الحرية الفكرية والعقائدية في بغداد كانوا يقتبسونها، مما سجله ابن الجوزي وهو واحد من مؤرخيها المعاصرين الكبار، إذ يريد في حديثه عن المجالس العلمية والاجتماعية فيها التي كان العلماء ينصرفون إليها في الدور والقصور والمساجد يتناظرون في فروع العلوم المختلفة وكان هؤلاء العلماء متقنون لعلومهم وفنونهم ويحرصون على دعم آرائهم بالأسانيد المقبولة والمعقولة فيحظون بتقدير الحاضرين، وكان غالباً ما يتم ذلك بحضور الخليفة أو أحد كبار رجال الدولة، وأن الخلافات في الرأي بين رجال العلم والفقه والأدب والنحو تعبر عن مغزى التزامهم الفكري والعقائدي الموضوعي، مما يترك تأثيره في تغليب الحرص على تمتين أواصر العلاقات العلمية دون الاستئثار بخصوصية آرائهم ومعتقداتهم[14].

والحق فإن الرأي والرأي الآخر هو سمة العصر في بغداد على عهد الخليفة العباسي المأمون، فقد اجتمع للشاعر أبي الجعد ستة إخوة اثنان منهم يتشيعان واثنان مرجئان واثنان خارجيان وكلهم في بيت واحد[15]. ويشير ابن أبي أصيبعة إلى أن مجلس يوحنا بن ماسويه وهو طبيب الخلفاء العباسيين عبدالله المأمون والمعتصم بالله والواثق بالله والمتوكل على الله، وهو إلى جانب ذلك فيلسوفاً وأديباً وفقيهاً كان مجلسه «أعمر مجلس بمدينة السلام لمتطبب أو متكلم أو متفلسف أو متأدب لأنه يجتمع فيه كل صنف من أصناف أهل الأدب، وأظهرت له التلمذة في قراءة كتب المنطق عليه، وأظهر له التلمذة بقراءتهما كتب جالينوس في الطب عليه»[16].

كان العلماء المسلمون وطلبة العلم ومريدوه في جميع الآفاق يحدوهم الطموح والآمال لحضور هذه المجالس في بغداد، فيجعلون

الوصول إليها واجباً علمياً للاستماع والاطلاع على نفائس المخطوطات والتعريف بها والإفادة منها، وقد استمر ذلك لمدى ما يقرب من خمسة قرون[17].

لقد أضحى من المسلم به، أن بغداد، لم تكن العاصمة السياسية ومركز الخلافة، بل كانت إلى جانب ذلك، ملتقى العلماء والتجار وزعماء الحركات السياسية والمذهبية، ويقرر آدم متز، أن هذا لم يكن غريباً في المجتمع العباسي الذي تمثّل الإسلام وعرف قدر العلم ومكانته فهيأ له وسائله وأخذ بأيدي أهله إلى أعلى الدرجات، كما أنه ليس عجباً أن يسعى أهل الأقطار والأمصار الإسلامية للمثول إلى بغداد والانضمام إلى مجتمعاتها العلمية والفكرية وزيارة المكتبات وحوانيت الورّاقين ومؤسسات التعليم وجعل العلم أساساً للارتقاء، وأنصف هذا المؤرخ بقوله، إن ذلك الاندفاع المصحوب بالإرادة والتصميم مما يدهش له الباحثون من غير المسلمين لأنهم لم يقفوا في التاريخ على أمة أمدّت الحضارة الإنسانية بالتراث الفكري كأمة الإسلام[18].

وأغلب الظن، أن مكرمات الخلفاء والأمراء والهدايا والعطايا والمنح التي يقدمونها للعلماء وطلبة العلم، فضلاً عن المولين الأغنياء وكبراء بغداد ممن يجعلون بعض الأموال وقفاً لمن يطلب العلم من جميع البلاد الإسلامية، ساهمت، بقدر كبير في تطلع هؤلاء العلماء والفقهاء والشعراء نحو بغداد؛ يذكر ديورانت، أن الخلفاء العباسيين كانوا يستدعون العلماء من البصرة والكوفة والموصل وسائر الأمصار إلى بغداد لتنشيط حركة التأليف والترجمة، وكانوا ينفقون عليهم الأموال فنقلوا أمهات الكتب من السريانية واليونانية والفهلوية والسنكريتية وكاد المأمون أن يفلس بيت المال، حين كافأ حنين بن إسحق على أعماله بمثل وزن كتبه التي ترجمها ذهباً[19]. كما أجرى الخليفة المقتدر بالله على ابن دريد العالم النحوي المشهور خمسين ديناراً شهرياً حين قدم

بغداد فقيراً[20]. ونوه بن أبي أصيبعة إلى أن الخليفة هارون الرشيد كان يمنح كثيراً من الحرية والتكريم للعلماء والمتعلمين[21] فقد منح أحد العلماء مائة ألف درهم[22]. وأشار المسعودي إلى أن هذا الخليفة كان ولوعاً في اصطحاب أهل العلم معه أيان ذهب أو خرج من بغداد، فقد توفي علي بن حمزة الكسائي النحوي الكوفي وإمام القراء ومحمد بن الحسن الشيباني القاضي صاحب الإمام أبي حنيفة النعمان وهما في معية الخليفة في مدينة الري ببلاد فارس[23]، كما بلغ تكريم العلم والعلماء في بغداد أن الخليفة هارون الرشيد نفسه كان يصب على أيدي العلماء الذين ينتهون من تناول الطعام معه على كثرة خدمه[24]. وشخّص القفطي الثلاثة من خلفاء بني العباس وهم الرشيد والمأمون والمتوكل، كانوا يحرصون على طلب العلم وتعميم المعرفة وتعضيد من يعمل بها وترجمة ما كتب فيها إلى العربية، وكان قبل ذلك الخليفة المنصور، اجتذب الأطباء النساطرة إلى بغداد فترجموا له كتب في الطب والنجوم والهندسة والآداب وألفت له كتب في الحديث والتاريخ حتى امتلأت بها الخزانات والمستودعات فكان يبالغ بإكرامهم ويعزّز وفادتهم[25].

وتحدث أوليري بإعجاب وتقدير عن عصر الأممية التي ولجتها بغداد لتصبح كعبة العلم والأدب ومركز التجارات والصناعات في عالم العصور الوسطى فقد أتت مخطوطات التراث ودفاتر العلم التي ضاق عنها قصر الخلافة بسعته، أُكلها، بظهور كوكبة من الشعراء العظام من أمثال أبي العتاهية والعباس بن الأحنف ومروان بن أبي حفصة ومؤرخين لامعين منهم الأصمعي والواقدي والطبري، ثم بادر الخليفة هارون الرشيد إلى إنشاء مكتبة مفتوحة الأبواب رصيدها التراث المدوّن والمخطوطات المؤلفة والمترجمة، سباحة للدارسين وطلاب العلم، أطلق عليهم اسم «بيت الحكمة» تقديراً لجلالة رسالتها[26].

وأجوّز لنفسي القول، إن بغداد قد تفرّدت بين مدن العالم

الإسلامي في عصر العباسيين، بصياغة آلية للتعليم الإلزامي في مدارسها التي أولت اهتمامها بجعل التعليم واجباً محتماً وملزماً للرعية بمختلف طبقاتها بإرسال أولادهم وبناتهم إلى المدارس، يتولى فيها معلمون متخصصون في فروع المعرفة لتعليم التلاميذ في مدة الدراسة السنوية، بل لا نعجب إذا سمعنا بإنشاء تعليم عال لجميع الطبقات وتأسيس مدارس عليا تشبه إلى حد كبير الكليات والمعاهد في الوقت الحاضر[27]. ونقرأ عن هذه الأكاديميات العليا بوضع العلوم الفلسفية والرياضيات وعلم الفلك والعلوم الطبيعية والتاريخ والموسيقى في مسميات مفرداتها التدريسية[28].

ولا مندوحة فإن غالبية العلماء الذين برزوا في العالم الإسلامي خلال العصور الوسطى، كانت بغداد قد أرضعتهم من لبانها فشبّوا مشبعين بعبقريات تجلّ عن الوصف، ففي النصف الثاني من القرن الثاني الهجري لمع *جابر بن حيان* (ت 161هـ/777م) وهو أعظم كيماوي عربي أنجبته الكوفة ورعته بغداد ليقطف ثماره العالم بأسره في الكيمياء والعلوم الطبيعية والطب والفلسفة؛ وقد أثار حماسة بالغة في أهل بغداد لدراسة الكيمياء على أسس المنهجية العلمية والتطبيقية التجريبية فأنتج وأجاد وتسددت خطاه ليعلم بغداد والعالم الإسلامي على عناصر ومكونات كيماوية مثل الزئبق والكبريت ونترات الفضة وحامض الآزوتيك وخواصها واكتشاف التفاعلات ووضع المعادلات الكيماوية والاهتداء إلى تفسير التبخر والتقطير والترشيح والتبلور والتصعيد والإذابة، وبواسطته نقلت كتب كثيرة من الأستانة إلى بغداد لترجمتها ودراستها، والتعقيب عليها ونقدها[29].

ولا نبالغ كثيراً بالقول، إن بغداد علّمت المنهج العلمي التجريبي بإيجاد الفرضية ثم تفسيرها واستنباط النتائج ومطابقتها على الواقع فإن صدقت تحولت هذه الفرضية إلى قانون علمي وهي المقولات التي جاء بها جابر بن حيان التي علا صداها في هذه المدينة[30]، وفي إطار

هذا المسعى فإن بغداد سبقت العالم الأوروبي الحديث باكتشاف ملح البارود والمفرقعات عن طريق التجارب التي انهمك جابر بن حيان في إجرائها، وذلك باعتراف المستشرق الألماني جورج يعقوب[31]. وفي بغداد ظهر لأول مرة الاهتمام باتجاه اكتشاف «علم الجبر» على يد *محمد بن موسى الخوارزمي*، ففي جوّها المشبع بالقناعات اهتدى هذا العالم الرياضي إلى تأليف كتابه الموسوم «الجبر والمقابلة» وهو (الحساب بالرموز) والكلمة الأولى في عنوانه جاءت «ALGEBRA» ومن تصحيف اسم المؤلف الخوارزمي ظهرت كلمة «لوغاريتم» ثم سعى الخوارزمي إلى وضع علم الحساب للناس أجمعين[32].

واتّقدت في بغداد، شعلة الفلسفة الإيمانية، ليعم سناها أرجاء العالم الإسلامي من مشرقه إلى مغربه، فكانت إن احتضنت فيلسوفها بل فيلسوف العرب، *أبي يوسف يعقوب الكندي*، فقد شوهد في بغداد سنة 205هـ/820م وهو ينظّر فلسفة إسلامية خالصة من شوائب الفلسفات القديمة وذلك بعد المخاض العسير في التعريب والترجمة والتعريف بفلسفة القدماء[33]. وقد استقامت لديه نظريات «فلسفية في مقولات مفهومة أساسها المواشجة مع الدين، فكانت بغداد تردد صدى هذه المقولات «إن الفلسفة علم الحق والدين» وذهب إلى أن الذي يتنكر للفلسفة، إنما يتنكر للحقيقة ومن ثم فهو عاص[34] ولا مراء فنحن نردد كذلك قول المؤرخين، إن الخلافة وعاصمتها بغداد كانت تتجمّل بالكندي، فهو يزينها رونقاً وبهاءً[35].

وحلّق الطب بجناحيه في بغداد، يحدو ركبه أعظم طبيب في الإسلام وفي العصور الوسطى في الشرق والغرب هو *أبو بكر الرازي*، نشهده رئيساً في البيمارستان العضدي ببغداد سنة 310هـ/927م[36]. إنه طبيب الإسلام غير مدافع، طبيباً ومعالجاً ومعلماً للأطباء ومرشدهم، إنه ينطق باسم بغداد ليرشد أوروبا التي كان فيها الطب لايزال يحبو على قدميه، يرشدها إلى الطريق الصحيح في العلوم

الطبية والجراحية، من خلال كتبه ورسائله وأطروحاته يعلمهم الطب التجريبي والتشريحي والسريري؛ لقد حق أن تُكتب بغداد في إطار صورة الرازي التي عُلقت على جدران كلية الطب بباريس وهي تتربع صور أكبر الأطباء الذين خدموا الإنسانية، وهذه المرة ينبغي علينا كذلك أن نردد: «هذه بغداد مهد أبي الطب العربي، هذه مدينة السلام موطن جالينوس العرب»[37].

ثم تعهدت بغداد أن يكون لها فيلسوفها الذي لا يشق له غبار ففي رحابها نسمع صوتاً هاتفاً: هنا في بغداد يرفرف اسم *الفارابي* الذي وقع الإجماع على أنه أول الفلاسفة الكبار في الإسلام، وهو المعلم الثاني، نسمعه وهو يتحدث ويكتب ويضيف فيها سنة 316هـ/1928م الفلسفة والرياضيات والموسيقى[38] ويشهده العالم ويسمعه يقول: «مجداً للعقل، إن أخص الخبرات بالإنسان هو عقل الإنسان، إذ بالعقل صار الإنسان إنساناً، وأن المعرفة هي أثمن شيء يملكه الإنسان في هذه الحياة»[39].

وسطع نجم وهّاج في سماء العراق، تتناثر منه أضواء تتسطر حروفها لتشكل اسم *الحسن بن الهيثم*، عالم المناظر والبصريات والضوء والصوت والهندسة والرياضيات والحساب والعدد، وبدأ يشعها إلى أقطار الإسلام طرقاً للتحليل المنطقي الرياضي والتقدير العددي ومبادئ الكون والطبيعة والمكان والزمان والحركة والآثار العلوية المتمثلة بالسحاب والضباب والرياح والأمطار والرعد والبرق والصواعق وطبيعة المعادن وأسباب تكوّنها والبحث في علوم الحيوان والنبات والنفس؛ غير أنه لم يكن ضاناً على موطنه، ليتحفه بأعظم إنجاز في تاريخ البشرية في إطار علم البصريات وعلم الضوء وعلم الصوت، لكي ترى فيها الإنسانية طريقها إلى النور والهداية وسلامة الطريق، عندئذ تتوفر لابن أبي أصيبعة مادة ثرية تجعله يدبّج صفات عدة في مناقب هذا العالم الموسوعي[40].

ولا جرم، فإن بغداد كما قال أحد كتابنا: «خلاصة المدن العربية الإسلامية، وهي كذلك خلاصة العقل العربي الإسلامي، وهي تحضر في ذاكرتنا بقوتها وحكمتها.. تحضر شامخة شموخ تراثنا العربي الذي نما وترعرع على ضفاف دجلة والفرات»[41].. وقل بحنانها وحنوّها إذ تنجب أبناءها من العلماء والفلاسفة والفقهاء والأطباء والشعراء في مهدها.. ولكن لن يكون *البيروني* والشيخ الرئيس *ابن سينا* وغيرهما كثيرون بعيدون عن رحمها وهم في المشرق الإسلامي، إذ رددوا رسالتها فأنبتتهم علومها وفلسفتها.. وقل بثقلها وتأثيرها تنحت رجالاً مثل *ابن طفيل* وابن رشد *وابن النفيس وابن خلدون* وغيرهم كثيرون، أعلاماً وعلماء وفلاسفة عظام في الغرب الإسلامي وهم ليسوا سوى أحفادها.

ولم تدّخر بغداد، وسعاً في رسم الخطط والطرق لتمهيد اختلاف الأكابر من العلماء والفلاسفة والأدباء والشعراء إليها، ففي الربع الأخير من القرن الثاني الهجري، بدأت قوافل أهل العلم، تتقاطر إلى مدينة السلام، فقد استقدم الخليفة هارون الرشيد سنة 172هـ/788م الطبيب الهندي الذائع الصيت «*منكة*»[42] وهو نطاسي بارع في الطب والعلاج، ويفيد كارل بروكلمان، أنه بحلول هذا الطبيب، بدأ عهد يلتقي فيه الطب اليوناني بالطب الهندي في عاصمة الرشيد على صعيد واحد[43]؛ وبعد ثلاث سنين من إقامة الطبيب الهندي «منكة» فيها، استدعى الخليفة نفسه، الطبيب «*بختيشوع*»[44] إلى بغداد، ثم توالى أبناؤه وبعض آله يتوافدون إليها، وهم أطباء حاذقون وعقاقيرون ماهرون.

وفي 204هـ/819م وطئت قدما *أبي عمرو الجاحظ*[45] أرض بغداد قادماً من البصرة، ليرى فيها صورته ببعدها وعمقها، أديباً وكاتباً وعالماً كما يرى *يوحنا بن ماسويه*[46] وهو من جنديسابور، بغداد سنة 206هـ/821م وهو يخطو فيها، رحبة تعلو فيها جلبة للأطباء

والمعالجين، فيما يراها أبو *إسحق إبراهيم النظّام* سنة 213هـ/828م دوحة للأدب والنقد وعلم الكلام والفلسفة وينزلها *أبو معشر جعفر بن محمد البلخي*[48] سنة 270هـ/883م ليُسمَع فيها الحديث وعلم الفلك والتاريخ وعلم البلدان والجغرافية؛ وفي السنة التالية يحلُّ فيها أبو عبدالله، *محمد بن جابر البتّاني*[49] ويعتكف في مرصده على نهر دجلة يرصد الكواكب ويتقدم في علم الهندسة وعلم الهيئة وحساب النجوم[50] ويُبصر *أبو العلاء المعري*[51]، بغداد، بقلبه وفكره سنة 391هـ/ لتفتح أمامه مغاليق الفكر والفلسفة والشعر والأدب وعمق الخيال؛ وبعد أقل من نصف قرن من حلول المعري يجيئ *زكريا بن محمد القزويني*[52] سنة 440هـ/1048م إلى ضواحي بغداد فيراها على مرمى من عصاه، ثم يواصل إليها، مفكراً وبلدانياً وجغرافياً ومبصّراً إلى كروية الأرض وهي تدور حول محورها قبل القائلين بها. أما *هبة الله أبو القاسم، البديع الأسطرلابي*[53] فقد غش بغداد سنة 450هـ/1058م أديباً وشاعراً وعالماً فلكياً وطبيعياً وفيلسوفاً ثم يرتحل *ابن جبير*[54] إلى بغداد سنة 614هـ/1217م رحالة وأديباً راسخ الجنان وينعتها بما تستحق من الامتياز. ومن ثم نقرأ غير هؤلاء الأفذاذ عند القفطي وابن النديم، ممن شدوا رحالهم إلى بغداد واتخذوها مستقراً ومسرحاً لنشاطهم في العلم والفلسفة والأدب والفن.

ولما استطالت بغداد بمجدها، لهف عليها علماء الأندلس والمغرب، فاستقطبت جمهرة سديدة، منهم الأديب *الحافظ بن محمد بن الوليد بن محمد الأندلسي الطرطوشي* دخلها سنة 476هـ/1083م[55] ليسمع فيها الشعر والأدب والحساب والمسائل الجلدية والفقه على أبي بكر محمد بن أحمد الشاشي، مدرس النظامية؛ ورحل إلى بغداد *سليمان بن خلف التجيبي الأندلسي البادي*[56] وأقام فيها ثلاثة أعوام يدرس الفقه ويقرأ الحديث، وأتبعه أبو محمد *عبدالعزيز بن أحمد القيسي الأندلسي* وهو من أهل العلم

بالعربية، فاتصل بعلماء بغداد وأخذ عنهم ونال حظه من آداب العربية وعلومها[57].

ولاحظ «سيديو» من خلال مصادره، وهو ينقّب في تاريخ العرب المسلمين، أن الكتب المعرّبة والمؤلفة في بغداد، تتسخ منها نسخاً ويتم تجليدها، ثم ترسل إلى الأقطار والأمصار وتودع هناك في المكتبات ومخازن الكتب مثل «بيت الحكمة التونسي» في مدينة رقادة، وفي «دار الحكمة في القاهرة» كما كانت ترسل إلى الخاصة من الأغنياء والموسرين وإلى المؤسسات العلمية هناك، ويجري الاحتفاظ بالنسخة الأصلية لكل مصنف وكتاب مستنسخ في بغداد[58]، ويواصل سيديو، إن امتياز بغداد بمؤلفات علمائها ومصنفاتهم يتمثل بالروح العلمية الصادقة التي وجهت أهدافها فكانت تتقدم من المعلوم إلى المجهول وتراقب الظواهر بدقة لتستنتج الأسباب من النتائج، ولا تقبل حقيقة إلا متى أثبتتها التجربة وقد هيأ ذلك للعلماء في العصر الحديث أن يستخدموا هذا المسعى اللامع في اكتشافاتهم واختراعاتهم العظمى[59].

ويمكن القول باطمئنان، إن بيع الكتب وابتياعها والتوفر على نسخها وتجليدها في بغداد، خلال العصور العباسية، أصبح يشغل حيزاً كبيراً في حياة الناس الاقتصادية والمعاشية، وكان في سوق الكتب الذي يجاور باب بدر في بغداد الشرقية (الرصافة) جلبة للمشترين والبائعين للكتب والمصنفات بوساطة السكة أو المقايضة؛ وقد شبّه «الأصفهاني» حركة هذه السوق بمثيلاتها من أسواق البضائع والسلع التي كان الناس يقبلون عليها يومياً[60]؛ وكان المقتنون لهذه البضاعة الثمينة والأكثر رواجاً دلاّلون وسماسرة ووكلاء يقيّمون أثمانها وقيمتها العلمية والفكرية[61]، وفي هذا الصدد أشار (طاش كبرى زادة) إلى أن هناك أكثر من سوق واحدة لبيع الكتب والمجلدات في بغداد، وأن هذه التجارة المنظمة والرائجة تقوم في أغلبها على عقد المزادات والتجمعات للبيع والشراء[62] ولعل هذه الأسواق كانت بمثابة معارض

عامة يرتادها الجمهود لمعاينة ما يصدر من المخطوطات الجديدة لتقرير البيع أو الشراء.

ونقرأ ما يفيدنا عن حركة الوراقة والورّاقين وسوق الوراقة في بغداد، بما يجعلنا مقتنعين ولا نعدم الحجة أمام المتشككين، أن بغداد كانت تنفرد في جدية هذه الحركة وعمقها ومشاهدها المثيرة للدهشة والاستغراب في بلدان العالم الإسلامي ومدنه؛ إن المؤرخ «ابن الجوزي» كان دقيقاً في إشارته، وذلك لمعاصرته وحرصه على الملازمة للعلماء والشعراء الذين كانوا يغشونها فقال: «إنها سوق كبيرة وهي مجالس للعلماء والشعراء»[63].

ويزيدنا، ياقوت[64] بياناً ليساعدنا على التحليل، إن إحدى أهم مظاهر الحركة العلمية والفكرية في بغداد، ظهور الورّاقين، الذين لم يكونوا مجرد مهنيين طارئين في مجمل الحركة الاقتصادية والاجتماعية، بل إنهم تركوا دورهم المؤثر في تاريخ الحضارة الإسلامية والثقافة العربية، فالورّاقون كما يعطينا ياقوت فهماً لنقول بأنهم بمثابة الناشرين للكتب والمؤلفات في العصر الحديث، إذ يقومون بنسخها وتصحيحها وتجليدها وعرضها وبيعها في الدكاكين والقيساريات المنتشرة في أروقة المدينة وميادينها، وترى بغداد وهي تعج بالأدباء والشعراء والعلماء والفقهاء وهم يرتادون هذه الأماكن فيحصلون على مبتغاهم ويعقدون فيها المناظرات والمناقشات وكأنها الصالونات الأدبية التي شهدها الغرب الأوروبي وبخاصة فرنسا إبان القرن الثامن عشر الميلادي.

ويطلعنا صاحب كتاب «الفهرست» على صورة تخصصات الورّاقين واتجاهاتهم في تناول لون معين من المعرفة الإنسانية ونشرها، مثل الفلسفة أو الأدب أو الشعر وعلوم الطبيعة والطب، أو أنهم يعنون ويتخصصون في نشر أعمال مؤلف بعينه، فهناك «ورّاقون للمبرّد»[65] وهو أبو العباس المبرّد اللغوي صاحب كتاب «المقتضب» وما ذكر بما

أطلق عليهم ابن النديم «تلاميذ الكندي وورّاقيه»(66)؛ ويوكد القفطي، أن دور الوراقة هي بمثابة المنتديات السياسية، إذ يتعرّض المؤتمرون فيها إلى دراسة نظريات الحكم والإمامة والخلافة في المذاهب والمدارس الفكرية الإسلامية وتقويم أمراء الممالك وشروط توليهم والمتغيرات في الحياة العامة وذلك فضلاً عن أنها مراكز للعلم والثقافة وتجويد الخط ونشر المعرفة بأصنافها، ويمضي قائلاً، إن المؤلفين فيها كانوا يهدون نسخاً لهذه الدور تخليداً لذكراهم فقد أهدى جبرائيل بن عبدالله بن بخيتشوع نسخة من كتابه «الكافي» وقفاً على دور العلم في بغداد ومدن الكوفة والبصر والموصل وأربل(67).

ويتوفر لدينا ما نقوله عن مراصد بغداد وإرصاداتها الفلكية ونتائجها المبهرة، فقد ترسخ تقليد بنشوء ما عرف «بمدرسة بغداد الفلكية» منذ منتصف القرن الثاني الهجري وتحديداً عصر الخليفة أبي جعفر المنصور الذي تقوّى الاهتمام لديه بهذا العلم، ففي إطارها روجعت بعض النظريات اليونانية القديمة وصححت الجداول الفلكية التي وضعوها وصُوّب العديد من أخطاء بطليموس؛ كما تأكد فضل هذه المدرسة في اكتشاف حركة «نقطة الأوج» في مدار الشمس، ودُقق في تقدير انحراف «المدار البيضاوي» لها والنقص المتوالي الذي توضّح في مساره، والمنهج الموسّع في الدراسات التفصيلية لمقاربة تقدير مدة السنة؛ ولكن ملاحظة علماء بغداد، عدم انتظام أقصى ارتفاع للقمر واكتشاف التباين القمري الثالث الذي عرّفوه باسم «التغيير» هو عمل في عداد الأعمال التكميلية الباهرة في مراقبة الكلف الشمسية (البقع) ودراسة الكسوف والخسوف وظهور المذنبات والشكوك في ثبات الأرض هذه المعلومات وغيرها يجعل المنصفين من الباحثين الغربيين، يقررون حقيقة أن بغداد كانت السبّاقة لما جاءت به مدرستي كوبرنيكوس وكبلر في التمهيد لعلماء المسلمين في القرون التالية لعصر الخليفة المنصور لإثبات كروية الأرض والبرهنة المطلقة على صحة النظريات التي ساقتها مدرسة الزوراء(68).

ومن مراصد بغداد ما نصب على نهر دجلة في ضفته الغربية وكان يمارس فيه العالم موسى بن شاكر وأولاده الثلاثة (محمد وأحمد والحسن الذين عرفوا ببني موسى المنجم) إرصاداتهم[69] ومرصد العالم الفلكي «البتّاني» الذي وجّه الاهتمام لرصد الكواكب والأفلاك وتقييد مساراتها التي عرفت «بنظريات البتّاني الفلكية»[70] وآلات الرصد في مراصد بغداد الذي نقرأ عنه في فهرست ابن النديم وآلاته المنتصبة في منطقة الشماسية[71] ببغداد لذا اجتمع فيه حشد من العلماء دأبوا على تسجيل أرصاد لمختلف الظواهر الفلكية، ولكن المعلومات التي جاءتنا متأخرة عن أبرز مرصد في بغداد تصدى فيه جعفر البلخي للرصد والمتابعة[72].

غير أن مدرسة بغداد الفلكية، شهدت نضوجها وعبقريتها في عهد الخليفة المأمون إذ استمرت مزدهرة لمدة سبعة قرون وجلّلت بدراسات غاية في العمق والشمول، فأدمجت مجموعة الأرصاد لتوحيدها في مراصد بغداد وتبسيط نتائجها وتوضيبها وتنقيتها وتوجيزها في كتاب وسم «بالزيج المصحّح» ليكون في متناول العلماء والقراء مهما كانت عمومية معارفهم حول علم الفلك المتصلة بمضمونها[73]. ولعل الاهتداء لأول مرة إلى معرفة مدة السنة بالضبط ووضع عدد من التقاويم لأوضاع الكواكب السيّارة وتعيين مبادرة الاعتداليين وقياس خط نصف النهار، مما لم يوفق إليه الأوروبيون إلا بعد مرور ما يقرب من ألف عام، إن هو إلا أحد أوسمة مدرسة بغداد وقلائدها في العلوم الفلكية والفضائية.

ولكي يستقيم الحديث عن صياغة بغداد لتاريخها المجيد منذ أن وُضع في تخطيطها بناء خاص للمكتبات، فقد اعتاد الخلفاء والأمراء فيما بعد أن يفعلوا ذلك في قصورهم ومتاجرهم، فكان الخليفة هارون الرشيد يخطط لحملاته العسكرية ضد الروم ويجعل لها هدفين، العسكري وثانيهما العلمي وذلك بجلب نفائس المخطوطات اليونانية

إلى بغداد لتعريبها وإيداعها في مكتباتها العامة وفي قصور الخلافة[74]. كما جرى الخليفة المأمون على إنفاق الأموال الطائلة في استجلاب الكتب من الإمبراطورية البيزنطية وإغناء مكتبات بغداد بها[75]، ويفيدنا القفطي في إشارته، أن المأمون نقل إلى بغداد مائة بعير من الكتب من بلاد الفرنجة، حتى إنه جعل ذلك في عقد شروط الصلح مع ملوك الروم[76]. وفي 488هـ/1095م دخل أبو يوسف القزويني بغداد وكانت ترافقه وبمعيته «عشرة جمال عليها كتب»[77] ولابد أن جميع هذه الكتب المجلوبة كانت تغتني بها مكتبات بغداد ودور العلوم فيها، غير أن ذلك لم يكن يقتصر على الخلفاء وأمراء الدولة وكبرائها، بل كان من الأغنياء من يسعى إلى إنشاء المكتبات، فيشير التنوخي إلى أن علي بن يحيى بن المنجّم أول من فتح مكتبة بغداد جعل لها موظفون يتقاضون رواتب من ماله الخاص ومساعدة الوافدين عليها، كما بادر إلى بناء أجنحة في قصره بضواحي بغداد لإقامة الراغبين في التعليم ومطالعة الكتب وتحمل نفقاتهم المعيشية، أما داره في مدينة سر من رأى (سامراء) فكانت تستضيف الأدباء والعلماء وتعضدهم وتمنحهم الهبات وتوفر لهم الكتب والمصنفات «فكان يقصدها الناس من كل بلد فيقيمون فيها ويطّلعون على صنوف المعرفة والكتب مبذولة لهم في ذلك والصيانة مشتملة عليهم والنفقة من ماله»[78].

ويصف الجاحظ، مكتبة إسحاق بن سليمان العباسي في بغداد، وكان هو نفسه يختلف إليها بقوله: «كانت تمتلئ بالكتب والأسفاط والرقوق والدفاتر والمساطر والمحابر»[79] ومكتبة يحيى بن خالد البرمكي التي يقال إنه: « .. لم يكن في مكتبة كتاب إلا وله نسخة»[80] وربما يبالغ القفطي قليلاً ليتحدث عن دور الكتب العامة والخاصة العامرة بالكتب في جميع فروع المعرفة والعلم في عهد الخليفة المعتضد بالله، في بغداد التي بلغ عددها «ألف ألف كتاب[81] (مليون)»

وفي مكتبة المؤرخ الواقدي في بغداد «ستمائة صندوق مملوءة بالكتب، وكان لها مملوكان يكتبان له ليلاً»[82].

وعلى غرار «بيت الحكمة»[83] التي ازدانت بها عاصمة الرشيد وأكسبتها مجداً وعزاً ولعلها أول مكتبة عامة ذات شأن في العالم الإسلامي[84]، أنشأ البغداديون المكتبات وأكثرها شهرة مكتبة «سابور ابن أردشير» وزير الأمير بهاء الدين البويهي وذلك في محلة بين السوريين أنشأها سنة 381هـ/991م وأودع فيها «أكثر من عشرة آلاف مجلد وجميعها بخطوط الأئمة المعتبرة»[85] أما المكتبة التي ألحقت بالمدرسة النظامية ببغداد فهي تمثل المدرسة «للدراسات العليا»[86]. ونقرأ في كتاب الحوادث الجامعة والتجارب النافعة ما يفيدنا بوجود مكتبة أنشأها الخليفة الناصر لدين الله العباسي في بغداد 575هـ/1179 – 1225م وأن أشهر مكتبة في بغداد هي مكتبة المدرسة المستنصرية، ذات القاعات الواسعة المخصصة للمطالعة والدرس وهي مجهّزة بما يساعد على القراءة، من مقاعد وصهاريج لتبريد مياه الشرب وساعة حائط لمعرفة الوقت والتنبيه على أوقات الصلاة، وقال إن الخليفة المستعصم بالله أمر سنة 641هـ/1243م بعمل خزانة للكتب في داره وكتب على جهاتها منها ما نظمها الشاعر صفي الدين عبدالله بن جميل[87]، ولعلها خرّبت أثناء الغزو المغولي لبغداد سنة 656هـ/1258م.

وتسجل بغداد، بعد تكونها الجيمورفولوجي والحضاري، صفحة فخار يستضيء بها العالم الإسلامي، في العلم والثقافة والفكر بما ضمته بين جنبيها من مراكز للعلم والأدب والفن منذ الربع الأخير من القرن الخامس الهجري وحتى الهزيع الأخير من القرن السابع، وقد تمثّلت هذه المراكز، بالمدارس التي كانت ترتكز على تخطيط مبرمج تحكمه القوانين والأنظمة التمدنية، مما يدهش له العالم، إذ لم يشهد في التاريخ مدينة رعت مثل هذا العدد من المدارس كمدينة بغداد؛

ويمكن أن نعد سنة 457هـ/1046م بداية عهد جديد في تاريخ بغداد التعليمي، فقد أنشأت لأول مرة المدرسة النظامية، نسبة إلى نظام الملك أبي الحسن وزير السلطان السلجوقي ملكشاه بن ألب أرسلان[88] في الجانب الشرقي من بغداد، ولعلها أول مدرسة أسست في الإسلام، وقد افتتحت هذه المدرسة سنة 459هـ/1066م وبذلك حل عهد انتقلت فيه أماكن التعليم من الكتاتيب لتعليم القراءة والكتابة إلى مدارس منظّمة يجد فيها التلميذ دروساً في الفقه وعلم العربية[89].

وفي الربع الأخير من القرن الخامس الهجري نقرأ عن قيام «*المدرسة التاجية*» في بغداد أنشأها تاج الملك أبي الغنائم المرزبان بن خسرو مستوفي ملكشاة السلجوقي على نهر دجلة سنة 482هـ/1089م، وقد ابتنيت للشافعيين (بباب أيرز) ببغداد الشرقية، ويدرس الطلبة فيها فضلاً عن الفقه الشافعي، العلوم الإسلامية وعلوم العربية، ومن أشهر مدرسيها فخر الإسلام، أبو بكر الشاشي أحد كبار مدرسي المدرسة النظامية ببغداد وسراج الدين الهزقلي أقضى القضاة[90] «*مدرسة أبي حنيفة*» الشرقية، في محلة باب الطاق ببغداد وتسمى أيضاً «مدرسة الحنفيين بباب الطاق»[❖] أسسها وتولاها بالرعاية شرف الملك، أبو سعد محمد بن منصور العميد الخوارزمي مستوفي المملكة للسلطان السلجوقي ألب أرسلان سنة 495هـ/1010م، وفي برامجها العلوم الشرعية وهي كذلك مقر رئاسة أصحاب الرأي ببغداد[91]. و*مدرسة الشاشي*، بناها فخر الإسلام أبو بكر محمد بن أحمد بن الحسين بن عمر الشاشي سنة 405هـ/1110م استتب فيها النظام لتدريس العلوم والأدب[92]، و*المدرسة التتشية*، أو ما يطلق عليها مدرسة خمارتكين التتشي وهم نجم الدين خمارتين، قامت بمشرعة درب دينار بالجانب الشرقي من بغداد وعلى ضفة دجلة سنة 508هـ/1114م للفقه الحنفي وعلوم الإسلام[93]، و*مدرسة سعادة*، مدرسة مشتركة بين الفقهين الحنفي والشافعي، أنشأها بالجانب

الشرقي من بغداد، الأمير عز الدين أبو الحسن سعادة الرسائلي سنة 510هـ/1116م الذي وصف بأنه كان يفصح بأكثر اللغات، تلقى فيها دروس العربية والعلوم الإسلامية[94] و*مدرسة أبي شجاع*، وكانت للحنابلة شوهدت سنة 520هـ/1126م، بنيت بباب الأزج عند باب كلواذا، يختلف إليها الطلبة لتحصيل الفقه وفنون العلوم والآداب[95] و*مدرسة ابن الإبرادي* أنشأها سنة 531هـ/1136م محمد بن أحمد بن علي بن الإبرادي الفقيه الزاهد، للحنابلة بالجانب الشرقي من بغداد وكانت بالأصل داراً للبلدية[96]. و*المدرسة الغيثية*، أسسها الملك غياث الدين مسعود بن محمد بن ملكشاه السلجوقي للفقه الحنفي وقد شوهدت سنة 546هـ/1151م، خصصت كذلك لعلوم العربية والإسلامية[97] و*المدرسة الثقتية* وهي مدرسة ثقة الدولة البويهي أبي الحسن علي بن محمد الأنباري الدريني، بناها للفقه الشافعي وكيل الخليفة المقتفي لأمر الله سنة 549هـ/1159م تطل على نهر دجلة في باب الأزج بالجانب الشرقي من بغداد، وكان من مدرسيها من اختص بالفقه النحو والعلوم الشرعية[98] و*مدرسة دينار النهرواني* الحنبلي الحسني الفقيه أنشأها أبو حكيم إبراهيم بن دينار الملقب بالقدوة، للحنابلة، شوهدت سنة 556هـ/1160م بباب الأزج بالجانب الشرقي من بغداد، يُدرّس فيها الخلاف والفرائض والفقه والمناظرة وعلوم العربية[99] و*المدرسة الكمالية* وتسمى مدرسة ابن طلحة أقامها كمال الدين أبو الفتوح، حمزة بن علي بن طلحة الشافعي قبل وفاته سنة 556هـ/1160م، ولها اسم تعرف أيضاً هو «مدرسة ابن الخل» فيها علوم العربية والشرعية[100] و*المدرسة النجيبية* أو مدرسة أبي النجيب الشهروردي بالجانب الشرقي من بغداد، أسسها عبدالقاهر بن عبدالله البكري الصديقي الشافعي قبل وفاته سنة 563هـ/1167م لتدريس وتحفيظ علوم القرآن والعربية والفقه الشافعي[101] و*مدرسة بنفشة* وتسمى المدرسة الشاطئية، بنتها على شاطئ دجلة الشرقي بباب الأزج بنفشة زوجة الخليفة المستضيء بالله للحنابلة سنة 570هـ/1174م ومن

مدرسيها المؤرخ ابن الجوزي، يختلف إليها الطلبة لدراسة القرآن والفقه الحنبلي والعلوم الشرعية[102]، *ومدرسة ابن الجوزي* أحدثها الفرج عبدالرحمن بن علي بن الجوزي بالجانب الشرقي بدرب دينار في بغداد سنة 570هـ/1174م، ويلقى فيها أربعة عشر درساً في فنون العلوم[103] *والمدرسة الفخرية* وتسمى «دار الذهب» أو «مدرسة فخر الدولة» في عقد المصطلح في منطقة المأمونية بالجانب الشرقي من بغداد وهي موجودة في سنة 578هـ/1182م ومن مواد الدراسة فيها، من العربية والفقه والأصول والخلاف والفروع والحكمة (الفلسفة) والطب[104]، *ومدرسة زمرّد خاتون* بنتها زمرّد خاتون زوجة الخليفة المستضيء بالله وأم الخليفة الناصر لدين الله للفقه الشافعي وتعرف «بمدرسة الأصحاب» وتسمى أيضاً «مدرسة أم الخليفة» وسميت كذلك «المدرسة الغربية» لوقوعها في الجانب الغربي من بغداد ووصفت «بالميمنة»، وكان افتتاحها سنة 589هـ/1193م أبيحت فيها دروس علوم القرآن والفقه وعلوم العربية وفنون العلوم[105]. *والمدرسة القيصرية*، إحدى مدارس الجانب الشرقي من بغداد شوهدت سنة 589هـ/1193م، درّس فيها الشيخ فخر الدين النوقاني عند قدومه إلى بغداد، علوم الفقه والحديث وعلوم العربية[106]، *والمدرسة الإسبابزية* بالجانب الشرقي من بغداد وتقع بين الدربين، ذكرها ابن الدبيثي في مختصره باسم «الإصفهبذية» وقد سميت «مدرسة بين الدربين» أنشئت سنة 604هـ/1207م لتدريس الفقه الشافعي على يد مدرسها عماد الدين أبي بكر السلامي المعروف بابن الحبير بعد أن تحوّل من الحنبلية إلى الشافعية ومن دروسها علوم القرآن وفن العربية[107].

أما *المدرسة المستنصرية*، فهي من أجلّ المدارس البغدادية، افتتحت سنة 631هـ/1233هـ، شيدها الخليفة المستنصر بالله، وجعلها موقوفة على المذاهب الأربعة، ولكل واحد منها مدرسون وطلبة وتدرس فيها إلى جانب ذلك علوم القرآن والسنة النبوية وعلم الطب وعلم

العربية والرياضيات والفرائض والتاريخ والسير والتراجم؛ وقد ظل التدريس فيها قائماً لمدة أربعة قرون منذ افتتاحها حتى 1048هـ/1638م(❖). وفيها داران دار القرآن ودار السنة وهما بمثابة أقسام علمية متخصصة، كما ألحق فيها الخليفة المستنصر بالله، مكتبة، أغناها بالكتب والمصنفات النفيسة في أنواع العلوم.. «.. وجدّ برسم من يطالع ويستنسخ من الفقهاء ورتب لهم فيها الورق والكتابة عمن يريد النسخ»[108].

ولاتزال هذه المدرسة الخالدة شاخصة ببنائها على نهر دجلة الشرقي تؤشر ريادة بغداد لرعاية العلم والعلماء، وقد عُدت المستنصرية قدوة لمؤسسي المدارس من الرجال والنساء في العراق ومصر وبلاد الشام والحجاز، إذ شرعوا بإشادة مدارسهم على صفتها، وهي بحق جامعة تتحكم فيها الأساليب الأكاديمية العلمية، ولها طلبة ودارسون يختلفون إليها من جميع أنحاء العالم الإسلامي يقيمون في رحابها ولهم المعاش والطعام والكسوة والعناية الفائقة مما تنفقه الخلافة أو الأجلاء والكبراء من أعيان الدولة ورؤسائها.

وهنالك مدرسة شُيِّدت على قاعدة المدرسة المستنصرية وقفاً على المذاهب الأربعة واتخاذ تدريس العلوم النظرية والعملية وهي *المدرسة البشيرية*[109] أقامتها زوجة (المعتصم المعروف) أحد وجهاء بغداد، بباب بشير سنة 654هـ/1255م بالجانب الغربي من بغداد، وتُدرّس فيها فنون العلم على صنوفها المختلفة[110].

ونجد إلى جانب ما ذكر من هذه المدارس، *مدرسة تركان خاتون والمدرسة الموفقية*[111] *ومدرسة زيرك*[112] *ومدرسة أبي سعد المخزومي*[113] *والمدرسة البهائية*[114] *ومدرسة درب القيّار*[115] *والمدرسة الغيثية*[116] وجميعها في الجانب الشرقي من بغداد تُدرّس فيها علوم القرآن والسنّة وعلم الحديث والعلوم الفقهية وعلوم العربية والخلاف.

وهكذا صاغت بغداد فكرة الحركة المدرسية وكرّستها بنهوض هذه المدارس فيها إذ انتشر أوارها إلى بلدان العالم الإسلامي، من الحجاز إلى بلاد الشام وإلى مصر وبلاد المغرب وانتهاءً بالأندلس.

وفي نهاية مطافنا في رحم مدينة السلام، منذ أن شخصت بين الرافدين بحفائر خططها التي امتلأت قطناً منقوعاً باللهب، ليراها الخليفة المؤسس ومهندسوه ليلاً، وهي تشتعل، فيتفحصها... منظراً حافلاً بالروعة، يتوجب علينا الخلوص إلى نتائج، تجعل الانبهار في النبض الحي لتاريخ هذه المدينة الخالدة، يقوم على الحقائق، إذ ولدت ودرجت ولم يهتز تاريخها، وبقيت الأجمل في خططها ومرافقها، وفي عقول أبنائها ونبوغ علمائها، عاصمة بني العباس، سيدة الممالك ودرّة البلدان، مهد لحضارة الإسلام وسبله في ترقية المدارك وإنارة البصائر، فلم يفت في عضدها مما انتابها من القلق بعد أيام المأمون، ومن كبوتها أيام احتلال هولاكو ومما خطط لها من ظلاميات، إن هذه الهيمنة الحضارية والتمدنية التي استقامتها بغداد ومثّلته عبر تاريخها لم تغيضها، سنابك خيول الوثنى في منتصف القرن السابع الهجري ولا الحروب العبثية في نهاية القرن العشرين ولا جزمات الأجنبي.... تجوس ديارها .. اليوم!!!

الهوامش

1) كتاب المعارف، ص 29، 30.

2) المقدسي، أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم ص 126.

3) م.ن. ص 130.

4) د. أحمد عبدالستار الجواري، الشعر في بغداد حتى القرن الثالث الهجري ص 36.

5) المقدسي، أحسن التقاسيم ص 119.

6) ومنها الميدان المربع ويسمى «الميدان» يقع في نهاية شارع الرشيد الواصل إلى باب المعظم، وكان ميداناً أمام قصر الخليفة تقام فيه استعراضات الجند وسبق الخيل.

7) د. محمود أحمد وإسحق الموصلي ص 52.

8) الشعر في بغداد ص 45.

9) د. أحمد فكري، أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة، ج 1 ص 51، 52.

10) ابن جبير، الرحلة ص 54.

11) كتاب البلدان ص 233.

12) اليعقوبي، المصدر السابق ص 234.

13) تجديد ذكرى أبي العلاء المعري ص 132.

14) مناقب بغداد ص 36.

15) اجتمع للشاعر أبي الجعد ستة إخوة جاء ذكرهم في شعره، اثنان منهم يتشيعان واثنان مرجئان واثنان خارجيان وكلهم في بيت واحد (محمد لطفي رحومة، تاريخ فلاسفة الإسلام في المشرق والمغرب، المقدمة).

16) عيون الأنباء في طبقات الأطباء ص 246-247.

17) د. عائشة عبدالرحمن (بنت الشاطئ) تراثنا بين ماضٍ وحاضر ص 21.

18) آدم متز، الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري ج 1 ص 87.

19) قصة الحضارة ج 2 ص 177-178.

20) آدم متز، المصدر السابق ج 1 ص 306.

21) عيون الأبناء في طبقات الأطباء ج 2 ص 124.

22) السيوطي، تاريخ الخلفاء ص 383.

23) المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر ج 3 ص 263.

24) PAL MER: MARUN RASHID, P. 33.

25) أخبار العلماء بأخبار الحكماء ص 383.

26) مسالك الثقافة الإغريقية ص 99.

27) زغريد هونكه، شمس العرب تسطع على الغرب ص 392.

28) د. عبدالمنعم ماجد، تاريخ الحضارة الإسلامية في العصور الوسطى ص 163.

29) هولميارد، الكيمياء حتى عصر والتون ص 15.

30) زكي نجيب محمود، جابر بن حيّان ص 64.

31) أثر الشرق بالغرب ص 31.

32) الخوارزمي، مقدمة كتاب الجبر والمقابلة.

33) ابن أبي أصيبعة، عيون الأنباء ص 286.

34) قدري حافظ طوقان، تراث العرب العلمي في الفلك والفلسفة والرياضيات ص 197.

35) ابن أبي أصيبعة، المصدر السابق ص 286.

36) م.ن. ص 287.

37) د. عز الدين فراج، فضل علماء العرب على الحضارة الأوروبية ص 232.

38) الفارابي، التنبيه على سبيل السعادة ص 22.

39) م.ن. ص 23.

40) عيون الأنباء في طبقات الأطباء ص 550-560.

41) حسين بافقيه، مقدمته (بغداد) (مجلة جذور التراث) العدد 13 (1424هـ/2003).

42) ابن أبي أصيبعة، عيون الأنباء ص 475.

43) تاريخ الشعوب الإسلامية ص 202.

44) نبغ أكثر أفراد آل بختيشوع في الطب وعوّلت بغداد عليهم في عهد هارون الرشيد فكان بخيتيشوع وابنه جبرائيل رئيساً للأطباء وانظر للاستزادة عنهم (ابن أبي أصيبعة، عيون الأبناء ج 2 ص 24).

45) الأب فيكتور شاخت اليسوغي، النزعة الكلامية في أدب الجاحظ، ص 55، 56.

46) ابن أبي أصيبعة، المصدر السابق ج 2 ص 124.

47) د. عصام عبدالرؤوف، الحواضر الإسلامية الكبرى ص 262، 263.

48) ابن أبي أصيبعة، المصدر السابق ص 286.

49) وصف بأنه أعلم علماء عصره وأنبغ علماء العرب في بغداد في علم الفلك والرياضيات والاهتداء إلى استبدال أوتار الأقواس التي استخدمها اليونانيون في حساب مثلثاتهم بنصف وتر، ضعف الأقواس، أي بجيب الزاوية، وهو أول من استخدم في مؤلفات جيب وجيب تمام وهو ما نسميه الظل).

50) حيدر بامات،، إسهامات العرب ص 105.

51) السبكي، طبقات الشافعية الكبرى ج 4 ص 230.

52) ابن العبري، تاريخ مختصر الدول ص 220.

53) السبكي، المصدر السابق، ص 105.

54) رحلة ابن جبير ص 154.

55) انخل جنثالث بالنثيا، تاريخ الفكر الأندلسي ص 174.

56) المقري، نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب ج 5 ص 201.

57) المقري، المصدر السابق ص 202.

58) تاريخ العرب العام ص 113، 114.

59) م.ن ص 221، 223.

60) فريدة العصر وجريدة العصر ج 2 ص 344.

61) ابن الجوزي، المنتظم ج 10 ص 24.

62) أحمد مصطفى طاش كبرى زادة، مفتاح السعادة ومصباح السيادة في موضوعات العلوم ج 1 ص 263.

63) مناقب بغداد ص 26.

64) معجم الأدباء ج 15 ص 77، 78.

65) الفهرست ص 62.

66) يذكر أن أبي أصيبعة من تلاميذ الكندي أحمد بن الطيب وأبو معشر ومن وراقيه حسنويه ونفطويه وسلمويه (عيون الأنباء في طبقات الأطباء) ص 286.

67) أخبار العلماء بأخبار الحكماء ص 105.

68) حيدر بامات، إسهامات المسلمين في الحضارة الإنسانية ص 99.

69) جوستاف لوبون، حضارة العرب ص 457.

70) ابن خلكان، وفيات الأعيان ج 2 ص 80 (قيل فيه إن بطليموس العرب) حيدر بامات، المصدر السابق ص 105.

71) الفهرست ص 221.

72) ابن أبي أصيبعة، عيون الأنباء ص 416 ثم انظر فيليب حتى، تاريخ العرب ص 379.

73) جوستاف لوبون، حضارة العرب ص 456.

74) السبكي، طبقات الشافعية ج 4 ص 230.

75) ومن طريف المقارنات أن ما أنفقه المأمون على مكتبة في بغداد يربو على مائتي ألف دينار وهو ما يعادل 950,000 دولار أمريكي.

76) القفطي، أخبار العلماء ص 280.

77) السبكي، المصدر السابق، ص 231.

78) التنوخي، نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة ج 8 ص 108.

79) كتاب الحيوان ج 1 ص 61.

80) م.ن ص 60.

81) أخبار العلماء بأخبار الحكماء ص 105.

82) ياقوت، معجم الأدباء ج 8 ص 218.

83) انظر د. خضر أحمد عطاالله، بيت الحكمة في عصر العباسيين (دار الفكر العربي – القاهرة).

84) يذكر أنه لما نكب ابن العميد وزير عضد الدولة البويهي في بغداد كانت له مكتبة فحمد الله كثيراً على أن بقيت مكتبته لأنها أهم شيء عنده.

85) وردت عبارة في رسالة الغفران لأبي العلاء المعري تشير إلى أمة غير عربية اسمها «توفيقة السوداء» كانت تخدم في دار العلم ببغداد فتقدم الكتب للنساخ أو القراء وهذه الوظيفة تقابل في المكتبة الحديثة وظيفة المناولين (د. عائشة عبدالرحمن، رسالة الغفران ص 287).

86) زغريد هونكه، شمس العرب تسطع على الغرب ص 389.

87) قال الشاعر:

أنشأ الخليفة للعلوم خزانة — صارت بسيرة فضله أخبارها

أهدى مناقبه لها مستعصم — بالله من لألائه أنوارها

88) ابن خلكان، وفيات الأعيان ج 5 ص 128.

89) م.ن. ج 1 ص 396.

90) ابن الجوزي، المنتظم ج 2، ص 38، 260.

91) ن.م. ص 38، 480.

92) د. ناجي معروف، المدارس الشرابية ببغداد ص 117، 118 (الرأي مع القياس والاستحسان من دعائم مذهب أبي حنيفة النعمان) المتوفي 150هـ/768).

93) ابن الجوزي، المصدر السابق ج 2 ص 179.

94) كتاب الحوادث الجامعة والتجارب النافعة في المائة السابعة ص 87.

95) ابن الجوزي، المصدر السابق ج 2 ص 262.

96) ابن العماد الحنبلي، شذرات الذهب ج 4 ص 96.

97) ابن الغوطي، تلخيص مجمع الآداب في معجم الألقاب ج 4 ص 385.

98) كتب عنها بحثاً مستفيضاً د. مصطفى جواد في مجلة الأستاذ/ العدد 5، 6 (1956، 1958).

99) د. ناجي معروف، المدارس الشرابية ببغداد ص 120.

100) ياقوت، معجم البلدان ج 5 ص 327.

101) الكتبي، فوات الوفيات ج 2 ص 40.

102) ابن الجوزي، المنتظم ج 10 ص 225.

103) م.ن. ص 229.

104) ابن الجوزي، المصدر السابق ص 250.

105) كتاب الحوادث الجامعة ص 63؛ د. ناجي معروف، المدارس الشرابية ص 118.

106) ابن الساعي، الجامع المختصر في عيون التواريخ وعيون السير ج 9 ص 186، 217.

107) ابن الجوزي، المنتظم ج 10 ص 245.

108) ابن الدبيثي، المختصر المحتاج إليه ج 1 ص 162، ابن الساعي، المصدر السابق ص 219.

❖) حتى أصبحت المستنصرية نموذجاً يحتذى في سائر المدارس التي أنشئت في العصور التالية في الأمصار الإسلامية، وبخاصة في نظامها التعليمي وأقسام إيواء الطلبة والعلماء وإقامتهم Encyclopedia of Islamm Avé Masjid كما علق E. H. Wilos بقوله: إنه من

العسير أن تعثر على فرد من المسلمين في العالم الإسلامي لا يعرف القراءة والكتابة حتى كادت الأمية أن تختفي في بغداد خلال عصرها الذهبي، وكان ذلك نتيجة لما أبداها المسلمون من الليبرالية نحو تعليم أبنائهم مما كان له أعظم الأثر في عوامل ازدهار حضارة بغداد وتقدمها The Foundation of Modyern Education P. 216.

109) ابن قتيبة، عيون الأخبار ص 239.

110) الحوادث الجامعة ص 274، 307، 448، 562.

111) وفي يوم كان شوهد الخليفة المستعصم بالله وأولاده جالسين في وسطها حامدين ومباركين قيامها.

112) ابن الجوزي، المنتظم ج 9 ص 227 ج 10 ص 9، 132.

113) الصفدي، الوافي بالوفيات ص 156.

114) الحوادث الجامعة ص 87.

115) ابن الجوزي، المصدر السابق ج 10 ص 234.

116) ابن العماد الحنبلي، شذرات الذهب في أخبار من ذهب ج 4 ص 244.

117) ابن الغوطي، تلخيص مجمع الآداب في معجم الألقاب ج 5 ص 260.

المصادر والمراجع

رُتبت المصادر والمراجع بحسب ورودها في البحث...

ابن قتيبة، مسلم الدينوري (ت 276هـ/889م).

1) كتاب المعارف (تحقيق د. ثروت عكاشة، القاهرة 1353هـ/1934م).

المقدسي، شمس الدين أبي عبدالله بن أحمد البشاري (ت 375هـ/985م).

2) أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم (ليدن، بريل – 1967).

د. أحمد عبدالستار الجواري.

3) الشعر في بغداد حتى القرن الثالث الهجري (مطبعة وزارة الإعلام، بغداد، 1965).

د. محمود أحمد حفني.

4) إسحق الموصلي (المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة 1964).

ابن جبير، محمد بن أحمد الكناني الأندلسي (ت 614هـ/1127م).

5) رحلة ابن جبير (دار صادر، بيروت، 1959).

اليعقوبي، أحمد بن يعقوب بن جعفر بن واضح (ت 284هـ/897م).

6) كتاب البلدان (تحقيق دي غويه، لندن، بريل، 1893).

د. طه حسين.

7) تجديد ذكرى أبي العلاء المعرّي (ط 6 – دار المعارف بمصر).

ابن الجوزي، أبو الفرج عبدالرحمن (ت 597هـ/1200م).

8) مناقب بغداد (نشره محمد بهجة الأثري (بغداد، العراق 1342م).

ابن أبي أصيبعة، موفق الدين أبي العباس أحمد بن القاسم بن خليفة السعدي الخزرجي (ت 668هـ/1270م).

9) عيون الأنباء في طبقات الأطباء (تحقيق د. نزار رضا، دار مكتبة الحياة، بيروت.

د. عائشة عبدالرحمن (بنت الشاطئ).

10) تراثنا بين ماضٍ وحاضر (دار المعارف بمصر، 1970).

آدم – متز – المشرق.

11) الحضارة الإسلامية في القرن السابع الهجري (ترجمة د. محمد عبدالهادي أبو ريدة، القاهرة، بيروت، 1954).

ول – ديورانت – المستشرق.

12) قصة الحضارة (ترجمة محمد بدران، طبع الإدارة الثقافية في جامعة الدول العربية)

السيوطي، جلال الدين بن أبي بكر (ت 911هـ/1505م).

13) تاريخ الخلفاء (المطبعة الخيرية، مصر).

المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين بن علي (ت 346هـ/957م).

14) مروج الذهب ومعادن الجوهر (مطبعة دار الرجاء، القاهرة 1370هـ/1938م).

ابن القفطي، جمال الدين أبي الحسن علي بن يوسف (ت 646هـ/1248م).

15) أخبار العلماء بأخبار الحكماء (طبع لايبزك 1320هـ)

دي لاس اوليري – المستشرق.

16) مسالك الثقافة الإغريقية إلى العرب (ترجمة تمام حسان، دار الفكر العربي، القاهرة 1963).

17) PALMER, E. HARUN RASHID, MARCUS WARD (1881).

زغريد هونكه – المستشرقة.

18) شمس العرب تسطع على الغرب (ترجمة فاروق بيضون وكمال الدسوقي، بيروت، 1964).

د. عبدالمنعم ماجد.

19) تاريخ الحضارة الإسلامية في العصور الوسطى (مكتبة الأنجلو – مصرية، القاهرة 1963).

هولميارد أ. ج المستشرق.

20) الكيمياء حتى عصر دالتون (باريس – 1928).

زكي نجيب محمود.

21) جابر بن حيّان (الهيئة المصرية العامة، القاهرة، أعلام العرب. عدد 13، 1961).

جورج يعقوب – المستشرق.

22) أثر الشرق بالغرب.

الخوارزمي، محمد بن موسى (ت 232هـ/846م).

23) مقدمة كتاب الجبر والمقابلة (تعليق على مصطفى مشرفة ومحمد موسى أحمد (القاهرة، 1937م).

قدري حافظ طوقان.

24) تراث العرب العلمي في الفلك والفلسفة والرياضيات (دار الشروق، بيروت، 1963).

الفارابي، أبو نصر محمد بن أحمد بن طرخان بن أوزلغ (ت 339هـ/950م).

25) التنبيه على سبيل السعادة (طبعة الهند، 1346هـ).

حسين بافقيه.

26) بغداد (مقدمته، مجلة جذور التراث، العدد 13، 124هـ/2003م).

كارل بروكلمان – المستشرق.

27) تاريخ الشعوب الإسلامية (ترجمة نبيه فارس وزميله، بيروت 1949م).

الأب فيكتور شاخت اليسوعي.

28) النزعة الكلامية في أدب الجاحظ (دار المعارف بمصر، 1984).

د. عصام الدين عبدالرؤوف.

29) الحواضر الإسلامية الكبرى (دار الفكر العربي، القاهرة، 1971).

ابن خلكان، شمس الدين أبي العباس أحمد (ت 681هـ/1282م).

30) وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان (المطبعة الميمنية، القاهرة، 1310).

السبكي، تاج الدين أبي نصر عبدالوهاب (ت 771هـ/1370م).

31) طبقات الشافعية الكبرى (المطبعة الحسينية، القاهرة، 1324هـ).

ابن العبري، غريغوريوس بن هارون بن توما الملطي (ت 685هـ/1286م).

32) تاريخ مختصر الدول (المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1958).

جنثالث بالنثيا – المستشرق.

33) تاريخ الفكر الأندلسي ترجمة د. حسين مؤنس (مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، 1955).

د. عز الدين فراج.

34) فضل علماء المسلمين على الحضارة الأوروبية (دار الهنا للطباعة 1978).

حيدر بامات.

35) إسهام المسلمين في الحضارة الإنسانية (ترجمة ماهر عبدالقادر وآخرون، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية).

المقري، أحمد بن محمد (ت 1041هـ/1623م).

36) نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب (القاهرة، 1949).

سيديو. ل. أ. المستشرق.

37) تاريخ العرب العام (ترجمة عادل زعيتر، نشر البابي الحلبي، مصر، 1948).

الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين (ت 356هـ/966م).

38) فريدة العصر وجريدة العصر.

أحمد مصطفى طاش كبرى زادة.

39) مفتاح السعادة ومصباح السيادة في موضوعات العلوم (تحقيق كامل بكري وزميله، دار الكتب الحديثة، مصر).

ياقوت، أبو عبدالله شهاب الدين بن عبدالله الرومي الحموي (ت 626هـ/1229م).

40) معجم الأدباء (تحقيق أحمد فريد رفاعي، القاهرة، مطبعة عيسى البابي الحلبي 1936م).

41) معجم البلدان (مطبعة السعادة، القاهرة 1332هـ/1906م).

ابن النديم، ابن أبي يعقوب البغدادي الكاتب.

42) الفهرست (بيروت، لبنان، 1328هـ).

جوستاف لوبون – المستشرق.

43) حضارة العرب، ترجمة عادل زعيتر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة ط 3، 1956.

التنوخي، أبو علي الحسن بن علي بن أبي الفهم ت 384هـ/994م).

44) نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة (دمشق، 1348هـ).

د. حضر أحمد عطا الله.

45) بيت الحكمة في عصر العباسيين (دار الفكر العربي، القاهرة).

د. ناجي معروف.

46) المدارس الشرابية ببغداد (مطبعة الإرشاد، بغداد، 1385هـ/1965م).

47) كتاب الحوادث الجامعة والتجارب النافعة في المائة السابعة المنسوب لابن الغوطي (تحقيق د. مصطفى جواد، بغداد، المكتبة العربية 1932م).

ابن العماد الحنبلي، أبو الفلاح عبدالحي (ت 1089هـ/1678م).

48) شذرات الذهب في أخبار من ذهب (القاهرة، 1350هـ).

ابن الغوطي، عبدالرزاق بن أحمد بن محمد بن أحمد الصابوني (ت 732هـ/1233م).

49) تلخيص مجمع الآداب في معجم الألقاب (تحقيق د. مصطفى جواد، دمشق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1964).

الكتبي، ابن شاكر، محمد بن شاكر بن أحمد الحلبي (ت 764هـ/1362م).

50) فوات الوفيات (تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، القاهرة، 1954م).

ابن الساعي، أبو طالب علي بن أنجب تاج الدين (ت 675هـ/1275م).

51) الجامع المختصر في عيون التواريخ وعيون السير (تحقيق د. مصطفى جواد، المطبعة السريانية الكاثوليكية، بغداد، 1934م).

ابن الدبيثي، محمد بن سعيد (ت 637هـ/1239م).

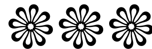
52) المختصر المحتاج إليه (تحقيق د. مصطفى جواد، مطبعة دار الدهان، بغداد 1371هـ/1951م جزءان).

53) ENCYCLOPEDIA OF ISLAM, ART MASJID.

54) E. H. WILDS, THE FOUNDATIONS OF MODERN (LONDIN, 1959).

الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك (ت 764هـ/1362م).

55) الوافي بالوفيات (اسطنبول، 1931).



استخدم الفن دائما للتعبير عن الجمال في كل مجالاته ومظاهره وخاصة في الحس والشعور الإسلامي، وبالضرورة حين يكون عنصر الجمال عميقاً في هذا الوجود، ومقصوداً لذاته يتبدى واضحاً في كل كائناته «الجامدة» وغير الجامدة، والإنسان – وهو خليفة في الأرض – مطالب بأن يفتح حسه لهذا الجمال ليلتقي أجمل ما في نفسه – وهو حاسة الجمال – بأجمل ما في الحياة. وينتج من هذا اللقاء تلك الألوان المتنوعة من الفنون والإبداع، فتصير تلك الفنون أنواعاً من التعبير عن ذلك الجمال، ومن هنا كان التلازم بين الجمال والفن، فلا تصور للفن بلا جمال ولا تصور للجمال بلا فن.

فالجمال هو الفن قبل أن يُعبر عنه، هو الفن بالقوة، والفن هو الجمال بعد أن عبّر عنه بالفعل كما يقول المناطقة في الفلسفة، وهذا التلازم بين كلمة فن وكلمة جمال هو الذي يجعل كلمة «فن» تتداخل في الاستخدام مع كلمة «جمال» كثيراً عن طريق المجاز حيناً وعن طريق التجاوز عن الدقة حيناً آخر.

وقديماً أخضع سقراط مفهوم الجمال لمبدأ الارتقاء، وبات الشيء الجميل عنده ما كان له فائدة للإنسان، والرائع في الفن ما كان

نافعاً، وأن موقع حسن الشيء من الروعة ما تناسب غاياته مع غاية النفع التي تصيب الإنسان، على حين أن القبيح والرديء هما ما لا جدوى منهما ولا نفع.

ففي حديثه مع تلميذه أرستيب يرى سقراط أن كل شيء ذا فائدة هو رائع جميل «فالسل الذي نحمل فيه الأشياء هو رائع، والدرع والترس، رغم ما فيهما من تناسب أجزاء في جمال الصنع، هما قبيحان، إذا كانت الغاية منها ضرر الإنسان»[1].

وقد كان الفن دائماً محاولة البشر أن يصوروا مظاهر الحياة وانعكاسها في نفوسهم كما هي، أو خلق نسخ جديدة منها، بل كان همه هو تقديم مظاهر على نحو أكثر شفافية وأعمق دلالة مما يمكن أن يكون له وقع في عامة الناس.

ولو رجعنا إلى الأصل الاشتقاقي لكلمة «الفن» Techne باليونانية وArt باللاتينية لوجدنا أن هذه الكلمة لم تكن تعني سوى «النشاط الصناعي النافع بصفة عامة» فلم يكن لفظ «الفن» عند اليونانيين مثلاً قاصراً على الشعر والنحت والموسيقى والغناء وغيرها من الفنون الجميلة، بل كان يشمل أيضاً الكثير من الصناعات المهنية، كالنجارة والحدادة والبناء وغيرها من مظاهر الإنتاج الصناعي.

ونجد أرسطو يقسم المعارف البشرية إلى ثلاثة أنواع: معارف نظرية ومعارف عملية ومعارف فنية، فلم يكن أرسطو يخلط بين الفن والمعرفة العملية، بل كان يقول إن غاية الفن تتمثل بالضرورة في شيء يوجد خارج الفاعل، وليس على الفاعل سوى أن يحقق إرادته فيه، في حين أن غاية العلم العملي هي في الإرادة نفسها، وفي الفعل الباطن نفسه.

فالفن بهذا المعنى يتمثل في القدرة البشرية على خلق أشباه موجودات، ولعل هذا هو السبب في أن الفلاسفة قد وضعوا منذ

البداية (الفن) في مقابل (الطبيعة) على اعتبار أن الإنسان يحاول عن طريق الفن أن يستخدم الطبيعة.

ويبدو أن العرب والمسلمين أيضاً قد فهموا الفن بهذا المعنى بدليل أنهم قد فرقوا بين الطبيعة والصناعة، وذهبوا أيضاً إلى أن «الصناعة تستملي من النفس والعقل، وكان العرب يستعملون كلمة (الصناعة) للإشارة إلى (الفن) عموماً، كما يظهر من تسمية أبي هلال العسكري لكتابه في الكتابة والشعر باسم «كتاب الصناعتين».

وقد روى لنا أبو حيان التوحيدي أنه كان بصحبة قوم يستمعون إلى غناء صبي صغير بديع الفن فقال لهم: «حدثوني بما كنتم فيه عن الطبيعة، لما احتاجت إلى الصناعة، وقد علمنا أن الصناعة تحكي الطبيعة وتروم اللحاق بها والقرب منها، على سقوط وزنها».

ولم يستطع أحد من رفاقه أن يفسر حاجة الطبيعة إلى الصناعة، فعاد التوحيدي يقول: «إن الطبيعة مرتبتها دون مرتبة النفس تقبل آثارها.. فالموسيقار إذا صادف طبيعة قابلة ومادة مستجيبة، وقريحة مواتية وآلة منقادة، أفرغ عليها بتأييد العقل لبوساً مؤنقاً وتأليفاً معجباً وأعطاها صورة معشوقة، وحلية مرموقة وقوته في ذلك تكون بمواصلة النفس الناطقة. فمن هاهنا احتاجت الطبيعة إلى الصناعة، لأنها وصلت إلى كمالها من ناحية النفس الناطقة، بواسطة الصناعة الحادثة، التي من شأنها استملاء ما ليس لها، وإملاء ما يحصل فيها، استكمالاً بما تأخذ وكمالاً لما تعطي»[2].

وهذا النص إن دل على شيء فإنما يدل على أن العرب قد فهموا أن الفن هو الإنسان مضافاً إلى الطبيعة، مادام دور الصناعة هو تسجيل ما تمليه النفس الناطقة على الطبيعة، وتكييف الطبيعة مع حاجات الإنسان النفسية والعقلية[3].

وفي العصر الحديث نجد للفن معنيين كما يشير إلى ذلك معجم

لالاند الفلسفي، معنى عام يشير إلى مجموع العمليات التي تُستخدم عادة للوصول إلى نتيجة معينة، ومعنى جمالياً أو استيطيقيا[4] يجعل من الفن كل إنتاج للجمال يتحقق في أعمال يقوم بها موجود واع أو متصف «بالشعور[5]، فالفن بالمعنى الأول هو كما قال «راموس» مجموعة من المبادئ العامة الحقيقية، النافعة، المتوافقة، التي تؤدي في جملتها إلى تحقيق غاية واحدة بعينها».

والفن بهذا المعنى هو ما يقوم في مقابل (العلم) من جهة بوصفه معرفة خالصة ومستقلة عن سائر التطبيقات العلمية، وما يقوم في مقابل (الطبيعة) من جهة أخرى، بوصفها قدرة فاعلة، وأما الفن بالمعنى الثاني، فهو عملية إبداعية تنحو نحو غايات استيطيقية، في حين يستند العلم إلى غائية منطقية، على حد تعبير لالاند[6].

وفي المعاجم العربية نجد «الفن»، والضرب من الشيء والتزيين، والأفنون بالضم؛ الحية، والغصن الملتف، والجري المختلط من جري الفرس والناقة.

والتفنن: التخليط، وفي الثوب طرائق ليست من جنسه، أو اختلاف برقة وكثافة مكان وجمع فن فنون، وأفنان، وجمع الجمع لأفنان: أفانين.. قال الأزهري: «واحد الأفنان إذا أردت به الألوان، فن وإذا أردت به الأغصان فنن، لذا تعددت الآراء في تفسير قوله تعالى: ﴿ذواتا أفنان﴾ من سورة الرحمن. قال بعضهم: ذواتا أغصان، وقال بعضهم: بل الأفنان ظل الأغصان على الحيطان»[7].

وكل هذه المعاني تدور حول الكثرة والتنوع سواء في المصدر، أو الفعل أو الصفة في الموصوف، وهم بهذا أقرب إلى وصف الجمال منهم إلى وصف الفن. ولا شك أن الظرف اللغوي ومقتضى الحال كان عاملاً أساسياً في تأدية كل هذه المعاني التي جاءت في المعاجم وما يعنونه من كلمة فن بدقة كاملة[8].

وعلى الرغم من أننا نتكلم بطريقة مجازية عن فن الطهو، وفن الشطرنج، وفن الحياة، وفن الحرب، وما إلى ذلك، فإنه لا فن الطهو ولا فن الصيد، ولا فن الحياة، ولا فن الحرب، مما يمكن إدراجه تحت قائمة الفنون التي تشتمل على الفنون الاستاتيكية مثل العمارة والنحت والتصوير وما يتفرع عنها.. والفنون الديناميكية مثل الموسيقى والشعر والدراما والخطابة.

ولقد قامت محاولات كثيرة لتفسير طبيعة الفن الجوهرية والخاصة التي يتميز بها الفن عن كل مظاهر النشاط الإنساني الأخرى، إلا أن هذه المحاولات أعوزها الوضوح، وكانت إما قاصرة عن تغطية جميع أبعاد المجال، أو قادرة على التوسع بحيث تشمل المناشط غير الفنية. ولذلك فمنذ عصر سقراط إلى اليوم مازال فلاسفة الجمال يقدمون التفسيرات التي كثيراً ما يبدو أنها تسري على أنواع معينة من الفن ولا تسري على أنواع أخرى، مما يجعل محاولة تعريف أو تفسير الفن أمراً مستحيلاً لأنه على فرض أننا وفقنا لتفسير معين إلا أنه سرعان ما نجده لا ينطبق على عصر معين أو على نوع جديد مستحدث من الفن، لذلك تظل هذه التعريفات أقرب إلى فروض نظرية ينتهي إليها الفلاسفة نتيجة ألفتهم لعصر معين أو لنوع معين من أنواع الفن.

وأقدم الاتجاهات في تعريف الفن نجدها عند أفلاطون حيث يعتبر أن الفن يحاكي الطبيعة، لذلك فالفن صورة الصورة، والفنان عندئذ، مخادع يأخذ على نفسه محاكاة الأشياء الطبيعية فيبرزها مشوهة في غير نسبها الحقيقية من حيث المقدار والشكل، فهو يحاكي المحسوس المتغير، المتعدد، النسبي وهي محاكاة للمحاكاة، فالرسام حين يرسم سريراً أو سكيناً، يرسم ما يصنعه النجار أو الحداد لا السرير في ذاته أو المثال eidolon[9] فالمحاكاة المزيفة هي ما تحاكي الواقع المحسوس من حيث إنها «شبه» مضلل أو مخادع، وقد قدم أفلاطون

نموذجين لهذا النوع من المحاكاة المزيفة والمبنية على الظن doxa وتتمثل في فن الخطابة السفسطائية والشعر التمثيلي أو الدرامي.

كذلك قل عن الشاعر، يستطيب وصف العواطف وهي متقلبة متنوعة، ولا يجد له موضوعات في العقل الثابت ثم هو يتحدث عن موضوعات يجهلها. ومن أجل ذلك يوصي أفلاطون في الكتاب العاشر من الجمهورية بأن نعمد إلى الشاعر فنضع إكليلاً على رأسه ونشيعه إلى حدود المدينة فننفيه منها ونحن نترنم بمديحه.

والتناقض بين وضع الإكليل ونفيه - في رأي الدكتور مراد[10] وهبه في كتابه «قصة علم الجمال» - مردود إلى تقرير أفلاطون جوهرية الإلهام في سرد الشعر، واعتبار الإلهام في الوقت نفسه، علة مفارقة وليس علة محايثة وباطنة. فهوميروس يستهل الإلياذة باستجداء ربات الشعر أن تنعمن عليه بالإلهام. واستجداء الإلهام ينطوي على لامعقول في حين أن العالم الحق هو عالم معقول.

ونخلص من ذلك إلى أن أفلاطون يضع الفن في المرتبة الثالثة بعد المثال أو الوجود الحق وبعد صورته المحسوسة المتحققة في الطبيعة، وكان أفلاطون قد تكلم طويلاً عن الجمال في محاورات جورجياس وفيدرس والمأدبة، ووحد بين الجمال والحق والخير، وقرر أن الجمال الحق لذة خالصة لا يخالطها ألم على الإطلاق. ووضع الجمال في التناسب والائتلاف. وهذا الترجيح عنده مردود إلى قوة خاصة بالنشاط الفني تعادل القوة العقلية وتكافئها[11].

أما أرسطو فيقول في كتابه «الطبيعة» إن المحاكاة هي إيجاد ما هو في الطبيعة على النحو الذي يمكن أن يكون في الطبيعة عليه لو أنها أنجبته.. أي أن الفن إضافة للطبيعة لا مجرد محاكاة لها، محاكاة عمياء.. فما هي هذه الإضافة؟

إنها بكل بساطة البحث عن الكمال الإنساني من خلال الفعل. ولما كان الفن عند أرسطو محاكاة للطبيعة، وكان مبدأ الطبيعة قائماً

على التوفيق بين الأضداد، كان الفن تعبيراً عن هذا التوفيق بين الأضداد.. يقول أرسطو في كتابه «السياسة» يبدو أن الطبيعة تحب الأضداد وتحدث التناغم فيها لا من المتشابهات والفنون تحاكي الطبيعة في هذا المجال.

إن جوهر الفن عند أرسطو أنه فن درامي يبرز الصراع ولا يتم هذا الصراع إلا من خلال حدث يجسد الصراع، ونتيجة هذا الصراع من خلال الفعل الإنساني حيث يختار الإنسان خلقه وموقفه، والعمل الفني لذلك يجب أن يكون تاماً مكتملاً بذاته له بداية ووسط ونهاية، وله طول معلوم مما يمكّن النظر من الإحاطة به وأن تكون جميع عناصر العمل الفني متناغمة وساعتها يتولد الجمال. وقد وجد الفن – في نظر أرسطو – كما يقول في كتابه «الميتافيزيقا»: في تحقيق التناغم بين الأضداد فإن حركتها كامنة في أداء هذه الغاية، فإن الفن بالمثل هدفه هو تحقيق التناغم بين الأجزاء، وهذا هو منشأ الجمال(12).

ويُعنى الفن بتصوير الحقيقة الممكنة الوقوع، وهذا الإمكان لا يكون متصوراً بالعقل فقط على نحو ما تكون الحقائق الرياضية، وإنما إمكانيتها متخيلة ومحسوسة بفضل ما يلجأ إليه الفن من وسائل تؤثر في النفس تأثيراً مباشراً.

ففي الفن يتحول الواقع بفضل الصور الفنية والخيال إلى عالم في مجاله.. وكلما كانت رؤية الفنان للواقع أوضح وتعبيره عن صداها في نفسه أصدق كلما زادت قيمة العمل الفني، ولذلك فالصدق في الفن هو إخلاص الفنان للحقيقة، صدق الرؤية والأمانة عليها. ولم تقو نظرية المحاكاة على الصمود أمام قوة جديدة من التعبير دافع عنها جان جاك روسو حين رفض هذه النظرية التقليدية، ورأى أن الفن فيض للعواطف والمشاعر وليس وصفاً أو إعادة وصف للعالم التجريبي وقد حذا هيردر وجوته حذوه، ويرى جوته أن الفن قوة مشكلة قبل أن يكون جميلاً(13).

وفي ضوء ذلك يكون العمل الفني هو الإفصاح المرئي عن عالم الشعور النفسي غير المرئي للفنان، إنه التجسيد العيني المرئي الظاهر لعالم الشعور الباطن، أو قل إن هذا الاتجاه قد جعل الاستبطان الذاتي موضوعاً للعيان يسمح للآخر بتمثله أو المشاركة فيه. وقد وجد الرومانسيون في هذا الاتجاه ضالتهم المنشودة، فهو يدعم إحساسهم القوي بالذات المفردة بما يسمح لهم بصبغ أشياء بصبغة الذاتية، فالفنان لا يعبر عن الأشياء كما هي، وإنما يعبر عن شعوره هو بها، وتفاعله هو معها وصورته الوجدانية عنها، وتداعياته السيكولوجية نحوها.

وأصبح العمل الفني في ضوء هذا الرأي بمثابة تسجيل لاستجابة الفنان الشخصية لحادث أو موضوع معين، وهذه الاستجابة ليست انفعالية فحسب وإنما تشمل آراء «الفنان» و«أفكاره» فضلاً عن إحساسه[14]، وبذلك أفسح هذا الاتجاه مجالاً واسعاً لحرية التعبير، التعبير عن الذات، إنه الاتجاه التعبيري في الفن.

وبذلك تعددت تعريفات الفن بتعدد رؤى الفلاسفة، واختلفت باختلاف المذاهب الفلسفية التي ينتمي إليها كل منهم. ولذلك لا يكون غريباً علينا أن نجد «مرلوبونتي» يقول: «الفن لغة وأسلوب»[15] ويقول البير كامي: «الفن تقبل وتمرد»[16]. ويقول مالرو: «جوهر شبكة تقذف في محيط المجهول بأمل أن تنجح في صيد المنشود»[17]. ويقول كاسيرر: «الفن نظام»[18] ويقول كرومبي «الفن هو الصلة التي تحدث بين المؤلف والقارئ»[19].

هذه التعريفات يمثل كل واحد منها نظرة للفن من زاوية معينة، وإلا لما كان كل هذا التباين، كما نجد عدداً كبيراً من المفكرين مثل وردزورث، وقرينه كولردج، وفكتور كوزان، وسانت بوف، وتين وجماعة الانطباعيين[20]، وسيد قطب[21]، والعقاد[22] يجمعون على أن «الفن

تعبير» وهم يعنون بذلك نفي التقرير والتجريد ولغة العلم عن الفن، فكأنما يقولون: الفن تعبير لا تقرير.

إن الفن نشاط يجعل للمتعة صفة «النزاهة الخالصة» التي لا يشوبها شائبة من أغراض أو نفعية أو مصلحة. وربما كان هذا أيضاً هو المعنى الذي قصد إليه المفكر الألماني «لانج Lange» حينما عرف الفن بقوله: «إنه مقدرة الإنسان على إمداد نفسه وغيره بلذة قائمة على الوهم illusion دون أن يكون له أي غرض شعوري يرمي إليه سوى المتعة المباشرة».

وشبيه بهذا التعريف أيضاً ما ذهب إليه الفيلسوف الإنجليزي سلي Sully حينما يقول: «إن الفن هو إنتاج موضوع له صفة البقاء، أو إحداث فعل عابر سريع الزوال، يكون من شأنه توليد لذة إيجابية لدى صاحبه من جهة، وإثارة انطباعات ملائمة لدى عدد معين من النظارة أو المستمعين من جهة أخرى، بغض النظر عن أي اعتبار آخر قد يقوم على المنفعة العملية أو الفائدة الشخصية».

وإذاً فإن هؤلاء الكتاب جميعاً يجمعون على القول بأن (الفن هو مجرد محاولة يراد بها خلق أشكال سارة) أو إبداع صورة قديرة على إثارة لذة، دون أن تكون هناك أية منفعة يرمي إليها من وراء هذا النشاط الفني الحر. ولكننا سنرى فيما بعد أن الكتاب المحدثين في علم الجمال لن يجدوا أي حرج في القول بأن الوظائف النفعية للعمل الفني لا تكاد تنفصل عن وظائف الاستطيقية، وأنه قد يكون ثمة (جمال) في المنفعة الخالصة، أو التكيف المحض، الذي بمقتضاه يحقق الشيء غايته تحقيقاً كاملاً دون أي إسراف أو مبالغة أو إغراق[23].

وهذا ما سيقرره – على وجه الخصوص – عالم الجمال الفرنسي «إتين سوريو» في كتابه «مستقبل الاستيطيقا» حيث نراه يقول إنه ليس في وسعنا أن نعد (الجمال) خاصية مميزة للعمل الفني، كما أنه ليس في وسعنا أن نقصر وظيفة الفن على إنتاج الجمال»[24].

وهذا أيضاً المفهوم السائد الذي كان الفنان قد انتهى إليه منذ مدة طويلة لحقيقة الفن على ما سنرى.

ولعل محاولة «كليف بل Bell» في تعريف الفن بأنه صورة معبرة Signifficant Dorm أي علاقة الخطوط والألوان والأحجام في حد ذاتها، ورأى أن ينظر أيضاً إلى تاريخ التصوير هذه النظرة إلى التصوير الحديث لدى الانطباعيين والتعبيريين وإلى أعمال النحت بنفس المنظار، تكون من هذا القبيل، فتعريفه للفن ليس إلا طريقة جديدة للنظر إلى الأعمال الفنية، وقد ينتهي تبني هذا التعريف إلى أن نخرج من دائرة الفن كثيراً من الأعمال الفنية.

فإذا نظرنا إلى تعريف آخر مثل نظرية تولستوي التي تؤكد جانب التوصيل Communicatio نجده ينظر إلي الفن نظرة مختلفة حين يستبعد القيم الصورية ويتمسك بقوة الفن على نقل المشاعر، مشاعر الأخوة بين البشر، وعندما كتب مؤلفه «ما هو الفن» كان تحت تأثير نزعته الدينية، وعلى هذا الأساس مثلاً تتخذ أغنية معينة قيمة أكبر من أي سيمفونية لبيتهوفن، فهو اتجاه عاطفي أو انفعالي Emotionalist يتفق مع ما ذهب إليه من قبل «أوجين فيرون» Veron حين فرق بين الفنون الزخرفية القائمة على الصورة والفنون التعبيرية التي توصل مضموناً معيناً[25].

وفي نظر «تولستوي»، فإنه من المهم معرفة الدور الذي يلعبه الفن في حياة الإنسان أو الإنسانية بصفة عامة. وكما أن الإنسان ينقل أفكاره إلى الآخرين عن طريق «الكلام» فإنه ينقل أيضاً انفعالاته وعواطفه إلى الآخرين عن طريق «الفن».

ومعنى هذا أن الفن لا يخرج عن كونه أداة تواصل بين الأفراد، يتحقق عن طريقها ضرب من الاتحاد العاطفي أو التناغم الوجداني فيما بينهم. ولو لم تكن لدينا تلك المقدرة على التعاطف مع الآخرين عن طريق الفن لبقينا متوحشين منعزلين يحيا كل منا بمنأى عن

الباقين وكما أن اللفظ هو أداة اتصال فكري هام بين البشر، فإن الفن هو أداة اتصال عاطفي بين الناس أجمعين.

وتبعاً لذلك فإن تولستوي يعرف الفن بقوله: «إنه ضرب من النشاط البشري الذي يتمثل في قيام الإنسان بتوصيل عواطفه إلى الآخرين، بطريقة شعورية إرادية، مستعملاً في ذلك بعض العلامات الخارجية[26].

أما «رودان» فيقول: «إن الفن هو التأمل، هو متعة العقل الذي ينفذ إلى صميم الطبيعة ويستشف ما فيها.. هو فرحة الذكاء البشري حين ينفذ بأبصاره إلى أعمال الكون، لكي يعيد نأمله مرسلاً عليه أضواء من الشعور. الفن هو انطلاقة للإنسان، لأنه مظهر لنشاط الفكر يحاول أن يتفهم العالم وأن يُعيننا نحن بدورنا على أن نفهمه»[27]. فليس الفن إذاً مجرد تعبير عن الخيال أو الوجدان أو العاطفة، وإنما هو لغة نوعية خاصة تعبر عن حاجة الإنسان إلى الإبداع والإنتاج[28].

ثم نجد اتجاهاً «حدسياً» Intuitionist عند برجسون فالفن لا يتحقق بوجود الصورة أو التعبير المتجسد في أي شيء محسوس بقدر ما يتحقق في عملية حسّية، وتنطوي على معرفة معينة «حدس» إنه درجة أولية من المعرفة تتم لبعض الناس، لفئة الفنانين الذين يستطيعون أن يخرجوا الحدوس الخيالية والإدراكات الخاصة بهم إلى صورة واضحة وتعبير واضح لهذه الحدوس Intuitionist وسوف نجد كثيراً من المتحدثين الذين كتبوا في الفن يميلون إلى مثل هذا الرأي حين يجعلون الفن حدساً كأبي حيان التوحيدي.

ويخلص «دلاكروا» إلى القول إن «الفن عبارة عن نشاط صناعي.. لأنه لا يمكن أن يكون ثمة فن حيث لا يكون هناك صناعة Fabrication[29]. أما عالم الجمال الفرنسي المشهور «شارل لالو» (1877-1935) فإنه يقرر أن الفن إنما هو عبارة عن عملية التحوير أو

التغيير التي يدخلها الإنسان على المواد الطبيعية، أو هو على حد تعبير «بيكون» «الإنسان مضافاً إليه الطبيعة».

ويذهب «سوريو» إلى أن الفن هو نشاط إبداعي من شأنه أن يصنع أشياء أو ينتج موضوعات. وهكذا يقرر «سوريو» أن الفنون هي من بين جميع أوجه النشاط الإنساني تلك التي تنحو صراحة عن قصد إلى صناعة أشياء، ورغبة في خلع ماهية على المادة نفسها.

وسواء قلنا إن الفن إحساس وعاطفة، أم قلنا إنه لهو ولعب، أم قلنا إنه تعبير عن الخيال أم قلنا إنه إسقاط لإلهام الفنان وانفعالاته، هو مزاجه وإحساسه بالقيم، أم أنه مجرد تعبير عن الماهيات، فإننا لن نستطيع أن ننكر في جميع هذه الحالات أنه لابد أن يقترن الفن بنشاط تركيبي إبداعي يكون هو الأصل في كل عمل فني.

والواقع أن للفن صبغة بنائية تجعل منه نشاطاً بارزاً أو قدرة إبداعية، ومادام الفن ليس تلقائية محضة، بل تركيباً وبناء، فلابد لنا من أن نسلم بأن الإبداع الفني هو في صميمه مهارة فنية، وإرادة مبدعة وعمل إنتاجي. إضافة إلى أن العمل الفني Oeuvre d Art – كما يقول «فوسيو» – هو الفن والفنان؛ وهو ماثل بين أيدينا بوصفه كلاً محسوساً له بنيته وطابعه وكيانه وحدوده الخاصة، ولذلك فالفنان إحساس لا يكل ونظر لا يعرف الإعياء ونشاط لا موضع فيه لأية إستطيقا سلبية.

وإذا ما لاحظنا أن لكل فن من الفنون وسائطه الخاصة به التي تجعله مختلفاً في النوع عن الفنون الأخرى لوجدنا في اختلاف تعريفات الفن شيئاً طبيعياً، بل إن الأعمال الفنية في نطاق كل فن على حدة قد أصبحت مختلفة إلى حد أننا لا نستطيع أن نقارن شكلاً قديماً بفن النحت المعاصر مثلاً، كذلك فإن الفنون المعروفة في كل عصر قد تختلف بظهور فنون وهذا ما أظهره تقدم التكنولوجيا الحديثة.

لكن إذا صح هذا الكلام إلا أن هناك مسلمة أو افتراض شائع في كل إستطيقا أوفلسفة فن هو أن هناك طبيعة مشتركة بين الفنون الجميلة على اختلافها إنما تلقي أضواء على بعضها، ولذلك يحاول علماء الجمال المعاصرون أمثال «دويت باركر Parker»[30] التعرف على بعض الخصائص كما يحددها الخيال imagination أو اللغة language والتصميم أو الصورة، فالعمل الفني يرضي رغبات الإنسان لا على المستوى الفزيقي أو المستوى الاجتماعي أو العملي، بل علي مستوى اللذة الخيالية، وللخيال عنده معنى واسع بمعنى أن الوسائل الحسية التي تستخدم في العمل الفني كالأصوات والألوان والمعاني لا تثيرنا إلى استجابة عملية خيالية تجعلنا نحس أننا نستمد منها رضاء معيناً يجعلنا نحس تجاهها كما لو كنا نستمد منها فائدة معينة وقد يكون العمل الفني مثلاً حذاء أو منزلاً، فكيف يخاطب مثل هذا الشيء الخيال؟

يقول لايجب أن نلبسه أو نسكنه لنقدره، بل إنه يوحي لنا بطريقة ظهوره كما لو كان يسبب لنا راحة معينة، فالقيمة الجمالية تتلخص في تحول القيمة العملية إلى قيمة على مستوى الخيال.

وهذا تفسير لطبيعة الفن - كما تؤكد الدكتورة أميرة مطر -[31] يتسع حتى للفنون التطبيقية بالإضافة إلى الفنون الجميلة التي يكون فيها هذا الطابع أوضح وليس معنى هذا أن استخدام موضوعات الفن التطبيقية أو الفنون الصناعية يضيع جانبها الجمالي بالضرورة، فقد يساعد على تقديرها، لكن للقيمة الجمالية المستمدة منها قيمة مختلفة لأنها لابد أن تتحقق على المستوى الخيالي.

ولعل هذا التفسير يوضح لنا قول الفيلسوف الألماني «إمانويل كانط» الذي عرف الجميل بأنه ما يروق لنا بغير أن يرتبط بمنفعة معينة. ولذلك فتلك الأعمال التي يبدعها الفنانون، والتي طالما استهوت الناس في كل زمان ومكان، فهي كائنات عجيبة تجمع بينها كلمة (الفن)

ولكنها في الحقيقة مختلفات متباينات؛ إذاً ما الذي يجمع بين السيمفونية الرائعة التي تتوالى أنغامها المعقدة حاملة في ثناياها أعمق معاني بعيدة، واللوحة الناطقة التي تصور شخصية ما من الشخصيات، والقصيدة الرقيقة التي تحمل من أناشيد الحب ما انطوى عليه قلبان عاشقان؛ نقول ما الذي يجمع بين كل تلك «الأعمال الفنية» المتنوعة، إن لم تكن هي تلك (القدرة الإبداعية) التي يستقدم الفنان بمقتضاها إلى عالم الحياة أنماطاً جديدة لم تكن منتظرة، أو لم يكن وجودها في الحسبان؟!

الحق أنه سواء أكانت أداة الفنان في الإبداع هي الكلام أو الرخام أو الأنغام أو الألوان فإنه ما يبدعه الفنان لابد أن يكون عملاً فردياً يتسم بطابع خاص أو أصالة شخصية، بحيث يصح أن نقول عنه إنه «نسيج وحده» وقد لا نجانب الصواب إذا قلنا بمعنى من المعاني – إن الفن هو هذا الشيء الذي يجمع بين المنحوت والمنقوش، بين المنظوم والمنغوم أو ما يسمح لنا بأن نقارن بين التصوير بالشعر، والموسيقى بالنحت[32].

وربما كان ما نجده من الصعوبة في تحديد مفهوم «الفن» ناشئاً من أننا أمام وجه من أوجه النشاط الإنساني لا يخضع للآراء المطلقة ولا يعرفها. فليس بين النشاط الإنساني نشاط هو أسرع في التطور وأمضى في الحركة، وأبعد عن الثبات والجمود من النشاط الفني على اختلاف أشكاله سواء أكانت فنوناً تشكيلية كالتصوير والنحت والعمارة أم كانت فنوناً تعبيرية كالموسيقى والشعر.

وقد ترجع صعوبة الوصول إلى تحديد لمفهوم الفن إلى طبيعة الفن ذاتها، كما أدرك ذلك أحد الباحثين[33] فالفن، كما نعرفه، ليس من العلوم المضبوطة كالرياضيات والفيزياء والكيمياء. تلك العلوم التي يتفق على صحة معاييرها أكبر قدر من الناس، وهذه المعايير تأخذ شكل حقائق لها صفة الثبات والعموم مما يضفي عليها صلابة وقوة.

ولذلك ليس غريباً أن نجد بعض الباحثين في الفن يعرفونه بأنه متعة أو لذة جمالية مثل «مولر فرينفلس» في كتابه «سيكولوجيا الفن» حيث يذكر أن لفظة الفن من الألفاظ التي تطلق على شتى ضروب النشاط أو الإنتاج التي يجوز أو ينبغي أحياناً أن تتولد منها آثار جمالية»[34].

وعلى الرغم من أن في الفن قدرة على توليد الجمال، وأن الإحساس بالجمال، وكذلك الإحساس باللذة والمتعة هما شيئان مصاحبان لعملية التذوق، وعملية الإبداع على السواء، فإنهما ليسا شرطاً لوجوده أو تحقيقه.. فقد يكون الأثر الفني باعثاً على اللذة، وقادراً على توليد أكبر قدر من الإحساس بالمتعة، ويكون في الوقت ذاته رديئاً من الناحية الفنية.. فهذا كروتشه يرفض مبدأ اللذة في الفن رفضاً تاماً ويقول: «والمذهب الذي يعرف الفن بأنه لذة يسمى باسم مذهب اللذة في الفن. وقد تقلبت عليه أحوال كثيرة معقدة خلال تاريخ المذاهب الفنية: فظهر أول ما ظهر في العالم اليوناني - الروماني، وكانت له السيادة في القرن الثامن عشر ثم ازدهر مرة ثانية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ولايزال في أيامنا هذه ينعم بكثير من العطف والتأييد ولاسيما من قبل المبتدئين في فلسفة الفن الذين يبهرهم في الفن أنه باعث علي اللذة»[35].

وقد أصاب كروتشه الصواب، لأنه يجب أن نفرق بين ما يثيره الأثر الفني من لذة ومتعة جمالية وبين المعايير الحقيقية للفن التي تلمس من داخل الأثر الفني لا من خارجه ومن هنا يقترب «سوريو» كثيراً من الحقيقة في تعريفه للفن - كما مر بنا - حين يؤكد على حقيقة أن الفن من بين أوجه النشاط الإنساني هو الذي يتجه عن قصد أو غير قصد إلى صناعة أشياء، أو وصف موجودات فردية يكون وجودها في غاية تلك الفنون، فهذا معناه تجريد الفن من أية غاية أخرى نفعية أو مادية، وكذلك تأكيده على الصلة الوثيقة بين (الفن)

و(الصناعة) فكما أن كل فن يشتمل على قدر من الصناعة، فكذلك كل صناعة يمكنها أن ترتقي إلى مستوى الفن، وهذا نجده واضحاً عند الفنان في مختلف الفنون التي أبدعها إمكانات الفن غير المتناهية في مختلف تجلياتها بدءاً من الكلمة وانتهاءً بالعمارة.

ولذلك يعد الفيلسوف الإيطالي «بندتو كروتشه» على رأس أولئك الذين اعتمدوا في تفسيرهم للفن على فكرة التعبير. فالفن نوع من أنواع المعرفة الحدسية التي يمكن التعبير عنها، وهو يفسر الحدس Intution بأنه نوع من أنواع الإدراك المباشر للحياة أي يكسبها صورة معينة تكون بالتالي تعبيراً عنها Expression فتعريفه للحدس يستلزم ضرورة اقترانه بالتعبير.

إن محاولة تفسير الفن بالاعتماد على وسائل التعبير وحدها أي على الصورة التي يصاغ بها المعنى أو المضمون لا تقدم تفسيراً كاملاً لكافة الفنون، أما التعريف الأشمل للفن - كما تذهب إلى ذلك د. أميرة مطر[36] - فهو الذي يدخل في الاعتبار جانب المضمون أو المعنى إلى جانب الشكل أو الصورة. فالفن أقرب إلى الصورة والمضمون، إذ يبدو في أغلب الأحيان أن التفرقة بينهما هي تفرقة مصطنعة يترتب عليها التطرف في اتجاه خاص من اتجاهات الفن.

وخلاصة القول إن وسيلة التعبير لها في الفن قيمتها الذاتية التي لا تكون موضع الاعتبار في أي تعبير آخر. خذ مثلاً: العلم فقد يستخدم العلم رموزاً أو علامات يعبر بها عن الحقيقة، لكن الرمز حين يدخل في لغة العلم يكون ذا طبيعة مختلفة اختلافاً كلياً عن طبيعة الرمز الفني. والفرق الأساسي بين الرموز العلمية والرموز الفنية يتلخص في أن للرمز الفني قيمته في ذاته، أما الرموز التي تستخدم في لغة العلم فلا قيمة لها في ذاتها، بل تتلخص قيمتها في أداء مهمة الدلالة على المعنى الذي تعنيه.

لذلك تكون رموز العلم رموزاً ذات دلالة متفق عليها، فهي رموز

اتفاقية مصطنعة.. ولذلك يكون الرمز العلمي في حقيقته علامة Sing وليس رمزاً Symbol، وأي علامة نختارها ونتفق عليها تقوم في العلم بمهمة الدلالة.. وليس الحال كذلك في الرمز الفني، لأنه ذو علاقة وثيقة بمعناه الذي يعبر عنه، فهو لا يدل على أي شيء كان، وإنما يعبر عن موضوع معين بالذات، فإن تغير الرمز الفني يغير المعنى المرتبط به لا محالة[37].

خذ مثلاً لحناً موسيقياً أو أسلوباً معيناً في التصوير أو التأليف الشعري، وحاول أن تجرده من مضمونه أو تسلبه معانيه لتفرض عليه معنى جديداً لا يتعلق به، عندئذ يتضح لك استحالة هذا العمل لأنك ستجرد الرمز الفني من أحد عناصره الرئيسة، وتحوله إلى قالب جاف لا قيمة له.

ونجد الجانب الرمزي واضحاً في الفن الراقي ومن أهم خصائصه وسماته، ذلك نجده مميزاً للفن العربي، حين انصرف الفن العربي شيئاً فشيئاً عن تصوير الأشياء بذاتها، إلى تصوير الأشياء من منظور روحي مختلف عن مفهوم المنظور الرياضي الغربي، كما يتجلى ذلك في المنمنمات، إلى تصوير رمز الأشياء الذي تحول فيما بعد لكي يصبح رمزاً لقيم كبرى..[38].

تجلى ذلك واضحاً في الخط العربي كما تجلى في الرقش والمنمنمات التي عبرت عن قيم رمزية مجردة. وتتميز الرموز الفنية فضلاً عما تقدم، عن سائر الرموز الأخرى بأن لها قدرة على إمتاع النفس البشرية لما فيها من عنصر جمالي محسوس يدخل في المادة التي تكون الرمز الفني سواء أكانت لحناً أم لوناً أم لفظاً. وتتسع دائرة هذا الإمتاع باتساع الأفق الذي يعبر عن هذه الرموز. ولنا أن نتصور تلك اللذة العميقة التي يمكن أن تولدها في النفس الإنسانية حين تعبر رموز الفن عن القيم التي الإنسانية.

وتكاد وجهة نظر شلينج (1775-1854) تقترب من رؤية كثير من

المتميزين في علاقة الفن بالجمال، خاصة وأنه قد تأثر بشيلر في نظريته عن الجمال. فالفن هو الجمال، والجمال ذاتي ومطلق في آن واحد.. إن الإنسان في استطاعته الوصول إلى أمداء بالرؤية الفنية. ولهذا فإن الفن من أرفع صور الحياة. وهو الطريقة التي تشهد بما تعجز الفلسفة عن التعبير عنه. وهذا هو السبب في كون الفن المثل عند الفيلسوف إذ إنه يظهره على اتحاد ما يبدو منفصلاً في الطبيعة وفي التاريخ، أي أن الفن هو طريقة لتصوير أنماط الطبيعة. وأن عنده تزول متناقضات أنماط، وتأسيساً على ذلك يقرر «شلينج» أن أفلاطون كان محقاً في ثورته على الفن اليوناني لأن موضوعه المتناهي، وكان ينبغي أن يكون غير ذلك. والجمال يمزج بين الصدق والخير، وبين الضرورة والحرية[39].

وإذا علمنا أن فن العمارة العربي مثلاً، على الرغم من ثقل وكثافة الناحية المادية فيه، يحمل دلالات رمزية وروحية كبيرة وعميقة، فسنجد في المساجد الإسلامية تصميم المئذنة المعماري يكاد أن يكون نحتاً أخضعت فيه التقنية الإنشائية للتعبير الفني المعماري الذي يهدف إلى الصعود والتسامي، فلم يأبه المعماري المسلم بالمصاعب الإنشائية العويصة التي صادفته في سبيل تحقيق فكرته الفنية التعبيرية، فقد ذلل له الإيمان المصاعب وحقق ارتقاء. ومن هنا لا نعدم أن نجد مستشرقاً منصفاً مثل «جاستون فييت» يقول: «إذا كان معيار الأصالة في أي طراز من طرز المعمار هو أسلوب استغلال الفراغ، فإن تصميم الجامع هو النموذج الذي يعبر بوضوح عن جوهر الإسلام بصفته ديناً أصيلاً له شخصيته المتميزة».

ولقد ازدهر في الفن العربي الرقش أو «الأرابيسك» وهو صورة مرسومة وملونة أو منقوشة نافرة ذات أشكال هندسية جابذة نابذة، أو ذات أشكال توريقية مكررة، وفي الحالين تحمل معنى جميلاً. كما ازدهر إلى جانب الأرابيسك، الخط العربي الجميل الذي أخذ أشكالاً

وأنواعاً كالكوفي والثلث والفارسي والرقعى والديواني، ومازال الخط العربي يولد أساليب مبتكرة ويحمل دلالات فنية عميقة.

كما استطاع الفنان العربي كل ما أمكنه من وسائل فن الأرابيسك وخاصة «التوريق» و«الهندسة» ليس لمجرد جعلها زخرفة في كتابته، بل ليجعل الكتابة ذاتها فناً من فنون الأرابيسك في أسلوبها الخاص[40]. على أن الخصائص الأساسية للحروف والتي تحدد أنماطها في التعبير عن معانيها قد أمكن الاحتفاظ بها. فغدت تشكل النماذج الفنية الخطية ما تشكله التفعيلات العروضية في الشعر، أو الوحدات الهندسية والنباتية في رسوم الأرابيسك. وفي نفس الوقت يقوم تطويع الحروف لنماذج الأرابيسك ببعث القوى الجمالية الدافعة في نفس المشاهد.

فالخط العربي إذاً – مثل الأرابيسك – استطاع أن ينقل البيئة الأساسية للفهم المنطقي – أعني الرموز الفكرية الأبجدية – إلى مادة فنية تصويرية، إلى بيئة فنية يصبح الوعي الجمالي فيها أصلياً لا ثانوياً، قائماً بذاته لا بغيره، ومن هنا يقول الباحث د. إسماعيل الفاروقي[41]: «وهنا يكمن سر نجاح هذا الفن حيث استطاع أن يتغلب تماماً على الفكرة المنطقية في العمل الفني لتصبح تابعة ومكملة للتصوير الجمالي، فكان بحق أعظم وأثبت انتصار فني في الإسلام».

وحينئذ تكون كتابتها في لوحة خطية جميلة هي أروع قيمة جمالية بلا منازع، وقد ساعد على نجاح هذا المسعى أن الخط العربي مرتبط بالكلمة العربية ذات الصفة العضوية كما يقول «زكي الأرسوزي»[42] والتي تحمل بصورتها الرحمانية الصوتية مصادر استلهامها. ويتضح هذا المصدر عن طريق (الحدس) «التجاوب الرحماني بين الذهن والصورة «فأية كلمة عربية مثل سعادة وجمال.. تحتفظ بأصولها في الطبيعة. وبنية اللسان العربي كبنية الجسم

الإنساني. ولهذا فإن اللسان العربي نشأ عن حدوس صادقة لطبيعة الأشياء. وليس هو مجموعة من الرموز المنفصلة عن مفاهيمها.

والكلمة العربية هي صورة تتضمن صوتاً ومعنى مرئياً. وعلى هذا فإن الكلمة العربية عندما استخدمت كعناصر فنية في الأرابيسك، لم يكن القصد الإفادة من شكل هذه الكلمة الفني بحد ذاتها وحسب، بل كان القصد ترتيب لوحة فنية ذات أبعاد مكانية وزمانية، ومن هنا أصبحت الكلمة صورة تكشف عن المفاهيم الكامنة فيها، وأصبحت الصورة مصعداً يرقى بالحدس إلي هذه المفاهيم مباشرة للرابطة اللغوية بين صورة الكلمة، وبوادر الشعور بالطبيعة.

وهذا بحد ذاته هو ما دفع بالخط العربي إلى ما نشاهده في تطور يغرس في وعينا وتصورنا الحسي بدرجة كاملة، ومادام أن هذا الخط قد أصبح لوناً من ألوان الأرابيسك يمكننا إذاً أن نتصوره عملاً فنياً مستقلاً قادراً على التحليق بالخيال نحو الفكرة الذهنية تماماً كما يفعل الأرابيسك في نفس الرائي. ومن ثم لا غرابة أن يصبح الخط العربي، وبخاصة حين يأخذ مادته من آيات الكتاب العزيز، هو الفن السائد في المجتمعات الإسلامية خلال العصور الطويلة.

وقد أدرك رواد اللغة العربية من القديم تلك القيم الجمالية الرائعة المتضمنة في الخط العربي فطبقاً لما يرويه الزمخشري في «أساس البلاغة» فإن الوزير محمد أبا علي بن مقلة عقد مقارنة بين تركيب وتأليف الشعر العربي ليحدد الوظائف والقيم الجمالية في كل منهما، وهو يحدد للكتابة العربية معايير أساسية خمسة تؤدي إلى جمالها ورونقها وهي: التوفية والإتمام والكمال والإشباع والإرسال[43]. أما أبا حيان التوحيدي فقد ذكر في كتابه «علم الكتابة» «أن الكتابة عموماً روحانية تسربلت برداء مادي»[44].

وهكذا نجد أن الرسم العربي الذي ينحو نحو التجريد، ويتضمن كثيراً من الدلالات الرمزية، كان ينقل بروية واعتدال ما كان يستشرفه

من المعاني في حالات الوجد الاستشراقي الدائب الذي ربط منذ القدم بمبادئ راسخة دفعته للبحث، حسب تعبير «بشر فارس» في مؤلفه «سر الزخرفة العربية».

وبمعنى آخر إن الفنان العربي المسلم كان يستجمع الموضوع عن طريق الحدس أو الإلهام، وليس عن طريق الفهم فحسب.

والإلهام أو الحدس هنا هو الإلهام المتفوق على الحس والتعقل معاً، أما العمل الفني نفسه فهو ارتسام راق واع محسوس. ومن هنا كان التصور قائماً منذ آماد، وفي الإنسان الاستعداد الخاص لهذا النوع من التأمل، أما الصور العقلية فهي الصورة القائمة، ولذلك حين سُئل أبو حيان التوحيدي عن هذه الصورة؟ قال: «التي بها يخرج الجوهر إلى الظهور...»[45].

الهوامش

1) أوفسيا نيكوف: تاريخ النظريات الجمالية ص 17 بيروت بدون تاريخ.

2) أبو حيان التوحيدي: المقابسات ص 163-164 تحقيق السندوبي القاهرة 1929م.

3) د. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن ص 9-10 مكتبة مصر بدون تاريخ.

4) يعتبر «باومجارتين» الفيلسوف الألماني أول من أطلق اصطلاح «علم الجمال» على شعبة من البحث الفلسفي تختص بذلك وسماه (الإستطيقا) عام 1750م، والتي هي مشتقة من اللفظ اليوناني أستيطس ومعناه الإحساس والتأثر، حيث إنها المعول الوحيد في الحكم على الشيء الجميل انظر B. Dupict de Vorepierre Dictionnaire Francais Illustre er Encyclopedie universelle, Paris 1867. Esthetique.

5) A. Lalande "Vocabulaire Tedhnique et Crithque de la philophie" P.U.F. Paris, 5Ed 1947 "Article Art" PP. 77078.

6) المرجع السابق ص 78.

7) انظر لسان العرب، وتاج العروس، وترتيب القاموس: مادة فن.

8) د. عبدالله عووضة: ماهية الجمال والفن ص 83 المكتبة الثقافية مصر 1988م.

9) Maroec. Berdsley: Aetrhetics from classical Greec to the pressent P. 35.

10) د. مراد وهبه: قصة علم الجمال ص 6-7 دار الثقافة القاهرة عام 1996م.

11) السابق ص 8.

12) مجاهد عبدالمنعم مجاهد: دراسات في علم الجمال ص 65-67 مصر 1980.

13) إرنست كاسيرر: مقال في الإنسان ترجمة د. عباس إحسان ص 247.

14) جيروم ستولينز: النقد الفني ص 238، ترجمة د. فؤاد زكريا، الهيئة العامة للكتاب والنشر، الطبعة الثانية، مصر بدون تاريخ.

15) د. زكريا إبراهيم: فلسفة الفن ص 173 مصر عام 1966م.

16) السابق ص 203.

17) السابق 169.

18) السابق ص 303.

19) كرومبي: قواعد النقد الأدبي ص 18 ترجمة محمد عوض، القاهرة عام 1936م.

20) محمد خلف الله: من الوجهة النفسية، في دراسة الأدب والنقد ص 25 القاهرة 1947.

21) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله، ومناهجه ص 27، القاهرة عام 1945م.

22) د. زكريا إبراهيم: فلسفة الفن ص 373.

23) د. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن ص 15، 16، مكتبة مصر القاهرة.

24) E. Souriau: “Lavenir de L, Esthetique”, paris, Alcan 1929 p. 104.

25) د. أميرة مطر: مقدمة في علم الجمال ص 17، 18، دار الثقافة مصر 1976م.

26) Tolstoi: “que est-ce qu L, Art “Traduit par Wgzewa, 1903, d aul didir, pp 58-59.

27) A. Rodn: “Lart” ENTRETIEN REUNIS PAR gsell, 1919 grassel pp. 20.

28) د. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن ص 20.

29) H. Delacroix: “psychologie de L,Art” Alcn, paris pp 157.

30) Parker, D.W. Analysis of art.

31) د. أميرة مطر: مقدمة في علم الجمال ص 19، 20 دار الثقافة القاهرة 1976م.

32) Souriau La Correspondan des Arts., Flammarion, 1946 pp 44.

وانظر د. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن ص 30، 31.

33) د. محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ص 7، 8، دار النهضة بيروت عام 1981م.

34) Encyclopedia Britancle “Art”.

35) كروتشه: المجمل في فلسفة الفن. ترجمة سامي الدروبي ص 29 القاهرة 1947م.

36) د. أميرة مطر: فلسفة الجمال ص 44، 45.

37) السابق ص 46.

38) انظر للمؤلف: فلسفة الجمال في الفن الإسلامي، مجلة الجمعية الفلسفية المصرية العدد 5 ديسمبر عام 1996.

39) د. مراد وهبة: قصة علم الجمال ص 43، دار الثقافة الجديدة مصر عام 1996م.

40) د. إسماعيل الفاروقي: نظرية الفن الإسلامي ص 158، 159.

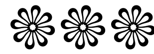
41) السابق ص 160.

42) انظر كتابه: عبقرية الأمة العربية نشر دمشق 1962م.

43) ناجي زين الدين: أطلس الخط العربي، نشر المجمع العراقي ص 355 بغداد عام 1968م.

44) مخطوط غير منشور في مكتبة فيينا، نسخة منه في مكتبة جامعة القاهرة برقم 20490.

45) أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة ج 3 ص 137 وانظر د. عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي ص 87 وما بعدها.



المقدمة:

ذُكر عن الصاحب بن عباد قوله: «كّتاب الدنيا وبلغاء العصر أربعة: الأستاذ ابن العميد، وعبدالعزيز بن يوسف، وأبو إسحاق الصابئ، ولو شئت ذكرت الرابع» يعني نفسه[1].

لم ينتبه المعنيون بأحوال النثر الفني العربي إلى أبي إسحاق، وما تمثله رسائله المختلفة من إثراء للنثر الأدبي في العصر العباسي، فإذا استثنينا ما قدمه زكي مبارك عن أدبه في كتابه (النثر الفني)، والدراسة الموجزة التي قدمها الهدلق بين يدي إحدى رسائل الصابئ، لا نكاد نعثر على ما يستحق الذكر فيما يتصل بدراسة آثار الصابئ، مع ما كان يشغله من مكانة سامقة في تاريخ النثر الفني عند العرب. وليس ببعيد أن الملاحظات النقدية التي دوّنها زكي مبارك في كتابه المذكور آنفاً حول نثر الصابئ من الأسباب التي صرفت الباحثين عنه، إذ حدّق في تراث الرجل كما يقول لينتهي إلى حكمين ينطويان على تناقض ظاهر: الأول برز من خلاله الصابئ مجيداً في صناعتي المنظوم والمنثور حيث يقول: «كان الصابئ يجيد الصناعتين إجادة لم تتفق لغيره إلا قليلاً»[2]، من أل ذلك أسهب في الثناء على نظمه فاستقل كلامه عليه ما يقرب من فصل في حساب المناهج. والآخر يُظهر الصابئ مقصراً في نثره عن النواحي الفنية، لهذا قال: «وقد تصفحنا رسائله غير مرة لنرى أثر الحكمة فيها فوجدناه ضئيلاً، ولم يستقر رأينا فيه إلا على فكرة واحدة عنده وهي أنه كان خبيراً بنفوس

أهل عصره، وكان لذلك موفقاً في الوصول إلى مرضاة من يخدمهم من الرؤساء، وإرهاب من يكتب في زجرهم من العُصاة والثائرين...»[3]، ثم يقول في موضع آخر: «وإذا أقبلنا نتلمس الحقائق الباقية من آثار الصابئ وجدناها قليلة، ورأينا شهرة الرجل قائمة على أنه كان آلة ماضية في يد من كتب لهم من الخلفاء والوزراء...»[4].

وما قرره مبارك بخصوص قيمة الرجل ونثره يستوجب الإشارة إلى عدة نقاط نجد أن هذه المقدمة لا تستغني عنها:

1. لم يكن الصابئ أداة طيّعة بيد من كتب لهم من الخلفاء والوزراء، بل على العكس تماماً، فقد جره قلمه وهو يعتلي ديوان الرسائل إلى ما يدنيه من الهلاك، فرسالته التي وجهها إلى عضد الدولة البويهي، عندما كان والياً على فارس انطوت على ما يؤلمه فحقد عليه، وأسرَّ ذلك في نفسه حتى إذا ما كُتبت له الغلبة على ابن عمه عز الدولة بختيار واستولى على بغداد قبض على أبي إسحاق الصابئ وعزم على إلقائه تحت أقدام الفيلة، لولا شفاعة نفر من ديوان الرسائل له، وقد أودعه السجن سنة 367هـ، ولم يخرجه إلا سنة 371هـ[5]، ولم يقف أمر الصابئ مع عضد الدولة عند هذا الحد، بل إن المصادر تذكر أن عضد الدولة كلفه بتأليف كتاب في أخبار بني بويه، وهو الكتاب الموسوم بالتاجي، فقبل مكرها، وقيل إن «صديقاً له دخل عليه فرآه في شغل شاغل من التعليق والتسويد والتبييض فسأله عما يعمل فقال: أباطيل أنمقها، وأكاذيب ألفقها»[6]، وقد علم عضد الدولة بذلك فأعاده إلى السجن بعد أن جرده من ماله، وبقي مسجوناً حتى آخر عضد الدولة، وقد ساءت حاله وتهتك ستره كما يقول الثعالبي، وكان الصاحب بن عباد يحبه ويتعصب له فعرض عليه انحيازه له، غير أن الصابئ كان يتأبى، فلم يستجب لدعوة الصاحب مع شدة فقره وعوزه إلى أن مات سنة 384هـ. وكان الصابئ قد أشار إلى ما لحقه من حرفة الكتابة مع

شقاء في رسالته إلى الصاحب حيث قال: «أما بعد - أيد الله سيدي الصاحب - فإن نوب الدهر تتردد مذ سنين عليَّ وعلى أهل صناعتنا المنحوسة بالعراق، منيخة بنوازلها، ملقية بكلاكلها، كالحة بوجوهها، كاشرة عن أنيابها، لتعاقب الأيدي الوالية علينا، وتدرجها في الإساءة إلينا، وتزايدها في الفظاظة بنا، وتجاوزها المنزلة إلى المنزلة في الاستئصال لأحوالنا، وقد توفر قسطي في تأثيرها بحسب ضني بعرضي، وصوني لنفسي، وبذلي دونها مالي، ووقايتي إياهما بما ملكت يدي، حيث لم أسأل المعونة أحداً ...».

2. لم تكن رسائل الصابئ مجرد مكاتبات رسمية وخطابات أنشأها على لسان الخلفاء لعمالهم وقادتهم ووزرائهم، كما رأى مبارك، بمعنى أنها لا تخرج عن كونها أوامر وعهوداً ومواثيق خاصة بالدولة، لا يهتم بها سوى الدارس المعني بالتاريخ، وآية ذلك رسالته التي أعلن فيها بأمر من بختيار عزل الخليفة المطيع، وكان رأى فيها ابن الأثير نموذجاً راقياً من أساليب النثر الفني المبني على أسس فقهية»[7].

3. إن ما سمي بالمختار من رسائل الصابئ الذي اطلع عليه مبارك لا يمثل كامل تراث الرجل، فقد ظهرت رسائل الصابئ والشريف الرضي بعد كتاب زكي مبارك، وهي رسائل ذاتيه: شعرية ونثرية، تفيض بالعذوبة، وتنطوي على المشاعر السامية والعواطف الصادقة، وتنبض بالمعاني الإنسانية، وتشع بالحكمة، وتتوشح بالأساليب الفنية. إضافة لذلك فإن ما نشره شكيب أرسلان من رسائل الصابئ سنة 1898م، لا يقتصر على المراسلات الرسمية والعهود والمواثيق ورسائل التحذير الموجهة إلى عمال الدولة، بل تضمنت رسائل كثيرة كتبها الصابئ بلسانه أهمها رسالته إلى الصاحب بن عباد التي سنقف عندها بعد حين.

4. لم يكن نظم الصابئ ونثره في درجة واحدة من النضج والكمال،

كما يفهم من ظاهر عبارة مبارك؛ ذلك لأن القدماء وإن أشادوا بنظمه، غير أنهم جعلوه دون نثره، يقول الثعالبي: «ومع متانة شعره فنثره أسمى طبقة»[8]. ومعنى ذلك أنه معدود في أصحاب النثر، لا الشعراء.

من أجل ذلك لا نرى للملاحظات زكي مبارك النقدية التي هونت من شأن رسائل الصابئ بما فيها مكاتباته الرسمية مسوغاً؛ فهذه الرسائل بلا شك ذات قيمة فنية إن لم تكن تعدل قيمتها الوثائقية التاريخية فهي تفوقها فناً ولغة وأسلوباً، من هنا عقدنا هذه الدراسة حول نثره محاولين تبيان أبرز معالم الفن فيها، من خلال تحليل نموذج منها يتمثل برسالته الأدبية إلى الصاحب بن عباد.

1. مصادر دراسة الصابئ:

ترددت سيرة أبي إسحاق الصابئ إبراهيم بن هلال بن هرون الحراني[9] في سبعة مصادر أساسية: *الفهرست* لابن النديم، و*يتيمة الدهر* للثعالبي، و*وفيات الأعيان* لابن خلكان، و*الإرشاد ومعجم الأدباء* لياقوت الحموي، و*إنباه الرواة على أنباه النحاة* للقفطي، و*شذرات الذهب في أخبار مَن ذهب* لابن العماد.

2. مكانته:

اطلع الصابئ بحكم وظيفته في ديوان الرسائل على أسرار الدولة، وكان عمل في بادئ زمانه في خدمة المهلبي وزير معز الدولة البويهي، وكان محظياً عنده يستديعه الوزير في أوقات أنسه، وذكر ياقوت أن الصابئ في هذه الأثناء كان يطمع أن يمدحه المتنبي في قصائده، وطلب منه ذلك مراراً إلى أن قال له أبو الطيب: «والله ما رأيت بالعراق من يستحق المدح غيرك، ولا أوجب عليَّ في هذه البلاد

أحد من الحق ما أوجبته، وأنا إن مدحتك تنكر لك الوزير (يريد المهلبي) وتغير عليك لأني لم أمدحه، فإن كنت لا تبالي هذه الحال فأنا أجيبك إلى ما التمست»[10]. ويذكر البديعي أن الوزير المهلبي كان قد زار المتنبي في بيت علي بن حمزة اللغوي، بعد عودته من مصر ودخوله بغداد سنة 352هـ، غير أن المتنبي امتنع عن مديحه، لأنه كما قيل اختص بمدح الملوك، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن المتنبي كان مدح الحمدانيين، وعلى رأسهم سيف الدولة، والحمدانيون خصوم البويهيين[11].

ثم كتب الصابئ عن معز الدولة، وقد تولى في عهده وعهد ابنه عز الدولة ديوان الرسائل على نحو ما يذكر ابن خلكان وكان ذلك نحو سنة 349هـ، وقيل إن عز الدولة قد دعاه للإسلام فلم يفعل[12] لكنه كما يذكر الثعالبي كان يُحسن عشرة المسلمين، فحفظ القرآن، واستعمله في رسائله، وصام رمضان[13]. ثم كتب عن عز الدولة البويهي، فوجه رسائل إلى عضد الدولة وغيره من حكام الأقاليم. فمن الرسائل الخطيرة التي كتبها رسالة أنشأها على لسان الطائع في خلع المطيع، كما كتب العهود والمواثيق للولاة والقضاة، وأرخ في رسائله الأحداث الكبار التي هزت دولة بني بويه، كالرسالة التي وجهها إلى عضد الدولة بعد مقتل بختيار، والرسالة التي أنشأها بلسان المطيع لله لما أسر الدُّمستق، والتي كتبها في عصيان القرامطة والمماليك وسبكتكين وغير ذلك.

وقد انعقدت صلة قوية بينه وبين الصاحب بن عباد الذي قرنه في براعته الإنشائية بابن العميد وبنفسه، غير أن الصابئ كما يقول ياقوت: «لم يتواضع للاتصال بالصاحب صلة التابع بالمتبوع، بعد أن كان من نظرائه[14]، وكذلك انعقدت صلة بين الصابئ والشريف الرضي، وقد جرت مراسلات بينهما[15]، وذكر ابن خلكان أن الشريف الرضي قد رثى الصابئ لما مات بقصيدته الدالية المشهورة التي أولها:

أرأيتَ من حملوا على الأعواد أرأيت كيف خبا ضياء النادي

ثم يقول في وصف بلاغته وجودة ما ترك من رسائل:

وصحائف فيها الأراقم كُمَّنٌ مرهوبة الإصدار والإيراد
تدمى طوائفها إذا استعرضتها من شدة التحذير والإيعاد
حمر على نظر العدو كأنما بدم يخط بهن لا بمداد
يقدمن إقدام الجيوش وباطل أن ينهزمن هزائم الأجناد
وتكون سوطاً للحرون إذا ونى وعنان عنق الجامح المتمادي
ترقى وتلدغ في القلو وإن يشا حطّ النجوم بها من الأبعاد

وقد عاتبه الناس في ذلك لكونه شريفاً صابئاً، فقال: إنما رثيت فضله وعلمه»[16]، في حين يذكر الثعالبي أن الصابئ كان يود الرضي ويرشحه للخلافة[17].

3. آثاره:

أشار بروكلمان أن للصابئ جملة من الرسائل في المعاتبات والشفاعات وما نفذ إلى العمال والنواحي مبثوثة في المكتبات كليدن وباريس والقاهرة[18]، ويوجد المختار من رسائله في عاشر أفندي تحت رقم 2: 317، ثم ذكر له شعراً نشره فولف مع أشعار أبي الفرج الببغاء سنة 1834م. وأما كتابه التاجي الذي ألفه بطلب من عضد الدولة، والذي ذكره حاجي خليفة في كشف الظنون، فهو كما يقول مفقود[19].

- رسائل الصابئ: لقد نشر الأمير شكيب أرسلان بعضاً من رسائل الصابئ، فيما سمي بالمختار من رسائل الصابئ، وقد بلغ ما نشره من المختار 42 رسالة منها ما أنشأها على لسان الخليفة المطيع لله كالتي وجهت إلى ركن الدولة سنة 362هـ يعلمه فيها بخبر أسر الدمستق، وما كتبه عن الطائع لله إلى ولاة الأطراف، وعنه إلى

عضد الدولة، وما كتبه على لسان معز الدولة وابنه عز الدولة، وما كتبه من عهود إلى القضاء، وما كتبه عن المطيع بتقليد أبي الحسن بن موسى نقابة الطالبيين وما كتبه هو على لسانه كالرسالة التي وجهها إلى عضد الدولة، والرسالة التي استماح بها الصاحب بن عباد وغيرها.

لم يعمد شكيب أرسلان في نشره الرسائل إلى منهج يسعف القارئ على تبيان المصادر التي نهل منها، أو النسخ التي عاد إليها، غير أن بروكلمان ذكر أن أرسلان قد نشر الجزء الأول من رسائل الصابئ، وربما قصد النسخة التي ذكرها لعاشر أفندي والتي تحمل الاسم نفسه أي المختار من رسائل الصابئ. وعلى أية حال فما نشره أرسلان يكاد يكون نسخاً عن مخطوط دون تحقيق، ما خلا إضافات بسيطة مثل تلخيصه ما ذكرته المصادر من أخبار الصابئ والتعريف ببعض من عرض ذكره في متن الرسائل من الأعلام.

- رسائل الصابئ والشريف الرضي: نشرت بتحقيق محمد يوسف نجم بالكويت سنة 1961م، وانطوت تلك الرسائل على عدد من القصائد لكل منهما كان يبعث الصابئ رسالة شعرية للشريف فيجيبه شعراً أيضاً، وعلى الأسلوب نفسه جرت الرسائل النثرية.
- كما نشر محمد الهدلق رسالة في المفاضلة بين المنظوم والمنثور نسبها للصابئ ضمن منشورات النادي الأدبي الثقافي بجدة. وماعدا ذلك لم نعثر على شيء مما تركه الصابئ من آثار.

4. تحليل رسالته إلى الصاحب بن عباد:

- النص (20):

«كتب إلى الصاحب أبي إسماعيل بن عباد رحمه الله وزير الأمير مؤيد الدولة بن ركن الدولة بأصبهان استماحة:

أنا أعتذر إلى سيدي – أطال الله بقاءه – من تأخر كُتبي عن حضرته الجليلة بعذر إذا ما تأمله حق تأمله، وعرضه على نقده وتمييزه، وعرف صدق منطقه وخلوص مصدره، علم أنني مواصل بباطن مرادي، وإن صرمت بظاهر فعلي، وملازم بخافي مقصدي، وإن أخللت مسلكي، وهو أنني جريت مكاتبته – أيده الله – مواظباً عليها، مكباً ومراخياً بين أوقاتها، مغبا[21] لأتبع أحب الأمرين إليه، وأوقعهما لديه، فلما لاح لي أن الإجمام[22] أنفق، والترفيه أوفق، ووثقت بأن رأيه عليَّ في الحالين محروس النواحي والجوانب، محمي الشرائع والمشارب، اقتصرت على أن أتعرف أخباره، وأسرَّ باستقامتها وانتظامها، وأتتسم أحواله، وأسكن إلى اطرادها والتئامها، وأبتهج بما يصير – أيده الله – من ذروة مرتبة يعتليها، وغارب مرقبة يمتطيها، وأن أدل المتحدثين عنهما، والسامعين بهما، على أنه لم يستوف بعد حظه، ولم يستوعب قسطه، فإن للدنيا مواعيد فيه لابد من أن ينجزها بمساعيه، وما أخاف في هذا القول – والحمد لله – من غلط الفراسة، ولا كذب المخيلة، ولا بمعارضة المعارض، ومناقضة المناقض، ولا أعدم صحة الشهادة، وقيام الدلالة، وقبول المستمع، وتشيُّع المتبع، وكفى بالله أنني أغتبط بنعمه عزّ وجلّ، عنده اغتباطي بها إذا كانت عندي، وأعتقد أنها في فنائه – عمَّره الله – مستقرة الوطن قاطنة، وفي كثير من الأفنية قلقة الركاب ظاعنة، لبعد فضلاء الزمان عن مساواته في استحقاقه، ومداناته في استيجابها، واستبداده عليهم بحيازه على ما يتفرق فيهم، واستكمال ما يتقسم بينهم من أصل راسخ، وفرع شامخ، وحلم راجح، وقدر طامح، وأدب جزل، ومنطق فصل، وقريحة ثاقبة، ودراية صائبة، ونفس سامية، وكف هامية وأوصاف لا تعبر عنها بلاغة الفصحاء، ولا يحيط بها استحفاز الخطباء، ولا تجاريه فيه إقدام النظراء، ولا تزاحمه عليها مناكب الأكفاء، بل هي مسلّمة إليه إذا نوزع مدّعوها، ومقر لها بها إذا دوفع منتحلوها، فالحمد لله على أن أعطى قوس السيادة منه باريها، وأضافها إلى

كفئها وكافيها، وفسخ بها شرط الدنيا الفاسد في إهداء حظوظها إلى أوغادها، ونقض له حكمها الجائر في العدول بها عن نجباء أولادها، وإياه أسأل سؤال الضارع إليه، الطالب لديه، أن يطيل بقاء سيدي الإطالة المترامية، ويوفيه أقصى المدد المتمادية، ولا يُعدمه التوقل[23] في هضباته، على رفاعة من معاشه[24]، والارتقاء إلى درجاته في سكون من جأشه، ولا يبتليه في شيء منها بعثرة ولا هفوة، وأن يبلغه مدى همته العالية المشتطة، وأمنيتي له المنفسحة المنبسطة، فلا مزيد عليه - أيده الله - لمفرط مسرف، ولا علي في هذه لمتطلع متشوف.

وأما بعد - أيد الله سيدي الصاحب - فإن نوب الدهر تتردد مذ سنين عليَّ وعلى أهل صناعتنا المنحوسة بالعراق، منيخة بنوازلها، ملقية بكلاكلها، كالحة بوجوهها، كاشرة عن أنيابها، لتعاقب الأيدي الوالية علينا، وتدرجها في الإساءة إلينا، وتزايدها في الفظاظة بنا، وتجاوزها المنزلة إلى المنزلة في الاستئصال لأحوالنا، وقد توفر قسطي في تأثيرها بحسب ضني بعرضي، وصوني لنفسي، وبذلي دونها مالي، ووقايتي إياهما بما ملكت يدي حيث لم أسأل المعونة أحداً، ولا سمحت أن أستميح مسوَّداً ولا سيداً، راجعاً إلى شيء مما يرجع إليه الناس من موروث تالد، ومكسب طارف، حتى انتهت مغارمي إلى نحو خمس مائة ألف درهم، لم يبق لي بعدها ضيعة ولا منزلة ولا باطن ولا ظاهر، فلما صارت صروف الدهر تتوغل بعد التطرف، وتجحف بعد الحيف، وصادف ما تجدد عليَّ منها في الوقت أشلاء منهوكة وأعظماً مُبرية، وحشاشة مُشفية، وبقية مُودية، فارقت الإيثار، وأطعت دواعي الاضطرار، وجعلت أختار الجهات، وأعتام الجنبات، لأنحو منها ما لا يعاب سائله إذا سأل، ولا يخيب آمله إذا أمَّل، فكان سيدي - أدام الله عزه - أولها إذا عددت، وأولاها إذا اعتمدت.

وكتبت كتابي هذا بيد يكاد وجهي يتظلم منها إذ تخطه إشفاقاً على مائة مما يهريقه لولا الثقة بأنه - أيده الله - يحقن مياه الوجوه

ويحميها، ويجمُّها[25] ولا يقذيها، وخاصة من كانت له في نفسه المزية التي لي على غيري ممن شحطت داره من أوليائه وأودّائه، بمشاهدتي شخصه الشريف، واعتلاقي حبله الحصيف، وكوني معه تحت ظل الدولة والجملة وعصمتهما، وفي ذمام الممالحة والمراضعة وحرمتهما، والأسباب التي هولها بكرم عهده حافظ، وعين رعايته ملاحظ، وأنفذت درجه كتاباً إلى مولانا الأمير مؤيد الدولة سلكت فيه سبيل العبد اللائذ بمولاه، والخادم المحتاج إلى نداه، وأشرت إلى ما كان سيدي – أيده الله – قدمه قبل هذا الوقت من ذكري، وما تفضّل ومهّده من أمري، ورجوت استثمار تلك المقدمة على يده وبركته، واستنجاحهما بيمن طائره ونقيبته، وكل ما يتأتى من الجميع محسوب من جماله، ومعدود في أفضاله، وزائد في أياديه البياض الزهر، وعوارفه المحجلة الغُر، وسيدي الصاحب – أطال الله بقاه – ولي ما يراه فيما سألت واقترحت، واشتطت واحتكمت، جامعاً لي من ماله وجاهه، فإن تضاعف هذه المحن يقتضي مضاعفة ما يطوقنيه من المنن، لأكون ما عشت طليقه من حبائله وإسارها، وعتيقه من مخالبها وأظفارها، والإيعاز بإجابتي بما ابتهج له من طيب خبره وحاله، وامتثله من عالي أمره ونهيه، إن شاء الله.

5. موضوع الرسالة:

يمكن تجزئة الرسالة من حيث ما انطوت عليه من فكر إلى ثلاثة أجزاء: الأول تطرق فيه إلى الاعتذار من الصاحب لأنه انقطع عن مراسلته فترة من الزمان، وقد سوغ ذلك الانقطاع زاعماً أنه كان يحرص على راحته، مؤكداً على دوام محبته له مع امتناعه عن مكاتبته. ويختتم هذا الجزء بالثناء على الصاحب متمنياً له دوام العزة والعيش الرغيد، وتسنُّم المناصب العالية.

والجزء الثاني من الرسالة يتحدث فيه أبو إسحاق عما أصابه

من نائبات الزمان، إذ كسدت بضاعته، وضاقت أحواله، وتعطلت حرفته، وسُلط عليه من كدر عيشه، وزج به في زوايا الإهمال والنسيان، بعد أن كان يرتع في نعيم الحياة، وذروة المجد، فأنفق بعد محنته ما كان يملك من المال صوناً لعرضه ونفسه، وقد رُزق من كرم الطباع ما منعه من سؤال الناس، مع ما كان يكابده من فقر وعوز.

والجزء الثالث يستقل باستماحة الصاحب، والاعتذار إليه، وفي الوقت نفسه يشكره على ما كان يبديه له من ود، ويخصه به من عطاء، ثم يشير بخفاء أنه إذا فكر في الانحياز لأحد، فسوف تكون وجهته إلى الصاحب دون غيره، وهذا أشبه بالاعتذار عن عدم تلبيته دعوة الوزير.

لقد صوّر الصابئ في هذه الرسالة شطراً من حياته بعد أن عصفت به المحن، وكان قبل ذلك ينتقل من ذروة الحياة إلى ذروة، فقد ضحك له الزمان في بادئ حياته عندما كان في خدمة الوزير المهلبي، ثم أنزله الدهر «من شامخ إلى خفض» بعد موت المهلبي عندما اعتُقل في جملة عماله، ثم أُفرج عنه بعد ذلك، وعندما تولى عز الدولة السلطة في بغداد صعد نجمه ثانية، واستعاد مكانته، وقيل إن بختيار دعاه إلى الإسلام ليجعله وزيره غير أنه أبى، ومع ذلك ظل ينعم به الوزراء والأعيان، إذ كان كاتب الإنشاء الأول في بغداد، وقد تزلف إليه الشعراء بالمدح والثناء، وكاتب الأمراء والأمراء، وكان على رأسهم الصاحب بن عباد الذي كان يخاطبه كما يخاطب الصديق صديقه، غير أن هذه الحال لم تدم طويلاً فسرعان ما حدثت جفوة بينه وبين عضد الدولة على إثر رسالة بعثها إليه على لسان الخليفة جاء فيها: (وقد جدد له أمير المؤمنين مع هذه المساعي السوابق والمعالي السوامق التي يلزم كل دان قاص وعام وخاص أن يعرف له حق ما أكرم به منها، ويتزحزح عن رتبة المماثلة فيه»[26]. فقيل إن هذه الكلمة أزعجت الأمير وأوغرت صدره عليه حتى إذا ما غلب ابن عمه بختيار القائم على تصريف الأمور في بغداد آنذاك، عاد لينتقم من الصابئ أشد ما يكون الانتقام فحبسه، ثم جرده من أمواله وطرده من وظيفته،

ليقضي بقية زمنه كئيباً منكسراً معدماً. وفي هذه الأثناء يلتفت إليه صديقه المخلص الصاحب بن عباد، باعثاً له ما يعينه على تجاوز محنته، وفي الوقت ذاته يدعوه إلى الانحياز له والإقامة عنده، غير أن الصابئ يعتذر، وقد زعم بعض الأدباء أن سبب الرفض يرجع إلى عزة نفس الصابئ الذي كان يرى نفسه خدناً للصاحب، فلم يرض أن يتفضل عليه متفضل بعد أن جرده زمانه من كل ظفر وناب.

6. أسلوب الرسالة:

إن مجالات الدراسة الأسلوبية حافلة بالتنوع، غير أن ذلك التنوع عند التطبيق قد يستحيل إلى تفصيلات قاهرة للنص ومخرجة إياه عن طبيعته إذا تركز التحليل على الأفكار التي جاء بها البحث الأسلوبي النظري دون مراعاة خصوصية النص المدروس، وكثيراً ما يتهيأ للقارئ المطلع على المباحث الأسلوبية النظرية، أن الأساليب في كثير من النصوص لا تنطوي على ما يمكن تسميته ظواهر أسلوبية خاصة، أو منبهات تدل على الاختلاف، وإنما هناك ظواهر متشابهة تتحول إلى أدوات صناعية مبذولة لكل من يسهم في هذا الضرب من الكتابة أو ذاك، وإذا كان كسر الأنساق النحوية في نتاجات الأدب يدل على بعض خواص الأسلوب عند مستعمل اللغة، إلا أن المباحث البلاغية التي جوزت صوراً كثيرة من وجوه الاستعمال اللغوي التي خرجت عن أنظمة اللغة المثالية، أمست بعامل الزمن أشبه بالأنساق المتاحة لأي كاتب يتبعها ليظفر باعتراف البلاغة. وعلى هذا النحو لم تعد ضروب المجاز التي حددت البلاغة قرائنها صوراً تدل على انحراف كبير يتميز به الأسلوب، فإذا قلنا إن الصابئ مثلاً كان يعمد إلى الإطالة دون الإيجاز، أو الحذف، أو التقديم والتأخير، بادر أحدهم إلى القول إن هذه الوسائل متكررة عند غيره، فما مؤشر دلالتها على تميز أسلوب الرجل؟

في الواقع أن الأسلوب الأدبي ليس من شأنه اصطناع علامات فارقة إلا بما تتيحه له وسائل التعبير من إمكانات يدل بها عن نفسه، وهنا تجب الإشارة إلى أن الإمكانات البلاغية المتنوعة تسعف على تميز الأسلوب من جهة التركيز أو الضغط على وسيلة من وسائلها، فالتكرار مثلاً يتحول إلى سمة أسلوبية في نص ما بحسب تطابقه مع الحاجات النفسية التي تستدعيه، كما هو الشأن في محور الاستبدال حيث يتم اختيار كلمة من مجموعات كلمات لتأدية المعنى المراد، وبمجرد ترجيح تلك الكلمة تنعزل بقية الكلمات، وفي موضوع التكرار اللفظي تترى جملة من الكلمات لتأدية المعنى، غير أن الاختيار يقع على واحدة منها تغلب على محور الاستبدال لتفرض نفسها مرات عدة لارتباطها بالحالة النفسية للمنشئ، إذ لا يجد محيصاً من تكريرها كلما طلبتها النفس لتنبعث معها شحنة من الانفعالات، وكذلك التقديم والتأخير والمجاز والالتفات والقصر وغير ذلك من الإمكانات البلاغية التي تدل على منبهات أسلوبية لمجرد تكرارها باطراد في نص من النصوص.

إذن يتعين على الدارس الأسلوبي أن يوزع النظر في قراءته النص الأدبي إلى نواح عدة، منها ما يكوّن علامات فارقة، وإشارات مميزة ينفرد بها كل نص عما سواه، وفي الوقت نفسه يمعن النظر فيما يُعرف بالوسائل الفنية التي تتكرر باطراد في النصوص، وهي أشبه بالأدوات العامة التي يستعملها الأدباء، فتتحول بطريق الترجيح أو التكرار إلى منبهات أسلوبية مميزة. وأما الانحرافات القصدية عن الأنساق اللغوية والنحوية في النصوص على غير مثال سابق فإن تأثيرها الجمالي يتحدد بمدى قبول الذوق لها، ففي مراحل الفوران المعرفي والنزوع المحموم إلى التجديد تستسيغ طبقة من القراء التجاوزات التي تطول البنى الثابتة للغة، وتعد ذلك من ضروب التجديد، في حين يرفض الذوق المحافظ كل ما هو خارج على القواعد

أو العرف، وقد تأسست وفق هذين الاتجاهين على مر العصور تيارات النقد الأدبي، وهي لاتزال تحظى بالتأييد في عصرنا الحاضر، وعلى كل حال فإن مفهوم الأسلوب وإن كان يشمل، كما يقول أمادو ألونسو: «الطريقة التي يتكون بها العمل الأدبي في جملته وعناصره التفصيلية، وهي التي تحدد أنماط المتعة الجمالية الناجمة عنها»[27]، إلا أنه من ناحية ثانية محكوم بظروف خارجية منها ارتباطه بمراعاة مقتضى أحوال السامعين، وإنشاء الخطاب بما يلائم المقامات، وعليه فإن الأسلوب في نهاية الأمر ما هو إلا الآلة التي يستطيع المؤلف جذب المتلقي بها، وهي وإن حملت الألوان الذاتية والطوابع الخاصة، إلا أنها ترمي إلى استرضاء المخاطب لتنال عنده القبول.

وإذا ما انصرفنا إلى رسالة الصابئ لتقصي الظواهر الأسلوبية المميزة، شخصت منبهات لا تدل على أن النص قد اكتملت له من الأدوات ما يمكنه من التأثير في القارئ فحسب، وإنما تكشف عن براعة وثقافة انتهت إلى شخص منشئها بوأته مكانة رفيعة بين كتاب النثر الفني عند العرب.

وليست المتعة الجمالية التي يتلقاها قارئ الرسالة نابعة فحسب من المفردات المنتقاة بصورة دقيقة، ومن ثم انتظامها في سياقات تدل على خبرة واسعة في تصريف أحوال الكتابة وإنشائها، وإنما تنبع من خلال التقنيات البلاغية والوسائل التعبيرية الخاصة التي تميز بها أسلوب الصابئ مما يذكّر بأساليب أمراء البيان العربي في أرقى نماذجها، كما هو الشأن عند أبي العربية وأديبها الفذ، أعني أبا عثمان الجاحظ.

وإذا كان الصابئ ممن يُصنف في إطار الكتّاب الرسميين، إلا أنه نسج رسائله عامة وفق طريقتين: طريقة الجاحظ في تطويل العبارة، والامتداد بها إلى أقصى ما يمكن أن تستوعبه من الأوصاف والإضافات ولوازم العطف، وما تحتمله من الاستئناف والاعتراض

والتلوين، وطريقة ابن المقفع في تطويع اللغة لتستوعب أدق خلجات الفؤاد وخطرات العقل، وبهذه الصورة استوفى نثر الصابئ الألوان الذاتية والموضوعية بعيداً عن الحشو والتكلف والثرثرة.

لقد حفلت الرسالة المثبتة آنفاً بكل هذه الألوان، وتوشحت بكامل الطرائق، ولعل أهم ما يشكل علامات أسلوبية خاصة فيها الامتداد بالعبارة امتداداً يدل على طوف نَفَسِه، وتراكم معانيه، وتخاطر أفكاره، وثراء عواطفه، كما يدل على ثراء معجمه اللغوي، وثقافته الكلامية، ومعرفته في تصريف نواحي العقل، فهو بذلك يستولي على القارئ، ويشده بقوة إلى الالتحام بخطابه، دون أن يترك بينه وبين القارئ فجوات تحدثها لفظة مستكرهة، أو معنى مبتذل.

لقد ظهرت العبارات الممتدة في صدر رسالته كقوله: «إذا تأمله حق تأمله، وعرضه على نقده وتمييزه، وعرف صدق منطقه، وخلوص مصدره، علم أني موصل بباطن مرادي...» فهذه العبارة ابتدأت بالشرط وفعله، وقبل أن تختتم المعنى بإيراد الجواب، حشدت عدداً من الجمل القصار، المتولدة أساساً من المعنى الزاخر الذي تفيض به نفس الكاتب، وهذا ما دعاه إلى تشعيب العبارة بهذه الصورة، فهو يريد استيفاء المعنى، ويعرض كامل جزئياته، ولم يتح له ذلك إلا بتطويل العبارة، وهنا لابد من القول: إن النثر الفني على يد المترسلين بلغ ما بلغ من الدقة والتفصيل، وبهذا اتخذ علامة لنفسه تفرقه عن الشعر، أو عن الذهنية الشعرية التي تعاملت مع النثر على أساس المجمل والمختصر، ولهذا قلنا إن الصابئ ينتمي إلى مدرسة الجاحظ ومدرسة ابن المقفع في آن، لأنه من جهة عمد إلى تطويل العبارة دونما حشو، ثم طوعها لاستيعاب المعاني الدقاق.

ومما نلاحظه أيضاً فيما يتصل بعبارات الرسالة أنها تؤول إلى شيء من القصر بدءاً من منتصفها كقوله: «فالحمد لله على أن أعطى قوس السيادة منه باريها، وأضافها إلى كفئها وكافيها، وفسخ به شرط

الدنيا الفاسد حظوظها إلى أوغادها، ونقض له حكمها الجائر في العدول بها عن نجباء أولادها»، ثم يبلغ في اختصار العبارة في الجزء الأخير حداً يجعله لا يستبقي من لوازم الجملة إلا ما هو ضروري لبنائها كقول: «فارقت الإيثار، وأطعت دواعي الاضطرار، وجعلت اختار الجهات، وأعتام الجنبات...» وهذا إنما هو مؤشر على تسارع النص، إذ إن تطويل العبارة يؤدي عادة إلى التباطؤ، واختصارها يشير إلى نوع من التسارع، والنص في عمومه يعمد إلى التركيز على الصيغ الفعلية، وهي عنصر الحركة الأساسي فيه، ثم ينعطف إلى الصيغ الاسمية، وهي مؤشرات تدل على التباطؤ أيضاً، وبهذه الصورة يترجح الخطاب بين التسارع والسكون، يقول مثلاً: «فإن نوب الدهر تتردد مذ سنين عليّ، وعلى أهل صناعتنا المنحوسة بالعراق، منيخة بنوازلها، ملقية بكلاكلها، كالحة بوجوهها، كاشرة عن أنيابها، لتعاقب الأيدي الوالية علينا، وتدرجها في الإساءة إلينا، وتزايدها في الفظاظة بنا، وتجاوزها المنزلة إلى المنزلة في الاستئصال لأحوالنا، وقد توفر قسطي في تأثيرها، بحسب ضني بعرضي، وصوني لنفسي، وبذلي دونها مالي...» فهذه القطعة من كلام أبي إسحاق تعتمد على حشد هائل للأسماء مقابل نسبة ضئيلة من الصيغ الفعلية التي لا تكاد تكفي إلا لشحن الكلام بأثر بسيط من الحركة. وتعليل ذلك أن الأسلوب الذي اعتمد عليه المؤلف في تشكيل العبارات يتصل بالنفس قبل كل شيء، ففي بدء الرسالة كانت نفسه هادئة، فنسج عباراته بصورة أدعى إلى التأني والاسترسال، وقد آذنت له تلك الحال بأن يستقصي المعاني التي يريد تبليغها للمرسل إليه استقصاء لا يترك منها بقية في نفسه، وبعد أن استفرغ طاقته في استقصاء معانيه، وأخذ يتكلم على سوء أحواله اشتجر الانفعال، فظهر ذلك بصور العبارات القصيرة والسريعة في آن واحد، غير أن التسارع لم يسعفه على تصوير تفاصيل مأساته، فالتفت إلى إشباع النص بالوصف والعطف والإضافة، وحشد من الصيغ الاسمية ما يكفي لوصف حاله البائسة، ثم يعود في آخر الرسالة إلى

الصيغ الفعلية وما ينجم عنها من حركة وتسارع لينهي القول مثلما بدأه في أول الرسالة، وبذلك يستعيد النص توازنه بعد أن شهد توتراً واضحاً أسعف الاستخدام الفني للغة على إبرازه.

ومن خاصية الأسلوب هنا مراعاة المنشئ أحوال المخاطب، فبوساطة الجمل المعترضة الدالة على أن المقصود بالخطاب وزير متنفذ، كررت الرسالة عبارات تخللت السياق سبع مرات مثل قوله: أطال الله بقاءه، أيده الله» فمثل هذه الصيغ تنم عن أدب المترسل، ومعرفته بكيفية مخاطبة كل طبقة بما تستحقه من جليل المكاتبات، وكريم المراسلات، وهذه العبارات من جهة ثانية توشح الأسلوب بمنبهات توجه ذهن السامع إلى الجهة التي يرمي إليها الخطاب، وقد اعترضت هذه الصيغ السياق في المواضع التي ذكرت فيها ليجعل منها المنشئ أشبه بالوسائل التي تجعل من رسالته ملتصقة بموضوعها، فتكرارها بصورة الاعتراض تدل على أن المخاطب حاضر في كل تفصيلات القول، لهذا يقطع المنشئ تسلسل أفكاره بين حين وآخر ملتفتاً إلى الدعاء للوزير بطول البقاء أو دوام التأييد، مما يشير إلى حضور شخصه الجليل في الرسالة بمثل حضوره القوي في ذهن الكاتب.

ومن ظواهر تفخيم المخاطب في هذه الرسالة توجيه الخطاب على جهة الغيبة كقوله: «أنا أعتذر إلى سيدي أطال الله بقاءه من تأخر كتبي عن حضرته الجليلة...» وقوله: «وأبتهج بما يصير أيده الله من ذروة مرتبة يعتليها...» وقوله: «لولا الثقة أيده الله بحقن ماء الوجوه..» وقوله: «وأشرت إلى ما كان سيدي أيده الله قدمه...» فالضمائر هنا كلها عائدة على غائب، مع أن الرسالة موجهة إلى متلق محدد، وكان ذلك يدعو إلى الخطاب المباشر، غير أن أبا إسحاق عدل عن مخاطبة الشاهد إلى خطاب الغائب تعظيماً للمخاطب، لما يشي به خطاب الشاهد من مواجهة لا يستسيغها من ارتفع مقامه وعلا شأنه، وهذا

التقدير البالغ الذي امتاز به الأسلوب من شأنه أن يحظى بقبول السامع، في حين تتضاءل آثار الخطاب المباشر لأنه يفتقد إلى صفة الإيحاء والإشارة والتلميح. من أجل ذلك قيل إن توجيه القول بوساطة ضمير الغائب يجسد الوظيفة الإخبارية للغة، عندئذ يتحول القول إلى جهة من الإخبار، وهذا الأسلوب أعظم أثراً في نفس السامع لما لأسلوب السرد والحكاية من جمال وإثارة.

ومن ظواهر الأسلوب الأدبي في الرسالة استعمال التضاد، وقد تردد ذلك في مواضع عدة كقوله: «علم أنني مواصل بباطن مرادي، وإن صرمت بظاهر فعلي، وملازم بخافي مقصدي، وإن أخللت مسلكي»، وقوله: «وفسخ به شرط الدنيا الفاسد في إهداء حظوظها إلى أوغادها، ونقض له حكمها الجائر في العدول بها عن نجباء أولادها». والتضاد هنا ليس مجرد تقابل بين المعاني، وإنما هو طريقة في التعبير عن العلاقات الضدية التي يعيها المنشئ مستحكمة في حياته، وهو أيضاً طريقة التفكير، إذ العالم من حولنا تحكمه علاقات عدة منها ما تقوم على التماثل والتشابه، ومنها ما تقوم على الاختلاف والتباين، ومنها ما تقوم على التناقض والتضاد، ولست بحاجة للقول: إن العلاقات الضدية التي تحكم العالم هي التي تهيئ المعرفة ببواطن وظواهر الأشياء في وقت واحد، والعلاقات القائمة على التشابه والاختلاف تهيئ لمعرفة الظاهر، وما ينجم عنه الفعل والسلوك، ذلك لأن التضاد علاقة كامنة في بواطن الشيء تحتاج إلى معرفة وخبرة لملاحظتها والتعبير عنها، ومن هنا يتحول التضاد في هذه الرسالة إلى لون عقلي وثقافي، أكثر من كونه مجرد زخرف تتزين به الأساليب، وهنا كشف الكاتب من خلال أسلوب التضاد السر والحكمة من انقطاعه عن مراسلة الصاحب، وهذا ما كان يظهر، في حين لم يكن هذا السلوك يدل على انصرام عهد المودة والوفاء بينهما، ذلك لأن باطن الصابئ لم يزل ينطوي على محبة صافية وحب دائم، وكذلك

قوله مطابقاً بين أوغادها ونجباء أولادها، إذ عبر به عن لون من ألوان الثقافة حيث قُلبت الموازين على غير المعهود حين ظفر النجيب بحظه من الدنيا، وكان ديدن الحياة أن تهب الوغد حظاً وافراً من المال والجاه، وتبخس النجيب حقه.

لقد كان أسلوب الصابئ عظيم الدلالة على عصره من جهة اشتماله على الألوان البديعة، وعلى رأسها السجع، غير أن الأديب لم يسع إلى السجع من الجهة التي تنقاد له المعاني، وإنما جاء سجعه في خدمة المعاني وإبرازها، لذا فهو من الضرب الذي يأتي عفو الخاطر وعلى الفطرة، ولم يأت تكلفاً وتعسفاً، ثم إن أثره يكاد ينحصر في شحن بعض العبارات بلون موسيقي خفيف يترك على النص مسحة جمالية أخاذة، وهو في غالبيته من السجع القصير المستجاد.

وفحوى القول: كان في أسلوب الرسالة دلالة وافية على أن منشئها قد أسهم في رقي الفن النثري عند العرب، وهذا إنما يصدق على عموم رسائله التي بقيت من تراثه، وهو وإن لم يحظ بعناية الدارسين المحدثين على الوجه المطلوب، فحسبه الذكر النابه عند كبار أدباء عصره، ولعل فيما قدمناه في هذا المبحث المختصر ما يوضح شيئاً من قيمة الرجل وأدبه، ويضعه في المكانة التي تليق به.

حواشي البحث

1) الثعالبي (يتيمة الدهر) ص: 23/2.

2) مبارك زكي (النثر الفني) 359/2.

3) المرجع السابق.

4) المرجع السابق.

5) ابن خلكان (وفيات الأعيان) ص: 52/1.

6) المرجع السابق.

7) بروكلمان (تاريخ الأدب العربي) ص: 119/2.

8) الثعالبي (يتيمة الدهر) ص: 31/2.

9) هكذا ورد اسمه عند الثعالبي، وأما ابن خلكان فذكر أنه أبو إسحاق إبراهيم بن هلال ابن إبراهيم بن زهرون بن حيون الحراني الصابئ.

10) ياقوت (معجم الأدباء) ص: 56/1.

11) البديعي (الرسالة الموضحة) ص: 143.

12) ابن خلكان (وفيات الأعيان) ص: 54/1.

13) الثعالبي (يتيمة الدهر) ص: 30/2.

14) ياقوت (معجم الأدباء) ص: 59/1.

15) الثعالبي (يتيمة الدهر) ص: 29/2.

16) ابن خلكان (وفيات الأعيان) ص: 53/1.

17) الثعالبي (يتيمة الدهر) ص: 29/2.

18) بروكلمان (تاريخ الأدب العربي) ص: 119/2.

19) المرجع السابق.

20) أرسلان، شكيب (المختار من رسائل الصابئ) ص: 404.

21) أراد: مسرعاً.

22) الراحة.

23) الارتفاع.

24) سعة العيش وخصبه.

25) يقال أجم الماء: تركه يجتمع.

26) أرسلان، شكيب (المختار من رسائل الصابئ) ص: 11.

27) فضل، صلاح (علم الأسلوب) ص: 86.

المصادر والمراجع

1) أرسلان، شكيب (المختار من رسائل الصابئ) طبع بيروت 1898م.

2) البديعي، يوسف (الصبح المنبي عن حيثية المتنبي) تحقيق: مصطفى السقا ومحمد شتا طبع دار المعارف بمصر 1963م.

3) بروكلمان، كارل (تاريخ الأدب العربي) ترجمة عبدالحليم النجار الطبعة الرابعة دار المعارف بمصر 1977م.

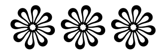
4) الثعالبي (يتيمة الدهر) طبعة الصاوي سنة 1934م.

5) ابن خلكان (وفيات الأعيان) تحقيق إحسان عباس طبع دار صادر بيروت.

6) فضل، صلاح (علم الأسلوب) طبع القاهرة.

7) مبارك، زكي (النثر الفني) دار الجيل بيروت 1975م.

8) ياقوت (معجم الأدباء) نشره محمد فريد الرفاعي، دار المأمون.



الكاتبـــون

العنوان

النادي الأدبي الثقافي بجدة
الإدارة: حي الشاطىء - جدة ص.ب (5919)
جدة (21432) فاكسميلي: 6066695
هاتف: 6066364-6066122
البريد الالكتروني: culture@gawab-com

رقم الإيداع 19/2536

محتويــــــات العـــدد

جذور

1 – ينشر الإصدار الفصلي «جـــذور» الأبحـــاث والـدراسـات الـتـراثـيـة المكتوبة باللغة العربية أو المترجمة إليها على ألا يكون البحث منشوراً من قبل أو مقدماً للنشر إلى جهة أخرى.

2 – ينشر الاصدار «جذور» عروض ومراجعات الكتب والرسائل العلمية المختصة بالدراسات التراثية.

3 – يرحب الإصدار «جذور» بنشر المناقشات العلمية الموضوعية عما ينشر فيه أو في غيره من المجلات والدوريات المختصة.

JUDHUR

Literary & Cultural Club Jedda
P.O. Box : 5919 Jeddah 21432
FAX : 6066695
Tel : 6066364 - 6066122
Culture@gawab.com

أما بعد

العميد في الحجاز!

●● *وثيقة أو نص من آثار الدكتور طه حسين رحمه الله، ألقاه في حفل الأساتذة المصريين بمكة المكرمة، وكان سمو وزير المعارف الأمير - الملك فهد - حاضراً هذا الملتقى، وقد نشرت في الجزء «3» م «1» من علامات الصادر بتاريخ شهر شعبان 1412هـ، الموافق مارس 1992م موضوعاً عنوانه: «العميد في الحجاز، وهو موضوع ألقيته في مهرجان طه حسين السنوي في المنيا .. وكنت أود أن ألم كل كلمات الأستاذ العميد واحتفالات تكريمه في جدة ومكة ورفاقه من مصر والدول العربية، وكان العميد يومها رئيس اللجنة الثقافية لجامعة الدول العربية، وكان رئيس وفد مصر الأستاذ أمين الخولي زوج بنت الشاطئ رحمهم الله، وكانت أياماً مشهودة بلغت تسعة، في مهرجان أدبي تاريخي كبير، وكان الطلعة من مثقفي بلادنا مشاركين فيه، وسر الأستاذ العميد والمؤتمرين بما شاهدوا وما سمعوا خلال تلك الأيام الاحتفالية الكبيرة، التي بدأت في جدة، في فندق قصر الكندرة، ثم في مؤسسة الطباعة والصحافة والنشر بجدة، وفي أم القرى.. أما في المدينة، فلم يمكث الوفد سوى بياض يوم واحد، تجوّل في معالمها وآثارها، وزار المسجد النبوي، وسلم على رسول الله ﷺ وصاحبيه رضوان الله عليهما.*

رئيس التحرير

خطاب سيادة الدكتور طه حسين
في حفل الأساتذة المصريين

سيدي صاحب السمو:

شكر الله لك ولمن تكلفوا معك من زملائك وأعوانك ولأعضاء لجنة الثقافة للجامعة العربية والذين تفضلوا فاستجابوا لهذه الدعوة الكريمة. شكر الله لكم جميعاً ما بذلتم من جهد وما احتملتم من عناء، في الاستجابة لهذه الدعوة أولاً وفي الاستماع لهذا الكلام الكثير ثانياً. ولا تخف عليَّ يا صاحب السمو فقد عودني المصريون وعودتهم أن يكون الأمر بيننا مختلفاً. يحسنون إليَّ وأعنف بهم. ويكرمونني ولا أتحرج من أن أشق عليهم. ومعذرة إليك يا صاحب السمو. ومعذرة إلى الذين تفضلوا فاستجابوا هذه الدعوة من الزملاء والزائرين، معذرة إليكم جميعاً عن هؤلاء المواطنين الذين أخطأوا موضع التكريم ووجهوا إلى غير من كان ينبغي أن يوجه إليه، فهم معشري وعشيرتي يلقونني وألقاهم ويكون بيني وبينهم خصومات ووفاق، يحسن بعضنا ببعض ويشق بعضنا على بعض، ومجال القول بيننا في مصر متسع لا يتعرض للضيق، فأما هنا وسمو الأمير فهد بيننا وهو يبذل ما يبذل من جهد وهو يحيي عقولاً بعد مواتها، وهو يرد إلى أمة مجيدة سابق مجدها وهو يؤهلها ليعود النور مرة أخرى فيشرق منها كما أشرق في الزمان الأول، فقد كان ينبغي أن يكون التكريم له أولاً ولنا بعد ذلك، فأنت يا سمو الأمير أقولها مخلصاً أشد الإخلاص صادقاً أعمق الصدق، أحق بالتكريم والإجلال والشكر من هذا الذي كرمه المصريون وما أكثر من كرموه في مصر، فاسمح لي مشكوراً وتفضل فأذن لي مرة أخرى في أن أهدي إليك كل هذا الثناء الذي تفضل به هؤلاء السادة فأهدوه إليَّ. واسمح لي بعد ذلك أن أقدم أعمق الإخلاص

وأصدق التحية وأجمل الشكر إلى حضرة صاحب الجلالة الملك ثم إليك ثم إلى أسرتكم كلها ثم إلى هذا الشعب الكريم العزيز.

أما بعد فإني لم أفرغ بعد من عتاب الزملاء والمواطنين من المصريين، فقد أكثروا واشتطوا وأسرفوا على أنفسهم وعلى الناس حتى ذكروني ببيتين قديمين أرجو أن لا يصدقا عليهم:

ألهى بني تغلب عن كل مكرمة قصيدة قالها عمرو بن كلثوم

يفاخرون بها مذ كان أولهم ياللرجال لشعر غير مسؤوم

دعوا أخاكم هذا الضعيف وما أقدم إليكم من خير قليل واصنعوا خيراً مما صنع، وأخطر مما صنع وأريحوه من إطالة الثناء لأنها تخذله وتشعره بأنه يسمع ما ليس له الحق فيه.

سيدي صاحب السمو:

معذرة إليك مرة أخرى فنحن المصريين قوم فينا من العرب خصال، وأخشى أن تكون قد سبقت إلينا خصال من قوم سكنوا هذا البلد الأمين في عصر مضى، وكانوا يوصفون بالكبرياء وربما وصفوا بالغرور أحياناً وهم آل مخزوم، أخشى أن يكون شيء من ذلك قد مسنا فنحن نتحدث بما فعل طه وما قال طه وما فعل فلان وما قال فلان من مواطنينا، والخير كل الخير أن نرى ما يفعل غيرنا وما فعل غيرنا وما يقدمون وما قدموا إلى الحضارة والعلم وإلى الشعوب من مكارم ومآثر لا يقال إليها بحال من الأحوال شيء مما جهدنا فيه وبذلنا فيه أعمارنا. ومهما يكن من شيء فالأمير أعزه الله أعظم كرماً وأرضى نفساً وأسمح قلباً من أن يخلي بيني وبين هذا المضي في اللوم العنيف، وهو أعلم الناس بأن اللئيم وحده هو الذي يجزي الإحسان بالإساءة، وبأن الشرير وحده هو الذي يأبى كرامة المكرمين، وما أشك في أن سموه يأبى عليَّ ويأبى لي ما يأبى للناس جميعاً أن أكون لئيماً أو شريراً، فهو يأذن لي إذاً في أن أعود بعد إلى هذا اللوم الشديد العنيف فأهدي إلى هؤلاء الإخوان من المواطنين أصدق تحيتي

وأخلص شكري، وأؤكد لهم أنهم قالوا فأسرفوا عليَّ وعلى أنفسهم، ولكن نيتهم كانت خالصة وقد قال محمد ﷺ، وما أحب إلينا جميعاً أن نذكر محمداً في هذا المكان، وما أحب إلينا أن نطلب إلى الله عز وجل أن يصلي عليه وعلى آله وصحبه أجمعين.. ويسلم تسليماً كثيراً. وقد قال ﴿إنما الأعمال بالنيات وإنما لكل امرئ ما نوى﴾ وهؤلاء المواطنون قد نووا خيراً وقالوا خيراً، فليعف صاحب السمو فهم قد أخطأوا فوجهوا الثناء إلى غير مذهبه وقالوا المديح في غير أهله، وليأذن لي برغم هذا كله أن أكرر لهم شكري وثنائي وتحيتي واعتذاري، إذا لم أستطع ولن أستطيع أن أرد إليهم بعض ما أنا مدين لهم به من الشكر. والأمر بينهم وبيني لا ينبغي أن يقف عند تعارض الثناء والشكر، فإنهم يعلمون أني لا أرضى ذلك ولا أحبه، وأني لا أقف في موقف ولا أقوم مقاماً إلا أثقلت فيه على السامعين، فليقبلوا مني حديثاً ما أظنهم يضيقون به، وليذكروا أنهم هنا في البلاد يمثلون وطنهم ويمثلون حب وطنهم لهذه البلاد، ويمثلون استجابة وطنهم لداعي العروبة كلما دعت، ويمثلون حرص تلك البلاد على أن لا تؤثر نفسها بشيء، وعلى أن لا تستعلي في الأرض، وعلى ألا تعيش وحيدة معتزلة، وإنما هي تشعر بالعزة... إن عز إخوانها، وتشعر بالثقافة والعلم، إن تثقف إخوانها وتعلموا، تشعر بذلك مخلصة صادقة، شعرت به دائماً منذ أقدم العصور، لم تقصر في أداء واجبها هذا للإنسانية، في وقت من الأوقات، وهي لا تفعل هذا تفضلاً ولا تطاولاً، ولكنها تراه الحق كل الحق، وتؤمن فيما بينها وين نفسها بأنها لم توجد لتعيش لنفسها، وإنما وجدت لتعيش لجيرانها وإخوانها وللإنسانية.. فيجب أن يستحضروا هذا كله في نفوسهم دائماً، وأن يذكروا أنهم هنا ضيف كريم لقوم كرام، وأن هؤلاء الذين يضيفونهم يمنحونهم من حسن التضييف، ومن كريم اللقاء ومن حسن الرعاية والعناية ما لا يستطيعون له شكراً ولا مكافأة، مهما يبذلوا من جهد ومهما يتكلفوا من مشقة ومهما يحتملوا من عناء، يجب أن يقدروا هذا كله وأن يقدروا كذلك أن وطنيتهم تفرض عليهم أن يضحوا بأنفسهم في سبيل وطنهم، وأن وطنهم لا يحده حدوده تلك الجغرافية منذ الآن

وإنما تحده الحدود التي تحد بلاد العرب في جميع أقطار الأرض. ويجب أن يقدروا كذلك أنهم في هذه البلاد ليسوا رسل وطنهم وحده ولكنهم قبل كل شيء وفوق كل شيء رسل الإسلام الذي حمَّلهم أمانة الخير فاحتملوها. ويجب عليهم أن يحملوها كراماً ويجب عليهم أن يؤدوا هذه الأمانة إلى أهلها فالله يأمر الناس بأن يؤدوا الأمانات وأداء الأمانة إلى أهلها؛ التي حملهم إياها إلى هذا الوطن خاصة، هو أن يقدروا دائماً أن إخلاصهم في حب هذا الوطن وجهدهم في خدمته وفناءهم في ترقيته والمشاركة فيها مخلصين، إنما هو إخلاص لله قبل كل شيء، فهي أرض الله فيها أشرق نور الله، ومنها انبعث هذا النور فهدى أوطاننا جميعاً إلي الحق وسلك بها سبيل الخير. وأيسر ما يجب علينا أن نؤدي إليها بعض ما يمكن أن نؤديه من حق. لا نذكر أنفسنا ولا نذكر أوطاننا وإنما نذكر حق الله علينا من أجل هذه البلاد، وفي هذه البلاد ونؤدي هذا الحق كاملاً ما وجدنا إلى ذلك سبيلاً، وإني لسعيد بهذه الفرصة التي تتيح لي أن أتحدث إلى إخواني من المصريين ومن العرب في هذا البلد الأمين المقدس، وأن أعطيهم العهد على نفسي أن لا أني مهما تكن الظروف في أداء الحق لهذا البلد الكريم العزيز، مهما يكن ومهما تكن الظروف ومهما تكن النتائج، لا يحد قوتي وبذلي في هذا إلا الطاقة، والله عز وجل لا يكلف نفساً إلا وسعها.

أيها الأصدقاء:

لكم أعمق شكري وأخلص تحيتي ومودتي. ومعذرة إن لم أمض في الحديث إلى أبعد من هذا، فقد شققتم على سمو الأمير وأعوانه وزملائه، ما أريد أن أضيف إلى هذه المشقة مشقة أخرى. وأنا بعد أحيي صاحب السمو وأرجوه أن يتفضل فيرفع تحيتنا جميعاً ودعاءنا الحار جميعاً إلى حضرة صاحب الجلالة الملك أيده الله وأعز ملكه.



1. بين الممكن ونقيضه تكون المجادلة دلالة على نسق من الاختلاف الذي يستدعي بالضرورة صراعاً سيميائياً بين طرفين. فالمجادلة خطاب يستحضر كل إمكانيات اللغة بمعناها السيميائي حيث يصبح البعد اللفظي والبصري والإشاري وسائط متاحة لأهل الجدل. ومن الضروري أن نقرر أن لغة الجدل ليست الكلمة، منطوقة أو مكتوبة فحسب، بل هناك الصورة متحركة أو ثابته، والإيماءة الجسدية مسرحية أو غير مسرحية. وبالتأكيد فإن كيفية استخدام هذه الوسائط يحدد بلاغة المجادلة. فهي بلاغة غير تلقائية، بل إنها بلاغة مكتسبة تنمو وفقاً لفضاءات ثقافية متباينة. فالمجادلة وجه من وجوه التباين الثقافي والتمايز الديني والاجتماعي بين الفئات الاجتماعية. وهي ضرورة إنسانية حيث تمثل المجادلة صوتين كلاهما يدعي امتلاك الحقيقة، غير أن الصوت المرشح للسيادة هو الصوت الذي يمتلك بلاغة الخطاب مع حجج محملة بدلالات دينية أو ثقافية أو اجتماعية تصل بالخطاب إلى أعلى درجات الحسم.

يحدث الجدل بين الفئات الاجتماعية المختلفة لأسباب متعددة، يحدث بين الرجل والآخر، ويحدث بين المرأة والأخرى، لكنه عندما يحدث بين رجل وامرأة فإنه يصبح جدلاً مرتبط النسب بوجودية العلاقة بين الرجل والمرأة، مرتبط النسب بأسباب ثقافية واجتماعية وتاريخية عميقة الحضور في الوجدان العام. ومع أن الرجل في ثقافتنا هو صاحب الصوت الأعلى، وسلطان اللغة وسيد الجدل، فإن تاريخنا الثقافي يورد مناسبات متعددة وقفت فيها المرأة مجادلة للرجل من أجل كينونتها الوجودية والاجتماعية. ولعل أبرز مظاهر الجدل بين المرأة والرجل تظهر بوضوح في

سياقات سردية متعددة، واقعية ومتخيلة، حيث حفلت كتب التراث العربي بتسجيل كثير من المظاهر السردية التي تقف فيها المرأة مجادلة للرجل، ليس بوصفها أنثى فحسب، بل بوصفها إنساناً له كامل الأهلية المعتبرة شرعاً ووجوداً. وتتنوع مرويات التراث السردي سواء في بعدها السياسي أو الديني أو الاجتماعي، غير أن معظمها يتمحور حول بحث المرأة عن كينونتها وحضورها الاجتماعي في مقابل كينونة الرجل وحضوره، حيث تكون المجادلة في هذه المرويات السردية هي سبيل المرأة إلى تأكيد ذاتها أو التأكيد على حق من حقوقها. فتقدم هذه النصوص المرأة مجادلة للرجل لغة بلغة، وحجة بحجة، وصوتاً بصوت، والأهم خطاباً بخطاب. وقد صنف أحد الباحثين الحكايات التي تظهر فيها المرأة فاعلة وبطلة إلى ثلاثة أصناف، أحدهما تملك فيه المرأة زمام المواجهة «حيث يجري تهشيم الفحولة وتكسير الجسد المذكر»[1]. فالمرأة في هذه النصوص لها صوت عالي النبرة، ولغة تمرست بالجدل بوصفه وسيلة لتأكيد حضورها. وإذا كان الرجل هو المسيطر في خطابه وثقافته من خلال الكثير من المصادر التراثية، فإن هناك كتباً تخصصت في إبراز حضور المرأة في السياق الثقافي العام، منها على سبيل المثال، كتاب *بلاغات النساء لابن طيفور*[2]، و*أخبار النساء وكتاب الأذكياء لابن الجوزي*[3]، و*طبائع النساء لابن عبدربه*[4]، وكتاب *النساء في عيون الأخبار لابن قتيبة*[5]، و*أخبار الوافدات من النساء على معاوية بن أبي سفيان*[6]. وهناك طائفة من كتب المعاصرين التي تُعد نقلاً عن كتب التراث، مثل كتاب *أخبار النساء في الأغاني*[7]، و*أخبار النساء في العقد الفريد*[8]، و*الأيام الخوالي في أخبار النساء والإماء والجواري*[9]، و*أحلى طرائف ونوادر الجواري والنساء*[10]، و*نساء ذكيات جداً*[11]، و*نساء قلن لمعاوية لا*[12]، و*قطوف الرياحين*[13]، و*بطولة نساء العرب*[14]، وغيرها. كما تظهر أخبار النساء منتشرة في كثير من كتب التراث الأصول منها والفروع على السواء. وتُظهر المرويات السردية في هذه الكتب التباين بين خطاب المرأة وخطاب الرجل، وهو تباين أفرزته الثقافة سواء في مستواها الواقعي أو في مستواها التخييلي.

إن ظهور هذا النمط من التآليف يسترعي الانتباه بقوة، ويحرض على التساؤل عن دلالة هذا التراكم النصوصي حول أخبار النساء وطرائفهن. فهل تخصيص النساء بنصوص تعكس وجهة نظرهن محاولة لإخراجهن من هامش الثقافة إلى متنها؟ إن معظم هذه النصوص تكرس صورة نسائية على قدر من المخالفة لواقع المرأة التي تبدو فيها هامشية الحضور[15]، مسلمة بأبوية الرجل وسلطته[16]. فقد ظهرت المرأة في كثير من هذه النصوص مالكة لناصية نفسها، بليغة في حجتها، جامحة في حضورها، واعية بمأزق العلاقة مع الرجل. وليس هناك من فرق بين نصوص واقعية أو متخيلة، فهي جميعها تسعى إلى الإعلاء من صورة المرأة في مقابل صورة الرجل، سواء كان النص واقعياً مثل المرأة التي جادلت عمر بن الخطاب رضي الله عنه في عدم جواز تحديد صداق المرأة[17]، أو متخيلاً، مثل ألف ليلة وليلة حيث تجادل شهرزاد بالسرد من أجل حماية المرأة من تسلط شهريار. كلا المرأتين، الواقعية والمتخيلة، تنجحان في كسب اعتراف الرجل. فعمر يقر لها بالصواب، وشهريار يجنح من القتل إلى التسامح، وذلك بفعل بلاغة الخطاب وبيان الحجة. فالمرأة في هذه النصوص تحمل رسالة إنسانية تعيد بها التوازن بين قطبي المعادلة.

ولمقاربة الدرس وتقديم النموذج والاكتفاء به لبيان جدل المرأة من أجل حقها الاجتماعي والسياسي والوجودي سنعمد إلى انتقاء ثلاثة نصوص سردية تراثية تبرز بشكل جلي خطاب المجادلة في سياقه السردي حيث تكون المرأة طرفاً موضوعياً في مقابل الرجل. هذه النصوص هي على التوالي: نص (هند بنت النعمان والحجاج بن يوسف الثقفي)[18] ونص (كلام امرأة أبي الأسود الدؤلي)[19]، وأخيراً نص (قصة دارمية الحَجونية مع معاوية بن أبي سفيان)[20]. وهذه النصوص ستكون مجال قراءة تحليلية تأويلية تعتمد الربط بين الخطابات اللغوية والتاريخية والاجتماعية بحثاً عن وعي أكبر في سياقات هذه النصوص. فالمرجو من استقراء هذه النصوص وتحليل خطاباتها هو الكشف عن سردية المجادلة فيها وعمق دلالتها.

وقبل البدء في استقراء هذه النصوص سنقرأ خطاب المجادلة بوصفه لغة، ثم نقرأ المجادلة بوصفها سرداً، وأخير نستعرض تاريخ المرأة مع الجدل في السياق النصوصي. وضرورة هذه المقدمات تكمن في ما ستمنحه من خلفية معرفية حول ظاهرة جدل المرأة في الثقافة العربية، وأيضاً ما ستسهم به من ربط منطقي لهذه النصوص بالخطابات الأخرى سواء ما كان منها سياسياً أو اجتماعياً أو تاريخياً. كما أنها ستبين أن النصوص الثلاثة، التي تقوم عليها الدراسة في استقراء وضعية المرأة في السياق الثقافي الواقعي والمتخيل، ما هي إلا جزء من تراكم نصوصي حول المرأة.

1/1 المجادلة: تعريفات أولية

قدمت معاجم اللغة شرحاً متنوعاً لمصطلح المجادلة يبدأ من الجذر وينتهي بالمعنى المجازي للكلمة. ورد في لسان العرب أن من معاني الجذر (ج د ل): الجدل شدة الفتل، وجدل الشئ أحكم فتله. والجَدْل والجدْل: كل عظيم موفر كما هو لا يُكسر ولا يختلط به غيره. والجَدْل هو الصرع، وجدله صرعه على الجدالة وهي الأرض الصلبة لشدتها. والجدل: اللدد في الخصومة والقدرة عليها. والمجادلة هي المناظرة والخصومة ومقابلة الحجة بالحجة. وفي الحديث ما أوتي الجدل قوم إلا ضلوا؛ والمراد الجدل على الباطل. أما طلب المغالبة به لإظهار الحق فإن ذلك محمود لقوله تعالى: ﴿وجادلهم بالتي هي أحسن﴾[21]. والجدل عند ابن فارس هو من باب استحكام الشئ في استرسال يكون فيه، امتداد الخصومة ومراجعة الكلام[22].

وهذه المعاني وغيرها تكشف حالة من التجسيد لصراع بين عقلين ينتميان إلى تصورات متباينة. وهو صراع يتجاوز شكله اللغوي ليبقى الأهم وهو المبدأ الذي تسعى اللغة إلى كشف أبعاده. وإذا كان حسم الصراع أو تجميده يتم عبر مظهر اللغة، فإن إيديولوجية اللغة[23] وما تختزنه من مواقف هو الأمر المهم في قضية المجادلة. فالجدل بلغة غير بليغة لا يؤدي

إلى سمو المنطق وجلاء الغاية ووضوح التصور، بل إن المجادلة البليغة تقتضي أن تكون بليغة في بيانها، وحجتها، ومصداقيتها. إن ما يبهت العقول ويحملها على الإذعان ليس أكثر من توظيف العبارة بوعي يكشف أهمية المجادلة في تحقيق كسب ذاتي أو موضوعي. إذن فقضية المجادلة هي قضية موقف بالدرجة الأولى تؤدي اللغة فيه دور الإبلاغ والتأكيد. ونحن نتحدث عن اللغة ليس بوصفها المنطوق فحسب، بل المكتوب من ناحية والإشاري من ناحية أخرى. فالخطاب العلاماتي مثلاً، كالمسرح والسينما، يأتي في مقدمة الوسائل التي تختزل المنطوق والمكتوب لتضيف إليه وسائط أخرى تسهم في تعميق سلطة الجدل. فالصورة لها بلاغتها التي تبلغ من التأثير حداً خطيراً. ولنا أن ننظر إلى الصورة السينمائية عندما تعيد صياغة التاريخ، فهي تقدم التاريخ بصورة ذاتية انتقائية تظهر إيديولوجية الخطاب الذي يكمن خلف الصورة. فإبراز روح التسامح للإسلام، مثلاً، في فيلم الرسالة، وهو فيلم موجه في الأصل إلى الغرب، يعمد فيه المخرج[24] إلى إبراز إنسانية الإسلام والاهتمام بحقوق الإنسان، وبحضور المرأة المسلمة في السياق الفكري والاجتماعي في المجتمع الإسلامي. وهذه من القضايا الرئيسة، التي يثيرها الغرب في مجادلته للخطاب الإسلامي، والتي أراد صانع الفيلم من خلالها بيان إنسانية الإسلام وعالميته.

معلوم بالضرورة أن اللغة مفتاح الجدل، بل إنها مظهر أولي لا غنى عنه للدخول في حالة المجادلة. غير أن المجادلة تحتاج إلى سياق تتبلور من خلاله لتتشكل خلفيتها النفسية والاجتماعية. فالسياق الذي تجري فيه المجادلة على درجة من الأهمية. ولذلك يمكن النظر للمجادلة على أنها حالة مسرحية تكتمل عناصرها بتكامل توزيع الأدوار وتعدد الفعل المشهدي. فالمجادلة تكتسب حضورها من درامية الموقف الذي تتبلور فيه. فهي نسق من الأقوال والأفعال المتباينة فيما تمثله من أفكار ومواقف سياسية أو اجتماعية أو فلسفية.

2/1 المجادلة بالسرد

يسعى السرد بما له من لغة ووصف ومواقف وحركة زمنية إلى بناء عوالم افتراضية نختبر فيها مواقفنا التي قد نعجز أن نبوح بها في سياقات أخرى. وتكتسب لغة الجدل السردية حضوراً مؤثراً بكونها غير تقريرية، ولذلك تجيء متناغمة مع الحدث. فحضورها في سياق الحكي يأتي تارة حوارياً حيث يكون الحوار مدخلاً لاستجلاء مواقف وتصرفات الشخوص، وتأتي تارة وصفاً لمظهر السرد حيث يمثل الوصف روح السرد، فهو الثابت الذي يعطي للسرد قيمته الدلالية[25]. وإذا كان الوصف معني باستجلاء حقيقة الأشياء في حالتها الثابته، فإن حركة السرد الزمنية، التي يمكن التعبير عنها بالحدث، تهتم برصد تواليات الأفعال. من هنا تجئ أهمية ظهور الجدل في السرد حيث يخرج الجدل من حالة التجريد الفكري إلى حالة إعادة تمثيل الواقع. فالجدل يكتسب حيوية في قوالب السرد تجعله أكثر قدرة على التأثير والنفاذ إلى غاياته من خلال استفادته من وسائط السرد من وصف وتشخيص وتأسيس مرجعيات زمانية ومكانية وتنويع اللغة سواء في الحوار أو الوصف.

والمجادلة بالسرد ظهرت في القرآن بشكل أساسي حيث اتخذ القرآن القصة منهجاً من مناهج الجدل[26] من أجل الإقناع والتأثير وبيان الأدلة على بطلان مزاعم المشركين[27]. وقد وجد القرآن في القصة مدخلاً لضرب المثل والقياس والاستدلال وإبراز النتائج المترتبة على أفعال العباد. ومن القصص القرآني ما هو سرد لأحداث مضت لبيان ما آلت إليه الأمم السابقة، ومنها ما هو تقرير لوقائع حاضرة، أو استشراف لأمور مستقبلية. واستخدام القرآن للقصص في أغراض الجدل المتنوعة يُعد سابقة مهمة في تصور الفعل الذي يمكن أن يحدثه السرد في بلورة المفاهيم الفكرية. كما أن السرد بأساليبه المتعددة، سواء ما كان منها وصفياً أو تحليلياً، أو إيحائياً، يساعد على تقريب المفاهيم وتقبلها أكثر من المجاهرة بالأفكار وإيراد الحجج مجردة من عوامل التأثير البليغة.

2. المجادلة بالسرد

تكشف أدبيات الجدل في تراثنا علاقة عضوية بين المرأة والجدل من حيث قدرة المرأة على تحقيق مبتغاها عندما تجادل. فعبر تاريخ المرأة مع الجدل برزت مواقف جادلت فيها المرأة، فظهرت فيها موفقة، بل ومنتصرة لسياقها. غير أن نصوص الجدل التراثية، سردية وغيرها، والتي اهتمت بشأن المرأة، عكست اطراداً، أوما يشبه الاطراد، في انتصار المرأة سواء على المستوى النفسي أو الاجتماعي. وبتدقيق النظر في بنية هذه النصوص نلمس توأمة مهمة بين كون المرأة على حق فيما تجادل فيه وبين كونها بليغة في عرض حججها. فكونها على حق لا يعني الاطمئنان إلى سهولة كسبها لهذا الحق، فالحجة الموضوعية قد تكون دليلاً في ذاتها، لكنها ليست بالقدر ذاته في تصور الآخرين. كما أن اتصاف المرأة بالبلاغة لا يمكن أيضاً أن يكون مبرراً للتسليم بسهولة حيازتها لما تريد من غير إقامة حجة تكشف جلاء موقفها. فالتوأمة بين الحق والبلاغة بدت أمراً بيناً في جدل المرأة.

1/2 ولعل نص أبي حمزة الضبي وامرأته من أوائل الشواهد السردية التي ترد عند النظر في مجادلة المرأة من أجل بيان حقها. وملخصه أن أبا حمزة استاء من كون زوجته لا تلد إلا الإناث، فهجرها. ومر ذات يوم فإذا هو يسمعها تنشد:

ما لأبي حمزة لا يأتينا يظل في البيت الذي يلينا
غضبان أن لا نلد البنينا تالله ما ذلك في أيدينا
إنما نأخذ ما أعطينا ونحن كالأرض لزارعينا
ننبتُ ما زرعوه فينا

فيعود راضياً بواقع الحال مقَبِّلاً رأس زوجته وابنته[28].

إنه نص يكشف كيف أن الثقافة تقف إلى جانب الرجل حتى عندما يتعلق الأمر بحق طبيعي للمرأة، بل إن الثقافة ذاتها تغض الطرف عن

سلوك الرجل، وتتواطأ معه في تأكيد وجاهة موقفه[29]. فالثقافة تدينها لكونها لا تلد إلا الإناث. بينما تتعاطف مع الرجل في موقفه من زوجته. إن هجره لزوجته بسبب عدم إنجاب الذكور أمر متغلغل في وجدان الثقافة العربية حتى اليوم. وهو ما يمنح مثل هذا النص صفة الديمومة والشمولية.

ينجح النص في ترتيب انتصار سردي لامرأة أبي حمزة ليس على زوجها فحسب، بل على ثقافة تؤمن بأهمية الذكور على الإناث حيث تحدث القرآن عن تطرف بعضهم في وأد الأنثى مخافة ما قد تجلبه من العار لأهلها[30]. ورغم إمكانية حدوث حكاية امرأة أبي حمزة فإنها الاستثناء الذي يبقى دلالة على ظاهرة أكبر. فالمخيال العام يحكي عادة من الطرائف أكثر مما يقص عن سياقات متواترة. إن هذا النص الذي يُظهر تسامح الرجل يصبح جديراً بالنظر إليه على أنه سياق سردي أكثر منه سياقاً واقعياً. غير أن المتتبع لظاهرة علاقة المرأة بالرجل سيجد طيفاً عريضاً من التنويعات الحكائية التي تتعدد فيها القضايا وترد فيها المرويات في سياقات مختلفة، وكلها تسعى إلى منح المرأة انتصاراً سردياً، أو لعلها المرويات السردية التي تحاول أن تمد المرأة بقدرتها على المواجهة والمقاومة وإظهار الندية للرجل. إن التميز الذي يمكن أن نلمسه في نص امرأة أبي حمزة هو في بيان قدرة المرأة على المجادلة بالعقل والعاطفة معاً. امرأة أبي حمزة تلاعب طفلتها حيث تبوح برسالتها التي لا ينقطع صداها إلى يومنا هذا:

ما لأبي حمزة لا يأتينا ...

ويظهر الجدل بالسرد هنا بوصفه مدخلاً لحوارية منقطعة مع الآخر. فالنص يضع امرأة أبي حمزة في دائرة مغلقة ليس هناك من طرف آخر للحوار فيها. غير أن علاقة الأمومة الحاضرة تستدعي الأبوة المفقودة للطفلة لأسباب ليس للأم وطفلتها دخل فيها. فاتحاد الأمومة والأبوة مشروع حوارية فعال لتأكيد صلة الأبناء بالعالم، بل وتأكيد لقيم التعامل

مع الآخر. فانقطاع الصلة بين هذين العالمين هو تجسيد لغياب الحوارية بمفهومها الاجتماعي والإنساني. فالرجل يتعامل مع المرأة وفق تقليد ثقافي يجسد القطيعة ويضخم المسكوت عنه من العيب والخوف من عار الأنثى. ولذلك، فالنص يؤسس جدله هنا على ضرورة إعادة العلاقة وفتح صيغة حوارية جديدة تتمثل في الطفلة التي تُعد نواة لمستقبل واعد بالتواصل بين الرجل والمرأة. ومن المؤكد أن في أذهاننا عند قراءة هذه الحكاية فكرة النموذج كما طرحها العالم النفسي يانغ الذي يرى أن خبراتنا هي تراكم جمعي لنص يتشكل على مدى أجيال متلاحقة .31فهو نص، مع أنه يعيش خارج نسقه الزماني والمكاني، فإنه مرتبط الصلة بموتيف (motif) أو موضوعة تحدد نسق التفكير العام وتجعله متكرر الحدوث ليس في التفاصيل الدقيقة، بل في عمومية الدلالة[32]. ففكرة تفضيل الذكور على الإناث، وتحميل المرأة مسؤولية ذلك ترسخت بوصفها مفردة اجتماعية تتغير فقط في شكلها، لكنها تبقى في دلالتها ثابتة.

يبدأ النص بفعل المرأة بوصفها العنصر الفاعل في سياق الحكي. فهي التي تثير الإشكالية، وهي التي تستخدم بلاغة الفكر واللغة من أجل بيان قضيتها. فبلغة شعرية يسيرة تعبر امرأة أبي حمزة عن العلاقة المفقودة بين الزوج والزوجة، موجهة إدانتها للثقافة التي تعتقد بمسؤولية المرأة في تحديد جنس وليدها. إن النص يذهب بعيداً في منح امرأة أبي حمزة حقها المسلوب منها، حيث يضع ترتيباً سردياً يبدو اعتباطياً، لكنه كاف لبلوغ النص غايته:

«ولبغض البنات هجر أبو حمزة الضبي خيمة امرأته، وكان يقيل ويبيت عند جيران له، حين ولدت امرأته بنتاً، فمر يوماً بخبائها وإذا هي ترقصها وتقول: ما لأبي حمزة لا يأتينا ... فغدا الشيخ حتى ولج البيت فقبّل رأس امرأته وابنتها»[33].

إن منطق امرأة أبي حمزة ولغتها واتحادها مع سياق الحكاية يصنع جدلاً يبلغ تأثيره حد تغيير قناعة ثقافية راسخة تجاه المرأة، حيث يقر الرجل بحقها وسلامة حجتها.

2/2 وتقف خولة بنت ثعلبة على أشهر الأقوال، أبرز مواقف الجدل حيث نزل القرآن مؤيداً لحججها. قال تعالى: ﴿قد سمع الله قول التي تجادلك في زوجها وتشتكي إلى الله والله يسمع تحاوركما إن الله سميع بصير﴾[34]. وأمر خولة أن زوجها أوس بن الصامت ظاهرها في غضب منه. فأتت إلى الرسول ﷺ تلتمس حلاً لمشكلتها حيث أظهرت إنسانية العلاقة بينها وبين زوجها بقولها: «أشكو إلى الله فاقتي ووحدتي ووحشتي وفراق زوجي وابن عمي وقد نفضت له بطني». فيقول لها الرسول ﷺ: «حرمت عليه». فمازالت تراجعه ويراجعها حتى نزلت الآية. بل إنه روي أنها قالت: «يا رسول الله، قد نسخ الله سنن الجاهلية وإن زوجي ظاهر مني»؛ فقال الرسول ﷺ: «ما أوحي إلي في هذا شيء». فقالت: «يا رسول الله، أوحي إليك في كل شيء وطُوي عنك هذا»؟! فقال: «هو ما قلت لك». فقالت:«"إلى الله أشكو لا إلى رسوله». فأنزل الله تعالى: ﴿قد سمع الله قول التي تجادلك في زوجها ...﴾ الآية[35].

خولة هنا تجادل رسول الله في أمر تراه حقاً لها. غير أن مجادلتها تفصح عن حججها بخطاب تكمن بلاغته في بعده الإنساني. فهي لم تشتك لمجرد الشكوى، ولم تجادل لمجرد المجادلة، بل إنها سعت إلى بيان حاجتها النفسية والمادية لزوجها. فهي تشكو الفاقة والوحدة وفراق الزوج. وهي لم تكتف بهذه الحجج، بل إنها سعت إلى بيان أنها أدت رسالتها المنوطة بها حيث سمت بتعبيرها عن الإنجاب بأبلغ عبارة: «وقد نفضت له بطني»". هنا تؤكد حرصها على استمرار العلاقة مع زوجها التي بدت على وشك الانقطاع بسبب ظهاره في لحظة غضب. لكن الرسول لا يقبل حججها، ليس لأنه لا يشاء، بل لأن الأمر منوط بالتشريع الذي لا بد أن يأمر به الله سبحانه وتعالى. وهنا يأتي أمر الله في الاستماع إلى حجتها وقبولها، وهو ما ترتب عليه حكم الظهار كما في سورة المجادلة.

إن سبب نزول هذه الآية أمر مهم في فهم طبيعة المنحى القصصي الذي أوردته كتب التفسير، حيث اختلفت في اسم المرأة، أهي خولة بنت ثعلبة، أم خولة بنت خويلد، أم خولة بنت الحكم، أم جميلة. كما اهتمت

كتب التفسير بذكر سبب الظهار الذي ظاهر به أوس بن الصامت زوجته. فتذهب بعض الروايات إلى أن أوس أرادها فرفضت، فغضب عليها مع ما به من لم، فظاهرها. الاختلاف في ترتيب الحوادث واسماء من يصنعها أمر مقبول في سياق المرويات السردية، بل إنه يعزز صلته بالواقع الذي تبلورت فيه ظاهرة المرويات السردية التي تعتمد المشافهة في الرواية. إن الأمر الأكيد أن مرويات سبب النزول مقدمة واقعية لنزول الآية. غير أن أمر تدوينها ووضعها في سياق يؤدي إلى فهم الآية أمر لاحق من غير شك. ومهما يكن فإن جدال خولة مع رسول الله في أمر يخصها، تجاوزها إلى كل النساء. وغدا جدالها مرافعة موضوعية من أجل الحفاظ على حقها. إن خولة هنا تسعى إلى الحفاظ على كيانها الاجتماعي والأسري في لحظة بدت فيه موشكة على فقدان كل شئ، لكن القرآن يكافؤها على حرصها على القيمة الاجتماعية والإنسانية لحياتها. فخولة هنا تنتصر بالحق وبلاغة التعبير التي تبدو سمة من سمات مكاسب المرأة في محاوراتها.

3/2 ويقع جدل المرأة أمام مقالة عمر بن الخطاب رضي الله عنه في موضوع صداق النساء في السياق نفسه:

> «قال عمر بن الخطاب لا تزيدوا في مهر النساء على أربعين أوقية، وإن كانت بنت ذي الغصة، يعني يزيد بن الحصين الصحابي الحارثي، فمن زاد ألقيت الزيادة في بيت المال، فقالت امرأة من صف النساء طويلة في أنفها فطس: ما ذاك لك. قال: ولمَ؟ قالت: لأن الله عز وجل قال: ﴿وأتيتم إحداهن قنطاراً فلا تأخذوا منه شيئاً أتأخذونه بهتاناً وإثماً مبينا﴾[36]. فقال عمر: امرأة أصابت ورجل أخطأ»[37].

يبرز الجدل هنا في سياق سيميائي مسرحي. فعمر يقف خطيباً، وجمهور الناس، رجالاً ونساء، يستمعون إليه. ونلاحظ في سياق الكلام أن هناك صفاً خاصاً بالنساء، وبالضرورة آخر للرجال. وهو تحديد لعلامة

سيميائية بين سلطة وتبعية أو بين أعلى وأدنى. فالعلو الذي يمثله الخليفة يتمثل في قدرته على أصدار قانون في شأن من شؤون الناس. ولأن تأثير هذا القرار يقع على النساء أكثر من الرجال، فقد جاء الرد سريعاً وصريحاً من إحداهن. لقد أبطلت قرار الخليفة بقوة أكبر منه. لقد جادلت بالقرآن الذي أعطاها حقاً أرادت أن تتمسك به. فيكافؤها الخليفة بنسبة الصواب لها، ونسبة الخطأ ليس له فحسب، بل إلى جنس الرجل عموماً. يصل الخليفة عمر بن الخطاب إلى هذه النتيجة تسامياً مع بلاغة الجدل التي وصلت إليها المرأة. فهي لم تزد على أن بحثت عن أعلى سلطة مرجعية لتؤكد بها حقها. تتغير القيمة السيميائية في النص بعد أن كان عمر هو صاحب السلطة، يصبح تابعاً لسلطة القرآن، وتقف المرأة في موقف متساو مع عمر أمام سلطة عليا، حيث يقفان معاً أمام سلطة القرآن ممتثلين لحكمه الحاسم.

إذا كان هذا هو الحال مع نصوص السرد الواقعية، كما تجلى الأمر في النصوص الثلاثة السابقة، فإن النص السردي التخييلي يخضع لذات النسق من حيث براعة المرأة في جدلها. ورغم التسليم بأن النص السردي الواقعي ناتج تجربة واقعية لها شروطها الموضوعية، فإن النص التخييلي يمتاز بأنه نتاج رؤية خاصة تتوخى التعبير عن المرأة في لحظة عنفوانها وانتصارها. فالمرأة التي تقدمها هذه النصوص منتصرة بحجتها وبلاغتها، تحاول أن تضع نفسها في خطاب الثقافة جنباً إلى جنب مع الرجل. ولعل نص ألف ليلة وليلة قد ذهب بعيداً في وضع العالم تحت سيطرة المرأة. فشهرزاد التي كانت تحت رحمة شهريار صنعت من الحكي المتوالد38، حكاية بعد أخرى، أداة مهمة ومدخلاً استثنائياً لتغيير رؤية شهريار السلبية تجاه المرأة. فمع قص شهرزاد كان شهريار يكتشف عوالم أخرى غير عالمه الذي دفعه لكره النساء. ومع توالي الحكي كانت شهرزاد تكتسب ثقة أكبر بنجاح استراتيجيتها في ترويض شهريار. فالنص ينطوي على دلالة بأن المرأة ليست قادرة على مقارعة شهريار فحسب، بل بإمكانها تغيير نظرة الرجل تجاه المرأة. إن شهرزاد تنهض بدور الأنثى التي تعي

أهمية الحكي في تغيير جبروت الرجل. فالمجادلة بالسرد كانت هي الوسيلة التي نقلت من خلالها شهرزاد أحاسيسها للعالم، وبرهنت أنها قادرة على أن تصنع من ضعفها الذي روجت له الثقافة قوة في مواجهة سلطة الرجل. أدركت شهرزاد بفطرتها أنها لا يمكن أن تقف أمام قسوة شهريار بالطرق التقليدية، لكنها عرفت أنها باتخاذ الحكي استراتيجية لإنقاذ نفسها من القتل، يمكن أن تنتصر على نزعة شهريار التدميرية ليس من أجلها فحسب، بل من أجل بنات جنسها. وهو ما يعطي هذا النص شمولية ثقافية تصبح قراءته ضمن سياق مجادلة المرأة للرجل أمراً مسوغاً وحلقة مهمة في تنامي نص الجدل الأنثوي في الثقافة العربية.

3. الحكاية الأولى:

حكاية هند بنت التعمان زوج الحجاج:

وحُكيٍ أن هند ابنة النعمان[39] كانت أحسن أهل زمانها. فوصف للحجاج حسنُها فأنفذ إليها يخطبها ويبذل لها مالاً جزيلاً وتزوج بها، وشرط لها عليه بعد الصداق مائتي ألف درهم، ودخل بها، ثم إنها انحدرت معه إلى بلد أبيها المعرة، وكانت هند فصيحة أديبة فأقام الحجاج بالمعرة مدة طويلة، ثم إن الحجاج رحل بها إلى العراق معه ما شاء الله، ثم دخل عليها في بعض الأيام وهي تنظر في المرآة وتقول:

وما هند إلا مهرة عربية سليلة أفراس تحللها بغلُ[40]

فإن ولدت فحلاً فلله درُّها وإن ولدت بغلاً فجاء به البغلُ

فانصرف الحجاج راجعاً ولم يدخل عليها، ولم تكن عَلمت به. فأراد الحجاج طلاقها فأنفذ إليها عبد الله بن طاهر، وأنفذ لها معه مائتي ألف درهم، وهي التي كانت عليه. وقال: يا ابن طاهر طلقها بكلمتين ولا تزد عليهما: فدخل عبد الله بن طاهر عليها فقال لها: يقول لك أبو محمد الحجاج: "كنت فبنت" وهذه المائتا ألف درهم التي كانت لك قبله. فقالت

اعلم يا ابن طاهر، وإنا والله كنا فما حمدنا، وبنًّا، فما ندمنا، وهذه المائتا درهم التي جئت بها، بشارة لك بخلاصي من كلب بني ثقيف. ثم بعد ذلك بلغ أمير المؤمنين عبد الملك بن مروان خبرُها ووصف له جمالُها، فأرسل إليها يخطبها فأرسلت إليه كتاباً تقول فيه بعد الثناء عليه: اعلم أمير المؤمنين أن الإناء ولغ فيه الكلب، فلما قرأ عبد الملك الكتاب ضحك من قولها وكتب إليها يقول: إذا ولغ الكلب في إناء أحدكم فليغسله سبعاً، إحداهن بالتراب فاغسلي الإناء يحل الاستعمال، فلما قرأت كتاب أمير المؤمنين لم يمكنها المخالفة، فكتبت إليه بعد الثناء عليه: يا أمير المؤمنين والله لا أحل العقد إلا بشرط. فإن قلت ما هو الشرط؟ قلت أن يقود الحجاج محملي من المعرة إلى بلدك التي أنت فيها، ويكون ماشياً حافياً بحليته التي كان فيها أولاً، فلما قرأ عبد الملك ذلك الكتاب ضحك ضحكا شديدا، وانفذ إلى الحجاج وأمره بذلك، فلما قرأ الحجاج رسالة أمير المؤمنين أجاب، وامتثل الأمر ولم يخالف، وأنفذ إلى هند يأمرها بالتجهز، فتجهزت وسار الحجاج في موكبه حتى وصل المعرة بلد هند فركبت هند في محمل الزفاف، وركب حولها جواريها وخدمها، وأخذ الحجاج بزمام البعير يقوده ويسير بها، فجعلت هند تتواغد عليه، وتضحك مع الهيفاء دايتها، ثم إنها قالت للهيفاء يا داية إكشفي لي سجف المحمل فكشفته فوقع وجهها في وجه الحجاج فضحكت عليه فأنشأ يقول:

فإن تضحكي مني فيا طول ليلة   تركتك فيها كالقباء المُفَرَّجِ

فأجابته هند تقول:

وما نبالي إذا أرواحنا سلِمَت   بما فقدناه من مال ومن نشب

فالمال مكتسب والعز مرتجع   إذا النفوس وقاها الله من عطب

ولم تزل كذلك تضحك وتلعب إلى أن قربت من بلد الخليفة. فرمت بدينار على الأرض، ونادت: يا جمال، إنه قد سقط منا درهم فارفعه إلينا، فنظر الحجاج إلى الأرض فلم يجد إلا ديناراً، فقال: إنما هو دينار، فقالت:

بل هو درهم، قال: بل دينار، فقالت: الحمد الله سقط منا درهم، فعوضنا الله دينارا، فخجل الحجاج وسكت، ولم يرد جوابا، ثم دخل بها على عبد الملك بن مروان فتزوج بها، وكان من أمرها ما كان(41).

1/3 الحكاية الأولى: جدل الأعلى والأدنى

ترد هذه الحكاية في كتاب المستطرف تحت فصل (فصحاء النساء وحكاياتهن). وهو فصل يأتي إجمالاً ضمن سياق أكبر هو البيان والبلاغة والفصاحة وذكر الفصحاء من الرجال والنساء. تجمع هذه الحكاية بين الواقعي والمتخيل في نسيج يكشف دور السرد في بلورة وتأكيد المسلمات الاجتماعية عند المرأة والرجل. فهي حكاية منسجمة مع واقعها، غير متجاوزة لمنطق السياق الثقافي والاجتماعي، إنها حكاية تؤكد أحداثها قدراً من التخييل الذي يكمن في ترتيب عجيب ليصل إلى غاية مرسومة منذ البداية. فالشخصيات معلومة الحضور تاريخياً، بل إنها شخصيات مؤثرة في سياق ظرفها التاريخي. خليفة وأميره في مقابل أمرأة هي هند بنت النعمان. ثلاثي له خصوصية وجودية وتاريخية. فالحجاج أمير العراق، شخصية مثيرة للجدل. روت كتب الأدب والتاريخ قدراً كبيراً من أخبار قسوته وغلظته وجبروته. فحضور اسمه في أي سياق يستدعي خشونة التعامل، وفظاظة الخطاب، وحدة الطبع. أما الخليفة عبد الملك بن مروان فصاحب السلطة المطلقة التي تروض صلف الحجاج. أما هند بنت النعمان فسيدة كريمة النسب، عريقة المنبت بالإضافة إلى جمالها وحسن بلاغتها. يسعى الرجلان نحوها وتسعى هي للعلو والتسامي مستخدمة كل واحد منهما لغاية تختلف عن الأخرى. وهي في مسعاها تجادل باللغة وتجادل بالسرد عندما يقتضي الموقف ذلك. توحي الحكاية بقدرية الفعل، لكنها تؤكد في الوقت نفسه حسن تدبير هند عندما تحين الفرص التي تحقق لها مبتغاها. فالحكاية تكشف عن المجادلة في سياقين رئيسيين، أحدهما، سياق اللغة والثاني سياق السرد. وهما سياقان تتضح من خلالهما المنزلة التي تبحث عنها المرأة. تبدأ هند باللغة لتأكيد كيانها ومنزلتها في مقابل الحجاج.

ومــا هــنــد إلا مــهــرة عــربــيــة   ســلــيــلــة أفــراس تحــلــلــهــا بــغــل

هنا تكشف هند عن أصلها في مقابل أصل الحجاج. فالحكاية تؤسس التطور المنطقي وهو بحث عن الانتماء الاجتماعي الذي هو مرجعية حيوية للأفراد في المجتمعات القبلية. بل إن فحوى البيت يؤكد نوعية المرجعية سواء في الخطاب أو في المحتوى. فالمهرة والأفراس رموز عالية القيمة في المجتمع القبلي يقابلها البغل وهو هين القيمة إلى درجة التحقير. إن هذه التشبيهات ترسم خطين متوازيين يستدعيان ردة فعل الحجاج حيث يسارع إلى طلاقها. غير أنه يستخدم الطلاق بطريقة توحي بالإذلال عندما يبعث برسوله ليطلق هنداً، ويأمره في الوقت نفسه أن لا يزيد في طلاقها على كلمتين. يحمل الرسول رسالة الحجاج ويلقيها بين يدي هند، "يقول لك أبو محمد الحجاج: كنتِ فبنتِ". كلمتان بليغتان موجزتان تقفان على النقيض تماماً. فكلمة (كنتِ) يمتن بها الحجاج على هند بما تحمل من دلالة الانتساب لذي سلطة وجاه ومال. فكأن المرأة الآن انتقلت من الكينونة إلى نقيضها. الكينونة التي يرى الحجاج أنها جاءت لهند لا بوصفها ذات نسب كريم، بل بوصفها اقترنت بالحجاج. ولذلك يرى الحجاج أنها ليست جديرة بهذه الكينونة حيث يخرجها منها إلى غير رجعة. فالأمر ليس مجرد طلاق بالنسبة للحجاج، بل هو أمر لتقزيم وجودها. فلعل الحجاج يمني نفسه أنها لن تظفر برجل مساو له في المنزلة أو أعلى منه منزلة.

أما هند فإنها تقلب مألوف العلاقة بين الكينونة من عدمها. ترد هند على رسول الحجاج فتقول: «كنا فما حمدنا، وبنًّا فما ندمنا». فهي ترى في خلاصها من الحجاج استعادة لكامل كينونتها، وترى في بعدها عنه ما يوجب الحمد لا الندم. فهند هنا واعية بأنها تُعيد موقفها من استلاب الرجل. فهي لا ترى أن كونها زوجة يمنحها ما تحتاجه بوصفها امرأة لها سياقها الاجتماعي الذي تعتد به. وتبعاً لذلك ترسم علاقتها بمفهومي الكينونة والبينونة. وهما مفهومان يتضمنان انقلاباً على الرجل

الذي يعتقد أنه واهب القيمة الاجتماعية والانسانية للمرأة. فجدلها يمس جوهر العلاقة برمتها، وينسف علوية الرجل وأبويته لتتحول إلى دونية لا تملك الوصاية على نفسها.

تقوم الحكاية على نقيضين يمثلان حدة الجدل السردي بين شخصيتين لهما حضور مختلف أيضاً. غير أن المهم هو كيف يؤكد كل شخص حضوره وتميزه على الآخر. فالحجاج يسعى إلى الإفادة من حضوره السياسي، وهي تسعى إلى التأكيد على كيانها الاجتماعي حتى قبل ارتباطها بالحجاج. فهما يدخلان في جدل الأعلى والأدنى بوعي يرفده مرجعيات اجتماعية وسياسية شديدة الخصوصية. غير أن اللافت للانتباه أن جدل الأعلى والأدنى ليس جدلاً لفظياً فحسب، بل إنه جدل يعتمد على وسائط متعددة، منها اللفظي ومنها العلاماتي ومنها المشهدي. ونتيجة لذلك تبلغ حدة الجدل أقصاها، ويصل إلى نقطة تكسب معها هند جدالها مع الحجاج. والسؤال، لماذا انتصرت هند، وخسر الحجاج؟ هل من قوة خاصة لهند، أم بسبب ضعف في الحجاج؟ أم أن ذلك يعود إلى الوسائط المستخدمة في معركة الجدل هذه؟ واضح أن هناك مفاتيح خاصة للجدل في سياق الأعلى والأدنى، منها ما هو لفظي ومنها ماهو حركي، ومنها ما هو سرد لوقائع تؤكد مفارقة الأحداث بين ما نتوقعه وبين ما هو حادث فعلاً.

يتمحور النص حول قطبي الأعلى والأدنى متجسدين في شخصيتي هند والحجاج. ويلاحظ المتلقي السعي الدؤوب لديهما نحو الأعلى والخلاص من موقع الأدنى. وهنا يظهر جدل الأعلى والأدنى في إمكانات اللغة من ناحية، ومن خلال أليات السرد التي تنحاز لهند صراحة. فالحجاج ينطلق من الأعلى لكنه ما يلبث أن يتم تحويله إلى الأدنى. تستهل الحكاية أمر هند والحجاج وهما في مرتبة الأعلى بحسب مرجعيتهما. فإذا كان النص لا يُعنى ببيان منزلة الحجاج لأنها معلومة من خلال السياق السياسي، فهو والي الخليفة الأموي على العراق، فإن النص يسعى إلى رسم ملامح شخصية هند منذ البداية ليحدد جدلية الصراع. فهي أحسن

أهل زمانها وهي فصيحة أديبة. وهو تصريح من الحكاية بتكامل شخصيتها المادية والمعنوية. امرأة جديرة بأن تكون طرفاً في حكاية تنتصر فيها على رجل غير محبوب. وكما أن هنداً هنا لا تمثل نفسها فحسب، وكأن الحكاية تشير من بعيد إلى استحقاق المرأة في انتصار معنوي مثل هذا، فإن الحجاج أيضاً لا يمثل نفسه فحسب، بل إنه يمثل جنس الرجل.

خلافاً للحكايات التقليدية التي تنتهي بالزواج، تستهل هذه الحكاية الصراع بالزواج. وكأن الزواج هنا هو المواجهة الحتمية للصراع بين رجل يملك كل مقومات الجاه والمال والسلطان، وبين امرأة تملك حضوراً ذاتياً واجتماعياً يتوازى في أهميته، على الأقل بالنسبة لهند، مع قيمة الحجاج التي يراها في نفسه. فالصراع في بداية الحكاية ليس بين أعلى وأدنى، بل بين أعليين. غير أن حتمية الصراع ستلغي أحد هذين الأعليين ليبقى أعلى واحد ,ويصبح هناك حتماً أدنى واحد دلالة على انتصار أحدهما. هل الحكاية بهذا الترتيب في نسق الجدل بين شخصيتين؛ رجل وامرأة بهذا الوزن، كانت ستنحاز إلى الرجل لتكون وفية للعرف الاجتماعي والثقافي؟ لو تم ذلك، لكانت حكاية عادية منسجمة مع سياقها الثقافي. غير أن هذه الحكاية تنتمي إلى نمط من الحكايات، مجهولة النسب، التي تأتي فيها المرأة متجاوزة لظرفها التاريخي والاجتماعي تعيش عنفوانها حتى ولو على مستوى التخييل الاجتماعي.

تؤكد آلية السرد في هذه الحكاية جدل الأعلى والأدنى مرة على سبيل الحقيقة، ومرة على سبيل المجاز. وفي الحالتين تسعى هند إلى قلب المفهوم المادي للأعلى وإحالته إلى حالة لا تكتسب علويتها من مقوماتها الذاتية، بل من مقوماته الاجتماعية.

وما هند إلا مهرة عربية سليلة أفراس تحللها بغل
فإن ولدت فحلاً فلله درها وإن ولدت بغلاً فجاء به البغل

تلغي هند هنا علوية الرجل لتحيلها إلى عبء على الرجل تقوده في

النهاية إلى أدنى منزلة صورتها هند ببغل ولد بغلاً. فعلوية الرجل تسقط عندما تشاء المرأة أن تسقطها بمنطق القبيلة وبمرجعية طالما استخدمها الرجل ذاته. فالمرأة لا تجرؤ أن تجادل بقاموس غير قاموس القبيلة. فالفحولة صفة اختص بها الرجل وبنى بها هيبته الكلية[42]. ولذلك، فهند ليست قادرة على أن تتجاوز منطق القبيلة لتفتخر بإنجاب أنثى. فهي تعتز بذاتها بوصفها امرأة/ مهرة عربية، لكنها لا تخاطر بالتصريح بولادة أنثى. فهي تلد فحلاً لا لأن أباه فحل، بل لأنه وليد لمهرة عربية هي بدورها سليلة أفراس قدرها أن تقع تحت بغل ليس إلا.

إن استحضار المرآة في هذه الحكاية يكشف لحظة المواجهة بين هند وحقيقة أمرها مع الحجاج. واللافت للانتباه أن حضور المرآة كان عابراً، وكان بالإمكان أن تتم الحكاية بدونه. غير أن المرآة شكلت نقلة سردية لا يمكن تجاوز استنطاق دلالتها في سياق الجدل بين الأعلى والأدنى في هذه الحكاية. فبعد أن فرغت الحكاية من تقديم مناسبة النص وذكر تمام الزواج بين هند والحجاج، يأتي انتقال هند مع الحجاج إلى العراق بعد أن أقام معها الحجاج فترة في بلدها: «فأقام الحجاج بالمعرة مدة طويلة، ثم إن الحجاج رحل بها إلى العراق معه ما شاء الله، ثم دخل عليها في بعض الأيام وهي تنظر في المرآة وتقول: وما هند إلا مهرة عربية ..». تأتي المرآة هنا بوصفها محرضاً على إعادة النظر إلى الذات، أو كأن هنداً تعيش حالة من عودة الوعي المفاجئ. فبعد استغراقها في حياتها مع الحجاج في المعرة تارة وفي العراق تارة أخرى حيث يقيم الحجاج، تكتشف هند فداحة العلاقة بينهما. فوظيفة المرآة هنا تتجاوز علاقتها بالشكل الخارجي إلى علاقة بالداخل التي تأتي كصوت جمعي يدين فعلها. فهي، المرآة، رمز لصوت السياق الاجتماعي والثقافي في محيطها. وتصرخ هند، وهي تنظر لذاتها في المرآة، بصوت نابض بالحماسة القبلية: "وما هند إلا مهرة عربية"، وكأنها ترد على إدانة المرآة لها بأنها قد قللت من شأنها بزواجها من الحجاج. ولتكتمل دراما المشهد،

فإن الحجاج يراقب هذه اللحظة الحاسمة في علاقته بهند. وهو ما ترتب عليه فعل الطلاق. وتؤدي تركيبة النص السردية دوراً في رسم قدرية المشاهد المتلاحقة، وكأنها أفعال لا مبرر لها. فهند تصرح بكرهها للحجاج. والحجاج يسمعها دون أن تعي أنه يسمعها. ويطلقها الحجاج دون أن تعلم أن السبب هو شعرها في الحجاج واتهامها له بأنه بغل لا يلد إلا بغلاً. وتطلب هند من الخليفة عبد الملك بن مروان حينما خطبها أن يقود الحجاج محملها إلى بلاط الخليفة دون أن يعلم الحجاج أنه شرط من شروط هند، أو هذا هو المسكوت عنه في الحكاية. فالنص يقوم على بنية من الأفعال التي يعتقد شخوصها أنها مستقلة بذاتها. ويصبح المتلقي جزءاً أساسياً في تركيبة القص حيث يعلم من علاقات الشخصيات ما يجعله قادراً على نظم الأفعال في سلسلة من الأفعال وردود الأفعال.

تأخذ الحكاية منعطفاً مهماً يعيد جدل الأعلى والأدنى إلى ذروته، حيث يحضر الخليفة طرفاً موضوعياً في تنامي الحكاية. اللافت للانتباه أن الحكاية تعود إليالبداية نفسها. نقرأ: «ثم بعد ذلك بلغ أمير المؤمنين عبد الملك بن مروان خبرها ووصف له جمالها فأرسل إليها يخطبها ...». وتوحي هذه البداية المتكررة بأن طقس الزواج استئناف متجدد لجدلية العلاقة بين الرجل والمرأة. الفرق هنا أن هنداً ستستخدم الخليفة في قهر رجل آخر. بل إن الخليفة يبالغ في رفعها إلى حيث تشاء. تكتب هند إلى الخليفة محرضة على فعل شيء ما حيث تقول: «إن الإناء ولغ فيه الكلب». واضح أن هنداً الآن وصلت إلى مرحلة من التباهي لا يمكنها التفريط فيها. فها هو الخليفة بين يديها طالباً قربها. ومرة أخرى تضع نفسها في موضع رفيع حيث تشبه نفسها بالإناء الذي يمثل العطاء مع أن كلباً ولغ فيه. فهي الأعلى حيث تكون هي العطاء، والكلب سمة للأدنى الذي يأخذ ولا يعطي، ويُدنس ولا يُطهر.

تكمن رمزية الانتصار في القدرة على إملاء الشروط بثقة المنتصر. هند التي بدت واثقة من انتصارها تضع شرطها الذي يؤكد تبوءها المقام

الأعلى حتى على حساب الخليفة. تكتب للخليفة: «والله لا أحل العقد إلا بشرط. فإن قلت ما هو الشرط؟ قلت أن يقود الحجاج محملي من المعرة إلى بلدك التي أنت فيها، ويكون ماشياً حافياً بحليته التي كان فيها أولاً». تسعى هند إلى أن تدفع بنفسها إلى أعلى درجة ممكنة، والحجاج إلى أدنى درجة ممكنة. لقد كان بإمكان هند أن تكتفي بزواجها من الخليفة، وفي زواجها منه أبلغ دلالة على التعويض المعنوي الذي تبحث عنه. غير أن خصومتها مع الحجاج أكبر من مجرد التعويض. فهي تريد أن تعيده إلى أصل واقعه قبل أن يكتسب منزلته السياسية التي خولته أن يفرض سلطته. وكأنها ترى أن صفة العلو التي يحظى بها ليست نابعة من أصل اجتماعي، بل أمراً مكتسباً يمكن خسارته في أي ظرف. ومع أنها تعلم أن طلبها يمكن أن يفقدها منزلة رفيعة، فإنها تذهب إلى هدف أعلى وهو تجريد الحجاج من صفة العلوية التي اكتسبها، ليس بأصل، بل بظرفية الواقع الذي أوصله إلى سلطته.

في المنعطف الأخير للحكاية يتحول السرد من الوصف إلى الحركة الدرامية. وهي مرحلة تتظافر فيها عناصر الجدل اللغوي والسردي حيث تمثل اللغة موقع الرؤية السردية. ويتزايد التباين بين أعلى هند وأدنى الحجاج إلى درجة يتصاعد معها إيقاع الجدل. وتبرز الثنائيات الضدية بينهما على نحو جلي. فهي تركب وهو يمشي، وهي تضحك وهو يعبس. ولعل توالي الأفعال هنا يحيل إلى تسارع إيقاع السرد حيث تبدأ هند من موقع فعلها الساخر تجاه الحجاج. فبينما كان الحجاج يقود محملها امتثالاً لأمر الخليفة وبناء على شرط هند لقبولها بالزواج من الخليفة، طلبت هند من دايتها أن تكشف لها سجف المحمل ليقع وجهها في وجه الحجاج الذي بادرته بضحكة صاخبة. يطلق الحجاج آخر أسلحته. فهو يرى أن ضحكتها لا معنى لها بعد أن كانت له أسبقية الاستعلاء والاستيلاء حيث استباح بهما ما يشاء. فهو لا يبالي بضحكها:

«فإن تضحكي مني فيا طول ليلة   تركتك فيها كالقباء المفرج»

غير أن هنداً، وهي تعلم مقدار خسارتها المادية جراء ارتباطها بالحجاج، تفخر بأن داخلها مايزال نقياً ومتماسكاً وغير مهشم.

تبلغ حركة السرد أقصى درجات الاتقان عندما تستخدم هند الكناية بوصفها مدخلاً لتأسيس عالم مجازي تخترق به حسية الموقف. فالدينار والدرهم قيمة مادية تحضر في سياق جدلها وفي سياق موقع الرؤية الذي تنظر من خلاله للخليفة والحجاج. وهنا يتحد سياق القص مع سياق اللغة. فاللغة تتخلى عن حيادها وتنحاز بفعل السرد إلى تأسيس معنى كنائي مناقض للمعنى الأولي. وتنجح هند في تأسيس سياق مجازي، بينما يخفق الحجاج في الخروج باللغة من سياق الحقيقة إلى سياق المجاز. فالذي أخفق فيه الحجاج هو ارتهانه إلى طبيعة العلاقة بين الدال والمدلول. لقد تعامل الحجاج مع سقوط الدينار على حقيقته، وتعاملت معه هند على أساس وظيفته في السرد. فالسقوط ليس سقوط الشئ إنما سقوط الذات، وعلو الشئ ليس إلا علو الذات في المقابل. فهند تسقط ديناراً تعده درهماً كناية عن سقوط الحجاج من نظرها، والحجاج ينظر لسقوط الدينار على حقيقته المادية. هنا يتصاعد الموقف الجدلي وتلقي هند بآخر أسلحتها. تستغل هند حسية الدلالة عند الحجاج وتقبل تقريره بأن ما سقط ليس إلا ديناراً. فالسقوط عندها هو للدرهم في معناه المجازي، والتعويض هو الدينار في معناه المجازي كناية عن الخليفة. يكتشف الحجاج مأزقه مع لغة السرد. فالحجاج يعي اللغة في سياقها الحقيقي، لكنه يشعر بخدعة اللغة السردية التي لم يأبه بتأثيرها وبلاغتها إلا متأخراً. غير أن تفوق هند لا يعود إلى مجاز اللغة فحسب، بل إلى سياق السرد الذي منحها حرية توظيف اللغة في سياق أكبر سجل لها نصراً في معركتها من أجل إثبات علوها في مقابل دونية الحجاج.

4. الحكاية الثانية:

كلام امرأة أبي الأسود الدؤلي:

قال أبو صالح زكريا بن أبي صالح البلدي: قال أبو محمد

القشيري: كان أبو الأسود الدؤلي من أكبر الناس عند معاوية بن أبي سفيان، وأقربهم مجلساً، وكان لا ينطق إلا بعقل ولا يتكلم إلا بعد فهم، فبينا هو ذات يوم جالساً وعنده وجوه قريش وأشراف العرب، إذ أقبلت امرأة أبي الأسود الدؤلي حتى حاذت معاوية وقالت: السلام عليك يا أمير المؤمنين ورحمة الله وبركاته، الله جعلك خليفة في البلاد، ورقيباً على العباد يستسقى بك المطر، ويستثبت بك الشجر، وتؤلف بك الأهواء، ويأمن بك الخائف، ويُردع بك الجانف، فأنت الخليفة المصطفى، والإمام المرتضى، فأسأل الله لك النعمة في غير تغيير، والعافية في غير تعذير، لقد ألجأني إليك يا أمير المؤمنين أمر ضاق عليّ فيه المنهج، وتفاقم عليّ فيه المخرج، لأمر كرهت عاره، لما خشيت إظهاره، فلينصفني أمير المؤمنين من الخصم، فإني أعوذ بعقوته من العار الوبيل، والأمر الجليل، الذي يشتد على الحرائر ذوات البعول الأجائر.

فقال لها معاوية: ومن بعلك هذا الذي تصفين من أمره المنكر، ومن فعله المشهر، قال: قالت: هو أبو الأسود الدؤلي، قال: فالتفت إليه فقال: يا أبا الأسود ما تقول هذه المرأة؟ قال: فقال أبو الأسود: هي تقول من الحق بعضاً، ولن يستطيع عليها أحد نقصاً، أما ما ذكرت من طلاقها فهو حق، وأنا مخبر أمير المؤمنين عنه بالصدق، والله يا أمير المؤمنين ما طلقتها عن ريبة ظهرت، ولا لأي هفوة حضرت، ولكني كرهت شمائلها، فقطعتُ عني حبائلها.

فقال معاوية: وأي شمائلها يا أبا الأسود كرهت؟

قال أبو الأسود: يا أمير المؤمنين، إنك مهيجها علي بجواب عنيد، ولسان شديد.

فقال: لابد لك من محاورتها فاردد عليها قولها عند مراجعتها.

فقال أبو الأسود: يا أمير المؤمنين، إنها كثيرة الصخب، دائمة الذرب، مهينة للأهل، مؤذية للبعل، مسيئة إلى الجار، مظهرة للعار، إن رأت خيراً كتمته، وإن رأت شراً أذاعته، قال: فقالت: والله لولا مكان أمير

المؤمنين، وحضور من حضره من المسلمين، لرددت عليك بوادر كلامك، بنوافذ أقرع كل سهامك، وإن كان لا يجمل بالمرأة الحرة أن تشتم بعلاً، ولا أن تظهر لأحد جهلاً.

فقال معاوية: عزمتُ عليك لما أجبتيه. قال: قالت: يا أمير المؤمنين ما علمته إلا سؤولاً جهولاً، ملحاً بخيلاً، إن قال فشر قائل، وإن سكت فذو دغائل، ليث حين يأمر، وثعلب حين يخاف، شحيح حين يضاف، إن ذُكر الجود انقمع، لما عرف من قصر رشائه، ولؤم آبائه، ضيفه جائع، وجاره ضائع، لا يحفظ جاراً، ولا يحمي ذماراً، ولا يدرك ثاراً، أكرم الناس عليه من أهانه، وأهونهم عليه من أكرمه.

قال: فقال معاوية: سبحان الله لما تأتي به ذه المرأة من السجع!

قال: فقال أبو الأسود الدؤلي: أصلح الله يا أمير المؤمنين، إنها مطلقة ومن أكثر كلاماً من مطلقة!

فقال لها معاوية: إذا كان رواحاً فتعالي أفصل بينك وبينه بالقضاء. قال: فلما كان الرواح، جاءت ومعها ابنها قد احتضنته، فلما رآها أبو الأسود، قام إليها لينتزع ابنه منها.

فقال له معاوية: يا أبا الأسود الدؤلي لا تعجل المرأة أن تنطق حجتها.

قال أبو الأسود: يا أمير المؤمنين أنا أحق بحمل ابني منها.

فقال له معاوية: يا أبا الأسود، دعها تقل.

قال أبو الأسود: يا أمير المؤمنين، حملته قبل أن تحمله، ووضعته قبل أن تضعه. قال: فقالت: صدق والله يا أمير المؤمنين، حمله خفاً، وحملته ثقلاً، ووضعه بشهوة، ووضعته كرهاً، إن بطني لوعاؤه، وإن ثديي لسقاؤه، وإن حجري لفناؤه. قال: فقال معاوية: سبحان الله لما تأتين به!

فقال أبو الأسود: إنها تقول الأبيات من الشعر فتجيدها، قال: فقال

معاوية: إنها قد غلبتك في الكلام، فتكلف لها أبياتاً لعلك تغلبها، قال: فأنشأ أبو الأسود يقول:

مرحباً بالتي تجوز علينا ثم سهلاً بالحامل المحمولِ
أغلقت بابها عليّ وقالت إن خير النساء ذاتُ البعولِ
شغلت نفسها عليّ فراغاً هل سمعتم بالفارغ المشغول

قال: فأجابته وهي تقول:

مرحباً بالتي تجوز علينا ثم سهلاً بالحامل المحمولِ
أغلقت بابها عليّ وقالت إن خير النساء ذاتُ البعولِ
شغلت نفسها عليّ فراغاً هل سمعتم بالفارغ المشغول

ليس من قال بالصواب وبالحق كمن جار عن منار السبيل
كان ثديي سقاءه حين يُضحي ثم حجري فناؤه بالأصيل
لستُ أبغي بواحدي يا ابن حرب بدلاً ما علمتُه والخليل

قال: فأجابها معاوية:

ليس من غداه حيناً صغيراً وسقاه من ثديه بخذول
هي أولى به وأقربُ رحماً من أبيه بالوحي والتنزيل
أمٌّ ما حنت عليه وقامت هي أولى بحمل هذا الضئيل

قال: فقضى لها معاويه عليه، واحتملت ابنها وانصرفت[43].

1/4 الحكاية الثانية: جدل الفصل والوصل

تأتي هذه الحكاية منسجمة مع نمط الحكايات الشفهية التي تعلن عن حضورها بإسنادها إلى رواة قبل أن تصل إلى صيغة تدوينية. ومع أن تدوين هذه الحكاية وفقاً لهذا الأسلوب يمنحها قدراً من الواقعية، فإن

هذا لا يمنع فرضية أنها لم تسلم من نمطية الروايات القابلة للتمدد والانكماش في ظروف وسياقات متبدلة ومتنوعة. غير أن المهم هو أنها بهذه الطريقة أقرب إلى السرد منها إلى الواقع، أقرب إلى الأدب منها إلى التاريخ. وهذا بدوره لا يلغي إمكانية حدوث الواقعة، لكن روايتها ليست بالضرورة صورة واقعية لما حدث، بل إنها قد تكون صورة غير محايدة، منحازة لسياق يرى ضرورة تكبير صورة المرأة في السياق الثقافي التخييلي .44ومع أن هناك نصوصاً قد لا تقع ضمن هذه المعيارية، فإن ذلك لا يلغي أن هناك تكويناً نصوصياً للمرأة، تحول إلى نمط منافس، وإلى مرجعية تحاول أن تضع المرأة في متن الثقافة بدلاً من هامشها[45].

حكاية امرأة أبي الأسود الدؤلي حكاية نمطية يتكرر فيها النزاع بين رجل وامرأة حول أيهما الأحق بحضانة الأبناء. غير أن طرافة الحكاية تخرج من الموضوع إلى الصيغة التي تم بها الجدل. فهي حكاية يتصاعد فيها الجدل ليس في الحق وحوله فحسب، بل في موجبات الحق. فكلا الطرفين يسعى إلى بيان، لماذا هو الأحق بالحضانة؟ ومن هنا يأخذ الجدل في هذه الحكاية منحنى اجتماعياً تتضح فيه حدة الخطاب والوعي بتشعب العلاقة بين الرجل والمرأة. فالحضانة تعني في أحد مظهريها تأكيد القطيعة بين الرجل والمرأة من ناحية، لكنها في المظهر الآخر تقوم على الاتصال عن طريق الأبناء. فيصبح الفصل والوصل هما سمة العلاقة بينهما. فجدل العلاقة من فصل ووصل له من العمق الذي لا يمكن أن نقصيه أثناء النظر في سياق العلاقة المؤسسية بين الرجل والمرأة. إن الأصل في العلاقة المؤسسية بينهما هو الفصل من حيث إنه هو الأمر الطبيعي. بينما الوصل بين الرجل والمرأة مرحلة طقسية احتفالية يترتب عليها الجمع بين طرفين بخلفيات نفسية ومكونات ذاتية وثقافية مختلفة وربما على درجة من التباين الاجتماعي. وإذا كان الفصل قبل بدء العلاقة أمراً طبيعياً، فإنه بعد الوصل يصبح أبغض الحلال عند الله. ذلك أن رباط الزواج ليس أبدياً إذا استحالت الحياة بين الرجل والمرأة. وبذلك يكون الفصل مشروعاً مضمراً لدى الرجل يوقعه متى دعت الحاجة إلى

ذلك. غير أن هناك ما يجعل الفصل إن تم بين الزوجين مشروعاً غير مكتمل إذا كانت مرحلة الوصل قد أثمرت ذرية تجعل العلاقة موجودة على مستوى الأبوة والأمومة.

مع أن موضوع الحكاية متكرر الحدوث في سياقات مختلفة، فإنه يحضر هنا في سياق غير تقليدي، سياق يؤكد توتر العلاقة وبلوغها أعلى مرحلة يمكن أن تصل إليها المنازعات بين الرجل والمرأة. إن مسرح الحكاية هو المحكمة بكل ما لها من خصوصية. غير أنها محكمة من نوع مختلف. فمجلس الخليفة هو المحكمة وقاضيها هو الخليفة نفسه، وجمهورها هم سادة القوم في بلاط الخلافة، والدعوى ضد واحد من جلساء الخليفة. سياق لا شك أنه سيجعل من أمر المحاكمة مرافعة ضد مؤسسة الرجل بكل أبعادها السياسية. إن اللافت للانتباه في هذه الحكاية، هو وصول أمر اجتماعي مثل هذا إلى مجلس الخليفة. وهو أمر يوحي، دون أن تفصح عنه الحكاية، بأن المرأة لجأت إلى محكمة الخليفة بعد أن استنفذت كل الخيارات الأخرى من رجوع إلى مجالس الصلح وإلى القضاة من أجل حسم نزاعها مع خصمها. ولهذا فإن الوصول إلى مجلس الخليفة يصبح هو الحكاية بذاتها. فالحكاية لا تروى إلا إذا حظيت بقدر من الإثارة والطرافة وبلاغة الخطاب وهي عناصر تتبدى أثناء مطالعة الحكاية.

إمرأة عزلاء إلا من بلاغتها وقدرتها على المجادلة، إمرأة بلا نفوذ اجتماعي أو مالي أو أي نوع من أنواع النفوذ، خلافاً لخصمها. فما لم تقله الحكاية صراحة هو نفوذ أبي الأسود الدؤلي الذي استطاع أن يعطل الحكم لصالحه، "كان أبو الأسود الدؤلي من أكبر الناس عند معاوية بن أبي سفيان، وأقربهم مجلساً، وكان لا ينطق إلا بعقل ولا يتكلم إلا بعد فهم". ترد هذه الجملة في افتتاح الحكاية بوصفها توطئة تنم عن تشخيص مكثف لشخصية أبي الأسود تعكس ما تود أن نعرفه في هذه المرحلة من الحكاية. غير أن ما تكشفه الحكاية بعد ذلك يتناقض تماماً مع هذه التوطئة. وهذا ما يجعل الحكاية منذ البدء منحازة، ليس بالضرورة لأبي

الأسود كما قد يتبادر إلى الذهن، ولكن لامرأته. فالقضية ليست قضية محاكمة، بل قضية مواجهة في سياق حقوقي، وتجادل في أمور مبدئية. إذن هذا هو خصم المرأة بكل ثقله المادي والمعنوي، الذي يدفع المرأة، التي تستشعر عظم الموقف، إلى أن تلهج بالثناء على الخليفة قبل أن تفصح عن حاجتها. وهي في هذه الممارسة تسعى إلى استخدام الثناء مدخلاً لقضاء حاجتها. ويمكن أن نقرأ ثناءها بوصفه ردة فعل لإخفاقاتها السابقة في الوصول إلى مبتغاها، وخاصة أن الثناء هو في سياق حاجتها. تقول: "إن الله جعلك خليفة في البلاد، ورقيباً على العباد، ... وتؤلف بك الأهواء، ويأمن بك الخائف، ويردع بك الجانف". فثناؤها مرتبط بصفات تستدعي اهتمام الخليفة. فهو سلطة عليا على البلاد والعباد، وهذا من شأنه أن يوقظ في الخليفة إحساسه بمسؤولياته، وهو القادر على تقريب إرادات النفوس بما يملك من نفوذ، وهو، وهذا هو المهم في خطاب المرأة، قادر على أن يمنح الخائف الأمان الذي يبتغيه، كما أنه في الوقت نفسه، قادر على أن يوقف الظلم ويرد الحقوق إلى أصحابها. فنصرة المظلوم لا تتأتى إلا بردع الظالم. فهي لم تحضر لمجلس الخليفة إلا عن وعي مسبق بأن خصمها من جلساء الخليفة. ولذلك فهي تستبق بالثناء رجحان كفة خصمها لعلها تستوي مع خصمها في حقوق الخصومة. فهي تسعى لتحييد الخليفة قبل أن تفصح عن حاجتها.

تخلص المرأة من ثنائها إلى حاجتها، مبينة حال الظلم الذي وقع عليها. فهي ترى أن ما ألجأها إلى الخليفة ليس إلا ضيق الأمر وعسر المخرج، تقول:

«ألجأني إليك ... أمر ضاق فيه المنهج، وتفاقم عليّ فيه المخرج، لأمر كرهت عاره، لما خشيت إظهاره، فلينصفني أمير المؤمنين من الخصم، فإني أعوذ بعقوته من العار الوبيل، والأمر الجليل، الذي يشتد على الحرائر ذوات البعول الأجائر».

فحاجتها إجمالاً هو الانصاف من خصمها، لكن أي خصم هذا؟ إنه

بعل جائر متسلط على امرأة حرة. فيصبح ظلم بعلها مغلظاً لأنه تجاة امرأة حرة. فمن يحمي الحرة من زوج جائر إلا الخليفة؟ يتضمن خطابها مقارنة بين النساء الحرائر والبعول الأجائر، وهي مقارنة تكشف التناقض الحاد بين مفهومي الجور والحرية. فإذا كانت الحرية في خطابها سمة للمرأة، فإن الجور، كما يعكسه خطابها صفة ملازمة للرجل. فرغم أنها تترافع ضد زوجها الجائر حسب زعمها، فإن خطابها عمومي في صيغته، شمولي في نقده، يؤسس لقطيعة أبعد. فهي لم تقل بأن زوجها جار عليها أو أن الأزواج جاروا على زوجاتهن، بصيغة الفعل الذي يوحي بالتغير والتبدل في المواقف، بل إن خطابها حمل وصفاً يدل على ثبات الموقف وديمومته وملازمته لصفته. فالحرة حرة، والجائر جائر. فما اكتسبته المرأة من حرية هو الأصل في حياتها رغم أنها في كنف جائر، أما جور الرجل فصفة تنتفي بوجوده حرية الطرف الآخر.

تقوم الحكاية على ثلاث شخصيات، الخليفة معاوية بن أبي سفيان، وأبو الأسود الدؤلي، وزوجته. فالخليفة، وهو خارج سياق الجدل، هو الطرف المسؤول عن وضع نهاية لجدل المتخاصمين، حيث يؤدي دوراً حيوياً في إدارة الجدل بطريقة محرضة ومستفزة تجعله جزءاً من تركيبة الحكاية. فدوره السردي مهم في فضح ما خفي من حكم قيمي لدى كل طرف. فهو بمثابة المحرض على الحكي، بينما يبدو أبو الأسود وزوجته مدفوعين إلى الحكي بفعل تحريض الخليفة الذي يتخذ من القضاء ذريعة للتماهي مع بلاغة المرأة. وعندما نتأمل الجمل القليلية التي تمثل صوت الخليفة نلاحظ الدور الذي لعبته في تحريك السرد وتصعيد بناء الحكاية. ونورد هنا تسلسلاً لجمل الخليفة كما وردت في النص:

يقول معاوية:

- ومن بعلك هذا الذي تصفين من أمره المنكر، ومن فعله المشهر؟

- وأي شمائلها يا أبا الأسود كرهت؟

- لابد لك من محاورتها فاردد عليها قولها عند مراجعتها.

- عزمت عليكِ لما أجبته.

- سبحان الله لما تأتي به هذه المرأة من السجع!

- إذا كان رواحاً فتعالي أفصل بينك وبينه بالقضاء.

- يا أبا الأسود لا تعجل المرأة أن تنطق بحجتها.

- يا أبا الأسود، دعها تقل.

- سبحان الله لما تأتين به.

- إنها قد غلبتك في الكلام، فتكلف لها أبياتاً لعلك تغلبها.

في هذه الجمل يؤدي الخليفة دور الوصل بين المتخاصمين، حيث يبادر بالسؤال، ويلح في طلب الإجابة عندما يمانع أحد المتخاصمين بالإجابة، بل إنه يغري المرأة بالقول أكثر عندما يمتدح بلاغتها وقدرتها على ما تأتي به من السجع. فإذا كان المتجادلان، أبو الأسود وزوجته يمثلان القطيعة في النص، حيث يبدآن بالجدل وينتهيان به، فإن الخليفة يمثل دور الوصل بينهما بوصفه القاضي الذي يستحضر مقولات الطرفين لاستجلاء الحقيقة. ورغم تمنع الطرفين المتجادلين، فإن الخليفة يدفعهما دوماً إلى الحوار بوصفه قيمة اتصال لحل النزاع.

يأخذ الجدل في الحكاية أسلوب المكاشفة من حيث تعرية الآخر. ورغم أنه جدل دؤوب من قبل الطرفين لتزكية الذات من ناحية، وتزييف الآخر من ناحية أخرى، فإن تأثير ذلك مرتهن بجماليات المجادلة. وهو ما نجده في خطاب المرأة حيث بلغ تأثير خطابها مدى جعل الخليفة يعبر عن دهشته من حسن قولها وسحر بيانها. فإلى جانب قوة حجتها في مسألة حضانة ابنها، فإن حجتها جاءت في خطاب جمالي آسر. والطريف في أمر الحكاية أن خطاب أبي الأسود يأتي مقدماً على خطابها، وهو أمر جعل المرأة في موقع يحيط بخطاب أبي الأسود، مما جعلها تمتلك مفاتيح الجدل حجة وبياناً. فالخليفة منذ البدء يسأل أبا الأسود ويدفعه إلى القول. يقول معاوية: «لابد لك من محاورتها فاردد عليها قولها». يستجيب

أبو الأسود تحت إلحاح الخليفة، حيث يبدأ ببيان سبب طلاقها. يقول أبو الأسود: «إنها كثيرة الصخب، دائمة الذرب، مهينة للأهل، مؤذية للبعل، مسيئة للجار، مظهرة للعار، إن رأت خيراً كتمته، وإن رأت شراً أذاعته». ومع أن هذه الصفات تأتي مقنعة في بيان سبب الطلاق، فإن المرأة ترد بنقيضها كاشفة ما أراد أن يستره أبو الأسود عن نفسه، حيث تقول: «يا أمير المؤمنين ما علمته إلا سؤولاً جهولاً، ملحاً بخيلاً، إن قال فشرٌّ قائل، وإن سكت فذو دغائل، ليث حين يأمن، وثعلب حين يخاف، شحيح حين يضاف، إن ذكر الجود انقمع، لما عرف من قصر رشائه، ولؤم آبائه، ضيفه جائع، وجاره ضائع، لا يحفظ جاراً، ولا يحمي ذماراً، ولا يدرك ثاراً، أكرم الناس عليه من أهانه، وأهونهم عليه من أكرمه».

تلعب الصفات دوراً حاسماً في تقديم صورة الذات والآخر في خطاب المتجادلين. فما يثبته أحدهما من صفات لنفسه، فهو نفي عن الآخر بالضرورة، وما ينفيه أحدهما عن نفسه هو اثبات على الآخر. وكأن خطاب الجدل من خلال استراتيجية النفي والإثبات يسعى إلى تأكيد مبدأ الفصل والوصل في علاقتهما. فهي صفات ميزت حياتهما الزوجية حتى انتهت بالطلاق. تجربة كاملة من التراكم الحياتي تقاطعت فيها مصالح الطرفين إلى درجة استحال معه تحقيق مصلحة مشتركة. فالطلاق تأكيد على ثبات هذه الصفات في حقهما، دون أن يكون هناك تبادل بالاعتراف بما يعتقده كل واحد عن الآخر. وتكتسب هذه الصفات أهميتها من كونها ذات قيم اجتماعية وثقافية محددة يقاس بها حضور الأفراد في السياق الاجتماعي. وهو ما يجعل هذه الصفات علامة فارقة تعكس تمايزهما. وفي هذه الصفات يختلط المسلك الشخصي بالاجتماعي.

إذا كان جدل الصفات في هذا السياق أمراً لا يمكن تأكيده أو نفيه بالنسبة للمتجادلين، فإن الوظائف البيولوجية للرجل والمرأة تميز وتفاضل بينهما على نحو حتمي. ويصبح استحضار الحكاية لهذه الوظائف البيولوجية نقطة حسم في أمر الحضانة، حيث بدت وظائف المرأة أكثر

صعوبة على الأداء، وبدا دور المرأة أكثر تضحية. وعليه استحقت الحكم بحضانة ابنها، لاعتبار هذه الوظائف التي أدتها المرأة بأمومة مطلقة.

تجلى جدل الوظائف بين أبي الأسود وزوجته في اللحظة التي طلب منها الخليفة أن تعود من أجل إصدار الحكم. وهي لحظة بدت الأمور فيها متساوية. فرغم إعجاب الخليفة بحجتها، فإن الخليفة احتاج وقتاً يتأمل فيه أبعاد القضية، وربما ليخرج من تأثير البلاغة إلى فحوى اللغة. ويوضح المقطع الأخير الحركة المشهدية حيث يمتزج الجدل اللفظي بالحركة بما يوحي بعجز أبي الأسود:

«قال: فلما كان الرواح، جاءت ومعها ابنها قد احتضنته، فلما رآها أبو الأسود قام إليها لينتزع ابنه منها.

فقال معاوية: يا أبا الأسود لا تعجل المرأة أن تنطق بحجتها.

قال أبو الأسود: يا أمير المؤمنين أنا أحق بحمل ابني منها.

فقال له معاوية: يا أبا الأسود، دعها تقل.

فقال أبو الأسود: يا أمير المؤمنين، حملته قبل أن تحمله، ووضعته قبل أن تضعه.

قال: فقالت: صدق يا أمير المؤمنين، حمله خفاً، وحملته ثقلاً، ووضعه بشهوة، ووضعته كرهاً، إن بطني لوعاؤه، وإن ثديي لسقاؤه، وإن حجري لفناؤه. قال: فقال معاوية: سبحان الله لما تأتين به!

قال: فقضى لها معاوية عليه، احتملت ابنها وانصرفت».

واضح أن المرأة على مشارف الانتصار حيث وضعها أبو الأسود ذاته في المنطقة التي تمتلك فيها القدرة على تجاوز خصمها. إن تقرير أمر الحضانة بالنسبة للمرأة أمر يعود إلى الجهد الوظيفي البيولوجي الذي يقوم به كل من الرجل والمرأة. فأمر المال أو الحالة الاجتماعية لم يكن وارداً في الجدل أبداً، بل كان مناط الجدل متوسلاً بصفات سلبية، افتراضية أو حقيقية يراها كل شخص في الآخر. وهي صفات يصعب

فيها الرجحان، ويضيق فيها مجال البصيرة بالنسبة للقاضي/ الخليفة. غير أن نهاية الحكاية شهدت تحولاً نوعياً في فحوى الجدل نتيجة لإبراز دور الوظائف البيولوجية في أهمية الحصول على حكم بالحضانة. فاستخدام الوظائف البيولوجية جاء حاسماً لتردد الخليفة الذي بدا مفتوناً ببلاغة المرأة، لكن ليس إلى حد الحكم لها.

يحتج أبو الأسود بأنه قد حمل ابنه في صلبه قبل أن تحمله زوجته، ووضعه قبل أن تضعه. غير أن المرأة ترى فرقاً شاسعاً بين هذه الوظائف وبين وظائفها. وهي تستطيع أن تبطل وظائف أبي الأسود بوظائف متفقة في الشكل، مختلفة في المعنى. فكأنها تصل الوظائف ببعضها من ناحية، لكنها تفصل بين ناتجها من ناحية أخرى. وهي تفعل ذلك بإقرارها بوظائف أبي الأسود من حيث المبدأ، لكنها تفصح عن وظائفها بإسنادها إلى صفات ترجح أهميتها. فإذا كان أبو الأسود قد قال بالحمل والوضع مجردين من أي وصف، فإن المرأة تكشف المسكوت عنه في وظائف أبي الأسود بإسنادها إلى صفات تظهر دونيتها بالنسبة إلى صفات وظائفها. حمل أبي الأسود كان خفاً، يقابله حملها الذي كان ثقيلاً، ووضعه كان اشتهاءً، بينما وضعها كان كرهاً وألماً.

إذا كان الخليفة قد كشف إعجابه ببلاغة المرأة، وهو ما أوجد حدساً لدى المتلقي بانحيازه لروايتها، فإن الأمر المفاجئ يكمن في ما كشفه أبو الأسود من إعجاب ببلاغة المرأة. يقول أبو الأسود: «إنها تقول الأبيات من الشعر فتجيدها». وأبو الأسود وهو الخبير بها يكشف جوانب من شخصية المرأة غير المعلومة للخليفة الذي أفصح لأبي الأسود بأنها قد غلبته في الكلام، عليه حسب رأى الخليفة، أن يتكلف أبياتاً لعله يغلبها. وهو ما ترتب عليه إعادة سرد الحكاية شعراً. ولعل أهم ما يميز هذه الإضافة أن خطاب الثلاثة جاء شعراً حيث جاء حكم الخليفة لمصلحة المرأة بالحضانة في آخر بيت في جوابه على المتجادلين. إن الحكاية تؤسس تقليداً استثنائياً في المرافعات بين الخصوم من ناحية والقاضي من ناحية أخرى. فهي تحتفي باللغة الجمالية بقدر احتفائها بالحجج

المنطقية. وهذا أمر يجعل من الحكاية رغم حضور أبطالها التاريخي، حكاية للرواية بوصفها أدباً تختلط فيه واقعية الأحداث بجماليات السرد.

ظهر جلياً أن جدل الوصل والقطع الذي شكل جوهر العلاقة بين المتجادلين انتهى إلى تأكيد القطيعة من ناحية الأب، لكنه على مستوى آخر تحقق الوصل للمرأة بعد أن كسبت حضانة ابنها. وكأنها بذلك تؤكد سيادة الأمومة على الأبوة التي فرطت في أصل العلاقة من قبل. لقد نازعت المرأة الرجل في حق هو لها، لكن مؤسسة الرجل تبدو أكثر تمكناً، وأكثر نفوذاً. وهو ما دفع المرأة في هذه الحكاية إلى أن تصل بأمرها إلى أعلى سلطة، مستعينة ببلاغة اللغة وبلاغة الحجة بوصفهما أمرين حاسمين في كثير من تجارب الجدل السردي.

5. الحكاية الثالثة:

قصة الدارمية الحَجونية مع معاوية بن أبي سفيان:

قال المقدمي أبو إسحاق: قال: حج معاوية سنة من سنيه، فسأل عن امرأة يقال لها: الدارمية الحَجونية، كانت امرأة سوداء كثيرة اللحم، فأخبر بسلامتها. فبعث إليها فجيء بها، فقال لها: كيف حالك يا ابنة حام؟ قالت بخير ولست لحام، إنما أنا امرأة من قريش من بني كنانة ثمت من بني أبيك. قال: صدقت. هل تعلمين لم بعثت إليك؟ قالت: لا يا سبحان الله وأنى لي بعلم ما لم أعلم! قال: بعثت إليكِ أن أسألكِ علام أحببتِ علياً وأبغضتِني؟ وعلام واليتيه وعاديتِني؟ قالت: أو تعفيني من ذلك؟ قال: لا أعفيك؛ ولذلك دعوتك. قالت: فأما إذا أبيت فإني أحببت علياً رضي الله عنه على عدله في الرعية، وقسمه بالسوية، وأبغضتك على قتالك من هو أولى بالأمر منك، وطلبك ما ليس لك، وواليت علياً على ما عقد له رسول الله صلى الله عليه وسلم من الولاية، وحُب المساكين، وإعظامه لأهل الدين، وعاديتك على سفك الدماء، وشقك العصا. قال: صدقت، فلذلك انتفخ بطنك، وكبر ثديك،

وعظمت عجيزتك. قالت: يا هذا، بهند (أم معاوية) والله يضرب المثل لا أنا.

قال معاوية: يا هذه لا تغضبي، فإنا لم نقل إلا خيراً، إنه إن انتفخ بطن المرأة تم خلق ولدها، وإذا كبر ثديها حسن غذاء ولدها، وإذا عظمت عجيزتها رزن مجلسها.

فرجعت المرأة، فقال لها: هل رأيت علياً؟ قالت: أي والله لقد رأيته. قال: كيف رأيته؟ قالت: لم ينفخه الملك، ولم تصقله النعمة.

قال: فهل سمعت كلامه؟ قالت: نعم. قال: فكيف سمعته؟ قالت: كان والله يجلو القلوب من العمي، كما يجلو الزيت صدأ الطست. قال: صدقت، هل لك من حاجة؟ قالت: وتفعل إذا سألت؟ قال: نعم. قالت: تعطيني مئة ناقة حمراء فيها فحلها وراعيها. قال: تصنعين بها ماذا؟ قالت: أغذو بألبانها الصغار وأستحني بها الكبار، وأكتسب بها المكارم، وأصلح بها بين عشائر العرب. قال: فإن أنا أعطيك هذا أحل منكِ محل عليّ؟ قالت سبحان الله أو دونه، أو دونه!(45)

فقال معاوية:

إذا لم أجد منكم عليكم من ذا الذي بعد يؤمل بالحلم
خذيها هنيئاً واذكري فعل ماجد حباك على حرب العداوة بالسِّلمِ

أما والله لو كان علياً ما أعطاك شيئاً. قالت: أي والله ولا وبرة واحدة من مال المسلمين يعطيني! ثم أمر لها بما سألت.

1/5 الحكاية الثالثة: جدل المصارحة والمهادنة

تمتاز هذه الحكاية بأنها حكاية حول امرأة لم تطلب الجدل، لكنها دُفعت إليه دفعاً من قبل الخليفة معاوية بن أبي سفيان. كما أن ما يميز الحكاية أيضاً هو موضوعها السياسي الذي كان موضوع العصر حدة

واختلافاً. ملخص الحكاية أن امرأة استدعاها معاوية ليقف على حالها فإذا هي تكشف له حاله السياسي من وجهة نظرها. وهو أمر على درجة من الخطورة في مقاييس السياسة في كل عصر وفي معظم المجتمعات. غير أن الخليفة معاوية يسعى إلى توظيف روح الدولة وسيادتها على حدة السلطة وفظاظتها. كانت مشكلة معاوية في ولاء كثير من الناس على اختلاف مشاربهم لعلي بن أبي طالب، خصمه في السياسة. فبقدر ما شغل معاوية نفسه بتأسيس دولة بني أمية، شغل نفسه أيضاً بالبحث عن جواب شاف، لماذا منح كثير من الناس ولاءهم المطلق لعلي بن أبي طالب؟ لقد كان معاوية يضع نفسه دائماً في مقارنة مع ابن أبي طالب، فعلاً بفعل، وقولاً بقول.

تبدأ الحكاية بسؤال معاوية بن أبي سفيان عن امرأة يقال لها الدارمية الحجونية، سوداء، بدينة. وعندما علم بسلامتها أمر باستدعائها. غير أن اللقاء بدا حاداً منذ الوهلة الأولى عندما عرَّض بها معاوية، قائلاً: «كيف حالك يا ابنة حام»؟ سؤال يبدو بريئاً، ويحتمل أن يكون مجرداً من أي دلالة، غير أن الاحتمال الذي يبدو متسقاً مع تحولات الحكاية ينبئ عن مقدمة لإرهاص نفسي يسعى الخليفة لإيقاعه على المرأة رغبة في كشف حقيقتها أمام نفسها. فالخليفة لم يستدعها إلا لغرض أكبر وهو انتزاع ولائها، أو تحييد وجهة نظرها. قد يبدو هذا الافتراض أكبر من امرأة لا تمثل ثقلاً عشائرياً، ولا تثمل سلطة ذكورية في مجتمع بطريركي النزعة. غير أن الاستدعاء لا بد أن يفسر شيئاً خاصة من وجهة نظر المرأة التي بدت غير متسامحة حينما ردت: «لست لحام، إنما أنا امرأة من قريش من بني كنانة ثمت من بني أبيك». لم تكتف المرأة بنفي حاميتها رغم أنه كان كافياً بوصفه رداً على تقرير معاوية، لكنها أردفت برد ثلاثي ينفي عنها تهمة الحامية التي "تقال لمن لا يُعرف له نسب أو من يراد غمطه في نسبه»[47]. فهي قرشية من بني كنانة من فخذ أمية بالذات. وهذا ينطوي على تصريح إما بعلو المكانة ذاتها التي يحظى بها معاوية، أو بترجل معاوية من علو مكانته إلى دونية مكانتها. وهو أمر يجعل معاوية يهادنها بجواب

بعيد عن التصادم حيث ينسب الصدق لها صراحة، ويترك دلالة الكذب والافتراء مسكوتاً عنها في سياق الحديث.

من هذه الدارمية؟ ولماذا يستدعيها معاوية؟ وهل لها ثقل اجتماعي أو سياسي في عصر معاوية يجعلها محط نظر وقلق؟ تصمت أغلب المصادر عن ذكرها باستثناء هذه الحكاية التي أوردها ابن طيفور في كتابه بلاغات النساء. فهل هي خيال وظفه الرواة لإظهار أن خصومات معاوية لم تكن مقصورة على الرجال، بل تعداه إلى النساء، بل إلى امرأة حامية على حد تعبير معاوية. هذه افتراضات تبدو قادرة على الحضور أثناء تناول هذه الحكاية بالتأويل، خصوصاً وأن كثيراً مما كتب عن بني أمية كان في العصر العباسي الذي قام على أنقاض الدولة الأموية.

هل تعلمين لم بعثتُ إليكِ؟ هذا هو مغزى الحكاية ومفتاح التأويل. سؤال يجعل كل ما تقدم من الحكاية تمهيداً نفسياً لسياق أكبر ومجادلة أشد تظهر فيها حدة المجاهرة بالرأي من قبل المرأة، والمهادنة التي تنتج التسامح والعفو والصفح من قبل معاوية تأكيداً للصورة النمطية للعفو عند المقدرة. هذا السؤال ينطوي على إجابته التي تسعى إلى إحداث حالة من الترقب لدى المرأة التي بدت هادئة وهي تجيب بعدم العلم. تيقن الخليفة أن عليه أن يمضي خطوة أخرى في سبيل كشف ما ينطوي عليه سؤاله. وهنا يصرح بما لديه من مشكل، يسأل: «علام أحببتِ علياً وأبغضتني؟ وعلام واليته وعاديتني؟» هذا السؤال بشقيه يقدم تصوراً ثانياً عن الدارمية. فإذا كان التصور الأول أنها امرأة ضعيفة النسب حسب رؤية الخليفة، فإن التصور الثاني يضعها معارضة - بكسر الراء - سياسياً مما يجعل الخليفة يسعى إلى الوقوف على الأسباب بعد أن علم النتائج. ويبدو هذا التصور متناقضاً مع تصويرها بأنها مجرد امرأة غير مؤثرة في سياقها الاجتماعي. أو هل معاوية رجل يكترث حتى بأقل الخصوم شأناً ويسعى لاحتوائهم؟ ومهما يكن فإن هذا لا يغير من أن المرأة تنهض بدورها كما أملته عليها ظروف الحكاية.

بنظرة فاحصة إلى هذا السؤال نراه ينقسم إلى قسمين. الأول، مقارنة بين حالتين عاطفتين؛ هما الحب والبغض، حب لعلي بن أبي طالب وكره لمعاوية. سؤال الحب والكُره هنا سياسي اللون يحمل مواجهة عاصفة بين الخليفة والمرأة. وهو يتجلى بوضوح أكبر في القسم الثاني من السؤال، «علام واليتيه وعاديتيني؟» فالحب مرتبط بالولاء، والبغض يستدعي العداء. فافتراض الخليفة أن موافقة الرأي تعني الحب والولاء، وأن الاختلاف في الرأي ينتج الكره والعداء يستدعي مسألة متغلغلة في الوجدان الثقافي العربي العام القديم منه والحديث. ومعاوية ليس إلا كائناً ثقافياً تتحكم فيه آلية متراكمة من التفكير المناهض لفكرة الاختلاف في الرأي. وليس غريباً أن نمهد دوماً لأي مبارزة كلامية، بأن «الاختلاف لا يفسد للود قضية». فالاختلاف في العقلية العربية مناهض للود واللين والتسامح. فكأن هذه العبارة نوع من التنبيه المسبق عن جدل العلاقة بين الاختلاف في الآراء وبين مواقفنا الشخصية من أي قضية. إن معاوية بوصفه سياسياً يسوق دهاءه السياسي لكسب ولاء خصومه على الطريقة العربية التقليدية التي تؤمن بالاحتواء وبذل العطاء حتى لأشد خصومه عداوة مادام الأمر مجرد اختلاف في الرأي لا يرقى إلى تفعيل الاختلاف إلى مواجهة مادية. المشكلة في سؤال معاوية أن المسافة التي توجد بين الحب والبغض هي ذاتها بين الولاء والعداء. وهو ما وجدته المرأة أمراً محرجاً، بل حاولت أن تتفادى الإجابة عليه حيث قالت: "أو تعفيني من ذلك؟ يرد معاوية: «لا أعفيكِ؛ ولذلك دعوتكِ».

تعيش المرأة حالة استجواب حقيقية. وهي تحاول أن تتجنب المواجهة لأنها تختزن رأياً يخالف ما يود أن يسمعه معاوية. غير أن معاوية يؤكد صراحة أنه لم يدعها إلا لمعرفة لماذا والت علياً رضي الله عنه وعادته. واضح أن هذا الاستجواب يأخذ منحى شخصياً ونتيجة المجاهرة بالرأي غير معلومة، وخاصة أن معاوية بدا مصمماً على الوقوف على هذه المعضلة السياسية التي تؤرقه رغم اختفاء علي عن المشهد السياسي. إنه قدر القوى السياسية التي تأتي دون رغبة الناس، فهي دوماً تظل محملة

بحمولة البحث عن شرعية تبرر وجودها. ومعاوية يدرك هذه المعضلة التي يسعى لتجاوزها بالمهادنة حيناً، والاحتواء حيناً آخر.

تبدأ المرأة في بيان لماذا أحبت علياً ووالته، مقدمة قائمة مطالب إنسانية قبل أن تكون سياسية يجب توفرها في الحاكم. وهي إذ تنسب هذه الصفات إلى الإمام علي رضي الله عنه، فإن الدلالة أبلغ، حيث يمكن أن نقرأ خطابها على أنه بحث عن الإمام الصالح بكل مدلولات الصلاح سواء كانت دينية أو سياسية أو اجتماعية أو إلى ما هنالك من مقتضيات الصلاح. صرفت المرأة حبها أولاً إلى علي نتيجة «لعدله في الرعية، وقسمه بالسوية». أما ولاؤها لعلي فقد جاء نتيجة لما «عقد له رسول الله ﷺ من الولاية، وحب المساكين، وإعظامه لأهل الدين». حب وولاء لجملة أسباب من أخطر الأسباب في الاعتبار السياسي أولاً، والإنساني ثانياً. فالعدل في الأقضية والحقوق، وتوزيع الثروة وفقاً لسياق يراعي المصلحة العامة أمران يمنحان المجتمع طمأنينة واستقراراً اجتماعياً وسياسياً. أما ولاء المرأة لعلي فيأتي تأكيداً لفكرة سائدة في محيط بعض المسلمين أن الرسول ﷺ أوصى بالخلافة لعلي بن أبي طالب. غير أن الواقع السياسي سار عكس هذه الوصية كما يعتقد الموالون لعلي. والمهم أن هذا الاعتقاد أوجد مشكلاً سياسياً نتج عنه خصومات سياسية وحربية سفكت لأجله دماء المسلمين. ولا تكتفي المرأة بالإفصاح عن هذا الرأي، بل تضيف إلى هذه القائمة بعداً إنسانياً تمثل في حب المساكين وإعظام أهل الدين بوصفه شرطاً للإمام العادل. إن إصرار المرأة على توسيع قائمة المطالب الإنسانية أمر له علاقة بملء الفراغ الذي تراه في دولة الخليفة. فهي عندما تبين لماذا أبغضت معاوية وعادته لا تكرر هذه الصفات، بل تذهب إلى بيان كل الصفات السلبية. فهي عندما تثبت هذه الصفات الإيجابية لعلي تنفيها بالضرورة عن معاوية. غير أنه يمكن أن نقرأ حضور علي ومعاوية في هذه الحكاية بوصفهما رمزين أكثر من كونهما وجوداً تاريخياً. ذلك أن كل الصفات التي ذكرت على لسان المرأة صفات تبين أسلوبين متعارضين؛ أحدهما مثالي، والآخر واقعي. فالنزعة المثالية هي ما ننشد،

لكننا نعجز عن توظيفها في سياق الواقع المادي. فالمرأة تصعد مجاهرتها في وجه معاوية، حيث نسبت إليه اغتصابه للخلافة، وسفك الدماء وشق عصا الجماعة[48]، وكأنها بذلك تسعى إلى استثارته أكثر. مواجهة حادة، ومجاهرة نافذة، وصبر خيالي يعكس لعبة سياسية في غاية الدهاء. غير أن معاوية يتصرف برزانة تقتضيها سياسة المرونة والمهادنة بوصفها استراتيجية نلمسها في ثنايا هذه الحكاية سواء على سبيل الحقيقة أو المجاز. إن معاوية يصدق على خطابها، لكن بلهجة تنم عن سخرية يستفز بها المرأة للمرة الثانية.

يسعى معاوية في مساءلة المرأة إلى الوقوف على مزيد من آرائها، حيث يسألها على التوالي، «هل رأيت علياً؟ وهل سمعت علياً؟» يحتمل السؤالان إجابتين حقيقتين أو مجازيتين. والواضح أن معاوية لم يرد وصف حقيقة الرؤية والسماع، بل أراد مجاز الرؤية والحديث. وهو أمر لم يفت على المرأة حيث أدركت أن محاورها يبحث عن رأي وليس عن وصف لحالة. تقول الدارمية في جوابها على الرؤية: «لم ينفخه الملك ولم تغيره النعمة». وهي عبارة تكرس غياب المفهوم الأخلاقي للسلطة دون أن تباشر نقدها. فهي تستفيد من السؤال عن علي لتمرر قناعتها في شكل السلطة الأموية بطريقة تبدو أبلغ تأثيراً في محاورها.

هل معاوية في موقف يمكن أن يتسامح فيه مع امرأة كشفت له عن ولائها لخصمه، بل ونسبت إليه سلبيات نزهت خصمه عنها؟ يعود أصل الحكاية إلى استدعاء معاوية لهذه المرأة من أجل معرفة رأيها في على بن أبي طالب. وهذا بدوره يطرح التساؤل تلو الآخر. هل كان معاوية متسامحاً دائماً مع خصومه، وخاصة بعد أن استتب له الأمر؟ أم أن هذه حالة خاصة لكونه قد ألح عليها في بيان رأيها؟ أم كونها امرأة جعله يغض الطرف عن جرأتها؟ هذه أسئلة مشروعة، لأن رأي المرأة لم يكن عادياً، بل كان رأياً واضحاً وحازماً. لم تكن المرأة تخشى الخليفة أو ترجو عطاءه. فجاء جوابها ضمن مقتضى المقام. ما يدهش في هذه الحكاية هو تصديق

معاوية لكل ما تصرح به المرأة. فهو لا يكتفي بالاستماع إلى رأيها، وهو أمر يمكن أن يفهم على أنه أعلى درجات التسامح، بل إنه يصادق على كلامها.

احتواء الخصوم بالعطاء نهج ربما يكون معاوية هو أول من نهجه رغبة في صرف خصومه من الشكاية إلى الشكر أو على أقل تقدير غض الطرف عن سياسته. وهذه الحكاية تقدم هذا التقليد السياسي ليس رغبة متأصلة في العطاء، بل وسيلة لتقريب النفوس. هذا معاوية بعد مجاهرة المرأة بموالاتها لعلي يكسر التوقع. فيرتفع بنفسه من الجزاء بالعقاب إلى الجزاء بالعطاء. يعرض معاوية على المرأة إن كان لها حاجة مع يقيننا أن حاجتها إن كان لها حاجة فهي آنية، ذلك أنها لم تسع إلى هذا اللقاء، بل جاءت بطلب من الخليفة. فحاجتها نبعت من سياق اللحظة بكل ما فيها من مواجهة بين حاكم ومحكوم. واللافت للانتباه أن المرأة تستوثق من الخليفة إن هي طلبت، فهل سيلبي طلبها. يجيء طلبها مفاجأة تجعل الخليفة لا يتوقف عند فعل العطاء، بل يسأل ماذا ستفعل بهذا العطاء؟ طلبت المرأة «مئة ناقة حمراء فيها فحلها، وراعيها». قدر غير يسير بمقاييس العطاء تبرره المرأة عندما يسألها الخليفة بقولها: «أغذو بألبانها الصغار وأستحني بها الكبار، وأكتسب بها المكارم، وأصلح بها بين عشائر العرب». خطابها يأتي منسجماً مع فكرتها عن الإمام الصالح الذي ينشر العدل ويوفر الحياة الكريمة لرعاياه. فهي لا تريد العطاء لذاتها فحسب، بل لمن حولها[49]. كما أنها وهذا هو المهم تود أن تسخر المال لنشر السلام بين عشائر العرب. إنها ترى في المال قيمة أخلاقية أكبر من القيمة المادية. فالعطاء بالنسبة للمرأة يبلغ مداه أكثر من عطاء الخليفة الذي يختص الخصوم دون أن يؤسس مأثرة اجتماعية أو إنسانية. عطاؤها ضد رسملة الحياة، بينما عطاء الخليفة يؤسس طبقية اجتماعية. إن المرأة تنجح في فهم معنى العطاء بوصفه شمولي الأثر، عميق التأثير، غزير المنفعة. أما عطاء الخليفة فهو عطاء قصير المدى، محدود التأثير، والأخطر من ذلك أنه يربي الخصومة أكثر مما يقضي عليها. ذلك أن كل

خصومة تفنى، تشتعل غيرها، لأن علاجها بالعطاء كان في معزل عن السياق العام.

إن الخليفة وهو يمنحها ما منحها يؤكد أنه مأسور بالمعنى السياسي للعطاء الذي يسعى من خلاله لاسترضاء خصومه[50]. المرأة بدأ من المجاهرة مرة أخرى بأنه سيبقى دون علي. وهو ما جعل معاوية يضع اللبنة الأخيرة في مشروع نموذجه بوصفه علامة فارقة بين نموذجه ونموذج علي. يقول معاوية: «أما والله لو كان علياً ما أعطاك شيئاً». تفرح المرأة بهذه المقولة وهي تدرك أنها قد انتصرت لمنطقها، كما انتصرت بنموذج علي الذي جزمت بصحته: «أي والله ولا برة من مال المسلمين يعطيني». مقولة تشبه الصفعة، بل ترقى إلى تخوين الخليفة ووصمه بعدم الأمانة حيث إنه يعطي من مال غيره[51].

هل هذه الحكاية أكبر من المرأة الدارمية، أم أن المرأة هنا مجرد رمز للمعارضة السياسية السلمية؟ تبدو المرأة بما ترمز إليه من وداعة صوتاً يستنكر أكثر مما يقاوم، يحتج دون أن يثير اضطراباً. غير أن صوت هذه المعارضة مؤثر إلى درجة تجعل الخليفة يسعى إليه، محاولاً إبطال مفعوله بسحر العطاء والتظاهر بالتسامح. فمعاوية، كما نعلم اليوم، كان يخطط لبناء دولة تدوم من بعده. ومهما يكن فإن المرأة/ الرمز حملت صوتها بأمانة، وجاهرت بمبادئها دون هيبة من سلطان الخليفة، لكن ذلك لم يكن إلا عندما اقتضى المقام. وحينها قالت ما تعتقده، ولم تتوخ إلا قول الحقيقة كما تراها.

إن المرأة تجادل لأنها دفعت إلى الجدل في أمر شديد التعقيد. غير أنها تستمد شرعة الجدل بأنها لم تسع إليه، بل كان عليها أن تقول ما تعتقده. وهذا بدوره حقق لها فرصة اتخاذ المصارحة لتكبير الفوارق بين أسلوبين من أساليب السياسة. لقد اضطلع معاوية بدور السائل الذي يحركه نهم المعرفة. أما هي فقد اتخذت من المصارحة وسيلة توسع بها

العلاقة بين امتلاك الحجة وحُسن توظيفها في سياق اللغة. فحجتها أنه طلب إليها الحديث في موضوع محدد، غير أن حجتها تحتاج إلى سياق لغوي جمالي يعمق التأثير الذي يحدثه منطقها. وهو ما جعل معاوية يعاود تصديقها في ثلاث مراحل من تطور بنية الحكاية.

علي بن أبي طالب رضي الله عنه هو البطل الحاضر الغائب في هذه الحكاية. فتضعه الحكاية النموذج والمقياس الحقيقي للقيم والمبادئ. غير أن معاوية خليفة المسلمين يسعى إلى تأسيس نموذج آخر، إلى بناء نموذج يقول بالتسامح مع الخصوم، وباحتوائهم بالعطاء. غير أن هذا النموذج يبقى في ذهن معاوية دون أن يكون له أثر في وجدان الكثير من رعاياه. وهو نموذج يمكن أن يقرأ على أنه سعي لمحو النموذج الآخر، نموذج علي. ولذلك يصبح الصراع بين النموذجين، بين القيم المثالية والقيم الواقعية. وهذا ما يفسر الحضور الكبير لعلي في هذه الحكاية وفي غيرها من الحكايات التي يكون معاوية طرفاً فيها. وتتكرر في هذه الحكاية دائماً فكرة التسامح مع الخصوم واحتوائهم بالعطاء مهما بدت حدة مواجهتهم. وهذا ما يجعل خطاب هذه الحكايات التي يحضر فيها علي بن أبي طالب ومعاوية عودة إلى فكرة الصراع لا على أساس مادي، بل على أساس القيم التي بدت مختلفة بين الرجلين. وهو ما يجعلنا نميل إلى أن قدراً وافراً من هذه الحكايات(52)، وهذه الحكاية من بينها، رتبت واعدت ونمقت في عصر بني العباس، خصوم الأمويين .53غير أن ذلك لا ينفي الحدوث التاريخي لهذه الحكايات بشكل من الأشكال. ذلك أن التدوين يقتضي الوقوف على أحوال العصر والمزاج العام والتحولات السياسية والاجتماعية. ويبقى أن نقول إن القدر الخيالي في هذه الحكايات ربما يتوازى مع القدر الواقعي فيها. غير أن المهم هو قراءتها وفقاً لآلية تعيد تأسيس العلاقات وربطها بالسياقات الأخرى سواء ما كان منها تاريخياً أو سياسياً أو اجتماعياً.

6. خاتمة

أنتجت القراءة السابقة عدة ملاحظات تكشف أهمية استقراء هذه النصوص ووضعها ضمن سياق ثقافي أكبر. فهذا الحرص من قبل الرواة وأصحاب المصنفات على تعقب أخبار النساء وذكر طرائفهن وبلاغتهن أمر جدير بالنظر إليه على أنه جزء من حركة تسعى إلى تأكيد حضور المرأة الإيجابي في السياق الثقافي العام .54غير أن اللافت للانتباه، هو الحرص على رواية وتدوين النصوص التي تجمع بين الرجل والمرأة في سياق الجدل سواء على المستوى الواقعي أو التخييلي. وهذه النصوص لا تقدم المرأة إلا منتصرة على الرجل بحجتها وبلاغتها مما يؤكد الاعتقاد بتلازم وضوح الحجة من ناحية، وبلاغة العبارة من ناحية أخرى، بوصفهما من أهم مقتضيات الجدل. من خلال النصوص الثلاثة السابقة، جادلت المرأة من أجل كينونتها واعتبارها الإنساني كما في نص هند مع الحجاج، وجادلت من أجل حقها في نهوضها بمسؤولية الأمومة تجاه ابنها، وجادلت بياناً من أجل رأيها.

ففي نص هند نجد حالة مثالية للوقوف على انتصار غير طبيعي للمرأة على حساب الحجاج، والي الخليفة على العراق، بل إن الخليفة ذاته كان أداة في انتصار هند. لقد أحسن النص ترتيب سياق الأحداث إلى درجة تجعل القارئ يتجاوز السؤال التقليدي عن واقعية الحادثة من عدمها إلى ما هو أبلغ، وهو رمزية المعنى الذي يوحي به هذا النص. لقد ظهر نص هند مع الحجاج بانتصار مختلف. فلم يكن انتصار امرأة على رجل، بل انتصار سيدة كريمة على رجل سلطة وجاه ومال. وهذا الترتيب يرفع المرأة إلى قدر هو أبلغ من كل وجودها الواقعي في ثقافة ترى فيها مجرد تابع للرجل. لقد انطلقت القراءة من فرضية الأعلى والأدنى وفقاً للوضعية المألوفة للرجل والمرأة في السياق الاجتماعي. غير أن الحكاية تعيد صياغة هذا المفهوم لتتحول المرأة إلى أعلى والرجل إلى أدنى. وهي طبيعة جدل مستمر بين رجل وامرأة في السياق الواقعي الذي لا يوفر المساواة،

ولا يحاول التقريب بينهما. وهو ما يجعل النص يؤكد هذه اللعبة الجدلية، ولا يسهم في حلها، بل يقدم التصور الآخر؛ ماذا يحدث عندما تكون المرأة هي الأعلى في السياق الثقافي والاجتماعي؟ إنه تصور يكشف سلبية الاتكاء على فكرة الأعلى والأدنى، ويلمح إلى أفضلية تجاوز إشكالية ترسيخ السلطة الاجتماعية لأحد على آخر. إن هنداً/ المرأة التي حظيت بالعلو على الرجل في المتخيل، تمعن في الاستبداد بالحجاج/ الرجل إشارة إلى عدم شرعية تسلط الرجل عليها. فتغيير صاحب السلطة من رجل إلى امرأة لن يغير نتيجة العلاقة، ولذلك، فإن الجدل ماض في عنفوانه طالما بقيت العلاقة في شد وجذب.

أما نص امرأة أبي الأسود الدؤلي فهو نص يكشف جدل المرأة من أجل حق تعتقد أنه لها. فجدلها يرتقي إلى أهمية الدور المنوط بها. فهي تجادل في أمر دورها الاجتماعي، وأحقيتها بهذا الدور، وعدم تفريطها به أو التنازل عنه مهما كلف الأمر. يقدم هذا النص واقع المرأة في السياق اليومي من خلال معاناتها في تأكيد شرعية حضانتها لابنها. وبهذا تصبح حكايتها أبلغ نموذج لهذا النوع من الحكايات. إنها في هذا النص تجادل في سيادة الأمومة على الأبوة، بعد أن فقدت فرصة الحياة المشتركة مع زوجها. ومن هنا كانت قراءة النص من زاوية الوصل والفصل بين قطبي الحياة الزوجية مدخلاً للوقوف على سعي المرأة لوصل ما انقطع بتأكيد قدرتها على حضانة ابنها مع ما يحمله جدلها من بيان إخفاق زوجها/ الرجل في الحفاظ على حالة الوصل دائمة. لقد استخدمت اللغة البليغة مع الحجة الناصعة في مرافعتها أمام معاوية. فالحمل والوضع والرعاية أمور اختصت بها المرأة استحقت بها كسب حجة المجادلة. غير أنها لم تكن كافية إلا بتوظيفها في سياق لغوي بلاغي فاتن لم يملك معه معاوية إلا التسليم ببلاغتها والحكم لها.

ويمثل نص الدارمية مع معاوية ذروة القضايا التي تجسد جدل المرأة مع الرجل. إن المرأة هنا تمثل صوت العقل الذي لا يجامل في الحق. لقد بالغ معاوية في استنزاف رأيها في أمر علي بن أبي طالب، الأمر الذي

اختلف الناس فيه واقتتلوا. غير أنها كانت واضحة في حجتها، بينة في رؤيتها، بليغة في لغتها. فلم تتهيب السلطة فتضيع حجتها، ولم يختلط عليها المقام فتسوّد بصيرتها، ولم تأخذها دهشة الأسئلة فتفقد فصاحتها. إن لم تكن الدارمية رمزاً، فهي أشبه بالرمز منها إلى الحقيقة. إنها الآن لا تمثل نفسها، رغم أنها كانت ذات حين. غير أنها برحلتها من الضعف المزعوم إلى القوة البينة أصبحت امرأة للتاريخ. فهي واحدة من نسوة استطعن أن يقلن لا لمعاوية، ليس بصفته الشخصية، بل بصفته صاحب سلطة يسوق الدهاء بالعطاء ليحملها على قول ما يحب أن يسمع. لقد قبلت العطاء من أجل تأسيس تقليد بدا أنه قد توارى. فهي ترى أن العطاء لمن يستحقه من ذوي الحاجات، وليس لمصالح سياسية آنية كما يفعل صاحب السلطة الدنيوية. لقد ظهرت المرأة سياسية من غير سلطة، وحجة على السلطة من غير أن تنشق عليها. وهذا توازن يحسب للمرأة التي استطاعت أن تحب البناء وتبغض الهدم. إن جمال هذا النص يكمن في أنه يذهب بعيداً في رسم صورة خالدة للمرأة ليس من الممكن تجاهلها.

مثلت هذه النصوص بحمولاتها الواقعية والمتخيلة أبعاداً ثلاثة في حياة المرأة؛ وهي الكينونة، والحقوق، والرأي. وربما تظل هذه الأصول الثلاثة هي الأساس وسط تنويعات وتفريعات على قضايا كثيرة في حياة المرأة قدمتها العشرات، بل المئات من النصوص التراثية. إن المرأة تعاني من ذوبان كينونتها في السياق الثقافي، كما أنها تعاني من فقدان حقوقها، والأخطر أنها تعاني من تهميش رأيها وعدم الاحتفال به في كثير من الحالات. فهل هذه النصوص قد حلت مشكلة المرأة مع الثقافة، بحيث نستطيع أن نقول إننا قد وضعنا أيدينا على محصلة معقولة تبرئ الثقافة/ ثقافة الرجل من تهمة تهميش المرأة؟ أم أن هذه النصوص تمثل سياقها الخاص الذي لا يرقى إلى السياق العام؟ أم أنها مدخل للبحث في جذور الثقافة العربية عن انبثاقات حقيقية تحتاج إلى إعادة توجيه وقراءة تحليلية تأويلية غير مأسورة بتصورات مسبقة؟ إن هذه الأسئلة تستدعي الوقوف بعناية أمام هذه الظاهرة، فليس من الحكمة حصر دلالة هذه

النصوص وما شابهها على سياقها التاريخي، بل يجب تحرير دلالتها لتكون جزءاً من مكون ثقافي أكبر يمكن معه استقراء حضور المرأة بشكل موضوعي. لا شك أن هذا النوع من النصوص يشكل مدخلاً مهماً للنظر بعناية إلى ما توحي به من توجهات وتأكيدات على قضايا بعينها، بالإضافة إلى ما تتركه من انطباع بانتصار مجازي أو حقيقي للمرأة من خلال جدل يقوم على توأمة واضحة بين نصاعة الحجة وبلاغة الخطاب.

الهوامش والمراجع

1) الغذامي، عبدالله. ثقافة الوهم: مقاربات حول المرأة والجسد واللغة. بيروت: المركز الثقافي العربي، 1998، (ص 104).

2) الخرساني، أبو الفضل أحمد بن أبي طاهر طيفور. بلاغات النساء. ت: عبدالحميد هنداوي. القاهرة: دار الفضيلة، 1998.

3) ابن الجوزي، أبو الفرج عبدالرحمن. كتاب الأذكياء. بيروت: مؤسسة الكتب الثقافية، 1988.

4) ابن عبد ربه، أحمد بن محمد. طبائع النساء. ت: محمد إبراهيم سليم. القاهرة: مكتبة القرآن.

5) ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم. عيون الأخبار. ت: د. محمد الإسكندري. ط 4. بيروت: دار الكتاب العربي، 1999.

6) الضبي، العباس بن بكار. أخبار الوفدات من النساء على معاوية بن أبي سفيان. بيروت، مؤسسة الرسالة، 1983.

7) مهنا، عبدالأمير. أخبار النساء في كتاب الأغاني. بيروت، مؤسسة الكتب الثقافية، 1999.

8) جابر، سمير. أخبار النساء في العقد الفريد. بيروت: دار الكتب العلمية، 1996.

9) العيسي، هلال بن محمد. الأيام الخوالي في أخبار النساء والإماء والجواري. أبها: نادي أبها الأدبي، 1417.

10) الجواري والنساء. طرابلس، لبنان: جروس برس.

11) عاشور، قاسم. نساء ذكيات جداً. الرياض، دار الطريق للنشر والتوزيع، 2000.

12) عبدالحميد، أبو أسامة محي الدين. نساء قلن لمعاوية لا. الرياض: دار المشاعل للطباعة والنشر والتوزيع، 1413.

13) هلال، محمود محمد. قطوف الرياحين: قبسات نسائية أدبية تربوية من التراث. مؤسسة الريان للطباعة والنشر والتوزيع، 1994.

14) العفان، سعد خلف. بطولة نساء العرب. حائل: مطابع المحيسن الحديثة.

15) الغذامي، عبدالله. المرأة واللغة. الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1996، (ص 79).

16) أبو زيد، نصر حامد. دوائر الخوف: قراءة في خطاب المرأة. بيروت: المركز الثقافي العربي، 2000 (ص 29).

17) ابن الجوزي، جمال الدين أبو الفرج عبدالرحمن. كتاب الأذكياء. بيروت: مؤسسة الكتب الثقافية، 1988، (ص 194).

18) الأبشيهي، شهاب الدين محمد بن أحمد. المستطرف في كل فن مستظرف. ت: درويش الجويدي. . بيروت، المكتبة العصرية، 1997، ج1، (ص 99-100).

19) الخرساني، أبو الفضل أحمد بن أبي طاهر طيفور. بلاغات النساء. (ص 115-188).

20) المصدر السابق، (ص 153-154).

21) ابن منظور. لسان العرب. مادة (جدل).

22) معجم مقاييس اللغة ، مادة (جدل).

23) أبو زيد، نصر حامد. دوائر الخوف، (ص 31).

24) مصطفى العقاد.

25) قاسم، سيزا. بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ. القاهرة: دار التنوير للطباعة والنشر، 1985، (ص 113).

26) الألمعي، زاهر بن عواض. مناهج الجدل في القرآن. الرياض: مطابع الفرزدق التجارية، (ص 73).

27) المصدر السابق، (ص 73).

28) الجاحظ، عمرو بن بحر. البيان والتبيين. ت: فوزي عطوي. بيروت: دار الكتب العلمية، ج 1 (ص 104-105).

29) الغذامي، عبد الله. ثقافة الوهم، (ص 75-76).

30) قال تعالى: ﴿وإذا بشر أحدهم بالأنثى ظل وجهه مسوداً وهو كظيم، يتوارى من القوم من سوء مابشر به أيمسكه على هون أم يدسه في التراب ألا ساء ما يحكمون﴾ (سورة النحل، آية 58-59).

31) Jung, Carl G. Man and his Symbols. London, Aldus Books, 1964, (p 56-58).

32) Jung, Carl G. (p 56-58).

33) الجاحظ، عمرو بن بحر. البيان والتبيين، ج 1 (ص 104-105).

34) سورة المجادلة، (الآية 1).

35) القرطبي، أبو عبدالله محمد بن أحمد. الجامع لأحكام القرآن (تفسير القرطبي). ت: عبدالرزاق المهدي. ط 2. بيروت، 1999، ج 17، (ص 229-231).

36) سورة النساء، (الآية 20).

37) ابن الجوزي، جمال الدين أبو الفرج عبدالرحمن. كتاب الأذكياء. بيروت: مؤسسة الكتب الثقافية، 1988، (ص 194). انظر نص الرواية باللفظ ذاته (امرأة اصابت ورجل أخطأ) في كتاب الأبشيهي، المستطرف في كل فن مستظرف، ج 1، (ص 102).

38) كليطو، عبد الفتاح. الحكاية والتأويل: دراسات في السرد العربي. الدار البضاء: دار توبقال للنشر، 1988، (ص 21).

39) هند بنت النعمان بن بشير الأنصاري. (ابن خلكان. وفيات الأعيان. ت: إحسان عباس. ج 3. بيروت: دار صادر، (ص 95).

40) ورد البيتان بالصيغة التالية، ليس في الحجاج، بل في روح بن زنباع الذي كانت تكرهه هند بنت النعمان، انظر المرجع السابق (ص 95).

وهـل هـند إلا مهـرة عربـيـة سـليلة أفـراس تحللها بغـل
فإن نتجت مهراً كريماً فبالحرى وإن يكُ إقراف فما أنجب الفحل

41) الأبشيهي، شهاب الدين محمد بن أحمد. المستطرف في كل فن مستظرف. ت: درويش الجويدي. بيروت، المكتبة العصرية، 1997، ج 1، (ص 99-100).

42) يناقش د. عبدالله الغذامي في كتابه المرأة واللغة فكرة استلاب المرأة من حيث أن اللغة بكل مدلولاتها الثقافية والاجتماعية حق للرجل. (انظر، الفصل الأول: الأصل التذكير)، من كتاب المرأة واللغة. بيروت: المركز الثقافي العربي، 1996.

43) ابن طيفور، أحمد بن أبي طاهر. بلاغات النساء. ت: د. عبد الحميد هنداوي. القاهرة: دار الفضيلة، (ص 115-118). وقد وردت رواية مقتضبة لذات القصة في كتاب عيون الأخبار لابن قتيبة (ج 4 ص 406). الطريف في هذه الرواية أنها كانت بحضرة زياد بن أبيه وليست بحضرة معاوية.

44) الغذامي، عبد الله.ثقافة الوهم. (ص 103-104).

45) القرشي، عالي. نص المرأة: من الحكاية إلى التأويل. دمشق، دار المدى للثقافة والنشر، 2000، (ص 36).

46) ابن طيفور، أحمد بن أبي طاهر. بلاغات النساء. ت: د. عبدالحميد هنداوي. القاهرة: دار الفضيلة، (ص 153-154).

وردت هذه الحكاية أيضاً في العقد القريد لابن عبد ربه، ت: محمد سعيد العريان، بيروت: دار الفكر، (ج 1، ص 299-300). وصبح الأعشى في صناعة الإنشا للقلقشندي، دمشق، دار الفكر،) 1987 ج 1، ص 306-308). وقصص العرب، لمحمد أحمد جاد المولى وآخرين، بيروت: المكتبة العصؤية، (ج 2، ص 119-120).

47) المصدر السابق، (ص 53). ورد هذا التفسير في هامش حكاية الدارمية في كتاب بلاغات النساء.

48) تثبت رواية ابن عبد ربه صفتين أخريين (وعاديتك على جورك في القضاء وحكمك بالهوى) وهما صفتان تعمقان المواجهة بين معاوية والمرأة. انظر كتاب أخبار النساء في العقد الفريد، (ص 76).

49) تشير د. سعاد المانع إلى أن المرأة في هذا النوع من القصص تقوم بالأعمال النبيلة المتصلة بالجماعة مباشرة، مثل فعلي لضيافة والعطاء. وهذه الصورة هي «الصورة الطبيعية للمرأة في التراث الأدبي»، مجلة النص الجديد، العدد 3/4، 1995، (ص 80).

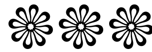
50) العقاد، عباس محمود. معاوية بن أبي سفيان. بيروت: المكتبة العصرية، (ص 39).

51) هذه الإشارة بأن معاوية يعطى من غير ماله وردت في العديد من الحكايات، منها حكاية أروى بنت الحارث بن عبدالمطلب مع معاوية حيث تقول: «إن علياً أدى الأمانة وعمل بأمر الله، وأخذ به، وأنت ضيعت أمانتك، وخنت الله في ماله، فأعطيت مال الله من لا يستحقه، وقد فرض الله في كتابه الحقوق لأهلها، وبينها فلم تأخذ بها" ابن طيفور، بلاغات النساء (ص 85).

52) من بين هذه الحكايات التي وردت في كتاب بلاغات النساء (كلام عائشة بنت الأطرش، وكلام الزرقاء بنت عدي، وكلام أروى بنت الحارث بن عبد المطلب)، وغيرها، (ص 151).

53) توفي مؤلف هذا الكتاب (أحمد بن أبي طاهر طيفور الخرساني) التي ترد هذه الحكاية من ضمن حكايات عديدة عن بلاغات النساء، في عام 280هـ.

54) المانع، سعاد. «المثل العليا وصورة المرأة في قصص العرب القديم»، مجلة النص الجديد. العدد 4 /3، 1995، (ص 80). فهي ترى أن هذا النوع من القصص يمثل اتجاهاً يجب أن يلتفت إليه البحث العلمي.



أرجو أن يغفر لي أساتذة المناهج النقدية الحديثة، وأخصُّ منهم أساتذة المناهج اللغوية: البنيوية، والتفكيكية والشكلية، وما لست أدرى إن أنا تخطيت مناهجهم أو حِدت عن دروبها إلى دربٍ آخر أراه أيسر، وأسهل، وأقرب إلى الذوق العربي والفهم العربي؛ لأنه لا يحمل معه روائح الغربة ولا مساطر النقاد الغربيين أو مباضعهم أو آلاتهم القياسية التي بدأت توصف عند آخرين منهم بأنها بائسة.

فالشعر عندي، في أي لون كان وأي موضوع، هو نفحات وجدانية ينعكس فيها حس الشاعر وذوقه وفنه وثقافته وتفاعله الحي مع الكون والوجود. وإلا فأولى لشاعره أن يتحول إلى المقالة أو البحث.

من هنا، سأسأل الشعر، وأنا ألبس ثوب النقد، ماذا يعطيني؟ وأخبر القارئ بما أعطاني آملاً أن نلتقي ثلاثتنا عند ينابيع الحياة الحرة المتفتحة الواعية في محفل اللغة الجميلة الموحية المشحونة بآيات الإبداع؛ دون أن يموت أحد منا لا أنا ولا القارئ ولا النص (كما تقول بعض مصطلحات النقد الحديث).

كما أرجو الأكاديميين من الباحثين والنقاد أن يعذروني إن أنا لم أوثق ما أكتبه بالإحالة إلى المراجع والمصادر؛ لأني - هنا بالذات - فضّلت أن لا آخذ من المراجع والمصادر، فأستغني بذلك عن الإحالة، وأريح القارئ من العلامات والهوامش، وأبقيه مع النص يماشيني خطوة خطوة ونحن نرافق النص نسأله وهو يبوح لنا بمكنوناته ويقدم

لنا أخباره. فالتعامل المباشر مع النص يتيح للقارئ أسباب التواصل الفعّال الذي لا تلهيه عنه الأدوات التي تحفر في النص بحثاً عن الدلالات والعلامات، وترسم لذلك الخطوط والبيانات والجداول والرموز التي تفجع الشاعر بنصه لأنه لو عاد ليتعرف عليه لما عرفه بعد أن أحاله النقد الحديث إلى ركام وأشلاء، أو كتب عنه وهو غائب دون أن يستحضر أو يسمح له بالحضور لسماع أقواله واستقراء ملامحه، لأن وليده اختُطف منه وزُيّف فأصبح كغريب ألبير كامو محكوماً بقضية اعترف هو بغيرها وفيما اعترف الحقيقة. ومن لا يصدقني فليقرأ تنظيرات الدكتور كمال أبو ديب في كتابيه: البنية الإيقاعية للشعر العربي، والرؤى المقنعة، وتعليقات الدكتور عبدالعزيز حمودة في كتابيه: المرايا المحدَّبة، والمرايا المقعرة.



من هذا الأفق، وبهذا المنظور سوف أطل على بضعة نصوص لأبي عبادة البحتري، داعياً القارئ الكريم إلى أن يقف معي حيث أقف من كل نص، ثم يرافقني لندخل إلى حرم النص مصطحبين معنا فهمنا وذوقنا الفني فقط. وأنا زعيم بأنه سيجد من المتعة مثلما أجد، وربما سيكتشف في عالم النص ما لم أكتشف فيكون النص قد اغتنى بقراءتنا، ونكون نحن قد اغتنينا بمرافقته. راجياً ألا نحمل إلى النص ولا نحمل عليه، وأن ننحّي أية قراءة تعسفية افتراضية أو أفكار قبلية مسبقة عنه قد نكون تعلمناها في المدارس أو قرأناها عند بعض الشراح التقليديين.

وسوف يتنوع تعاملي مع النصوص سعياً مني وراء دفع الملل عن القارئ ومساهمة في تنويع أشكال حضور النص أمام قارئه.



1 - معركة مع الذئب

وقد وُضع النص - كما درسناه في المدرسة الثانوية - تحت عنوان «وصف الذئب». ولسوف يُظهر النص نفسه أن هذا العنوان غير دقيق. فهو لا يصف ذئباً ما؛ بل يصوّر معركة مع ذئب جائع في بيداء يابسة مقفرة. والمعركة معركة الشاعر نفسه لا معركة أخرى يصفها الشاعر. يقول النص:

وأطلس[1] ملءِ العين يحملُ زوره[2] وأضلاعَه من جانبيه شُوى[3] نُهْدُ
سما[4] لي وبي من شدَّة الجوعِ ما به ببيداءَ لم تُعرَفْ بها عيشة رَغدُ
كلانا بها ذئبٌ يحدّثُ نفسَه بصاحبه، والجدُّ[5] يتعسُهُ الجَدُّ[6]
عوى. ثمَّ أقعى. فارتجزتُ. فهجتُه فأقبلَ مثل البرقِ يتبعُه الرَّعدُ
فأوجرتُه خرقاءَ[7] تحسبُ ريشها على كوكب ينقضُّ والليلُ مسودُّ
فما ازداد إلاّ جرأةً وصرامةً وأيقنت أنَّ الأمرَ منه هو الجدُّ
فأتبعتها أخرى فأضللت نصلها بحيث يكون اللُّبُّ والرُّعبُ والحقدُ
فخرَّ وقد أوردتُه منهل الرَّدى على ظمأٍ لو أنَّه عذُبَ الوردُ
وقمتُ فجمَّعت الحصا[8] فاشتويته عليه وللرمضاء من تحته وقدُ
ونلت خسيساً منه ثمَّ تركته وأقلعت عنه وهو منعفر فرْدُ

يلاحَظ كيف وضع الشاعر الذئب الضاوي الجائع المتحفز للافتراس في صدر اللوحة، فهو ذئب ضخم يملأ العين منظره؛ لكن الجوع أهزله فجعله جلداً وعظاماً بارزة أضلاعه، وذلك ما أضناه فجعله متحفزاً لافتراس ما يلقاه أو من يلقاه في طريقه. ثم وضع نفسه قبالة الذئب بالوضعية ذاتها وقد جمعت اللوحة الحية بينهما في وضعية حية متحركة تأخذ بالأنفاس:

(سما لي وبي من شدة الجوع ما به) و(كلانا بها ذئبٌ يحدّث

نفسه بصاحبه) وللقارئ أن يتصور المشهد بروعته والخوف الذي يشيعه في المكان؛ ثم بالفضول الذي يبعثه في نفس القارئ قبل بدء المعركة بهنيهات. ولا يمكن في هذه الحالة أن تغيب عن المشهد البيئة المفزعة زماناً ومكاناً أي في ليل موحش وصحراء كئيبة أكثر وحشة (لم تُعرف بها عيشة رغد).. الذئب الجائع المخيف في ليل صحراوي رهيب.

ولم يمهل الشاعر قارئه ليلتقط أنفاسه. بل بدأ المعركة وهو جزء منها وفاعلٌ فيها. بل هي رسمٌ بالحركات لمعركة حقيقية نشبت بين الشاعر الجائع وذئب مهزول من الجوع، ويبدأ الفعل الماضي بنقل الومضات التي هي أشبه بـ (فلاشات) السينما أو التلفاز المتلاحقة (عوى، ثم أقعى، فارتجزت، فهجتُه.. فأقبل مثل البرق يتبعه الرعد). حتى الفعل المضارع في آخر البيت زاد الصورة حركية وزادها صخباً وانخطافاً.

وعاد الفعل الماضي ليكمل الصورة ويزيده المضارع الذي تلاه حركة وتمادياً (فأوجرته خرقاء.. تحسب ريشها على كوكب ينفض والليل مسود).

وكان الخوف الأكبر إذ ضل السهم طريقه، أو أصاب الذئب ولم يقتله. وهذا مما يرفع من توتر المشهد ويزيد من هوله إذ يضاعف من هيجان الذئب واندفاعه واشتعال نار الافتراس عنده، ويزيد الخوف والتحفز عند القارئ.

(فما ازداد إلا جرأة وصرامة). لعله لولا جوعه لكان هرب وأخلى الساحة. (وأيقنت أن الأمر منه هو الجِد) أي تأكد الخطر، ولم يعد ثمة من خيار إلا المواجهة. فهي - إذاً - غريزة الافتراس تتأجج حتى أقصاها تقابلها غريزة حب البقاء عند الشاعر تواجه امتحانها الحاسم.

وهكذا عاد الفعل الماضي، وعادت ومضاته تتلاحق.

(فأتبعتها أخرى، فأضللت نصلها) في القلب. لقد جندله في الرمية الثانية (فخرَّ، وقد أوردته منهل الردى).. وتهدأ الصورة، وتُلتقط الأنفاس رويداً، ويبدأ الشاعر التصرف على مهل، ويضع في أسفل اللوحة المشهد الأخير الذي رشح له منذ المطلع. ألم يقل إنه كان في أعماقه ذئب جائع يسكن أحشاءه كما كان ذلك الذئب مهزولاً من الجوع؟. وقد حدَّث نفسه (أي منّاها) بشيء من لحم هذا الذئب الذي أحلَّ لنفسه أكله (والضرورات تبيح المحظورات). لذلك يرينا نفسه كيف جمع بعض الحطب فأوقده وشوى من الذئب بعض اللحم. لكنه – على ما يبدو – لم يستسغه بدليل قوله: ونلت خسيساً منه.

بيد أنه لم يتركه هكذا وينصرف.. بل بشيء من التشفي والشماتة: (وأقلعتُ عنه وهو منعفرٌ فرْدُ).

وهذا ما جعل الصورة الحركية تلازم المشهد حتى إسدال الستارة.

ولا أزيد من التعليقات كيلا أحرم القارئ من الاستمتاع بما شاهد من مقدرة الشاعر الخارقة على الرسم بالكلمات الحية المتحركة. وذلك ريثما أكون قد هيأت له مسرحاً آخر من مسارح البحتري الماتعة.



2 – وصف موكب المتوكّل

هو وصفٌ بحق. غير أنه وصفٌ لولا خوف المبالغة لقلنا فاق المشهد.

خرج المتوكل إلى صلاة العيد في موكب الخلافة وأبَّهة الملك.

وكان البحتري (شاعر المتوكل) حاضراً، فقال يصف الموكب (هذه المرة وصف مشاهد):

بالبرِّ صمتَ، وأنت أفضلُ صائمٍ   وبسنّة الله الرضيّةِ تفطرُ
فانعم بيوم الفطر عيناً إنه   يومٌ أغرُّ على الزّمان مشهَّرُ
خلنا الجبال تسير فيه وقد غدت   عدداً يسيّره العديدُ الأكبرُ
والخيلُ تصهلُ والفوارس تدَّعي   والبيضُ تلمعُ والأسنّةُ تزهرُ
والشّمسُ طالعةٌ توقدُ في الضحى   طوراً.. ويطفئُها العَجاج الأكدر
حتى طلعتَ بنور وجهك فانجلى   ذاك الدُّجى وانجاب ذاك العِثيَرُ
وافتنَّ فيك الناظرون، فإصبعٌ   يُومى إليك بها وعينٌ تنظرُ
فمشيت مشيةَ خاشع متواضع   للّه لا يزهو ولا يتكبّرُ
حتى انتهيت إلى المصلَّى لابساً   نورَ الهدى يبدو عليك ويظهرُ
أبديتَ من فصل الخطاب بحكمة   تنبي عن الحق المبين وتُظهرُ
فلو أنَّ مشتاقاً تكلَّفَ فوقَ ما   في وسعه لسعى إليك المنبرُ



النص يظهر أن مواكب المحتفلين بالعيد، وهي تحضّر لاستقبال الخليفة ومرافقته إلى المسجد، قد بلغت حداً فاق الوصف. أمواج البشر المتلاطمة كأنها الجبال تسير وتنتقل بضخامتها وروعتها وبهائها ومهابتها. ثم كتائب الفرسان اللاعبين لعبة السيف والترس.. حتى ليكاد صهيل الخيل في المشهد يُصِمُّ الآذان. ولمعان الأسنة والسّيوف يبهرُ العيون. والشمس.. حتى الشمس رأد الضحى، وهي تتوهج في سماء المشهد، لا تكاد تستقر على حال، يطغى عليها الغبار المتصاعد الذي يملأ الجو. لكن الشاعر لم يقل ما نقوله فيكتفي بأن يقول: غطّى الغبار وجه الشمس أو حجبها ليجعل وصف المشهد نثرياً بارداً وجافاً.

بل قال: (توقَّدُ في الضّحى طوراً) غير طويل و(يطفئها العجاج الأكدر). فإتيانه الكلمة (طوراً) هنا إنما ليحرك المشهد. إذ الحالة لم تكن لتثبت في ذلك المهرجان على وضعية واحدة. بل كانت متحولة متبدلة حيناً بعد حين. كانت ومضات أيضاً.. يتصاعد الغبار حيناً و(يطفئ الشمس المتوقّدة). يسمحُ لها حيناً بأن تظهر قليلاً وتحتل الساحة. لكن سرعان ما يعود ويطفئها.. وهكذا ترك الشاعر القارئ يتخيل المشهد الرائع دون أن يقدم له وصفاً هادئاً بتقريرية مملة.

ذلك كله هدأ وقرَّ في لحظة. لحظة مهيبة. لحظة ظهور الخليفة على المحتفلين. ولم يأت بالخليفة على مركبة أو محفَّة؛ ولم يقدمه في أي حالة أو هيئة. بل أظهره وكأنه إشراقة نورية على الناس (حتى طلعت بنور وجهك). مهابة وهيبة ووقار واحترام وإعجاب يسر بل الجمهور فيقرُّ حالاً ويهدأ، وينجلي الليل الذي كان يشكله ذلك الغبار، لأن الناس هدأت فلا صهيل خيل ولا لعب فروسية.. ولا.. ولا.. (فانجلى ذاك الدُّجى، وانجاب ذاك العثير).

وهنا تتحول اللغة من لغة فائرة متوترة في حركة اهتياج وعصبية مع الجماهير إلى لغة وقورة متزنة سائرة في ركب الخليفة المهيب. لكنه لم يجعل الجماهير تنصرف أو تغيب، ولا اللغة تبرد وتفتر، بل افتنَّ الناظرون بالخليفة. فتأمل - عزيزي القارئ صورة الناس.. هذا ينظر بإعجاب إلى الخليفة، وذاك يشير بإصبعه (ذاك هو. ذاك هو الخليفة.. انظر!. انظر!. انظروه!. لاحظوه!. انظروا كذا وكذا من هيئته وهيبته ووقاره وعظمته إلخ..).

وتعود اللغة إلى وقارها واتزانها لتساير الموكب (فمشيت مشية خاشع متواضع لله).. (حتى انتهيت إلى المصلّى لابساً نور الهدى).

انظر كيف يتحدَّث عن خليفة (مليكه) بمهابة وإجلال وعشق!.

وتعاود اللغة سيرتها في آخر المشهد كما في أوَّله صاعدة متوترة

متحفزة في مبالغات تتدرج حتى تبلغ أوجها في البيت الأخير. فكم كان ذ لك الخليفة مهيباً مؤمناً ورعاً، وخطيباً مفوَّهاً في الوقت ذاته حتى ليجعل المكان كله بناسه وأشيائه متلهّفاً لسماع المزيد متعلقاً بالبيان الرائع. وهل بعد انفعال المنبر من صورة حية يمكن أن يرسمها الشعر للمكان؟.

فلو أنَّ مشتاقاً تكلَّف فوق ما   في وسعهِ لسعى إليك المنبرُ



3 - لوحة في إيوان كسرى

القصيدة طويلة ومشهورة وُضعت في الكتب التي ترويها تحت عنوان: «وصف إيوان كسرى». وفيها هذه اللوحة التي اخترناها واقترحنا لها عنوانها: فكأنَّ الجرماز[9] من عدم الأنس، وإخلاقه[10] بنيّتهُ رمس[11].

لو تراهُ علمت أنَّ الليالي   جعلت فيه مأتماً بعد عُرسِ
وهو يُنبيك عن عجائب قومٍ   لا يُشابُ البيانُ فيهم بلبسِ
فإذا ما رأيتَ صورة أنطاكيّةً   ارتعت بين رومٍ وفرسِ
والمنايا مواثلٌ وأنوشروانَ   يُزجي الصّفوف تحت الدّرفس[12]
في اخضرارٍ من اللباس على أصفر   يختال في صبيغة وَرْسِ
وعِراك الرّجال بين يديهِ   في خفوتٍ منهم وإغماضِ جَرْسِ
من مشيح[13] يُهوي بعامل رمحٍ   ومُليح[14] من السنان بترس
تصف العينُ أنهم جِدُّ أحياءَ   لهم بينهم إشارةُ خُرْسِ
يغتلي فيهم ارتيابيَ حتى   تَتقرَّاهمُ يداي بلمسِ



هذه الصورة الوصفية من الخارج يجلب فيها الشاعر قارئه ليجعله رفيقاً له، ويتحسس المشاهد مثله، ويتحرك حركته.

الجرماز أحد أبهاء القصر الهامة، وهو المكان الذي رُسمت على جدرانه صورة حية لمعركة أنطاكية المشهورة بين الروم والفرس. ومع أنها كان رمس مهدّم أو بقية من طلل، لو رأيته لحزنت لما شاهدت. تلك الأبهة والعظمة التي كان الفرح يحيلها إلى ما يشبه العرس الدائم. قد تحوَّلت الآن إلى مأتم دائم.

غير أن الشاعر لم يرَ في المكان المهدَّم مجرَّد أطلال ميتة، بل هي حياة دائمة مستمرة لا تفنى. فهو شاهد على عجائب أولئك القوم الذين بنوه وكانوا ساكنيه يديرون الإمبراطورية العظيمة منه. شاهد بعظمة بنائه. شاهد بما يسترجعه في خيال القارئ من صور الأبهة والعظمة لأولئك القوم (الأكاسرة)، والشاهد الأعظم هو الشاهد الماثل أبداً على الحيطان. ألا وهو صورة المعركة الكبرى المشهورة. معركة أنطاكية بين الروم والفرس. ولمجرد ذكر معركة أنطاكية، وقبل أن تشدَّك الصورة البارعة والشعر الوصفي الأخاذ لابد أن تبتعث في مخيلتك صور الصراع الدائم المتجدد على منطقتنا وفي منطقتنا بين الأغيار لامتلاك أرضنا وأمرنا. فالإمبراطوريتان العظيمان المتجاورتان آنذاك (إمبراطورية بيزنطة، وإمبراطورية الفرس) كانتا في صراعٍ دائم. وساحة الصراع كانت بلادنا؛ والصراع على بلادنا. مَن منٍ الإمبراطوريتين ينتزع السيادة وامتياز التحكم بنا ونهبنا (وما أشبه الليلة بالبارحة). لم يقل البحتري هذا، لكننا، ونحن نقرأ هذا الشعر الرائع الذي يرسم بالكلمات هذه الصورة الحسية الحركية لا نملك إلا أن نبتعث ذلك الزمان فيمثل أمامنا وكأنه الآن يمثل ويتحرك. صراع بين القوى العظمى علينا ومساومات وصفقات تتم والبضائع وأثمانها من ثروات بلادنا أو أرواح أبنائنا. فأما أنطاكية فقد أخذتها تركيا في صفقة مع الاستعمار الفرنسي عشية الحرب العالمية الثانية، وأما باقي

البلاد فساحات صراع الآن بين الأوروبيين الحالمين أبداً بالعودة، والأمريكان الهاجسين أبداً بالخوف من عودة أولئك.

ولا نسترسل حتى لا يخرج بحثنا عن غايته؛ بل نعود إلى صورة المعركة كيف نقلها الشعر إلينا صورة حسية حية متحركة تبعث الخوف والرهبة في نفس الرائي. وعندما يهدأ روعه يعجب لروعة الفن. أما نحن فنحيي الشاعر الذي نقل إلينا المشهد وكأننا نراه يتحرك في الكلمات والصور الأدبية.

فإذا ما رأيت صورة أنطاكية ارتعت بين رومٍ وفرسِ..
والمنايا مواثلٌ وأنوشروان يزجي الصفوف تحت الدّرفسِ

يا تُرى!.. هل إبراز كسرى أنوشروان بطل المعركة انحيازاً من الشاعر أم هي اللوحة وضعته في هذا المقام؟ مهما يكن فإن عبارة (يزجي الصفوف) هي التي حرّكت الصورة ومنحتها الحياة أمام الأعين.

ولننظر بعد ذلك إلى الأشكال والألوان كيف تحرك المشهد فلا تجعله يستقر لحظةً في عين الناظر أو خياله. فالمشاهد ساكنة خافتة لكنها في غاية الحركة والضجة والإيحاء والتأثير في النفوس.

لاحظ - عزيزي القارئ - كيف يحرّك المشهد وهو مجرّد مشهد مرسوم على جدار:

وعِراك الرّجال بين يديه في خفوتٍ منهم وإغماض جرْس

حتى المفردات الشعرية وهي تنساب أمام القارئ بعفوية وصدق وشفافية تبدو في آن معاً وكأنها منتقاةٌ بحيث يستحيل استبدال كلمة بأخرى تحل محلها هنًا ولا تسيء إلى فنية الأداء وروعة المشهد.

مناظر الكر والفر وضربات السيوف وطعنات الرماح وأساليب الدفاع حتى ليجعلك تُؤخذ بما أُخذ به، وذلك شاهد إخلاص واعتراف

أيضاً ببراعة الرسام الذي يخدع الناظر عن نفسه حتى ليظن المشهد حقيقياً.

يغتلي فيهم ارتيابي حتّى تتقرّاهمُ يدايَ بلمسِ

وهل بعد هذا من فنية للأداء وإخلاص للغتنا العظيمة في طواعيتها للأداء إذا ما توافر لها الشاعر الموهوب؟!



4 - الفتح بين خاقان والأسد

وهذه لوحة أخرى نكتفي منها بأن نذكّر بما قاله عنها الدكتور عبدالله الغذامي في كتابه «المشاكلة والاختلاف» في معرض مقارنتها وقصيدة المتنبي في مدح والي طبرية بدر بن عمار وقتله الأسد بالعصا، مع قصيدة بشر بن عوانة الذي خاض معركة ضارية مخيفة مع الأسد، ولكنَّ بشراً أدخل في مشهده العنصر الإنساني والمشاعر الإنسانية النبيلة بحضورٍ فيه الكبر والكبرياء والشَّهامة. وكيف يجسّد الدارس الفرق بين من يخوض معركة وينقل وقائعها وأحاسيسها، وبين من يصف معركة ويتصوَّر آثارها ومداها. وقد تمنيت يوم قرأت المقارنة لو أن الدكتور الغذامي تذكَّر معركة البحتري مع الذئب ووازن بينهما من حيث الاتفاق على حيوية المشهد وحركيته والفارق بين من يأكل ضحيته، ومن يأسف لاضطراره إلى قتل ضحيته ويواسيها بقوله للأسد بعد أن جندله: لا تأسً يا صاحِ، فقد متَّ موتاً كبيراً يليق بأمثالك.

ولا يفوتني أن أدعو القارئ إلى التماس قصيدة البحتري في ديوانه أو في مختارات بطرس البستاني في كتابه: أدباء العرب. وقصيدة بشر في كتاب الدكتور الغذامي المشار إليه آنفاً.

5 – وصف بركة المتوكل

حتى الطبيعة لا يستطيع البحتري أن يصفها، ولو من الخارج، إلا حيةً متحرّكة. يبدأ وصف البركة بهذا النداء/ التعجب، اللاهف:

يا من رأى البركةَ الحسناءَ رؤيتها   والآنساتِ إذا لاحت مغانيها

ثم يبالغ في البيت الثاني فيجعلها أهم من البحر. لكنه، وقد تكلف للمشهد هنا سرعان ما يقفز إلى الأفق الحي المتوثب فيعطي الطبيعة نفساً إنسانية، ثم يخضعها للتحليل النفسي.

ما بال دجلة كالغيرى منافسها   من الحسن طوراً، وأطواراً تباهيها

فهذه المنافسة الجميلة والمباهاة الطريفة تقف بقارئ الشعر على طريق نزهة تأخذ فيها بالألباب مناظر دجلة الخلابة وقد رأت منافساً لها تباهيه ويباهيها إلى جانب ذلك يدخل الشاعر العنصر الإنساني فكأنَّ المكانين صبيتان حلوتان تتنافسان وتتباهيان بجمالهما. ثم لايلبث أن يأخذ القارئ إلى التاريخ فيدخله إليه من باب الأسطورة والمرويات التراثية الخارقة:

كأنَّ جنَ سليمان الذين وَلوا   إبداعها فأدقّوا في معانيها
فلو تمرُّ بها بلقيس عن عرضٍ   قالت هي الصَّرح تمثيلاً وتشبيها

وواضح أن البيت الأول يتوكأ على بيتين للنابغة الذبياني يقول فيهما:

... إلاَّ سليمانَ إذ قال الإلهُ له   قمْ للبريّةِ فاحددها عن الفَندِ
وخيّس الجنَّ إني قد أذنت لهم   يبنون تدمرَ بالصَّفاحِ والعمدَ

واقتبس البيت الثاني من القصة القرآنية التي تقول عن بلقيس:

﴿وقيل ادخلي الصَّرحَ فلما رأته حسبته لجَّةً وشمرت عن ساقيها﴾.

ويصل بعد هذه المداخلات الحسية البصرية والنفسية والتاريخية إلى الصور الحركية المتلاحقة التي تجلوها التشابيه والاستعارات والكنايات والمحسنات البديعية:

تنصبُّ فيها وفود الماء مُعْجلةً كالخيل خارجةً من حبل مُجريها
كأنّما الفضة البيضاء سائلةً من السبائك تجري في مجاريها
في حب الشمس أحياناً يضاحكها وريّقُ الغيث أحياناً يباكيها
إذا النجوم تراءت في جوانبها ليلاً حسبتَ سماءً ركبت فيها

وهكذا يرى البحتري الطبيعية دائماً متحركة حية يندمج فيها الإنسان حتى ليكادان يشكلان كلاً متداخلاً من الصعب فصلهما عن بعضهما في المشهد الواحد.

ومَن منا لا يذكر الأبيات الجميلة التي درسناها في المرحلة الإعدادية في «وصف الربيع». وكثيراً ما يعطينا أساتذتنا منها مادة لكتابة موضوعات التعبير الأدبي:

أتاك الرَّبيع الطلق يختال ضاحكاً من الحسن حتى كاد أن يتكلما
وقد نبَّه النيروز في غسق الدُّجى أوائل ورد كنَّ بالأمس نُوَّما
يفتّقها برد الندى فكأنه يبثُّ حديثاً كان قبلُ مكتّما

رحم الله أساتذتنا الذين حبّبونا بتراثنا من خلال عرض النماذج الجميلة فيه. ورحم الله البحتري. فإنه من أرقِّ شعراء التراث وأصفاهم ديباجة.

الهوامش

1) أطلس: من أسماء الذئب أو أوصافه الدلاَّلة عليه.

2) زوره: جسمه.

3) شُويً نُهّدُ: قوائم طويلة.

4) سمالي: تصدَّى لي. تحفَّز.

5) الجِد: التصميم ضد الهزل.

6) الجَدّ: الخط.

7) أوجرته خرقاء: رميته بسهم.

8) الحصا: الخطب.

9) الجرماز: البهو الرئيسي في القصر.

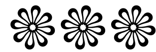
10) إخلاقهِ: بلاه.

11) رمس: قبر.

12) الدرفس: راية الحرب.

13) مشيح: مُقبل.

14) مُليح: محاذر – مدافع.



للإنسان أن يحلم بالمستقبل، ويعيشه في خياله، عن طريق أحلام اليقظة، أو عن طريق الرؤى وأحلام المنام، وله أن يعيش حدود حاضره، لا يضيق ولا يتبرم ولا يمد عينيه يمنة أو يسره، وله كذلك أن يستنجد بماضيه فيحياه في أسلوب ذكريات، أو ذِكَرٍ، (جمع ذكرى أو ذِكْرَةٍ) ليأخذ منها العبرة، ويستنير بها في ظلمات حياته، ويفيد من تجاربه، أو يلجأ إليها ليتخذ منها ملاذاً لروحه، وسلواناً لمعاناته، فإذا عبر عن ذلك بأسلوب قولي، كانت له الحرية في أن يعبر بما يشاء من تراكيب، كما يمكن له أن يتبع أسلوباً خاصاً، وقالباً معيناً، يأخذ كينونة محددة المعالم، مثله في ذلك مثل المتعجب، فإنه يمتلك الحرية في أن يعبر بما يشاء من الأساليب، ولكنهم عقدوا لأسلوبين اثنين منها مبحثاً نحوياً خاصة تحت عنوان (فعلا التعجب) أو (أسلوب التعجب).

وكأن عنترة بن شداد لما قال (ولقد ذكرتك والرماح نواهل) قد ابتدع أسلوباً نحوياً وأدبياً للذكر، أو التذكّر، ذا معالم خاصة، وطرائق معينة، ثم جاء بعده من ترسمها، وسلك سبيلها، فتحقق للأسلوب الذكْري العنتري الأصالة والسيرورة، فما الذي قاله عنترة؟ قال عنترة في معلقته وهو لاينفك عن حب ابنة عمه عبلة:

ولقد ذكرتُك والرماح نواهلٌ   مني، وبيض الهند تقطر من دمي
فوددت تقبيل السيوف، لأنها   لمعت كبارق ثغرك المتبسم

البيتان مكتنزان معنوياً وصورياً ولفظياً، وبهذا الاكتناز بهرا كل

من قرأهما، واستطاعا أن يؤسسا للأسلوب الذكري بعامة، يتجلى ذلك فيما جاء بعدهما من عصور، حيث تعاقب الشعراء على استخدام هذا الأسلوب، مما يرشحه لأن يكون قاعدة تلتزم وتدرس.

أ - *الجانب الشكلي*: واو القسم + لام القسم + قد + ذكرتُكِ (مخاطباً به الأنثى) + جملة حالية مقترنة بالواو + بعد مسافة تقتصر أو تطول تأتي الفاء داخلة على جملة فعلية ماضوية.

ب - *الجانب المعنوي*: وتتحكم في إيقاعات هذا التذكر مجموعة من الإيقاعات الظاهرة والخفية، منها:

1 - الشاعر في موقف مهزوز، محتاج فيه إلى دعم نفسي، فلذلك هو يبدأ كلامه بالقسم، ليؤكد لنفسه ولمن يخاطبها أنه صادق فيما يقول.

2 - نوع الشيء الذي يتذكره، هل هو شيء سعيد جالب للسرور، فهو يتذكره حينئذ ليسعد بلحظات الذكرى، ويتزود منها، ويود لو تطول.

أو أن الذي تذكره تعيس، متعس، مثير للأحزان، ومحرك للأشجان، مفسد لما قد يكون عليه من سرور، ومكدر لصفوة الحياة ومباهجها، فهو لا يريد أن يتذكره، ولكن الأقدار تفرضه عليه فرضاً.

3 - مناسبة التذكر، هل هو تذكر طبيعي تلقائي، على طريقة (الشيء بالشيء يذكر)؟ أو هو استذكار واستجلاب واستحلاب؟ أو هو شيء آت في غير أوانه، وإضافة سيئة لما لا يحسد عليه؟

4 - قد يكون المهم لدى الشاعر بمجرد الذكرى، ثم نقلها إلى صاحبته، وقد يصحبها بذكر بعد ماذا صنع بعد أن تلبسته حالة الذكرى، فيأتي بما بعد الفاء ليجد فرصة أطول للحديث إلى صاحبته، أو فرصة لإظهار كل ذلك للمتلقي، كوسيلة للتنفيس، وهذا ما يفسر

لنا طول الأبيات من قصرها، كما يفسر وجود الفاء وعدم وجودها.

5 – النموذج الذكّريّ في بيتي عنترة:

- قادح الذكرى: زحمة الرماح، ولمعان السيوف، وتقاطر الدم.
- الذكرى: ثغر عبلة المبتسم الذي لمعت ثناياه.
- الصلة بين الطرفين: الازدحام واللمعان، وصعوبة شق الطريق في حربه الأقران، وصعوبة شق الطريق إلى عبلة بين الأقوام، فجميع أحواله حرب لا سلم فيها.

وهو في مأزق دائم، والمتلقي يتوقع أن تكون الذكرى مصطبة راحة، وفضاء يتنفس فيه الشاعر الصعداء، ويتخلص من بعض أعباء نفسه، ولكنه يفاجأ بأنها نازلة تضيف إلى ألمه آلاماً جديدة، وتلقي عليه بكلكلها، وتَعجبُ بعد ذلك لسيف مصلت يقطع الرقاب، وحبيب يهوي على شفرته يتمنى تقبيله لمجرد أنه تخيله ثغر حبيبته، أو أنه يشبه أن يكون في بعض مخايله، إنها فعلاً نقطة حرجه، ولحظة فاصلة، يغيب فيها الرشد، ويضل بها عقل الحليم. ثم ألحظ أن أحد الطرفين يرسل الموت شواظاً محرقاً، والطرف الآخر يمطر الحياة وابلاً من النشاط والمرح، أحدهما يملأ الأرض حرباً وموتاً، والآخر يملؤها عشقاً وحباً، وشتان بين هذا وذاك..!! ففي تصوير عنترة للموقف ظلال واضحة من التنافر والعناد الذي لا يمكن ترويضه إلا بريشة شاعر فنان كعنترة..!!

- ويتصدر نص عنترة للاحتذاء، شأن تراث كل العباقرة والمبدَعين، فكل من جاء بعد ذلك هم عالة عليه، ومسهمون باحتذائهم له في تأصيل ما اختطه من معالم لهذا الأسلوب.

فها نحن نجد جمال هذا الأسلوب، يثير شهية شاعرين من شعراء العصر الحديث، ويدفعهما إلى تخميس بيتي عنترة، وهما:

1 - الشاعر الأول هو القاضي عبداللطيف بن علي فتح الله، من أهل بيروت، توفي سنة 1260هـ. قال:

ما عَنكِ لي، وَعَنِ ادِّكارِكِ شاغِلٌ إذ ما خَيالي عَنهُ شَخصكَ زائِلُ
لا وَقتَ قَلبي عَنك فيهِ غافِلٌ (وَلَقَد ذَكرتكِ وَالرِّماحُ نَواهِلُ
مِنّي وَبيضُ الهِندِ تَقطُرُ مِن دَمي)
مَسنونَةً - يا ما أُميلحَ سنَّها مصقولَةً لَمّاعَةً، فَكَأنَّها
بَرقُ الظَّلامِ، وَلَو تَردَّت جفنها (فَوددتُ تَقبيلَ السّيوفِ لأنّها
لَمَعت كَبارِقِ ثَغرك المتَبَسِّمِ)

وإنها حقاً لنزغة فقيه متطفل على الشعر وأهله، وكلام في غاية البرودة، لا علاقة له بالشعر غير الوزن والقافية.

2 - والشاعر الآخر هو محمد الهلالي صاحب المنظومات الهلالية (1235-1311هـ) قال:

أنا دون حبك يا مليحةُ، باذل روحي، ولو أن الآنام عواذل
هيهات يشغلني بغيرك شاغل (وَلَقَد ذَكرتكِ وَالرِّماحُ نَواهِلُ
مني وبيض الهند تقطر من دمي)
لكِ قامةٌ لا زلت أعشق لدنها ولأجلها أهوى الرماح وطعنها
يا ظبيةً ضحكت، فأبدت سِنّها (فوددت تقبيل السيوف لأنها
لمعت كبارق ثغرك المتبسم)

وهو ليس أوفر حظاً من صاحبه، ولا يبعد عنه كثيراً، وهذه مشكلة من يصرون أن يكونوا شعراء، معتقدين أن مجرد معرفتهم

للأوزان الشعرية، وترديدهم لبعض المحفوظات، بالإضافة إلى وجاهتهم ومكانتهم الوظيفية، يكفي أن يضعهم في مصاف الشعراء، وما هو بفاعل ولا مستطيع أن يفعل..!!

● أما الناسجون على منواله، والمتقفُّون أثره، فكثر، منهم:

1 - أبو طالب الرقي، وهو من شعراء اليتيمة (282/1) قال:

ولقد ذكرتكِ والظلام كأنه   يوم النوى، وفؤادُ من لم يعشق

وكأن أجرام النجوم لوامعا   درر نثرن على بساط أزرق

والفجرُ فيه كأنه قطر الندى   ينهل من ثبج الغمام المغدق

قال أبو بكر الخُوارَزمي: إنه أحد المقلين المحسنين، الذين يطبقون المفصل في أغراضهم، وينظمون الدر المفصل في معانيهم وألفاظهم، ثم أنشد له هذه الذِّكْرية.

وقال صاحب الإيضاح (19/3): ومن التشبيه التخييلي قول أبي طالب الرقي، وهو من شعراء اليتيمة:

ولقد ذكرتكِ والظلامُ كأنه   يومُ النوى، وفؤادُ من لم يعشق

قال: فإنه لما كانت أيام المكاره توصف بالسواد توسعاً، فيقال: اسودّ النهار في عيني، وأظلمت الدنيا عليّ، وكان الغزِل يدّعي القسوة على من لم يعشق، والقلب القاسي يوصف بالسواد توسعاً، فخيل يوم النوى، وفؤادَ من لم يعشق، شيئين لهما سواد، وجعلهما أعرف وأشهر من الظلام، فشبه بهما، وهو من تشبيه المحسوس بالمعقول.

قلت: والنص مزدحم بالصور الليلية الرائعة بنجومها اللوامع، وكواكبها المتناثرة في صفحة السماء الزرقاء الصافية، وفجرها المتوثب للبزوغ تهدهده قطرات الندى وغلائل الغمام المغدق.

وإذا ما رددنا النظر في الأبيات وجدنا أن طبيعة الجملة الذكرية

المتصدرة، هي نفس طبيعة النموذج العنتري، غير أن وقت التذكر وحده هو الذي اختلف، إن الرقي لا يذكر صاحبته في ميادين حربية، وإنما في ظلام موحش مخيف، وهو يعاني من الوحدة والعزلة، ويسرع فيربط بين آلام الوحدة، وآلام يوم الفراق ومعاناته، يخالف معظم الشعراء ولا يوافقهم على مقولة: (ويل للشجي من الخلي)، فغير العاشق وهو خلي، يعاني أيضاً ظلاماً نفسياً مدمراً، يصح أن تقول معه: (ويل للشجي والخلي)، ونلحظ أنه لم يرد إظهار صاحبته بما ترتب عن الذكرى، فلذلك لم يأت بالفاء..!! وكذلك فعل جرير فيما يأتي، حيث يكون الهدف الإخبار بحصول الذكرى وظروفها لا غير.

2 – قال جرير (الديوان 233):

ولقد ذكرتكِ باليمامة ذُكْرةً   إن المحب لمن يحب ذَكور

والعيس مُنعلةُ السَّريحِ من الوجَي   وكأنهن من الهواجرِ عُور

(السَّريح: السير الذي تُشدّ به الخَدَمة فوق الرُّسغ. والخَدَمة: هي هنا أيضاً سير غليظ محكم مثل الحلقة، يشدّ بها رسغ البعير. الوجَى: رقة القدم، والحافر، والخف من كثرة المشي).

وهوى جرير مبعثر بين قرى اليمامة، ومدن العراق والحجاز، والشام، ويبدو أن صاحبته هذه ليست من اليمامة لأنه تذكرها وهو في اليمامة، وفي وقت صعب أيضاً كصاحبيه السابقين، في رحلة صحراوية شديدة الحر، وقد وجيت أخفاف الجمال، وثقل الإبصار على العيون، لكن درجة الصعوبة مختلفة، فهي الحرب عند عنترة، وهي شدة الظلام عند الرقي، وهي الرحلة الشاقة في أرجاء صحاري اليمامة عند جرير.

3 – وقال جرير أيضاً (الديوان 357):

ولقد ذكرتكِ والمطيّ خواضعٌ   وكأنهن قطاً فلاةٍ مَجْهَل

يسقين بالأدْمَى فراخَ تَنوفةٍ   زُغْباً حواجبهُن حمرَ الحوصل

4 – وقال أيضاً (الديوان 426):

ولقد ذكرتكِ والمطيّ خواضعٌ   مثلُ الجفون بُبرقَتيّ أرمام
قد طال حبُّكَ لو يساعفكَ النوى   نجداً، وأنت بنخلتين تهامي

(خواضع: متطامنة الأعناق للسير. برقتا أرمام: مكان) وكالمرة السابقة يتذكر صاحبته التهامية وهو بنجد في حالة سفر على المطي في الصحراء.

5 – قال المرار الفقعسي:

ولقد ذكرتكِ والخصومُ يلفُّهم   باب يقاربهم على الأوتار
عند الخليفة أن تُنَجَّحَ حاجتي   أو أن تُرَدَّ حوارَها بحُواري

6 – وقال عمر بن أبي ربيعة:

ولقد ذكرتكِ يا بهية بعد ما   ذهب الكرَى بمُجالِسي ونديمي
فعليكِ يا ليلَ السلامُ تحيّةٌ   عدد النجوم، وقلّ من تسلمي

ونلحظ أنه خرب بعض معالم الأسلوب، وذلك فيما يخص الجملة الحالية، وفي إتيانه باسم صاحبته منادى، وذاك نزوع منه لكسر القائم، وهي فكرة يندفع إليها بعض المبدعين طلبُ التفوق والتفرد، وما كل مرة يحصل لهم ما يريدون..!!

7 – والوأواء الدمشقي (هو محمد بن أحمد العناني، توفي سنة 385هـ) يذكر صاحبته أيضاً في لحظة انبساط وسرور، فيذكرنا بقول الآخر حين قال:

وإني لتعروني لذكراك هزة   كما انتفض العصفور بلله القطر

يقول الوأواء:

ولقد ذكرتكِ والنجوم كأنها   درّ على أرض من الفيروزَجِ

يلمعن من خَلل السحاب كأنها ... شرر تطاير عن يبيس العرفج
والأفْق أحلَكُ من خواطر كاسب ... بالشعر، يستجدي اللئامَ، ويرتجي

ولكنه يختتم مشهد الذكرى، بألوان من المآسي هي صورة تطاير الشرر، وحلكة خاطر الشاعر المهمل من اللئام.

8 – وقال أبو العلاء المعري:

ولقد ذكرتكِ يا أمامة بعد ما ... نزلَ الدليلُ إلى التراب يسُوفُهُ
والعيسُ تُعلن بالحنين إليكمُ ... ولُغامُها كالبِرْس طار نديفُه
فنسيتُ ما كلفتِنيه، وطالما ... كلّفتِني ما ضرّني تكليفُه
وهواك عندي كالغناء لأنه ... حسن لديَّ ثقيلُه وخفيفُه

أشبه ابن أبي ربيعة في الإتيان بالنداء، والإتيان بالظرف (بعدما.... إلخ)، لكنه وفي بقية المطلوبات وفق النموذج العنتري.

(يسوفه: يشتمّه. اللغام: زبد أفواه الإبل. البِرْس: القطن. الثقيل والخفيف: ضربان من الإيقاع).

9 – وقال ابن أبي الخصال (هو محمد بن مسعود بن أبي الخصال الغافقي، شاعر أندلسي 465-540هـ استشهد في فتنة المصامدة بقرطبة):

ولقد ذكرتُكَ والُهموم تَنوشني ... سَهَراً يُذكِّرُني بوَقعِ السَّمهَرِي
واللّيلُ قد لَبسَ الحِداد كأنَّما ... دَهَمتهُ حادِثَةٌ بفَقدِ المشتَري
وكأنَّما فَطرَ المسامعَ أعيُناً ... بظلامِهِ، فالأُذنُ عَينُ المبصِرِ

ويبدو أن مناسبته حزينة، ولذلك حملت طابع الهموم والحداد، وقد أصر إصرار شديداً على بيان شدة الظلمة.

10 – وقال ابن رشيق:

ولقد ذَكَرْتُكِ في السَّفينَةِ والرَّدى مــتــوقــع بــتــلاطــم الأمــواج
وَالجَّوُّ يَهْطِلُ والرِّياحُ عَواصِفٌ والـلـيـل مـسـود الـذوائـب، داج
وَعَلى السَّواحِلِ للأَعادي غارَةٌ يـتـوقـعـون لـغـارة وهـيـاج
وَعَلَت لأصْحابِ السَّفينَةِ ضَجَّةٌ وَأَنـا وَذِكْـرُكِ فـي أَلَـذِّ تَـنـاجِ

إنها ليست نقطة واحدة حرجة للذكرى، بل عدة مواطن ومضايق: هي الأمواج المتلاطمة بالموت، والجو الهاطل، والرياح العاصفة، والظلمة الضاربة، والأعادي المتربصون بهم على السواحل، وصراخ الركاب واستغاثاتهم، بينما الشاعر يعقد لقاء بينه وبين ذكر الحبيب، في صومعة الحب، يستلهم من هذه النجوى ما يتقوى به على مواجهة تلكم الأخطار المحدقة والأهوال المحيطة بالسفينة وراكبيها، ولا حامي إلا الله، هذا هو مدى صدق الإخلاص والوفاء للحبيبة، يوم يفر المرء من أخيه.. إلخ.

11 – ويقول ابن رشيق مرة أخرى:

وَلَقَدْ ذكَرْتُكَ والطَّبِيبُ مُعَبِّسٌ وَالجُّـرْحُ مُنْـغَـمِسٌ بِـهِ المِسْـبارُ
وَأَديمُ وَجْـهـي قَـدْ فَـراهُ حَـدِيـدُهُ وَيَـمِـيـنُـهُ -حَـذَراً عَـلَـيَّ- يسار
فشغلتني عما يضيق وإنه ليضيق من برحائها الأقطار

وإنها لأخطار لا تقل ضراوة عن الأول، فهو تحت وطأة المرض، وفي حالة كشف الطبيب عليه، ولكن لا شيء يشغله عنها، فهي أول ما يتبادر إلى ذهنه في مواجهة الأخطار.

12 – وقال ابن دانيال الموصلي الكحال (646-610هـ):

وَلَقَدْ ذكرتُكَ في مواطنِ لذَّتي مُتشَوِّقاً لجميلِ ذاكَ المنظَرِ
وَبَعَثْتُ للوردِ الجنيِّ تَحِيّةً أرسَلْتُها، وقُباهُ غيرُ مزوّرِ
فتأرَجَتْ نَفَحاتُه، وَتَضَرَّجت وَجَناتُه، وبدا بَخَدٍّ أحْمرِ

(قُباه: جَنّيه) ونلاحظ أنه أحل الجار والمجرور محل الجملة الحالية، ووفى ببقية المعالم الذكرية.

13 – وقال الصفي الحلي (الديوان 407):

وَلَقَدَ ذكَرتُكِ وَالسُيوفُ مواطِرٌ كَالسُحبِ من وَبلِ النَجيعِ، وَطَلِّهِ
فَوَجَدتُ أُنساً عَندَ ذِكرِكِ كامِلاً في مَوقِفٍ يَخشى الفَتى مِن ظِلِّهِ

14 – وقال أيضاً:

ولَقَدَ ذكَرتُكِ *وَالعَجاجُ* كَأَنَّهُ ظِلُّ الغَنِيِّ، وَسوءُ عَيشِ المُعسِرِ
وَالشوسُ بينَ مُجَدَّلٍ في جَندَلٍ مِنّا، وَبَينَ مُعَفَّرٍ في مِغفَرِ
فَظَننتُ أَنّي في صَباحِ مُشرقٍ بضياءِ وَجهِكِ، أو مَساءٍ مُقمِرِ
وَتَعَطَّرَت أرضُ الكفاحِ، كأنَّما فُتِقَت لنَا ريحُ الجِلادِ بِعَنبَرِ

إنه يذكرها في موقف متأزم لا هوادة فيه، هو موقف الحرب الضروس، والقتلى مجدّلون معفّرون، والموت يهدده بين كل لحظة وأخرى، فماذا حصل؟ نسي كل ما حوله من أخطار وأهوال، وأحس أن روح صاحبته تدعمه، وتشد من أزره، بنور وجهها، ومعسول كلامها، وطيب نشرها، إنها بحق صاحبة تستأهل الصحبة، تبهجه في حال السلم، وتسانده نفسياً في حالة الحرب، فهو منها أبَد الدهر في سعادة وسرور.

15 – وقال أيضاً (الديوان 408):

ولَقَدَ ذكَرتُكِ وَالجَماجِمُ وُقَّعٌ تَحتَ السنَابِكِ، والأَكُفُّ تَطيرُ
وَالهامُ في أُفُقِ *العَجاجَة* حُوَّمٌ فَكَأنَّها فَوقَ النُسورِ: نُسورُ
فَاعتادَني مِن طيبِ ذكرِكِ نَشوَةٌ وَبَدَت عَلَيَّ بَشاشَةٌ وَسُرورُ
وظَنَنتُ أنّي في مَجالِسِ لَذَّتي وَالراحُ تُحمَل، وَالكؤوسُ تَدورُ

الموقف هنا أيضاً موقف ضنك، بين الجماجم المبعثرة تحت سنابك الخيل، والأكف الطائرة المبتورة مما أصابها من وقع السيوف، والهام (مفرده هامة، وهو البومة، أو طائر آخر صغير من طيور الليل يألف المقابر. وطائر يزعم العرب أنه يخرج من هامة القتيل، ويقول: اسقوني، اسقوني حتى يؤخذ بثأره، ويقال له: الصدى أيضاً) الحوّمُ فوق النسور الجارحة التي تجمعت لأكل لحوم القتلى، فماذا حصل..؟؟ انتشت روحه، واستحضر أيام لهوه ولذته معها، فتجلد في موقعه، واستعان بالذكرى على شدائده.

16 – وقال الحلي أيضاً في رباعية أخرى (الديوان 408):

وَلَقَدَ ذكَرْتُك حينَ أنكَرَتِ الظُّبى   أَغمادَها، وَتَعارَفَت في الهامِ
وَالنَبلُ من خَلَلِ *العَجاجِ* كَأنَّهُ   وَبلٌ تَتابَعَ مِن فُروجِ غَمامِ
فَاستَصغَرَت عَيناي أفواجَ العِدا   وَتَتابُعَ الأقدامِ في الإقدامِ
وَوَجَدتُ بَرْدَ الأمنِ في حَرِّ الوَغي   وَالمَوتُ خَلفي تارَةً وأَمامي

العجاج، والهام، والسيوف، والجماجم، ونحوها هي أهم مظاهر الصور الحربية في (ذِكْرِيّاته)، ونلحظ أنه في حديثه عن اللحظة الحرجة، قد يعتمد في التحديد على الظرف بالإضافة إلى الحال، كما استعان غيره بالجار والمجرور، الذي هو شقيق الظرف، مما يمكن أن يعطي الشرعية في رسم معالم هذا الأسلوب.

17 – وقال ابن زاكور (هو محمد بن القاسم بن محمد الفاسي (-1120 1075هـ) مولده ووفاته في فاس، له ديوان شعر أسماه (الروض الأريض)):

ولَقَدَ ذكَرْتُك بالرُبى مِن لُمطَةٍ   وَنَسيمُها يُهدي إلَيَّ أَريجاً
فَاهتاجَ ريحُ الشَوقِ بَينَ أَضالِعي   يُذكي لَظي وَجدي، فَأَجَّ أَجيجاً

18 – وقال جرمانوس فرحات (راهب سوري، واسمه الحقيقي جبرائيل بن فرحات بن مطر الماروني (1081-1145هـ) وله المثلثات الدرية، على نمط مثلثات قطرب):

ولَقَدَ ذكَرَتُك يا وَداعةُ عندما   شِمْتُ العدوَّ مجرِّداً سيفَ الردي
فوددت تقبيل السيوف لأنها   تنبو إذا لا قيتُها بك عن هُدى

19 – وقال عبداللطيف بن علي فتح الله، الذي سبق أن أوردنا تخميسه لذِكْرية عنترة (ت 1260هـ):

ولَقَدَ ذكَرَتُك وَالصّوارمُ قَطّعَت   مِنّي الوَريدَ بِضَربِ عاتٍ ظالمِ
قَبلتها إذ أَشبَهَت في بَرقِها   وَجَمالِ وَجهك، بَرقَ فيكِ الباسِمِ

20 – وقال أيضاً:

ولَقَدَ ذكَرَتُك وَالصُّفوفُ تَلاحَمت   وَتَبَارَزَ الفُرسانُ لِلفُرسانِ
وَتَضَارَبوا بِالمُرهَفاتِ وَبِالقَنا   وَتَجَندَلَ الأَبطالُ في المَيدانِ
مَا جَولَةٌ أو طعنَةٌ أَو ضَربَةٌ   إلا وَفيها قُلتُ: يا لَفُلانِ..!!

21 – وقال أيضاً:

ولَقَدَ ذكَرَتُك حينَ جُدتُ بُمهجَتي   وَقَدِ احتَضَرت لَدى دُنو وَفاتي
فَوَددت من فيكِ المُعطَّرِ نُقطَةً   في فيَّ، علما أن تُرَدَّ حياتي

ورغم محاولات الشيخ المتكررة في احتذاء النموذج، فإنه يفشل فشلاً ذريعاً، ويسقط في جرائر الغلو والمبالغة، وبخاصة في (ذِكْريته) الأخيرة، مما لا يتفق مع حظيرة الإفتاء وجلال القضاء والمشيخائية.

22 – وقال الشيخ جعفر بن محمد النقدي (1303-1369هـ) من مواليد مدينة العمارة بالعراق:

ولَقَدَ ذكَرَتُك والكتاب على يدي   متفكراً ببيانه المطبوع
ورق بكفي أحرقته زفرتي   شجواً، وآخر أغرقته دموعي

بيتان ينزّان شعرية، ويزخران بالمشاعر الرقيقة الدافئة، ونلحظ فرادة لحظة التذكر، هي معايشة لأفكار كتاب أدبي رقيق ساحر البيان، ومغايبة لقوانص علمية وقضايا فكرية مشاكسة، فلم يتمالك نفسه، واشترك داخله وخارجه في منازلة الكتاب، إذ أحرقت زفراته نصفه، وأفسدت الدموع باقية، لا توجد حرب بينه وبين الكتاب، ولم يمنح المذكور ذاكره دعماً نفسياً على مواجهة مأزق أو عدو، وإما استنزف دموعه وزفراته فكان ما كان من إحراق وإغراق.

23 – وقال حسين حسني الطويراني (1227-1315هـ) ولد بالقاهرة، من أصل تركي، وتوفي بالقسطنطينية:

ولَقَدَ ذكَرَتُك وَالمطيّ عَلى طوى   وَمقامنا لا يَستقرّ لِنابنا
وَالدوُّ مثل الجوّ قفر، فدفد   لا مؤنس إلا صَداه وَالمُنى
فَأَمالَني ذكر الأحبة وَالهَوى   سكراً بِهِ، وَلَو الصَفا لو أحسنا

(الطوى: الجوع. لِنابنا: الناقة المشرقة. الدوّ: الصحراء الواسعة. الفدفد: من أسماء الصحراء أيضاً).

24 – وقال محمد حفني بن إسماعيل بن خليل ناصف (1272-1338هـ) تولى القضاء بمصر، وترأس الجامعة المصرية سنة 1908م عند تكوينها:

ولَقَدَ ذكَرَتُك والخطوب دوائر   حولي، كما دارَ السوار على اليد
والنار في البركانِ شَبَّ ضرامها   والطرف طوّافٌ بنا لا يهتدي
فطربت من نظر اللهيب لأنه   يحكي تلهُّبَ خدك المتوقدِ

25 – وقال أيضاً:

وَلَقَد ذكَرتُك والرياحُ عواصفٌ والبحوُ يعلو بالسفين ويهبطُ
فكأنما هي أنت حين تسير في جوز الطريقِ مهرولاً تتخبطُ

26 – وقال أيضاً:

ولقد ذكرتكِ والطبيبُ بجانبي والجسمُ فوق فراشهِ مطروحُ
وجفونُ عيني بالملاقط فتحت وبها المباضعُ تغتدي وتروحُ
والخيط يجذب في الجفونِ بإبرةٍ جذباً تكاد تغيضُ منه الروحُ
فطربتُ من وخر الحديد كأنه قول برفض العذل فيك صريح

ويلاحظ أن ذِكْريته الثانية موجهة لمذكر قد يكون ابنه، وهي على كل حال محاولة للخروج على المتبع، وهو يلتقي فيها بابن رشيق في معاناة أحوال البحر.

27 – وقال عبدالحسين بن محيي الدين النجفي (1271هـ) ولد ونشأ وتوفي بالنجف:

ولقد ذكرتكِ والرياح لوافحٌ والأرض من حر الهجير تفور
والشمس في كبدي ألمَّ حريقها وأقام فهو بحرها مسجور
حتى إذا مال الليل مدّ رواقه فيها وأُسدِل للظلام ستور
عاثت بنا وحش الفيافي بعد ما خفقت على هام الرجال نسور
والأُسْدُ رابضةٌ بها من حولنا ولها علينا صولة وزئير
وأنا وذكرُك في سرور كامل فكأنني ·من طيبه مخمور

28 – وقال ناصيف بن عبدالله بن ناصيف بن جنبلاط اليازجي (1215-1288هـ) من علماء اللغة البارزين، وله ثلاثة دواوين شعرية:

ولقد ذكرتُكِ فاضطربتُ مهابةً وطَرِبتُ، فاشْتَّق النُواحُ من الغِنا
فبكيتُ حتَّى ما بكيتُ لِفاقةٍ من أدمُعي، والدَّمعُ يُدرِكُهُ الفَنا

29 – وقلت:

ولقد ذكرتُكِ والحمير تنوشني ... من كل صوب، والجدار حيالي

والحاقدون تجمعوا لأذيّتي ... ما منهمُ أحدٌ يرق لحالي

فشكوت أمري للإله، وما دروا ... أني بحقدهمُ يزيد جلالي

وأنا وذكرك في سرور دائم ... والناعقون على الطريق سحالي

30 – وقال أحدهم:

ولقد ذكرتُكِ والحمار معاندي ... فوق الحديد، وقد أتى البابور

31 – وقال خليل مطران (1288-1368هـ) في قصيدته الشهيرة (المساء):

وَلَقَدْ ذَكَرْتُكِ وَالنَّهَارُ مُوَدِّعٌ ... وَالْقَلْبُ بَيْنَ مَهَابَةٍ وَرَجَاءِ

وَخَوَاطِرِي تَبْدُو تُجَاهَ نَوَاظِرِي ... كلَمْيَ، كَدَامِيَةِ السَّحَابِ إِزَائِي

وَالدَّمْعُ مِنْ جَفْنِي يَسِيلُ مُشَعْشَعاً ... بِسَنَى الشُّعَاعِ الْغَارِبِ الْمُتَرَائِي

وَالشَّمْسُ فِي شَفَقٍ يَسِيلُ نُضَارُهُ ... فَوْقَ الْعَقِيقِ، عَلَى ذُرىً سَوْدَاءِ

مَرَّتْ خِلَالَ غَمَامَتَيْنِ تَحَدُّراً ... وَتَقَطَّرَتْ كَالدَّمْعَةِ الحَمْرَاءِ

فَكَأَنَّ آخِرَ دَمْعَةٍ لِلْكَوْنِ قَدْ ... مُزِجَتْ بِآخِرِ أَدْمُعِي لِرِثَائِي

وَكَأَنَّنِي آنَسْتُ يَوْمِيَ زَائِلاً ... فَرَأَيْتُ فِي المِرآةِ كَيْفَ مَسَائِي..!!

وبعد هذه الجولة من النماذج السابقة أعتقد جازماً أن صورة الأسلوب الذي قصدنا إلى رسم معالمه، وهو ما أطلقنا عليه اسم (الأسلوب الذِّكْري) قد أصبحت واضحة جلية، وبذلك يكون هذا الأسلوب جديراً بأن يحتل مكانته بين نظرائه من الأساليب المخصوصة بالدرس والعناية، وقد لاحظنا من خلال النماذج أنها شملت جميع العصور، مما يثبت سيرورته وحسن تلقيه من أولي الاختصاص ومحبي الأدب ومريديه، ولعل اهتمامنا به وتقديمنا له مما يزكيه ويفسح المجال له، والله من وراء القصد.

– 1 –

التأويل قديم جداً، وأصيل في ثقافتنا وموروثنا العربي الإسلامي، حتى عُدت الحضارة العربية الإسلامية «حضارة التأويل». وقد مورس ممارسة تطبيقية أكثر منها تنظيرية تقعيدية، لاسيما في علوم الدين المختلفة وعلم الكلام والفلسفة والفكر الصوفي[1]. وإن ليس ثمة تنظيرات فيه وفي فلسفته مثلما هي الحال في الأعصر الحديثة التي تخطّى فيها حدود التعريف والتطبيقات الجزئية إلى آماد وأبعاد أرحب أو نظرية ذات فلسفة عميقة ترتبط بالمفاهيم الثقافية والفكرية والنقدية المختلفة، وتصبو إلى فهم العالم. وليس من شأن هذا البحث وهدفه أن يتوسع في هذين الأمرين ويفصّل[2].

– 2 –

«عكس الظاهر» مصطلح عربي نقدي تليد في صميم التأويل. صاحبة ضياء الدين بن الأثير الناقد البلاغي المتأخر (ت 637هـ)، الذي خصّه بمبحث مستقل منفصل، وإن يكن قصيراً، في كتابيه المشهورين «الجامع الكبير» و«المثل الثائر»، وألمع إليه ولم يذكره كاملاً في الفصل الذي خص به «التأويل» – قبل أن يعقد له مبحثاً خاصاً – في «المثل السائر» كذلك، وكرر بعض أمثلته في «الاستدراك».

المصطلح مركب من إضافة «العكس» إلى «الظاهر»، وهو تركيب سبق ابن الأثير إليه قدامة بن جعفر (337هـ) الذي أضاف «العكس» إلى

غيره» حين حصر «أحسن البلاغة» في ستة عشر مصطلحاً أطلق على السادس منها «عكس ما نُظم من بناء» أو «عكس اللفظ» دون أن يعرّفه، بل اكتفى بأمثلة ثلاثة عليه، هي: «اشكر من أنعم عليك، وأنعم على من شكرك»، وقول الحسن البصري «إن من خوّفك لتأمن خير ممن آمنك حتى تلقى الخوف»، وقول عمرو بن عبيد «اللهم أغنني بالفقر إليك، ولا تفقرني بالاستغناء عنك»[3].

اللافت أن ابن الأثير وقف على هذا المصطلح عند قدامة، واستشهد بالمثال «اشكر من...» ذاته، وسمّاه «المعكوس»[4]، وجعله القسم الرابع مما أطلق عليه «المشبّه بالتجنيس» وصنّفه في ضربين:

الأول «عكس الألفاظ» كما عند قدامة، واستشهد عليه بالنثر والشعر. فمن النثر «عادات السادات سادات العادات»، ومن الشعر بيت المتنبي:

فلا مجد في الدنيا لمن قلّ ماله ولا مال في الدنيا لمن قل مجده

والآخر، عكس الحروف، ومثاله قول ابن الرومي:

كيف السرور بإقبالٍ وآخرُه إذا تأملْتَه مقلوب «إقبال»؟!

بيد أنه يذكر أن قدامة سمّاه «التبديل»، وهو اسم مناسب لمسمّاه «لأن مؤلف الكلام يأتي بما كان مقدماً في جزء كلامه الأول مؤخراً في الثاني، وبما كان مؤخراً في الأول مقدماً في الثاني». غير أنني لم أجد مصطلح «التبديل» عند قدامة لا في «جواهر الألفاظ» ولا في «نقد الشعر». وأزعم أن ابن الأثير نقل ذلك عن ابن سنان الخفاجي (ت 446هـ)، الذي كان كتابه «سر الفصاحة» من آثر الكتب عنده والذي يقول «ومما يجري مجرى المطابق أن يقدّم في الكلام جزء ألفاظه منظوماً نظاماً، وُيتلى بآخر يجعل فيه ما كان مقدماً في الأول مؤخراً في الثاني، وما كان مؤخراً مقدماً. وقد سمى قدامة بن جعفر هذا الفن «التبديل»[5]. علماً أن قدامة من علماء البيان الذين يتردد ذكرهم في تواليف ابن الأثير،

الذي أشار إلى بعض المسائل عنده[6]، وإلى مخالفته بعض العلماء في عدد من المصطلحات[7]. واكتفى أبو هلال العسكري (ت 395هـ) بأن قال «وبعضهم يسميه التبديل»[8].

وجعل البلاغيون والنقاد بعد قدامة، يستعملون المصطلح مجرداً من الإضافة، أي «العكس» حسب، وهم: أبو هلال العسكري[9]. وابن رشيق[10] (ت 456هـ). وأسامة بن منقذ[11] (ت 584هـ)، وغيرهم[12]. وثمة آخرون، ابن الأثير فيهم[13]، زادوا عليه «التبديل» فأصبح «العكس والتبديل»[14].

أما يحيى بن حمزة العلوي (ت 749هـ) من المتأخرين، فأضاف «العكس» إلى «المعنى» في مصطلح سماه «عكس المعنى»[15]، وجعله النوع الرابع من أنواع خمسة في السّرقات الشعرية، وقال فيه «وما هذه حاله، فهو بالغ في المجد كل مبلغ. ومن لطافته ورقته ورشاقته يكاد يخرجه عن حد السرقة». ومن أمثلته قول أبي نواس:

قالوا: عشقت صغيرة، فأجبتهم: أشهى المطيّ إليّ ما لم تُركَبِ
كم بين حبّةِ لؤلؤٍ مثقوبةٍ نُظمتْ وحبّةِ لؤلؤٍ لم تُثْقَبِ

وهو عكس قول مسلم بن الوليد:

إنّ المطيّة لا يلذّ ركوبها حتّى تُذلّل بالزّمام وتُركَبا
والحَبّ ليس بنافعٍ أربابه حتّى يُفصّل في النظّام ويثْقَبا

ليس سهلاً أن يُهتدى إلى ظهور المصطلح «عكس الظاهر» أول مرة في تواليف ابن الأثير الثلاثة السابقة تحديداً (المثل، والجامع، والاستدراك)، لأن ليس ثمة ما يؤكد تاريخ تأليف كل واحدٍ منها، بل ثمة ظنون وتخمينات وترجيحات لا يمكن الركون إليها لبعض من حقّقوا بعض هاتيك التواليف، أو درسوها وكتبوا عن مؤلفها، مؤداها جميعاً أن الرجل ألف «الجامع الكبير» قبل «المثل السائر» الذي أردفه بكتاب «الاستدراك»[16].

مهما يكن الأمر، فإن ابن الأثير ذكر لفظ «الظاهر» فقط من «عكس الظاهر» في الفصل الذي خص به «التأويل» في «المثل السائر» تحت عنوان في «الحكم على المعاني»[17]، الذي تتجلى فائدته في «الإحاطة بأساليب المعاني على اختلافها وتباينها»، وهو والفصل الذي يليه «في الترجيح بين المعاني»[18] من الأصول التي يفتقر إليها الناقد، لاسيما في فهم الشعر.

إن هذا كله يؤكد ولوع ابن الأثير بالمعاني، مما دعاه ألا يطيق المعنى العادي الظاهر، بل يبحث عن «المعنى المبتدع»[19]، وجعله شديد الانجذاب إلى المعاني الذهنية وتفضيلها على الصور الشعرية[20]، كما يلوح من تفضيله بيت النابغة الذبياني:

ولست بمستبقٍ أخاً لا تلُمّه   على شَعَثٍ، أيّ الرجال المهذّبُ؟!

على بيت أمرئ القيس:

كأنّ قلوبَ الطير رطْباً ويابساً   لدى وكْرها العُنّاب والحَشَفُ البالي!

«لأنه تضمن حكمة تُعْرب عن تجربة الإخوان، فيتأدب بها الغِرّ الجاهل، ويتنبه لها الفَطِن الأريب، والناس أحوج إلى معرفته من معرفة التشبيه الذي يتضمنه بيت أمرئ القيس. وغاية ما فيه أنه رأى صورة فحكاها في المماثلة بينها وبين صورة أخرى، وليس ثمّ سوى ذلك. وبيت النابغة حكمة مؤدِّبة تُستخرج بالفكر الدقيق»[21].

ولربما كان ولوعه بالمعنى على هذا النحو وغيره هو الذي حمله تأليف «الرسالة في المعاني المبتدعة»[22] التي لمّا تصل إلينا، وتأليف «عمود المعاني» الذي يبحث في ضروب المعاني في النظم والنثر، وما فيها من الأعمدة المطروقة، وما يخرج عنها من الشُّعب، والذي قال عنه «وهذا كتاب تعبت في تأليفه زمناً طويلاً، وأنا ضنين به» بيد انه لمّا يصل إلينا كذلك.

فالمعاني التي يتوارد عليها الشعراء لها «عمود»، فإذا ما خرج أحدهم عن هذا العمود يكون «معناها» مخصوصاً ينفرد به وحده، ويكون أولاً فيه. من هذا، مثلاً، توارد عدد من الشعراء على وصف الطير بتتبع الجيش طلباً لأكل لحوم القتلى، كقول النابغة الذبياني[23]:

إذا ما غزا بالجيش حَلَّق فوقه   عصائبُ طيرٍ تَهْتدي بعصائبِ
جوانحُ قد أيقنَّ أن قبيلَه   إذا ما التقى الجمعانِ أوّلُ غالبِ[24]

وقول أبي نواس[25]:

يتوخى الطيرُ غُدْوَتَهُ   ثقةً باللّحم من جَزَرِهْ

وقول مسلم بن الوليد[26]:

قد عوّد الطَّيْر عاداتٍ وَثِقْنَ بها   فهنّ يتبعنه في كلّ مُرْتحلِ

وقول ابي تمام[27]:

وقد ظُلّلتْ عِقْبانُ أعلامه ضُحىً   بعِقْبان طيرٍ في الدماء نواهلِ
أقامتْ مع الرّايات حتّى كأنها   من الجيش إلاّ أنّها لم تقاتلِ

ففي الأبيات السابقة جميعاً «عمود من أعمدة المعاني لم يخرج هؤلاء كلهم عن فصّه، وإنما اختلفوا في سبك الألفاظ لا غير». لكن مسلم ابن الوليد خرج عن جوانب هذه العمود من الشُّعب إذ قال[28]:

أشْرِبْتَ أرواحَ العِدا وقلوبَها   خوفاً، فأنفُسها إليك تطيرُ
لو حاكمتك فطالبتك بَذَحْلها   شهدتْ عليك ثعالبٌ ونسورُ

يقول ابن الأثير[29]: وهذا معنى انفرد به مسلم، فإنه لم يعرض لذكر الطير في تتبع الجيش، وإنما أخرجه مخرجاً آخر، وذلك شعبة من شعب العمود المشار إليه، إلا أنه أحسن وألطف وأبلغ، فقال: لو طالبك أعداؤك بالترات التي لهم عندك، وجرت بينك وبينهم محاكمة لتشهد

الطير والوحش التي أكلت لحومَهم. وهذا من الملاحة على الغاية القصوى». إن هذا الذي يرى ابن الأثير أنّ الشاعر أخرجه مخرجاً آخر»، هو الذي سمّاه الجاحظ (ت 255هـ) قبله «النِّصْبة» أي الحال الدالة، التي وصفها بأنها «تقوم مقام تلك الأصناف، ولا تقصِّر عن تلك الدلالات»[30] أي اللفظ، والإشارة، والعَقْد، والحساب)، واستشهد عليها بقول نُصيب بن رباح الأسود في سليمان بن عبدالملك[31]:

أقول لركبٍ صادرين لقيتُهم   قَفَا ذاتِ أوشالٍ، ومولاك قاربُ:
قِفوا خبّروني عن سليمان إنّني   لمعروفه من أهل ودّانَ طالبُ
فعاجوا فأثنَوْا بالذي أنت أهلُه   ولو سكتوا أثنتْ عليك الحقائب

اللافت أن ابن الأثير وقف عند عجز البيت الأخير/ الشاهد، وزعم أو توهم أن الجاحظ أدخله في باب «الكناية»، فقال[32] «فهذا يروى عن الجاحظ، وما أعلم كيف ذهب عليه مع شهرته بالمعرفة بفنّ الفصاحة والبلاغة! فإن الكناية هو ما جاز حمله على جانب الحقيقة، كما يجوز حمله على جانب المجاز. وها هنا لا يصح ذلك ولا يستقيم، لأن الثناء للحقائب لا يكون إلا مجازاً، وهذا من باب التشبيه المضمر الأداة! الخارج عن الكناية، والمراد به أن في الحقائب من عطاياك ما يُعْرِب عن الثناء لو سكت أصحابها عنه».

مادام الأمر كذلك، فإن «أثنت عليك الحقائب» ليس إلا «استعارة مكنية» بحسب القدماء، «وتشخيص» بالمفهوم النقدي الحديث[33]. والغريب أن ابن الأثير نفسه يُدخل البيت الأخير في «الجامع الكبير» في القسم الرابع من الكناية، الذي ليس بتمثيل ولا إرداف ولا مجاورة، ويستشهد بقولٍ للجاحظ في النِّصبة[34]: «نحن قوم نسحر بالبيان، ونموّه بالقول؛ والناس ينظرون إلى الحال، ويقضون بالعيان، فأثّر ذلك في أمرنا أثراً ينطق إذا سكتنا؛ فإن المدعي بغير بيّنة متعرّض للتكذيب».

- 3 -

المهم أن التأويل عند ابن الأثير أحد قسمي التفسير، لأن التفسير «يطلق على بيان وضع اللفظ حقيقة ومجازاً معاً، وليس «حقيقة» فقط كما ذهب بعضهم. التأويل، إذاً، رجوع عن ظاهر اللفظ، وهو خاص والتفسير عام. فكل تأويل تفسير، وليس كل تفسير تأويلاً. عصارة مذهبه في التأويل أنه أقسام ثلاثة حسب:

الأول، يفهم منه شيء واحد لا يُحتمل غيره، هو الذي عليه أكثر الأشعار، ويجري في الدقة واللطافة مجرى القسمين الآخرين.

والثاني، يدل على المعنى وضده، وهذه هي «الغيرية الضدية». وهذا أغرب ما يدل على المعنى وغيره، وهو من أظرف التأويلات المعنوية، وقليل الوقوع جداً. وذا هو مبعث اهتمام ابن الأثير الكبير به دون الضربين الآخرين، وعليه وحده قصر اصطلاح «عكس الظاهر»، وآثره بعنايته واهتمامه، حتى إنه نظم أبياتاً لتكون مثالاً عليه كما هو آتٍ.

والأخير، يدل على المعنى وغيره، لكن «الغيرية» فيه ليست «ضدية»، وهو أكثر وقوعاً من الثاني. مثاله قوله تعالى ﴿ولا تقتلوا أنفسكم﴾[35]، فإنّ له وجهين من التأويل: أحدهما القتل الحقيقي، والآخر القتل المجازي بالإكباب على المعاصي، فالإنسان إذا أكبّ على المعاصي قتل نفسه في الدنيا والآخرة. ومنه قول الرسول الأكرم ﷺ لأزواجه: «أطولكنّ يداً أسرعكنّ لحوقاً بي». فلما مات جعلن يطاولن بين أيديهنّ، حتى ينظرون أيتهن أطول يداً. ثم كانت زينب أسرعهن لحوقاً به، وكانت كثيرة الصدقة، فعلمن حينئذٍ أنه لم يُرِد الجارحة، بل أراد الصدقة.

ومثاله من الشعر قول المتنبي من قصيدة في عضُد الدولة البويهي[36]:

لو فطنتْ خيله لنائله لم يُرْضِها أن تراه يَرْضاها

فإنه يستشف منه معنيان «غيران» الأول: أن خيله لو علمت مقدار

عطاياه النفيسة لما رضيت له بأن تكون في عطاياه التي هي أنفس منها. والآخر، أن خيله لو علمت أنّه يهبها من جملة عطاياه لما رضيت ذلك، لأنها تكره أن تخرج عن ملكه.

– 4 –

لكن ابن الاثير ُغني بالضرب الثاني من ضروب التأويل، الذي ينأى عن التأويلات البلاغية البيانية من تشبيه واستعارة وكناية وغيرها من ضروب المجاز، وخصّه بمصطلح «عكس الظاهر»، واكتفى به في كلامه على التأويل عامة، وأفرده في جنس مستقل وحده في «المثل السائر» و«الجامع الكبير». ففي الأول جعله في النوع الثالث عشر من المقالة الثانية «في الصناعة المعنوية»[37]، وفي الآخر سلكه في القسم الثالث[38] من النوع الثالث من «الصناعة المعنوية» كذلك المعقود لمصطلح «شجاعة العربية»، الذي سبقه إليه أبو الفتح عثمان بن جنّي[39] (ت 392هـ)، دون أن يُجري للتأويل ذكراً في النوعين هذين كليهما.

عرف ابن الأثير «عكس الظاهر» أنه «نفي الشيء بإثباته، وذاك أنك كلاماً يدل ظاهره أنه نفي لصفة موصوف، وهو نفي للموصوف أصلاً». ووصفه بأنه من مشكلات علم البيان، ومستطرفاته العجيبة، وأسراره الغريبة، وأنه «من أغرب ما توسعت فيه اللغة العربية» و«قليل الاستعمال. وسبب ذلك أن الفهم يكاد يأباه، ولا يقبله إلاّ بقرينةٍ خارجة عن دلالة لفظه على معناه، وما كان عارياً عن قرينة فإنه لا يفهم منه ما أراد قائله»، ثم قال «الإكثار من استعماله عَسِر، لأنه لا يظهر المعنى فيه».

وزعم انه «لم يذكره أحد من مؤلفي هذا الفن في كتابه، ولا أشار إليه»، وأنه عثر على مثال منه، أول مرة، في كلام للإمام علي بن أبي طالب، كرم الله جهه، ثم جعل – كما يقول – يطوّف زماناً على أقوال الشعراء للظفر بأمثلة أخرى، فكان له شيء قليل منها.

فأما قول الإمام علي، فهو وصفه لمجلس الرسول الأكرم، ﷺ،

بقوله: "لا تُثْنى فلتاته"، أي لا تُذاع سقطاته. فظاهر اللفظ أنه كان ثمّ فلتات، غير أنها لا تذاع، وليس الأمر ذلك؛ بل أراد أنه لم يكن ثمة فلتات فتثنى. وقرينة هذا الخارجة عن اللفظ أنه قد ثبت في النفوس، وتقرّر عند العقول أن مجلس رسول الله، ﷺ، منزّه عن فلتات تكون به، وهو أكرم من ذلك وأوقر.

أما الأمثلة الشعرية، فقول امرئ القيس[40]:

علــى لا حــبٍ لا يُـهـتـدى لمـنــاره   إذا ســافَهُ الـعَوْدُ الـدّيافـيَ جَرْجـراً

فقوله «لا يهتدى لمناره» يعني، ظاهراً، أن له مناراً غير أنه لا يهتدى به، وليس المراد ذلك، بل هو أنه لا منار له يهتدى به.

هذا المثال يختلف عن قول الإمام على، الذي أوّل بحركة ذهنية عقلية استنباطية، أو بقرينة خارجة عن دلالة اللفظ بتعبير ابن الأثير نفسه، الذي لم يتبين كيف اهتدى إلى تأويله، وإخال أن دلالة لفظ «اللاحب» هي مفتاحه. فمعناه اللغوي ليس «الطريق» حسب، إنما هو «الطريق الواضح الواسع المنقاد الذي لا ينقطع»[41]، وهو، والحال هذه، ليس في حاجة إلى «منار». والطريف أن ابن منظور (ت 711هـ) ذكر البيت نفسه في مادة أخرى غير «لحب»، وقال: «وقوله لا يهتدى بمناره، يقول ليس به منار فيهتدى به»[42].

وقول عمرو بن أحمر الباهلي في وصف فلاةٍ[43]:

لا تُـفْــزِعُ الأرنــبَ أهــوالُــهـــا   ولا نـرى الـضـبَّ فـيـهـا يـنـجَـحِـرْ

ظاهر المعنى أن ثمة «ضب» لكنه غير منجحر، وليس كذلك، بل المعنى أنه لم يكن ثمة ضب أصلاً، وأن ليس من قرينةٍ تخصّصه حتى يُفهم منه ما فهم من «لا تُثنى فلتاته». لكن قد تكون القرينة الذهنية هي شدة أهوال المفازة نفسها التي لا تمكّن الأرانب السكون فيها، وكذا الضب أيضاً.

وقول ابن الأثير نفسه:

أدنينَ جلبابَ الحياءِ فلن يُرى   لذيولهنَّ على الطريق غبارُ

الذي وصفه بأنه «حسن رائق» وأظهر بياناً من «ولا ترى الضب..». فظاهر البيت يوحي أن هؤلاء النسوة يمشين هوْناً لحيائهن، فلا يظهر لذيولهن غبار على الطريق، وليس المراد كذلك، بل المراد أنهن لا يمشين على الطريق أصلاً، أي أنهن مخدّرات لا يبّرحن بيوتهنّ، فلا يكون، إذاً، لذيولهنّ على الطريق غبار. وربما يكون هذا هو مكمن القرينة الذهنية الخارجة عن دلالة اللفظ.

– 5 –

اللافت في المسألة أن ابن الأثير ركّز في كلامه على المصطلح مستقلاً على أمثلة المراد منها المعنى التأويلي، الذي هو ضد المعنى الظاهر ليس غير والذي يرمي إلى «المنزع البعيد» في التأويل، باصطلاح الإمام محمد بن جرير الطبري، واستغنى عن الأمثلة في كلامه على التأويل عامة وأقسامه في «المثل السائر»، وعن مثالٍ طريف في «الاستدراك»، لأن إمكان الجدل أو النزوع البعيد في تأويل المعنيين الضدين أكبر وأبعد مدى، لاسيما إذا كان أحدهما مدحاً والآخر ذماً، وفي سياق قد يرجح أحدهما.

فمن شواهد «المثل السائر» التي استبعدها، مثلاً، قول الرسول ﷺ: «إذا لم تستح فاصنع ما شئت»، فهو يشتمل على معنيين ضدين: أحدهما مدح، وهو إن لن تفعل فعلاً تستحي منه فافعل ما شئت؛ والآخر ذم، المراد به إذا لم يكن لك حياء يزعُك عن فعل ما يُستحى منه فافعل ما شئت.

وقول المتنبي في كافور:

فإن نلتُ ما أمّلتُ منك فربما   شربتُ بماءٍ يُعْجِزُ الطَّيْر وِرْدُهُ

فالبيت يحتمل المدح والذم، وإذا ما أُخذ منفرداً دون النظر إلى

ما قبله[44]، يكون بالذم أولى، لأنه ينطوي على وصف نوال كافور بالبعد والشذوذ، لاسيما أنه مبدوء بـ (إن) الشرطية التي أُجيب عنها بـ (رب) التي للتقليل هنا، فيصبح المعنى أنني لست من نوالك على يقين، فإن نلته فربما وردت مورداً لا يقدر عليه الطير. أما إذا ما نُظر إلى البيت الذي قبل بيت الشاهد، وروعي ارتباطه بالمعنى الذي قبله دلّ على المدح خاصة.

وقوله في كافور أيضاً:

ومــا طــربــي لمّــا رأيــتُــك بِــدْعــةً   لـقـد كـنـت أرجـو أن أراك فـأطـربُ

فوجه المدح فيه أن فرحتي برؤيتك ليست من البدع، لأنني قدّرت ذلك وعرفته. أما الذم، فيتمثل بذكر ابن الأثير لقول ابن جني لصاحبه المتنبي بعد أن قرأ البيت:

«لم تزد على أن جعلته أبازنةٍ»[45] أي قرداً، فضحك المتنبي لهذا. ويقال لمثل هذا الضرب من الكلام «الموجه» أي له وجهان. وأصل مصطلح «الكلام الموجه» لابن جنّي، كذلك، لكن في المدح حسب. ففي تعليقه على بيت المتنبي في سيف الدولة:

نـهـبتَ من الأعـمـار مـا لـو حَـوَيْتَـه   لـهـنـئـتِ الـدنـيـا بـأنّـك خـالـد

يقول: «لو لم يمدحه إلاّ بهذا البيت وحده، لكان قد يناله ما لم يُخلِقه الزمان، وهذا هو (المدح الموجّه)، لأنه بنى البيت على كثرة ما استباحه من أعمار أعدائه، ثمّ تلقاه من آخر البيت بذكر سرور الدنيا ببقائه واتصال أيامه»[46]. ولقف أبو منصور الثعالبي (ت 429هـ) المصطلح نفسه عن ابن جني، وفسره بأنه «كالثوب له وجهان، ما منهما إلا حسن»[47].

أما شاهد كتاب «الاستدراك»، فبيت المنخَّل اليشكريّ[48]:

ولــقــد دخــلــتُ عــلــى الــفــتــا   ةِ الخِــدْرَ فــي الــيــوم المــطــيــرِ

الذي كان في جملة ما عرضه أحدهم على ابن الأثير من كتاب «الحماسة»، وكان قد قرأه على شيخ من مشيخة علماء العربية بالعراق.

ولما سأل ابن الاثير الرجل: «ما شرح لك شيخك من معنى هذا البيت؟»، أجاب: «هذا معنى ظاهر لا يُسأل عنه»!، فقال له: «وما هو هذا الظاهر؟». قال الرجل: « يريد أنه دخل على هذه المرأة في يوم يجيء فيه المطر». فما كان من ابن الأثير إلا أن قال: «إن كان أراد هذا، فقد خاب وخسر، وإن كان أبو تمام فهم ذلك منه واختاره فهو أخيب وأخسر! وأيّ معنى ها هنا يختار إن كان المراد منه ذلك؟!». فقال له الرجل، بعد وجوم وإطراق: «ما الذي عندك؟»، فقال: «إن المنخّل قد وصف نفسه بالشجاعة والإقدام وقوة الجَنَان. يريد أنه دخل على هذه المرأة وزوجُها شاهد أي حاضر في البيت، ولم تمنعه المراقبة ولا الخوف من دخوله عليهما. ألا ترى أن العادة – في الأكثر والأغلب – أنه إذا جاء المطر يمتنع المسافر عن السفر، والزائر عن الزائر[49]، وصاحب الشغل عن السعي في شغله؟ وقد يُسافر عند مجيء المطر ويزار ويسعى في الشغل، لكن يقع ذلك نادراً، والحكم إنما يكون على الأكثر والأغلب. فالمنخّل يريد بقوله «في اليوم المطير» أنه دخل على هذه المرأة، وزوجها حاضر في البيت. ولم يرد أنه دخله بمرأىً منه، بل دخله وهو حاضر فيه، ولم يصدّه عن ذلك خوف ولا مراقبة».

– 6 –

الطريف اللافت أن أمثلة «عكس الظاهر» التأويلية تحديداً تتمّ عند ابن الأثير على اجتهاد تأويلي يركز على الضرب «الأقصى» الذي يكشف المستور وما لم يقله ظاهر النص، وهو ضرب يحظى بكثير من الاهتمام، وله «القدرة على الكشف عن العلاقات والترابطات التي لم يكشف عنها من قبل، أو التي لم يُفكّر فيها من قبل. إنها علاقات وترابطات ما كان من الممكن الحصول عليها لو بقي التأويل في حدوده الدنيا أو المعتدلة»[50]. وهو يدنو كثيراً من مفهوم المدرسة النقدية التي يُعد الأمريكي «إرك دونالد هيرش» أبرز دعاتها، والتي تركز على التأويل الذي يؤثر دور المبدع في النص، ويصبو إلى استرجاع نيته مفتاحاً لمعناه، أي «قصديته» هو وليس «قصدية النص» أو «القصدية الغائبة» التي تتبناها مدرسة نقدية أخرى

تعنى بالقارئ/ المتلقي، وتؤثر استجابته للنص؛ وترى أن النص «كون مفتوح (open - end) بإمكان المؤول أن يكتشف داخله سلسلة من الروابط اللانهائية، أي النصوص التي تحتمل كل تأويل[51].

ويعد تأويل المدرسة الأولى/ مدرسة هيرش عند بعضهم، التأويل الوحيد الصحيح، لأن إقصاء المبدع/ صاحب النص وعدم الاعتراف بموقعه في تاريخ التأويل أمر فظيع[52]، هو الذي يطلق عليه «لعبة التقتيل» أو «موت المبدع»[53]، وهي مسألة مازالت جدلية. وربما التفت إلى هذا كله بعض النقاد العرب المحدثين لما قال بالتقارب بين هيرش ومنهج التأويل العربي[54].

– 7 –

لقد تعمدت أن أتخير جلّ شواهد ابن الأثير في كلامه على التأويل عامة من شعر المتنبي تحديداً لأبين، فضلاً عن أخذه مصطلح «شجاعة العربية» عن ابن جني كما تقدم وكما تخلل كلامه من إشارات إلى الرجل والإفادة منه، مدى ما أفاده منه، كذلك، في الوصول إلى مصطلح «عكس الظاهر» نفسه، وفي التطبيق بذكره بعض أمثلته التأويلية «الضدية» التي ركز عليها ابن جني، علماً أن ابن الأثير ذكر شرحه لديوان المتنبي بعنوان «المفسّر»[55] في حين أنه «الفَسْر»، وعاب عليه شرحه بيت المتنبي:

تُبِلُّ خديَّ كلما ابتسمتْ   من مطرٍ برِقّة ثناياها

بقوله: «إنها كانت تبزق في وجهه» فظن أن أبا الطيب أراد أنها كانت تبتسم، فيخرج الريّق من فمها، ويقع على وجهه، فشبهه بالمطر. ثم غمز قناته، فقال: «وما كنت أظن أن أحداً من الناس يذهب وهمه وخاطره حيث ذهب وهم هذا الرجل وخاطره. وإذا كان هذا القول قول إمام من أئمة اللغة العربية تشد إليه الرحال، فما يقال في غيره؟! لكن الفصاحة والبلاغة غير فن النحو والإعراب!».

من هنا، انطلق، واتخذ من ابن جني نموذجاً لأهل النحو واللغة فنقدهم ونقده[56]، وبيّن عدداً من أخطائه في شرح شعر المتنبي، فقال: «هذا هو أبو الفتح قد كان من علم النحو على درجة لم ينته إليها غيره. ومع هذا فلما انتُدب لتفسير شعر المتنبي كشف عن عورة كان في غنىً عن كشفها، لأنه أخطأ في مواضع كثيرة خطأً فاحشاً، وذلك أنه جاء إلى أبيات من شعره فشرحها بالضد مما تضمنته من المعنى، وقد عيب عليه ذلك. ولابد من ذكر يسير ممّا أخطأ فيه حتى يتبين للناظر في كتابي هذا، ولا ينسبني إلى التحامل في الذي ادعيته».

على الرغم من هذا، فثمة مباحث بأعيانها نظر فيها ابن الأثير إلى ابن جنّي وأفاد منه فيها. فقد اعترف بتصفحه كتاب «الخصائص»، ووجد أن مؤلفه «قد ذكر في المجاز شيئا يُتطرق إليه النظر»[57]، وأن النوع الثاني عشر من «المثل السائر»[58]، الذي قبل «عكس الظاهر» مباشرة قد ذكره أبو الفتح بن جنّي في كتاب الخصائص، إلا أنه لا يورده كما أوردته أنا، ولا نبّه على ما نبّهت عليه من النُّكت التي تضمنته. وهذا يظهر بالوقوف على كلامي وكلامه»[59].

وليس ببعيد أن يكون أثر ابن جنّي قد امتدَّ فيه إلى مقاربة المصطلح «عكس الظاهر» نفسه. فقد أفرد ابن جني باباً عنوانه «في الحمل على الظاهر وإن أمكن أن يكون المراد غيره»[60]، وقال في مفتتحه: «فإذا شاهدت ظاهراً يكون مثله أصلاً أمضيت على ما شاهدته من حاله، وإن أمكن أن تكون الحال في باطنه بخلافه...»[61]، وجعل يطبقه على النحو حسب.

– 8 –

ويبدو أثر علماء الأصول، الذين يُعنون بالظاهر والباطن عناية قصوى، وبدلالات العبارات والترجيح بينها ودراسة تقدير الاحتمالات في نصوص القرآن الكريم والحديث الشريف وما يعطيه ظاهر النص وباطنه

أو ما يعطيه منطوقه ومفهومه لاسيما ما يتصل عند ابن الأثير بالمعاني التي يسلك فيها «التأويل» عامة و«عكس الظاهر» خاصة، يبدو أثرهم فيه جلياً جداً[62]. من الأدلة عليه ما يتردد عنده من إشارات إلى الفقه وأصوله، وعلمائه. يقول: فإن علم البيان لتأليف النظم والنثر بمنزلة أصول الفقه للأحكام وأدلة الأحكام»[63]، ويقول في فصل «الترجيح بين المعاني»: و«الفرق بين هذا الترجيح والترجيح (الفقهي) أن هناك يُرجّح بين دليل الخصمين في حكم شرعي، وهنا يرجح بين جانبي فصاحة وبلاغة في ألفاظ ومعانٍ خطابية، وبيان ذلك أن صاحب الترجيح الفقهي يرجح بين خبر التواتُر مثلاً وبين (كذا) خبر الآحاد؛ أو بين المُسند[64] والمُرسل[65]، أو ما جرى هذا المجرى. وهذا لا يعرض له صاحب علم البيان لأنه ليس من شأنه؛ ولكن الذي هو من شأنه أن يرجح بين حقيقة ومجاز، أو بين حقيقتين، أو بين مجازين؛ ويكون ناظراً في ذلك كله إلى الصناعة الخطابية. ولربما اتفق هو وصاحب الترجيح الفقهي في بعض المواضع، كالترجيح بين عام وخاص، أو ما شابه ذلك»[66].

ويقول في كلامه على المجاز: «وكنت اطلعت في كتابٍ من مصنفات أبي حامد الغزالي[67] ، رحمه الله. ألفه في أصول الفقه، ووجدته قد ذكر الحقيقة والمجاز، وقسّم المجاز إلى أربعة عشر قسماً، وتلك الأربعة عشر ترجع إلى الثلاثة التي أشرت إليها، وهي: التوسع، والتشبيه، والاستعارة، ولا تخرج عنها. والتقسيم لا يصح في شيء من الأشياء إلا إذا اختص كل قسم من الأقسام بصفة لا يختص بها غيره، وإلا كان التقسيم لغواً لا فائدة فيه»[68]، وأخذ يورد ما ذكره، ويبين فساده في رأيه[69]. ناهيك بتركيزه على التذكير بأئمة المجتهدين في علم الفقه: الشافعي، وأبي حنيفة، ومالك بن أنس، وضرورة التأسي بهم في الاجتهاد في فن الكتابة[70]. ولقد استشهد برأي الشافعي في توضيح حقيقة «اللمس» في قوله تعالى: ﴿أو لامستم النساء﴾[71]، فقال: «ولهذا ذهب الشافعي، رحمه الله، إلى اللمس هو مصافحة الجسد الجسد، فأوجب الوضوء على الرجل

إذا لمس المرأة، وذلك هو الحقيقة في اللمس. وذهب غيره إلى أن المراد باللمس هو الجِماع، وذلك مجاز فيه»[72].

– 9 –

وثمة جذور أبعد امتداداً وإرهاصات أقدم لمسألة «الباطن والظاهر» والتأويل عند النحويين والعلماء الأقدم تاريخيًا، الذين لم يكونوا – كذلك – بمنجاةٍ من التأثر بعلم أصول الفقه، كما عند سيبويه (ت 180هـ) من النحويين مثلاً[73]. أما العلماء فمنهم أبو زكريا الفرّاء (ت 207هـ) – وهو نحوي أيضاً –، الذي استشهد بعدد من الآيات وقليل من الأبيات التي لا يراد بها الظاهر، كقوله تعالى ﴿فلِمَ تقتلون أنبياء الله من قبل﴾[74]، وأوّلها بقوله: «وليس الذين خوطبوا بالقتل هم القتلة، إنما قتل الأنبياء أسلافُهم الذين مضوا فتولَّوهم على ذلك، ورضوا به فنُسب القتل إليهم». لهذا صلحت «من قبل» مع «تقتلون» التي للمستقبل»[75]. وكان الفرّاء أحد الذين اعترض ابن الأثير على أشياء من تفسيرهم لبعض آيات القرآن الكريم[76].

ومن العلماء، أيضاً، ابن قتيبة الدينوري (ت 276هـ) الذي عقد بوضوح، قبل ابن جنّي وابن الأثير، في كتابه «مشكل القرآن» باباً عنوانه «مخالفة ظاهر اللفظ معناه»، كالذي في قوله تعالى ﴿وجزاء سيئةٍ سيئة مثلها﴾[77] أي أنها سيئة من المبتدئ، وجزاء من الله، سبحانه وتعالى. والذي في قوله تعالى كذلك ﴿فمن اعتدى عليكم فاعتدوا عليه بمثل ما اعتدى عليكم﴾[78]. فالعدوان الأول ظلم، والآخر جزاء؛ والجزاء لا يكون ظلماً وإن كان لفظه مثل لفظ الأول[79].

ويُعد في هؤلاء كذلك، أبو هلال العسكري، فقد ذكر «الظاهر»، وهو يفرّق بين التفسير والتأويل حيث قال[80]: «التفسير هو الإخبار عن أفراد آحاد الجملة، والتأويل الإخبار بمعنى الكلام. وقيل: التفسير إفراد ما انتظمه (ظاهر) التنزيل، والتأويل الإخبار بغرض المتكلم بكلام. وقيل:

التأويل استخراج معنى الكلام له على (ظاهره)، بل على وجه يحتمل مجازاً أو حقيقة». إن معنى الجملة الأخيرة يماثل ما عند ابن الأثير من أن التأويل هو أحد قسمي التفسير كما تقدم.

بيد أن صاحب «العمدة» قد يكون أكثر السابقين على ابن الأثير اقتراباً من المصطلح في تركيبه ومفهومه وبعض أمثلته معاً، لاسيما أنه ممن استعملوا مصطلح «العكس» وحده كما تقدم.

المهم أن في عمدته باباً عنوانه «نفي الشيء بإيجابه»[81] نعته بأنه «من المبالغة، وليس مختصاً بها، إلا أنه من محاسن الكلام». والأهم قوله فيه «فإذا تأملته وجدت (باطنه) نفياً، و«ظاهره» إيجاباً» وهذا يكاد يكون عصارة ما توسع ابن الأثير في تعريفه وشكا من قلة أمثلته. اللافت أن شواهد ابن رشيق فيه أكثر من شواهد ابن الأثير، وقد انطلق الأول فيها جميعاً من الآية الكريمة ﴿لا يسألون الناس إلحافا﴾[82] التي فُسّرت بأنه ليس يقع منهم سؤال فيقع إلحافاً: أي هم لا يسألون البتة».

والمدهش أن أول شواهد ابن رشيق هو قول امرئ القيس: «على لا حبٍ...» (البيت) الذي كان أحد شواهد ابن الأثير المهمة، والذي أوّله صاحب العمدة بقوله «لم يرد أن له مناراً يُهتدى به، ولكن أراد أنه لا منار له فيُهتدى بذلك المنار».

أما الأمثلة الأخرى، فهي:

1. قول زهير بن أبي سلمى:

بأرضٍ خَلاءٍ لا يُسَدُّ وصيدُها   عليَّ، ومعروفي بها غيرُ مُنْكَر[83]

إذ أثبت للأرض الخلاء «وصيداً» في اللفظ، في حين أن الذي أراده هو أن «ليس لها وصيد فيُسد عليّ».

2. قول الزبير بن عبدالمطلب يذكر عملية بن السباق بن عبدالدار، وكان نديماً له وصاحباً:

صَبَحْتُ بهم طَلْقاً يُراح إلى النّدى   إذا ما انتشى لم تحتضره مفاقرُه[84]
ضعيفاً بَحِثٌ الكأس قَبْضُ بنانِه   كليلاً على وجه النديم أظافره

فظاهر كلامه أنه يخمش وجه النديم إلا أن أظافره كليلة، بيد أن الحقيقة أنه لا يظفر وجه النديم ولا يفعل شيئاً من ذلك. وكذا الحال في «لم تحتضره مفاقره»، أي ليس له مفاقر فتحتضره.

3. قول أبي كبير الهذلي يصف هضبة[85]:

وعَلَوْت مرتقباً على مرهوبةٍ   حصّاءَ ليس رقيبُها في مَثْمَلِ
عَيْطاءَ مُعْنِقةٍ يكون أنيسها   وُرْقَ الحمام جميمُها لم يؤْكل

يريد أن ليس بها جميم فيؤكل، بدليل «حصّاء» التي لا نبت فيها.

4. قول أبي ذؤيب الهذلي يصف فرساً[86]:

متفَلِّقٌ أنساؤها عن قانئٍ   كالقُرْط صاوٍ وغَبْرُهُ لا يُرْضع

فلم يرد أن ثمة بقية لبن لا يرضع، بل أراد أنها لا لبن لها فيرضع.

إن هذا، وغيره مما أفاده ابن الأثير ممن سبقوه سواء ما ذكرته في هذا الموضوع أم لم أذكره في موضوعات أخرى كما تشي تواليفه، يتجاوب مع أجزاء من اعترافاته هو نفسه في مطلع حديثه عن «البيان»[87] قائلاً: «وكنت عثرت على ضروب كثيرة منه في غضون القرآن الكريم، ولم أجد أحداً ممن تقدمني تعرّض لذكر شيء منها، وهي إذا عُدّت كانت في هذا العلم بمقدار شطره، وإذا نظر إلى فوائدها وجدت محتوية عليه بأسره. وقد أوردتها هاهنا، وشفعتها بضروب أخرى مدوّنة في الكتب المتقدمة بعد أن حذفت منها ما حذفته، وأضفت إليها ما أضفته. وهداني الله لابتداع أشياء لم يكن من قبلي مبتدعة، ومنحني درجة الاجتهاد التي لا تكون أقوالها تابعة، وإنما هي متبعة. وكل ذلك يظهر عند الوقوف على كتابي هذا، وعلى غيره من الكتب».

- 10 -

أما وقد أفاد الرجل من سابقيه واجتهد أيضاً، فهل ثمة من أخذ باجتهاده وأفاد منه في «عكس الظاهر» تحديداً؟ أحسب أن نعم. فقد يكون ابن الأثير الحلبي نجم الدين أحمد بن إسماعيل (ت 737هـ)، الذي اختصر كتاب والده «كنز البراعة في أدوات ذوي البراعة» في كتاب سمّاه «جوهر الكنز»، قد يكون أول من تبنى «عكس الظاهر» مصطلحاً وتعريفاً، وسلكه في باب «شجاعة العربية» الذي اعترف بأن «أول من سمّاه من علماء البيان أبو الفتح بن جنّي، وصاحب (الجامع الكبير) أخذ عنه، ثم تداوله الناس بعد ذلك»[88]. غير أنه لم يعترف، صراحة بأخذه «عكس الظاهر» عن ابن الأثير أو أنه أول من سمّاه، بل اكتفى بأن قال: «ومن أقسام شجاعة العربية قسم يقال له «عكس الظاهر». وحقيقته أن تذكر كلاماً يدل ظاهره على معنى، ويراد به معنى آخر عكسه». ومثّل له بآيتين كريمتين:

الأولى، قوله تعالى ﴿من يدعُ مع الله إلهاً آخر لا برهان له به، فإنّما حسابه عند ربه﴾»[89].

فالظاهر يدل على أن ثمة من يدعو مع الله إلهاً آخر وله به برهان وما المراد ذلك، بل المراد أن كل من يدعو مع الله إلهاً آخر لا برهان له به.

والأخرى، قوله سبحانه ﴿إن الذين يكفرون بآيات الله ويقتلون النبيين بغير حق﴾[90]، فقوله ﴿بغير حق﴾ يقتضي أن ثمة من يقتل بحق، والمراد أنه لا يقتل نبيّ إلاّ بغير حق﴾»[91].

وتلا ابن الأثير الحلبي، محمد بن محمد بن عمرو التنوخي (ت 749هـ) في ذكر المصطلح نفسه دون ذكر صاحبه، والإفادة منه بتوسع وشيء من المخالفة أيضا»[92]، إذ قال: «ومن البيان إرادة نفي الشيء بنفي غيره، ونفي الشيء بإثبات غيره، وإثبات الشيء بإثبات غيره، وإثبات

الشـيء بنفي غيره وقد يكون المراد نفيه أو إثباته واجب النفي أو الإثبات، أو جائـز النفـي والإثبات، والـقرينة تـدل على إرادة الـنفي أو إرادة الإثبات». ومثّل علـى «نفـي الشـيء بنـفي غيـره» بقـول الإمام علـي وبيت امـرئ القيس السـابقـين، وبقـوله تـعالـى ﴿لا عاصـم اليـوم من أمـر اللـه﴾»[93] الذي يـنفـي فيه (العاصم) فينتفي (المعتصم) وجوباً، وهو المـراد. وقال: «وقد سمّي هذا النوع (عـكس الظاهـر)، ولـيست تسمية حسنة، بل هـو مراد الظاهر عليه». مستشـهداً علـى اعـتراضـه بالآيـة الكـريمة ﴿ظـلمات بـعضهـا فوق بـعض إذا أخـرج يـده لـم يكـد يـراهـا﴾»[94]، ومـوضـحـاً رأيـه بقـوله «جـاء الـنفـي هـنـا لمقـاربـة الـرؤيـة وهـو الأصـل فـي جـمـيـع الـكـلام، لـكـن الـعـرف فـي (كـاد) أن إثباتها يدل على مقاربة الرؤية فلا رؤية، ونفيها خصّه العرف بمقاربة عدم الرؤية وهو الظاهر. والأمر في الآية على الأصل، وليس على الظاهر».

كما استشهد بالحديث الشريف «نعـم العبد صهيب، لو لم يخف الله لم يـعصـه»، ووضّحه: «الـعرف في (لـو) دلالة الامـتناع، ومـدح النبـي – عليه الصـلاة والسـلام – لـه قرينـة تدل علـى عدم عـصيانـه، فيكون (لو) للـتلازم، ويكون المعنى: لو لم يخف الله لم يعصه، فكيف وقد خافه؟».

أما الضروب الأخرى، فقد ضرب لها المثل كذلك.

الهوامش

1) راجع، مثلاً: محمد مفتاح: مجهول البيان 90-100، ونصر حامد أبو زيد: مفهوم النص (دراسة في علوم القرآن)، الفصل الخامس 219-311، ومصطفى ناصف: نظرية التأويل، الفصلان السابع والثامن 170-203.

2) راجع، مثلاً: محمد مفتاح: مجهول البيان 100-113؛ ومصطفى ناصف: نظرية التأويل، ص 42 ومواطن أخرى متفرقة.

3) جواهر الألفاظ 4-5.

4) المثل السائر 1 :356-359، والجامع الكبير 261-262.

5) سر الفصاحة 195. ظنّ أحمد مطلوب أن ابن سنان هو الذي سمّاه بهذا (معجم المصطلحات البلاغية وتطورها 2 :17).

6) انظر، مثلاً: الجامع الكبير 160، والمثل السائر 1 :342 و297 و3: 143.

7) الجامع الكبير 211-212.

8) كتاب الصناعتين 371.

9) المصدر نفسه 371-382.

10) العمدة 2 :289.

11) البديع في نقد الشعر 46-51.

12) راجع التفاصيل في: أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها 2 :16-19.

13) كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب 196.

14) راجع أيضاً: أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها 2 :16-19.

15) كتاب الطراز 3: 198-199.

16) انظر: مصطفى جواد، وجميل سعيد: مقدمة الجامع الكبير 39؛ ومحمد زغلول سلاّم: ضياء الدين بن الأثير وجهوده في النقد والبلاغة 110-111؛ وأحمد مطلوب: آثار ضياء الدين بن الأثير وصدى عصره وحياته فيها. في كتاب: بحوث ندوة أبناء الأثير، ص 49.

17) المثل السائر 1 :74-85.

18) المصدر نفسه 1 :86-96.

19) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب 604.

20) المرجع نفسه 608.

21) الاستدراك 60 و57-58.

22) المصدر نفسه 60.

23) انظر: ديوان النابغة الذبياني 46، (نشرة الطاهر ابن عاشور)، ففيه «غزواً بدلاً من «غزا».

24) جوانح: مميلة أجنحتها إلى الأرض للنزول على لحوم القتلى.

25) انظر أيضاً: ديوان أبي نواس (نشرة الغزالي)، 431، فالبيت فيه:

تتـأبّى الطـير غـدوتـه ثقةً بالشّبْع من جَزَرِهْ

(تتأبى: تتوخى، أي تقصد وتتعمد. الجزر: جمع الجزورة البعير أو خاص بالناقة المجزورة. والمراد القتلى في المعركة).

26) انظر، كذلك: شرح ديوان صريع الغواني 12، (تحقيق سامي الدهان).

27) من قصيدة في مدح المعتصم والإفشين (ديوان أبي تمام 3 :82. تحقيق محمد عبده عزّام).

28) شرح ديوان صريع الغواني 223. وفيه: وطالبتك، و«ملاحم ونسور».

29) راجع الموضوع كله في: الاستدراك 9-13.

30) البيان والتبيين 1 :76 (تحقيق عبدالسلام هارون).

31) المصدر نفسه 1 :83 والقارب: طالب الماء. ودّان: موضع بين مكة والمدينة قريب من الجحفة.

32) المثل السائر: 3 :70.

33) راجع: يوسف بكار: «قضايا معاصرة في نقدنا القديم: التشخيص» في كتاب: قضايا في النقد والشعر 33-43. دار الأندلس، بيروت 1984.

34) الجامع الكبير 165-166، لكنني لم أستطع أن أصل إلى هذا النص في «بيان» الجاحظ.

35) النساء 29.

36) انظر، كذلك: شرح ديوان المتنبي 4 :411 (البرقوقي).

37) المثل السائر 2 :248-250.

38) الجامع الكبير 105-106.

39) الخصائص 2 :360-441 . جعل ابن جني في هذا الباب/ شجاعة العربية: الحذف، والتقديم والتأخير، والفروق والفصول، والحمل على المعنى، والتحريف. في حين أن ابن الأثير قصره على «الالتفات» في (المثل السائر 2 :167-186)، لأن «اللغة العربية تختص به دون غيرها من اللغات» تشبيهاً بالرجل الشجاع الذي يركب ما لا يستطيعه غيره. أما في (الجامع الكبير 98-122) فجعله ستة أقسام، هي: الالتفات، الإخبار عن الفعل الماضي بالمضارع وبالعكس، وعكس الظاهر، والحمل على المعنى، والتقديم والتأخير، والاعتراض. واعترف في مفتتح هذا الباب اعترافاً ناقصاً بشيء مما عند ابن جنّي، فقال: «... لم أجد شيئاً منه عند أرباب هذه الصناعة، ولا وجدته في كتاب مصنّف في هذا الفن، سوى أني رأيت أبا الفتح عثمان بن جنّي قد ذكر في كتابه الموسوم بالخصائص شيئاً من التقديم والتأخير، والحمل على المعنى لا غير» (الجامع الكبير 98).

40) في ديوان امرئ القيس (طبعة صادر): «لا يهتدي بمناره» و«النُباطي» مكان «الديافي». اللاحب: الطريق الواضح. ساقه: شمّه. العوّد: الجمل المسن. الديافي: نسبة إلى «دياف»، وهي قرية بالشام تنسب إليها النجائب. النباطي، نسبة إلى النبط. جرجر: ردد صوته، رغا وضج.

41) لسان العرب – لحب. وفيه، كذلك، أن اللحب واللاحب بوزن فاعل والمراد به الملحوب على مفعول، وهو الطريق الواضح، ولحب الطريق يلحُب لحوبا: وضُح. ومنه قول أم سلمة لعثمان، رضي الله عنه: «لا تُعَفِّ طريقاً ان رسول الله، ﷺ، لحبَها» أي أوضحها ونهجها.

42) اللسان – سوف.

43) ذكر محققا (الجامع الكبير، هامش 1، ص 106) أن البيت لأوس بن حجر، غير أنني لم أجده في ديوانه (تحقيق محمد يوسف نجم. دار صادر، بيروت. ط 2: 1967). وذكر محققا (المثل السائر 2 :248) أنه لعمرو بن أحمد الباهلي، وقد وجدته في الصحيح من مجموع شعره (شعر عمرو بن أحمد الباهلي، ص 67 . جمع حسين عطوان وتحقيقه. مجمع اللغ العربية، دمشق د.ت). وشرح البيت فيه: لا تفزع أهوال تلك المفازة الأرانب، لأنه لا أرانب فيها حتى تفزع من أهوالها، لأنه لا يمكنها السكون فيها لشدة أهوالها؛ ولا شوهد الضب فيها منجحراً لأنه لا ضب فيها فينجحر.

44) قبل هذا، هذان البيتان:

فزارك مني مَنْ إليك اشتياقُه ... وفي الناس إلاّ فيك وحدك زُهدُهُ

يُخلّف مَنْ لم يأتِ دارك غايةً ... ويأتي فيدري أن ذلك جهدُهُ

(الديوان 1 :137)

45) انظر ابن جني: الفَسْر أو شرح ديوان أبي الطيب 2 :41. ففيه الحكاية كاملة. يقول «لما قرأت عليه هذا البيت قلت له: أجعلت الرجل أبا زنة؟! (كنية القرد)، فضحك لذلك.

وعطف (أطرب) على (أرجو) أي كنت أرجو فأطرب على الرجاء. وهذا البيت، وإن كان ظاهره مديحاً، فإنه إلى الهزء أقرب».

46) الفسر 2 :246-247.

47) يتيمة الدهر 1 :184-185 (نشرة دار الكتب العلمية، بيروت).

48) الاستدراك 22-23 . وانظر القصيدة التي منها البيت في: موسوعة الشعر العربي (الشعر الجاهلي 3 :312). والبيت مشروح ثمة شرحاً ظاهرياً تأسياً بشرح المرزوقي (شرح ديوان الحماسة 2 :527) وشرح التبريزي (ديوان الحماية 1 :202).

49) كذا في الأصل. وقد تكون «الزيارة».

50) جاناثان كلر: دفاعاً عن التأويل المضاعف. في كتاب أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ص 273، (ترجمة سعيد بنكراد).

51) أمبرو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية 77 و117 و124.

52) المرجع نفسه 80.

53) المرجع نفسه 85.

54) مصطفى ناصف: نظرية التأويل، مرجع سابق 40-41.

55) المثل السائر 2 :107-108.

56) الاستدراك 14-18. وانظر: ص 5 كذلك.

57) المثل السائر 2 :84، وانظر محمد علي النجار، مقدمته على كتاب الخصائص 1 :32.

58) المثل السائر 2 :241-247.

59) المصدر نفسه 2 :241.

60) الخصائص 1 :251-256.

61) المصدر نفسه 1 :251.

62) شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ 325.

63) المثل السائر 1 :75.

64) المسند: ما ذكر سنده من الحديث، لاسيما المرفوع منه إلى الرسول، ﷺ.

65) المرسل: الحديث المحذوف من سنده ما يكون فوق التابعي، وهو الصحابي.

66) المثل السائر 1 :86-87.

67) توفي عام 505هـ.

68) **المثل السائر** 2 :71-87.

69) **المصدر نفسه** 2 :87-88.

70) **المصدر نفسه** 1 :126 و128.

71) **النساء** 43.

72) **المثل السائر** 3 :51.

73) **راجع نصر حامد أبو زيد، إشكالية القراة وآليات التأويل** 185-223 **(مبحث التأويل في كتاب سيبويه).**

74) **البقرة** 91.

75) **معاني القرآن** 1 :60-61.

76) **المثل السائر** 3 :63.

77) **الشورى** 40.

78) **البقرة** 194.

79) **كتاب القرطين أو مشكل القرآن وغريبه** 1 :15-16. **وانظر** 123 و215 و216-229.

80) **الفروق في اللغة** 48-49.

81) **العمدة** 2 :80-82.

82) **البقرة** 273.

83) **الوصيد: فناء الدار والبيت.**

84) **الطّلّق: السمح، السّخي. المفاقر: وجوه الفقر لا واحد لها، أو جمع فقرٍ على غير قياس.**

85) **ديوان الهذليين:** 2 :96-97. **وفيه: «مرتبئاً» بدلاً من «مرتقباً».**

المرتقب: اسم المكان من الارتقاب، وهو الصعود في رأس جبل أو حصن. المثمل: الملجأ: أي ليس رقيبها في حفظ. مرتبئاً: أي كنت ربيئة القوم. العيطاء: الطويلة العنق. المعنقة: الطويلة، الجميم: النبات الذي طال بعض الطول.

86) **ديوان الهذليين** 1 :17-18.

الأنساء: جمع النساء وهو عرِق يخرج من الورك ويستبطن الفخذ، ثم يخرج من الساق فينحرف عن الكعب، ثم يجري في الوظيف حتى يبلغ الحافر. متفلّق أنساؤها: الأنساء لا تنفلق، ولكن لما سمنت انفرجت اللَّحّمة فظهر النّسا فصار كأنه في جدول. قانئ: ضرع

أحمر كالقرط في صغره. صاوٍ: يابس: الغُبّر: بقية اللبن، ولم يرد أن ثمة بقية، وذلك أنها لم تحمل، فهو أصلب لها.

87) المثل السائر 1 :37 و2 :210، وانظر: الجامع الكبير 1-4، وراجع: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مقدمة المثل السائر 1 :16-19.

88) جوهر الكنز 118.

89) المؤمنون 117.

90) البقرة 61.

91) جوهر الكنز 123.

92) الأقصى القريب في علم البيان 48-50.

93) يونس 27.

94) النور 40.

المصادر والمراجع

1) المصادر:

- ابن الأثير، ضياء الدين:

1) ***الاستدراك (في الرد على رسالة ابن الدّهان المسماة بالمآخذ الكندية من المعاني الطائية)*. تحقيق حفني محمد شرف. الأنجلو المصرية، القاهرة، 1958.**

2) ***الجامع الكبير (في صناعة المنظوم من الكلام المنثور)*. تحقيق: مصطفى جواد، وجميل سعيد. المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1956.**

3) ***كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب*. تحقيق نوري القيسي، وحاتم الضامن، وهلال ناجي. منشورات جامعة الموصل 1982.**

4) **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. تحقيق أحمد الحوفي، وبدوي طبانة. مكتبة نهضة مصر، القاهرة. ط 1 : 1962.**

- ابن الأثير الحلبي، نجم الدين أحمد بن إسماعيل:

- *جواهر الكنز*. تحقيق محمد زغلول سلاّم. منشأة المعارف، الإسكندرية (د.ت).

- أسامة بن منقذ:

***البديع في نقد الشعر*. تحقيق أحمد بدوي، وحامد عبدالمجيد. البابي الحلبي، القاهرة. 1960.**

- امرؤ القيس:

***ديوان امرئ القيس*. طبعة صادر، بيروت 1958.**

- التبريزي، الخطيب:

***ديوان الحماسة* . طبعة قديمة (دون ذكر التاريخ ومكان النشر).**

- أبو تمام، حبيب بن أوس:

***ديوان أبي تمام*. تحقيق محمد عبده عزّام. دار المعارف، القاهرة، ط 3: 1976.**

- التنوخي، محمد بن محمد بن محمد بن عمرو:

***الأقصى القريب في علم البيان*. مطبعة السعادة، القاهرة 1327هـ.**

- الثعالبي، أبو منصور:

يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر. دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1979.

- الجاحظ، عمرو بن بحر:

البيان والتبيين. تحقيق عبدالسلام هارون. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 5: 1985.

- ابن جني، أبو الفتح عثمان:

1) *الخصائص*. تحقيق محمد علي النجار. دار المهدي للطباعة والنشر، بيروت، ط 2: (د ت).

2) *الفسر أو شرح ديوان أبي الطيب*. تحقيق صفاء خلوصي. منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد 1977.

- ابن رشيق القيرواني:

العمدة في صناعة الشعر ونقده. تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد. دار الجيل، بيروت، ط 4: 1962.

- ابن سنان الخفاجي:

سر الفصاحة. تحقيق عبدالمتعال الصعيدي. منشورات صبيح، القاهرة 1969.

- صريع الغواني، مسلم بن الوليد:

شرح ديوان صريع الغواني. تحقيق سامي الدّهان. دار المعارف، القاهرة. ط 2: 1970.

- العسكري، أبو هلال:

1) *الصناعتين*. تحقيق محمد علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة. ط 1: 1952.

2) *الفروق في اللغة*. دار الآفاق الجديدة، بيروت. ط 1: 1973.

- العلوي، يحيى بن حمزة:

كتاب الطراز. دار الكتب العلمية، بيروت: 1980.

- عمرو بن أحمر الباهلي:

شعر عمرو بن أحمر الباهلي. جمع حسين عطوان وتحقيقه. مجمع اللغة العربية، دمشق (د ت).

- الفرّاء، أبو زكريا يحيى بن زياد:

معاني القرآن. عالم الكتب، بيروت، ط 2: 1980.

- ابن قتية الدينوري:

كتاب القرطين أو مشكل القرآن وغريبه. دار المعرفة، بيروت (د.ت).

- قدامة بن جعفر:

جواهر الألفاظ. تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1: 1979.

- المتنبي، أبو الطيب:

شرح ديوان المتنبي. عبدالرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت (د.ت).

- ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم:

لسان العرب. مصورة طبعة بولاق. الدار المصرية للتأليف والترجمة، والمؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة (د.ت).

- المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد الحسن:

شرح ديوان الحماسة. نشرة أحمد أمين، وعبدالسلام هارون. لجة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط 2: 1968.

- النابغة الذبياني:

ديوان النابغة الذبياني. صنعة محمد الطاهر ابن عاشور، تونس والجزائر 1976.

- أبو نواس، الحسن بن هانئ:

ديوان أبي نواس. نشرة أحمد عبدالمجيد الغزالي. دار الكتاب العربي، بيروت، (د.ت).

- الهذليون:

ديوان الهذليين (نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب). الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة 1965.

2) المراجع:

- إحسان عباس (الدكتور):

تاريخ النقد الأدبي عند العرب. دار الشروق، عمان، 1993.

- أحمد مطلوب (الدكتور):

1) *آثار ضياء الدين بن الأثير وصدى عصره وحياته فيها* . في كتاب: بحوث ندوة أبناء الأثير. منشورات جامعة الموصل، الموصل 1983.

2) *معجم المصطلحات البلاغية وتطورها* . المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1986.

- أمبرتو إيكو:

التأويل بين السيميائيات والتفكيكية . ترجمة سعيد بنكراد . المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1 :2000.

- جاناثان كلر:

دفاعاً عن التأويل المضاعف . في كتاب: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية. (المرجع السابق أعلاه).

- روبرت شولز:

السيمياء والتأويل. ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1: 1994.

- شوقي ضيف (الدكتور):

البلاغة تطور وتاريخ. دار المعارف، القاهرة، ط 4: 1977.

- مصطفى ناصف (الدكتور):

نظرية التأويل. النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية 2000.

- مطاع صفدي، وإيليا حاوي:

موسوعة الشعر العربي. الجزء الثالث (الشعر الجاهلي). منشورات خيّاط بيروت 1974.

- محمد زغلول سلام (الدكتور):

ضياء الدين بن الأثير وجهوده في النقد والبلاغة . منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ت).

- محمد مفتاح (الدكتور):

مجهول البيان. دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 1: 1990.

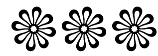
- نصر حامد أبو زيد (الدكتور):

1) *إشكالية القراءة وآليات التأويل*. المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 2: 1992.

2) ***مفهوم النص (دراسة في علوم القرآن)*. المركز الثقافي العربي، بيروت** 1990.

– يوسف بكار (الدكتور):

قضايا في النقد والشعر. دار الأندلس، بيروت 1984.



إن الوعي العميق بقيمة الشعر الجاهلي قد انفتح على آفاق كثيرة ومناهج متعددة تناولت هذا الشعر، وإذا كانت قضية الانتحال بأبعادها المختلفة قد أثارت معارك أدبية في الدراسات العربية والاستشراقية، فقد جاءت نظرية النظم الشفوي لتعلن انتهاء قضية الانتحال، وتحويل الشعر الجاهلي إلى شعر شفوي.

عناصر نظرية النظم الشفوي:

انطلاقاً من الدراسات الأنثربولوجية التي قامت حول الشعوب البدائية التي راحت ترصد معالم المجتمع من زاوية نظر اجتماعية وأسطورية وانثربولوجية، وفي محاولة للعودة إلى البدايات: أي إلى المجتمعات غير الكتابية أو المجتمعات التي لم تكن فيها الكتابة منتشرة ومتفشية إلى حد كبير، نشأت نظرية النظم الشفوي على يد ملمان باري[1] Milman Parry، وتوجهت توجهاً حقيقياً لدراسة شعر هوميروس، أي الشعر الملحمي، وهنا أثيرت كثير من القضايا والإشكالات، أولها تتعلق بشخصية هوميروس؟ فمن هو هوميروس؟ وهل كانت الإلياذة والأوديسة من تأليفه؟ هذه الأسئلة قضايا مهمة جداً في ضوء نظرية النظم الشفوي، لأنها نظرية تفترض عدم وجود مؤلف أصلي للنص، كما أنها نظرية لا تؤمن بوجود نص ثابت، ولذلك تصادف القارئ مشكلة عدم الثبات لا في النص ولا في المؤلف.

وقد أثارت محاولة تطبيق النظم الشفوي على ملحمتي هوميروس أسئلة متعددة أولها تلك الشكوك التي كانت تحيط بشخصية هوميروس، فيما إذا كان شخصية حقيقية أم شخصية وهمية ليس لها وجود. وإذا ما كان هوميروس شاعراً ينتمي إلى التقليد الكتابي أو ينتمي إلى التقليد الشفوي، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى هناك شكوك تحوم حول المؤلف الأصلي للإلياذة والأوديسة بالإضافة إلى تاريخ كتابة هذه الملاحم، التي تتمتع بطول كبير يفوق طول القصائد الجاهلية.

ومما يبدو أن هناك إشارات على أن الإلياذة والأوديسة ظلت تمر بمراحل نقل شفوي عبر قرون طويلة، وهي بهذا تقارب الشعر الجاهلي الذي ظلت الأفواه تتناقله حوالي ثلاثة قرون. ولذلك فإن الإشكالات التي يمكن أن تثار حول شفوية الإلياذة والأوديسة شبيهة بتلك التي أثيرت حول الشعر الجاهلي الذي يقال إنه وصل عن طريق الرواية والمشافهة، وليس عن طريق الكتابة.

ومن أهم طروحات باري التي حاول أن يدرس فيها ملحمتي هوميروس اعتقاده الجازم أن هاتين الملحمتين ليستا إبداعاً أو نتاجاً فردياً وإنما هما من نتاج جماعي، وبذلك تذوب شخصية المؤلف «الأنا» في شخصية الجماعة التي ينتمي إليها ويصبح النص ملكاً للجماعة وليس ملكاً للفرد. ودليل على ذلك أن الملحمتين قد نظمتا بأسلوب تقليدي شفوي.

وقد كان دليل باري الجوهري على هذا الأساس يتمثل بظاهرة كان لها حضورها العميق وهي ما يعرف بالقوالب الصيغية Formulas، وهي قوالب لها معدل تكرار كبير في النصوص الملحمية، وقد عرف باري القوالب الصيغية أنها: «مجموعة من الكلمات التي توظف بانتظام تحت الشروط الوزنية نفسها للتعبير عن فكرة أساسية معينة»[2].

إن القوالب الصيغية تعد عنصراً حاسماً للتمييز بين شعر كتابي وشعر شفوي، ولكن السؤال المهم الذي لابد أن يظهر هنا؟ كيف يمكن

للباحث أن يتعامل مع الشعر الذي ينتمي إلى التقاليد الكتابية ويظهر قوالب صيغية تكاد في بعض الأحيان تكون أكثر من ذلك الشعر الذي ينتمي إلى التقاليد الشفوية.

ومهما يكن الأمر فقد تابع ألبرت لورد Albert Lord تلميذ باري جهود أستاذه وحاول أن يطبق مقولاته التي طورها على الملاحم الصربية والكرواتية، وهي شواهد حيوية تنتمي بالأساس إلى ظاهرة لاتزال حية، ودرس شاعراً سلافياً جنوبياً هو صالح أوغلجانين، وتبين للورد عدة عناصر تميز الشعر الشفوي وهذه العناصر هي: القوالب الصيغية والثيمات وغياب التضمين العروضي. وقد قصد بالثيمات، «تلك الموضوعات أو الأوصاف المتكررة في السرد داخل الشعر الشفاهي التقليدي»(3).

إن توافر هذه العناصر الثلاثة يمكن أن تسم شعراً بأنه شفوي، والمقصود بالشفوي هنا ليس التأدية الشفوية فقط، وإنما المقصود بها النظم أثناء الأداء، والنظم أثناء الأداء يتطلب من المغني أو المنشد الذي يؤلف ساعة الإنشاد أن يتجنب التضمين العروضي، لأن التضمين يستدعي منه أن يسرد مجموعة من الأبيات المترابطة وبهذا قد تخونه الذاكرة، فلا يستطيع أن يواصل كما لو كان الشعر الذي يتعامل معه شعراً خالياً من ظاهرة التضمين العروضي.

وهناك بعض الأمور التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالشعر الشفوي، وهي قضية الاعتماد على الذاكرة ودورها الفعال في عملية النظم الشفوي، ومنها ارتباط الشعر بالغناء والذاكرة والأمية والارتجال، والطقوس المصاحبة للإنشاد والمؤلف وماهية النص الشفوي، والسرد المتكرر للموتيفات. لقد ارتبط الشعر بالغناء ارتباطاً كبيراً، ولا يستطيع أحد أن ينكر أن ظاهرة الارتباط الوثيق بين الشعر والغناء ظاهرة قوية وعميقة، وبما أن الشعر الشفوي كان شعراً يغنى في أثناء النظم فإن ذلك

يعطيه ميزة تبرز دوره في إبداع تنغيم موسيقي متساوق قادر على إحداث جو طقسي، يشترك فيه المنشد – المؤلف مع الجمهور.

ومن هنا تصبح الشفوية أكثر ارتباطاً بالصوت من الكتابة التي ترتبط بالعين، إذ يمكن أن تنشأ ثنائية الشفوية والكتابية أو ثنائية الصوت والعين. «فمن حيث المبدأ دائماً – تطرح الرسالة الشفهية نفسها على أسماع جمهور ما، أما الكتابة فبالعكس، تطرح نفسها على مدرك وحيد. بيد أن الشفاهية لا تعمل إلا داخل جماعة اجتماعية ثقافية محددة»(4).

وربما تفضي عملية الإنشاد إلى إدراك واضح إلى أهمية الغناء في خلق انفعالات جماعية، بحيث يتوحد الجمهور مع المنشد في إنشاده، وربما أكمل هذا الجمهور العبارة قبل أن يتمها بنفسه، ولذلك تنشأ عملية قائمة على المشاركة بين المنشد أو المؤدي وبين المستمع، ومن هنا يكون المستمع في الشعر الشفاهي مقابلاً للقارئ في الشعر المكتوب، وبذلك ينتظر السامع بشغف كبير ما يتوقعه من المنشد الذي يؤلف وقت إنشاده، ومن هنا يتشكل في الشعر الشفوي أفق التوقع الذي لا يقوم على القراءة وإنما يقوم على السماع، وربما زادت فاعلية أفق التوقع في الشعر الشفوي لأن المستمع ربما يكون قادراً على إشباع أو ملء توقعه مما سيقوله المنشد أكثر بكثير من القارئ الذي يقرأ نصاً مكتوباً، وبخاصة إذا ما تحققت مقولة الشعر الشفوي من كونه شعراً ينطلق من إبداع جماعي في حين أن الشعر الكتابي يبزغ أو يتولد من إبداع فردي. ومن هنا تسود الأنا في الشعر الكتابي بينما تسود النحن وتهيمن في الشعر الشفوي.

ومن هذه الزاوية يصبح المستمع والقارئ عناصر أساسية في عملية التلقي والاستجابة، فكلاهما يستجيب للنص الذي يتعامل معه، المستمع يتلقى النص الشفوي والقارئ يتلقى النص المكتوب، لكن ثمة اختلافاً بيناً بين القارئ والمستمع، فالقارئ يتعامل مع نص ثابت، ويمكن أن يتلقى النص في مرحلة تاريخية متأخرة وغير متزامنة مع وجود المؤلف في حين أن المستمع يتلقى النص في لحظة سماعه، وربما يشارك في الإنشاد مع

المؤدي، «فالمستمع مثله مثل القارئ في مواجهة كتاب، ما إن يقبل أن يغامر بالتأويل، حتى يتورط في تأويل لا يضمن صحته شيء. لكن وضعه أقل استقراراً من القارئ: أهو مروي عليه narrataire؟ أم راو narrateur؟ تنحو الوظائف إلى تبادل الأماكن فيما بينها دون توقف، في إطار الأعراف الشفاهية»[5].

وإذا كان النص المكتوب لا يتمتع بأية إضافات إلا تلك الأسطر التي تقع عليها عين القارئ، فإن المستمع في حالة الشعر الشفوي ينفتح على أشياء لا تتوافر في النص المكتوب، وذلك من مثل الآلات الموسيقية المصاحبة وحركات الجسد والإيماءات التي تصدر عن المؤدي وعن جمهور المستمعين، والأشياء الأخرى المصاحبة «فالإنشاد التقليدي في كل أنحاء العالم وفي كل مراحل الزمن... يرتبط بنشاط اليد. وكثيراً ما كان الأستراليون الأصليون وفي مناطق أخرى يصنعون أشكالاً من الحبال تصحب أغانيهم. وهناك شعوب أخرى تضبط أو تنظم الخرز على الخيوط في أثناء الإنشاد وتتضمن معظم أوصاف شعراء الملاحم آلات وترية أو طبولاً يعزفون عليها بالأيدي»[6].

يبدو أن ارتباط الشعر الشفوي بالغناء المرافق لطقوس وآلات موسيقية كثيرة، عامل من العوامل التي تظهر ميزة تبرز خصوصية هذا الشعر عن غيره، لأن هناك إيقاعات متكررة لهذا الشعر تجعل من الغناء عنصراً فاعلاً وأساسياً، وبخاصة إن هذا الشعر كان يلقي على جمهور يستوعب هذا الشعر ويشترك في أدائه.

وتبدو الأمية علامة من العلامات التي تميز المنشدين أو المؤدين الذين كانوا يؤلفون وينشدون في آن واحد، فالأمية كما تراها نظرية النظم الشفوي تشكل بعداً أساسياً في تمييز هذا الشعر الذي يصدر عن روح جماعية ويعبر عنها. ولما كانت الكتابية تتناقض من الشفوية في نقاط كثيرة، فقد برزت الأمية على أنها ظاهرة تنتمي إلى الشفوية بشكل جوهري.

إن المجتمع الذي تتفشى فيه الأمية يمكن أن يكون مجتمعاً منتجاً للشعر الشفوي، ولكن هذا لا يعني أن أمية الشعراء الشفويين لا تنفي المعرفة بالكتابة، فالشعر الشفوي يمكن أن يظل منتشراً حتى مع وجود تقنيات الكتابة المتطورة جداً، ولكن أمية الشعراء الشفويين كانت علامة من العلامات التي تشير إلى شفوية هذا الشعر الذي ينتجونه.

وتفضي الأمية إلى قضية أخرى وهي قضية الذاكرة أو التذكر، فمادام أن الأمية هي التي تسود فيعني ذلك أن الشعر الشفوي يجب أن يعتمد اعتماداً أساسياً على الذاكرة، التي يتم بواسطتها انتقال هذا الشعر من جيل إلى آخر، ولذلك لابد من الاعتماد على الذاكرة في عملية التأليف والإنشاد. وهنا لابد من التمييز بين الذاكرة التي تحفظ نصاً ثابتاً وبين الذاكرة التي تحفظ نصاً مائعاً. إن الحفظ الحرفي يجب أن يتعامل مع نص مكتوب وثابت، وهذا ما ينتمي إلى النصوص المكتوبة التي تحفظ ثم تنشد وليس التي تؤلف وتنشد في وقت واحد.

لا تتعامل الذاكرة في الشعر الشفوي مع نص ثابت، ولذلك فقد لاحظ لورد «أن الشاعر السلافي صالح أو غلجانين لم يكن يحفظ أبياته، وإنما كان يتذكر الأفكار الجوهرية أكثر مما يتذكر التعبير اللفظي تذكراً حرفيا»[7]، ولكن إذا كان هذا الأمر على هذا النحو فإن فعل الذاكرة وأهميتها يجب أن تتجسد في النص القصير وليس في الملاحم، وإذا كانت الذاكرة علامة بارزة على التقليد الشعري، فإن فعل التذكر لا يعود إلى نص أصلي ثابت، وإنما يعود إلى خطوط عريضة تتمثل بالأفكار الجوهرية والثيمات التي تكون موجودة في وعي المنشد الذي يشاركه الجمهور في معرفتها.

إذا كان أصحاب هذه النظرية يقللون من أهمية الذاكرة في استدعاء الأشعار، فإنهم يؤمنون أن عملية النظم الشعري لا تعدو كونها عملية آلية تقوم على الارتجال وهو مصطلح لاذ به المنظرون لهذه النظرية من أجل أن يقللوا من شأن الذاكرة، وبخاصة إذا ما سعوا إلى تطبيق

النظرية على القصائد الشعرية غير الملحمية من مثل الشعر الجاهلي خاصة والشعر العربي القديم عامة.

ولما كان الارتجال يمثل صفة من صفات الشعر الشفوي فالسؤال الذي يطرح نفسه، هل هناك مرحلة يمكن أن تسمى مرحلة ما قبل الأداء؟ وهل يغيب استعداد المنشد أو الشاعر؟ إن الارتجال عملية ليست داخلة في القصائد الطويلة، وإنما يمكن أن يكون بإنشاد أبيات قليلة يقولها المرء عند حدوث حاجة ملحة، أما الارتجال لملاحم طويلة يمكن أن يكون ماثلاً في الاعتماد على الرواسم أو القوالب الصيغية التي تتضمن ثيمات وأفكاراً يسردها المنشد.

وبالإضافة إلى العناصر المذكورة أنفاً تمنح النظرية الشفوية أهمية كبيرة للطقوس المصاحبة للإنشاد. وهي طقوس تبدأ بالحركات والإيماءات التي يصدرها المنشد أثناء عملية الإنشاد في آن واحد. ولكن يظهر أن حركة المنشد الجسدية شيء مهم لكي يتناسب مع إثارة حماس الجمهور، ولذلك فإن المنشد يولي الإيقاع المصاحب للإنشاد أهمية كبيرة جداً، إذ إنه قد يتوقف عن الاستمرار في الإنشاد إذا ما غاب العزف على الأدوات الموسيقية المصاحبة.

إن الدراسات أثبتت في دراستها للشعر الشفوي استخدام الفرق الموسيقية، «إذ تقوم فرقة موسيقية بمصاحبة المحدث أو المغني - أعني بذلك عازفين أو أكثر وآلات متباينة الأنواع، يعزفون بشكل مستمر أو متقطع، بشكل عام، على هذا النحو تدور عجلة الشعر الشفاهي الإفريقي»[8].

ولكن هذا الجو الاحتفالي الذي يرافق عملية الأداء، ليس عنصراً ثانوياً، وإنما هو عنصر أساسي يهدف إلى خلق تفاعل عميق وجوهري بين المنشد والجمهور، اللذين يتفاعلان تفاعلاً وثيقاً، ولذلك يصبح هذا الجو الاحتفالي عنصراً أساسياً في عملية الإنشاد.

ومع كل هذا تبدو الإشكالية الكبيرة التي تثيرها نظرية النظم الشفوي، هي مشكلة المؤلف الأصلي؟ فمادام أن هذه النظرية تنطلق من كون الشعر الشفوي إبداعاً جماعياً وليس إبداعاً فردياً فإنها لا تحفل بالمؤلف الأصلي، وهنا تتعمق الأنا الجماعية وتتراجع الأنا الفردية، ولذلك ثارت الشكوك حول شخصية هوميروس، وهل هناك شخص اسمه هوميروس ومن هنا نشأت المشكلة الهوميرية، وقد ساعدت مثل هذه الأسئلة في أن الإلياذة والأوديسة قصيدتان شفويتان. وتوسعت هذه الرؤية لتشمل كثيراً من الملاحم والأغاني التي كان ينظر إليها على أنها تراث شفوي جماعي تكون أقرب إلى الشعر الشعبي.

إن مساواة الشعر الشفوي بالشعر الشعبي أو بالفلكلور، يعني في المقام الأول مجهولية المؤلف، وانعدام التراث الشخصي وتسييد التراث الجماعي أو التقليد الشفوي، وتبقى قضية مجهولية المؤلف قضية تقرب الشعر الشفوي من الشعر الشعبي أو الأنماط الفلكلورية المنتشرة في العالم.

ويظهر أن استبدال المؤلف بالمؤدي أو المنشد كانت مخرجاً من إشكالية المؤلف الثابت للنص. وعلى الرغم من أن بعض الدراسات أشارت إلى عدم وجود مجهولية مطلقة للمؤلف، «فالحديث عن مجهولية مؤلف نص أو لحن ليس مجرد رصد لغياب اسمه، لكنه جهل بهذا الصدد، لا علاج له، لذلك فالأداء نفسه لا يمكن مطلقاً أن يكون صاحبه مجهولاً. فالواقع أن للجهل علتين: إما غشاوة أو حجاب يلقيهما بعد المدة الزمنية أو التشتت العددي، إذا ما ظهر أن عدة أشخاص قاموا واحداً بعد الآخر بصنع وضبط عناصر العمل لكن لا توجد مجهولية مطلقة»(9).

ولكن مثل هذا الرأي يمكن أن ينطبق على النصوص البعيدة التي تمت فترة روايتها شفوياً عبر أجيال كثيرة، وأما النصوص التي تكون قريبة العهد فإشكالية المؤلف الأصلي تظل فيها قائمة هي الأخرى، إذ يصعب على المستمع أن يعرف أصل النص والمؤلف الثابت، لأنه يسمع النص من

وقت لآخر من أكثر من مؤلف ينشده ويؤديه في احتفال طقسي يعيشه الجمهور، الذي لا يأبه في أكثر الاحيان بمعرفة المؤلف الأصلي للنص الذي أصبح إرثاً مشتركاً تتناقله الألسن جيلاً بعد جيل.

وإذا كانت النظرية الشفوية لا تؤمن بوجود مؤلف ثابت، فإن ذلك يعني أن النصوص الشعرية لا تصبح ملكاً لفرد معين، وإنما تصبح ملكاً لمن ينشدها ساعة الإنشاد، لأن المنشد يؤلف وقت إنشاده وبذلك تتبدل ملكية النص بسرعة فائقة، فكل إنشاد يملك مؤلفاً جديداً وهكذا. ومن هنا تترسخ فكرة عمومية النص وغياب المؤلف الأصلي التي تؤكد شفوية الشعر وتعد عنصراً من العناصر التي تمنح الشعر ميزة الشفوية.

وإذا كانت نظرية النظم الشفوي قد وصلت إلى مجهولية المؤلف أو عدم وجود مؤلف ثابت فإنها قالت أيضاً بعدم وجود نص ثابت ولذلك لا يوجد هناك نص أصلي يمكن الرجوع إليه، «فالقصيدة الشفوية لم تؤلف من أجل الإنشاد وإنما ألفت أثناء الإنشاد. وإن المغني قد يغني وإن الشاعر قد ينشد مرات عديدة في حياته عملاً يتعرف عليه هو وجمهور مستمعيه في كل مرة على أنه عمل واحد، أو أنه العمل نفسه، أو أنه قد يسمع أغنية شاعر قبلي متجول آخر ثم ينشدها بعد ذلك واثقاً من أنه يعيدها كما سمعها، ومن أن جمهور مستمعيه سيتعرفون على هويتها. ولكن في كلتا الحالتين، فقد أظهر كل من باري ولورد أن هناك اختلافات جوهرية تقريباً من إنشاد إلى آخر ومن منشد إلى آخر»[10].

وفي ضوء هذه الرؤية تصبح القصيدة الشفوية قصيدة متغيرة ومتبدلة في كل إنشاد مع الاحتفاظ ببعض جوانب السرد العام، ولكن كل أداء للقصيدة يصبح قصيدة جديدة، فكل أداء يمتلك ميزة لا يمتلكها الأداء الآخر، ولذلك فإن النص يمتلك ثباته ومؤلفه في وقت الإنشاد فقط، لأن الجمهور الذي يعيش الأداء يعرف في حينها أن المنشد هو صاحب النص لحظة الإنشاد، لأن المنشد نفسه لا يمثل إنتاجاً فردياً وإنما يمثل تقليداً محاطاً بالإطار الجماعي.

ويبدو أن هناك عوامل عدة تتحكم بعدم وجود نص ثابت، «فالمقارنة بين الأغاني المسجلة تكشف عن أنها – برغم انتظامها وزنياً، لم تغن أبدا بالطريقة نفسها مرتين. صحيح أن الصيغ هي هي، وأن الموضوعات كانت تتكرر، لكنها كانت تنظم بشكل مختلف في كل مرة، حتى على لسان الشاعر نفسه، اعتماداً على رد فعل الجمهور، ومزاج الشاعر أو طبيعة المناسبة، وعلى عوامل اجتماعية ونفسية أخرى. لا شك أن هناك من العبارات ما يتميز بها شاعر معين. لكن المواد والموضوعات والصيغ واستخداماتها تنتمي جميعاً بشكل جوهري إلى تقليد متكامل يمكن تحديده بوضوح، والأصالة لا تتبدى من خلال طرح عناصر جديدة بل من خلال إدخال العناصر التقليدية بشكل فعال في كل موقف على حدة أو أمام أي جمهور جديد»(11).

يمتلك النص الشعري الشفوي خصوصية اللاثبات فهو نص مائع ليست له صورة واحدة، فهو يمتلك في كل إنشاد صورة جديدة، وإن كان يحافظ على بعض الأفكار والثيمات الأساسية التي يعبر عنها، ولكن هذا النص يمتلك ميزة التجدد في كل إنشاد، لأن الإنشاد لا يكون لنص مكتوب وإنما يكون لنص يؤلف وقت الإنشاد.

وإذا كان النص الشعري الشفوي ينشد ويؤلف وقت الإنشاد فقد وجد أن غياب التضمين العروضي يغدو ظاهرة أساسية وجذرية لوصف شعر ما أنه شفوي. ولكن لماذا غياب التضمين العروضي؟ إن التضمين العروضي يستدعي ويستوجب من المنشد أن ينشد من نص محفوظ يعيده إعادة حرفية، وهذا مما لا يتناسب مع طبيعة الإنشاد المتدفق، لأن التحام مجموعة من الأبيات من خلال أسلوب التضمين العروضي قد تسبب شيئاً من الإرباك والتشويش للمنشد، الذي قد تخونه الذاكرة وقت الإنشاد.

وبالإضافة إلى ذلك فإن الثيمات المتشابهة في السرد الشفوي تعد صفة لازمة من لوازم الصفات في الشعر الشفوي، فالثيمات التي يعبر عنها الشعراء الشفويين تعود في مجملها إلى منبع واحد، هو التقليد

الشفوي الجماعي الذين ينطلق منه الشعراء أو المغنون. ولكن الشاعر الشفوي قد يطيل في بعض هذه الثيمات ويختصر بعضها الآخر وذلك وفق ما يستدعيه الموقف وظروف الإنشاد. وهذه الثيمات هي التي تظل محفوظة في ذهن المنشد يؤلفها وقت الإنشاد ويضعها في قوالب أو رواسم ذات طبيعة تكرارية.

الشعر العربي القديم وقواعد نظرية النظم الشفوي:

لا شك أن هناك بعض الدوافع التي حفزت الباحثين في نظرية النظم الشفوي لتطبيقها على الشعر العربي القديم، ومن أشهر الذين عمدوا إلى الإفادة من هذه النظرية جيمس مونرو وميشيل زويتلر[12]، وحاول الاثنان معاينة الشعر العربي القديم وبخاصة الجاهلي منه على أنه شعر شفوي يعكس القواعد التي تنطلق منها النظرية.

وإذا كانت هذه النظرية تفترض عدة عوامل تشير إلى شفوية الشعر الجاهلي فإنها حاولت بشكل أو بآخر إعلان نهاية قضية الانتحال، التي أثارها عدد من الباحثين المستشرقين والعرب، ولكن من إيمانها أن هذا الشعر لم ينتم إلى مرحلة كتابية، وإنما ينتمي إلى مرحلة الشفوية وبخاصة اعتماده كلياً على الرواية الشفوية، إذا إن هذا الشعر قد تناقلته الأجيال نقلاً شفوياً مدة طويلة.

وقد تأسست رؤية مونرو في ذلك على عدة أدلة خارجية وداخلية، أما الأدلة الخارجية فإنها تشير على أمية شعراء ما قبل الإسلام والاستعمالات المرافقة للإنشاد من مثل العصي والأقواس، واعتماد البديهة والارتجال، أما الأدلة الداخلية فقد تمثلت بالقوالب الصيغية التي تتمثل بتكرار القالب الصيغي نفسه، ونظام القالب الصيغي وبنية القوالب الصيغية، والمفردات التقليدية[13]، وحدد مفهوم كل عنصر من هذه العناصر وساق عليه أمثلة من الشعر الجاهلي، ويقيم مونرو دراسة لأربعة أوزان في الشعر الجاهلي وهي الكامل والطويل والبسيط والوافر والقوالب

الصيغية التي تأتي على هذه الأوزان، ومن ثم يعمد إلى إجراء موازنة بين نسبة القوالب الصيغية عند الشعراء الجاهليين ونسبتها عند الشعراء الذين ينتمون إلى المرحلة الكتابية[14].

وإذا كان مونرو قد استطاع أن يعطي لدراسته صبغة علمية راسخة، فإنه اصطدم ببعض الحقائق التي يتميز بها الشعر الجاهلي عن شعر الملاحم، وإن كان مونرو قد تجاوز هذه النقطة ووجد أن ما يمكن أن ينطبق على شعر الملاحم يمكن أن ينطبق على الشعر الجاهلي، وقد أشار بالإضافة إلى ذلك إلى أن الشاعر الجاهلي لم يكن يعتمد على الذاكرة بشكل أساسي، وقلل من أهمية التضمين العروضي ومن المؤلف الأصلي للنص وأعلن مجهولية المؤلف.

أما زويتلر الذي أصدر كتابه سنة 1978 فقد درس أهمية تطبيق نظرية باري ولورد على الشعر الشفوي معتمداً في ذلك على القالب الصيغي. وينطلق زويتلر من مقولات باري ولورد في أن الشعر الجاهلي يتصف بالقوالب الصيغية وانعدام التضمين العروضي ووجود الثيمات الأساسية الثابتة وقد طبق ذلك على معلقة امرئ القيس ودرس اختلاف الروايات في دواوين بعض الشعراء[15].

أن القراءة الأولى لطروحات نظرية النظم الشفوي وعرضها على الحقائق العلمية لابد أنها لن تظهر بريئة من العيوب والمآخذ التي يمكن أن تؤخذ عليها ليس هناك من شك في أن الشعر الجاهلي اعتمد على الرواية الشفوية اعتماداً كبيراً أكثر من اعتماده على الكتابة لأسباب أحيطت بظروف إنشائه، وقد عمد بعض الباحثين إلى إثبات معرفة العرب في الجاهلية بالكتابة[16]، ولكن هذا الرأي لم يعجب المتحمسين[17] لنظرية النظم الشفوي؛ لأنها تلغي عنصراً مهما من العناصر التي أقاموا عليها النظرية وهو اعتماد الشعر الشفوي على الرواية فقط؛ لأن الكتابة تعني خروج الشعر الجاهلي من دائرة الشعر الشفوي.

وإذا كان الدكتور ناصر الدين الاسد قد أثبت تقييد الشعر الجاهلي

وتدوينه وناقش المسألة وقدم أدلة عقلية بهذا الخصوص، فإن هناك مسألة أخرى مهمة جداً تتعلق بالرواية وهي مما يهتم به منظرو الشعر الشفوي، فقد أرادوا أن يثبتوا أمرين مهمين: الأول يتعلق بالرواة أنفسهم الذين كانوا يغيرون في النصوص التي يروونها، والآخر يتعلق باختلاف روايات بعض النصوص.

إن وظيفة الراوي في حالة القصيدة الجاهلية لم تكن متماثلة مع دور المنشد أو المؤدي وقت الإنشاد، إذ إن هناك اختلافاً جوهرياً بين دور الراوي ودور الشاعر في القصيدة الجاهلية أما الراوي أو المنشد في حالة الشعر الشفوي فهو الذي يقوم بعملية التأليف أثناء الإنشاد معتمداً في ذلك على الأفكار الرئيسة والثيمات المتكررة والقوالب الصيغية التي تعود إلى ذاكرة جماعية ولا تعود إلى إبداع فردي.

إن رواية القصيدة الجاهلية لم يكن ينشد معتمداً على قوالب صيغية، وإنما كان ينشد من نص محفوظ بالذاكرة، وربما تخونه الذاكرة في بعض الأحيان فيحدث تغييراً طفيفاً في ترتيب الأبيات أو تبديل بعض الكلمات، لكنه لا يعتمد في ذلك على تأليف النص من ذاته، وإنما يعود إلى نص محفوظ في الذاكرة، تلك الذاكرة التي حاول أصحاب نظرية النظم الشفوي التقليل من شأنها في عملية التأليف والإنشاد، لأن المنشدين كانوا لا يتعاملون مع نصوص طويلة أي ملاحم لا تسعفهم الذاكرة في إعادتها إعادة حرفية مطلقة، ولذلك كانوا يعتمدون في ذلك على القوالب الصيغية وأن كل إنشاد يقدم نصاً جديداً.

ويستنتج من هذا أن رواة الشعر الجاهلي لم يكن هدفهم امتهان الشعر من خلال إنشاد قصائد معلميهم «إذ إننا نعرف أن هناك كثيراً من الرواة الذين لم يستطيعوا إنجاز بيت شعر واحد، وقد قال القاضي الجرجاني في كتاب الوساطة: وكان عبيد راوية للأعشى ولم تسمع له كلمة تامة كما لم يسمع لحسن رواية جرير، ولمحمد بن سهل رواية الكميت، وللسائب رواية كثير(18). ومما يؤكد هذا أن وظيفة الشاعر

والراوي (المنشد) في الشعر الشفوي تكون وظيفة متطابقة في حين أن وظيفة راوي القصيدة الجاهلية مختلفة جداً.

وبالإضافة إلى ذلك تنعدم الأسانيد في الشعر الشفوي، إذ لا يعرف المؤلف الأصلي الذي صدرت عنه القصيدة، أما في الشعر الجاهلي فهناك بعض الروايات التي تعتمد الأسانيد[19]، التي تعيد النص إلى صاحبه الأصلي، وعندها يكون دور الراوي مختلفاً جداً عن دوره في الشعر الشفوي، إذ يغدو مؤلفاً ومنشداً في آن واحد، وكل راو يقوم بالإنشاد يقدم نصاً جديداً، حتى إن الراوي نفسه يمكن أن يقدم النص نفسه مرتين متتاليتين بطريقتين مختلفتين إذ تظهر اختلافات بين كل إنشاد.

وأما فيما يتصل بالنصوص الشعرية المروية والاختلافات التي تظهر فيها، فهي ليست اختلافات جوهرية جداً كما في النصوص الملحمية، فالاختلافات التي يمكن أن تلاحظ في دواوين الشعراء الجاهليين يكون مصدرها ناتجاً عن اختلاف الرواة الذين رووا هذه الدواوين، هذا من ناحية أما من ناحية أخرى فإن الدواوين التي تنتمي إلى المرحلة الكتابية مثل ديوان أبي نواس فقد كشف عن اختلاف في الروايات وذلك حسب كل راو روى الديوان[20].

وإذا كانت رواية الشعر الجاهلي تولي الذاكرة أهمية كبيرة، فإن ذلك يعود على الحرص على المحافظة على أصالة النص الأصلي، في حين أن الشعر الشفوي لم يكن يعول على الذاكرة كثيراً، وذلك لعدم وجود فترة زمنية فاصلة بين زمن التأليف وزمن الإنشاد، أما في الشعر الجاهلي فإن ثمة فاصلاً زمنياً بين زمن التأليف وزمن الإنشاد، ولذلك يعول على الذاكرة بشكل أساسي وجوهري في نقل الشعر الجاهلي؛ لأن الراوي لا يؤلف زمن الإنشاد.

وثمة مسألة أخرى تتعلق بالأداء فإذا كان الشاعر الشفوي لا يستعد إطلاقاً وإنما يعتمد في إنشاده على التأليف المباشر، فإن الشاعر الجاهلي كان يصدر عن استعداد مسبق، وليس أدل على ذلك من تلك النصوص

التي وردت في مظانها في كتب الأدب والنقد التي كانت تجسد كيفية إبداع القصيدة والمعاناة التي يعيشها الشاعر في إنتاج نصه قبل إظهاره للناس، وخير مثال على ذلك قصائد زهير المعروفة بالحوليات بالإضافة إلى حديث الشعراء أنفسهم عن الدوافع التي تدفعهم إلى قول الشعر.

ومن هنا يظهر أن الارتجال الذي توليه نظرية النظم الشفوي عناية كبيرة يحتاج في ضوء معاينة تطبيق النظرية على الشعر الجاهلي إلى اعادة نظر، إذ إن الارتجال الذي يعد ميزة أساسية من مزايا الشعر الشفوي لا ينظر اليه نظرة التسليم في الشعر الجاهلي. فإذا كان مونرو قد اعتمد على نص الجاحظ الذي يقول فيه: «وإن كل شيء للعرب إنما هو بديهة وارتجال»[21] وبنى عليه ركناً من أركان نظريته التي عاين فيها الشعر الجاهلي على أنه شعر شفوي، فإن هذا القول لا يمكن أن يؤخذ مأخذ التسليم، لأن الارتجال ظاهرة لا ترتبط بزمان ومكان محددين، وإنما يظل ظاهرة موجودة ولا يعد خاصية مميزة للشعر الجاهلي تميزه عن غيره من الشعر، فالشعراء الذين كانوا ينتمون الي المرحلة الكتابية كانوا يعمدون الى الارتجال[22]، وقد أشار إلى هذا الموضوع أنصار نظرية النظم الشفوي الذين طبقوها بحماس منقطع النظير على الشعر الجاهلي[23].

يبدو أن الارتجال في الشعر الجاهلي كان يتمثل بالمقطوعات أو الأبيات القليلة في معظم الأحيان، ومما يؤكد هذا الأمر ما أثبتته الروايات من إعادة النظر في بعض النصوص الشعرية التي كان الشعراء يدعونها، مثال ذلك قول الأصمعي: «زهير والنابغة من عبيد الشعر، يريد أنهما يتكلفان إصلاحه ويشغلان به حواسهما وخواطرهما، ومن أصحابهما في التنقيح والتثقيف والتحكيك طفيل الغنوي، وقد قيل إن زهيراً روى له، وكان يسمى «محبراً» لحسن شعره، ومنهم الحطيئة، والنمر بن تولب، وكان يسميه أبو عمرو بن العلاء الكيس»[24].

وإذا كان الشعراء في الشعر الشفوي يقيمون طقوساً للإنشاد تتمثل

بالعزف على الأدوات الموسيقية وفق ما أشار مونرو[25] فإن ذلك لم يثبت عند العرب كما هو الحال عند المنشد الشفوي؛ لأن التلويح بالأقواس والعصي ليس دليلاً قطعياً على الاهتمام بالأشياء المصاحبة للانشاد «إذ تفترض نظرية النظم الشفوي أن الشاعر نفسه هو منشد قصيدته، فهو المؤلف والمنشد والملحن في آن واحد وهو شبيه بالشاعر الجوال الذي يعزف على ربابته»[26].

تصطدم نظرية النظم الشفوي بعنصر ماثل في مجهولية المؤلف، أي غياب المؤلف الأصلي؛ لأن كل إنشاد لنص من النصوص يعد بمثابة تأليف جديد، فإذا كان مؤلف النص غير موجود في الشعر الشفوي، فإن أسماء الشعراء الجاهليين اقترنت بقصائدهم اقتراناً واضحاً، إذ إن الحقيقة الجوهرية والأساسية تتمثل بشكل أساسي بحرص العرب في العصر الجاهلي على الملكية الأدبية، فلم يهتم بهذا الشاعر نفسه، وإنما تجاوز الأمر ذلك إلى القبائل العربية التي كانت تحرص كل الحرص على المحافظة على الأشعار التي قالها شعراؤها، وكان التنافس بين القبائل أو العصبية القبلية سبباً أساسياً من أسباب الانتحال عند ابن سلام[27].

ويصبح تطبيق نظرية الشعر الشفوي عديم الجدوى عندما تظهر الحقيقة بارزة ودامغة، وذلك أن العرب كانوا يمنحون الشاعر أهمية كبيرة لأن الشاعر لم يكن مغنياً جوالاً، وإنما كان يقوم بدور فاعل في إطاره القبلي، «فكانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها، وصنعت الأطعمة واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر كما يصنعون في الأعراس، ويتباشر الرجال والولدان؛ لأنه حماية لأعراضهم وذب عن أحسابهم وتخليداً لمآثرهم وإشادة بذكرهم، وكانوا لا يهنأون إلا بغلام يولد أو شاعر ينبغ فيهم أو فرس ينتج»[28].

وأما فيما يتعلق بقضية تقنيات النص الشعري وخصوصيته فإن نظرية النظم الشفوي تفترض قلة التضمين العروضي الذي يبرزه الشعر الشفوي، واعتمد أصحاب هذه النظرية على آراء بعض النقاد العرب

القدماء الذين كانوا يعيبون التضمين العروضي[29]، لكن هناك بعض النقاد الذين كانوا لا يعيبونه، لأنهم رأوا فيه أداة فنية وإجراءً أسلوبياً يستطيع الشاعر من خلاله أن يحفظ لنصه التماسك والتلاحم.

وقد تبين أن هناك فرقاً شاسعاً بين موقف الناقد وموقف الشاعر من التضمين العروضي، ويكاد يكون ديوان الأعشى خير شاهد على الحضور الكثيف لهذه الظاهرة، وهذا يعني أن الشعر الجاهلي يظهر هذه الظاهرة كما يظهرها الشعر الذي ينتمي إلى المرحلة الكتابية في العصر العباسي، ويبدو أن هذه الظاهرة لم تعد محصورة في الشعر القديم بل أثبتت حضورها في الشعر العربي الحديث عبر ما يعرف بظاهرة التدوير.

ومما يدل على ذلك أن ظاهرة التضمين يمكن أن تتسع لتشمل أبياتًا متعددة في النص وذلك من خلال استخدام الشعراء للتشبيه الدائري الذي يبدأ بالنفي ثم يختتم بأفعل التفضيل مثل «وما النيل.... بأجود[30]». إذ إن هذه الظاهرة تلظم مجموعة من الأبيات التي يمكن أن تكون من نص محفوظ في الذاكرة أو أن يكون النص مكتوباً يعتمد عليه الراوي عند رواية النص.

يجسد النص الشعري ثيمات يبدو أنها تتكرر عند الشعراء، لكن هذه الثيمات لا تظهر تطابقاً تاماً، فالصفات التفصيلية التي يمتلكها كل موضوع من هذه الموضوعات تبدو مختلفة إلى حد كبير وإلا كان الشعر الجاهلي في مجمله نصاً واحداً، ولكن هذا لا يلغي فردية الشاعر ولا ينفي خصوصيته؛ لأن لكل شاعر رؤية ينطلق منها، وحتى لو تساوت الرؤى فإن طرق التعبير عنها ستكون مختلفة، وإذا كان الشعراء يعبرون عن ثيمات بعينها، فإن ذلك يعود إلى القواسم المشتركة بين هؤلاء الشعراء الذين يعيشون الظروف الحياتية نفسها.

لقد انطلق باري ولورد في نظريتهما للتطبيق على الشعر الملحمي، وأن توسيع هذه النظرية لتشمل الشعر الذي لا يمكن أن يكون ملحمياً يحتاج الى وقفة وتأمل. لقد حاول زويتلر أن يثبت معتمداً على دراسة

ريناته يعقوبي عن «شعرية القصيدة الجاهلية» أن القصيدة الجاهلية ذات طابع ملحمي[31]، ولكن يعقوبي ميزت بين ثلاثة أنواع للقصيدة الجاهلية فهي إما أن تكون ذات أسلوب ملحمي أو قصصي أو غنائي، لكن الأسلوب الملحمي لم يكن هو الطابع الخاص الذي يطبع هذا الشعر، وقد اعتمدت يعقوبي في ذلك على كتاب إميل شتايجر «أسس الشعرية»[32].

ويعني هذا أن زويتلر لم يكن موفقاً في نقله عن يعقوبي؛ لأنه اصطدم بحقيقة قصر القصيدة الجاهلية بالقياس إلى الملاحم، وغياب السرد القصصي في كثير من هذا الشعر، ولذلك فان النزعة البطولية التي تظهرها الملحمة لم تتوافر في كثير من قصائد الشعر الجاهلي.

ويستدل من ذلك على أن الشعر الجاهلي لم يظهر خصائص الشعر الشفوي بشكل كلي، حتى القوالب الصيغية المكررة في هذا الشعر لا يمكن أن تعاين على أنها علامة على شفويته؛ لأن القوالب الصيغية تتكرر في الشعر الكتابي أيان يكون فالشعر العربي المعاصر يظهر قوالب صيغية لها حضورها الفاعل في النص ولذلك تحاول نظرية النظم الشفوي أن تجرد التكرار من قيمته ووظيفته الأسلوبية في الشعر الجاهلي «والحق أن نظرية التأليف الشفوي تحدد التكرار وتعدده من غير أن تستبطن دلالته المعنوية والرمزية، ومن غير أن تتناول تحول معاني الصيغ المتكررة وارتباطاتها المتنوعة؛ لأنها تخرج تلك الصيغ من سياقاتها فتغدو كالنبتة المنبتة الجذور، أشلاء لا حياة فيها»[33].

ومن هنا يغدو تطبيق نظرية النظم الشفوي على الشعر العربي القديم عامة والشعر الجاهلي خاصة لا يخلو من مغامرات ومجازفات، فعندما تضيع الملكية الأدبية ويغيب النص الأصلي، فان ذلك يعني أن هذه النظرية يمكن أن تطبق على الملاحم والأغاني والحكايات الشعبية والتعاويذ والرقى والتلبيات وأغاني العمل، ولذلك «لا يعني جهل المؤلف أن هناك مؤلفاً بعينه سقط اسمه مع الزمن أو لم يحفظه لنا المؤرخون، بل يعني من الصعب إن لم يمكن من الخطأ إرجاع الأثر الشعبي إلى مؤلف

واحد، إذ إن أشخاصاً كثرين يشتركون في تأليف الأثر الشعبي وبلورته، بل يسهم في هذا التأليف جمهور كامل أحياناً بتأثيره في الرواية، بحيث يضطر هذا الأخير إلى أن يتلاءم مع رغبة مستمعيه وآمالهم فيغير في جزئيات الحكاية بما يسر جمهوره ويرضيه»[34].

وليس من شك أن هناك فرقاً واضحاً بين الشعر الجاهلي والشعر الشفوي أو الحكايات الشفوية بشكل أساسي وجوهري، فمسألة عدم ثبات النص وتدخل الجمهور في المنشد أو الراوي لتغييره حسب ما يريده الجمهور لم يكن شيئاً موثقاً ومتجسداً في الشعر الجاهلي لأنه شعر اقترن باسم مؤلفه اقتراناً شديداً، ولذلك لا يمكن أن يكون هذا الشعر شعراً شفوياً». وإذا كان ليس من الصعب جداً نسبة أي من السير الشعبية إلى راوٍ بعينة، فقد تعدلت هذه السيرة وتبدلت مرات عديدة حتى اتخذت شكلها النهائي»[35].

إن الشعر الجاهلي ليس من هذا الضرب ولا يجسد أسس نظرية النظم الشفوي، ولا يمكن أن يكون فلكلوراً لا يعتد معه بالنص الأصلي أو المؤلف الأول، فمؤلف النص الجاهلي هو مؤلف أول يقترن اسمه بنصه.

وإذا كانت نظرية النظم الشفوي في ظاهرها حلاً لقضية موثوقية الشعر الجاهلي، فإنها في باطنها تلغي فنية هذا الشعر وتنفي شعريته من كونه إبداعاً فردياً تتجلى فيه ذات مبدعه وقدراته الفنية في بناء نصه بناءً محكماً ضمن سياق شعري كامل يعرف بشعر ما قبل الاسلام.

الهوامش والتعليقات

1) والتر. ج. أونج: الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين ومراجعة محمد عصفور، عالم المعرفة، العدد 182 الكويت 1994، ص 80 وما بعدها.

2) جيمس مونرو: النظم الشفوي في شعر ما قبل السلام، مشكلة الموثوقية، ترجمة إبراهيم السنجلاوي ويوسف الطراونة مكتبة الكتاني، إربد، 1987، ص 14.

3) والتر. ج. أونج: الشفاهية والكتابية، ص 34. «مقدمة المترجم».

4) بول زومتور: مدخل إلى الشعر الشفاهي، ترجمة وليد الخشاب، دار شرقيات، القاهرة، 1999، ص 30.

5) المصدر نفسه، ص 229.

6) والتر. ج. أونج: الشفاهية والكتابية، ص 141.

7) المصدر نفسه، ص229 .

8) بول زومتور: مدخل إلى الشعر الشفاهي، ص 222.

9) المصدر نفسه، ص 211.

10) فضل بن عمار العماري: الشعر والغناء في ضوء نظرية النظم الشفوي، مكتبة التوبة، الرياض، د.ت ص ص 35-36.

11) والتر. ج. أونج: الشفاهية والكتابية، ص ص 130-131.

12) Michael Zwettler: The Oral tradition of classical Arabic poetry. The ohio state University press 1978.

13) ويقصد بالقالب الصيغي التكرار الحرفي أو شبه الحرفي فقط وهو يختلف في الطول من كلمتين إلى ثلاث كلمات، وقد يمتد إلى شطر كامل أو إلى بيت تام وأما نظام القالب الصيغي فهو مجموعات أوسع لقوالب صيغية مختلفة يرتبط بعضها ببعض حيث تشترك على الأقل بلفظة واحدة لها نفس الموقع والوزن. وأما بنية القالب الصيغي فهي عبارة عن مجموعتين أو أكثر من الألفاظ التي لها نفس الموقع الوزني في القالب الصيغي ويكون لها نفس البنية النحوية، وأما المفردات التقليدية فيقصد فيها تكرار ورود كلمات معينة أو كلمات ترتبط اشتقاقياً لتنقل أفكار جزئية ذات دلالات تراثية. انظر جيمس مونرو: النظم الشفوي في شعر ما قبل الإسلام، مشكلة الموثوقية، ص ص 19-29 وفاضل ثامر: الشعر الجاهلي في المنظور الاستشراقي لنظرية النظم الشفوي، بحث مقدم لمؤتمر النقد الأدبي الرابع – جامعة اليرموك، 1992، ص 12 وما بعدها.

14) انظر جيمس مونرو: النظم الشفوي في شعر ما قبل الإسلام، مشكلة الموثوقية، ص 41.

15) Micheal Zwettler: the orzl tradition of classical Arabic poetry.

16) ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار الجيل، بيروت، الطبعة الثامنة 1988، ص 107 وما بعدها.

17) حسن البنا عز الدين: مقدمة كتاب الشفاهية والكتابية، ص 21، وانظر كتابه: الكلمات والأشياء بحث في التقاليد للقصيدة الجاهلية، دار الفكر العربي، القاهرة 1988، ص 171 وما بعدها.

18) Gregor Schoeler: Die Anwendung der oral poetry Theorie auf die arabische Literature. Der Islam. Band 58. 1981, 230.

19) ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ص 261 وما بعدها.

20) Gregor Schoelere: Die Anwendung der oral poetry Theorie auf die arabische Literatur. 231.

21) جيمس مونرو: النظم الشفوي في شعر ما قبل الإسلام، مشكلة الموثوقية، ص 16.

22) Gregor Schoeler: Die Anwendung der oral poetry Theorie auf die arabische Literatur. 217.

23) عبدالمنعم الزبيدي: مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي، منشورات جامعة قاريونس، ليبيا، 1978 ص 75 وما بعدها.

24) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، د.ت ج 1 ص 133.

25) جيمس مونرو: النظم الشفوي في شعر ما قبل الإسلام، مشكلة الموثوقية، ص 14.

26) فاضل ثامر: الشعر الجاهلي في المنظور الاستشراقي لنظرية النظم الشفوي، ص 30.

27) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، 1980، ص 84.

28) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآداب ونقده، ج 1/ ص 65.

29) Micheal Zwettler: The oral tradition theorie of classical Arabic poetry. 28.

30) عبدالقادر الرباعي: التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد 17، المجلد 1985، 15، ص ص 125-152.

31) Micheal Zwettler: The oral tradition theorie of classical Arabic poetry.28

32) Renate Jacobi: Studien zur poetic der altarabischen Qaside. Wiesbaden. 1972, 210-211.

33) ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، بيروت، 1991، ص 145، وانظر موسى ربابعة: التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، مجلة جامعة مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد الخامس، العدد الأول، 1990، ص ص159-192 .

34) نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مكتبة غريب، القاهرة 1977، ص85.

35) طلال حرب: أولية النص نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1999، 188.

المصادر والمراجع

أ - العربية:

1) نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مكتبة غريب، القاهرة، 1977.

2) الأسد، ناصر الدين: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار الجيل، بيروت، الطبعة الثامنة، 1988.

3) أونج، والتر. ج: الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين، مراجعة محمد عصفور، عالم المعرفة، العدد 182، الكويت 1994.

4) ثامر، فاضل: الشعر الجاهلي في المنظور الاستشراقي لنظرية النظم الشفوي، بحث مقدم لمؤتمر النقد الأدبي الرابع، جامعة اليرموك، 1992.

5) حرب، طلال: أولية النص نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1999.

6) ربابعة، موسى: التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، مجلة جامعة مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد الخامس، العدد الأول، 1990.

7) الرباعي، عبدالقادر: التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد 17، المجلد 15.

8) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، د.ت.

9) الزبيدي، عبدالمنعم: مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي، منشورات جامعة قاريونس، ليبيا، 1978.

10) زومتور، بول: مدخل إلى الشعر الشفاهي، ترجمة وليد الخشاب، شرقيات، القاهرة، 1999.

11) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمد محمود شاكر، مطبعة المدني، جدة، 1980.

12) عز الدين، حسن البنا، الكلمات والأشياء بحث في التقاليد الفنية للقصيدة الجاهلية، دار الفكر العربي، القاهرة، 1988.

13) العماري، فضل بن عمار: الشعر والغناء في ضوء نظرية النظم الشفوي، مكتبة التوبة، الرياض، د.ت.

14) عوض، ريتا: بنية القصيدة الجاهلية الصورة الفنية لدى امرئ القيس، دار الآداب، بيروت، 1991.

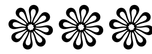
15) مونرو، جيمس: النظم الشفوي في شعر ما قبل الإسلام مشكلة الموثوقية، ترجمة إبراهيم السنجلاوي ويوسف الطروانة، مكتبة الكتاني، إربد، 1987.

ب – المراجع الأجنبية:

1) Jacobi. Renate: Studien zur poetic der altarabischen Qaside. Wiesbaden. 1971.

2) Schoeler. Gregor: Die Anwendung der oral poetry Theorie auf die arabischen Literatur. Der Islam. Band 58,1981.

3) Zwettler. Micheal: The oral tradition of classical Arabic poetry. Ohio state university press. 1978.



مقدمة:

بعد مرور مسافة زمنية لا بأس بها على القراءات الحديثة للنقد القديم والتي أدت إلى اكتشاف عوالم جديدة في عالمنا النقدي، وتجديد الكثير من الأفكار والتصورات التي تتصل به. يبدو أن العمل لم ينته بعد، ولما تزل الحاجة ماسة إلى مزيد من النقد والتمحيص للعديد من الأفكار وأود هنا أن أتوقف عند واحدة منها، خصوصاً تلك التي تتعلق بحدود العلاقة بين الزمخشري[1] وعبدالقاهر الجرجاني[2] فمن خلال استعراضنا للمؤلفات التي تعرضت للزمخشري، نجد أن أغلبها يلح على أن هذا الأخير كان تلميذاً وفياً لعبدالقاهر الجرجاني. فهذا مصطفى الصاوي الجويني الذي اعتبر أن «أسس التربية الفنية التي تهدى إليها عبدالقاهر الجرجاني قد أثمرت عند الزمخشري. فهو منذ مطلع *تفسيره* ينبه إليها ويشير، بل يجعلها عمدة *تفسيره*»[3]. وعلى إثر هذا الربط سوف تتوالى الكتابات التي تكرس الطرح نفسه دون أن تكلف نفسها عناء التمحيص في هذه النقطة؛ فهذا شوقي ضيف يعتبر أن الطريف عند الزمخشري هو أنه استلهم الهيكل الذي طرحه عبدالقاهر الجرجاني وقام بإعطاء أمثلة له في تضاعيف آي الذكر الحكيم، وبهذا كان المطبق الفعلي للنظرية الجرجانية في النظم[4]. والشيء نفسه نجده عند كل من أحمد محمد الحوفي[5] ودرويش الجندي الذي ينطلق من فرضية أن الكشاف تطبيق لنظرية عبدالقاهر الجرجاني[6].

ليس غرضنا هنا نفي العلاقة بين الرجلين لأنها موجودة فعلاً ويكفينا منها توقف كليهما على الآية الكريمة: ﴿وقيل يا أرض ابلعي ماءك، ويا سماء أقلعي وغيض الماء واستوت على الجودي وقيل بعداً للقوم الظالمين﴾[7]. يقول عبدالقاهر الجرجاني: «ومعلوم أن مبدأ العظمة في أن نوديت الأرض، ثم أمرت، ثم في أن كان النداء «بيا» دون «أي»، نحو «يا أيتها الأرض»، ثم إضافة «الماء» إلى «الكاف»، دون أن يقال «ابلعي الماء»، ثم إن اتبع نداء الأرض وأمرها بما هو من شأنها، نداء السماء وأمرها كذلك بما يخصها، ثم إن قيل: و«غيض الماء»، فجاء الفعل على صيغة «فُعِلَ» الدالة على أنه لم يغض إلا بأمر آمر وقدرة قادر، ثم تأكيد ذلك وتقريره بقوله تعالى: ﴿وقضي الأمر﴾، وذكر ما هو فائدة الأمور وهو: «استوت على الجودي»، ثم إضمار «السفينة» قبل الذكر، كما هو شرط الفخامة والدلالة على عظم الشأن، ثم مقابلة «قيل» في الخاتمة «بقيل» في الفاتحة؟ أفترى لشيء من هذه الخصائص التي تملؤك بالإعجاز روعة، وتخبرك عن تصورها هيبة تحيط بالنفس من أقطارها تعلقاً باللفظ من حيث هو صوت مسموع وحروف تتوالى في النطق؟ أم كل ذلك لما بين معاني الألفاظ من الاتساق العجيب؟»[8].

وحين يتوقف الزمخشري عنده هذه الآية يساير الجرجاني في تحليله ولا يزيد عليه إلا تأكيده على أن دلالة تعزز عظمة الخالق؛ فهو يستثمر المقولات نفسها مبدياً إعجابه بها قائلاً: «ولما ذكرنا من المعاني والنكت استفصح علماء البيان هذه الآية ورقَّصوا لها رؤوسهم لا لتجانس الكلمتين وهما قوله (ابلعي) و(أقلعي)، وذلك وإن كان لا يخلى الكلام من حسن فهو كغير الملتفت إليه بإزاء تلك المحاسن التي هي اللعب وما عداها قشور»[9].

هكذا يتوضح لنا اتفاق الرجلين في التحليل. ولكن هذه المسألة محدودة، كما أنها تحتوي على قدر كبير من التعميم مما يفرض علينا

إعادة قراءتها من أجل التأكد من هذه العلاقة ومداها. وفي هذا الصدد نقترح مقاربة للتصور النقدي لكل من عبدالقاهر الجرجاني والزمخشري فيما يخص أهم القضايا النقدية التي عرضا لها.

وقبل أن ندخل غمار موضوعنا نرى من الضروري الإشارة إلى مؤشر قوي يتجه نحو الفصل بين الرجلين؛ فعبدالقاهر الجرجاني مشهور بأشعريته بينما كان الزمخشري مشهوراً بمناصرته للمذهب الاعتزالي. وهذا الاختلاف سوف ينعكس على تصور كل واحد منهما للقضايا النقدية خصوصاً إذا استحضرنا الصراع المعتزلي الأشعري، وكيف كان كل طرف يوظف علوم اللغة من نحو وبلاغة من أجل تعزيز تصوره أو تأويله للآيات.

أولاً: قضية النظم عند عبدالقاهر الجرجاني والزمخشري:

ظهر مصطلح النظم في أحضان الدراسات الإعجازية التي حاولت الوصول إلى كنه المعجزة في كتاب الله تعالى. وقد كان ذلك مع الجاحظ[10] والخطابي[11] والرماني[12] والباقلاني[13]. ثم أصبح نظرية شمولية مع عبدالقاهر الجرجاني تبتغي تفسير جميع ظواهر النص. وقبل عرض نظريته يقوم بتنقية الطريق المؤدية إليها حيث اعتبر الكلمات غير حاملة لأي شيء خارج السياق، فهي وعاء فارغ لا يمتلئ إلا في إطار علاقته بسابقه وتاليه، لهذا:

«ينبغي أن ينظر إلى الكلمة قبل دخولها في التأليف، وقبل أن تصير إلى الصورة التي بها يكون الكلم إخباراً وأمراً ونهياً واستخباراً وتعجباً، وتؤدي في الجملة معنى من المعاني التي لا سبيل إلى إفادتها إلا بضم كلمة إلى كلمة، وبناء لفظة على لفظة، هل يتصور أن يكون بين اللفظتين تفاضل في الدلالة حتى تكون هذه أدل على معناها الذي وضعت له من صاحباتها على ما هي موسومة به حتى يقال إن «رجل» أدل على معناه من «فرس على ما سمي به»[14].

فالألفاظ لا مزية من وراءها من حيث هي ألفاظ لها بنية صوتية وخاصيات جرسية ونغمية، ولا معنى لها إلا من حيث هي حاملة لمعنى ووعاء له[15]. وإذا كان هذا هكذا، فإن المزية تظهر بالنظم أي نظم هذه المعلومات، ولا يتم هذا النظم إلا عندما يتحقق تناسب في معانيها، فالكلمة لا تدخل في تركيب معين إلا عندما يقتضي معناها ذلك، وعندما تتلاءم مع السابق واللاحق. وهذا ما توصل إليه الجرجاني عندما صرح بأن: «لا نظم في الكلمة ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض، ويبنى بعضها على بعض. وتجعل هذه بسبب من تلك، هذا ما لا يجهله عاقل ولا يخفى على أحد من الناس»[16].

فالنظم هو توخي معاني النحو، وهذه نقلة نوعية من شأنها أن تتجاوز ثنائية اللفظ والمعنى، لأن معاني النحو تفرض وجود كليهما مادام النحو هو نظام من العلاقات المعنوية لا تظهر إلا على الصعيد اللفظي، وهذا ما حاول الجرجاني تقريره، يقول:

«اعلم أن ليس «النظم» إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه «علم النحو» وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها»[17].

ويتأطر النظم الجرجاني ضمن المعنى الذي يختمر في النفس، ويعود بنا هذا إلى المعنى النفسي الذي دافع عنه الأشاعرة في دعواهم بقدم القرآن. ومن ثم يأخذ تجليه اللفظي، والذي يجعله يقدم المعنى هو أن النظم يتجاوز اللفظ المفرد ليصل إلى النص بأكمله، لأن هناك من المعاني ما لا تؤديه الألفاظ كل على حدة. فمعنى النص يتخلق من العلاقات، وكأننا أمام الطرح الحديث الذي لا يهتم بالعناصر بقدر اهتمامه بعلاقاتها. وهذه العلاقات هي التي عبر عنها بمعاني النحو:

«والفائدة في معرفة هذا الفرق، أنك إذا عرفت أن ليس الغرض بنظم الكلم: أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالتها

وتلاقت معانيها، على الوجه الذي اقتضاه العقل. وكيف يتصور أن يقصد به إلى توالي الألفاظ في النطق، بعد أن ثبت أنه نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وأنه نظير الصياغة والتحبير والتفويف والنقش، وكل ما يقصد به التصوير، وبعد أن كنا لا نشك في أن لا حال للفظة مع صاحبتها تعتبر إذا أنت عزلت دلالتها جانباً؟ وأي مساغ للشك في أن الألفاظ لا تستحق من حيث هي ألفاظ، أن تنظم على وجه دون وجه»(18).

ومعاني النحو ليست مساطر صارمة أو صيغ جاهزة جامدة، ولكنها مقولات مرنة تتحول وتتغير لكي تتكيف مع ا لغرض من التعبير. فالألفاظ الواحدة قد تنتج تعابير كلما أضيف عنصر أو ألغي، أو كلما حل واحد محل الآخر تغير المعنى. «فاشتعل شيب الرأس» ليس هي «اشتعل الشيب في الرأس»، وليست هي «اشتعل الرأس شيباً». والذي يتحكم في هذه الاختلافات هو الغرض الذي نريده من كل عبارة. يقول:

«وإذ قد عرفت أن مدار أمر النظم على معاني النحو، وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه، فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها، ونهاية لا تجد لها ازدياداً بعدها ثم اعلم أن ليست المزية بواجبة لها في أنفسها، ومن حيث هي على الإطلاق، ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام، ثم بحسب موقع بعضها من بعض استعمال بعضها مع بعض»(19).

هكذا تتوضح لنا ثلاث نقط أساسية:

أولها: أن عبدالقادر الجرجاني لا يهتم باللفظ المفرد ولا يحفل به حيث يعتبره وعاء فارغاً لا يمكن الاطمئنان لدلالته المفردة ولا يستحق القيمة في نفسه حتى يدخل في تركيب معين.

ثانياً: أن الذي يتحكم في المزية أو جمال النص هو كيفية نظمه

وتركيبه، بمعنى آخر: جمال النص يظهر على الصعيد النحوي وليس على صعيد الألفاظ المفردة.

ثالثها: أن أصل النظم يعود إلى المعنى ولا علاقة له باللفظ، وحتى عندما نقرر الفضل للفظ فإن هذا الفضل يعود إلى تناسق المعاني وحسن ترتيبها.

وعندما ننتقل إلى الزمخشري نجده أيضاً يعتبر النظم مكمن المزية في الكلام لا في اللفظ أو في المعنى. ذلك أنه يشير إليه في المقدمة. يقول: «الحمد لله الذي أنزل القرآن كلاماً مؤلفاً منظماً، ونزله بحسب المصالح منجماً، وجعله بالتحميد مفتتحاً وبالاستعاذة مختتماً»[20]. فأول خاصية من خاصيات القرآن هي أنه مؤلف منظم: أي أن الزمخشري منذ الأول يفصح عن خطته في النظر إلى القرآن الكريم متجاوزاً كونه لفظاً أو معنى، مقرراً أنه تأليف وتنظيم تنسجم فيه العناصر وتتشابك. وهذه الخطة من شأنها أن تفتح له مجالات جديدة للتحليل تتجاوز مستويات اللفظ والمعنى، لأن الأداة الوحيدة الظاهرة التي تتجلى فيها المزية، ويظهر فيها الإعجاز هي النظم: أي كيفية صياغة النص بما يعنيه هذا من تنظيم للأفكار وترتيب لها، ورصف للكلمات وتنضيد لها بطريقة توصل مباشرة إلى الغرض المطلوب. يقول:

«والذي هو أرسخ عرفاً في البلاغة أن يضرب عن هذه المحال صفحاً، وأن يقال: إن قوله ﴿ألم﴾ جملة برأسها أو طائفة من حروف المعجم مستقلة بنفسها و﴿ذلك الكتاب﴾ جملة ثانية و﴿لا ريب فيه﴾ ثالثة و﴿هدى للمتقين﴾ رابعة. وقد أصيب بترتيبها مفصل البلاغة وموجب حسن النظم حيث جيء بها متناسقة هكذا من غير حرف نسق وذلك لمجيئها متآخية آخذاً بعضها بعنق بعض»[21].

إن الفضائل المذكورة أعلاه لا يمكن تحصيلها بواسطة ثنائية اللفظ والمعنى، لأن ما يمكن التوصل إليه هو شيء تقوله أوضاع اللغة،

ومعاني المفردات كل واحدة على حدة، ولا يمكننا تجاوزه. فالعبارة هنا صغيرة تضمنت معاني كثيرة ونكت بلاغية أعطت للكلام شحنات كبيرة تنفذ عميقاً في النفس، فقد قرر الزمخشري أولاً الترتيب الذي ينسق الكلام ويعطيه شيئاً زائداً على المقبولية من حيث إنه لا يجعلنا ننتبه إلى وجود وحدات منفصلة بل لا نشعر إلا بوحدة واحدة. وينضاف إليه الحذف مع ما يستتبعه من استفزاز للنفس وتشغيل للعقل، والتفخيم غير خاف وقع الأشياء الفخمة في أنفسنا حيث تستأثر بالانتباه وتشغل الفكر والنفس معاً. ثم هناك التقديم والتأخير مع ما يرافقه من إحساس بجمالية الكلام[22]. والنظم عند الزمخشري هو الصياغة وهو كيفية قول الأشياء، وطريقة تنضيد الكلام، يعود بنا هذا إلى القاضي عبدالجبار[23] عندما اعتبر المعاني محدودة واعتبر التزايد في الألفاظ. فالتحدي لم يقع بالمعاني لأنها قد تكون مدركة. وقد توجد لديهم، ولدينا في شعرائهم وحكمائهم من أدرك مبادئ الإسلام حتى قبل وصولها. ولكن التحدي وقع في النظم وفي درجة الفصاحة ويتعزز هذا حين يعتبر أن علم الله يظهر في النظم: «فإن قلت ما معنى قوله ﴿أنزله بعلمه﴾[24] وما موقعه من الجملة التي قبله؟ قلت: معناه أنزله ملتبساً بعلمه الخاص الذي لا يعلمه غيره، وهو تأليفه على نظم وأسلوب يعجز عنه كل بليغ وصاحب بيان، وموقعه مما قبله موقع الجملة المفسرة لأنه بيان للشهادة، وأن شهادته بصحته أنه أنزله بالنظم المعجز الفائت للقدرة»[25].

لقد كان الجرجاني يحتفل بالمعنى ويعتبره الأصل في النظم بينما الزمخشري هنا لا يحتفل به وينظر إليه في حد ذاته بدون بحث عن أصله في اللفظ أو المعنى، فجميع الآيات التي تشير إلى الإعجاز أو التي يتحدى فيها القرآن الكفار، نجده يركز أثناء تحليله على أن المزية وجانب التحدي وقع في النظم.

وحتى عندما تحدث عن المعنى، فإنه اعتبره تالياً للنظم، يقول:

«(عجباً) بديعاً مبايناً لسائر الكتب في حسن نظمه وصحة معانيه قائمة فيه دلائل الإعجاز. وعجب مصدر يوضع موضع العجيب، وفيه مبالغة، وهو ما خرج عن حد أشكاله ونظائره»[26].

ومما يزيد هذا رسوخاً تعليله لكيفية ورود أخبار وقصص واحدة بطرق مختلفة وبصيغ متعددة تفوق الصيغ المتعارف عليها. يقول:

«والمراد بأحسن الاقتصاص أنه اقتص على أبدع طريقة وأعجب أسلوب، ألا ترى أن هذا الحديث مقتص في كتب الأولين، ولا ترى اقتصاصه في كتاب منها مقارباً لاقتصاصه في القرآن. وإن أريد بالقصص المقصوص فمعناه: نحن نقص عليك أحسن ما يقص من الأحاديث، وإنما كان أحسنه لما يتضمن من العبر والنكت والحكم والعجائب التي ليست في غيرها، والظاهر أنه أحسن ما يقتص في بابه كما يقال في الرجل هو أعلم الناس وأفضلهم، يراد في فنه، فإن قلت: مم اشتقاق القصص؟ قلت: من قص أثره إذا اتبعه لأن الذي يقص الحديث يتبع ما حفظ به شيئاً فشيئاً»[27].

فأحسن القصص يفهم منها شيئان: الأول هو كيفية القص التي أتت بديعة عجيبة، وهو ما عبر عنه بالاقتصاص، والثاني: هو المقصوص أي المعاني والعبرة والحكمة، ولكن المرجع لديه هو الاقتصاص لأنه قال بأنه «أحسن ما يقتص في بابه» ووضح هذا بقوله «هو أعلم الناس». فجميع الناس علماء، ولكن يتميز أحدهم عندما تدق صناعته ويتوصل إلى ما لم يتوصل إليه الآخرون. وكذلك القرآن يقص علينا قصصاً يعرفها اليهود والنصارى، وحتى العرب. ولكنه تميز في الكيفية وطريقة التقديم. يقول: «﴿وكلا﴾[28] التنوين فيه عوض من المضاف إليه كأنه قيل: وكل نبأ ﴿نقص عليك﴾ و﴿أنباء الرسل﴾ بيان لكل و﴿ما يثبت له فؤادك﴾ بدلاً من ﴿كلا﴾. ويجوز أن يكون المعنى، وكل اقتصاص نقص عليك، على معنى، وكل نوع من أنواع الاقتصاص

نقص عليك. يعني الأساليب المختلفة، وما نثبت به مفعول نقص، ومعنى تثبيت فؤاده زيادة يقينه وما فيه طمأنينة قلبه»[29].

فاختلاف القصص يعود إلى الدّقة في النظم وإلى تثبيت قلب الرسول.

إن تغافل الزمخشري الحديث عن أصل النظم قد يعود إلى اهتمامه بالتحليل، وهو مستوى عملي لا تتخلق النظرية إلا في غضونه، وقد يعود أيضاً إلى رغبته في استثمار الإرث الجرجاني بطريقة أصيلة لا تجعله يتناقض مع مبادئه الاعتزالية. لكن الأكيد لدينا هو أنه ترسّم لنفسه خطى جديدة وطريقاً جديداً لم يكن فيه مطبقاً لما أتى به الجرجاني؛ لهذا لم يجد أي حرج في مناقضة ما أتى به هذا الأخير. فبينما كان عبدالقاهر يحتفل بالمعنى ويعتبره الأصل في النظم حيث إنه كان يرى أن اختلافات نظم الجمل أو النصوص يعود بالأساس لاختلاف المعنى؛ وكل اختلاف في اللفظ ترجع مزيته لاختلاف المعنى. نجد الزمخشري يقر بوجود المعنى الواحد الذي يعبر عنه بألفاظ مختلفة يقول: «﴿يريدون وجه الله﴾[30] يحتمل أن يراد بوجهه ذاته أو جهته وجانبه: أي يقصدون بمعروفهم إياه خالصاً، وحقه كقوله تعالى ﴿إلا ابتغاء وجه ربه الأعلى﴾[31]. أو يقصدون جهة التقرب إلى الله لا جهة أخرى، والمعنيان متقاربان ولكن الطريقة مختلفة»[32].

إذاً هنا لا فرق بين المعنيين فهما شيء واحد. ولكن الاختلاف يقع على صعيد اللفظ أو ما سماه الزمخشري «الطريقة» وهي من مرادفات النظم. والطريقة هنا هي طريقة البلاغة التي إن كانت تعني الوصول باللفظ لأقصى طاقاته ودرجاته، فإنها تعني الدّقة وإظهار القدرة على إخراج المعنى الواحد في صور شتى. يقول:

«ويوم الدين ويوم يبعثون في معنى واحد، ولكن خولف بين العبارات سلوكاً بالكلام طريقة البلاغة»[33].

وبهذا يكسر الزمخشري القواعد التي بناها الجرجاني، ولكن بطريقة ذكية لأنه كان يسير على هداها ثم بعد ذلك يقف على محدوديتها في بعض اللحظات، فالمزية ليست خالصة للمعنى، وليس كل اختلاف في الألفاظ مرده الاختلاف في المعنى.

وإذا كان الجرجاني لا يحتفل بالألفاظ في حد ذاتها، فإن الزمخشري يحتفل بها[34] ويعتبرها منفردة حاملة لدلالة ومعنى حيث إنها قد تكون فصيحة، وقد يوجد أفصح منها بقطع النظر عن سياقها. يقول:

«والكبكبة تكرير الكب. جعل التكرير في اللفظ دليلاً على التكرير في المعنى كأنه إذا ألقي في جهنم ينكب مرة بعد مرة حتى يستقر في قعرها»[35].

فالتكرير هنا في اللفظ بمفرده، وهو الذي يجسد الحالة المطلوبة في الجملة.

إن الالتفات للفظ كعنصر معزول شكل تطعيماً لنظرية النظم، وسداً للرتوق التي يمكن أن تظهر فيها. فالنص هو أصلاً فسيفساء من الأجزاء المركبة له؛ قد لا تكون هذه الأجزاء مهمة، ولكنها أيضاً قد تكون مهمة بشكل لافت للنظر، وهذا ما نجده مع الزمخشري حينما يلتفت للألفاظ معزولة. يقول:

«فإن قلت: لم قال ليس بي ضلالة ولم يقل ضلال كما قالوا؟ قلت: الضلالة أخص من الضلال فكانت أبلغ في نفي الضلال عن نفسه كأنه قال ليس بي شيء من الضلال، كأنه قال: ألك ثمر؟ فقلت: مالي ثمرة[36]. وقد سمحت له هذه النظرة أن يتعرف على فصاحة اللفظ. يقول: «وكما لا فرق بين كسبته مالاً وأكسبته إياه، فكذلك لا فرق بين جرمته ذنباً أو أجرمته إياه، والقراءتان مستويتان في المعنى لا تفاوت بينهما إلا أن المشهورة أفصح لفظاً، كما أن كسبت مالاً أفصح

من أكسبته، والمراد بالفصاحة أنه على ألسنة الفصحاء من العرب الموثوق بعربيتهم أدور وهم له أكثر استعمالاً»[37].

كما سمحت له بالمقارنة بين اللفظتين وإظهار أكثرها ملاءمة للسياق بفضل خاصياتها ومكوناتها يقول:

«فإن قلت: لم عدل عند ضيق إلى ضائق؟ قلت: ليدل على أنه ضيق عارض غير باق»[38].

وهنا نجد شيئاً مهماً هو نتيجة من نتائج التأمل من اللفظ القرآني، ويتعلق بمعنى صيغ الألفاظ، حيث إنه يقرر الفرق بين المصدر (ضيق) واسم الفاعل (ضائق). وفي موضع آخر يقرر الفرق بين الفعل واسم المفعول يقول: «و﴿الناس﴾[39] رفع باسم المفعول الذي هو مجموع كما يرفع بفعله إذا قلت يجمع له الناس. فإن قلت: لأي فائدة أوثر اسم المفعول على فعله؟ قلت: لما في اسم المفعول من الدلالة على ثبات معنى الجمع لليوم، وأنه يوم لابد من أن يكون ميعاداً لجمع الناس له، وأنه الموصوف بذلك صفة لازمة، وهو أثبت أيضاً لإسناد الجمع إلى الناس وأنهم لا ينفكون منه، ونظيره قول المتهدد: إنه لمنهوب مالك محروب قومك، فيه من تمكن الوصف وثباته ما ليس في الفعل وإن شئت فوازن بينه وبين قوله ﴿يوم يجمعكم ليوم الجمع﴾[40] تعثر على صحة ما قلت لك»[41].

بعد هذا يمكننا أن نجزم مطمئنين حول العلاقة بين الرجلين، والمعطيات الموجودة والتي سبق سردها تسير في اتجاه إنكار العلاقة بينهما باعتبار أن المتأخر زمنياً، وهو الزمخشري، لم يكن هدفه أن يطبق نظرية النظم الجرجانية على القرآن الكريم، ولكنه جعل هدفه المركزي كما يصرح في مقدمة كشافه أن يستجيب لمطلب أصحاب فرقته الاعتزالية في تفسير القرآن بطريقة عقلية تنسجم مع مبادئ المعتزلة، كما جعل هدفه البحث عن سر الإعجاز البلاغي أو ما يجعل

من النص القرآني نصاً معجزاً لا يمكن للناس أن يأتوا بمثله أو أن يضاهوه في حسن النسج وروعة الصياغة.

لهذا نقول إن لكل منهما شخصية متفردة على صعيد المنطلقات المبدئية وطرائق التحليل ومن ثم النتائج.

تبقى مجموعة من المواقف المشتركة بين الرجلين من بعض الظواهر النقدية والبلاغية، ونخص بالذكر هنا الموقف من الإيقاع، فكلاهما كان يرفض الإيقاع ولا يعتد به. حيث إنهما يشتركان في التركيز على النظم ولا نجد لهما مصطلحات إيقاعية أو عروضية ولا نجد عندهما احتفالاً بالظواهر الصوتية إلا لماماً.

كما يمكن أيضاً أن نرى بوضوح رفضهما للبديع[42] ولكننا عندما نستحضر النقد القديم نجد أنه عرف تياراً بلاغياً اعتمد على بلاغة الإقناع وامتد منذ الجاحظ. وقد تميز هذا التيار بعدم اهتمامه بالإيقاع والمكونات الصوتية للنص، وكذلك برفضه للبديع واعتباره ضرباً من التكلف. وإذا كان هذا هكذا لا يمكننا الحديث عن تأثر الزمخشري للجرجاني في هاتين النقطتين لأن الأمر لا يعدو كونه خاصية يشترك فيها كل أصحاب هذا التيار.

ثانياً: قضية الصورة عند عبدالقاهر الجرجاني والزمخشري:

سوف نركز في هذه النقطة على نقط الخلاف بين الرجلين في تناولهما للصورة الشعرية، ونقصد بهذه الأخيرة الصورة والتصوير والتخييل والمجاز والتشبيه والتمثيل والاستعارة. وقبل أن نفصِّل القول في هذا المجال سوف نتوقف عند نقطة عامة تتعلق بكيفية تعامل كل من الجرجاني والزمخشري مع مصطلحات الصورة الشعرية. فقد كان الجرجاني يتميز بالدقة والحرص على الفصل بين المصطلحات، بينما كان الزمخشري يتعمد المزج بين مكونات الصورة فيستعمل التشبيه

بجميع مشتقاته استعمالاً يعود إلى القياس والمقارنة أو إلى إلحاق أمر المشبه بأمر المشبه به في شيء معين، ويعتبر «تشبيهاً» كل ما يدور في دائرة التشبيه، والتمثيل، والتشبيه المركب، والاستعارة، فكلما صادف أثناء شرحه للقرآن شاهداً ضمن هذه الأشكال البلاغية اعتبره تشبيهاً. فعندما وقف على الآية ﴿واضرب لهم مثل الحياة الدنيا كماء أنزلناه من السماء فاختلط به نبات الأرض فأصبح هشيماً تذروه الرياح وكان الله على كل شيء مقتدراً﴾[44].

«شبه حال الدنيا في نظرتها وبهجتها وما يتعقبها من الهلاك والفناء بحال النبات يكون أخضر وارفاً ثم يهيج فتطيره الرياح كأن لم يكن»[45].

من المعلوم أننا هنا بصدد تمثيل، حسب ما توصل إليه عبدالقاهر الجرجاني عندما يقول: «ثم إن الشبه العقلي ربما انتزع من شيء واحد كما مضى من انتزاع الشبه للفظ من حلاوة العسل. وربما انتزع من عدة أمور وضع بعضها إلى بعض ثم يستخرج من مجموعها الشبه فيكون سبيله سبيل الشيئين يجمع ويمزج أحدهما بالآخر حتى تحدث صورة غير ما كان لهما في حال الإفراد لا سبيل الشيئين يجمع بينهما، وتحفظ صورتهما ومثال ذلك: قوله عز وجل ﴿مثل الذين حملوا التوراة ثم لم يحملوها كمثل الحمار يحمل أسفاراً﴾[46] الشبه منتزع من أحوال الحمار وهو أنه يحمل الأسفار التي هي أوعية العلوم، ومستودع ثمر العقول ثم لا يحس بما فيها ولا يشعر بمضمونها، ولا يفرق بينها وبين سائر الأحمال التي ليست من العلم في شيء، ولا من الدلالة عليه سبيلاً، فليس له مما يحمل حظ سوى أنه يثقل عليه، ويكد جنبيه، فهو كما ترى مقتضى أمور مجموعة، ونتيجة لأشياء ألفت وقرب بعضها إلى بعض»[47].

وعندما نعود لآية سورة الكهف نجد أن الشبه بين الصورتين منتزع من متعدد وهو لحظات التحول في كلا الأمرين وسرعة الفناء.

ولكن الزمخشري اعتبره تشبيهاً فقط. كما أنه حين يعرض لأحد الآيات[48] يتحدث عن تشبيه، ولكننا عندما نتأمل الآية نجد أنفسنا أمام استعارة، يقول:

«﴿بأمره﴾ بمشيئته وتصريفه وهو متعلق بمسخرات: أي خلقهن جاريات بمقتضى حكمته وتدبيره، وكما يريد أن يصرفها يسمى ذلك أمراً على التشبيه كأنهن مأمورات بذلك»[49].

وما نلاحظه هنا ليس أمراً شاذاً، ولكنه عام يسعفنا في تقرير أن الزمخشري لا يكترث كثيراً بالدقة المصطلحية التي تميز بها الجرجاني على الرغم من علمه بها والتعامل بها في غير موضع؛ فهو يميل إلى اعتبار هذه الأشكال البلاغية على اختلاف مستوياتها تندرج ضمن الإطار نفسه، وتحوم في دائرة الأهداف نفسها. لهذا لم يعط تعريفاً نظرياً للتشبيه. ولكنه يتعامل مع القرآن بتعريف واضح وتصور جلي له. بينما نجد أن الجرجاني أعطى حيزاً مهماً في أسراره للتعريف وتحديد الفروق.

ولكي تتعزز هذه الفكرة وتتوضح لنا أكثر التقاطعات بين الرجلين سوف نسلط الضوء على مصطلحين فقط من مصطلحات الصورة الشعرية وهما: «الصورة» و«التخييل».

فالصورة تحيل على المدرك البصري أو كل ما ندركه بواسطة حاسة البصر. وقد تخلقت الصورة الشعرية من الفضاء البصري، ولكنها اكتسبت دلالات جديدة تتماشى مع طبيعة المجال اللغوي والأدبي؛ «فهي تمثيل بصري لموضوع ما»[50]، أو هي نقل مشهد بصري بواسطة اللغة التي هي سمعية مما يفرض تواجد خاصيتين أساسيتين: أولهما الصياغة، وثانيهما التخييل؛ فالصياغة تعتبر ضرورية ليس فقط في هذا المجال، بل في جميع جوانب الإنتاج الأدبي. والتخييل يعد أيضاً ضرورياً، لأنه هو القدرة على إدراك هذه الصياغة والانفعال بها، على أننا نتحدث هنا عن الصورة من وجهة نظر خاصة ترى في

الصورة النقل اللغوي أو التجسيد اللغوي للمدركات الحسية. لكن عبدالقاهر الجرجاني لا ينظر إليها من هذا المنظار لأنه يقدم لها تعريفاً مخالفاً يقول:

«واعلم أن قولنا «صورة»، إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان تبين إنسان من إنسان وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هنا لا تكون في صورة ذاك، وكذلك كان الأمر في المصنوعات، فكان تبين خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقاً عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا «للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك»[51].

فالصورة هنا هي كيفية قول الأشياء وصياغتها انسجاماً مع طروحات الجرجاني في الإقرار بالتفاوت والفضيلة في النظم، فالمادة موجودة قبلاً مثل وجود الخشب والذهب، ولا تعرض للنقاش، وإنما موضوع البحث هو تشكيل هذه المادة والدقة في إخراج أشكال دقيقة جديدة منها، ومن أجل توضيح هذه الفكرة يستند على استعمالات النقاد والبلاغيين من باب الأخذ. فعندما يقولون بأنه أخذ المعنى فظهر أخذه أو خفي أخذه.

فإن هذا يدل على كيفية إخراج المعنى في صور مختلفة إذ لو كان المعنى الواحد في صورة واحدة لما كان هناك حديث عن الإظهار أو الإخفاء، لأن الأمر لن يعدو كونه احتذاء أو استنساخاً[52]. بينما يرد التصوير عند الزمخشري على ثلاثة أوجه تتفق كلها في مناقضة تصور عبدالقاهر الجرجاني، بالقدر نفسه الذي تحيل فيه على الجانب البصري.

1: *تصوير المعنى المجرد* وتوصيل لفكرة تجريدية إلى ذهن الإنسان، فهو يساعد على توصيل الأفكار المجردة بطريقة حسية تمكن الإنسان

العامي أن يتوصل إلى معرفة هذه الأفكار ويعرفها على الرغم من تجريدها وتعاليها عن فهمه[53]. يقول:

«وفي قوله ﴿وسع كرسيه﴾[54] أربعة وجوه: أحدها أن كرسيه لم يضق عن السموات والأرض لبسطته وسعته، وما هو إلا تصوير لعظمته وتخييل فقط ولا كرسي ثمة ولا قعود ولا قاعد كقوله ﴿وما قدروا الله حق قدره والأرض جميعاً قبضته يوم القيامة والسموات مطويات بيمينه﴾[55]. من غير تصور قبضته وطي يمين، وإنما هو تخييل لعظمة شأنه وتمثيل حسي ألا ترى إلى قوله ﴿وما قدروا الله حق قدره﴾ والثاني وسع علمه وسمى العلم كرسياً تسمية بمكانه الذي هو كرسي العالم. والثالث وسع ملكه تسمية بمكانه الذي هو كرسي الملك. والرابع ما روي أنه خلق كرسياً هو بين يدي العرش دونه السموات والأرض وهو إلى العرش كأصغر شيء»[56].

ومن جانب ثان نجد التصوير يقترن بضرب من المبالغة ويتساوق مع حالات التحسين والتقبيح؛ يقول:

«﴿مثل الذين ينفقون﴾[57] لابد من حذف مضاف، أي مثل نفقتهم كمثل حبة أو مثلهم كمثل بادر حبة. والمنبت هو الله ولكن الحبة لما كانت سبباً أسند إليها الإنبات كما يسند إلى الأرض وإلى الماء، ومعنى إنباتها سبع سنابل، أن تخرج ساقاً يتشعب منها سبع شعب لكل واحدة سنبلة، وهذا التمثيل تصوير للأضعاف كأنها ماثلة بين عيني الناظر»[58]. فالتصوير هنا قام على قرن الإنفاق بعملية الزرع ليستطيع الإنسان إدراك جدوى ما يفعل ويظهر مستوى ربحه من هذه العملية. هذا فيما يخص التحسين. أما عن التقبيح فيقول: «﴿إلا أن تقطع قلوبهم﴾[59] قطعاً وتفرق أجزاء فحينئذ يسلون عنه، وأما مادامت سالمة مجتمعة فالريبة باقية فيها متمكنة، فيجوز أن يكون ذكر التقطيع وتصوير الحال زوال الريبة عنها»[60].

أما من الجانب الثالث فإن التصوير يرادف الوصف، ويمكننا

التوقف عليه في معرض السرد حيث يصف سبحانه وتعالى مواقع الطرفين وكثرة عدد المشاركين وحسن موقعهم، وقلة عدد المسلمين، وكيف قلل الله تعالى المشركين في أعين المسلمين وكثر المسلمين في أعين أعدائهم[61]. وكل هذا «فيه تصوير ما دبر سبحانه من أمر وقعة بدر ليقضي أمراً كان مفعولاً»[62].

وعموماً يمكننا أن نقول إن التصوير عند الزمخشري يقابل المفهوم المجرد؛ فهو دائماً حسي يقول:

« ﴿يخل لكم وجه أبيكم﴾[63] يقبل عليكم إقبالة واحدة لا يلتفت عنكم إلى غيركم، والمراد سلامة محبته لهم ممن يشاركهم فيها وينازعهم إياها. فكان ذكر الوجه لتصوير معنى إقباله عليهم لأن الرجل إذا أقبل على الشيء أقبل بوجهه ويجوز أن يراد بالوجه الذات كما قال تعالى ﴿ويبقى وجه ربك﴾[64] وقيل يخل لكم، يفرغ لكم من الشغل بيوسف»[65]. لا أظن أننا الآن بحاجة بمزيد من إيضاح الفرق، على صعيد التصوير، بين الرجلين. لهذا سوف ننتقل إلى التخييل الذي يعتبر من المصطلحات التي تسربت من المنظومة الفلسفية للمجال البلاغي والنقدي القديم، وهو جزء من الخيال بوصفه ملكة إنسانية يقوم بوظائف عدة؛ فإذا كان العقل هو القدرة على إصدار المفاهيم، وملكة التجريد وإبداع المقولات الكبرى، وإذا كان الحس هو المعرفة الصادرة عن اللقاء المباشر بين الإنسان والطبيعة عبر الحواس؛ فإن الخيال يوجد في الوسط بوصفه حلقة ربط بين المقولات المجردة والمعطيات التجريدية الحسية[66]، وهو وسيلة للإدراك فنحن نتلقى مواد العالم الخارجي عبر حواس مختلفة ونترك للخيال جمع هذه المعطيات وتركيبها وتخزينها.

ولا تقف وظيفته عند هذا الحد، فهو يتجاوزها إلى مهمة أخرى هي إعادة تركيب المعطيات التي تختزنها الذاكرة بطريقة مخالفة للمعهود أو الصورة الأولى التي تلقيناها بها أول مرة. وإذا كانت وظيفة

الخيال بهذا التنوع، فإن فلاسفة المسلمين بحثوا لنا مصطلحين لفعل الخيال هما «التخيل» و«التخييل».

وقد انتقل من هذه المصطلحات الثلاثة مصطلح التخييل فقط إلى مجال النقد والبلاغة، بينما بقي التخيل خارج دائرة الاهتمام النقدي.

فتعامل عبدالقاهر الجرجاني معه على أساس أنه نوع من الوهم والخداع الذي يلجأ إليه الشاعر عند إرادته لقول الشعر مادام الشعر ينحو نحو الإمتاع والإعجاب. يقول:

«جملة الحديث الذي أريده بالتخييل ههنا، ما يثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً، ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه، ويريها ما لا ترى»[67].

فالشعر، بهذا الاعتبار، لا يدخل في باب الصدق وليس المطلوب منه أن ينقل الواقع الحقيقي، لهذا فهو ليس مطلوباً في لحظات الجد. فـ: «لا يؤخذ الشاعر بأن يصحح كون ما جعله أصلاً وعلة كما ادعاه فيما يبرم أو ينقض من قضية، وأن يأتي على ما صيره قاعدة وأساساً ببينة عقلية، بل تسلم مقدمته التي اعتمدها بينة كتسليمنا أن عائب الشيب لم يذكر منه إلا لونه، وتناسينا سائر المعاني التي لها كره ومن أجلها عيب»[68]. ولعل الجرجاني هنا يسير على هدي التعريف اللغوي للخيال الذي يقرب بينه وبين الوهم والحلم[69]. كما أنه يستضيء بمشعل الفلاسفة الذين حاصروا الخيال واعتبروه قاصراً بحاجة دائماً إلى رقيب هو العقل[70].

لهذا لا يبدو غريباً أن يوقف الجرجاني حدود التخييل ويمنعه من بسط ظلاله على الاستعارة ليضمها إليه، كما لا يبدو غريباً أن ينزه القرآن عن التخييل، فإذا كان التخييل: «انفعال من تعجب أو تعظيم أو غم أو نشاط من غير أن يكون الغرض بالمقول اعتقاد

البتة»[71]. فإنه بعيد عن القرآن لأن الغرض الأول من هذا الأخير هو الاعتقاد وليس الانفعال والتعجب لأن: «لك مع لزوم الصدق والثبوت على محض الحق، الميدان الفسيح، والمجال الواسع، وأن ليس الأمر على ما ظنه ناصر الإغراق والتخييل الخارج عن أن يكون الخبر على خلاف المخبر من أن يتسع المقال ويفتن، وتكثر موارد الصنعة ويعزز ينبوعها، وتكثر أغصانها وتتشعب فروعها، إذ يبسط من عنان الدعوى، فادعى ما لا يصح دعواه وأثبت ما يدفعه العقل ويأباه»[72].

وعلى خلاف هذا الموقف اعتبر الزمخشري التخييل خاصية قرآنية أساسية لا يتأتى للإنسان أن يفهمه وأن يعرف مقصود الله تعالى منه إلا بإدراكها وأخذها بعين الاعتبار. يقول:

«ولا ترى باباً في علم البيان أدق ولا أرق ولا ألطف من هذا الباب، ولا أنفع وأعون على تعاطي تأويل المشتبهات من كلام الله تعالى في القرآن وسائر الكتب السماوية وكلام الأنبياء، فإن أكثره وعليته.... قد زلت فيها الأقدام قديماً وما أتي الزالون إلا من قلة عنايتهم بالبحث والتنقير حتى يعلموا أن في عداد العلوم الدقيقة علماً لو قدروه حق قدره لما خفي عليهم أن العلوم كلها مفتقرة إليه وعيال عليه. إذ لا يحل عقدها المؤربة ولا يفك قيودها المكربة إلا هو، وكم آية من آيات التنزيل وحديث من أحاديث الرسول قد ضيم وسيم الخسف بالتأويلات الغثة الوجوه الرثة، لأن من تأول ليس من هذا العلم في عير ولا نفير ولا يعرف قبيلاً منه من دبير»[73].

هكذا نجد أن إدراك التخييل حسب رأي الزمخشري ومعرفته يعد شرطاً أساسياً، فهو ليس وهماً أو ضرباً من الخداع، ولكنه طريقة لتصوير المعنى وإيصاله لقلب السامع لكي يحس به أكثر من أي شيء مجرد عن التخييل، فـ: «إذا كانت محاكاة الشيخ بغيره تحرك النفس وهو كاذب، فلا عجب أن تكون صفة الشيء على ما هو عليه تحرك النفس. وهو صادق، بل ذلك أوجب. لكن الناس أطوع للتخييل منهم

للتصديق، وكثير منهم إذا سمع التصديقات استكرهها وهرب منها. وللمحاكاة شيء من التعجيب ليس للصدق، لأن الصدق المشهور كالمفروغ منه ولا طراءة له، والصدق المجهول غير ملتفت إليه. والقول الصادق إذا حرف عن العادة وألحق بشيء تستأنس به النفس، فربما أفاد التصديق والتخييل معاً، وربما شغل التخييل عن الالتفات إلى التصديق والشعور به. والتخييل إذعان، والتصديق إذهان، لكن التخييل إذعان للتعجب والالتذاذ بنفس القول، والتصديق إذعان لقبول أي شيء على ما قيل فيه. فالتخييل يفعله القول لما هو عليه، والتصديق يفعله القول بما القول عليه، أي يلتفت فيه إلى جانب حال المقول فيه»[74].

إن الجرجاني نظر إلى الشطر الأول من هذه القولة واعتبر التخييل آلة ووسيلة في يد الكذب والخداع، ولم يخطر بباله أن التخييل قد يصور الحقيقة[75]. ولكن الزمخشري نظر إلى الشطر الثاني، فاعتبر التخييل مثله مثل المقولة الفارغة التي لا تتخذ شكلها ومضمونها إلا من خلال محتواها، فليس هناك حكم مسبق على التخييل ولكنه انتظر ظهوره وإفصاحه عن نفسه، ومادام قد خرج في القرآن مخرجاً صادقاً فلم لا يعتمده. «فالصدق المشهور كالمفروغ منه». والصدق المخيل يقع الإقبال عليه من جهتين: من جهة القول لما هو عليه، ومن جهة المقول فيه عليه. نظراً لأنه يقوم بـ: «إبراز خبيات المعاني ورفع الأستار عن الحقائق، حتى تريك المتخيل في صورة المحقق والمتوهم في معرض المتيقن والغائب كأنه شاهد»[76].

الإحالات

1) عبدالقاهر بن عبدالرحمن الجرجاني، أبو بكر. انظر: خير الدين الزركلي، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة 6، 1948، 48/4 . كذلك: كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبدالحليم النجار، دار المعارف، مصر، ط 2، د.ت، 199/4.

2) هو أبو القاسم محمود بن عمر بن محمد بن عمر الخوارزمي الزمخشري. انظر: ابن خلكان، وفيات الأعان وأنباء أبناء الزمان، تح إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، د.ط، د.ت، 168/5. أبو حيان الغرناطي، البحر المحيط، تح صدقي محمد جميل، دار الفكر، بيروت، د.ط 1992، 20/1. دائرة المعارف الإسلامية، 403/1، كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ترجمة السيد يعقوب بكر ورمضان عبدالتواب، دار المعارف، مصر، مطبوعات جامعة الدول العربية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ط 2، د.ت، 210/4.

3) مصطفى الصاوي الجويني، منهج الزمخشري في تفسير القرآن وبيان إعجازه، دار المعارف، ط 3، د.ت، ص 216.

4) انظر شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، مصر، ط 1، د.ت، ص ص 219-243.

5) أحمد محمد الحوفي، الزمخشري، دار الفكر العربي، ط 1، 1966، ص ص 102-103.

6) درويش الجندي، النظم القرآني في كشف الزمخشري، دار نهضة مصر، د.ط، 1669، ص 25.

7) سورة هود الآية 44.

8) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 2، 1989.

9) الزمخشري، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، طبعة دار الفكر، بيروت، ط 1، 1977، 272/2.

10) عمرو بن بحر بن محبوب أبو عثمان (ت 251هـ). انظر: النديم، الفهرست، تح تجدد ابن علي بن زين العابدين الحائري المازنداني، دار المسيرة، ط 3، 1988، ص 208 . كذلك: ابن خلكان، وفيات الأعيان، 168/5 . كذلك: خير الدين الزركلي، الأعلام، 74/5 . كذلك: كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، 107/3.

11) هو حمد بن محمد بن إبراهيم بن الخطاب البستي، أبو سليمان (ت 388هـ)، انظر خير الدين الزركلي، الأعلام، مرجع مذكور، 273/2.

12) علي بن عيسى بن علي بن عبدالله الرمان النحوي المتكلم أبو الحسن (ت 386هـ)،

انظر: النديم، الفهرست، ص 69. كذلك: ابن خلكان، وفيات الأعيان، 299/3. كذلك: خير الدين الزركلي، الأعلام، 317/4. كذلك: كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، 189/2.

13)

14) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 44.

15) نفسه، ص 52.

16) نفسه، ص 55.

17) نفسه، ص 82.

18) نفسه، ص ص 49-50.

19) نفسه، ص 87.

20) الزمخشري، الكشاف، 1/3-5.

21) نفسه، ص 121/1.

22) الزمخشري، الكشاف، 121/1-123.

23) انظر المغني في أبواب التوحيد والعدل (إعجاز القرآن)، تح: أمين الخولي، دار الكتب، ط 1، 199/16.

24) النساء/ 166.

25) الزمخشري، الكشاف 584/1.

26) نفسه، 167/4.

27) نفسه، 301/2.

28) هود/ 120.

29) الزمخشري، الكشاف 299/2.

30) الروم/ 38.

31) الليل/ 20.

32) الزمخشري، الكشاف 223/3.

33) نفسه، 391/2.

34) يقول محمد محمد أبو موسى: «ولقد رأيت للزمخشري في هذا الصدد تراثاً ضخماً ومفيداً، وقد طال نظري وتأملي لهذه الوقفات فوجدت بعضاً منها يهتم بمادة الكلمة أي بمعناها المفاد من مادتها. وبعضاً منها يهتم بهيئة الكلمة أي بمعناها المفاد من هيأتها،

وبعضاً منها يهتم بحروف المعاني وأدوات الربط، وبعضاً منها يهتم بما يفيد تعريفها بأي نوع من أنواع التعريف، وبعضاً منها يهتم بمعاني تنكيرها «البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري وآثرها في الدراسات البلاغية»، مكتبة وهبة، القاهرة، ط 2، 1988، ص 261.

35) الزمخشري، الكشاف، 199/3.

36) نفسه، 85/2.

37) نفسه، 288/2.

38) نفسه، 261/2.

39) يقول تعالى ﴿إن في ذلك لآية لمن خاف عذاب الآخرة ذلك يوم مجموع له الناس وذلك يوم مشهود﴾ هود/103.

40) التغابن/ 29.

41) الزمخشري، الكشاف، 292/2.

42) انظر: عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد عبدالمنعم خفاجي وعبدالعزيز شرف، دار الجيل، بيروت، ط 1، 1991، ص 18. وكذلك الزمخشري، الكشاف، 144/3.

43) انظر: محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية، دار النجاح الجديدة، منشورات (دارسات سال) البيضاء، ط 1، 1991.

44) الكهف/ 45.

45) الزمخشري، الكشاف، 486/2، انظر أيضاً: 28/2-144-354.

46) الجمعة/ 5.

47) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 105.

48) الأعراف/ 54.

49) الزمخشري، الكشاف، 82/2-83.

50) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سوشبريس، البيضاء، ط 1، 1985، ص 136.

51) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مصدر مذكور، ص 508.

52) نفسه، ص 509.

53) انظر: ألفت محمد كمال عبدالعزيز، نظرية الشعر، مرجع مذكور، ص 147.

54) البقرة/ 255.

55) الزمر/ 67.

56) الزمخشري، الكشاف، 1/385-386.

57) البقرة/ 261.

58) الزمخشري، الكشاف، 1/393.

59) التوبة/ 110.

60) الزمخشري، الكشاف، 2/215-216.

61) يقول تعالى ﴿إذ أنتم بالعدوة الدنيا وهم بالعدوة القصوى والركب أسفل منكم ولو تواعدتم لاختلفتم في الميعاد ولكن ليقضي الله أمراً كان مفعولاً . ليهلك من هلك عن بينة ويحيي من حيى عن بينة وإن الله لسميع عليم. إذ يريكهم الله في منامك ولو أراكهم كثيراً لفشلتم ولتنازعتم في الأمر ولكن الله سلم إنه عليم بذات الصدور. وإذ يريكموهم إذ التقيتم في أعينكم قليلاً ويقللكم في أعينهم ليقضي الله أمراً كان مفعولاً وإلى الله ترجع الأمور﴾ الأنفال/ 42-44.

62) الزمخشري، الكشاف، 2/160.

63) يوسف/ 9.

64) الرحمان/ 27.

65) الزمخشري، الكشاف، 2/305.

66) ألفت محمد كمال عبدالعزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، مرجع مذكور، ص 53.

67) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ص 253-254.

68) نفسه، ص 250.

69) انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة: خ. ي. ل. 2/930.

70) يقول جابر عصفور: «فليس التخييل حسبهم، «سوى عملية إيهام تقوم على مخادعة المتلقي، وتحاول أن تحرك قواه غير العاقلة وتثيرها، بحيث تجعلها تسيطر أو تخدر قواه العاقلة وتغلبها على أمرها. ومن هنا يذعن المتلقي للشعر ويستجيب لمخيلاته، وليس بين هذه الفكرة والنظر إلى الشعر باعتباره نوعاً من أنواع الأقيسة المخادعة أدنى فارق، وسواء عند الفلاسفة أن يقوم التخييل الشعري على أساس منطقي خالص فيصبح مخادعة أو مغالطة. ذلك أن كلا الأساسين ينطلق من جذر واحد وينتهي إلى نتيجة واحدة». الصورة الفنية، ص 66.

71) ابن سـينا، نقـلاً عن ألفـت محمد كمـال، نظريـة الشـعر عند الفـلاسفة المسلمـين، ص 123.

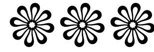
72) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 253.

73) الزمخشري، الكشاف، 409/3.

74) ابن سينا، فن الشعر، ضمن أرسطو، في الشعر، مصدر مذكور، ص 161.

75) عصام قصبجي، نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، دار القلم العربي، حلب، ط1، 1980، ص 89.

76) الزمخشري، الكشاف، 195/1.



العناية بالجمال:

لا ينكر أي قارئ أن مفكري اليونان قد عنوا بالجمال عناية فائقة واهتموا بمعرفته اهتماماً عظيماً، وكان الجمال بجانب الخير والحق من أهم ما يشغل مفكريهم، وأنهم وصلوا إلى درجة عالية من البحث والدرس في هذا المجل من مجالات الفكر التي ثبت لهم فيها السبق والتقدم، وكان التفوق فيه ميزة من ميزاتهم، ومنحة منحها الله إياهم كما منح غيرهم من الأمم ميزات أخرى، فجعل في العرب البلاغة، وفي الصينيين الفنون، كما كان من فضل الله وعدله أن قسم نعمه على خلقه.

البلاغة - أرقى مدنيات العرب:

يقول الرافعي (رحمه الله): وكانت البلاغة من أشهر ما عرف به العرب في العلوم والفنون، حتى صارت من أرقى مدنياتهم، وأوسع معارفهم، فالحكمة الإلهية التي جعلت من قديم مدنية الفنون في أيدي الصينيين، ومدينة العلوم في رؤوس اليونانيين هي التي خصصت مدنية اللغات في ألسنة العرب[1].

تفوق اليونان في هذا المجال من مجالات الفكر إذن شيء معروف عند كل منصف، ولا يقلل ذلك من شأن أية أمة أخرى، وذلك لأن الله سبحانه وتعالى قد قسم المواهب، ووزع النعم بين الناس

جميعاً، واختص بفضله الأمة العربية فجعلهم أبلغ الناس بياناً، وأفصحهم لساناً، كما وهب أهل اليونان الفكر المنتظم، فاليونان أصحاب فكر قديم يتسم بالوعي والدقة، ومن الموضوعات التي طال حديثهم عنها «الجمال».

النظر الجمالي عند اليونان:

وبالرغم مما هو معروف من أن الدجل اليوناني كان يولد فناناً (كما يقولون)، وأن ثقافته كانت تصل بمجال فكري واسع فيما يختص بالأشياء الجميلة، فإن ظهور النظر الجمالي جاء متأخراً، ويمكن للباحث أن يجعل أفلاطون نقطة البداية لأنه به حقاً تبدأ نظرية الجمال.

ونحن نعرف أن نظرية أفلاطون في المثل جعلته يفترض وجود مثال خارجي للجمال، وتصبح الأشياء في حقيقتها جمالها شبيهة بالمثال، ويقترب هذا الشبه أو يبعد بمقدار ما فيها من جمال.

والعمل الفني نقل أو محاكاة لهذه الأشياء الشبيهة بمثال الجمال؛ فهو إذن شبيه بالشبيه، والجمال الذي يتمثل فيه يقل عنه في الأشياء، كما أن جمال هذه الأشياء بدورها أقل منه في المثال.

والجمال في المثال جمال مطلق، أما في الأشياء فهو نسبي، ويتضح ذلك من محاورة أفلاطون المسماة «هيباس»، حيث يرى أن الأشياء ليست جميلة جمالاً مطلقاً، وإنما تكون جميلة عندما تكون – كما يقول «هيباس» – في موضعها، وقبيحة عندما تكون في غير موضعها[2].

أما أفلاطون والمدرسة الأفلاطونية الحديثة، فإن الجميل عندهم يشير إلى الواحد المطلق الخير الذي تصدر عنه الصورة المشعة ولا شك أنه من الواضح تأثر هذه النظرية بفلسفة أفلاطون في

الجمال، وإذا كان أفلاطون قد وحد بين الجمال والخير، فقد تأثر أفلوطين بذلك فقرر أن الجميل هو الخير، والخير عنده كامن خلف الجميل، وهو مصدره، ومبدؤه، كما هو مصدر كل شيء في مبدؤه، فالواحد المطلق خير قبل كل شيء، وهو جميل لأنه خير، فالخير هو المبدأ الأول الذي يصدر عنه الجمال.

الجماس بين الروح والحواس:

وإذا كان للجمال هذه الطبيعة، فإن الأداة لإدراكه هي الروح، أو الحواس فإنها لا تدرك سوى انعكاسات هي ظلال للجمال، ومسرى إيحاءات للحقيقة، وهذه الأداة أن تهذب فيجب أن تصقل بالتفكير الراقي وبحياة الألم[3].

وليس أفلوطين وحده الذي يتفق مع أفلاطون في مفهوم الجمال، فنظرية أرسطو في الجمال تلتقي مع نظرية أفلاطون أيضاً ... فمن الممكن الجمع بين أفلاطن وأرسطو في البحث الجمالي لأن نظريتهما في الجمال تشتركان في مبدأين:

الأول: أن الجمال في النظام والوحدة والتعدد.

والثاني: أن الجمال هو الخير.

ويؤكد «سانت توماس» هذه الصلة فيقول: إن الجمال والخير لا يمكن انفصالهما.

وإذا كان ارتباط الجمال بالخير قوياً إلى هذه الدرجة، فإن بعض المفكرين، ولاسيما سقراط ربط بين الجمال والنفع، والربط بين الجميل، والنافع معرف منذ قديم الزمان. «فأكزنوفان» يرى أن كل جميل طيب.

وفي محاورة «هيباس» يسأل سقراط: إذن فنحن متفقون على أن الجمال والمنفعة شيء واحد، فيجيب هيباس بالتأكيد[4].

موجز لهذه الأفكار:

وإذا أردنا أن نوجز هذه المجموعة من الأفكار فإننا نجدها نؤكد أن مصدر الجمال الحق هو الواحد المطلق الخير الذي تصدر عنه الصورة المشعة، وأنهم ربطوا بين الجميل والخير، وبين الجميل والنافع، وأن الأداة الجيدة لإدراك الجمال هي الروح، أما الحواس فإنها لا تدرك سوى انعكاسات هي ظلال للجمال، وأن هذه الأداة، يجب أن تصقل بالتفكير الراقي.

هل تطرق رجال البلاغة لبحث هذه الأفكار؟

والسؤال الآن هل تطرق رجال البلاغة لبحث هذه الأفكار والنظر فيها، حتى نستطيع أن نقول: إن هناك مشاركة فعالة للكشف عن مفهوم الجمال ومصادرة كل ما يتناوله الإنسان بعقله وروحه وأحاسيسه بين المفكرين والبلغاء؟

وفي محاولة للإجابة عن هذا السؤال فإننا نحاول أن نعرض وجهات نظر كل من الفريقين حول بعض النقاط التي تعد أساساً في مفهوم كل من الجمال والبلاغة.

ومن ذلك أننا وجدنا كثيراً من المفكرين من أمثال سقراط، وأفلاطون، وأرسطو، وأفلوطين، وسانت توماس قد ربطوا بين الجمال والنفع، أو الجمال والخير.

وفي الوقت نفسه فإننا نجد كثيراً من علماء البلاغة يؤكدون على الصلة الوثيقة بين مفهوم البلاغة، وبين الخير والنفع.

الخير والنفع عند «عمرو بن عبيد»:

ومن هؤلاء العالم الزاهد/ عمرو بن عبيد الذي سأله سائل: ما البلاغة؟ فأجابه: ما بلغ بك الجنة، وعدك بك عن النار، وما بصرك مواقع رشدك، وعواقب غيك.

قال السائل: لي هذا أريد.!

قال عمرو: فكأنك إنما تريد تخير اللفظ في حسن إفهام؟

قال: نعم، قال عمرو: إنك إذا أردت تقرير حجة الله في قلوب المريدين بالألفاظ الحسنة في الآذان، المقبولة عند الأذهان، ورغبة في سرعة استجابتهم، ونفى الشواغل عن قلوبهم بالموعظة الحسنة على الكتاب والسنة كنت قد أوتيت فصل الخطاب، واستوجبت على الله جزيل الثواب(5).

فعنصر الخير والنفع – هنا – أساسيان عند عمرو بن عبيد في مفهوم البلاغة كما هما أساسيان في مفهوم الجمال عند المفكرين، لأنه لا نفع ولا خير أكثر للعاقل مما يبلغه الجنة، ويعدل به عن النار، ويبصره مواقع رشده في الدنيا وفي الآخرة.

كلام الله سبحانه هو أساس البلاغة:

وإذا كان أفلاطون قد توصل بنظريته في الجمال أن هناك مثال للجمال هو مصدر كل جمال، وهو الأصل فيه، وأن الأشياء تحرز منه، وتنال بقدر قربها منه، أو بعدها عنه.

وإذا كان الجميل عند المدرسة الأفلاطونة يشير إلى الوطن المطلق الخير الذي تصدر عنه الصور المشبعة بالجمال.

فإن جانباً كبيراً من جهود علماء البلاغة، واستنباط أسسها، والأصول التي تقوم عليها، إنما مصدره الأول، وأساسه المتين مستقى من كلام الله العزيز في القرآن الكريم، فكلامه سبحانه هو أساس البلاغة، ومصدرها الوثيق، وجمالها منبثق من جمال الأسلوب القرآني وروعته.

فإذا أضفنا إلى ذلك أن جانباً كبيراً من جهود علماء البلاغة موجه إلى إثبات وجود الله، وقدرته، وأنه سبحانه هو المتصف بكل

صفات الجمال والجلال، وأنه جل شأنه مصدر كل خير ونفع، وذلك من خلال تفسير كتاب الله المجيد، وسنة رسوله وصفوة خلقه صلى الله عليه وسلم.

كل صفات الكمال لله تعالى:

وإذا ما علمنا أن جماعة من البلغاء وهم المتكلمون كانت غايتهم العظمى هو إثبات كل صفات الكمال لله، ورفع كل شبهة نقص عنه سبحانه وتعالى.

وأن البلغاء بعامة يدركون أن طريق الإيمان التام بذلك إنما هو العقل المنصف والروح الطيبة الطاهرة.

إذا علمنا ذلك - أدركنا وحدة الطريق والتشابه في الغاية، والاتفاق في الوسيلة المحققة لذلك، وأدركنا كذلك أن المفكر المنصف، والبليغ الأريب، كلاهما يبحث عن غاية عظيمة، ومقصد محمود، فالبليغ الأريب الحق في نظر عمرو بن عبيد هو الذي يستطيع تقرير حجة الله في عقول المكلفين بالموعظة الحسنة المقتبسة من القرآن الكريم، وذلك هو النجاح التام الذي يورث صاحبه الثواب الجزيل من الله، وذلك خير ونفع لا شك فيه.

«الجاحظ» يربط بين البلاغة والنفع:

وليس عمرو بن عبيد وحده الذي يربط بين البلاغة والنفع، وأن طريق ذلك هو حب الله وفيض نعمائه، بل إن أحد مؤسسي البلاغة العربية، وهو الجاحظ يقول عن الكلام البليغ: وأحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره، ومعناه في ظاهر لفظه: وكأن الله عز وجل قد ألبسه من الجلالة، وغشاه من نور الحكمة على حسب نية صاحبه، وتقوى قائله، فإذا كان المعنى شريفاً، واللفظ بليغاً، وكان صحيح الطبع

بعيداً عن الاستكراه، ومنزهاً عن الاختلال، مصوناً عن التكلف، صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة[6].

فأحسن الكلام، والمثال العالي في البلاغة عند الجاحظ ما كان الله سبحانه قد ألبسه من روح الجلالة وغشاه من ثور الحكمة، وكلما كانت روح القائل نقية، نقية طاهرة، قريبة من المولى سبحانه، وكان المعنى شريفاً، نفع الله بهذا الكلام، وجعله يحيي ميت القلوب، وينبت فيها الخير، ويصنع فيها صنيع الغيث في التربة الكريمة.

ابن المعتمر: المنفعة والكلام البليغ:

وفي نفس المعنى يقول «بشر بن المعتمر» في صحيفته النقدية المعروفة: «وإنما مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة»[7]. فقد اعتبر بشر المنفعة هدفاً أساسياً من أهداف الكلام البليغ، كما اعتبرها المفكرين هدفاً من أهداف الجمال.

تمام الكلام عند ابن وهب:

ويؤكد على ذات الغرض بنفس الوضوح ابن وهب صاحب «البرهان في وجوه البيان»، بقوله: وأما التام من الكلام، ما اجتمعت فيه فضائل هذه الأقسام، فكان بليغاً صحيحاً، وجزلاً فصيحاً، وكمان جيداً صواباً، وحسناً حقاً، ونافعاً صدقاً[8].

التفوق بإظهار الحق:

وإذا كان أفلاطون فيما نسب إليه قال: إن الجمال هو وضاءة الحق، فإننا نجد من البلغاء من جعل مهمتها الكشف عن الحق. فهذا عبدالله بن المقفع يقول: البلاغة كشف ما غمض من الحق[9].

ونفس المبدأ يردده «كلثوم بن عمرو العتابي» في وصف اللسان الذي يفوق كل إنسان، إذ يقول: فإذا أردت اللسان الذي يفوق الألسنة، ويفوق كل خطيب فإظهار ما غمض من الحق[10].

الفاروق رضي الله عنه يعلن الوضوح الفكري:

فإذا انتقلنا إلى مبدأ الوضوح الذي يعتبر شرطاً أساسياً في العمل الجميل عند مفكر كبير مثل «توماس الإكويني»، الذي يتطلب في الجميل ثلاثة أمور هي: التكامل أو الكمال والتناسب التام والوضوح[11].

فإننا نجد أن عمر بن الخطاب رضي الله عنه يثني على الشاعر زهير بن أبي سلمى «شاعر الحكمة والسلام»، ويجعله أشعر الشعراء في رواية ابن عباس رضي الله عنه، حيث قال له عمر: هل تروي لشاعر الشعراء؟! قلت: ومَنْ هو؟، قال الذي يقول:

وأن حمداً يخلد الناس أخلدوا ... ولكن حمد الناس ليس بمخلدِ

قلت: ذاك زهير، قال: فذاك شاعر الشعراء، قلت: وبم كان الشعراء؟ قال: لأنه كان لا يعاضل في الكلام، وكان يتجنب وحشي الشعر، ولم يمدح أحداً إلا بما فيه[12]. فتجنب المعاضلة، ووحشي الكلام هو أصل الوضوح الذي امتدحه عمر بن الخطاب.

ابن المقفع يحذر من العي الأكبر:

وفي نفس المعنى يقول ابن المقفع ناصحاً للكُتّاب، وهو يخاطب واحد منهم، «وإياك والتتبع لوحشي الكلام طمعاً في نيل البلاغة، فإن ذلك هو العي الأكبر».

وقال لآخر: «عليك بما سهل من الألفاظ السفلة، وقيل له: ما

البلاغة؟ فقال: هي التي إذا سمعها الجاهل ظن أنه يحس مثلها لسهولتها ووضوحها(13).

المتعة غاية من غايات الجمال:

وإذا كان الوضوح يعتبر قريناً للمتعة، ومدخلاً لها، وكانت المتعة غاية من غايات الجمال، كما يقال بذلك «التجريبيون» الذين يفهمون الجمال على أنه إحساس مرض، أو كما يقال «فلف» الذي يطلق لفظ الجميل على الممتع، والقبيح على غير الممتع(14). فإننا نجد لدينا زيادة على ما تقدم من حكم الفاروق عمر بن الخطاب، ومن نصائح ابن المقفع، التي تهدف إلى الوضوح والإمتاع والإحساس المرضي، كما يقول الباحثون عن الجمال، نجد بليغاً ناقداً مثل الآمدي الذي يحرص على أن يكون الشعر الجميل ممتعاً.

الإمتاع الشعري عند الآمدي:

ففي كتابه: «الموازنة بين أبي تمام والبحتري» للحسن بن بشر الآمدي، يقول: وليس الشعر عند أهل العلم به، إلا حسن التأني، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد في مثله، وأن تكون الاستعارة والتمثيلات لائقة بما استعيرت له، وغير منافرة لمعناه، فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف(15).

الرماني – ووصول المعنى إلى القلب:

فليس وراء حشد كل هذه الشروط إلا الحرص على الوضوح والإمتاع، ومن التعريفات الواضحة في تحقيق هذين المطلبين قول

الرماني في رسالته «النكت في إعجاز القرآن»: «البلاغة إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ»[16].

ومن البدهي أن المعاني لا تصل إلى القلب إلا إذا كانت واضحة ممتعة، ومع ذلك فالرماني يؤكد على أن تكون في أحسن صورة من اللفظ ليجمع بذلك بين جمال اللفظ، وجمال المعنى، أو متعة النفس، ومتعة الحس.

أبو هلال العسكري – بين جمال اللفظ ومتعة الحس:

والذي يحدثنا عن ذلك حديثاً واضحاً هو أبو هلال العسكري صاحب «الصناعتين» الذي يقول: البلاغة كل ما تبلغ به المعنى لقلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة، ومعرض حسن. والمعاني لن تبلغ قلب السامع وتتمكن فيه ما لم تكن واضحة ممتعة، ومما يزيدها وضوحاً أن تكون في صورة مقبولة، ومعرض حسن.

ويبين لنا أبو هلال الطريقة التي يمكن بها تحقيق هذه الأهداف في حديثه عن الكلام التام، إذ يقول: إن من الأمور التي ترفع قيمة الكلام حتى يبلغ من الجودة ما أودعه فيه صاحبه من حسن التأليف، وبراعة التركيب، وما شحنه به من الإيجاز البديع، والاختصار اللطيف، وضمنه من الحلاوة، وجلله من رونق الطلاوة مع سهولة كلمته وجزالتها وعذوبتها وسلاستها، مع كمال معانيه، وصفاء ألفاظه[17].

مراعاة الوحدة في النظام:

أما مراعاة الوحدة والنظام في الجميل، واعتبارهما مصدرين أساسيين فيه كما يفهم من تعريف «أوغسطين» للجمال عموماً: بأنه الوحدة، وجمال الجسم، بأنه توافق الأجزاء مع جمال الألوان[18].

وعبارة «أوغسطين» هذه في تعريف جمال الجسم (الشكل) بأنه توافق الأجزاء مع جمال اللون، يذكرنا بما ذكره اللغويون في مفهوم الجمال من أن الملاحة تعم الحسن، وأن الجمال يلاحظ فيه صورة الأعضاء، وأن الحسن يلاحظ فيه جمال اللون، فكأن مفهوم «أوغسطين» عن الجمال يطابق مفهوم اللغويين عن الملاحة، وحسبك به من اتفاق يوحد بين وجهة نظر الفريقين، فريق أهل الفكر، وفريق أهل البلاغة.

بين «سانت توماس» و«المفضل الضبي»:

ثم يأتي «سانت توماس»، فيتطلب في الجمال أمور ثلاثة هي: التكامل أو الكمال، والتناسب التام والوضوح، وكل هذه العناصر نبه عليها رجال البلاغة، فهذا هو المفضل الضبي، ويُسأل عن الإيجاز، فيقول: «حذف الفضول، وتقريب الفصول».

أليس في حذف فضول الموضوع وحده، وفي تقريب فضوله توافق للأجزاء، وفي الجمع بين هذين المبدأين مراعاة للنظام.؟!!

اتفاق واضح بين «توماس»، وابن وهب:

ومن التوافق الفكري الجيد أن نجد من بين البلغاء من يورد بعض عناصر الجمال عند أهل الفكر في مفهوم البلاغة، ومن هؤلاء ابن وهب صاحب كتاب «البرهان» الذي يقول عن البلاغة: وحدها عندنا القول المحيط بالمعنى المقصود مع اختيار الكلام، وحسن النظام[19].

وابن وهب هذا، و«سانت توماس» اتفقا اتفاقاً واضحاً في بعض النقاط، فنجد التكامل أو الكمال يؤدي المعنى المفاد من القول المحيط بالمعنى، في تعريف ابن وهب صاحب «البرهان» وكذلك نجد التناسب

مفهوماً من حسن النظام، ونجد الوضوح عند «توماس» يقابله فصاحة لكلام عند ابن وهب.

الجمال لا يقوم إلا على الصدق:

ومن النقاط المشتركة بين أهل الفكر والبلغاء، والداخلة عند كثير منهم في مفهوم الجمال، وبلاغة الكلام، الصدق.

فبينما نجد مفكراً مثل «شلر» يعتبر أن الجمال لا يقوم إلا على الصدق، ويحاول أن يستبعد كلمة «الجمال» من ميدان الفن، ويقترح أن نستبدل بها كلمة الصدق في أكمل معانيها، فإننا نجد أن هذا المبدأ أساسي في جمال القول يعبر عنه النقاد بقولهم: إن خير الشعر أصدقه، ونراه معلناً في قول الشاعر:

وإن أشعر بيت أنت قائله　　　بيت يقال إذ أنشدته صدقاً

وقد أسس لهذا المبدأ الفاروق عمر بن الخطاب رضي الله عنه عندما جعل أساساً لتفضيل زهير على غيره من الشعراء في قوله: «إنه لا يمدح الرجل إلا بما فيه».

التعبير الناجح:

ومن النقاط البارزة التي نلتقي عندها ويشترك فيها كل من الفكر والبلاغة، النظر إلى كل منهما على أنه التعبير الناجح. فهذا «كروتشه» يعرف الجمال بأنه التعبير، أو التعبير الناجح، لأن التعبير عندما لا يكون ناجحاً فإنه لا يكون تعبيراً[20].

وتلك هي البلاغة بعينها كما نفهمها من معاجم اللغة، لأنها بمعنى تبليغ المعنى، وتوصيله إلى الآخرين في بيان حسن، قد نص على ذلك الرماني، وأبو هلال العسكري في تعريفهما للبلاغة.

أساس وجود البلاغة عند عبدالقاهر:

والحق أن كثيراً من المعاني التي اشتد حرص المفكرين على اعتبارها عناصر أساسية في مفهوم الجمال مثل: الوضوح، الوحدة، تحريك القلب، والإمتاع، وأمثال ذلك، يجعلها عبدالقاهر الجرجاني في كتابه «دلائل الإعجاز» أساساً في وجود البلاغة.

يقرر عبدالقاهر أنه من المعلوم أنه لا معنى لهذه العبارات: البلاغة، والفصاحة، والبراعة، والبيان، وسائر ما يجري مجراها مما يفرد فيه اللفظ بالنعت والصفة، وينسب فيه الفضل والمزية إليه دون المعنى، غير وصف الكلام بحسن الدلالة وتمامها فيما له كانت دلالة، ثم تبرجها في صورة هي أبهى وأزين، وآنق وأعجب، وأح بأن تستولى على هوى النفس، وتنال الحظ الأوفر من ميل القلوب، وأولى بأن تطلب لسان الحامد، وتطيل رغم الحاسد، ولا جهة لاستعمال هذه الخصال غير أن يؤتى المعنى من الجهة التي هي أصح لتأديته، وتختار له اللفظ الذي هو أخص به، وأكشف عنه، وأتم له، وأحرى بأن يكسبه نبلاً، ويظهر فيه مزية[16]. فكلام شيخنا عبدالقاهر هذا قد احتوى على كثير من الأسس البلاغية، والعناصر الجمالية.

انظر معي قوله: حسن الدلالة، وتمامها، ثم تبرجها في صورة هي أبهى وأزين وآنق وأعجب وأحق بأن تستولى على هوى النفوس، وتنال الحظ الأوفر من ميل القلوب، لن تجد أروع من ذلك في تصوير الجمال والتعبير عن تأثيره[22].

خاتمة الكلام:

وإلى هنا فإننا نجد أن هناك نقاطاً كثيرة تم فيها الالتقاء والاتفاق بين مضمون الجمال ومفهوم البلاغة إلى الحد الذي يجعلنا نعتقد أن هناك ترابطاً وثيقاً بين الجال والبلاغة، بحيث لا توجد

البلاغة إلا حيث يوجد الجمال، وما خلا من الجمال فإطلاق البلاغة عليه محال.

الهوامش

1) مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ص 217.

2) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط أولى، ص 35.

3) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط أولى، ص 40.

4) عز الدين إسماعيل، المرجع السابق، ص 88، 91.

5) الجاحظ، البيان والتبيين، 114/1، والحصري القيرواني، زهر الآداب، ط أولى، 94/1.

6) الجاحظ، البيان والتبين، 97/1، 98.

7) الجاحظ، المرجع السابق، 135/1، وأبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 134.

8) انب وهب، البرهان في وجوه البيان، بتحقيق حفني شرف، ص 246، وما بعدها.

9) الاجاحظ، البيان والتبيين، ص 90/1.

10) الجاحظ، المرجع السابق، 90/1، و157/1.

11) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط أولى، ص 47.

12) طه إبراهيم، تاريخ النقد العربي، الفصل الأول بتصرف كبير من جانبنا.

13) الجاحظ، البيان والتبيين، 91/1 وما بعدها.

14) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط أولى، ص 50، 51.

15) الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق محمود توفيق، طبعة سنة 1944م، ص 391 وما بعدها.

16) الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل، ص 75.

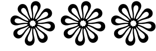
17) أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 11.

18) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط أولى، ص 47.

19) ابن وهب، البرهان في وجوه البيان، بتحقيق حفني شرف، ص 129.

20) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط أولى، ص 130.

21) بسيوني عرفة رضوان، الجمال بين الفلاسفة والبلغاء، ص 14، وما بعدها.



1) مقدمة:

1-1 في بلاغة الكلام:

بلاغة الكلام عند العرب بلاغتان: بلاغة الأدب الجاد الموجه وبلاغة الأدب الهازل الممتع وبهما كانت أدبية الأدب عند العرب منثوراً ومنظوماً: وتقوم بلاغة أدب الهزل على الإدهاش والتعجيب ذلك أن الغرابة أم الإعجاب فإذا كان مقصد الكاتب تحقيق الإمتاع والإبداع سعى إلى الخروج عن مألوف الناس في إنتاج الخطاب وحاول كسر العادة لذلك اهتم أدباء الهزل بالنكت والمدح والنوادر وتسقطوا أخبار الظرف والظرفاء والخلع والخلعاء والسفه والسفهاء.

في المقابل تنهض بلاغة الجد على التأديب والتهذيب ذلك أن «الإفهام (إنما يكون) بوضوح المقصد».

فإذا كان مقصد الكاتب تعليم الناس وتهذيب النفوس وتربية العقول ركب إلى غايته مطية موصلة فكان أن حفل تراثنا الأدبي بالنصوص الجادة من خطب وأشعار ومواعظ وأخبار وقصص وأسمار وغيرها من أدب الاعتبار والامتثال من الحكم والأمثال.

وتشترك نصوص الأدب الجاد في كونها «احتفالية»[1] فلكل جنس شكله الاحتفالي الذي يمثل سياق إنتاجه والمؤسسة التي ترعاه فللخطبة مراسم ولإنشاد الشعر مجالس وللقص الوعظي حلقات...

وإذا كانت النصوص تشترك في أن الغاية التي يجري إليها

القائل والسامع [فيها] إنما هو «الفهم والإفهام»، فإن الأمثال تختص دون هذه الأجناس الجادة بكونها منثورة في الطريق تلوكها ألسن الخاصة والعامة... لا تحفل بالمحافل والمجالس، فيها من ثمرات التجارب والخبرات ما يؤهلها لتكون «ضالة المؤمن يطلبها حيث تدرك» فهي تجري في مختلف الفضاءات.

وإن الأمثال بوصفها ذلك لتطرح على متقبلها جملة من القضايا التي تتصل بمصادرها وصناعتها وأبعادها إذ يتساءل المرء أمام هذه المدونة الضخمة من الأمثال العربية:

1 – لماذا عني العرب بالأمثال؟

2 – وكيف وقع جمعها وتدوينها؟

3 – وما هي الرؤية التي تقدمها للعالم والوجوب؟

أسئلة عدة تجعلنا مباشرة في مواجهة التراث المثلي ومقولاته والثقافة العربية الإسلامية التي أنتجته وتدفع باتجاه مساءلة المتن المثلي «corpus proverbial» لعله يسعف ببعض الأجوبة.

2-1 في المدونة:

تشع المدونة المثلية التي أنتجها الأدب العربي لعدة تآليف منها:

- المفضّل الضبّي (ت 180هـ): أمثال العرب.
- المفضّل بن سلمة (ت 291هـ): الفاخر في الأمثال.
- حمزة بن الحسين الأصفهاني (ت 351هـ): الدرة الفاخرة في الأمثال السائرة.
- أبو الهلال العسكري (ت 395هـ): جمهرة الأمثال.

ويمثل مجمع «الأمثال» للميداني مجهوداً هاماً في عملية تجميع الأمثال، فهو من أكمل هذه المتون المثليّة بوصفه اشتغل على النصوص

المثلية السابقة له مثل كتب الأصمعي وأبي عبيدة وأبي عبيد والمفضل بن سلمة والمفضل بن محمد وعطاء بن مصعب وأضاف إليها مما سمعه أو حفظه ويزداد هذا المؤلف قيمة إذا علمنا أن الرجل قد صنّف «كتاباً جامعاً في الأمثال الجاهلية والإسلامية مشتملاً على غثها وسمينها»[2] فهو بهذه الميزة يمكّن الدراسة من مادة واسعة جامعة تمتد على مدة زمنية طويلة تؤهلها لتكون صورة صادقة عن المجتمع الذي أنتجها والفكر الذي صاغها وتفرض نفسها على كل دراسة للأمثال شأن هذه الدراسة.

«ومجمع الأمثال» هو كتاب ألفه أحمد بن محمد بن أحمد النيسابوري الميداني المتوفي سنة 518هـ وهو أديب وشاعر جمع العلم بالنحو والأدب وقد ألف الكتاب فيما يشير إليه في المقدمة بطلب من العميد «أبي علي محمد بن أرسلان» (من أعيان السلاجقة)، فكان أن جمع ما يربو على ستة آلاف مثل رتّبها على حروف المعجم ووزّع مادتها على أبواب هي بعدد حروف الهجاء (28 باباً). وأضاف إليها باباً خاصاً بأسماء الأيام وأوقف الباب الثلاثين على «كلام الرسول وصحبه».

3-1 في المثل:

يحتج الميداني لأهمية المثل وفصاحته بالإحالة على حضور الأمثال في قول الرسول صلى الله عليه وسلم «إن كلام نبيه محمد وهو أفصح العرب لساناً وأكملهم ديناً وأرجحهم في بيان القول ميزاناً، لم يخل في إيرده وإصداره وتسييره وإنذاره من مثل يحوز قصب السبق في حلبة الإيجاز ويستولي على أمد الحسن في صنعة الإعجاز»[3].

يختزل الميداني في الشاهد السابق بلاغة المثل فيما يمكن أن نسميه بـ «إعجاز الإيجاز»، فالمثل قد أوجز حتى أعجز وتسند هذه

الخصيصة للمثل قوتين: قوته الجمالية (أدبيته) وقوته الخطابية (حجاجيته)؛ فأدبية المثل في نظر الميداني معقودة بالإيجاز المعجز وكذلك الحال في إقناعيته فهي متوقفة على هذه الطاقة الإيجازية التي تتوفر في النصوص الأخرى. تدفعنا هذه الثنائية إلى تدبر أمر المثل من زاوية صناعته لنرى أثر الإيجاز في بنيته ثم من زاوية حجاجيته لنقف على أهمية الإيجاز بوصفه طاقة حجاجية وقوة إقناعية.

11) صناعة المثل أو إعجاز الإيجاز:

تقوم صناعة المثل على جملة من الخصائص الشفوية والكتابية:

1-2 صناعة المثل مشافهة.

1-1-2 الإيجاز:

ركز دارسو المثل على مقوّم أساسي في صناعة المثل هو الإيجاز فقد جعله «النظّام» أول الأربعة المميزة للمثل إذ قال «يجتمع في المثل أربعة لا تجتمع في غيره من الكلام: إيجاز اللفظ وإصابة المعنى وحسن التشبيه وجودة الكتابة فهو نهاية البلاغة»[4]، وقد ذهب الميداني المذهب نفسه في الشاهد الذي سقناه في حديثنا في المثل وكذلك فعل ابن المقفع إذ قال: «إذا جعلت الكلام مثلاً كان أوضح للمنطق وآنف للسمع وأوسع لشعوب الحديث»[5]. فبين أن للمثل قوة الإقناع (أوضح للمنطق) وأن له «إيقاعاً» ييسر حفظه وتناقله (آنف للسمع) وأنه قابل للقراءة والتأويل فهو «أوسع لشعوب الحديث» ولعل في كلام الزمخشري حول المثل ما يقوّي هذا المذهب: «إن الأمثال أوجزت اللفظ فأشبعت المعنى وقصّرت العبارة فأطالت المغزى ولوّحت فأغرقت في التصريح وكنّت فأغنت عن الإفصاح»[6].

وتلتقي الجماعة في أن الإيجاز خصلة في اللفظ دون المعنى أي هو أداء المعنى في أقل قدر ممكن من الكلام لكنه لا يعني البتة الاقتصاد في الكلام على حساب المعنى لذلك جمع «النظّام» بين «الإيجاز في اللفظ وإصابة المعنى» تأكيداً على أهمية المحتوى في المثل ذلك أن المثل يضرب للتعليم والتهذيب وفي النصوص التعليمية يحتل المحتوى التعليمي قيمة أساسية عليها تنعقد بنية النص وعلى ذلك أكد الزمخشري إذ جعل «الإيجاز في اللفظ» «إشباعاً للمعنى». وقد جاءت الأحكام النقدية حول المثل مستندة إلى نظرية المطابقة بين اللفظ والمعنى والمناسبة بين المقام والمقال والمواءمة بين حسن العبارة ودقة الإشارة؛ فإذا سمعت الجاحظ يلخص رأيه في أجود الكلام بكونه «ما كان قليله يغنيك عن كثيره ومعناه في ظاهر لفظه فإذا كان المعنى شريفاً واللفظ بليغاً وكان صحيح الطبع بعيداً عن الاستكراه ومنزهاً عن الاختلال مصوناً من التكلف صنع في القلب صنيع الغيث في التربة الكريمة»(7).

إذا سمعت مثل هذا، أمكنك أن تفهم هذه المواقف من المثل وأن تدرك مصدرها فتنزّلها منزلتها من علوم البيان عامة وموقعها من تنظير الجاحظ خاصة.

إن هذه النظرية تربط نفاذ الخطاب إلى «قلب» المخاطب بأسلوب الأداء وهي تشترط أن يكون الكلام:

- موجزاً (ما كان قليله يغنيك عن كثيره).
- واضحاً (معناه في ظاهر لفظه).
- ذا معنى شريف (بعيداً عن الاستكراه).
- صحيح الطبع (مصوناً من التكلف).
- سليم اللغة (منزهاً عن الاختلال).

وإذا كان «المثل» يروم النفاذ إلى النفوس فلابد أن يلتزم هذه الشروط كي يصنع فيها «ما يصنع الغيث في التربة الكريمة».

إذا كانت هذه الآراء ترجع قيمة المثل إلى ما فيه من إيجاز أفيكون هذا الإيجاز مزية بالقائل أم هو مزية بالقول تقتضيها طبيعة المثل؟

ليس الإيجاز مجرد أسلوب إذا شاء القائل التزمه وإن أراد خالفه، ذلك أن المثل وسيره (المثل السائر) معقودان بتحقق شرط الإيجاز وهو ما أكده ابن المقفع إذ قال: «إذا جعلت الكلام مثلاً كان... آنف للسمع» وآلف للأذن فيكون انتشاره وقوة إقناعه.

2-1-2 التنغيم:

ثمة شرط مصاحب للإيجاز يجعل المثل سريع الالتصاق بالأسماع وهو عامل التنغيم وهذا العامل أهمله القدامى رغم أهميته، فلم يركزوا عليه بوصفه سمة تمييزية للمثل.

وقد انتبه المحدثون إلى قيمة التنغيم في بناء المثل وجعلوا منه عن وعي خصيصة أخرى تميز المثل؛ واعتبروا «الإيقاع مظهراً من مظاهر صنعة التركيب وثراء الدوال النصية»[8].

وإن صح ذلك فإن تنغيم المثل لا يتوقف عن كونه «مظهر صنعة»[9] وإنما بالأساس يأتي استجابة لطبيعة المثل الشفوية ووعياً بأن توقيع المثل يجعله أوقع في الأذن وألصق بالذاكرة؛ فالتنغيم كالإيجاز شرط تداولي في المثل وليس مجرد مظهر جمالي.

إلى هذين الشرطين (الإيجاز والتنغيم) ينضاف ثالث يتعلق بالتلميح والإيحاء وهو على صلة متينة بالإيجاز ذلك أن الاقتصاد في العبارة يجعل مدلولها إيماء يعبر عنه ابن الأثير في «المثل السائر في

أدب الكتاب والشاعر» بقوله: «لمّا كانت الأمثال كالرموز والإشارات التي تلوّح بها على المعاني تلويحاً صارت من أوجز الكلام وأكثره اختصاراً. غير أننا نستدرك على كل ذلك بأن «الكناية» و«الإيحاء» و«التلميح» في المثل ليست عميقة بعيدة حتى تنقض المبدأ التعليمي الذي عليه تأسس المثل، بل إن الأمثال تجري في مستويات مختلفة من أعمال الكلام كما يحددها جون لوي أوستين J. L. Austin حين يقترح توزيعاً ثلاثياً للأعمال اللغوية Actes de parole.

- عمل تلفظي locutoire فيه يجمع المتكلم أصوات ويقرن تركيبياً المفاهيم التي يؤديها (إخباري).
- عمل إنشائي illocutoire يمثل وسيلة للتأثير في المتقبل ويمكن أن تتصدرها أفعال يسميها أوستين أدائية Performatif فملفوظ مثل «أعدك» يعني أن المتلفظ ينجز فعل «الوعد» في الآن ذاته الذي يتلفظ فيه الجملة ففعل الوعد ليس متحققاً قبل النطق بـ «أعدك» بل إن المتكلم يحدث بالتلفظ عملاً هو «الوعد».
- عمل إيحائي Perlocutoire له أهداف تتجاوز المستوى اللغوي objectifs extra - linguistiques والتي يمكن ألا يفهمها المخاطب (أن تسأل شخصاً عن وضعيته الصحية أمام جمهور قصد إحراجه) وقد ذهب قريس H. P. Grice 1979 إلى أن الخطاب الإنشائي درجات فصّلها رولي E. Roulet 1980 فجعلها أربعة أضرب:
- صريح: «افتح النافذة».
- ضمني اتفاقي conventionnel : «إني مضطر إلى دعوتك إلى فتح النافذة».
- ضمني تخاطبي conversationnel : «هل لك أن تفتح النافذة من فضلك».
- درجة صفر Zéro : «إن الحر شديد».

3-1-2 التمثيل:

تركز فئة أخرى من نقاد المثل على أن جوهر التمثيل وهي تصدر في ذلك عن معنى الأصل فالمثَل والمِثل و«المِثَال» من المماثلة والمطابقة.

فهذا «مثل» هذا صنوه وفي ذلك قال المبرّد: «المثل المأخوذ من المثال: وهو قول سائر شبّه حال الثاني بالأول والأصل في الشبيه»[10] وتبدو المماثلة حسب المبرّد هي العامل الفاعل في إنتاج المغزى من المثل، ذلك أن قياس الثاني على الأول يبين دافع ضرب المثل.

وإطار قياس الثاني على الأول للمشابهة القائمة بينهما يحضن أيضاً حد ابن السكّيت للمثل إذ يقول: «المثل لفظ يخالف لفظ المضروب له ويوافق معناه معنى ذلك اللفظ شبّهوه بالمثل الذي يعمل عليه غيره» وفي المقولتين اعتراف بوجودين للمثل يصوغه «التهانوي» في «كشاف مصطلحات الفنون» في ثنائية «المورد والمضرب» التي تنتهي إلى خلاصة أو مغزى يسميه «ابن الأثير» المخلص»[11].

وفيما يلي جدول في هذه الثنائيات ووجوه تعلق طرفيها:

العلم	*الطرف 1*	*العلاقة*	*الطرف 2*
المبرد	- أول	مشابهة	ثان
ابن السكيت	- مثال	مماثلة	(سنخته) ما يعمل عليه
التهانوي	- مورد	مشابهة	مضرب

وهذا الاعتراف المتعدد بحضور الثنائية، يكشف عن بنية المثل المتضمنة لثنائية ملازمة هي شاهد/ غائب وهي ثنائية رجعية حيث يقاس الثاني على الأول والنسخة على الأصل والمضرب على المورد وهو في الآن نفسه اعتراف بانبناء المثل على قصدية واضحة هي «التعليم» ذلك أن مشابهة حال «ب» بحال «أ» نابعة من غائية ثابتة مبنية على الاعتبار وفي ذلك قال الميداني: «صار المثل اسماً مصرّحاً لهذا الذي

يضـرب ثم يـرد إلـى أصلـه الـذي كـان لـه مـن الصـفـة»[12] فاشـتراك الحالين في «الصفة» هو الذي يجعل القياس ممكناً.

وإذا تأملنا ثنائية المورد والمضرب وجدناها تتضمن إشكالاً يهم حقيقة المثل، أيكون المثل المورد أم المضرب؟ أويكون مثلاً إذا توفر المورد ولم يضرب وهل يكون مثلاً دون مورد؟ بل ما طبيعة المثل أهو واقعة أم ملفوظ؟

4-1-2 المورد:

المورد في «اللسـان»: «المعين» و«المصدر»، وانطلاقاً من ذلك يكون مورد المثل مأتاه أي الواقعة المادية التي تمثل مستوى التجربة من المثل وهذه الواقعة ترتقي إلى مستوى «المثل» (الحقيقة العامة/ القانون الإنساني العام) لنموذجيتها فمجازاة سنّمار على الخير بالشر وعلى الإتقان والإبداع بالقتل هي فعلة نموذجية نموذجية لأنها نقيض المتوقع:

- ← نموذجية لأنها صدرت عن ذات يفترض فيها الحكمة (الملك).
- ← نموذجية لأنها صدرت في ذات مبدعة (سنّمار).

ونموذجيتها هي التي رشّحت «الواقعة» لتصبح مثلاً سائراً يضرب لكل من يجازي يجازى بنقيض الفعل.

ولك أن تتأمل مثلاً «*كالكبش يحمل شفرة وزناداً*» الذي أورده الميداني في الجزء الثاني من كتابه فالواقعة ارتقت إلى مصاف الأمثال بنموذجية ما أتاه عمرو بن هند ملك الحيرة من بطش بالناس وقهر لهم وأصل المثل: «أن كسرى بن قباذ ملك عمرو بن هند ملك الحيرة وما تلا ملك فارس من أرض العرب فكان شديد السلطان والبطش وكانت العرب تسميه «مضرّط الحجارة» فبلغ من ضبطه الناس وقهره لهم واقتداره في نفسه عليهم أن سنة اشتدت على الناس حتى بلغت

بهم كل مبلغ من الجهد والشدة. فعمد إلى كبش فسمّنه حتى إذا امتلأ سمناً علّق في عنقه شفرة وزناداً ثم سرّحه في الناس لينظر هل يجترئ أحد على ذبحه»[13].

5-1-2 المضرب:

هو استعادة الواقعة من خلال ملفوظ «المثل»؛ فذكر المثل استدعى مطابقة واقعة جديدة للواقعة الماضية التي أنتجت ملفوظ المثل. فاسترجاعنا لأحداث المثل التي ذكرها الميداني في مثل «الكبش» ضرب له في زمن آخر غير الزمن الذي أنتجه. كل استعادة من هذه الاستعادات تمثّل ضرباً للمثل ينفض عنه الغبار ويخرجه من الذاكرة الجماعية إلى حيز الاستعمال الذي فيه حياته. ولاينفك الميداني يذكّرنا بسياقات ضرب المثل في كل مثل يورده في كتابه، على نحو ما يرد في مطلع مثل «*كالكبش يحمل شفرة وزناداً* » إذ يقول: «يضرب لمن يتعرض للهلاك» ص 24.

لكن ماذا يكون المثل والحال هذه؛ أهو المورد أم المضرب أم الملفوظ ENONCE؟

المثل بوصفه خطاباً لا يكون إلا كلاماً (ملفوظاً)، وهو بوصفه عملاً لغوياً يتجاوز الملفوظ إلى عملية التلفظ ENONCIATION فيكون تلفظاً وليس مجرد ملفوظ ENONCÉ على النحو الذي يذهب إليه «ابن السكيت» إذ يقول: «المثل لفظ يخالف لفظ المضروب له» ونحن نعتقد أن هذا التمييز الذي نقيمه بين الملفوظ والتلفظ واجب من زاوية أن اعتبار المثل «ملفوظاً» يفقده طاقته الحجاجية ويفرغه من قوة السياق التي تشرّع عملية ضربه ذاتها.

المثل ملفوظاً هو منتوج Produit والمثل تلفظاً هو إنتاج Production أي هو عملية ذهنية/ لغوية متكاملة تتمثل في معاينة «واقعة» و«تحليلها» و«مقارنتها» و«الحكم عليها» و«تقويمها» ثم إصدار الحكم في قالب مثلي يشي بهذه العملية المعقدة.

ولنوضح وجوه التمايز بين هذه المفاهيم نمثل لها مستغلين المثل المذكور أعلاه نقصد المثل «*كالكبش يحمل شفرة وزناداً*».

- المثل بوصفه *ملفوظاً* ينحصر فيما يتلفظ به المتكلم حين يسترجع مثلاً من الأمثال وهو في مثلنا «*الكبش يحمل شفرة وزناداً*» وأنت ترى أن هذا الملفوظ ما هو إلا المنتوج النهائي لعملية إنتاج المثل.
- المثل بوصفه *عملاً لغوياً اجتماعياً* يجمع بين:

❖ المورد (الحادثة التي تحولت إلى مثل) وهو الأصل الوقائعي الذي جعل العرب يرتقون بحادثة الكبش فيسيرونها مثلاً. والمورد في نص الميداني: «... وأصله أن كسرى بن قباذ ملك عمرو بن هند ملك الحيرة وما تلا ملك فارس من أرض العرب فكان شديد السلطان والبطش وكانت العرب تسميه «مضرّط الحجارة» فبلغ من ضبطه الناس وقهرهم لهم واقتداره في نفسه عليهم أن سنة اشتدت على الناس حتى بلغت بهم كل مبلغ من الجهد والشدة. فعمد إلى كبش فسمّنه حتى إذا امتلأ سمناً علّق في عنقه شفرة وزناداً ثم سرّحه في الناس لينظر هل يجترئ أحد على ذبحه؛ فلم يتعرض له أحد حتى مر ببني يشكر فقال رجل منهم يقال له علباء بن أرقام اليشكري ما أراني إلا آخذ هذا الكبش فآكله، فلامه أصحابه. فأبى إلا ذبحه، فذكروا ذلك لشيخ لهم، فقال «إنك كائن لا تعدم الضار ولكن تعدم النافع». فأرسلها مثلاً.

ولما كثرت اللائمة قال: «فإني أذبحه ثم آتي الملك فواضع يدي بين يده ومعترف له بذنبي، فإن عفا عني فأهل ذلك هو، وإن كانت منه عقوبة كانت بي دونكم. فذبحه، وأكله. ثم أتى الملك عمرو بن هند فقال له: «أبيت اللعن وأسعدك صباحك يا خير الملوك، إني أذنبت ذنباً عظيماً إليك وعفوك أعظم منه»، قال: «وما ذنبك؟ قال: «إنك بلوتنا بكبش سرّحته ونحن مجهدون فأكلته»، قال: «وفعلت؟ قال: «نعم» قال:

«إذاً أقتلك»، قال: «مليك سيئ حكمه». فأرسلها مثلاً، ثم أنشده قصيدة في تلك الخطة. فخلّى عنه، فجعلت العرب ذلك الكبش مثلاً».

❖ الملفوظ: ويتمثل في الصياغة اللغوية الموجزة المنغّمة لحادثة الكبش على النحو الذي يسهل حفظ المثل واستدعاؤه كلما تطابقت الأحوال وهو في هذا المثل: «*كالكبش يحمل شفرة وزناداً*».

❖ المضرب: وهو السياق الجديد (أو السياقات) التي يستدعى فيها ذلك الكلام لتشابه أو تماثل بين سياق إنتاج المثل وسياق جديد يعيشه المستعيد للمثل وهو ما يتضح في نص مثل الكبش في المقام الذي يحدده الميداني لعملية استعادة المثل: «يضرب لمن يتعرض للهلاك»(14).

لا شك أنك لاحظت الفرق الكبير بين فهمين للمثل متباعدين؛ واحد يوسع في المفهوم معتبراً حقيقته اللغوية وغير اللغوية والآخر يضيّق على المفهوم حتى ينكمش إلى ما هو من الكلام لا يتعداه وحصر المثل في المستوى اللفظي استنقاص منه وتهوين من أهميته. لذلك يتأكد مما سبق أن ثراء المثل تجربة ليس في «اللفظ» يدور على اللسان، وإنما في السياق يتحرك في الذهن فيثير ما هجع في ذاكرة المنتج والمتقبل من الدلالات المخزّنة.

ولعل الرسم التالي يوضح ما تنطوي عليه بنية المثل من تعقيد يحيط بكل عملية الإنتاج ولا يقتصر على الملفوظ من المثل:

يصور من الأصل

ويحيلنا الرسم البياني السابق إلى أن المثل في حقيقة أمره جامع للمورد والملفوظ والمضرب:

يصور من الأصل

وإذا كان هذا حال المثل والعلاقة بين أركانه، فإن القول بالمماثلة (مماثلة حال «ب» بحال «أ») قول يسكت عما بين الحالين من الاختلاف وينطق فقط بما هو مشترك بينهما. ورغم الالتباس الذي في قول «ابن السكيت» حين حصر الاختلاف في اللفظ «المثل لفظ يخالف لفظ المضروب له»، فإن الرجل قد تفطّن إلى أن بين المورد والمضرب اختلافاً.

وهكذا نتبين أن القياس في المثل لا يستدعي مطابقة كلية وإنما هي جزئية تتعلق بالنقطة التي يثيرها المثل ذلك أن الزمان غير الزمان والمكان غير المكان والرجال غير الرجال...

واقعة	⟷	ملفوظ	⟷	مثلي	⟷	واقعة 2

وتبدو الواقعة الثانية قد استدعت ملفوظاً مثلياً حاملاً لواقعة سابقة.

لا يكون المثل، إذن، مجرد ملفوظ لأن الملفوظ عارياً من التجربة التي تمنحه قوته التمثيلية لا قيمة له. فليس كل ملفوظ موجز موقع مثلاً ولا تتحول كل الوقائع إلى أمثال؛ فكم من الوقائع تستحق أن تكون أمثالاً لكنها لم تصاحب بملفوظ مثلي يختزلها ويرسّخها في الذاكرة.

ننتهي من كل ذلك إلى أن المثل واقعة وملفوظ كلاهما وليس أحدهما. ولكن ما صلة الواقعة المثلية بالواقع؟

الواقعة المثلية والواقع:

تثير هذه المسألة قضية نشوئية تتصل بأصل المثل في علاقة الملفوظ فهل الملفوظ اختزال لغوي لواقعة جرت قبله أم إن الواقعة (المورد) تتلو المثل تفسره وترسخه في تربة التجربة الإنسانية؟ تحتمل الإجابة عن هذا السؤال فرضيتين:

❖ الفرضية الأولى: الواقعة المثلية تجربة فعلية واقعية تختزل لفظاً في «عبارة مثلية».

المثال: يرد في المثل رقم 166 الوارد في الجزء 1 من «مجمع الأمثال» تحديداً لمغزى المثل بإرجاعه إلى مورده الذي أنشأه:

قال «أبو عمرو»: «إن أبا حنش التغلبي» لما أدرك «شرحبيل» قتل أخا أبي حنش قال: «يا أبا حنش اللبن، اللبن، اللبن! أي خذ مني الدية. فقال أبو حنش: لبناً كثيراً. أي قتلت أخي، فقال له شرحبيل: أملكاً بسوقة" أي أتقتل ملكاً بدل سوقة! فقال أبو حنش: «إن أخي كان ملكي». «فذهبت مثلاً سائراً»(15).

لقد أخذ المثل في هذا السياق من بعض الحوار الذي دار بين رجلين لهما وجودهما المرجعي مما يضفي على مورد الخبر مسحة واقعية لا تخفى، فالواقعة (المورد) قد جرت فعلاً وولدت مثلاً سرى في الناس وجرى. وكذلك الحال في واقعة عمرو بن هند مع الكبش في مثل «*كالكبش يحمل شفرة وزناداً*» فالواقعة هنا أيضاً بنت الواقع تفاعلت مع ظرف المجاعة والقهر السياسي فولدت ملفوظاً مثلياً سرى في الناس.

❖ الفرضية الثانية: تعتبر ملفوظ المثل هو المولد للواقعة؛ فهي حكاية

مختلفة مبتدعة بناها الميداني أو من روى عنه ليملأ فراغاً عرفته بنية ذلك المثل. فكم نسمع من ملفوظات أمثال لا نعرف قصتها وكم هي كثيرة أمثال «الميداني» التي تبدو فيها الواقعة لاحقة بملفوظ المثل ناتجة عنه:

يرد في المثل عدد 1173 – «أحمق من جهيزة» – الوارد بالجزء 2 قول ابن السكيت مفسراً «جهيزة» هذه «هي أم شبيب الحروري ومن حمقها أنها لما حملت شبيباً فأثقلت قالت لأحمائها: إن في بطني شيء ينقر فنشرن عنها هذه الكلمة فحمّقت».

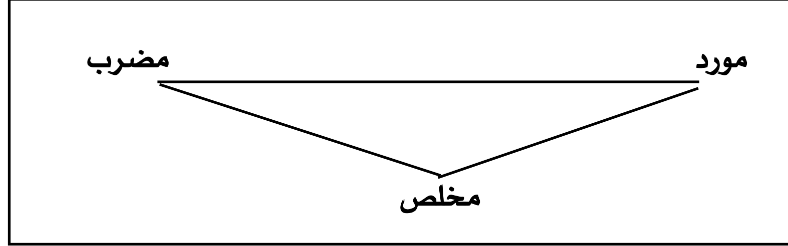
وزعم قوم أن «الجهيزة» عرس الذئب (يعنون الذئبة) وحمقها أنها تدع ولدها وترضع ولد الضبع: قالوا وهذا معنى قول ابن جذل الطعّان: «كمرضعة أولاد أخرى وضيّعت بنيها فلم ترقع بذلك مرقعاً»(16).

ودون الدخول في مناقشة متون هذه الموارد فإن تعددها دليل كاف على وضعها وأنها من إنتاج المثل الملفوظ فنص المثل الذي حفّز الراوي (أو الرواة) إلى توليد المورد (الموارد).

وفي الفرضيتين نلمح البعد الإبداعي التوليدي؛ ذلك أن ملفوظ المثل وسياقه يتفاعلان على الحقيقة فيصنع المثل مورداً أو يصدر عنه ويتفاعلان مجازاً فقد تكون الحكاية التي حركت الكاتب للبحث عن مثل وقد يكون المثل مما حفز الميداني إلى ابتداع «حكاية مورد» محلاة بالشعر.

6-1-2 المخلص:

ينبني المثل بوصفه إنتاجاً، أي تلفظاً، على أركان أربعة هي: المورد، والملفوظ والمضرب، (وقد تقدم فيها الحديث) والمخلص وهو المغزى من ضرب المثل والعبارة لابن الأثير أراد بها خلاصة إنتاج المثل وإعادة إنتاجه في مقام مماثل أو مشابه:



وإذا كان التمثيل قياس الشاهد على الغائب فإن المخلص هو «محل الشاهد» ونتيجة القياس، ذلك أن «الاعتبار يغني عن الاختيار» فكي تعرف ألم الحرق لست في حاجة إلى أن تحرق إصبعك وإنما يغنيك عنه الاعتبار بما جرى «للآخر».

وإلى المخلص تتحرك كل الأمثال، فهو الغرض من ضرب المثل أولاً واستعادته ثانية. وفي «المخلص» تتلخص وظيفة المثل التعليمية بالمفهوم العام للتعليم بما يعنيه من تأديب وتهذيب.

ويأخذ المخلص وهو وجه الاعتبار في «الأمثال» أشكالاً مختلفة تتردد عند الميداني في صيغ متعددة؛ مثل: يضرب ل....، يقال في...

2-2-: صناعة المثل مكتوباً:

إذا ركزنا النظر في «من يقول» ولمن يقول في المثل تبين لنا أن انتقال المثل من المشافهة إلى الكتابة قد أضاف إليه عناصر لا تلغي ما رأينا من خصائص الصناعة الشفوية ذلك أن «الاتساع يتبع القلم ما لا يتبع اللسان والرؤية تتبع الخط ما لا تتبع العبارة» كما يذكر التوحيدي في «الإمتاع» فيأتي المكتوب على خلاف ما كان عليه الشفوي باعتبار اختلاف المقامين فتدوين «الأمثال» بالقلم يعطيها اتساعاً ليس لها في إنجازاتها الشفوية، وتسجيلها «بالخط» يضفي عليها من الرؤية ما لم يكن فيها. فتنضاف إلى خصائص صناعة المثل مشافهة مميزات بالمكتوب تمدّ أبعاده وتفتح أوساعه وإلى هذه المميزات يتوجه نظرنا في هذه المرحلة، فنرصدها أولاً في مستوى المقام.

1-2-2 : التلفظ المثلي Enonciation proverbiale:

تميز دومنيك مانقينو: D. mainguineau بين المتلفظ في المثل والمثبت له[17]. فالمتلفظ في نظرها Enonciateur قد لا يكون معلوماً وإنما المثبت للمثل asserteur هو الذي يأخذه (المثل) على عاتقه. فكل ضارب للمثل مستعيد له، هو من المثبتين للمثل الحافظين له. فإذا انطلقنا من «مثل» تبينّا أنه إضافة إلى هذين الفاعلين في صناعة المثل يتدخل طرف ثالث هو المدوّن: (قال ابن الأعرابي: «ذكروا أن رجلاً قدم من غزاة فأتاه جيرانه يسألونه عن الخبر فجعلت امرأته تقول: قتل من القوم كذا، وهزم كذا، وجرح فلاناً فقال ابنها متعجباً: أبي يغزو وأمي تحدّث»).

فإذا تأملنا المثل السابق في ضوء ما تقترحه «مانقينو» تبين لنا أن المثل يتحرك من اللسان إلى القلم فنجد:

لافظ المثل Enonciateur	*مثبت المثل asserteur*	*مدوّن المثل scripteur*
(ذكروا) هم فيه إحالة على مجهول معلوم الناس	ابن الأعرابي	الميداني

وإذا كان «المثبت للمثل» لا يمثل لحظة متميزة فعلاً في حياة الملفوظ[18] لأنه يقدم كلامه على أنه صدى إجماع تعدد غير محدود من الملفوظات السابقة (ذكروا)، فإن لحظة التدوين (الكتابة) تمثل لحظة فارقة في عمر المثل ذلك أن الميداني ليس مجرد ناقل كما هو شأن ابن الأعرابي بل هو يتخذ الأمثال ويدوّنها ويفسّرها ويحدد مغزاها كاشفاً عن «المخلص» منها «يضرب لـ...»[19].

وتتراوح علاقة الميداني الراوي الجامع بمرويّه من الأمثال بين التباعد والتجاذب؛ فهو مرة يوردها منسوبة إلى راوية آخر «ابن الأعرابي» وهو أخرى يستأثر بالرواية.

وقد يكون الحضور والغياب في الرواية سبيلاً إلى إبداع المرغوب في المكتوب مع المحافظة على السمعة الشخصية ناصعة مقبولة في ظرف كثير التقلّب. ومهما يكن من أمر هذا التفسير أو ذاك فإن سرد الميداني «المثلي»، إذا جازت العبارة، يتضمن الاحتجاج والجدل والنقل والتضمين والإثبات والإهمال كما أنه يتضمن التصريح والتلميح ولهذا فالميداني صاحب «مثل» و«خبر» يأتي بهما للتعليم والإمتاع؛ يأتي بالمثل للتعليم لكنه يذيّله بما طاب له من النصوص الأخرى منثورة كانت أو منظومة، فترد هذه الأمثال في الكتاب ملمّعة بالشعر مرصّعة بالنوادر المتمددة في فضاء النص المدوّن، محيلة على مورد الأمثال حقيقة أو خيالاً. والحديث عن النصوص المصاحبة للمثل يقود إلى النظر في خاصية أخرى في المثل المكتوب هي الشاهد.

2-2-2: الشاهد في المثل:

النص المثلي من هذه الزاوية «جنس مركّب» فالكتابة مرحلة انتقل بموجبها «المثل» من صيغته البسيطة إلى صيغة مركّبة؛ صيغة مثقفة عالمة.

ولعل النصوص المصاحبة للمثل من أهم علامات التركيب فيه، وهي نصوص هامة لأنها تنهض بمهمات جمة:

- فقد تأتي هذه النصوص لتفسير «المثل» على نحو ما يذكره الميداني في المثل الرابع بعد الألف: «أجود من هرم» هو هرم بن سنان المري وقد سار بذكر جوده المثل[20].
- فقد تأتي هذه النصوص لتؤكد المثل وتدعمه بالشعر:

«قال زهير بن أبي سلمى فيه (في هرم بن سنان):

إن البخيل ملوم حيث كان ولـ ... ـكن الجواد على علاته هرم
هو الجواد الذي يعطيك نائله ... عفواً ويظلم أحياناً فيظلم

❖ ثم قد تأتي لتروي حكاية المثل «وفدت ابنة هرم على عمر بن الخطاب... قالت ما أعطى هرم زهيراً قد نسي، قال عمر: لكن ما أعطاك زهير لا ينسى»[21] وهي حكاية على هامش المثل ليست تفسيرية ولا تضبط المورد الذي أنتج المثل، ذلك أن أغلب الأمثال التي على صيغة «أفعل من...» قد نتجت عن سلوك متراكم رشّح مذكور المثل إلى أن يفضّل ولم تنتج عن لحظة حدثية نموذجية. ووجود هذا الضرب من الأمثال في كتاب الميداني يبدو «اعتباطياً» يكشف أن «مجمع الأمثال» كان مناسبة للكاتب كي يقدح زناده ويظهر زاده من الثقافة الموسوعية الجامعة.

❖ وقد تأتي لتضبط مورد المثل، ففي مثل «حتى يؤوب المثل»[22]. يصرّح الميداني بأن يذكر المورد «هذا من أمثال أهل البصرة... وأهل هذا أن عبيدالله بن زياد...».

❖ بالإضافة إلى الوظائف الأربع السابقة، فإن هذه النصوص للميداني المصاحبة شعراً ونثراً تأتي لترصّع المثل وتحليه، فتنهض بوظيفة جمالية تخرج بالمثل من كونه خطاباً تعليمياً مباشراً إلى جنس أدبي مركّب: فلئن أسند الميداني متون الأمثال إلى رواة عديدين، فإنه قد خص نفسه بالشواهد والتفاسير والنصوص المصاحبة كأنه يريد أن يستأثر بها تفرداً واستباقاً لأن «ما لم يقرع الآذان أدعى إلى الاستحسان مما تكرّر حتى تكدّر».

فأنت ترى الميداني في «مجمع الأمثال» يترك الرواة يشتغلون حاملين إليه «الأمثال» ليعمل فيها نظره: تعديلاً، وتصنيفاً، وتخييراً، وانتقاء. فإذا هو راوي الرواة الذي إليه تعود مزيّة سبك النص وترصيعه بالغريب من النصوص الشواهد.

«إن الشاهد الأدبي بما هو عنصر تكويني في الجنس المركّب (المثقف) يمثل أحد المداخل الرئيسية إلى دراسة.... الأجناس النثرية المركبة بعامة[23]. وهو ما يعطي نص «المثل» بعده الموسوعي حيث

تتقاطع النصوص كاسرة النسق التعليمي الفج الذي ينبني عليه المثل مضفية عليه جمالية تدعم تلقيه وتمكّن الميداني من تقديم المحتوى المعرفي في ثوب مقبول. لكن هذه الشواهد الأدبية لا تقف عند حدود بلاغة المثل المكتوب بل هي تتعداها إلى وظيفة جليلة في الأمثال هي القيمة الحجاجية الإقناعية ذلك أن «المثل» في الأصل حجة ودعم الحجة «بالحجة» (الشاهد) تقوّي طاقة المثل الحجاجية وتدعم وظيفته التعليمية؛ فالشاهد الذي ينتجه الميداني في «مجمع الأمثال» هو شاهد للنص الذي يستقر فيه وشاهد على ثقافة الكاتب المستعير له، فيكون بذلك «حركة دائمة بين أجناس الكلام... ودائرة تفاعل كافة أجناس الخطاب»[24].

مثال ذلك مثل «استراح من لا عقل له» فهو على قصره مثقل بالنصوص المصاحبة.

وهذه الشواهد والمصاحيب تنقل للقارئ صورة عن جماليات العصر؛ جماليات ميزتها الأساسية الموسوعية (تتجلى عند الكتاب المعاصرين للميداني: التوحيدي، الأنطاكي، المعرّي...) لذلك ترى الميداني رغم ما يقتضيه المثل من الإيجاز يحرص على الأخذ من كل شيء بطرف فيقطف من نبتة زهرة فيرد المثل ملتقى مختلف الأجناس الأدبية. وإن في تنوّع مصادر الشواهد والنصوص المصاحبة للأمثال المذكورة من الثراء ما يمحو الحدود الممكنة بين الأجناس الأدبية، ففي المثل يحضر الشعر والأسطورة والخرافة والحكاية والنادرة والخطبة والوصية. وقد يغلب الفرع على الأصل حتى لتظن بين الحين والآخر أن الرجل لم يأت بالحكاية لدعم المثل أو تفسيره وإنما أتى بالمثل سبباً إلى الحكاية، فيكون الشاهد مدعاة إلى المثل وليس العكس. وانطلاقاً من ذلك تبدو هذه الشواهد هي البنى العميقة التي عنها يتولّد النص ويكون. ورغم ما يلوح في «مجمع الأمثال» من تناثر في الأمثال وتقطع، فإن الدارس للكتاب يكتشف أن الميداني يتبّع في التدوين خطة تشي بمنطق جامع الأمثال:

- أولها *الوصل* والمقصود به الاتصال بين المثل والأجناس المصاحبة له من أشعار وأخبار «فالجمع أزين من القطع».
- ثانيها *الانتفاء* فالرجل أقصى كل الأمثال التي يمكن أن تورّطه دينياً أو سياسياً أو أخلاقياً.
- *الجمع بين المألوف والمدهش القريب والعجيب* وقد اعتمد الميداني ذلك سبيلاً إلى إذكاء رغبة قراءة الكتاب.

بذلك يكون المروي في الأمثال قائماً لا على أساس التتابع والبنية الدرامية لأن الأمثال منثورة نثراً مبثوثة على أساس استقلال كل مثل بذاته، وإنما يقوم هذا الترغيب على أساس المناقشة والإضافة. فتتعدد الأصوات وتكثر داخل المروي ويضيف الميداني إلى ما قال صاحب الصوت منوّعاً في موضوعه معدّلاً في صياغته متوسعاً في مداه؛ فتتضح في المثل تعددية صوتية (pohyphonie) تتجلى في تعدد مستوى المروي. فيكون «نص المثل» منسوباً إلى صوت، ويكون شرحه وتفسيره مسنداً إلى صوت آخر، ثم يكون الشاهد الأدبي الذي يتضمنه راجعاً إلى صوت آخر. ولنا في المثل التالي صورة لهذا التعدد الصوتي: يقول الميداني في مثل «ثكل أرأمها ولداً»: «قاله شمس الملقب بنعامة لأمه حين رجع إلى أمه بعد إخوته الذين قتلوا».

ثم يشرع في سرد حكاية نعامة مع أمه ناسباً النص إلى المفضل (يقص حكاية المثل) فيه شاهدان شعريان وما شاء الله من الأمثال السائرة المتوالدة (11 مثلاً).

ننتهي من النظر في المثل مكتوباً إلى أن الميداني قد حوّل «المثل» من الجد إلى «الهزل» ومن النقل إلى التخييل بما أضفاه عليه من بلاغة اقترنت بالنصوص المصاحبة التي أدت إلى «تسريد» المثل.

قد نوّع الميداني في تطريزه حول «نواة المثل» فهو حيناً يحيطها بمادة حكائية ويرصّعها بأبيات شعرية ويغذيها بأحاديث سنية. وهو

حيناً آخر يخرجها عارية زاهدة في سوى «نص المثل». والأمثال بين هذا الحال وتلك ترتفع في مدارج الأدبية وتنخفض.

لئن كان صحيحاً أن «التأطير الكتابي حصار على المشافهة وتدجين لاحتمالات توالدها[25]، وأن تدوين «الأمثال» قد حد من حركة انتشارها، فإن من الصحيح أيضاً أن عملية نقل الأمثال من المشافهة إلى الكتابة قد اقتضت من المدوّن ذكراً لمقامات إنتاجها (المورد). فكان ذلك دافعاً إلى إغنائها وإثرائها بما يجاوزها من النصوص والأجناس الأدبية الأخرى من نادرة وشعر وحكاية وخرافة»[26].

ولقد كان التدوين لحظة توسيع للأمثال، لأن للقلم أوساعاً ليست للسان، فالكتاب قد يفضل صاحبه بأمور منها أن الكتاب يقرأ بكل مكان... ويوجد في كل زمان، على تفاوت ما بين الأعصار وتباعد ما بين الأمصار، وذلك أمر مستحيل في واضع الكتاب والمنازع في المسألة والجواب ومناقلة اللسان وهدايته لا تجوزان مجلس صاحبه ومبلغ صوته[27].

وإن صح كلام الجاحظ في فضل الكتابة، وهو عندنا صحيح، فإن تدوين الأمثال يثريها ويمد أنفاسها ويحفظها من غوائل الدهر ونوائب الزمان.

III - في مقول المثل:

يميز بول ريكور في نظريته التأويلية في قراءة النص بين عوالم ثلاثة:

- عالم الكتاب.
- وعالم النص.
- وعالم القارئ.

وهو تمييز يضعنا بين أزمنة ثلاثة:

زمن الإنتاج (العهد الجاهلي، الإسلامي..) (إنتاج المثل).

زمن التدوين أواخر القرن 5هـ.

زمن التقبل (متعدد).

واعتبار هذا التمايز في معالجة الأمثال، يضعنا في مواجهة نص هو «مدونة الأمثال» وكاتب هو «الميداني». فالقراءة في «الأمثال»، هي فعل متعد هو تحول من عالم النص إلى عالم القارئ، ولكنه أيضاً انفتاح عالم القارئ على عالم النص ومن ثمة على عالم الكتاب.

كما يحدد ريكور بنى ثلاثاً تتحرك داخل النص وتوجه تقبله هي:

بنى التملك (Avoir).

بنى القوة (Ppuvoir).

بنى المعرفة (Savoir).

فالنص المنتج تتنازعه هذه البنى، وقراءته تتجاذبها هذه القوى، فتتحاور مع النص على أسس رغبة في التملك (Avoir) والسيطرة (Pouvoir) عليه من خلال معرفته (Savoir).

وليست لحظة تدوين «الأمثال» سوى قراءة فيها؛ ذلك أن عملية الجمع والانتقاء والفرز ليست لحظة استحضار «نصوص الأمثال» بل هي لحظة «قراءة» فيها. وليس الميداني جامع الأمثال، وإنما هو «يكتب قراءة ويقرأ كتابة»[28]، ففعل الكتابة ليس إلا اختيار مرجع والاشتغال عليه، وحدث الكتابة هو في حد ذاته وقبل كل شيء، فعل قراءة أي فعل تأويل[29].

لعل هذه الصورة توضح تمييز «ريكور» السابق وتبرز أهمية استثماره في دراسة الأمثال، فقارئ المثل يقرأ في كتابة (ما دون

الميداني) هي في حد ذاتها قراءة (قراءة الميداني لما جمع) وهكذا فالقارئ لمجمع الأمثال يقرأ في المثل:

عالم المثل.

عالم الميداني.

عالمه الخاص (القارئ).

أو هو يقرأ العالمين من خلال عالمه هو. وعلى أساس من ذلك، يمكن أن نقرأ في متن «مجمع الأمثال» عالم الأمثال وعالم الميداني. ولما كانت هذه الأمثال غير مؤرخة ولا منسوبة دائماً، استعصت القراءة في عواملها منقطعة عن سياقاتها. لذلك فإن التركيز في دلالات الأمثال سيكون على عالم الكتاب، وبذلك، يكون العمل في هذه المرحلة قراءة في قراءة الميداني للأمثال.

1-3 **قراءة في فعل التدوين:**

انطلاقاً من القرن الهجري الرابع كما يثبت «ابن النديم» في الفهرست تم الانشغال بتدوين المرويات غير الدينية بعد القرآن ثم اللغة فالسنة... ولحظتها التفت التدوين إلى ضرب من المرويات بقي مهمّشاً.

وتكثر الإشارات في «خطب» المدونات التي لم يحتف بها إلى أن التدوين مطلوب من الآخر، وهو طرف خارجي عن علاقة المدون بالمدون. لكن الطلب مهما كان مصدر جديته لا يلغي رغبة داخلية ذاتية في التدوين قد يكون الطلب الخارجي فيها مجرد مطية يركبها المدون إلى غايته أو يكون مجرد قادح لهذه الرغبة والحافز على تنشيطها وتفعيلها.

وإن الاحتفاء بالمحكي والمسموع والمنقول والمروي عند الجاحظ والحسين بن الضحاك وأبي الفرج والتنوخي وابن قتيبة والميداني...

لا يصدر فقط عن رغبة شخصية، وإنما هو استجابة لحاجة فرضها الواقع ووعي وقناعة بضرورة عملية التدوين.

ولا يخرج الميداني عن هذه السنة، فهو يخاتلنا إذ يزعم أن «تجميع» الأمثال كان بطلب من الأمير السلجوقي العميد «أبي علي محمد بن أرسلان» متكتماً عن وعيه بقيمة مشروعه فهو يدون الأمثال ارتقاء بالذهن إلى المعرفة الأوسع، إلى عصارة خبرات الناس التي «نخلها من المرويات ونقلها عن المدونات» وترقية العقول إلى قياس الشاهد على الغائب (ما مضى) لتتعلم «كيف ماتت الدنيا وانقلبت الأهواء» على حد عبارة التنوخي في «الفرج بعد الشدة».

يبدو التدوين إذاً، تثبيتاً لقيم واستدعاء ما هو غائب؛ ذلك أن الملك والرعية في حاجة إلى «نهج القرون السالفة» لما عليه واقع الحال من تدهور وتراجع. فالداعي الحقيقي لتدوين «الأمثال» هو ما ضمّنه الميداني في هذه الموازنة بين ماضي السلف وواقع الخلف إذ قال «لا وقوف عليها (الأمثال/ الحكمة) إلا للكامل العتاد كالسلف الماضين الذين نظموا من شملها ما تشتت وجمعوا من أمرها ما تفرّق»[30].

يأتي «مجمع الأمثال» الفعل نفسه الذي أتاه السلف «ينظم ما تشتت» من الأمثال «ويجمع ما تفرق» ومن ثمة، فالميداني «كامل العتاد» كالسلف الماضين لأنه أدرك قيمة هذه الأمثال بما هي «أنفاس الناس» فسعى إلى حفظها من التلف في زمن أجمع أهله على التقاعس والخمول «والناس اليوم كالمجمعين على تقاصر رغباتهم وتقاعد همّاتهم عما جاوز حد الإيجاز وإن حرك في تلفيقه سلسلة الإعجاز»[31] وهذه العبارة كأنها الحاملة لغرض الكاتب الحقيقي من التدوين، والمشحونة بالسبب الذاتي الباعث على الكتابة: أليس هو رغبة الميداني (المدونون جميعاً) في أن يمسك باللحظة الهاربة ويقبض على الزمن الضائع.

فالتدوين لا ينطبق من نية الكاتب وحده وإنما هو مرهون أيضاً

بالسيادة والقدرة على تلقيه وإشاعته وقراءة المدون من «الأمثال» وغيرها يحتاج إلى تنزيلها في أنساقها اللغوية والثقافية الاجتماعية كي لا ترتبك العلاقة بالمقروء ويتبعثر الجهد المبذول في القراءة.

إن المتأمل في «أمثال» الميداني يتنازع أمامه عاملان يحفزان عملية تدوين الأمثال، وعي ذاتي حاد بأهمية «الأمثال» وقيمتها التربوية التعليمية، وإهمال موضوعي شامل «تقاعد الهمم» لهذه «اللمع» و«الجواهر» ويلتقي العاملان في الميداني في ضرب من المواجهة بين الإنسان والدهر «هادم اللذات».

وإدراك الميداني أن الزمان دون الكيان ينخر الذات الإنسانية فرداً وجماعة، جعله يتعجّل إلى تحصين «الأمثال» من الذاكرة «الخؤون» بتدوينها. ولعل الأهم في وعي الميداني بالعصر ما يتعلق منه برؤيا السقوط التي تخترقه، هنالك إحساس عميق ونحن في بدايات القرن 6هـ بالفاجعة إزاء الفعل المدمر للزمن في ذاته الفرد (الميداني توفي 518هـ) وفي ذات الجماعة التي انقلبت من الفعل في التاريخ إلى الانفعال به ومن الإقبال على الحكمة إلى التقاعس عنها والقعود عن طلبها عند معاصريه، إحساس عميق بأنه أتى «الزمن على هرمه»[32].

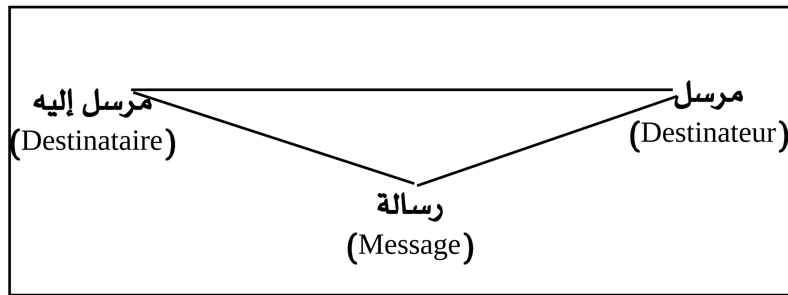
لكن الميداني لا يندفع إلى التدوين بحافز ذاتي هو مقاومة الزمن وتحدي قوة الإفساد فيه فهو لم يأت الزمن على هرمه منفرداً وإنما يقاسمه في ذلك مجتمعه ومن ثمة يقوي الإحساس بالانهيار وتتأكد لديه رؤيا السقوط، فانهيار المركز (مركز الدولة والأمة) وغلبة المظاهر وتكاثر الرغبة في الدنيا وشيوع الفساد والانهماك في اللذائذ حقائق مؤذنة بخراب العمران وهي حقائق تمثل السياق العام الذي جمعت فيه الأمثال وتعرّف بأسباب جمعها وأحوال ظهورها مؤكدة جدوى الكتابة في عصر غلبت عليه الأهواء والمقالب، كما أنها تقدم إلى جمهور القراء أناساً وجدوا أنفسهم مسؤولين عن إرث فتسابقوا للإبقاء عليه أيام الفتن والتقلبات والمحن والصراعات. فالخوف من

الزمان الغادر يدفع باتجاه التدوين وتثبيت ما لم يتحقق تثبيته من المرويات والمشاهدات.

2-3 المثل في الحجاج: الوظيفة التخاطبية الاجتماعية:
- مدار العلم على الشاهد والمثل - الجاحظ -

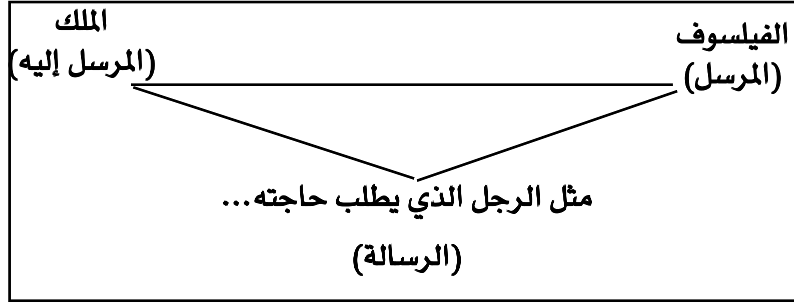
«يعرف الحجاج عادة بأنه جهد إقناعي». ويعتبر البعد الحجاجي جهداً جوهرياً في اللغة لكون كل خطاب يسعى إلى إقناع من يتوجه إليه». فحيثما وجد خطاب، كانت هنالك خطة لغوية عقلية لإقناع المخاطب سواء كان فرداً أو جماعة ولعل في ذلك تأكيداً على أن الحجاج لا يتوقف على نصوص خطابية معينة بالقدر الذي يمثل فيه عنصراً ملازماً لكل خطاب لغوي ذلك أن حلول الخطاب في اللغة يضفي عليه بعداً حجاجياً يتجلى في الاستدلال والتدليل. والمثل ملفوظ حجاجي بامتياز لأن المتكلم يزرعه في المقام ليجني به إقناع الآخر بالعدول عن فكرة يحملها أو فعل يأتيه.

وإذا كان «المثل» يتحدد من هذه الزاوية ببعده الحجاجي فإنه يخضع لمحددات الخطاب اللغوي في مثلثه المألوف منذ جاكبسون Jacobson.

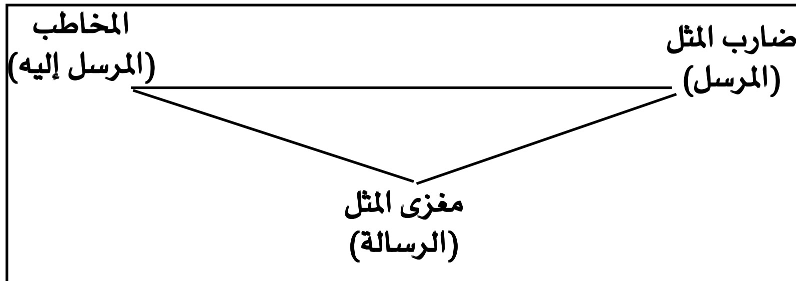


ونجد في «كليلة ودمنة» ما ينزّل المثل منزلته من هذه الوظائف على نحو صريح إذ يقول الملك للفيلسوف في كتاب «كليلة ودمنة» لابن

المقفع: «قد سمعت هذا المثل فاضرب لي مثل الرجل الذي يطلب حاجته حتى إذا ظفر بها أضاعها»[33].

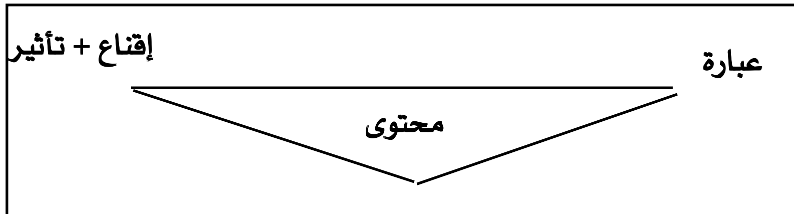


وإذا نزّلنا «المثل» عامة عن وظائف «جاكبسون» أمكننا الحصول على الشكل التالي:

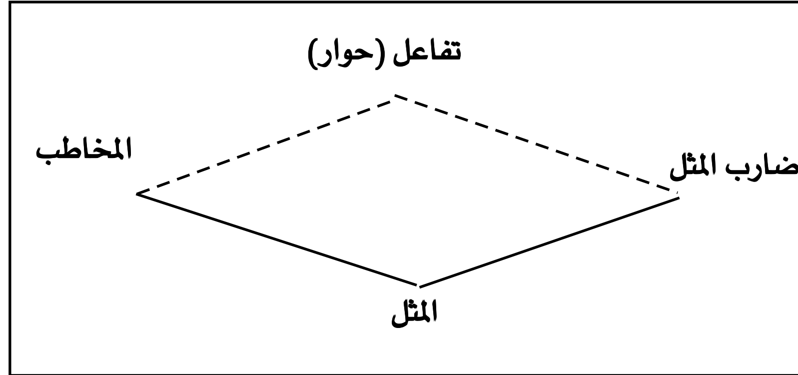


وليس المثل أي خطاب وإن كان منه ذلك أنه خطاب يستعمل يومياً في إطار تواصل الناس وتخاطبهم لذلك فهو أقرب إلى الخطابات ذات المقاصد الإقناعية التي حاول الألماني بوهلر (Buhler) أن يخصها بخطاطة ثلاثية تميزها.

فقد أخذ هذا المثث مع بوهلر صورة أخص بالخطاب الحجاجي يعكسها الرسم اللاحق:



وتنزيل المثل من هذا الرسم البياني يوضح أن العلاقة بين طرفي الخطاب في المثل قائمة على أساس التفاعل:

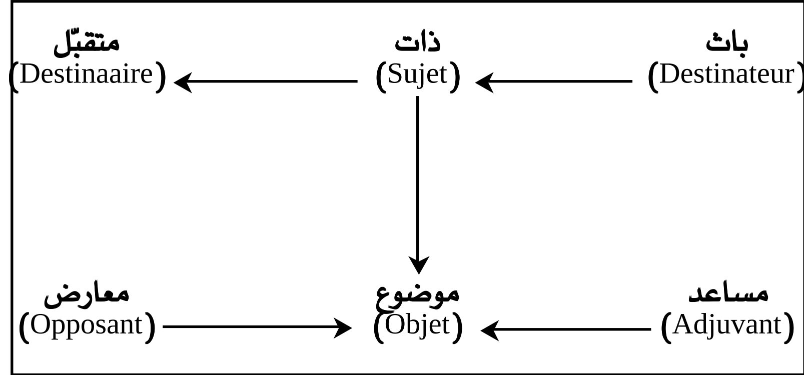


وما من شك أن المثل بوصفه خطاباً حجاجياً في الآن نفسه يخضع لشروط التداول (قول/ تلق)، ففي المثل تتجلى واضحة مكانة القصدية والتأثير متجهة من طرف إنتاج المثل إلى طرف تقبله، قصدية تدعو دارس المثل إلى الإجابة على أسئلة تعتبرها التداولية pragmatique أساسية في فهم الخطاب وتبين اتجاهه:

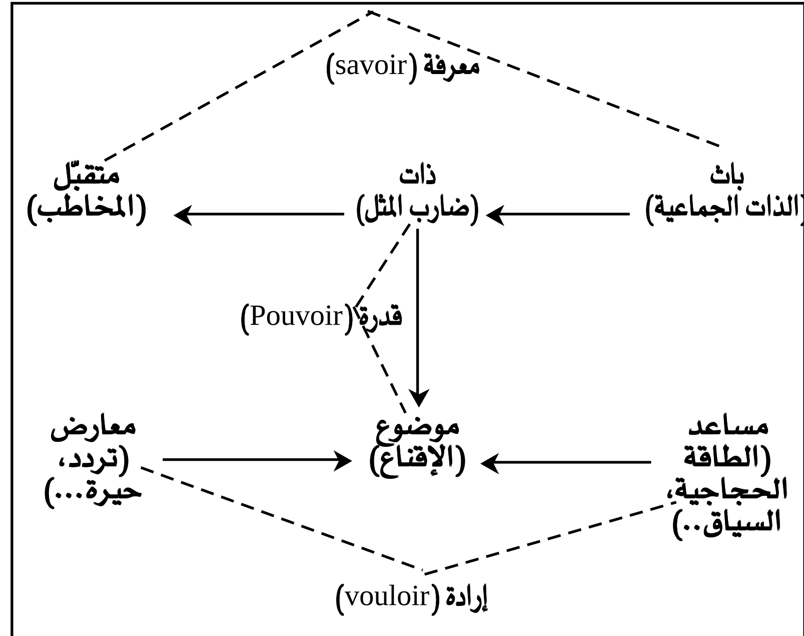
- من يتكلم؟ وإلى من يتكلم؟
- ماذا يقول حين يتكلم؟
- ما هو مصدر/ مصادر التشويش؛ التوضيح في القول؟
- كيف نقول الشيء ونريد غيره؟

ولا تبدو وضعية المثل الخطابية الفاعلة بجلاء إلا بتنزيله في الخطاطة الوظائفية التي ضبطها «غريماس» A. J. Greimas وتغذيتها بما طرح «ريكور» من البنى المتحركة في النص وهي: بنى التملك (Avoir)، وبنى القوة (Pouvoir)، وبنى المعرفة (Savoir).

وإذا كان غريماس يعرض وظائفه على الشكل المدرسي التالي:



فـإن تـزويـج وظـائـف «غـريـمـاس» مـن بـنـى «ريـكـور» فـي دراسـة وظيفـة المثل التخـاطبيـة تعطي شكلاً أكثر غنى من شـأنه أن يوضـح أهمية المثل التداولية اليومية:



فيتبين جلياً من خلال الخطاطة السابقة أن الجماعة (وظيفة 1)

تبث المثل إجمالاً إلى مخاطب افتراضي يتقبله [قد يكون فرداً أو جماعة] (وظيفة 3)، من خلال ذات (أو ذوات) تخزنه إلى حين يكون السياق المماثل لإعادة إنتاجه (وظيفة 2)، فيدعى ذلك المثل بغية بلوغ الإقناع [الذي هو موضوع المرسلة المثلية] (وظيفة 4) ويحصل هذا الإقناع أو لا يحصل بحسب تصارع القوى بين العناصر المساعدة للذات الفاعلة (وظيفة 5) والعناصر المعارضة لها في سعيها ذاك (وظيفة 6).

وتترابط أطراف هذه الثنائيات بجملة من العلاقات التي تبرز ما يعتمل في الخطاب المثلي من جهد إقناعي تتشارك فيه أقطاب عدة وتكون العلاقات على النحو التالي:

- ثنائية المرسل/ المرسل إليه: *علاقة معرفة*.
- ثنائية الذات/ الموضوع: *علاقة قدرة*.
- ثنائية المساعد/ المعارض: *علاقة إرادة*.

وإذا كانت هذه الخطاطة تنزل المثل منزلته في سياق الخطاب فإنه (المثل) ومن زاوية تداولية يندرج دائماً حسب أوستين Austin ضمن *أفعال العرض* التي تستخدم في «عرض مفاهيم وبسط موضوع وتوضيح استعمال كلمات وضبط مراجع»[34].

غير أن أوضح مظاهر الحجاج في «المثل» نابعة من أنه نص حواري لا يلقيه المتكلم مجاناً بل يرسله في إطار حواره مع الآخر وتفاعله معه «وتعد الحوارية مكوناً لكل كلام وتعرف بتوزيع الخطاب إلى لحظتين حاليتين ببعضهما البعض ويقدم المبدأ الحواري من خلال أن كل تلفظ ينتج في مجتمع معين لابد أن ينتج بطريقة ثنائية تتوزع بين المتلفظين»[35].

وفي اعتقادنا أن نظرية قريس Grice يمكن أن تفيد أكثر في إظهار الطبيعة الحوارية للمثل، فقد أقام الرجل لهذه الحوارية أسساً سماها مبادئ هي:

- مبدأ الكم: الاكتفاء بالمعلومة المطلوبة دون زيادة أو نقصان.
- ومبدأ العلاقة: التحدث في الموضوع.
- ومبدأ الكيف: مساهمة حقيقية في النقاش (لا يكون تواصلاً زائفاً مصطنعاً).
- ومبدأ الطريقة: مبدأ الوضوح وتجنب الالتباس والإغماض.

وفي اعتقادنا تتجسد هذه المبادئ الحوارية أجلى ما تتجسد في «الأمثال»؛ ففي مستوى شكل المثل يتجلى أساساً الكم والطريقة حيث تستجيب بنية المثل للمبدأ الأول بما في المثل من الإيجاز غير المخل بالمعلومة. «فالمثل» أكثر أجناس القول توفيقاً بين مبدأي الاقتصاد (الإيجاز) والإبلاغ (المعلومة) كما فيها استجابة لمبدأ الطريقة من حيث حرص الأمثال على الوضوح في الإبلاغ وعدم اعتماد لغة مغمضة أو بعيدة في إيحائها إلى درجة التعمية بل المثل قطوفه دانية لأنه يتوجه إلى جمهور واسع.

وللمثل من هذه الزاوية التداولية موقعه في سلالم الحجج حسب اصطلاح ديكرو O. Ducrot الذي يرى أن الحجج لا تستوي قيمة في خطة المتكلم الحجاجية، بل هي تخضع إلى تراتبية معينة (حجج قوية/ حجج ضعيفة) أو (حجج عليا/ حجج سفلى).

ويندرج المثل ضمن ما يسمى بالمواد الحجاجية التي تضم المواضع، والآراء، والمقتضى، والشاهد...

وقد نزّل المثل ضمن «الرأي» Endoxa بما هو «قضية لا تتعلق بالأمور المفردة بل تتعلق بالأمور العامة الكلية ولكنه لا يتعلق بكل الأمور العامة؛ فقولك خطان متوازيان لا يلتقيان، ليس رأياً لأن الرأي يتصل بالأمور الإنسانية «فالآراء قضايا لضمائر دون قياس»[(36)].

نفهم من ذلك أن الآراء هي المشهور من الأقوال والمأثور منها Endoxas مما لا قائل محدد له وإنما هو صوت عام جماعي ينطق

بخبرة هذه الجماعة وخلاصة تجربتنا فقولنا: «جنت على نفسها براقش»، هو حكم على واقعة جزئية وقعت في الماضي وارتقت إلى مستوى القاعدة العامة التي تقاسم عليها تجارب أخرى لذلك اعتبر علماء الحجاج المثل «تشبيهاً مركباً».

ويعتبر أرسطو أن استخدام الآراء مثل «الأمثال» التي يكثر اقتباسها وتداولها، يقوّي الأطروحة ويسند الحجة لأنها بسبب كونها مشتركة فإنها تبدو صادقة مادامت الجماعة تقر بها. وإن السامعين، كما يرى أرسطو، ليسرون إذ يضرب وتر الآراء التي يتعلقون بها وليعجبون إذ يسمعون الأفكار التي يحملون مصوغة بعبارة عامة وتمثل «الأمثال» أرضية اتفاق بين المتخاطبين.

ويمثل «مجمع الأمثال» للميداني من هذا المنظور ثروة حجاجية ضخمة ومخزناً هائلاً «للآراء» التي ألفت وأثريت من الجاهلية إلى القرن 5هـ. ويذهب برلمان «Perlman» إلى أن «المثل والحكمة على اختلافهما يتميزان بالقصر والتوقيع، الأمر الذي يجعلهما يستعملان في الخطاب وقيمتهما الحجاجية الخطيرة، تكمن حسب رأيه في أنهما يمثلان «صمام أمان»[37] لحصول الاقتناع بما هو صوت الحكمة والقوانين الكونية الثابتة التي يسلم بها الجميع. إن شهادة «برلمان» هذه لتؤكد الطاقة الحجاجية الكامنة في المثل بوصفه «وعاء خبرة الجماعة» و«مخزن قيم الأمة». وغير بعيد عن المثل أمر «الشاهد» في الحجاج ذلك أن الشاهد في اصطلاح أهل الحجاج ليس إلا سنداً للأطروحة المعروضة بما يمثله من حجة مطلق السلطة سواء رجعت إلى سلطة علمية أو إلى ضمائر غير معلومة (قيل، قالوا،...) وهي صيغ كثيرة التداول في نصوص الأمثال فهي (الضمائر) تستمد قوتها الحجاجية من كونها صوت الجماعة. لذلك جمع الجاحظ في «البيان والتبيين» بين «المثل» و«الشاهد» إذ قال: «مدار العلم على الشاهد» و«المثل» وجعل بذلك «العلم» معقوداً عليهما.

إن لمفهوم الشاهد عند الجاحظ قوة إقناعية تنبع من كون التصديق والإقناع والخبر والبرهنة مبنية عليه.

ويستمد الجاحظ دور «الشاهد» و«المثل» في العلم من عادة العرب في هذا المجال، فالشاهد والمثل أقوال لا يطالها الشك ولا يرقى إليها التكذيب فهي قائمة مقام المرجع والحجة.

تبدو حجاجية «المثل» حجاجية مزدوجة تخاطب «القلب» والعقل معاً «فالمثل» يجمع بين المضمون العقلي للحجة وصورها البيانية أي بين التبرير العقلي والتأثير البلاغي وفي ذلك في نظرنا مصدر طاقة المثل الحجاجية. فبلاغة المثل بما تتبني عليه من إيجاز وتنغيم وتمثيل كما بينا سابقاً، قد تستميل وتؤثر وتمتع. ولكنها لا تقنع المخاطب متى خلت من الحجج والمحاجة، لذلك يبدو الحجاج في «المثل» بانياً للرأي الصائب مسوّغاً له ويأتي الأسلوب البلاغي ليعرض هذا المحتوى الحجاجي في صور وأساليب تقتضيها جمالية الإيصال والتلقي ولا غرابة بعد ذلك أن ترد أغلب الومضات الإشهارية على صيغة «لأمثال».

ولهذه الرابطة المتينة والصلة القوية بين «المثل» و«الشاهد» حضور قوي في «مجمع الأمثال» للميداني إذ تنصهر في صلب الخطاب الحجاجي المثلي ضروب مختلفة من التداخل بين النصوص الشواهد منها:

- التضمين: الاستدلال ببيت أو أكثر من الشعر.
- الاقتباس: التمثل بالنص القرآني أو السني.
- التلميح: الإشارة إلى قصة مشهورة أو اسم معروف.

وهذه الوحدات النصية التي كثيراً ما يعود إليها «الميداني» في دعم المثل الذي ينتقيه، قائمة بذاتها ترحل من سياق إلى سياق وهذا الرحيل لا يخلو من وظيفة:

- فقد يكون الميداني يحتمي بسلطة الشاعر أو الحكيم أو الجماعة أو النص المميز مما يمكن أن يوجه إلى محتوى المثل من نقد أو إنكار.
- وقد يكون مقصد الميداني من استدعاء النصوص الأخرى رد المجهول إلى المعلوم أو المغمور إلى المعروف فقد يجري المثل على شخص غفل فيأتي النص المصاحب ليقربه إلى المتقبل.
- وقد يعتمد الميداني من خلال النصوص المصاحبة إلى رد الفرد إلى الجماعة والانتقال «بمورد» المثل من التجربة الفردية إلى مستوى الخبرة الجماعية التي بها تصبح الواقعة الفردية «مثلاً»، وهذا فاش في «مجمعه».

ومن ذلك نتبين أن الشاهد الشعري أو القرآني... لا يكتفي بالوظيفة البلاغية التي رأينا في الفصل السابق بل هو يتجاوزها إلى وظيف حجاجية ترتفع بطاقة المثل على الإقناع والتأثير، وترتقي من ثمة بقيمته التعليمية التي هي أساسه.

فهذه «الأمثال» التي تشغل من كتاب «الميداني» الموضوع، تتضمن في تعليمها أبعاداً إصلاحية عميقة تتجاوز المقصد الظاهر وهو الحفاظ على هذه الثروة الفكرية من التلف والضياع إلى أبعاد حكمية أعمق. وإذا كان الكاتب والقارئ معنيين بالجانب الإصلاحي، فإنهما أيضاً معنيان بالجانب الحكمي الذي تتبطنه الأمثال لاتصال ذلك بالبعد الإنساني الأبعد الذي به وحده تتجسد فرادة الأدب الإنساني العظيم، إذ لا معنى لحكمة إنسان فرد إلا بقدر ما تشكل وجهاً من وجوه التقدم الإنساني العام على مراقي الحضارة ومدارج الخير.

والأمثال العربية التي جمعها الميداني في مجمعه لتقدم للقارئ، أياً كان، الوجه الإنساني للفكر والأدب العربيين قبل الإسلام وخلال قرون خمسة منه. وتطل على المتقبل بعصارة تجربة متميزة في التفاعل مع محيط مخصوص أثمر التحاماً بين الفرد والجماعة فكانت

«الأمثال» تعبيراً عن رغبة في الاتصال والتواصل كان المعرفة فيها فعلاً متعدياً إلى مفعولين مفعولها الأول هو الحكمة ومفعولها الثاني هو الإصلاح.

وليست الحكمة والإصلاح كما يتجليان في الأمثال شأناً ذاتياً وإنما هو شأن عام لا تتحقق الذاتية فيهما إلا عبر البعد الغيري.

هكذا بدل أن تكون الحكمة احتكاراً ذاتياً وتفكراً تأملياً تمارسه النخب تصبح في «المثل» ممارسة اجتماعية ينجزها الجميع عامة وخاصة يتعرف فيها البشر على قيمهم ويتمثلون في الواقع إنجازات العقل فتتفتح أمام بصائرهم إمكانات الوعي والمشاركة في صنع كيانهم ونحت وجودهم. وقد لا يكون ذلك صريحاً في قصد الكاتب أو منطوق نصه ولكن المعرفة تتميز بكونها عملاً إدراكياً يقوم على جدل الإقناع والتأويل.

ولا تخلو «الأمثال» بوصفها معرفة شاملة وحكمة نافعة من أساليب إقناع القارئ بطروحات منها الظاهر الذي يلبي حاجة آنية لدى القارئ ومنها العميق الذي يطرق تخوم التعميم والتجريد، ومنها الخفي الذي يبلغ ما هو جوهري إنساني يتخطى حدود المكان والزمان.

إن قراءة البعد الحجاجي «للمثل» يكمن في التجاوب مع معطيات النص الإقناعية، فبلوغ الحكمة الكامنة فيه بوصفها حكمة إنسانية تفتح المعرفة على آفاق لا تحد نظراً للتواصل المستمر من خلالها بين «الأنا» و«الآخر»، وفي ذلك، في نظرنا، مكمن حجاجية نص «الأمثال» وحواريته.

على سبيل الخاتمة:

تعاملنا خلال هذه الدراسة مع المتن المثلي في «مجمع الأمثال» للميداني على أساس علاقة الاتصال/ الانفصال القائمة أبداً بين

القارئ وما يقرأ؛ اتصال بالأمثال باعتبارها بعض موروثنا الإبداعي الفكري وانفصال عنها نظراً لموقع القراءة من المقروء زماناً ومنهجاً.

وتناولنا المثل تناولاً تطبيقياً ينبع من اعتقادنا بأن ممارسة النص هي أقوم المسالك في تدبّر الأمثال وتوظيف جوانبها الحية المعقولة في التقدم والتأصيل.

ولعل ذلك هو المطمح البعيد لهذا البحث القصير الذي سعى إلى إبراز بعض مكونات المثل وإيضاح بعض خصائصه، فقصارى طموح هذا العمل إذاً أن يلفت النظر إلى ما في الأمثال من ثراء ظل مهملاً. فقد كان الاهتمام بالموروث الفكري الإبداعي العربي ومايزال دائراً في فلك الشعر وما اشتهر من أجناس النثر من مقامة ونادرة وخبر. وظلت أجناس أخرى مقصاة لاعتقاد واهم أنها من «أدب العامة» لا جمال فيها ولا جدوى ترجى من دراستها. وتتجلى صورة هذا الإقصاء على نحو واضح في معاملة المثل معاملة دونية ترتكز على نظرة جمالية بالأساس، فلا تدرّس الأمثال حتى الآن في المدارس، ولا تحضر في الكتب المدرسية ولا في البحوث والأطروحات الجامعية كأنها جنس ناقص. لذلك كان هذا البحث ينفض بعض الغبار عن المثل ويذكّر بقيمته الجمالية ووظيفته التواصلية.

الهوامش

1) خضر عادل، 1994، صناعة النادرة، ضمن: *مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم*، منشورات كلية الآداب بمنوبة – ص 264.

2) الميداني، مجمع الأمثال، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، 1987، ط 2 – دار الخيل، بيروت، ص 3.

3) الميداني، مجمع الأمثال، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، 1987، ط 2 – دار الخيل، بيروت، ص 2/1.

4) الميداني، مجمع الأمثال، ص 8.

5) ابن المقفع، د–ت، مقدمة كليلة ودمنة.

6) الزمخشري، 1962، المستقصي، ط الهند، مقدمة الكتاب.

7) الجاحظ، 1982، البيان والتبيين، ط. دار الكتب العلمية، بيروت، ج 1، ص 28.

8) ابن بوبكر شعبان – المثل جنساً أدبياً – *مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم*، منشورات كلية الآداب بمنوبة ص 290.

9) كما يذهب إلى ذلك شعبان بن بو بكر في دراسته المذكورة سابقاً – ص 291.

10) الميداني، مجمع الأمثال، ص 7.

11) ابن الأثير «فمدارها جميعاً على حكاية تخرج إلى مخلص» ابن الأثير المثل السائر ج 1 ص 24.

12) الميداني، مجمع الأمثال، ص 8.

13) مجمع الأمثال، ص 24.

14) الميداني، مجمع الأمثال، ص 25.

15) الميداني، مجمع الأمثال، ص 72.

16) الميداني، مجمع الأمثال، ص 388.

17) D. Mainguinea. 1994, l’énonciation linguistique français Ed. Hachette-paris.

18) D. Mainguinea. 1994, l’énonciation linguistique français Ed. Hachette-paris; p 149.

19) تتردد هذه العبارة كثيراً في مجمع الأمثال من خلالها يحدد الميداني المغزى من المثل ويشرح مقصده.

20) الميداني، مجمع الأمثال، ج 2، ص 336.

21) الميداني، مجمع الأمثال، ج 2، ص 336.

22) الميداني، مجمع الأمثال، ج 2، ص 383.

23) ابن رمضان صالح: صناعة الكتابة عند الجاحظ: ندوة القراءة منوبة ص 278.

24) ابن رمضان صالح: صناعة الكتابة عند الجاحظ: ندوة القراءة منوبة ص 280.

25) الموسوي، محسن جاسم، 1997، برديات العصر العربي الإسلامي الوسيط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ص 25.

26) انظر المثل 771 «ثكل أرأمها ولداً» ج 2 ص 268.

(1) فيه الشعر.

(2) القول المأثور.

(3) السرد (الحكاية).

(4) النادرة.

27) الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبدالسلام هارون ج 1 ص 85.

28) ابن رمضان صالح: صناعة الكتابة عند الجاحظ: ندوة القراءة ص 279.

29) Nomenmacher (Georges), Violence et interprération، ضمن – ندوة القراءة – منشورات كلية الآداب منوبة تونس ص 77.

30) مجمع الأمثال، المقدمة، ص 3.

31) مجمع الأمثال، المقدمة، ص 3.

32) إحالة على بيت المتنبي: «أتى الزمان أهله في شبيبته فسرهم وأتيناه على الهرم».

33) ابن المقفع، كليلة ودمنة، باب القرد والغيلم.

35) ومثال ذلك حسب Austin: أكد، وأنكر، وأجاب، واعترض، ومثّل، وفسّر، ونقل أقوالاً.

36) F. Jacques.

36) أرسطو، الخطابة. تع. عبدالرحمن بدوي، المقالة، ص 117.

37) Voir: Perelman, traité de l’argumentation. Bruxelles 1970.

المراجع

المراجع العربية:

- ابن الأثير، المثل السائر.
- ابن المقفع، كليلة ودمنة، باب القرد والغيلم.
- *أرسطو، الخطابة. تع. عبدالرحمن بدوي، المقالة.*
- ابن بو بكر شعبان، 1994، المثل جنساً أدبياً – ضمن: *مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم*، منشورات كلية الآداب بمنوبة.
- ابن رمضان صالح، صناعة الكتابة عند الجاحظ، ضمن ندوة القراءة منشورات كلية الآداب بمنوبة.
- الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبدالسلام هارون.
- الجاحظ 1982، البيان والتبيين، ط. دار الكتب العلمية، بيروت.
- خضر عادل، 1994، صناعة النادرة، ضمن: *مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم*، منشورات كلية الآداب بمنوبة – ص 264.
- الزمخشري، 1962، المستقصي، ط الهند، مقدمة الكتاب.
- الموسوي، محسن جاسم، 1997، برديات العصر العربي الإسلامي الوسيط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت.
- الميداني «مجمع الأمثال»، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، 1987، ط 2 – دار الخيل، بيروت.

المراجع باللغة الأجنبية:

F. Jacques.

1) Mainguineau. 1994, l’énonciation lingustique français Ed. Hachette - paris; p Nomenmacher (Georges), Violence et interprétation.

ضمن – ندوة القراءة، منشورات كلية الآداب منوبة، تونس ص 77.

Perelman, traité de l’argumentation. Bruxelles 1970.

ملحق

النص 1

«كالكبش يحمل شفرة وزناداً».

«يضرب لمن يتعرض للهلاك».

وأصله أن كسرى بن قباذ ملك عمرو بن هند ملك الحيرة وما تلا ملك فارس من أرض العرب فكان شديد السلطان والبطش وكانت العرب تسميه «مضرّط الحجارة» فبلغ من ضبطه الناس وقهره لهم واقتداره في نفسه عليهم أن سنة اشتدت على الناس حتى بلغت بهم مبلغ من الجهد والشدة. فعمد إلى كبش فسمّنه حتى إذا امتلأ سمناً علّق في عنقه شفرة وزناداً ثم سرّحه في الناس لينظر هل يجترئ أحد على ذبحه؛ فلم يتعرض له أحد حتى مر ببني يشكر فقال رجل منهم يقال له علباء بن أرقم اليشكري ما أراني إلا آخذ هذا الكبش فأكله، فلامه أصحابه. فأبى إلا ذبحه، فذكروا ذلك لشيخ لهم، فقال «إنك كائن لا تعدم الضار» ولكن تعدم النافع. فأرسلها مثلاً.

ولما كثرت اللائمة قال: «فإني أذبحه ثم آتي الملك فواضع يدي بين يده ومعترف له بذنبي فإن عفا عني فأهل ذلك هو وإن كانت منه عقوبة كانت بي دونكم فذبحه وأكله ثم أتى الملك عمرو بن هند فقال له أبيت اللعن وأسعدك صباحك يا خير الملوك إني أذنبت ذنباً عظيماً إليك وعفوك أعظم منه قال: «وما ذنبك؟ قال: «إنك بلوتنا بكبش سرحته ونحن مجهدون فأكلته قال: «وفعلت؟ قال: «نعم» قال: «إذن أقتلك» قال: «مليك سيئ حكمه» فأرسلها مثلاً ثم أنشده قصيدة في تلك الخطة فخلى عنه فجعلت العرب ذلك الكبش مثلاً.

للميداني، مجمع الأمثال – الجزء الثاني ص ص – 24-25.

النص 2

استراح من لا عقل له

يقال: إن أول من قال ذلك عمرو بن العاص لابنه، قال: يا بني، والٍ عادل خير من مطر وابل، وأسد حطوم خير من وال مظلوم، ووالٍ ظلوم خير من فتنة تدوم. با بني عثرة الرجل عظم يجبر، وعثرة اللسان لا تبقي ولا تذر، وقد استراح من لا عقل له.

قال الرَّعي:

ألــف الهمــوم وســاده وتجنــبت كسـلان يصـبح في المنـام ثقيلا

وقال بعض المتأخرين: مستراح من لا عقل له.

للميداني (مجمع الأمثال)

المبحث الأول: جامع البلاغة:

تُرى ما البلاغة؟ وهل نقدر أن نصل إلى أنموذجنا القرائي المعرفي، ثم الإبداع بعامة، من خلال المدخل البلاغي، وهل نقدر أن نتلمّس لهذا الأنموذج مسالكه ومن ثم مخرجاته النقدية الراجحة من خلال الأنموذج القرائي البلاغي.

بادئ بدء، علينا أن نتخلى تماماً عن تلك القناعات الأولى التي رسخت في أذهاننا وهي تمنع عنا إمكانات الكشف والاستكشاف المعرفي التي يحققها لنا الفكر الإبداعي العربي.. فالبلاغة كما نفهمها ليست تلك الممارسة الميكانيكية أو الآلية التي نختص بها تلاميذ المدارس وطلاب أقسام اللغة العربية في الجامعات والمعاهد، وإذ هي كذلك فإننا لا نكتفي بها بوصفها مظهراً منطفئاً نمنع أنفسنا مسبقاً بفعل من موجهات التلقي السابقة، عن استكشاف ظاهرتها، من حيث هي ليست إشكالاً أدبياً حسب، وليس مجالها وحقل أشتغالها مقتصراً على الحقل التعبيري اللغوي من حيث هو حقل إبداعي دون غيره.. إننا لا نكتفي بها كذلك وليس من حقنا تضييق دائرة اشتغالها، وإنما من واجبنا توسيع كفاءتها لتصير إشكالاً معرفياً كبيراً، وفكراً فلسفياً في خطوطه الكبرى.. وإذا كنا مصرين على اتباع النموذج الغربي والاستلاب الفكري والنفسي أمام مقولاته وبريقها، فإن البلاغة لدى الغربيين الآن، لم تعد تُتعاطى على إنها درس تعليمي غايته تعليم التلاميذ أو الطلاب في المراحل الدراسية الابتدائية

كيفية كتابة رسائل الغرام لحبيباتهم، وإنما هي فكر تأويلي كبير، «إنها لم تعد فناً يستهدف الإنتاج، بل نظرية للفهم»[1].

فالبلاغة إذاً من حيث هي فكر ومقولات رئيسة، ومصطلحات، لا تتعلق بشيء قدر تعلقها باللغة، ولا تتعلق الأخيرة بشيء قد تعلقها بالفكر، ولا يتعلق الأخير بكائن ما من الكائنات عدا تعلقه بالإنسان... فالبلاغة قضية إنسانية كبيرة، وقلق معرفي كبير، وهي بعد ذلك وهذا «درس في جدل النفس»[2]، ولكننا وللأسف الشديد نُصر على قراءتها بوصفها عناوين وسطوحاً، غافلين عن كل ما صدرنا به الحديث وغيره.

فإذا قرأنا البلاغة كذلك، وهي كذلك فهل نقدر أن نقترح أو نستنبت مدخلاتنا النظرية، أو مداخل لنظرياتنا، أو مدخلاً عربياً لنظرياتنا النقدية وهي تمارس الوعي بجدل النفس من خلال النص الإبداعي؟

وللإجابة عن هذا التساؤل لابد من تحديد أركان النظرية الناجحة..

لا شك إن نجاح النظرية، أية نظرية، مرهون بقدرة تلك النظرية على الاستكشاف والاكتشاف، ومن ثم قدرتها على الوصول إلى ما يكمن وراء المظهر المعرفي بوساطة المظهر المعرفي نفسه، من حقائق لم تكن معروفه سابقاً أو – ولا يقل هذا أهمية عن ذاك، إنْ لم يكن يفوقه – فإن من سمات النظرية الناجحة توسيع كفاءة الحقائق السابقة التي استلها آخرون من ذلك السطح المعرفي عينه، من خلال الإضافة المعرفية التي تقدمها النظرية اللاحقة، أو من خلال تصويب مسارات طرق الإدراك والمستحصل من تلك الطرق بالنسبة إلى النظريات السابقة..

أما أهم ما يميز النظرية المعرفية الناجحة، فهو قدرتها على أن تدلل معيارية اختلافها أو تباينها مع ما هو راكد ومنطفئ، ثم قدرتها على أن تمنح الآخر قدرة على مد النظر بعيداً حيث تلك المساحة التي يمكن

بعد تمام الوصول إليها استكناه ما لم يُقل بعد... وأخيراً فالواجب في النظرية أن تكون مجتهده في الإلمام بحيثيات الاكتشاف ومتطلباته التي يأتي على رأسها، قدرة تلك النظرية على مد الجسور القرائية فيما بين العميق والمظهري، والكلي والجزئي، والبادي والكامن، ودائماً لابد من لم شتات الطرف الثاني من الأزواج المعرفية السابقة؛ المظهري، الجزئي، البادي، الكامن، إلى الطرف الأول، بحيث يؤدي ذلك الرد إلى إمكان وسم النظرية بأنها نظرية شاملة وكفوءة ومجتهدة ومتحركة لا ساكنة، ومتوقدة لا منطفئة، وعميقة لا سطحية.. وبموجب ذلك كله تصير النظرية نظرية، وتتجاوز كونها نظرة سطحية عابرة، متأثرة بالموضوع المدرك، التأثر الذي يمنعها من ممارسة أثرها الفاعل المدرك المؤثر.. فإذا كانت نظرية المعرفة، تعني مما تعني، «البحث في المشكلات الفلسفية الناشئة عن العلاقة بين الذات المدركة والموضوع المدرك، أو بين العارف والمعروف.. وأحدث صورها تلك التي تبحث عن طبيعة الذات المدركة لمعرفة الأثر الذي تتركه هذه الذات في تصور الشيء الخارجي»(3) إذا كانت نظرية المعرفة كذلك، وإذا كان الإدراك الإنساني مجال عنيها واهتمامها، خَلُصنا إلى نظرية البلاغة، بوصفها نظرية في المعرفة من خلال المظهر اللغوي للفكر الإنساني.. فهي إذاً قراءة الحياة ومشكلاتها وموقف الإنسان من قضاياها من خلال اللغة..

وبموجب ذلك كله تصير محاولتنا في فهم البلاغة العربية محاولة في فهم الحياة الإنسانية وقضاياها من حيث خصوصيتها العربية أولاً، ثم من حيث بعدها الكوني المشترك ثانية. وهاهنا تصير البلاغة العربية نظرية، بعد تجاوز هفواتها التي هي سمة الفكر الإنساني، حتى حينما تكون العقول في مرتبتها العليا من الإشراق والاستشراف المعرفي... وحينما نكون قد امتلكنا مدخلنا أو لنقل عُدنا إلى امتلاك مدخلنا المعرفي، أو نقطة البداية التي؛ «نستطيع أن نقف فوقها في ثقة قائلين: نعم هنا نقطة بداية كانت كفيلة بذلك، لو لم ندر لها ظهورنا في قرون التراجع

الطويلة، ثم في عصر القطيعة الحداثية مع التراث»[4]. على أن عودتنا إلى هذه النقطة ليست عودة الزائر القافل إلى بيته بعد وجيز زمن، ليمارس ما كان قبل الزيارة، وكأن شيئاً لم يكن، وكأن الهدف من الزيارة هو حصراً «الاستعانة بشواهد من الماضي لتأكيد الحاضر»[5] أو كأن الهدف من الزيارة هو حصراً وضع اليد على ثراء ذلك الفكر البلاغي العربي، ثم العدول عنه أو التحول إلى المصطلح النقدي الغربي الباهرة خلبيّته غالباً، على الرغم من أن الإمكان المعرفي أمر وارد، يتعلق بالإفادة من الأرضية المعرفية لذلك الفكر العربي الأصيل ممثلاً بمصطلحاته وحدوده، بدلاً من نقل المصطلح الأجنبي بكل ماله، أو ما يتعلق ويحدد اشتغاله وسياقات اشتغاله وأرضية اشتغاله معرفياً[6].

أسلفنا، أن الأنموذج البلاغي، أنموذج معرفي، وأن النظرية البلاغية نظرية معرفية، وأن النموذج والنظرية مدخلان لقراءة الحياة ثم لقراءة الكون، لا قراءة المنجز الإبداعي حصراً، وما ذاك إلا لأن المطالب الوحيد بالإدراك أو التفكر ليس إلا الإنسان، وليس النموذج أو النظرية إلا المظهر اللغوي لذلك الفكر، حيث لا تفكير بلا لغة ولا لغة بلا تفكير..

ترى لماذا نتحيّز إلى الأنموذج البلاغي العربي تحديداً؟

لا شك أن اللغة العربية، لغة حية، ثبت أمر حيويتها من خلال «التزامها بالقاعدة الذهبية فيما يخص التوسط والتوازن اللغوي، فاللغة العربية تجمع بين كثير من خصائص اللغات الأخرى، على مستوى جميع فروعها اللغوية: كتابة وأصواتاً وصرفاً ونحواً ومعجماً. وتتسم منظومة اللغة العربية بتوازن دقيق، وتآخ محسوب بين فروع اللغة المختلفة.

ومن منظور معالجة اللغات الإنسانية آلياً بواسطة الكمبيوتر، أثبتت العربية – أيضاً – جدراتها كلغة عالمية وبفضل توسطها اللغوي (...) يسهل تطويع النماذج البرمجية المصممة للغة العربية لتلبية مطالب اللغات الأخرى وعلى رأسها الإنجليزية، بقول آخر، فإن العربية لغوياً وحاسوبياً، يمكن النظر إليها – بلغة الرياضيات الحديثة – على أنها فئة عليا (...)

تتدرج في إطارها كثير من اللغات الأخرى، كحالة خاصة من هذه الفئة العليا»[7]. وحيوية اللغة هذه تقضي بأن الأنموذج البلاغي «المستتبت في صلبها والمنبثق من عنصريتها، هو أنموذج حيوي.. ويكفينا شاهداً على ذلك، وليس ثمة بعده شاهد، آخر الكتب السماوية، القرآن الكريم الذي ثبت إعجازه البياني بكل شعبه التكوينية المنبثقة من إبانته لـ «كل شيء» ومنها الشعب العلمية، الفيزيائية والكيميائية والإحيائية والرياضية..

ولا شك أيضاً أن الموضوع المدرك بالنسبة إلى الفكر البلاغي العربي، أولاً هو القرآن الكريم وإعجازه البلاغي أو البياني.

ومن هذا المنطلق نرى إلى حيوية الأنموذج العربي وشموليته. على أنه – أصلاً – وليد أو منبثق عن نص كوني أصل، هو النص القرآني، ثم إنه أصلاً نظرية في الإدراك الإنساني للحياة والكون من خلال المظهر اللغوي لذلك النص والذي هو مظهر لساني عربي. وكما ثبت خلود القرآن ودوام إعجازه وتجدد علومه، ثبت تجدد لسانه العربي، ومن ثم عربية بلاغته.. فالنظرية البلاغية العربية نظرية حيوية لها القدرة على الإحاطة والشمول، وتصلح أرضيتها المعرفية للكشف والاستكشاف معرفياً ومن ثم إبداعياً.. ولهذا فإن عدنا إلى النظرية البلاغية العربية قضية معرفية وضرورة إنسانية، لا ترفاً أو زيارة أو نكوصاً، أو عجزاً..

فإذا عرفنا أن النظريات الأدبية الغربية منبثقة من صلب النظريات اللغوية الغربية، أي من صلب اللغات التي هي غير العربية، وأن العربية هي الأرجح صوتاً وصرفاً ونحواً ومعجماً، خلصنا إلى إن النظرية الأدبية العربية التي تنبثق من صلب اللغة العربية وفكرها، هي الأرجح مهما طال الزمن، ومهما تعددت النظريات، وأينما وكيفما اضطربت مضطرباتها.. ولكن الذي بنا حاجة إليه حقاً هو النظر إليها بوصفها الأصل المستعد للتفرع والتشعب والنمو على مر الفصول وفي خلال حركية الزمن.. فالنظرية البلاغية العربية في خطوطها الرئيسة صالحة لكل مكان وزمان، وإن لم نبالغ – ولسنا نبالغ – فإنها صالحة لكل المعارف ثم لكل الآداب..

والذي يترتب على هذا النظر هو تجاوز انغلاق المصطلح البلاغي على الكيفية التي مارس بواسطتها البلاغيون العرب القدامى وعيهم بالنصوص من خلاله. فلذلك الوعي سياقاته التكوينية – البلاغية التي تناسب المكان والزمان والكائن آنذاك.. ولكن ما يناسب مكاناً آخر وزماناً لاحقاً وكائناً جديداً، هو المصطلح من حيث هو بنية معرفية (خام) أو المصطلح من حيث هو إمكان، لا المصطلح من حيث هو ممارسة قبل كذا قرن من السنين.. وما ذاك إلا لأن ذلك المصطلح بخطوطه الرئيسة وليد الفكر الإنساني بخطوطه الرئيسة، ثم هو وقبل ذلك وليد الإمكانات المعرفية الكائنة في النص القرآني الكريم بوصفه مادة معرفية لا تنضب.. ومن هذا المنطلق نرى إلى المصطلح البلاغي العربي على أنه مادة معرفية قابلة للتجدد ومستعدة للعطاء دائماً، كما أن اللغة العربية كذلك. ولهذا وغيره مما فصّلنا القول فيه كتابنا «قرآنية التكوّن»، ننحاز، أو نرجع لنبدأ من جديد، ونبدأ لنرجع ثانية.. والمبتدأ والمنتهى، هو، الأنموذج البلاغي العربي القابل الإحاطة لا بالمنجز الإبداعي حصراً، وإنما بالمنجز المعرفي بكليته، ومن بعد ومترتب عليه المنجز الإبداعي لا في الشعر حصراً، كما حصل مع بعض (الزائرين) الذي عادوا إلى المصطلح البلاغي العربي على استحياء ثم عدلوا عنه إلى المصطلح الغربي، وهم يطبقونه – وقليلاً ما يطبقون – على الشعر حصراً... وإنما المصطلح البلاغي العربي صالح ومستعد تماماً لاستلال العناصر الإبداعية ثم تعميم نماذجه المستلة، في الرواية والقصة والمسرحية، ولا يُستثنى المنجز البصري ممثلاً بالنص التشكيلي أو التلفازي أو السينمي..

ولكن الذي بنا حاجة إليه حقاً ونحن نجعل من المصطلح البلاغي العربي القديم موضوعاً لإدراكنا ومادة معرفية لنظريتنا في القراءة، هو أنْ ننظر إلى المصطلح البلاغي على أنه مظهر أو معبر لابد أن يخلص بنا بوصفه مدخلاً معرفياً إلى مخرجاته، فمخرجاته هي المطلوب الذي نسعى إلى الإمساك به من خلال مظهر المصطلح وحدوده الاصطلاحية، وإلا فإن

المصطلح حينما يصير هو المدخل والمخرج في آن معاً، يصير الوعي القرائي قاصراً، بسبب من مطالبته المصطلح بالكشف المعرفي، وكأن المصطلح هو الكاشف والمكشوف، أو كأنه هو المعرفة ووسيلتها، وكأننا بذلك التعامل مع المصطلح، نطالب الأذن بأن تكون هي السامع والمسموع، ونطالب العين بأن تكون الرائي والمرئي وما الأمر كذلك إطلاقاً.. وعدا ذلك فإن تلك المطالبة لا تراعي ما تتسم به اللغة ومن قبل الفكر، ومن ثم المصطلح من إمكانات التجدد والتكوّن المستمرين، وهذا ما لا دخل أو مداخلة للمصطلح بقصوره، وإنما يقع وزره وقصوره كله على المدرك الذي لا يتماشى مع سنة الكون القاضية بالحدوث المستمر، أي بالحداثة المستمرة، وهي تخضع لحركية الزمن ودفقه المستمر الذي يعاقب آثاره ويستلزم آثاراً أخرى وهو يتحرك من المستقبل إلى الماضي مروراً بالحاضر.. وما التمسك بالمصطلح من حيث هو ممارسة خاضعة لسياقاتها الكونية في حقبة من الزمن إلا تمسك بجهة المضي من المصطلح دونما قدرة على استشراف أو اكتشاف جهة المستقبل. فالمصطلح البلاغي العربي جهتان جهة مضي وجهة مستقبل وما بين الجهتين وفي ضوء تلازمهما لابد أن نستنبت وسائلنا في الإدراك والتعرف والاستكشاف. على أن استكشافنا خلال هذه الحقبة الزمنية التي نعيش، سيكون جهة مضي هو الآخر بالنسبة إلى اللاحقين في حقبة زمنية لاحقة.. ودائماً لابد للمدرك وهو يضع المصطلح قبالته، أن يؤمن بهذه الحقيقة.. وهاهنا تصير النظرية البلاغية العربية قادرة على الوصول والإيصال في وقت معاً.. فهي وصول إلى العمق الزماني والمكاني والإنساني للمصطلح ومن خلال المصطلح من حيث أن ذلك العمق جهة الماضي.. وهي إيصال لخلاصة العمق من حيث هو مكوّن أصيل وعميق وخفي إلى تخوم المستقبل المكاني والزماني من خلال الحاضر، وفيما بين الظاهرة البلاغية وممارستها من خلال المصطلح، وفيما بين الفكر واللغة من خلال الأشياء، وفيما بين المعنى أو المستوى أو المدلول من جهة واللفظ أو الشكل والدال من خلال الدلالة.

وبموجب ذلك جميعاً يتحقق للبلاغة بلاغتها، فتتجاوز ميكانيكيتها السطحية إلى حيث عمقها المكوِّن (بكسر الواو) لتلك الآلية الخارجية أو لذلك التمظهر السطحي. وبموجب ذلك تصير البلاغة نظرية فهم وتفهُّم، وفكر وتفكرُّ، ومعرفه وتعرُّف، وكشف وتكشُّف، وقراءة وتقرّؤ، وعلم وتعلُّم.. أما الوجه الثاني من الأزواج السابقة (التفهم، والتفكر، والتعرف، والتكشف، والتقروء، والتعلم) فكفيل به الظاهر البلاغي ممثلاً بالجسد المعرفي للمصطلح ثم بالآلية التي رسم حدودها البلاغيون القدامى. وأما الوجه الأول من الأزواج المعرفية البلاغية السابقة؛ (الفهم، الفكر، المعرفة، الكشف، القراءة، العلم)، فكفيلة بتحقيقه الظاهرة البلاغية من حيث هي وعي متميز ومتقدم بالنسبة إلى عصره والعصور اللاحقة..

وعلى هذا الأساس، نرى إلى البلاغة العربية ومصطلحها الأصيل على أنها المنبثقة من صلب الظاهرة الكونية الخالدة، القرآن الكريم، فليس ثمة روافد غير رافد القرآن وأرضيته العربية ولا مؤثرات كتأثيره. ومن ثم فإننا سننظر إليها على أنها الكافية المستكفية التي ليس بمريدها حاجة إلى غيرها، شرط أن يتسم مريدها بخلقها، وما خلقها إلا امتلاك القدرة على الوصول إلى الشيء، ثم الانتهاء بعد الوصول إلى المطلوب من وراء الوصول، ولهذا الانتهاء وذاك الوصول متطلبات من أهمها القدرة على رد الجزئي إلى الكلي والسطحي إلى العميق والكبير إلى الصغير، والكثير إلى القليل، والبادي إلى الخافي، والثابت الساكن إلى المتحرك. وكل ذلك من خلال إمكانات القراءة العميقة التي تستقرئ الشيء ومقابله – أي المصطلح – ومقابلهما النص الإبداعي، فإذا امتلك الاستقراء عمقه امتلك القارئ الوعي بقراءته، فإذا تحقق الوعي بقراءته تحققت بلاغة إقرائه حيث ينتظر الآخر بلاغة في الإقراء.. وليس كل من استقرأ وقرأ، أقرأ غيره، فقد يتميز البليغ بالقراءة ولا يتميز بالإقراء..

والذي يتطلبه المصطلح البلاغي العربي بعد ذلك هو مقاربته، أي الانجماع به والتجمع بجمعه، فلا وجهاً واحداً للمصطلح البلاغي، وإنما

وجوه عدة، ولا زاوية قراءة بل زوايا ولا أفقاً للاستقراء بل آفاق.. وهكذا يجب التعامل مع الشيء الذي هو قبالة المدرك، ومن ثم هكذا يجب التعامل مع النص الإبداعي الذي هو صنوه المجسد بازاء طبيعة طبيعة المصطلح التي هي طبيعة مجردة صالحة للتطبيق على هذا النص أو ذاك..

فالمصطلحات البلاغية بجماعها، هي مظاهر متنوعة متطايفة تطايف الضوء الشمسي من حيث مبثقه ثم من حيث طبيعته اللونية البيضاء إبتداءً وأصلاً، والسباعية منتهى وخلوصاً وتمظهراً.. وكذلك هي المصطلحات البلاغية العربية، وكذلك هي الفنون البلاغية العربية الثلاثية: (البيان والمعاني والبديع)، فالوجه البياني للبلاغة العربية هو ذاته وجه المعاني وهو ذاته وجه البديع. والنظرية من حيث الأصل الشمسي ومن حيث المنبثق القرآني واحدة.. فإذا فَرَقْنا الفنون الثلاثة في مصطلحاتها حصلنا على كثرة كثيرة من المصطلحات البيانية والأخرى المتعلقة بعلم المعاني، والأخيرة التي هي خاصة علم البديع.. وما جاز على الفرق الثلاثي الأول يجوز على الفرّق الأخير، فرق الكثرة، أي أن ما جاز على فرق الفنون من البلاغة – النظرية، يجوز على فرق المصطلحات من النظرية عينها..

وبموجب ذلك نرى التوقف عند المصطلح بعينه والانغلاق عليه، دليلاً على القصور القرائي للمدرك، وما لتجاوز هذا القصور من وسيلة إلا التخلّق بخلق البلاغة والتوسم بوسمها، وما التوسم بوسمها إلا من خلال رد الجزئي إلى الكلي، بغية الوعي بالنظرية. والذي ينطبق على إدراك النظرية ومصطلحاتها ينطبق على إدراك العمل الأدبي ومكوناته، ومن قبل فإنه ينطبق على الأجناس الأدبية جميعاً، بوصفها فرّق الجنس الأول إبداعياً، جنس الشعر.. فالشعر هو النظرية الإبداعية المقابلة لنظرية البلاغة، ومن حيث الصفة البشرية للبلاغة، أي من حيث الدرجة الأدنى من البلوغ بالنسبة إلى درجة الإعجاز التي هي درجة القرآن

الكريم.. على أن هذا الأمر لا ينطبق على الإبداع العربي حصراً، وإنما يتجاوز ذلك إلى الإبداع الإنساني بعامة..

فالرواية ومن قبلها القصة والحكاية والمقامة عربياً، ومن بعدهن المسرحية ومتداخل معهن الفنون الأخرى.. هي جميعاً فرق الأصل الإبداعي الجامع، الذي نحن زعيمون بأنه القص. فالقص أصل افترق شعباً ولابد من رد الشعب إلى الأصل، ثم لابد من تلمس شعرية الأجناس الإبداعية، كما لابد من تلمس بلاغة المصطلحات بياناً أو معاني أو بديعاً.. وعلى قدر إخلاص الأجناس الأخرى للجنس الأصل، ثم على قدر تكوّن الأجناس الأخرى وتمظهرها بذلك القص وتمظهره الموغل في القدم مكاناً وزماناً ونصانية ممثلاً بأول ذاكرة بشرية (ذاكرة آدم عليه السلام)، قصت قصتها بعد النزول، ثم ذاكرة القتل (هابيل وقابيل)... ومن بعد فعلى قدر امتلاك الأجناس لخصوصيتها وفرديتها في التمظهر، ثم على قدر تمكنها من الإحالة على بعضها البعض من جهة، ومن ثم قدرتها على الإحالة جميعاً على وإلى أصلها الكامن فيها.. على قدر كل ذلك وباختلاف لابد منه، نحكم لها أو عليها ببلاغة التكوّن أو عدمها، أي نحكم لها أو عليها بامتلاكها شعرية القص - قص الشعرية أو عدمها.. وما هذا المخرج القرائي إلا ذاك المدخل القرائي، الذي رأينا فيه إلى المصطلحات البلاغية وإخلاصها في التكوّن والتمظهر وامتلاك الخصوصية والبلاغة في الإحالة بالنسبة إلى النظرية الأصل، نظرية البلاغة العربية..

فإذا فرغنا من ذلك كله، ثم توجهنا بالنظر إلى النص البلاغي الأصل الذي انبثقت منه البلاغة العربية، وجدنا النص الكريم، النص القرآني... وبتمام الوجد، نرجع فنضيف بالإضافة تمام بلاغة، فنقول، إن المعيار الكوني لمعرفية النص الإبداعي ثم لمعرفية جماليته، هو مدى قربه أو بعده من النص الكريم بوصفه قيمة بلاغية معرفية أو بوصفه قيمة بلاغية جمالية، وما بين القيمتين تداخل واستتبات فلا مباينة أو مفارقة ولا تباعد أو اختلاف، بل أصالة وترتّب..

المبحث الثاني: بلاغة الكينونة:

لقد خلصنا في المبحث السابق إلى أن بلاغة البلاغة تقضي بتجاوز محاولات التفكير الجزئي، تلك المحاولات القاضية بتحصين المصطلح البلاغي وتدعيمه بالثبوت والانغلاق والمحدودية، ثم النظر إليه على أنه مفروغ منه مظهراً وظاهرة، إمكاناً وتحققاً، نظرية وتطبيقاً.. فالمصطلح البلاغي كما سبق وبان لنا وجه من وجوه ممارسة القراءة العميقة للظاهرة الإنسانية في كل مكان وزمان. فإذا ما استنفد الإنسان وجهاً من تلك الوجوه في حقبة زمنية بعينها من خلال الممارسة التطبيقية للمصطلح، فلا يعني ذلك الاستنفاد أن المصطلح فُرغ من محتواه الفرعي وأن قدرته على أن يكون موئلاً لقراءات جديدة قد استنفدت. فالمصطلح البلاغي قراءة متعالية على المكان والزمان، وبالمحصلة فإن الاستقراء به، ومن ثم الإقراء به (استقراء الآخر، استكشافه، وإقراؤه، أو تمكينه من الكشف)، أمران متلازمان ووجهان متواجهان لبلاغة بلاغته.. فهو إذاً في حركية دائمة من حيث هو ممارسة قراءة، وفي ثبوت من حيث هو معبر وجسر واصل بين المقروء والقارئ، فلا عيب في ثبوت الجسر هاهنا، ولكن العيب حقاً، هو أن يكون ذلك الجسر غير قابل لعبور أحد من عليه إطلاقاً، أو أن يكون خاصة أحد بعينه من المارة لا المارة جميعاً وبغض النظر عن زمانيتهم أو مكانيتهم أو انحداريتهم طالما أنهم يمتلكون الاستعداد التكويني للعبور، جسداً وما وراء الجسد..

فالمصطلح البلاغي - الذي ننظر إليه بوصفه معادلاً فنياً للجنس الإبداعي بالنسبة إلى الأجناس الأخرى، ثم بوصفه معادلاً فنياً لكل مكوّن أو عنصر إبداعي أو مقوّم فني أو جمالي من مقومات جنس بعينه - هو كينونة دائمة مكاناً وزماناً وكائناً..

جاء في المعجم العربي؛

الكون: الحدث، وقد كان كوناً وكينونة.

والتكوّن: التحرك.

وكوَّنه فتكوّن: أحدثه فحدَث.

وكان يكون كوناً أي وُجِد واستقر.

وكان إذا جعلته عبارة عما مضى من الزمان احتاج إلى خبر لأنه دل على الزمان فقط.. وإذا جعلته عبارة عن حدوث الشيء ووقوعه استغنى عن الخبر لأنه دل على معنى وزمان.

وكان تكوّن بمعنى مضي وتقضّى، وهي التامّة. وتأتي بمعنى اتصال الزمان من غير انقطاع، وهي الناقصة[8].

وبعد إجراء القراءة، ومن قبل التوسم بوسم البلاغة، وفي ضوء شيئية المصطلح البلاغي، نرى إلى ذلك المصطلح على أنه حدوث مستمر في المكان والزمان، ثم نرى إليه بوصفه مستقراً مرة وقلقاً متحركاً غير مستقر مرة أخرى. ثم نرى إليه بوصفه ما مضى وانقضى مرة ومتصلاً جارياً من غير انقطاع مرة أخرى، ثم نرى إليه بوصفه مظهراً للزمان وللحدث وللمكان وللكائن جميعاً، آخر ما نرى. وما ذاك إلا لارتباط فعل الحدوث بمُحدِث (بكسر الدال)، أي بقائم بالحدوث، ثم لارتباطه بالشيء الذي وقع عليه فعل الأحداث، ثم لارتباطه بأن الإحداث في الشيء لابد أن يتم في مكان وزمان بعينهما..

فإذا أعدنا إجراء القراءة ثانية، خلصنا إلى أن الحدوث هو نقطة الارتباط الكامنة والكائنة فيما بين المكوِّن والمتكوِّن، فالمكوِّن أصل عميق خافٍ ماضٍ غير مرئي، بينما المتكوِّن مترتب على الأول ثم هو ظاهر حاضر مرئيٌ.. وهاهنا طرفان للكينونة، طرف المكوِّن وطرف المتكوِّن، ولابد للمتكون المترتب على فعل التكوين أن يكون دالاً على أصالة المكوِّن، ثم على قدرته على التكوين.. بل إننا لا نقدر إطلاقاً أن نتلمس حسياً ذلك المكوِّن، إلا من خلال فعله الذي هو فعل الإحداث في الشيء.. فالبادي لنا هو الشيء وقد أُحدِث فيه، فإن لم يبد لنا من خلال الشيء: (المصطلح -

العمل)، أن فعلاً قد فعل، فلا حدوث إذاً، والشيء كما هو عليه أصلاً، فلا فردية ولا خصوصية ولا أسلوبية، ولا بلاغية ولا إبداع ولا معرفة ولا قراءة.. حصلت..

فإذا كان الفاعل، أي فاعل الحدث، واحداً، ولابد أن يكون كذلك من حيث هو باحث بلاغي، أو من حيث هو شاعر، أو من حيث هو روائي، أو من حيث هو تشكيلي.. جاء فعله من حيث جهة العمق الخفي فيه واحداً مهما تعددت الطرائق واختلفت الحدوثات وتنوعت الأشياء التي يقع فيها وعليها فعل الحدوث. فمجموع قصائد الشاعر قصيدة طويلة كتبها في المرة الأولى للكتابة في ديوانه الأول حسب السبق التاريخي للكتابة ومازالت كذلك حتى آخر قصيدة كتب، ولم تكتمل بعد، حتى يلقي الشاعر قلمه.. وكذلك مجموع قصص القاص وروايات الروائي ومسرحيات المسرحي ولوحات التشكيلي.. إلخ.

وما ينطبق على مجموع القصائد أو مجموع الروايات كل على حدة، ينطبق على مجموع الأعمال الإبداعية لمبدع واحد، فقد يكون المبدع شاعراً وروائياً ومسرحياً وتشكيلياً في آن معاً.. وما ينطبق على المبدعين ينطبق على الأنواع الإبداعية قاطبة، وهي تتكون من صلب ذلك النوع الإبداعي، الأصل والمكوِّن (بكسر الواو)، ألا وهو القص.. وما ينطبق على الجميع، هو المَخْرَج الذي استلزمه المُدخل البلاغي الذي رأينا مصطلحاته ثم إلى فنونه الثلاثة على أنها وأن تعددت طرائقها واختلفت حدوثاتها وتنوعات نصوصها أو تفريعات الفن الواحد مما يقع عليه حدوث محدثيها، على أنها مصطلح واحد، هو مصطلح البلاغة، اختار أن يكون الطرف الأول والخفي الذي به تكونت المظاهر وتعددت المتكونات... تشبيها، أو كناية، أو قصراً أو إيجازاً، أو طباقاً...

فإذا ما أجرينا القراءة ثالثة، تبين لنا أن المقومات البلاغية التي تنهض بالرواية هي ذاتها التي تنهض بالقصة، ومن بعد بالمسرحية، وعلى الطرف الآخر بالرسم والموسيقى والفيلم.. إلخ، مع فارق الطبيعة النوعية،

أو مع فارق التمظهر التكويني لهذا الجنس أو ذاك، والذي يقابل اختلاف الشيء عن الشيء من جهة واتحادهما من جهة أخرى، بالنسبة إلى الحدوث الواحد من حيث هو فعل فاعل مجرد من التلون أو التطايف اللوني بعيداً عن العمل الإبداعي ومصطلحه البلاغي.. فإذا قارنا هذا بذاك خلصنا إلى أن المقومات البلاغية التي تنهض بالنوع الشعري بوصفه الوجه التالي للقص، هي ذاتها المقومات التي تنهض بالأجناس الأخرى مع فارق التطايف اللوني بالنسبة إلى اللون واللون، ثم بالنسبة إلى الألوان جميعاً واللون الاصل – الأبيض – وكذلك هو الحال بالنسبة إلى العلاقة بين التشبيه أو الاستعارة أو المجاز أو الكناية من حيث إن تلك التمظهرات تمظهرات الأصل الجامع (البيان)، ثم من حيث العلاقة الكائنة بين تلك التمظهرات حينما تكون خلاصة علم المعاني، كأن تكون التقديم والتأخير، أو الحذف والإضمار أو الإيجاز أو الإطناب أو المساواة.. وكذلك هو الحال حينما تكون التمظهرات ممثلة بالجناس أو الطباق والمقابلة، أو التورية أو رد العجز على الصدر.. وغيرها من فنون البديع.. فإذا ما اكتفينا بالأصل الجامع لكل من تلك الفنون خلصنا إلى علاقة مماثلة كائنة بين البيان والمعاني والبديع.. فإذا عرضنا ذلك على الرواية وجدنا المكان بوصفه عنصراً روائياً تمظهراً للزمان ووجدنا الزمان تمظهراً للحدث ووجدنا الحدث تمظهراً للشخصية، ووجدنا اللغة الروائية تمظهراً للمكان والزمان والحدث والشخصية.. فإذا عرضنا ذلك على المسرحية أو على اللوحة أو الموسيقى وجدنا الأمر لا يختلف، ووجدنا البلاغة هي البلاغة.. فإذا ما اكتفينا بأن نظرنا إلى علاقة الشكل بالمعنى في ضوء تلك المواجهة أو المطابقة التكوينية للبلاغة، شعراً وقصة ومسرحية ورواية وتشكيلاً.. إلخ، وجدنا أن علاقة الجمالي بالمعروفي، ومن ثم الشكلي بالمعنوي، هي العلاقة ذاتها التي تحكم الخارج بالداخل والسطح بالعمق والمترتب بالأصل، والمتكوّن بالمكوِّن، والحادث بالمحدِث والظاهر بالمظهر.. وما الطرف الثاني من الأزواج السابقة إلا منبثق من صلب الطرف الأول. وهذا ما يجعلنا نقرأ الشكل الفني ونسيجه البلاغي في ضوء قدرته على الإحالة إلى

المكوّن، فإن قصَّر في الإحالة فلا نعتد به، وما عدم الاعتداد به إلا لأن المحدث (الأديب أو الفنان) لم يعتد بالمنطق البلاغي الذي يحكم صيرورة منجزه الإبداعي، أو لنقل أنه غير قادر على تبيّنه، ومن ثم فهو غير قادر على تجسيده فنياً من خلال المظهر الحسي للعمل.. بل إن عدم قدرة المظهر على التكوّن تعني أن لا مكوّن ولا محدِث أصلاً خلف المظهر، وإنما هو أي المظهر لعب شكلي نافل.. أو أنه أي المظهر دليل على أن صاحبه قادر على القراءة ولكنه غير قادر على الإقراء، أي أنه قادر على البلوغ ولكنه غير قادر على الإبلاغ، أي أنه قادر على الوصول ولكنه غير قادر على الإيصال.. وهاهنا تصير محاولات التزيين الخارجي الذي صار الغربيون يهتمون بها ويعنون بمعياريتها محاولات بائسة حينما تستنبت في تربة غير تربة الكشوفات الجغرافية وما تبعها من تقدم علمي وتكنولوجي بحكم الخضوع لمكوناتهم المعرفية والجمالية، ومن قبل بحكم تابعيتهم لمكوناتهم الاجتماعية والاقتصادية التي هي الأخرى متأثرة بطغيان مكونات متأصلة، ألا وهي مكونات الأنموذج العلمي، وتحديداً الأنموذج الفيزيائي الذي عمّمه الغربيون فقرأوا بموجبه الأنموذج اللساني خاصة والإنساني عامة فقصّروا. وشاع عن ذلك التقصير سيادة الرؤية البصرية في قراءة الأشياء والكون ومن ثم الإبداع الإنساني. وما الرؤية البصرية بحسب الأنموذج البلاغي إلا رؤية مترتبة على الأصالة التي للرؤية السمعية، فشيوع الثانية دونما ارتكاز على الأولى، شيوع المتكوِّن المجاني الحسي السطحي المظهرى الذي حينما لم يجمعه جامع العمق السمعي ورؤيته الصوتية، صار عاجزاً عن الإمساك بذاته ومن صار عاجزاً عن امتلاك قدرته على الإقراء والإبلاغ والإيصال ومن بعد، صار عاجزاً عن الفعل، أي عاجزاً عن امتلاك القدرة على التأثير الوجداني، والبناء على أساس من ذلك التأثير الذي لا يوفره إلا الأصيل السمعي الذي يطالب الأنموذج البلاغي بالوعي بأصالته وبلاغة أصالته..

الهوامش

1) أوليفي ريبول، طبيعة البلاغة ووظيفتها (بحث مستقل) ترجمة الغروس المبارك، مجلة نوافذ – دورية تعنى بترجمة الأدب العالمي – النادي الأدبي للثقافة بجدة، العدد السادس عشر، 1422هـ – 2001م: ص 77.

2) د. مصطفى ناصف، النقد العربي نحو نظرية ثانية، سلسلة عالم المعرفة، (255)، الكويت: ص 240.

3) الدكتور جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1979م، ج 2/ ص 478.

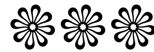
4) د. عبدالعزيز حمودة، المرايا المقعرة – نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة (272)، الكويت 2001، ص 489-490.

5) نفسه: ص 489-490.

6) انظر: نفسه: ص 486-487.

7) د. نبيل علي، الثقافة العربية وعصر المعلومات – رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي العربي، سلسلة عالم المعرفة (265)، الكويت أيار 2001: ص 238.

8) انظر: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري، دار صادر – دار بيروت، 1956، مادة كون.



شهدت ساحة الأدب العربي في مطلع القرن العشرين الميلادي نهضة أدبية كبيرة، وكانت المعارك الأدبية جزءاً أصيلاً من هذه النهضة.

وكان فرسان هذه المعارك الأدبية الحديثة في العالم العربي طه حسين والعقاد والرافعي وعبدالرحمن شكري وخليل مطران وأحمد زكي أبو شادي، وحشود من تلاميذ هؤلاء العمالقة ومؤيديهم، كل يناضل ويكافح خصومه ويدافع عن آرائه، مما أثرى الحياة الأدبية في ذلك الوقت.

يقول طه حسين:

«والحق أن هذه الخصومة قد فتحت للمعاصرين من الأدباء المصريين أبواباً جديدة في الفن، وآفاقاً جديدة في النقد وعلمتهم أن الشعر لا ينبغي أن يكون تقليداً للقدماء، ومحاكاة لهم في رصانة اللفظ، وجزالة الأسلوب وروعة النظم، مهما تكن مكانة هؤلاء الأدباء، ومهما يعظم حظهم من التفوق والنبوغ.

فالأدب جذوة يذكيها الوقود وتوشك أن تخمد إذا لم تجد هذا الوقود. فلتذك جذوة الأدب إذاً وليسطع لهبها، ولا بأس بأن نكون نحن الأدباء وقوداً لهذه النار»(1).

مولد ناقد:

عرفت الحركة الأدبية في مصر والعالم العربي في نهاية

العشرينات من القرن الميلادي السابق سيد قطب الشاعر والناقد منذ أن كان طالباً يوالي نشر إنتاجه على صفحات المجلات التي كانت منتشرة في ذلك الحين، مثل مجلة البلاغ الأسبوعي والأسبوع والرسالة والمقتطف والثقافة والأهرام والفكر الجديد.

وقد صدر له أول كتاب نقدي بعنوان: مهمة الشاعر في الحياة وشعر الجيل الحاضر عام 1933، وكان في أصله محاضرة ألقاها سيد قطب في مدرج كلية دار العلوم قبل أن يتخرج فيها بعام واحد، وقدم للكتاب الدكتور مهدي علام أستاذ سيد قطب في دار العلوم بقوله:

«لقد كان من بواعث اغتباطي، أن أشرفت على إلقاء هذه المحاضرة بمدرج دار العلوم مهد العلم والأدب، الذي قال فيه المرحوم الإمام الأستاذ الشيخ محمد عبده:

إن باحثاً مدققاً، لو أراد أن يعرف أين تموت اللغة العربية وأين تحيا، لوجدها تموت في كل مكان، وتحيا في دار العلوم.

ولئن كنت قدمت المحاضر سيد قطب بأنه طالب، يسرني أن يكون أحد تلاميذي، فإنني أقول اليوم، وقد سمعت محاضرته، إنه لو لم يكن لي تلميذاً سواه، لكفاني ذلك سروراً وقناعة واطمئناناً إلى أنني سأحمل أمانة العلم والأدب من لا أشك في حسن قيامه عليها.

وسيد قطب باحث ناشئ، تعجبني منه عصبيته البصيرة، وإشادته الشعراء الناشئين من أمثاله. هو جد موفق في اختياره لهم وليس أقل توفقاً في اختياره من شعر نفسه، وإن ستر تواضعه وراء ستار شاعر ناشئ.

وقصارى القراء، أن أقول لهم:

«إنني أعد سيد قطب مفخرة من مفاخر دار العلوم، وإذا قلت دار العلوم فقد عنيت دار الحكمة والأدب»[2].

وفور تخرجه في دار العلوم توالت مقالاته النقدية مما أثار

الكثير من الردود عليه. فالمعارك الأدبية أمر طبيعي في حياة الناقد الأدبي، بل هي شيء محبب إلى سيد قطب حيث يقول:

«وربما كنت أول مغتبط – من المغتبطين – بهذه المعارك جميعاً، مهما كان فيها من خصومات، ومهما كان فيها من ضجيج ذلك أن خصومة الحياة خير عندي من سلام الموت، وأن ضجة العاصفة أفضل من صمت الركود»(3).

ويرى أيضاً أن المعارك الأدبية تنشط حركة الأدب والنقد في الأوساط الأدبية وإزالة حالة الركود التي أصابت تلك الحركة، يقول: «أقول ربما كنت أول مغتبط – من المغتبطين – بهذه المعارك الجديدة جميعاً ذلك أنها خروج من هذا الركود البغيض، وذلك أنها دليل حياة مقبلة وعنوان خلاص من حالة ماضية، لا في الجو الأدبي فقط، بل ربما كان ذلك في أجواء أخرى»(4).

معركة المنبر الحر:

من هذا المنطلق خاض سيد قطب معارك أدبية ونقدية عديدة اشترك فيها أدباء كبار وأتباع لهم، وأثار الكثير من القضايا الأدبية التي أثرت الحياة الأدبية.

وكانت معركة المنبر الحر عام 1934 من أشهر معارك سيد قطب الأدبية والمنبر الحر هو عنوان الباب الذي خصصته مجلة الأسبوع للنقد سنة 1934 وكانت بداية معاركه النقدية حيث بدأ سيد قطب هذا الباب بست مقالات تحت عنوان: «معركة النقد الأدبي ودوافعها الأصيلة».

وكانت غاية سيد قطب في هذه المعركة أن يبين الأسباب الخفية والدوافع الأصيلة التي حركت المعارك النقدية آنذاك.

«ولعل من الخير ألا نغالط أنفسنا في الحق لأنه مر، ولا نشيح

بوجوهنا عن الواقع لأنه مؤلم. ولعل من الخير إذاً أن نقول: إن كثيراً من بواعث المعركة لم يكن كريماً. وأن كثيراً من أسلحتها لم يكن شريفاً.. وإنه لخير لنا أن نقول هذه الكلمة الآن قبل أن يقولها التاريخ، وقبل أن تأتي أجيال من بعدنا تنظر إلينا نظرة التقزز والاشمئزاز، وترى في بعضنا خبثاً وفي البعض الآخر غفلة. لا تفطن لدخائل النفوس»[5].

ولقد أحدثت مقالاته تلك الكثير من ردود الفعل وتحدث فيها عن المعارك التالية:

معركة المازني مع علي محمود طه (المهندس)، ومعركة طه حسين مع كل من إبراهيم ناجي وإبراهيم المصري، ومعركة العقاد مع إبراهيم ناجي، ومعركة إبراهيم المصري، وإبراهيم ناجي، ومعركة الزيات مع طه حسين، ومعركة محمود أبو الوفا مع جماعة أبولو.

وسنلقي الضوء على آراء سيد قطب في هذه المعارك النقدية وردود الفعل عليها، ليتعرف شبابنا على بواكير نهضتهم الأدبية.

المعركة الأولى بين المازني وعلي محمود طه:

يرى سيد قطب أن دوافع هذه المعركة الأدبية هو التنافس الشديد بين العقاد وطه حسين «فالحقيقة الأولى التي كان يجب أن يعرفها المهندس أن المازني لم يقصده هو أولاً بالذات حين قال عنه: إنه ميئوس منه، وأن في أسلوبه غموضاً، وحين كتب كل هذا النقد الصارم الدقيق، وإنما المقصود هو العقاد وطه حسين فليعلم الناس أنها منافسة في الآراء أشبه ما تكون بمنافسات السياسة»[6].

فلما ضاق علي محمود طه بنقد المازني ذكره بسوء في مجالسه الخاصة مما جعل المازني يقسو عليه في المقالة الثانية من نقده لديوانه «الملاح التائه».

«ثم كان أن غضب المهندس، وقال في مجالسه الخاصة كلاماً فأحفظ ذلك المازني عليه، وكانت الدقة والقسوة، كما كان كثيراً من المغالطات وإن جاءت حقائق معقولة في هذا النقد الدقيق»[7].

ثم يبين سيد قطب موقفين من مواقف المنافسة بين العقاد والمازني وهما:

الموقف الأول ما كتبه أحد الأدباء في صحيفة الأهرام عن كتاب أنطوان الجميل عن أمير الشعراء أحمد شوقي، فلمح عن ديوان العقاد وحي الأربعين، وذكر أنه قرأه فلم يجد فيه موسيقى الشعر ولا نداه، فرد المازني عليه متجاهلاً ما كتبه عن العقاد فقال:

«إن صديقي خلدون، قال كيت وكيت عن ديوان جديد ولكن لم أقرأه، وسأقول فيه رأيي بعد قراءته، ولكن مضى الزمن وتتابعت الأيام ولم يقل المازني شيئاً، وترك الغمزة تمر وهو يكاد يقرها على صفحات أكبر صحيفة في الشرق العربي»[8].

أما الموقف الثاني فكان بمناسبة صدور كتاب يحاول أن يثبت فيه صاحبه أن العقاد والمازني سرقا من شعره، فكتب المازني في اليوم التالي لظهور الكتاب مقالاً ضخماً في البلاغ، قال فيه:

«إن ضميره استيقظ وأنبّه على ما صنع بشكري. ومضى يثبت كل ما جاء بالكتاب، ثم في النهاية يقول: إن مؤلفه سخيف وأن به شتائم قذرة»[9].

وهذا الاعتراف من المازني من باب عليَّ وعلى أعدائي كما يقول سيد قطب، وجاء مقاله مملوءاً بالغمز واللمز على العقاد، والعقاد لم يكن غافلاً عن ذلك، بينما أمسك سيد قطب عن بيان أسباب المنافسة بين المازني وطه حسين «أما بين المازني وطه حسين فلا أريد الحديث، ولكنه تاريخ طويل في السياسة وفي غير السياسة، وهي أشياء لا تتصل بالأدب، فليس لي بها دخل في مثل هذا المقال»[10].

ومن ثم يخلص سيد قطب إلى أن المعركة ليس المقصود بها علي محمود طه (المهندس) وإنما المقصود بها العقاد وطه حسين.

المعركة الثانية بين طه وناجي، وبين طه وإبراهيم المصري:

هذه المعركة في طرفها الأول أي بين طه حسين وإبراهيم ناجي جاءت «رضية هادئة أشبه بعتاب الحبيبين منها بخصام المتلاحمين» ثم يرى سيد قطب أن الدكتور طه حسين في نقده لناجي اتجه إلى الجزئيات أكثر مما اتجه إلى الكليات وأنه اشتد في بعض المواضع، شدة لا تتناسب مع الصورة الرقيقة التي رسمها لناجي في أول مقالة. بينما تعجب سيد قطب من تلقي ناجي لنقد طه حسين، حيث «تلقى هذه الشدة باضطراب وجزع يتفقان مع طبيعته، ولكنهما لا يليقان بأديب وأن كلمته التي كتبها رداً على طه فيها دموع وفيها شهيق وزفير لا يليقان بالرجال»(11).

أما المعركة في طرفها الثاني فكان إبراهيم المصري، ويرى سيد قطب أن سبب هذه المعركة هو خبث الدكتور طه حسين، وهذا ما جعله يكتب عن شهرزاد لتوفيق الحكيم ونحو النور لإبراهيم المصري في مقال واحد مع اختلاف بينهما:

«فأنا لا أشك لحظة في أن طه خبيث – على ما به من طيبة – ولهذا لا أستطيع أن أبرئه في أن يحشر هذين الرجلين في مقابل، ويضع شهرزاد ويضع بجانبها نحو النور مع اختلاف الرجلين واختلاف الموضوعين»(12).

وقد رد إبراهيم المصري، بأنه سيجعل طه حسين يدفع ثمن كلامه هذا غالياً ولكنه كان كلاماً فلم يحدث أن يفعل إبراهيم المصري شيئاً..

في النهاية يؤكد سيد قطب أن «العقاد وطه حسين لا يحاربان بمثل هذه الأسلحة من القش، ولا يضيرهما مثل هذه الكلمات التي لا تقدم ولا تؤخر في الموضوع.

وإذا كان لابد من حرب فلتختر أسلحة أمضى من هذه، وليكن البحث في إنتاجها الأدبي بحثاً دقيقاً، ثم ليكن إنتاج من جانب أدباء الشباب يكافئ إنتاج الشيوخ»[13].

المعركة الثالثة بين العقاد وناجي:

ذكر سيد قطب أن المعركة بين العقاد وناجي ليست معركة، حيث إن «القوى فيها ليست متكافئة وليست متقاربة، والأسلحة من جانب العقاد مدافع ودبابات وطائرات وغواصات وسموم، في حين أنها من جانب ناجي قش وخشب وعصى»[14].

ويقرر أن النقد الأدبي الخالص لوجه الله، لم يكن دافع العقاد إلى جملته القوية ضد ناجي «ذلك أن جماعة أبولو تزج بناجي ليواجه العقاد وتلقبه لهذا بالشاعر العبقري المبدع، وتتحدث عنه وتشير إليه في كل مناسبة وبغير مناسبة!!! وما كان يجوز للعقاد أن يلتفت لهذا ولكنه مع الأسف التفت إليه، وكان هذا رائده في موقفه مع ناجي أكثر مما كان رائده وجه النقد، وحمل ناجي وحده التبعة وهو لا ينهض بحملها فكان العقاد ظلوماً»[15].

ويرى سيد قطب أن معركة العقاد مع ناجي كان دافعها شخصي إلى حد كبير رغم صدق ما كتبه العقاد عن ناجي.

«ومهما يكن الصدق فيما كتبه العقاد عن ناجي، فإن الدافع فيه كثير من الشخصية والعقاد نفسه يذكر أنه كان مستعداً للتسامح مع غير الدكتور ناجي وهذا وحده يكفي»[16].

المعركة الرابعة بين إبراهيم المصري وناجي:

ذكر سيد قطب أن المصلحة هي التي حكمت العلاقة بينهما، فقد كان المصري ساخطاً على شعراء الشباب ويمثلهم ناجي، ولكنه رضي عنهم بعد أن مدحه ناجي ورفعه إلى السماء في محاضرته التي ألقاها في رابطة الأدب الحديث عن كتاب المصري «نحو النور»، ثم عاد للسخط عليهم وعلى ناجي عندما هدده صالح جودت ثم اجتمع المصري مع ناجي عندما جمعهما معاً الدكتور طه حسين «إذ الواجب أن يتحد الشابان ليواجها طه حسين وهو من الشيوخ»[17].

المعركة الخامسة بين الزيات وطه حسين:

ذهب سيد قطب إلى أن السياسة هي السبب فيها «فهي التي جمعت بينهما من قبل فتقارضاً ثناءً عطراً. وهي التي فرقت بينهما من بعد، فراح كل منهما ينقد صاحبه، ويأخذ على أسلوبه عيوباً تعتبر خصائص قديمة لأسلوبيهما وليست مستحدثة تحتاج إلى النقد»[18].

المعركة السادسة بين أبي الوفاء وجماعة أبولو:

يقول سيد قطب عن هذه المعركة «لئن كانت هذه المعركة صغيرة في جوها ودائرتها فإن العناصر الخلقية فيها ليست صغيرة.

ثم أخذ سيد قطب يبين تاريخ العلاقة بين أبي الوفاء وجماعة أبولو، فذكر أن العلاقة بينهما كانت طيبة «بسبب ما قدمته جماعة أبولو لأبي الوفا من خدمات كانت سبباً في بعثه بعد خمود وفي وجوده بعد عدم، منها ما أحدثوه من ضجة كبيرة حول ديوانه الأول «أنفاس محترقة» في الحفل الذي أقاموه تكريماً له، ومنها أن أبا شادي أرسل أبا الوفا إلى باريس لتعمل له رجل صناعية بدلاً من عكازه، ولكن حدث

بعد ذلك أن عادى كامل كيلاني أبا شادي، فوقعت جفوة بين رابطة الأدب الحديث وبين جماعة أبولو، وانقسم الناس بسببها إلى فريقين، اتهم أبو الفا بأنه ضمن فريق الكيلاني، لأنه اتهم الدكتور أبا شادي بتفضيل الذين يشيدون بذكره على الآخرين، وبأنه يطبع لهم دواوينهم في حين قد عطل طبع ديوان أبي الوفا الثاني «الأعشاب»، عندئذ اتهمه أبو شادي بنكران الجميل وعقوق الصنيع، ولما ظهر ديوان الأعشاب حمل عليه وأعضاء جماعته ونقدوه نقداً عنيفاً في مجلة أبولو»[19].

وكانت هذه المعركة – معركة المنبر الحر – سبباً حقيقياً في إثراء الحركة الأدبية والنقدية في ذلك الوقت، ونحن نتمنى أن تعود المعارك الأدبية إلى حياتنا، ليتبين للناس الخبيث من الطيب من ذلك الركام الذي تقذفنا به المطابع صباح مساء.

الهوامش

1) د. طه حسين: المجموعة الكاملة – المجلد 11 – ص 624.

2) سيد قطب: مهمة الشاعر في الحياة ص 11 : 13.

3) مجلة الأسبوع – العدد (31) – 1934/6/27م، ص 16 : 18.

4) المصدر السابق.

5) المصدر السابق.

6) المصدر السابق.

7) المصدر السابق.

8) المصدر السابق.

9) المصدر السابق.

10) المصدر السابق.

11) المصدر السابق.

12) المصدر السابق.

13) المصدر السابق.

14) المصدر السابق.

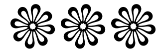
15) المصدر السابق.

16) المصدر السابق.

17) مجلة الأسبوع – العدد (32) – 1934/7/4م، ص 21.

18) مجلة الأسبوع – العدد (34) – 1934/7/18م، ص 21 : 23.

19) المصدر السابق.



يطرح موضوع الدراسة أسئلة كثيرة تدور كلها من حول الكتابة، وموضوع الكتابة من الموضوعات القديمة في الفكر الإنساني، شغل بها الأقدمون منذ عهد بعيد؛ وهي في تراثنا العربي قديمة قدم هذا التراث، شغل بها الفلاسفة والمنظّرون والنقّاد والكتّاب والشعراء على السواء، كما عرفتها العصور المتأخرة، وعجَّت بها كتب المنظرين الحداثيين أمثال: رولان بارت (ROLAND BARTHES)، وقريماس (GREMAS) جاك دريدا (JAQUES DERRIDA)، وسواهم من كبار السيميائيين واللسانيين[1].

ورغم كل هذه الجهود يبقى التساؤل مطروحاً..

هل تُعَرَّف الكتابة؟ وبعبارة أخرى: هل يمكن تعريف ما لا يُعرَّف؟ على حد قول الدكتور عبدالملك مرتاض الذي قرر أن الكتابة معرفة مرموقة، وهي سر مهراق على صفحة ورق، وهي جمال مذاب على قرطاس، وهي بقاء صامت يتخذ له أدوات صامتة، وهي عمل عجائبي يطفح به الإلهام، ومن عجيب أمر هذه الكتابة أنها صامتة تستحيل بالقراءة إلى ناطقة[2].

وقد عرَّف ابن منظور الكتابة، وقال إنها تعني في العربية الجمع والضم[3]، وتعْرَف بالكتب[4] – بفتح الكاف وسكون التاء – وهذا معناه أن الكتابة في شكلها البسيط هي أن (ينهض القائم بها بضم الحروف إلى أصنائها، والألفاظ إلى أمثالها؛ فتتجمع الحروف والألفاظ، وتتضم إلى بعضها بعض على صفحة قرطاس؛ فتتشكل رسوماً متتابعة،

وسطوراً متوازية هي التي يطلق عليها، من الوجهة التقنية الصرفة مصطلح خط (...)[5].

وقد تحدث ابن خلدون عن الخط؛ فقال: «واعلم أن الخط بيان عن القول والكلام، كما أن القول والكلام بيان عما في النفس والضمير من المعاني، فلابد لكل منها أن يكون واضح الدلالة (...)»[6].

يتضح من هذا النص أن ابن خلدون ربط الكتابة بالخط، ورأى أنها بيان عما في النفس في المعاني المختلفة. ويستدل ابن خلدون على ذلك بقصيدة لأبي الحسن علي بن هلال الكاتب البغدادي الشهير بابن البواب، ويقول: (من البسيط)[7].

يَا مَنْ يُرِيدُ إجَادَةَ التَّحْرِيرِ وَيَرُومُ حُسْنَ الخَطِّ والتَّصْوِيرِ
إذَا كَانَ عَزْمُكَ فِي الْكِتَابَةِ صَادِقاً فَارْغَبْ إلَى مَوْلاَكَ فِي التَّيْسِيرِ
اعْدِدْ مِنَ الأقْلاَمِ كُلَّ مُثَقَّفٍ صَلْبٍ يَصُوغُ صِنَاعَةَ التَّحْبِيرِ

يعلق ابن خلدون على هذه القصيدة بقوله: «فالخط المجوّد كماله أن تكون دلالته واضحة بإبانة حروفه المتواضعة، وإجادة وضعها ورسمها، كل واحد على حدة متميزة عن الآخر، إلا ما اصطلح عليه الكتّاب في إيصال حروف الكلمة الواحدة بعضها ببعض، سوى حروف اصطلحوا على قطعها مثل، الألف المتقدمة في الكلمة (...)»[8].

هكذا أوى ابن خلدون مسألة الخط عناية فائقة في مقدمته وربطه بالكتابة، فعرَّف الخط بقوله: إن الخط «رسوم وأشكال حرفية تدل على الكلمات المسموعة الدالة على ما في النفس؛ فهو ثاني رتبة في الدلالة اللغوية، وهو صناعة شريفة، إذ الكتابة من خواص الإنسان التي يميز بها عن الحيوان (...)»[9].

وقد ارتبطت الكتابة بالإبداع وبعملية التلقي؛ فقد طرح كثير من النقاد أسئلة كثيرة عن أفضل أوقات الكتابة، مثل: متى نكتب؟ وعمن نكتب؟ وكيف نكتب..؟.

ويعد بشر بن المعتمر[10] من أوائل النقاد القائلين بعفوية الإبداع في الكتابة، يقول: «(...) فإن ابتليت بأن تتكلف القول وتتعاطى الصنعة، ولم تسمح لك الطباع في أول وهلة، وتعاصى عليك بعد إجالة الفكرة؛ فلا تعجل ولا تضجر، ودعه بياض يومك وسواد ليلتك، وعاوده عند نشاطك وفراغ بالك؛ فإنك لا تعدم الإجابة والمواتاة، إن كانت هناك طبيعة[11]، أو جريت من الصناعة على عرق(...)»[12].

فالكتابة عند بشر بن المعتمر تعني اعتماد المبدع على البديهة والفطرة في أوقات مناسة تكون فيها النفس، مرتاحة مستعدة للإبداع. ويضيف الجاحظ في السياق نفسه: «وليست هناك معاناة ولا مكابدة، ولا إجالة فكر ولا استعانة (...)، فتأتيه (يقصد المبدع) المعاني أرسالاً، وتنثال عليه الألفاظ انثيالاً، ثم يقيده على نفسه (...)[13].

ورأى أبو علي الحسن بن رشيق أن شعرية النص تكمن في الجمع بين المطبوع والمصنوع؛ لذا طلب إلى الشاعر استخدام الصنعة الخفية اللطيفة، وأن يبتعد عن التكلف والتعمل كي لا ينقلب الخطاب إلى تكلف ظاهر عار من بعض الوجوه البلاغية التي يتميز بها الكلام الأدبي من سواه (...)»[14].

وتحدث المرزوقي عن دور الطبع في الكتابة، وقرر أنه يعني الإبداع المسترسل على سجيته، الخالي من الصنعة والتكلف، يقول «فمتى رفض التكلف والتعمل، وخلِّيَ الطبع المهذَّب بالرواية، المدرَّب في الدراسة، لاختياره؛ فاسترسل غير محمول عليه، ولا ممنوع مما يميل إليه، أدى من لطافة المعنى وحلاوة اللفظ ما يكون صفواً بلا كدر، وعفواً بلا جهد، وذلك الذي يسمى المطبوع»[15].

أما النقد العربي الحديث، فقد ركّز على قضية الدُّربة والمران، ودورها في عملية الإبداع في الكتابة؛ فقد قرر الشاعر الإنجليزي (بن جنسون) (BEN JOHNSON – من معاصري وليم شكسبير – أن من شروط الكتابة الجيدة، القراءة لأحسن المؤلفين، والاستماع لأحسن

المتكلمين، والإكثار من المران[16]. ويرى الناقد الإنجليزي إدواردز (EDWARDS) أن «الشاعر محتاج إلى قراءة غيره؛ لأن هذه القراءة تمده بالمعرفة التي لا يستطيع أن يحصلها بنفسه، وتطلعه على الطبائع الإنسانية المختلفة (...)»[17].

أما عبدالملك مرتاض؛ فقد عد الكتابة جهازاً معقداً يفضي إلى إثمار النص، يقول: «الذي لا يغتذي في حقيقته نصاً كامل النصية، إلا بعد أن يمر بمراحل بعضها ينصرف إلى الخيال والإلهام، وبعضها يتمحض للتجربة والممارسة، وبعضها ينصرف إلى الجهد العضلي (...)»[18].

فما النص – إذاً – وما علاقته بالكتابة؟

للإجابة عن هذا التساؤل سنركز على تحديد مفهوم النص؛ لأنه المجسد الحقيقي لعملية الكتابة.

يُعد موضوع النص من القضايا النقدية الكبرى التي دار من حولها الجدل والاختلاف؛ ذلك أن النقاد سئموا فوضى المفاهيم التي سادت مضامينه، ومن يطالع ما كُتب حول مفهوم النص باللغة العربية تنتابه حيرة مربكة، ويهوله ما يجد من فوضى وخلط واضطراب، ومن بين أسباب هذا الاضطراب في تحديد مفهوم النص «غياب تصور نظري محدد المعالم، ومنهاجية مضبوطة الحدود والأبعاد والغايات، مما يجعل الباحث العربي يلجأ إلى تشقيق الكلام، وإلى الأساليب البلاغية ليخفي الخسارات العلمية المؤكدة»[19].

كما أن من يطالع بعض المعاجم الغربية المتخصصة يجد أن لفظة (Texte) مشتقة من اللفظة اللاتينية (Textus)[20]، التي تعني في الثقافة اللاتينية: (النسيج)، إلا أن هذه اللفظة تطورت – دلالياً – وأصبحت تعني نسيج النص؛ لما يحمله النص من وحدات لغوية طبيعية متّسقة، وهذا معناه أن النص، وإن كان يقوم على المادة اللغوية؛ فهو

«شبكة من العلاقات تمتاز مكوناته بالانسجام والتماسك والعضوية والترابط والدينامية»[21].

وإذا تصفحنا المعاجم العربية، نجد ابن منظور[22] يقدم عدة معان للنص تؤدي كلها معنى الظهور والبروز، وغاية الشيء ومنتهاه، إلاّ أن ابن منظور لم يتجاوز المعنى اللغوي للنص، ولم يعطنا المعنى الاصطلاحي من خلال مدارسته مادة (نص) بل يكتفي بالقول: إن النص يحمل معنى إظهار ما خُفي من خلال الانتقال من نقطة بداية ونقطة نهاية.

أما المعجم الوسيط، فقد أثبت المعنى الاصطلاحي للنص: فهو صيغة الكلام الاصطلاحية التي وردت من المؤلف، والنص – أيضاً – ما لا يحتمل التأويل، ومنه قولهم: لا اجتهاد مع النص[23].

يرى الدكتور محمد مفتاح أن أول المؤسسين لمفهوم النص في الثقافة العربية الإسلامية هو الإمام محمد بن إدريس الشافعي (– 204هـ)، الذي عرّف النص في رسالته، وقرر أن النص هو: «المستغنى فيه بالتنزيل عن التأويل»[24].

يظهر أن الشافعي ربط مفهوم النص بالتأويل، وهذا أمر معروف لدى كثير من المفسرين، والمتصوّفة والمؤرخين[25].

نستنتج مما تقدم أن هناك اختلافاً واضحاً بين مفهوم النص في الثقافة اللاتينية، وبين مفهومه في الثقافة العربية الإسلامية، فالنص «في المجال الثقافي اللاتيني هو النسيج التي تولدت عنه مفاهيم عديدة بالتشبيهات والاستعارات»[26].

أما النص في الثقافة العربية الإسلامية، فلا يعني النسيج، وإنما يعني الظهور والبروز، يضاف إليه التأويل الذي يعني في النقد العربي الحديث: القراءة، ذلك أن التأويل هو الطريق المؤدية إلى معنى كلمة ملفوظ أو نص.

وقد ربط النقاد المحدثون بين الكتابة والنص، ورأوا أن العلاقة بينهما هي علاقة معقدة جداً، فعلاقة النص بالكتابة - حسب أحد الباحثين - هي «علاقة الأصل بفرعه (...) فالنص تالٍ للكتابة متولّد عنها، فهو ثمرة من ثمارها»[27]. كما أن النص هو عبارة عن وحدات لغوية منضّدة متّسقة، والكتابة عبارة عن وحدات لغوية منضدة متّسقة منسجمة. وهذا يعني أن التنضيد هو القاسم المشترك بين النص والكتابة؛ لأنه يضمن انسجام العلاقات بين أجزاء النص، مثل أدوات العطف، والضمير العائد، وواو الحال، وسواها من أدوات الربط المعنوي[28].

ولتحديد مفهوم النص وعلاقته بمستويات الكتابة كالخطاب مثلاً، يعتمد الدكتور محمد مفتاح المنهاجية القرماسية ومصادرها المختلفة، مستثمراً النتائج التي توصلت إليها نظرية قريماس (Greimas) في هذا المجال، كما تتبَّع الدكتور محمد مفتاح جهود النقاد العرب القدامى أمثال: عبدالقاهر الجرجاني، وابن البناء المراكشي وسواهما، ثم انتقل - بعد ذلك - إلى تتبع مفهوم النص عند الغربيين؛ لينتهي إلى جملة من التساؤلات عن ترجمة النص بكلمة Texte، يقول: «لماذا لم تُترجم كلمة Texte بالكتابة، أو بالكلام، أو بالنظم لاشتراكها مع الأصل اللاتيني في التتابع والتماسك والتعالق والتنظيم والتقنين والشمولية، وإنما تُرجمت بـ (النص) مع أن له معنى اصطلاحياً ضيقاً (...)»[29].

فالنص وإن حمل معنى الظهور أو البروز يحتاج إلى الكتابة، لأنها شرط ضروري من شروطه، كما أن الذي ترجم لفظة Txte بالنص انتبه إلى أهمية الكتابة والكلام في النص.

ومهما يكن من أمر؛ فإن مفهومي الكتابة والنص لايزالان في حاجة ماسة إلى البحث والمدارسة قصد تحديدهما تحديداً علمياً، وهذا التحديد لا يتأتى إلا باستيعاب موروث الآخر، واستيعاب هذه

الشبكة المعقدة من المحددات (Les Déterminants) المتنوعة لدلالات مفاهيم النقد العربي الحديث ومصطلحاته؛ لأن أحد أسباب تخبطنا في استخدام المفاهيم هو أننا أغفلنا هذه المحددات، واعتقدنا أن الأمر «لا يعدو كونه نقل كلمة من لغة إلى لغة أخرى، ونسينا أن اللغة ثقافة وفكر، وليست مجرد وعاء نصب فيه ما نريد من محتوى»[30].

الإحالات

1) ينظر على سبيل المثال لا الحصر:

(1) Jacques Derrida: L'écriture et la différence: Edition Seuil, Paris: 1967.

(2) Roland Barthes: Le Degré Zéro de l'ecriture: Edition Seuil, Paris: 1972.

2) ينظر: الدكتور عبدالملك مرتاض: الكتابة من موقع العدم (مساءلات حول نظرية الكتابة)، سلسلة كتاب الرياض: 61-62 – مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض/ السعودية 1419 هـ: ص 165-166.

3) ينظر: ابن منظور: لسان العرب: مادة، كتب.

4) ينظر: ابن منظور: المصدر نفسه: مادة كتب.

5) الدكتور عبدالملك مرتاض: المرجع نفسه: ص: 155.

6) ابن خلدون: المقدمة: تحقيق الدكتور علي عبدالواحد وافي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر: القاهرة: 279/3.

7) ينظر ابن خلدون: المصدر نفسه: 970/3.

8) ابن خلدون: نفسه: 972/3.

9) ابن خلدون: نفسه: 960/3.

10) هو بِشْر بن المعتمر، صاحب فرقة البشرية، انتهت إليه رياسة المعتزلة ببغداد، وانفرد عنهم في بعض المسائل الخاصة بمذهبهم. كان بشر نخاساً يتاجر في الرقيق، تُوفي في سنة 210هـ (ينظر: الشهرستاني: الملل والنحل: 81/1).

11) استخدم الجاحظ (الطبيعة) بالإضافة إلى مصطلح (الطبع)، يقول في البيان والتبيين: 208/1: «وقد يكون الرجل له طبيعة في الحساب، وليس له طبيعة في الكلام، وتكون له طبيعة في التجارة، وليس له طبيعة في الفلاحة (...)».

12) ينظر: الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، الطبعة الثانية – مطبعة البابي الحلبي، القاهرة: 1975، 138/1.

13) الجاحظ: المصدر نفسه: 28/3.

14) ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق الدكتور محمد قرقزان، الطبعة الأولى، دار المعرفة: بيروت/ الدار البيضاء: 1999: ص: 15.

15) شرح ديوان الحماسة: تحقيق: أحمد أمين، وعبدالسلام محمد هارون، الطبعة الأولى، دار الجيل، بيروت: لبنان، 1991: 12/1.

16) ينظر: ديفد ديتشس: مناهج النقد الأدبي في النظرية والتطبيق: ترجمة الدكتور محمد يوسف نجم، دار صادر بيروت: 1967، ص: 269.

17) الدكتور محمد مصطفى هدارة: مشكلة السرقات في النقد العربي، الطبعة الأولى، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة: 1958، ص: 258، نقلاً عن: EDWARDSL Plgiarism.

18) الدكتور عبدالملك مرتاض: المرجع نفسه: ص 303 .

19) الدكتور محمد مفتاح «المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي) الطبعة الأولى – المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء: 1999 ص: 15.

20) ينظر: Robert: Dictionnaire historique de la langue français, Voir textus, p: 112, et Ecyclopedie philosophique universelle voir p: 2578-2579.

21) أحمد الفوجي: من المعرفة اللغوية إلى المعرفة النصية (أو الحديث عن ضوابط التأويل)، مجلة علامات، العدد: 13 مكناس/ المغرب: 2000 ص: 107.

22) ينظر: ابن منظور: لسان العرب: مادة (نص).

23) ينظر: المعجم الوسيط: مادة (نص): ص 229.

24) الرسالة: تحقيق أحمد شاكر: المكتبة العلمية: القاهرة: ص: 14.

25) ينظر: الدكتور محمد مفتاح: المرجع السابق: ص: 15.

26) الدكتور محمد مفتاح: المرجع نفسه: ص 19.

27) الدكتور عبدالملك مرتاض: المرجع السابق: ص 305.

28) الدكتور محمد مفتاح: المرجع السابق: ص 27.

29) الدكتور محمد مفتاح: المرجع نفسه: ص 27.

30) الدكتور عبدالنبي أصطيف: المصطلح الأدبي في الثقافة العربية الحديثة (مشكلات الدلالة ومواجهتها) مجلة مجمع اللغة العربية المجلد 75، الجزء: 1، دمشق: ص: 146.



مقدمة:

الاستهلال لغةً متأتٍ من الفعل «هلَّ»، ومن بين ما يعنيه من معان، البداية والابتداء. ويقول ابن منظور:

«هلّ الشهر أي ظهر هلاله. والهِلّ تعني استهلال القمر، يقال أتيته في هلّ الشهر أي استهلاله[1].

وما نودّ دراسته في هذا البحث هو ما للاستهلال من أهميّة كبيرة في بناء النص، وفي فهم النص وفكّ مغاليقه في أحيان كثيرة، إن فهمنا مغزى الاستهلال وما تومئ إليه مفرداته سواء أكثرت أم قلّت يسهل علينا فهم النص. ومن هنا نرى أنه لا يمكن لنا أن ندرس الاستهلال بمعزل عن النص الأدبي، إنما تدرسه في كلّ متكامل مع النص، يرى بعض النقاد أن «الاستهلال ليس عنصراً منفصلاً عن بنية العمل الفني كله، كما يوهم موقعه في بدء الكلام، كما أنه ليس حالاً سكونية يمكن عزلها والتعامل معها كما لو كان بنية مغلقة على ذاتها، وإنما هو السّدى البنائي والتأريخي المتولد في العمل الفني كله، الخاضع لمنطق العمل الكلي. وفي الوقت نفسه فهو عنصر له خصوصيته التعبيرية باعتباره بدء الكلام، والبداية هي المحرّك الفاعل الأوّل لعجلة النص كلّه»[2].

وهناك تباين في حجم الاستهلال، فهل هو البيت الأوّل وحسب أو عدة أبيات أو أكثر من ذلك. والحق إن هذا يتوقّف على الشاعر

ومـراده مـن الاسـتـهـلال، فـسـنـلاحـظ أن بـعـض الـشـعـراء يوسّـع فـي الاستهلال إلى ما يعرف بالمقدّمة الاستهلالية وهذا ما نراه عند شاعر مثل أبي تمام والمتنبي، وقد يكتفي بعض الشعراء ببيت المطلع أو ببيتين.

نظرة القدماء إلى الاستهلال:

نُظِر إلى القصيدة الجاهلّية على أنها انعكاس للمجتمع الذي عاشت فيه. ونُظِر إلى الاستهلال على أنه جزء من أجزاء القصيدة ككل. يرى د. يوسف خليف أنها «تبدأ عادة بمقدمة أكثر ما تكون طللية، يصف فيها الشاعر الأطلال وصاحبة الأطلال، ويصور مشاعر الحب والوفاء التي يحملها لها في قلبه ويسجل أحزانه ولوعته التي خلّفتها له بعد رحيلها، ويرسم صوراً رائعة لوحشة هذه الأطلال بعد أن كانت عامرة بأهلها، ثم يخرج من ذلك كله إلى وصف رحلته أو رحلة صاحبته في أعماق الصحراء متخذاً من وصف الناقة جسراً يعبر عليه من شاطئ الحب إلى شاطئ الصحراء. ثم يقف أمام الصحراء الفسيحة المترامية إلى مالا نهاية يرسم صوراً أخاذة لظواهرها الطبيعية وحيوانها الشارد في أعماقها البعيدة، وما يدور بينه وبين الصيّادين الخارجين في طلبه من صراع. حتى إذا ما قضى حقوق الصحراء مضى إلى موضوع قصيدته الأساس فوفاه حقّه من القول، ثم يختم قصيدته – في أكثر الأحيان – بطائفة من الحكم المتناثرة يسجل فيها خلاصة تجاربه في الحياة»[3].

ويقول ياسين النصير: «لقد فرض المجتمع على الشاعر بناءً شعرياً هندسياً متكرر الوحدات والوظائف، والخروج على هذا التقليد خروج على أعراف ثقافية، وفي أول خروج على هذه التقاليد عند الشعراء الصعاليك كان سببه خروج الصعاليك كفئة وجماعة على تقاليد المجتمع وأعرافه. فتمردهم على قالب الشعر الجاهلي تمرد

على الوظيفة الاجتماعية للشعر نفسه. ويعد الشعراء الصعاليك أول من كسر الطوق المألوف فأكدوا هويتهم الشعريّة من خلال الموضوعات التي عالجها»[4]. وتأثرت المقدّمات والاستهلال كثيراً في العصر العباسي في مواجهة ثورات كثيرة مثل ثورة أبي نواس على المقدّمة الطللية، مما أثار حنق النقاد عليه واتهموه اتهامات شيء وقف على رأسها اتهامه بالشعوبيّة وبالتعصب ضد العرب لأنه بمهاجمته للاستهلال والمقدّمات كان يهاجم شعرهم وثقافتهم وحياتهم وهذه دعوى شعوبيّة.

ولم يفطنوا إلى التطور الكبير الذي أصاب الحياة العباسية، والتحضر الذي طرأ على المدينة العباسية في مواجهة البادية غير المستقرة والضاربة في عمق الصحراء وحياتها القاسية. ومن هنا فلا نرى أن ثورة أبي نواس على الاستهلال أو المقدّمة الطللية ضرباً من الشعوبية، وإنما جاءت استجابة للحياة العبّاسية المتحضرة المتقدمة، إنها استجابة لبيئة الأزاهير والنوافير والقصور والعمران. يقول د. حسين عطوان:

«إن أبا نواس لم ينزع منزعاً شعوبياً في دعوته وثورته، إنما كان يهدف إلى الصدق الفني فقد لاحظ أن شعراء الجاهلية كانوا يفتتحون قصائدهم بوصف الأطلال والبكاء على الديار، كما كانوا يصفون بيئتهم وما فيها من قفار وأشجار وحيوان دون أن ينكر ذلك عليهم لأنهم إنما كانوا يصورون بيئتهم الطبيعيّة وأحوالهم الاجتماعية، وما قامت عليه من الرحلة المستمرة عن بيئتهم وواقع حياتهم وأن ينفصلوا عنها انفصالاً تاماً، ويستلهموا حياة الماضين وتراثهم الفني، ويتخذونه المثل الذي يحاكونه ويقلدونه تقليداً ليس فيه أي أثر للحاضر، مع أن كل شيء في حياتهم قد تغير، إذ استوطنوا المدن التي تجري فيها الأنهار، وتزخر بالأشجار والورود والرياحين من كل لون، كما تعقدت العلاقات الاجتماعية بين الرجل والمرأة، وارتفعت وسائل اللهو، وكثرت

الحانات، وانتشرت دور الرقص والغناء، وأقبل عليها الشباب يطلبون المتاع واللّذة من كل نوع، مما يؤذن بأن تتطوّر المقدّمات مع تطور الحياة»[6].

ويرى البعض أن تمرّد أبي نواس على قالب القصيدة الجاهلية تمرّد على العقلية الشعريّة كلها، ولقي من النقاد الهجوم تلو الهجوم وعدّ مارقاً، وحركته التجديدية خروجاً على مألوف العرب، ولكن أبا نواس يؤكد في شعره التزاماً من نوع آخر بما فطرت عليه العقلية العربية من موازنة بين تجديد العصر وتجديد الشعر، وأوّل ما طال تجديد أبي نواس الاستهلال فقال:

انسَ رسم الديار ثم الطلولا   وارفض الربع دارساً ومحيلا

هل رأيت الديار ردّت جواباً   وأجابت لذي سؤالٍ سؤالاً

وأشربتها كأنها عينُ ديكٍ   يطرد الهمَّ طعمُها والغليلا

فاستهلال القصيدة الجاهليّة موقف اجتماعي أكثر منه مطلع لقصيدة. ولما جرى تبدل حقيقي في الموقف تغيّرت وظيفته، واستبدلت مواقعه. ولم يقف الأمر عند مطالع القصائد، وإنما تجاوز التغيير إلى داخل بنية القصيدة ذاتها. فبعدما كانت القصيدة الجاهليّة موزعةً إلى مقطعات كل واحدة لها موضوع خاص، ولكل مقطع استهلاله الجزئي الصغير، أصبحت القصيدة أقرب إلى الوحدة الموضوعية التي تشدّ أوصالها وتلملم شتاتها، فما كان من الاستهلالات الصغيرة إلاّ أن اختفت أو التحمت في موضوع كلي واحد، لعل «المتنبي» بإجادته لفنّ التخلّص، أكثر الشعراء اهتماماً بالوحدة العضويّة وإن لم تخل قصائده من تداخل الموضوعات[7].

وأولى النقد العربي القديم الاستهلال عناية خاصة، والتفتوا إلى ما سمّوه «ببراعة الاستهلال»، ويشرح الهاشمي براعة الاستهلال، بأنها تعني براعة الطلب وهي أن يشير الطالب إلى ما في نفسه دون

أن يصرّح بالطلب[8]. ويقول ابن رشيق: «إن حسن الافتتاح داعية الانشراح، ومطيّة النجاح وتزداد براعة المطلع حسناً، إذا دلّت على المقصود بإشارة لطيفة، وتسمى براعة استهلال هي أن يأتي الناظم أو الناثر في ابتداء كلامه بما يدل على مقصده منه بالإشارة لا بالتصريح»[9].

ويبدو أن النقد العربي القديم أدرك أهمية الاستهلال في بناء العمل الأدبي، ومن هنا نجد إشادة بالمطالع التي تنبئ عمّا بعدها، وتقود إليه وتدلّ عليه. وأقدم نصّ يوصي بتنبؤ المطلع بالغرض الرئيسي لا يشير إلى الشعر بل إلى النثر. ففي تعريف للفصاحة والبلاغة ينسب إلى ابن المقفع قوله: «وليكن في صدر كلامك دليل على حاجتك، كما أن خير أبيات الشعر البيت الذي إذا سمعت صدره عرفت قافيته..»[10].

ووقف كثير من النقاد القدماء عند بيت المطلع لكثير من القصائد فأثنوا على المطالع الجيدة وذمّوا الرّديئة في نظرهم، فهذا الحاتمي في حلية المحاضرة ينقل خبراً لأبي عمرو ابن العلاء يمتدح فيه الأخير مطلع مرثية أوس بن حجر:

أيتها النفس أجملي جزعاً   إن الذي تحذرين قد وقعا

وامتدحوا مطالع أخرى لقيمتها الذاتية كبيت النابغة المشهور:

كليني لهمٍّ يا أميمة ناصبٍ   وليلٍ أقاسيه بطيء الكواكبِ

وفي هذه الأخبار جميعاً تمتدح الأبيات صراحةً بوصفها ابتداءات، «مطالع»، تظهر أن النقاد كانوا واعين بأهمية البيت الأوّل في القصيدة: بيت يكون عادةً محمّلاً بالعاطفة، ويوسم صراحة بالتصريع، ويشار به إلى القصيدة، لأن قصائد قليلة هي التي حملت اسماً أو عنوانا[11].

نظرة المحدثين إلى الاستهلال

وعى المحدثون الدور البنائي للاستهلال بشكل جيد، وأدركوا ما للمقدمة الطللية من أهمية في استجلاء رؤية الشاعر العربي القديم للوجود، ومقاومته للخراب والدّمار وإيمانه الشديد بقوة الطبيعة وقسوتها، وصراعه معها. فراحوا يستثمرون فكرة الوقوف على الطلل في قصائدهم، باعتبار الطلل أحد المحاور المكانية الأساسية الداخلة ضمن تجارب القدماء.

فهذه فدوى طوقان تقول في قصيدة بعنوان: «لن أبكي»:

على أبواب يافا يا أحبائي

وفي فوضى حطام الدور

بين الردم والشوك

وقفت وقلت للعينين: ياعينين

قفا نبكِ

على أطلال من رحلوا وفاتوا

تنادي من بناها الدار

وأن القلب منسحقاً

وقال القلب ما فعلت؟

بك الأيام يا دار؟

وأين القاطنون هنا

وهل جاءتك بعد النأي هل

جاءتك أخبار

هل كانوا

هنا حلموا

هنا رسموا

مشاريع الغد الآتي

فأين الحلم والآتي وأين همو

وأين همو

ولم ينطق حطام الدار

ولم ينطق سوى غيابهمو

وصمت الصمت، والهجران

ففدوى طوقان تستثمر مطلع معلقة امرئ القيس (قفا نبكِ)، وتحاول أن تعيد أو تُحيي تجربة امرئ القيس، وأن تعيد قراءتها بشكل ينسجم مع تجربتها الذاتية، فهي تقف على أبواب يافا وتقرأ فيها صور الخراب والدّمار والحطام والرّدم والشوك، وكأنها ترى الأثافي والثمام، تلك الأشياء التي كان يذكرها الشعراء الجاهليون على أنها علامات على ما تبقى من آثار(12).

إن فدوى طوقان نجحت في اتخاذ مقدمة امرئ القيس الطللية استهلالاً لقصيدتها «لن أبكي» وراحت تطلّ من خلاله على فضاء قصيدتها، فإذا القصيدة من أولها إلى آخرها تنبض بروح الاستهلال وتترسم خطاه، بل إن بناء القصيدة بأكمله يقوم على مفردات الاستهلال الطللي «قفا نبكِ» مما شكّل وحدة موضوعية لقصيدتها، حرص الشعراء المحدثون على توفيرها في أكثر قصائدهم.

ويعجب الناقد والشاعر «محمد بنيس» بكلام «حازم القرطاجني» عن الاستهلال لأنه لمح تأثيره في بناء النص الشعري وتأثيره في العمل ككل يقول: «إن حازماً شرح وظيفة الاستهلال أفضل من سابقيه حينما رأى أن تحسين الاستهلالات والمطالع من أحسن

شيء في هذه الصناعة، إذ هي الطليعة الدالة على ما بعدها، المنزلة من القصيدة منزلة الوجه والغُرّة، تزيد النفس بحسنها ابتهاجاً ونشاطاً لتلقي ما بعدها إن كان بنسبة من ذلك. وربما غطّت بحُسنها على كثر من التّخوّن الواقع بعدها إذ لم يتناصر الحسن فيها وليّها»[13].

ومن هذا كله يتبين لنا أن الاستهلال عنصرٌ توصيلي، وظيفته ربط الشاعر بالمتلقي، ويبدو من خلال أقوال بعض السلف لوحةً تزيينية تلفت الأنظار إليها لأنها تبهرك ببريقها، ومن هنا جاء تسميتهم للاستهلال الجيد «ببراعة الاستهلال»[14].

إن تلك الأقوال تدور في فلك مفهوم الاستهلال كحلية، وظيفتها ربط التواصل بما يرضي رغبة السامع – القارئ[15].

إنها وظيفة إقامة الاتصال التي قال بها ماليتوفسكي وتبناها ياكبسون معرفاً إياها بأن «هناك وسائل تؤدي أساساً إلى ربط التواصل أو إطالته أو قطعه»[16].

إن القدماء لم ينتبهوا – مثل المحدثين – إلى أن الاستهلال يشكل أكثر من الربط والتوصيل وعلاقة الامتداد بين الشاعر والمتلقي، إذ يرتكز عليه بناء النص كله، بل هو حجر الأساس الذي يقوم البناء عليه، فإذا انهدم انهدم البناء كله. إذ هو «طقس الشروع في بنية فضاء القصيدة»[17]. وهو عنصر بنائي للنص بأكمله، ووظيفته نصيّة أساساً، لأنه القالب الذي تصبح أبيات القصيدة مجبرة على الخضوع لقوانينه، وبذلك يتحوّل إلى عقد بين الشاعر والسامع، القارئ أيضاً بعد أن يقدّم الاستهلال لسامعه –قارئه القوانين الأولى للعبة الكتابة أو القول، فيما هو يجذبه بقوة إلى مجاله الحيوي. ومفهوم الاستهلال كعنصر بنائي هو الأسبق بالنسبة للشعرية[18].

والتفت المحدثون في قصائد الشعر الجديد إلى العناوين التي يضعها الشعراء لقصائدهم، ومن هنا راحوا يهتمون بدراسة العنوان

باعتباره العتبة الأولى للنص، وباعتباره أول ما يوصل المتلقي بالنص، فيصدمه أو يدهشه أو يثير مكنونات أو يفجّر طاقات لديه، فيطلّ من خلاله على فضاء النص. وقد يوحي بقيم كثيرة ومختلفة. يقول رولان بارت: «إن العناوين عبارة عن أنظمة دلالية سيميولوجية تتضمن قيماً مجتمعيّة، أخلاقية، وأيديولجية كثيرة، لا بد للإحاطة بها، من تفكير منظم هذا التفكير هو ما ندعوه هنا على الأقل، سيميولوجيا»[19].

والعنوان ذو حمولات دلالية، وعلامات إيحائية شديدة التنوع والثراء، مثله مثل النص، بل هو نصّ موازٍ كما عند جيرار جينيث. وإذا كان النص نظاماً دلالياً وليس معاني مبلَغة، فإن العنوان كذلك نظام دلالي رامزٌ له بنيته السطحية ومثواه العميق مثله مثل النص تماماً[20].

ويرى د. شكري عيّاد في كتابه: مدخل إلى علم الأسلوب أن العنوان في القصيدة الحديثة، ما هو إلاّ بيت المطلع في القصيدة العربيّة، إذ يقوم مطلع القصيدة بما يقوم به العنوان في القصيدة الحديثة[21].

المقدمات الاستهلالية عند المتنبي

استوعب الشاعر العباسي التراث استيعاباً ممتازاً، ولكنه راح يجدّد فيه، ويحوّر في أساليبه وفي لغته، ومن بين تجديداته وقوفه عند الاستهلال وثورته على المقدّمات الطللّية. ولكنه حافظ على ذوق القدماء في وجود المطالع الجيدة وتجنب المطالع الرديئة. وراح يبتكر إلى جانب ذلك مقدمات يضمنها ما يختزنه من مشاعر ذاتية ورؤى شخصيّة قد لا تتاح له الفرصة أن يظهرها في القصيدة إلاّ من خلال المقدّمة، وجعل هذه المقدمة الذاتية مرتبطة أشدّ الارتباط ببناء القصيدة، وذلك كي يوفّر لقصيدته بناءً متماسكاً، يكون هو نفسه جزءاً منه من خلال المقدمة، بما ينثره من خلالها من رؤى ذاتية ومواقف شخصيته وتطلعات وطموحات.

والحق إن أبا الطيب المتنبي مسبوق إلى هذه المقدمات من قبل أبي تمام، ولكنهما مختلفان من حيث طبيعة التكوين والشخصية والطموح، قريبان من حيث استخدام المنطق في شعرهما.

أراد أبو تمام أن يكون مجدداً في مقدماته فراح يُظهر من خلالها ما يتصف به من ذكاء واختراع ومهارة وإبداع، إنه يحاول أن ينثر فيها فكره وفلسفته للموجودات وللطبيعة بشكل خاص، بالإضافة إلى ما امتاز به من زخرف وتنميق وتلوين عقلي وصوتي. وخير مثال على ذلك رائيته التي يمتدح فيها الخليفة المعتصم، ويفتتحها بمقدمة استهلالية يصف من خلالها الطبيعة أبدع وصف ويجعلك تعيش في جو ممطر وهو صحو وصحو وهو ممطر في مفارقات وتضادات ونوافر عجيبة أبدعتها عقلية أبي تمام المبدعة، فتحسّ من خلالها وكأن أبا تمام يستعرض هذه القدرة على التصوير التي وهبها الخالق له. ثم يروعك بهذا الوصف الرائع للربيع بأزاهره ووروده التي تحجب أشعة الشمس فتحوّل نهاره إلى ليلةٍ مقمرة جميلة بديعة. إنها الأرض المخصبة المعشوشبة المزهرة التي تجمع مختلف الألوان الزاهية، وتحتوي إبداعات جماليّة أخاذة. فهل قصد من خلال هذا الربيع الجميل عهد خليفته المزهر زهر الربيع، وعهده المشرق إشراق الورود والزهور، يقول[22]:

رقت حواشي الدهر فهي تمرمر ... وغدا الثرى في حليه يتكسر
نزلت مقدّمة المصيف حميدةً ... ويد الشتاء جديدة لا تكفر
لولا الذي غرس الشتاء بكفه ... لاقى المصيف هشائماً لا تثمر
مطر يذوب الصحو منه وبعده ... صحو يكاد من النضارة يمطر
غيثان فالأنواء غيث ظاهر ... لك وجهه والصحوُ غيث مضمر
أربيعنا في تسع عشرة حجة ... حقاً لهنك للربيع الأزهرِ
وندى إذا ادّهنت به لمم الثرى ... خِلت السحابَ أتاه وهو مُعذر

مـا كانـت الأيـام تسلـــب بـهـجـة   لـو أن حسـن الـروض كـان يعمـر
أو لا تـرى الأشـيـاء إن هـي غـيّـرت   سمجت وحُسن الأرض حين تغيّر
يا صـاحبـيّ تقصيـا نظـريكما   تـريـا وجـوه الأرض كيـف تصـوّر
تـريـا نهـاراً مـشـمـسـاً قد شـابه   زهـر الرّبـا فـكأنمـا هـــو مـقـمـر
دنـيـا مـعـاش لـلـــورى حـتـى إذا   جـاء الربيـع فإنمـا هـــي مـنظـر
أضحت تصوغ بطونها لظهورها   نـوراً تـكـاد لـــه الـقـلـــوب تـنـور
مـن كل زاهـرةٍ تـرقـرق بـالـنـدى   فـكـأنمـا عـيــــن إلـيـــك تحـدّر
تبدو ويحجبها الجميـم كـأنها   عـذراء تـبــــدو تــارة وتـخـفـر
حتـى غـدت وهـداتـهـا ونجـادهـا   فئـتـين فـي خلـع الربيـع تبختـر
مـصـفــــرة مـحـمــــرة فـكـأنـهـا   عصب تيمـن في الـوغـى وتمضـر
مـن فـاقـع غـض الـنـبـات كـأنـه   در يـشـقـق قـبـل ثــم يـزعـفَـر
أو سـاطـع فـي حمـرة فـكـأن مـا   يـدنـو إلـيـه مـن الـهـواء مـعـصـفـر
صُنـع الـذي لـولا بدائــع لـطـفـهِ   مـا عـاد أصفـر بـعـد إذ هـو أخضَرُ

إنـه استهلال، «وافتتاح يضع فيه أبو تمام الطبيعة في مقدمة مديحه للمعتصم وضعاً جديداً يختلف عما عهدناه لدى الشعراء السابقين وعن جميع ما عهدناه عند أبي تمام نفسه، فهذه أكمل لوحة رسمها للربيع وأوفى مقدمة مثلت فن أبي تمام في المقدمات، وفنه في الثقافة، وفنه في التصوير والتعبير، فأبو تمام يقدّم نموذجاً جديداً لمقدمة القصيدة يعتمد على ما ترك السابقون من وصف الطبيعة، ويستجيب في نفس الوقت لمحاولات المعاصرة التي أرادها أبو نواس وغيره، وكان أبو تمام يرى في منظر الربيع عصر المعتصم الزاهي، فهو ربيع الدولة العباسية، وقد أبدع في هذه المقدمة صوراً تشكيلية وظّف فيها اللون والضوء ولاءم بين الحركة والشكل واللون، وشاكل بين

الطبيعة والإنسان، وقدّم خفايا نفسه وعميق مشاعره فحرك الإحساس وهزّ المشاعر، ووصل الطبيعة بالقضية الكبرى في الحياة وإبداع الخالق، مما يؤكد أن أبا تمام كان يبحث عن شيء جديد يجعله في مقدمة قصائده غير الأطلال الدارسة التي لم تعد تلائم الحضارة العبّاسية، وقد قدّم هذا الشيء الجديد في هذا النموذج من وصف الطبيعة الذي اشتركت العواطف الإنسانية في التعلق به، وهو نموذج يصوّر مذهبه الجديد الذي استوعب الفلسفة والثقافة وعمق الفكرة بجانب الطباق وحسن التصوير وغرابة الاستعارة وتكدّس البديع والبيان وغريب المتناقضات ونوافر الأضداد»[23].

لقد سيطر على الشاعر في حديثه عن الشتاء والرّبيع شعور بالرّضا والبهجة، تمثّل فيما يحدثه الشتاء من انقلاب في كل شيء. «لقد بدا مبتهجاً بما يمكن أن نسميه "الانقلاب" إلى الضد المأمول. وابتهاجه هذا جسّده البيت الأول الذي أراده الشاعر أن يكون حاملاً بملكاته المنتقاة – صوتاً وصورة – لكل ما يغمره من رضا قلبي إزاء هذا الانقلاب أو التحوّل أو التبدل أو التغير»[24].

لقد كان الشاعر منبهراً بالربيع أيما انبهار، وكان مفتوناً بالطبيعة أيما فتنة، وكل جمال في المقدّمة كان يومئ إلى ممدوحه، وقد بدا هذا واضحاً في حديثه عن الشتاء والربيع. «إن انبهاره بربيعه المميز «المعتصم» أخذ ألواناً مميزة من الخطاب الفني تتعادل ونشوة الفرحة الكبرى التي كان يشعر بها لدى مقدمه. لقد جسّم الربيع وبث فيه حياة الإنسان ومشاعر الإنسان وتودد إليه تودد الحبيب إلى الحبيب فناجاه برقةٍ ولطف»[25].

ويرى د. حسين عطوان أنها «من أروع المشاهد التي حبّرها أبو تمام، وكان يجهد نفسه ويكد عقله في تصنيعها وإحكامها وزخرفتها، لكي يبهر السامعين ويروع المشاهدين، إذ يتمثل فيها فنّه بكل ما اتصف

به من تعمّق وإغراب في التفكير، وتنميق للصور وجنوح إلى التشخيص»[26].

إن مقدّمة أبي تمام الاستهلالية كانت تقوم بعمل بنائي كبير في القصيدة؛ «إذ تجلّت مقدرة الشاعر بوصل المقدّمة بالموضوع وصلاً بنائياً متماسكاً، إذ كان الشعراء في الجاهلية وعهد بني أمية يفتتحون مدائحهم بذكر الديار والبكاء فيها والوجد بفراق ساكنيها، حتى إذا ما انتهوا من ذلك وأرادوا الخلوص إلى الموضوع قالوا: «دع ذا». وهذا ما يسميه النقاد «الخروج المنفصل». وقد استخدم الشعراء العباسيون هذا النوع من الخروج، واستخدمه هو كذلك، غير أنه لم يقف عنده، بل عمد إلى نوع آخر هو ما يسميه النقاد «الخروج المتصل»، وهو ما تلتحم فيه المقدّمة بالموضوع. وطبيعي أن هذا النوع لم يكن هو أول من اخترعه، فقد استخدمه غيره من الشعراء العباسيين. غير أن المهم هو أنه استكثر منه وتميّز به وبرع فيه. بل إن الأهم في هذه المقدمة هو أنه عرف كيف يلائم بين موضوعها في جملته وبين موضوع المدحة، إذ جعل الربيع مشبهاً شمائل المعتصم وفضائله من أريحية وعدل وخير ورضاء عمّ الناس في عهده، وبعبارة أخرى استطاع أن يقدّم لخيرات عهد المعتصم وطيباته التي نوّه بها في مدحه له بهذا الوصف للربيع، وحسناته مما يجعل المقدمة منسجمة أشدّ الانسجام مع الموضوع، ومما يجعلها مستلهمة منه وعاكسة له»[27].

وتعدّ مقدمة أبي تمام في قصيدته التي امتدح بها المعتصم بمناسبة فتح عمورية – فتحاً جديداً في القصيدة العربية.

وحينما ندلف إلى أبي الطيب المتنبي نجده يتخذ من المقدّمة الاستهلالية فرصة للظهور والزّهو والغرور، فإذا المقدّمة تتحول عنده إلى قطعة من ذاته – إن صحّ هذا التعبير – يعرض من خلالها ما يفكر فيه وما يبطنه وما يودّ الكشف والبوح عنه. فقد كانت مقدّمات قصائده بدويّة حضرية، فعُدّت شيئاً جديداً في الشعر العربي، وقد

جعل المتنبي مقدمات قصائده تعبيراً مباشراً عن مشاعره وأحاسيسه، وقد حكم بناء القصيدة عنده أحداث حياته وإحساسه بنفسه المتعالية وبالغربة والقلق والشعور بالتفوق العارم الذي جعله يتعالى حتى على نفسه، لذلك كانت أبعاد قصائده هي أبعاد حياته القائمة على التفكير في الحياة من خلال نواميسها الطبيعية والواعية، وعلى صحة الذهن والتفكير والمعرفة والاستنباط، ويعني هذا أن قصائده بنيت بناءً ذاتياً، فنحن نستشف مثلاً من دوي النغم في قصائده تأثيراً غير مباشر لما يضطرب في نفسه من ميلٍ إلى العظمة فقصائده تهدر كهدير نفسه»[28].

وأول قصيدة نتوقف عندها للمتنبي قصيدة بائية في مدح كافور، جاءت مقدمتها في تسعة عشر بيتاً، وهي مقدمة طويلة إذا ما عرفنا أن عدد أبيات القصيدة ستة وأربعون بيتاً. يقول[29]:

من الجآذر في زيِّ الأعاريب حمر الحلى والمطايا والجلابيبِ
إن كنت تسأل شكاً في معارفها فمن بلاك بتسهيدٍ وتعذيبِ
لا تجزني بضنى بي بعدها بقر تجري دموعي مسكوباً بمسكوبِ
سوائر ربما سارت هوادجها منيعة بين مطعون ومضروبِ
وربما وخدت أيدي المطى بها على نجيع من الفرسانِ مصبوبِ
كم زورةٍ لك في الأعراب خافية أدهى وقد رقدوا من زورة الذيبِ
أزورهم وسواد الليل يشفع لي وأنثني وبياض الصبح يغري بي
قد وافقوا الوحشَ في سكنى مراتعها وخالفوها بتقويضٍ وتطنيبِ
جيرانهم وهم شرّ الجوار لها وصحبها وهم شرّ الأصاحيبِ
فؤاد كل محب في بيوتهم ومال كلّ أخيذ المال محروبِ
ما أوجه الحضر المستحسنات بهِ كأوجه البدويات الرّعابيبِ
حُسْنُ الحضارة مجلوبٌ بتطريةٍ وفي البداوة حسنٌ غير مجلوبِ

أين المغيزُ من الآرام ناظرةً | وغير ناظرةٍ في الحُسنِ والطيّبِ
أفدي ظباءَ فلاةٍ ما عرفن بها | مضغ الكلام ولا صبغَ الحواجيبِ
ولا برزت من الحمَّام ماثلةً | أوراكهن صقيلاتِ العراقيبِ
ومن هوى كل من ليست مموهةً | تركت لون مشيبي غيرَ مخضوبِ
ومن هوى الصدقَ في قولي وعادتِهِ | رغبت عن شعر في الرأس مكذوبِ
ليت الحوادث باعتني الذي أخذت | مني بحلمي الذي أعطت وتجريبي
فما الحداثة من حلمٍ بمانعةٍ | قد يوجد الحِلمُ في الشبان

أول ما يسترعي نظر القارئ في بيت المطلع دال الأعاريب، وإثارته للقارئ ناجمة عن كونه قليل الاستعمال، فالمستعمل الأعراب، والأعاريب جمع للأعراب وفي هذا تعمد للجمع الثاني ودلالته توكيديّة وذات بعد متعمق ومتجذر في العروبة، ويوحي بأن الشاعر يركز عليه بكل عمق، وكل هذا ناتج عن استخدامه لجمع الجمع. ليس هنا وحسب، بل إنه جعله مصرّعاً مع نهاية البيت كي يبشر بالقافية التي بدورها تتكرر في القصيدة لتبشر هي الأخرى بميلاد القصيدة ككل. إن اختيار دال الأعاريب لبناء القافية عليه يدلل على مدى أهميته في بناء القصيدة، لأن تكرار القافية سيظل يذكر به إيقاعياً، وكأنه يفرض سلطته لا على البيت الأول من خلال التصريع وإنما على القصيدة كلها.

ومن هنا لا نعتقد أن تكرره في القصيدة بأنماط مختلفة جاء اعتباطاً، فقد تكرر بمادته في البيت السادس «الأعراب»، ثم بمعناه في البيت الحادي عشر «البدويات»[30].

إن دال «الأعاريب» يشكل مثيراً أصلياً في الصورة الشعريّة ويمكننا من خلال تتبعه في حركة القصيدة أن نفكَّ مغاليقها، وأن نصل إلى تفسير قد يوجهنا إلى المعنى أو الدلالة الكلية للقصيدة[31].

إن هذا المثير الأصلي يختلط ويمتزج بمستثار إضافي يتمثل في دال «الجآذر» ويتكرر هو الآخر في أبيات كثيرة متخذاً صوراً مختلفة، إذ يذكر في البيت الثالث في دال: البقر والبيت السادس في صورة وحش هو الذئب، وفي البيتين السابع والثامن بلفظة «الوحش» وفي البيتين الثالث عشر والرابع عشر بدوال: الآرام، والظباء.

إن التشابه القائم بين المثير الأصلي «الأعاريب» والمستثار الأضافي يكمن في أن الطرفين يسكنان البادية، يقول:

قد وافقوا الوحش في سكنى مراتعها   وخالفوها بتقويضٍ وتطنيبِ

وتربطهما علائق الجوار من جهة والصحبة والمعايشة من جهة أخرى.

إن صورة الأعاريب تستدعي صورة وحش البادية وحيوانها، وما تتميّز به هذه الحيوانات من معاني التأبد والافتراس وأصالة الطبيعة، وهي معانٍ تتشابك وتمتزج بصفات الأعاريب حمر الحلى والمطايا والجلابيب، وتختلط بمنعتهم ومحافظتهم على كرامتهم.

يقول:

سوائر ربما سارت هوادجها   منيعة بين مطعون ومضروب

وربما وخدت أيدي المطي بها   على نجيع من الفرسان مصبوب

إن هذا المستوى من القراءة يولد دلالة معناها: إن الطبيعة تحتضن الأعراب والوحش، مستأنسين بمنعتها وخلقها، وأصالتها وقيمها، لم تلوث ولم تخدش أصالتها.

وهذا التوقع من القراءة يقودنا إلى توقع آخر يستخدم بنية التضاد حينما يوازن الشاعر بين جمال البدو الطبيعي وجمال الحضر الصناعي، بين الأصالة والزّيف، بين الكلام الفصيح والتفاصح في الكلام، بين الزينة الطبيعيّة والزّينة الصناعية، بين المشية المقتصدة والمشية المصطنعة[32].

وكل هذه المفارقات جاءت بشكل مباشر لتنبئ وترهص بولادة معنى مفاده أن الصدق مع النفس أمر سام، به قوام المرء واستواء شخصيّته، إذ راحت القصيدة توجهنا إلى أنَّ الأمر لم يكن حضارة وبداوة فحسب، وإنما هي في التحليل الأخير «قضيّة الأصالة المنشودة في كل شيء، وبلا حدود، قضية الصدق مع النفس حتى لو ابتعثت صراحة هذا الصدق من المرارة ما تبتعثه صراحة المشيب»[33].

ومن هوى كل من ليست مموهّة   تركت لون مشيبي غير مخضوبِ

ومن هوى الصدق في قولي وعادته   رغبت عن شعر في الرأس مكذوبِ

إن القارئ الضمني الذي يرافق النص منذ بنائه، بل من مبتدئه تمثل في استدعاءات الأعاريب لما هو أقرب إليهم في طباعهم وسكناهم وبيئتهم، وهذا استدعى من القارئ أن يتحسس صفاتهم ومميزاتهم القائمة على الفطرة والعفوية والمنعة والصدق، وهي بنية ظلت محايثه للنص الأصلي الذي يمثل في الكشف عن هوية الأعاريب من خلال تلك البنية، فتحققت لدى السامع والقارئ أن مرجعية النص تدور حول الصدق مع النفس ونبذ الكذب والزيف[34].

فانظر إلى قوله:

أفدي ظباء فلاة ما عرفن بها   مضغ الكلام ولا صبغ الحواجيب

إن البدويات مطبوعات على حسن الكلام، وحسن الحواجب، فلا يصبغن حواجبهن بالسواد، ولا يمضغن الكلام لأن كلامهن فيه غُنّه فلا يحتجن إلى تكلفها، بينما غيرهن يتفاصحن بكلامهن ويصطنعن زينتهن اصطناعاً.

إن ذكر الشاعر للأعاريب في هذه المقدمة الاستهلالية - يستلزم ذكر الضد وهو العجم، وما العربي الأصيل سوى الشاعر، والأعجمي المزيف الكذاب سوى كافور ممدوحه، ومن هنا استطاع

النص أن يقوم على متواليات لغويّة كثيرة من خلال بنية المفارقة الصريحة عبر هذا السيل المتدفق من البنى ليخبئ في داخلها بنية قوية الدلالة على أن ما أراده هو كافور حينما قال: «ما عرفن بها مضغ الكلام»، فمضغ الكلام يعني التفاصح وتكلف الفصاحة وهذه سمة الأعجمي.

ومن هنا نلاحظ سطوة المقدّمة وقوّتها في توجيه بناء القصيدة، إن الشاعر حاول في المقدّمة الاستهلالية أن يظهر لممدوحه بمظهر الأعرابي الأصيل الذي يهوى الصدق ويتخذه عادة له، ويتمنى أن تصل عدوى الصدق هذه إلى الآخر «الممدوح»، وذلك من خلال التركيز على الأعراب وعلى صفاتهم، وعلى ذكر الصدق والوفاء، وهذا ما نجده واضحاً في صفات الممدوح والتركيز عليها من مثل قوله:

ترعرع الملك الأستاذ مكتهلاً قبل اكتهال أديباً قبل تأديب

وهناك قصيدة لاميّة يمدح فيها سيف الدولة وذلك بعد مغادرته بلاد كافور. افتتح الشاعر مدحته بمقدمة غزلية طويلة، نظن ظناً أنها كانت ترمز إلى عمق العلاقة بينه وبين سيف الدولة، أو قل إنها محمّلة بمشاعر فياضة وعواطف جيّاشة، وجوى مشترك بين الطرفين كما يقول. وإن هذه المقدّمة الاستهلالية ممتدة في القصيدة بأكملها، مما حدا ببعض الباحثين إلى القول:

«ولكننا لو ارتددنا من الخواتيم إلى البدايات لوجدنا أن أكثر من خمسة عشر بيتاً تتعاقب على الامتياح من هذا المعين الغزلي، دون أن يؤدي ذلك إلى طمس الدلالة المدحيّة أو إغلاقها، إذ تتراءى هذه الدلالة من خلل ذلك النقاب الغزلي الشفيف، في لمحة هنا، أو إشارة هناك، أو قرينة بين هذه وتلك يكشف عنها مجمل السياق، فإذا أضفت إلى هذا كله ما ترويه ملابسات القصيدة من أن الشاعر كتب بها إلى سيف الدولة بعد خروجه من مصر ومفارقته كافوراً، استطعت أن

تدرك سرّ ذلك «الجوى» الذي يقوم مقام الصب من البنية العميقة للنص، والذي إن وشت به الخواتيم مجرد وشاية، فقد أفصحت عنه البدايات بقدر ما تسمح به طبيعة اللغة الشعريّة من التفات ومواربة»[35].

وهذه هي المقدمة:

مـا لنـا كُلُّنا جَـوىً يا رسُـولُ ... أنـا أهـوى وقلبـك المتبـولُ
كلّما عـاد مـن بعثـتُ إليهـا ... غـارَ منّـى وخـان فيـما يقـولُ
أفسدت بيننا الأمانات عيناها ... وخانـت قلوبَهـنَ العقـولُ
تشتكي ما اشتكيتُ من طرب ... الشوق إليها والشوق حيث النحولُ
وإذا خامر الهـوى قلب صـب ... فعليـه لكـلّ عيـن دليـلُ
زوّدينا من حُسـن وجهكِ ما ... دام فحسن الوجوه حالٌ تحـولُ
وصلينا نصِلْكِ في هذه الدنيا ... فـإنّ المقـام فيهـا قليـلُ
من رآهـا بعينها شاقة القُطان ... فيهـا كمـا تشـوقُ الحُمُـولُ
إنْ ترَيْنـي أدُمْـتُ بعـد بياض ... فحميد من القنـاة الذّبـولُ
صحبتني على الفلاةِ فتاةٌ ... عادة اللون عندهـا التقييلُ
سترتك الحجالُ عنها ولكن ... بكِ منها من اللّمى تقبيلَ
مثلها أنتِ لوّحتني وأسقمت ... وزادت أبهـا كمـا العُطبـولُ

يستغل أبو الطيب المقدّمة ليحمّلها ما يحمله من هموم، وما يجنّه من آلام نفسيّة محرقة، ولعلّ بيت المطلع يلخّص الأجواء النفسية المؤلمة التي يجيش بها صدر المتنبي ويشاركه فيها ممدوحه وصديقه القديم وذلك منذ البداية بالجملة الاستفهامية: «ما لنا»، وهي جملة تحمل في ثناياها شحنة من الحيرة والذهول وعدم التصديق بما جرّه القدر على كليهما، ولا شك أن وضع الصيغة بجمع المتكلم تدلّ على اشتراكهما في المكابدة والمعاناة.

وإذا واصلنا قراءة القصيدة قراءة إنشادية كما كانت تنشد وتوقفنا عند قوله: «ما لنا» ثم تابعنا ... ما لنا كلّنا جاء الخطاب ليؤكد على هذه الاشتراكية في الألم والمعاناة بينهما، وكأن المتنبي يوحي منذ الاستهلال بأنه مربوط المصير بممدوحه كما أن ممدوحه مربوط المصير به، فكلاهما مكمّل للآخر، وكلاهما لا غنى له عن الآخر، وكلّ منهما كان يرى نفسه في صاحبه، وإذا واصلنا قراءة بيت المطلع بنفس الطريقة الإنشادية التي نتوقع أن يتوقف عندها المنشد تولّدت لنا القراءة التالية: ما لنا كلّنا جو، فإضافة الدالة الجديد «جو» إلى الجملة الاستفهامية يوضح بشكلٍ جليٍّ الحالة السيئة التي وصل إليها الطرفان، الشاعر والممدوح.

إن هذا الدال يسيطر على القصيدة من أوّلها لآخرها، وكأنه جيء به دالاً مفتاحاً لفهم مغاليق النص على امتداده حتى النهاية.

ويمكننا - بحكم الطبيعة الإنشادية للقصيدة العربيّة أن نقرأ بيت المطلع هكذا: مالنا؟ ثم نستأنف بقراءة الجملة الاسمية الثانية: "كلّنا «جوى»، والجملة الاسمية بطبيعتها توحي بثبات الدلالة، فكأن حقيقة الجوى أصبحت واقعة لدى الطرفين، والاستفهام حولها يثير الدّهشة والاستغراب من حصوله وكأن لسان حال الشاعر يشير إلى أنه كان من المفروض ألاّ يحصل ما حصل فجعل كلينا محزوناً متألماً مصاباً بالجوى.

إن السياق الغزلي الوارد في المقدّمة الاستهلالية يلقي بظلالهِ على النص مما يسهم في بنائه وتكوّنه، إذ يزداد توجهه ناحية الممدوح، ويتكاثر إسقاطه عليه، بذلك التساؤل الذي يُطرح دون ترقب رد أو انتظار إجابة، لأنه تساؤل العارف من جهة، ولأنه تعبير عن فرط اشتياقه من جهةٍ ثانية، ثم لأن غايته - أخيراً - تعليل السائل وهدهدة لهفة وإعانته على طول الطريق، في غير جهل منه بحقيقة ما يطلبه:

نحن أدرى وقد سألنا بنجد أقصيرٌ طريقنا أم يطولُ
وكثير من السؤال اشتياق وكثير من ردّه تعليلُ
كلّما رحّبت بنا الرّوض قُلْنا حلَب قصّدنا وأنتِ السهيلُ
فيكِ مرعى جيادنا والمطايا وإليها وجيفُنا والذّميلُ

وربما كان هذا التساؤل بما يحمله من تجاهل العارف من أدقّ ما عرفته وجوه الصياغة الغزليّة، وبخاصة لأنه اقتران ببعض الأسرار التعبيرية التي لا تخلو من دلالة[36].

إن سيطرة ضمير المؤنث في بعض جوانب النص يوحي من قريب أو بعيد بتأثير المقدّمة الغزلية الاستهلالية وتأثيرها في بناء النص نفسه. بل إن الصياغة الغزلية فرضت نفسها على النص من وجود صيغ أسلوبيّة كثيرة، فالممدوح مع الشاعر أينما سار وأينما توجّه والذي يذكره بذلك هو نداه، المنبث في كل مكان والذي يقابل الشاعر وجهاً لوجه، فهو محبوب سدّ عليه الآفاق بحبّه الذي لا يفارقه، واستخدام دوال هي أقرب إلى الغزل منها إلى المديح لدلالة على أن المقدّمة الغزلية الاستهلالية كانت ذات سطوة كبيرة في بناء النص كذكره: «العذل، العذول، المعذول» انظر إليه وهو يقول:

والمسمّون بالأمير كثير والأمير الذي بها المأمولُ
الذي زُلتُ عنه شرقاً وغرباً ونداه مقابلي ما يزولُ
ومعي أينما سلكت كأني كلُّ وجه له بوجهي كفيلُ
وإذا العذل في النّدى زار سمعاً ففداه العذول والمعذول

وانظر إلى هذه الصياغة الغزلية العجيبة متمثلة في تعبيره بالوجه الجميل يقول:

وإذا غاب وجههُ عن مكانٍ فيه من ثناهُ وجهٌ جميلُ

وحين يقترب الشاعر من نهاية قصيدته نراه يواجه ممدوحه بدون أقنعة أي بدون إسقاطات على نماذج غزلية[37]. ولكنه لا يفلت كثيراً من تأثيرها إذ تلاحقه تلك الإسقاطات في خواتيم القصيدة كما في بداياتها، وهي إسقاطات غزلية أثرت فيها المقدّمة على النهايات بشكل مؤثر وواضح، وراح يخلطها بتذلل وتضرّع للمدوح كما هو الحال بالتذلل والتضرع للمحبوب، فإذا نحن أمام تعبيرات حملت شحنات عاطفية كثيرة، كالبخل بالرؤية، والبعد، والقرب سنراه يوظفها بما يجلو علاقته بالممدوح جلاء صريحاً لا مراوغة فيه[38]. يقول[39]:

لست أرضى بأنْ تكون جواداً ... وزماني بأن أراك بخيلُ
نَغّص البُعْدُ عنك قربَ العطايا ... مرتعي مخصبٌ وجسمي هزيلُ
إن تبوأتُ غير دنياي داراً ... وأتاني نيلٌ فأنت المنيلُ
من عبيدي إن عشت لي ألفُ ... كافورٍ ولي من نداك ريفٌ ونيل
ما أبالي إذا اتّقتك الرّزايا ... من دهته حبُولها والخُبولُ

وهكذا رأينا تأثير المقدّمة الغزلية الاستهلالية يلقي بظلاله على النص بأكمله بل يسهم إسهاماً كبيراً في بناء لبنات النص وفضاءاته.

المصادر والمراجع والهوامش

1) لسان العرب لابن منظور مادة «هلّ».

2) الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، ياسين النصير، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – 1993م، ص 15.

3) حركات التجديد في الأدب العربي، دار الثقافة، القاهرة، 1975م، ص 24، د. يوسف خليف، نقلاً عن الاستهلال فن البدايات، ص 57.

4) الاستهلال، ص 85.

5) المصدر السابق، ص 58.

6) مقدّمة القصيدة العربيّة في العصر العبّاس الأوّل، د. حسين عطوان، دار المعارف بمصر، ص 113.

7) الاستهلال، مصدر سابق، ص 66.

8) المصدر السابق، ص 66.

9) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، بيروت، دار الجيل، 1972م، ج 1، ص 217.

10) بدايات النظر في القصيدة، فان جيلدرن ترجمة عصام بهي، مجلة فصول، تراثنا النقدي، الجزء الثاني، ص 15.

11) المصدر السابق، ص 15.

12) التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث، د. موسى ربابعة، مؤسسة حمادة، اربد، 2000، ص 13، 14.

13) الشعر العربي الحديث، محمد بنسي، المغرب، مطبعة فضّالة المحمدية، 1989م، ص 131.

14) التشكيل البلاغي وأثره في بناء النص، د. ماجد الجعافرة، مجلة البصائر، جامعة البتراء الأردنية، المجلد 2، عدد 2، أيلول، 1988م، ص 14.

15) محمد بنيس، مصدر سابق، ص 131.

16) نفسه، ص 130.

17) نفسه، ص 130.

18) نفسه، ص 131.

19) رولان بارت، المغامرة السيميولوجية، ترجمة عبدالرحيم حزل، مراكش، 1993م، ص25.

20) سيمياء العنوان، د. بسام قطوس، مكتبة كنانة، اربد، الأردن، 2001، ص 37.

21) شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، الرياض، دار العلوم للطباعة والنشر، 1982م، ص 84.

22) ديوان أبي تمام، بشرح التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، 1957م، ج 2، ص 191-196.

23) التقليد والتجديد في الشعر العباسي، د. صلاح مصليحي، دار المعرفة الجامعية – الإسكندرية، 1991م، ص 195.

24) جماليات المعنى الشعري «التشكيل والتأويل»، د. عبد القادر الرباعي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999م، ص 115.

25) المصدر السابق، ص 143.

26) مقدّمة القصيدة العربية، مصدر سابق، ص 192.

27) المصدر السابق، ص 193.

28) التقليد والتجديد في الشعر العباسي، مصدر سابق، ص 181.

29) العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، للشيخ ناصيف اليازجي، ص 480.

30) التناص والتلقي، د. ماجد الجعافرة، دار الكندي، اربد–الأردن، ص2003م، ص 65.

31) المصدر السابق، ص 66.

32) شعر المتنبي قراءة أخرى، د. محمد فتوح، دار المعارف، مصر، 1988م، ص 79.

33) شعر المتنبي قراءة أخرى، مصدر سابق، ص 119.

34) التناص والتلقي، مصدر سابق، ص 67.

35) شعر المتنبي قراءة أخرى، ص 123.

36) المصدر السابق ص 128.

37) المصدر السابق ص 128.

38) المصدر السابق، ص 129.

39) العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، للشيخ ناصيف اليازجي، ص 481.



وأنا طالب بالمعهد الديني بالقسم الثانوي، كانت من النصوص المقررة علينا للحفظ قصيدة لمالك بن الريب يرثي بها نفسه، وقد ملأت هذه القصيدة شغاف نفسي، وجعلتها الأولى في الروعة والتأثير بين نصوص هذا العام، وكنت أتساءل عما كتب عن الشاعر فلا أجد غير القليل مما لا يشفي غلة، ولا يطمئن له باحث، إذ كنت أقول في نفسي إن من يقول هذا النص الرائع لابد أن يكون قد فتنت بأمثاله لأن الشاعرية فيض دافق لا يحبس له معين، وأذكر أني قرأت له مقطوعة طريفة تتحدث عن ذئب لقيه الشاعر في البادية، فقتله وأخذ يتهكم به، فسارعت بحفظها، وقد قال فيها:

أذئبَ الغَضى قد صرتَ للنّاس ضحكة　　تغَادى بك الركبانُ شرقاً إلى غرب[1]
فأنتَ وإن كنتَ الجريء جنانُه　　مُنيتَ بِضرغامٍ مِنَ الأُسُد الغُلْب
ألم ترَني يا ذئب إذ جئت طارقاً　　تُمايلني إنّي امرؤٌ وافرُ اللّب
زجَرتُك مرّات فلمّا غَلبتَني　　ولم تَنْزجر نَهْنَهْتُ غَريك بالضّرب
فَصِرتَ تَقيَّ لما علاَك ابن حرة　　بأبيض قطّاعٍ يُنجّي من الكرب

كانت هذه القطعة مصدر إعجابي زمناً ما، ثم قرأت غيرها في موضوعها، فأخذ أثرها يتضاءل في نفسي شيئاً فشيئاً، لأن الشاعر لم يكن إنساناً ذا قلب عاطف، كما كان غيره، بل كان فارساً صوالاً يفخر بمصرع الذئب ويجعله ضحكة يسير حديثها في الشرق والغرب، ونكلفه غير ما في طوقه، لأنه لص فاتك لا يرحم الإنسان، بل يسطو عليه إذ كان

من قطاع الطريق مع عصابة شذت عن سواء الصراط، وكم قتل من بني البشر وصرع، فكيف يحنو على ذئب مثله في طباعه وغدره. إنما نطلب هذا الحنو، من شاعر لم يألف مشاهد الدم المتفجر من جسوم الأبرياء بغياً وعدواناً، وعندنا مثلان للشاعرين الرحيمين: الفرزدق والنجاشي، والأول شاعر أموي والثاني شاعر مخضرم أدرك صدراً من الجاهلية، وأمداً من الإسلام، فالفرزدق صادفه الذئب فأكرم مثواه، وقدم له الزاد مشاركاً إليه في طعامه، وهو يعرف عنه الغدر والسطو، ولكنه استجاب إلى هاتف المروءة فأكرم مثواه، وقال في ذلك:

فلمّا دَنَا قلتُ ادنُ دونَك إنني ... وإياكَ في زادي لمشتركان[2]
فبتُّ أقُدُّ الزاد بيني وبينه ... على ضوءِ نارٍ مرة ودُخان
وقلتُ له لمّا تكشّر ضاحكاً ... وقائمُ سيفي من يدي بمكان
تَعشّ فإنْ دائقتَني لا تخونني ... تكنْ مثلَ مَنْ يا ذئب يصطحبان
وأنّك امرؤٌ يا ذئب والغدر كنتما ... أُحَيّينْ كانَا أُرضعا بلبان
ولو غيرنا نبّهت تلتمس القِرى ... أتَاكَ بسهم أو شَباة سِنَان

هذا هو الفرزدق. أما النجاشي فقد كان يقف على حوض مليء بالماء، فأبكر الذئب قادماً، يستسقي، فقال له هلم نتعاهد ونتآخى، ولكن الذئب كان واقعياً صريحاً، فقال له: إن خُلق السباع لا يعرف المودّة والوفاء، وكل ما أطلبه أن أشرب من الماء، ففسح له أن يشرب ولم ينس الذئب رفاقه فعوى يستدعي البعيد، وتركه الشاعر مع الرفاق، ومضى لسبيله، يقول النجاشي متحدثاً عن حوض الماء ومحاورة الذئب.

وَجدتُ عليه الذئبُ يعوي كأنّه ... خليعٌ خلا من كل مالٍ ومن أهلِ[3]
فقلتُ له يا ذئبُ هلْ لك في فتى ... يُواسِي بلا منٍّ عليك ولا بخل
فقال هداك الله للرُّشْد إنما ... دَعَوت لما لم يأتِه سبعٌ قبلي
فلستُ بآتيه ولا أستطيعه وَلاَّكِ ... اسْقِني إن كان ماؤك ذا فضل

فقلتُ عليكَ الحوْضُ إني تركتُه وفي صفوه فضلُ القلوص من السّجل
فطرّب بشَنْوِي ذئاباً كثيرةً وعدتَ وكلٌّ من هواه على شُغل

وقد ذكرت هاتين المقطوعتين لا للمقارنة بينهما وبين مقطوعة مالك بن الريب فحسب، بل لأقول للذين يزعمون خلو الشعر العربي مما يوجد في الشعر الغربي من التعاطف الإنساني مع الحيوان، لأقول لهم إن الشعر العربي قد تعاطف مع أشد الحيوانات غدراً وعقوقاً ووحشية! ولهاتين المقطوعتين نظائر كثيرة ليست من شأننا الآن!

أرجع إلى هذه القصيدة لأذكر بعض ما قيل عن مالك بن الريب، ومناسبتها التي دعت إلى نظمها فأقر أن الخلاصة الوافية لهذا الموضوع هي ما ذكره أبو علي القالي في كتاب الأمالي، حيث استوفى ما يمكن أن يقال حين قرر أن مالك بن الريب كان لصاً قاطع الطريق ومعه عصابة تحذو حذوه، وقد طار له صيت في هذا المجال، ثم تبدلت به الحال، حين مر به في الطريق سعيد بن عثمان بن عفان ذاهباً إلى خراسان والياً عليها من قبل معاوية بن أبي سفيان، فرآه وحادثه وأعجب بقوله وجمال منظره لأنه كان من أجمل فتيان العرب، فقال له سعيد: ويحك يا مالك، ما الذي يدعوك إلى العداء وقطع الطريق؟ فقال مالك: أصلح الله الأمير إنه العجز عن مكافأة الأقران ورضا الإخوان، قال سعيد: فإن أنا أغنيتك وصحبتك معي أتكف عما تفعل وتتبعني، فقال نعم أصلح الله الأمير أكف كأحسن ما يكف أحد، فاستصحبه معه وأجرى عليه عطاء شهرياً قيل أنه خمسمائة دينار وقيل إنه خمسمائة درهم وهو المعقول، وظل معه حتى قُتل سعيد بعد عام، ومرض مالك بخراسان واشتد عليه البلاء فقال قصيدته ثم لفظ أنفاسه!

وقالت روايات أخرى إنه قُتل في معركة حربية حين طُعن بسيف لم ينج من شره، وقيل إنه قتل وهو طريح في خان هناك يعاني من علته، وقيل إن أفعى سامة لدغته فمات على إثرها، وقيل إن الجن رثته بأبيات ضُمت إلى القصيدة.

هـذا كل مـا قيـل في الأمـالي وفـي غيـره من كتب الـتراث! ونـستبعد مـبدئياً قـصة رثـاء الجـن له، فـما عـهدنـا الجـن ترثـي أحداً مـن الإنس، ومـا نُسب إليها في رثاء عمر بن الخطاب مكذوب إذ عُرف قائله الإنسي! ونأتي إلـى قضيـة الأفعـى التـي قيـل إنـها لـدغته فـنستبعـدها أيضـاً، لأن الأفعى السـامة إذا لـدغت حيوانـاً أو إنسـاناً، فـلن يبقـى غيـر لحظـات يصـرخ فيـها ويستغيث وهي حـالة لا تسمـح بنظم بيت واحد، فكيف ينظـم قصيدة، كما نـستبعـد أنه قُتل بـالسيف فـي معـركة، لأن صـريع المعركة مشـغول بـجرحه القاتـل عن رثاء نفسـه، فلم يبق إلا أنـه مرض غريباً وأيـقن أنه سيمـوت بعد أمد فـأخذ يـرثي نـفسـه متـذكراً أيـام بسالـته وفـروسيته، وكـان صـادقـاً بيـنه وبين نفسـه، فأجاد التعبير عـن واقـع حاضـر، وماض ذاهـب! وكانت عـاطفته حارة متقدة، فتركت صدى بعيداً في النفوس! لأن كلَّ مريض يتيقن مصيره المحتـوم بـعـد أو قـرب فيـتحسّـر ويـأتـي علـى فـراق أهـلـه وذويـه، فـجـاءت الـقصيـدة فـي إطـارهـا الـعـام صـدى لخـواطـر حبيـسـة يحـسهـا كـل إنـسـان فشغلت الأدباء، وتركت صداها البعيد في نفوس القارئين!

والعجيب أن القصيدة أخذت تطول وتمتد علـى مدى الأيام، وكأنـها طفـل رضيع أخـذ يشب ويتكامـل عامـاً بعد عـام، لأن إعجاب الـقراء بهـا قد دفع الشعراء إلى زيادات تنحو نحوها وكل تالٍ يضيف ما يسمح به خاطره، إذا كان شاعراً موهوباً حتى بلغت القصيدة أكثر من ستين بيتاً وقد جاءت كاملة في هذا العدد بالأمالي. إذا كان أبو علي القالي آخـر من كتب لها أن يسـجلهـا أصـلاً وزيـادة، والنـاقـد الحصيـف يستطيـع أن يمـيز كثيـراً ممـا أضيـف لهـا. يميـز ذلك من نـاحيـة الأسلـوب ومن ناحية الأفـكار، لأن الـذين بـاشـروا الزيـادة لـم يكـونـوا مـن الحصـافـة بحيـث يـأتـون بمـا لا يدور حـولـه الشـك، من هذه الـزيادات المفتعلـة في القصـائد الـطويلـة تدل علـى نفسـها، سـواء فـي هـذه الـقصيـدة أو فـي سـواهـا، وأذكـر أن الأسـتـاذ محـمـد هـاشـم عطية أستـاذ الأدب الجاهلي بكليـة اللغـة العربيـة رحمـه الله كان يـتلو علـى أسماعنا في قاعة الدرس قصيدة عمرو بن كلثوم فلما بلغ قوله:

مـلأنَـا الـبـرّ حـتـى ضـاق عـنـا   ونـحـن الـبـحـر نمـلـؤه سـفـيـنـا

قال له أحد الطلاب: وهل كان لدى تغلب قبيلة عمرو بن كلثوم التي يفتخر بها في المعلقة سفن تملأ البحر والجاهليون كانوا يخافون ركوبه، وليس لديهم إلا مراكب لا تكاد تتجاوز الشط!! فقال الأستاذ: أعد ما قلت: فكرر الطالب سؤاله! فقال الأستاذ إن مثل المعلقات لا تخلو من الانتحال! وهذا البيت مصنوع قطعا!

وأترك بيت عمرو بن كلثوم لقصيدة ذائعة مشتهرة لدعبل الخزاعي، تلك التي رثى بها أهل البيت، وكان مطلعها المعتد به:

مدارس آيات خلت من تلاوة ومنزل وحي مقفر العرصات[4]

فقد صادفت هذه القصيدة هوى شديداً في النفوس، وجعلت تشب وتنمو على مدى الأيام حتى بلغت أبياتها - كما جاء في ديوان دعبل مائة وخمسة عشر بيتاً! ودعبل لم يكن يتجاوز عشرة أبيات في كل قصيدة قالها، وأطول ما قاله لم يبلغ ستة وعشرين بيتاً! والديوان شاهد بذلك فكيف تبلغ قصيدته مائة فما فوقها! إلا أن تكون موضوعها جاذباً لقرائها. فقر عليهم أن يقف الشاعر عند عشرين أو ثلاثين من الأبيات على الأكثر، ومضى الخالف يزيد على السالف حتى بلغت هذا القدر مما لا يُعقل أن يتصور، والقارئ الأديب الناقد يلمس من مظاهر الضعف الأسلوبي ما يجعله يجزم بالافتعال المؤكد على هذا النحو المكشوف! وما قيل عن قصيدة دعبل هو ما يقال عن قصيدة مالك بن الريب تماماً، وقد شك القدماء والمحدثون معاً فيما نُسب إلى قصيدة مالك كما رواها أبو علي القالي في الأمالي، فقد قال صاحب الأغاني نقلاً عن أبي عبيدة إن الذي قاله مالك ثلاثة عشر بيتاً فقط، والباقي ولّده الناس عليه وجاء الأستاذ أحمد الزين الناقد الشاعر المعاصر، فجزم بأن الزيادات مصطنعة وجعل يقرأ ما رواه أبو علي قراءة المتفرس المتمكن حتى جزم بأن الأصل لا يعدو أبياتاً اختارها بذوقه الخاص، ونشرها بمجلة الثقافة! وهي أبيات مطبوعة صافية بريئة من الافتعال مما رجّحها أن تكون الأصل المطمئن لهذه

الزيادات، ونحن ننقل ما اختاره الأستاذ الزين، وجعله الأصل الأصيل لكل ما قيل.

يقول الأستاذ أحمد الزين بالعدد (14) من مجلة الثقافة بتاريخ 1939/4/4 «وقد زاد الرواة في هذه القصيدة من عندهم أضعاف أبياتها، فانتقيت منها ما هو بشعر العرب أشبه، وإلى كلام ابن الريب وأمثاله من شعراء معاصريه أقرب، ونفيتُ ما هو مدسوس عليه فيها، قال:

ألا ليتَ شعري هل أبيتنَّ ليلة بجنْب الغَضى أُزجي القلاصَ النواجيا[5]
فليت الغضَى لم يقطع الركبُ عرضَه وليتَ الغضى ماشى الركابَ لياليا
أجبتُ الهوى لمّا دعاني بزفرة تقنَّعْتُ منها - أن أُلام - ردائيا
أم تَرني بعتُ الضلالة بالهدى وأصبحتُ في جيش ابن عفّان غازيا
فلّله درّي حين أترك طائعاً بنيَّ بأعلى الرقمتيْن وماليا
ودرّ الظباء السانحات عشية يُخبّرن أنّي هالكٌ مَن ورائيا
تقول ابنتي لما رأتْ وَشْك رحلتي سِفارُك هذا تاركي لا أباليا
فيا صاحبيّ رَحلي دنا الموت فانزلا برابيةٍ إنّي مُقيم لياليا
وخُطا بأطراف الأسنة مضجعي ورُدّا على عينيّ فضل ردائيا
ولا تحسداني بارك الله فيكما من الأرض ذات العرض أن تُوسعا ليا
خُذاني فجُرّاني بثوبي إليكما فقد كنتُ قبل اليوم صعباً قياديا
تفقّدتُ من يبكي عليّ فلم أجدْ سوى السيف والرمح الرديْني باكيا
وأدهَم غريبٍ يجر عنانَه إلى الماء لم يترك له الدهر ساقيا
وبالرّمل مني نسوة لو عَلمْنني بكيْن، وفديْن الطبيب المداويا
لعمري لئن عالتْ خراسان هامتي لقد كنت عنْ بابي خراسان نائيا
تحمّل أصحابي عشاءً وغادروا أخا ثقةٍ في عرْصَة الدار ثاويا
يقولون لا تبعَدْ وهم يدفنونني وأيْن مكانُ البُعد إلاّ مكانيا

والحقيقة أن ذوق الشاعر الناقد أحمد الزين كان وراء اختيار هذه الأبيات، وهو ذوق لا يمنع ناقداً آخر أن يحذف وأن يضيف، ولكن الطابع العربي الساير للانطلاق العفوي في رصد المشاعر المتوقعة هو الذي كان الباعث على الاختيار.

ولابد لنا أن نقف وقفة يسيرة عندما أُهمل أو بعض ما أُهمل من القصيدة لنرجِّح عدم تناسبه مع الموقف مما يستبعد أن يقوله المريض المسكين.

فمن ذلك ما نسب إليه من قوله مخاطباً زوجته أم مالك:

إذا متّ فاعْتادي القبور فسلّمي   على الرّمس أسقيت السّحابا الغواديا[6]
رهينةُ أحْجار وترب تضمنت   قرارتُها مني العظام البواليا

فالميّت مدفون بخراسان، غريب لا يعلم عنه أحد شيئاً، فكيف يجوز أن تأتي زوجته من بادية بني تميم في الجزيرة العربية إلى قبره لتُسلّم عليه! وكيف يأمرها بالمستحيل؟

ثم كيف يقول:

وأصبح مالي من طريف وتالدٍ   لغيري وكان المال بالأمس ماليا[7]

ومعلوم أنه كان فقيراً، وقد اشتكى إلى سعيد بن عثمان بن عفان، رقة حاله، وأن الذي دفعه إلى قطع الطريق هو عجزه عن مجاراة الأقارب والأصدقاء! ولن يكون صاحب هذه الشكوى، ذا مال يجمع الطريف والتالد ثم يرثه سواه!

ويقول:

ولما تراءت عند مرو منيتي   وخَلّ بها جسمي وحانت وفاتيا[8]
أقول لأصحابي ارفَعُوني فإنني   يقرّ لعيني أنْ سُهَيْلٌ بداليا

وقد اشتد به المرض في خراسان، ومات بها ودُفن في قبورها، فكيف تكون منيته في (مرو) وتحين وفاته بها!

وقد حدد الشاعر موضع أبنائه ومكان ماله وأحبابه فذكر الرقمتين، حين قال:

ولِلّه دَرّي حين أتركُ طائعاً بَنيّ بأعلى الرقمتيْن وماليا[9]

ثم قال:

ولكنْ بأكتاف السَّميْنة نسوة عزيزٌ عليهن العشية ما بيا[10]

فهل يكون هؤلاء النسوة غير بنيه وبناته بالرقمتين! وهل يعز مصرع الفقيد على أحد أكثر من بنيه!

أما ضعف الأسلوب فيلوح في بعض الأبيات التي نُسبت إليه مثل قوله:

وأصبحت في أرض الأعاديّ بعدما أراني عن أرض الأعاديّ قاصيا[11]
غريب بعيد الدار ثاوٍ بقفرة يد الدهر معروف بألاّ لا تدانيا
فيا صاحباً إما عرضت فبلّغن بني مازن والريب ألا تلاقيا

والذي نظم البيت الأخير أخذه من شاعر متقدم رثى نفسه قبل مصرعه وهو عبد يعوث الحارثي إذ يقول:

فيا راكباً إما عرضت فبلغنْ نداماي من نجران ألا تلاقيا

ومالك بن الريب، لا يأخذ كلام غيره، لأنه لم يهتم بأن يكون شاعراً، وإنما ينظم للتنفيس عن خواطره فحسب، ولعله لم يسمع بقصيدة سابقة.

ونحن بهذا لا ننفي الجودة الرائعة عما رُوي من شعر مالك الأصيل، ولكننا نقول إنه بريء من هذه الزيادات.

وقد رُويت لمالك بن الريب عدة مقطوعات شعرية ليست غريبة عن مشاعره كخارج على النظام يتربص الحاكمون به الدوائر، وفيها اعتزاز ببطولته، وتهديد لأولي الأمر، وكان مما قاله حين طلبه مروان بن الحكم وهو أمير على البصرة قبل أن يلي الخلافة حيث جهز نفراً من ذوي البسالة ليداهموه في مربضه ليلاً، ويسوقوه بعد أن اتهم بمقتل جماعة من الأبرياء، وتخوف العالم من شره، وقد وقع في قبضة القوم فغلوه بالحديد، وحانت فرصة استطاع فيها أن يفك قيوده بنفسه باحتيال يجيده أمثاله. ثم نهض فاعترض سبيله حارسين من الجند فغلبهما بقوته، وقتلهما لينجو، حتى أصبح في مأمن من العقاب وهنا قال مخاطباً مروان:

نحن الذين إذا خِفْتُم مجلجلةً ... قُلتم لنا إنّنا منكم لتعتصمُوا[12]
حتى إذا انفرجتْ عنكم دُجنَتها ... صِرتم (كجَرْم) فلا إلٌّ ولا رحم
لو كنتمو تُنكرون الغدر قلت لكم ... يا آلَ مروان جارِي منكم الحَكَمُ

وواضح من هذه المقطوعة أن بعض الولاة في هذا العهد كانوا يصطنعون بعض الأشرار لقتال نفرٍ آخر من طرازهم، وممن اصطنعوه مالك حين داهنوه قائلين له نحن منكَ وأنت منا، حت إذا تم لهم ما أرادوا قلبوا ظهر المجن لأصدقاء الأمس! فلا إلٌّ ولا رحم، وهو سلوكٌ منتقد، لأن الشر ملّة واحدة، وقد اعتبرهم مالك غادرين، فلا عليه أن يغدر، ومثل هؤلاء المارقين لا يعيشون في مأمن، ويتوقعون الخطر في كل وقت، وهي حياة مريرة لا يكتحل فيها جفن بنوم، ولا يهدأ بها جنب في مضجع وقد صور مالك بعض ظلماتها في قوله:

وضَعتُ جنبي وقلتُ اللهُ يكلؤني ... مهمَا تنمْ عنكَ من ليل فما غَفَلاَ[13]
والسيفُ بيني وبيْن السيف مشعرةٌ ... أخْشى الحَوادث إنّي لم أكن وَكِلا
وقد تقولُ وما تُخفي لجارتها ... إني أرَى مالك بن الريب قد نَحَلاَ
مَن يشهد الحرب يصْلاها ويصحبُها ... تراهُ مما كسته شاحِباً وجلا

ويقول:

وما أنا بالنائي الحفيظة في الوغى ولا المتّقي في السّلم جرّ الجرائم[14]

ولكنّني مستوحد الغرم مُقّدم على غمرات الحادث المتفاقم

قليلُ اختلاف الرأي في الحرب يأمل جميعُ الفؤادُ عند حلّ العظائم

وهذا الذي يحارب سلطان الدولة، ولا يتأنَّى لتدمير العواقب، ولا ينام في السلم غافلاً عما سيحدث في الغد، هذا الحجر الصّلد لم يلن قلبه، ولم تنهمر دموعه إلا في موقف واحد، حين بكت ابنته شهلة، وقد آذنها بالفراق، وهي تعلم أنه يتعرض لأشد الأخطار، وأن الدولة جميعها تتربص به الدوائر، وكأنها ترى مصرعه رأي العين، فاشتعل صدره بالحزن ضعفاً أمامها. وعبَّر عن ألمه الممض في قوله:

ولقد قلتُ لابنتي وهي تبكي بدخيل الهموم قلباً كئيبا[15]

حَذْر الحنق أن يصيب أباها ويُلاقي في غير أهلٍ شعوبا

اسكُتي، قد حززتِ بالدمع قلبي طالما حزَّ دمعُكن القلوبا

وفي مرض الموت الذي تأكد ألا منجاة منه، تذكّر (شهلة) وهي تسأل عنه كل آت من الصحراء فلا تظفر بغير النبأ الصاعق، لقد عرف ذلك جيداً فقال من أبيات لعلها آخر ما قال:

تُسائِلُ شهْلُة قُفّالها وتسألُ عن (مالك) ما فعلْ[16]

ثَوى مالكٌ في بلاد العدوّ تُسَفّى عليه رياحُ الجبلْ

لذلك (شَهلةُ) جهَزْتِني وقد حالَ دون الإياب الأجلْ

وشهلة هي التي قال عنها في قصيدته الشهيرة:

تقولُ ابنتي لما رأتْ طول رحلتي سفِارُك هذا تاركي لا أباليا[17]

ويظهر أن شهلة كانت وحيدته. وأن الذين أضافوا له هذا البيت لم يلحظوا ذلك حين قالوا:

فمنهنّ أمٌّ وابنتاها وخالتي ... وباكية أخرى تهيج البواكيا![18]

وقد ظل ذكر مالك يدوّي بعد مماته لأن ما قاله في رثاء نفسه كان موضع احتفاء الرواة، وقد تناقلوه في حلقات الشعر فانتشر له صيت بعيد، بدليل أن بعض الرواة نسب إليه ما لم يقل، وما يستحيل بداهة أن يقول، لأنه مات في خلافة معاوية بن أبي سفيان، فكيف يلتقي بالحجاج ابن يوسف الثقفي بعد عشرات الأعوام، وكيف يقول له مهدده، كما جاء في كتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة وفي كتاب الكامل للمبرّد إذ روى لمالك هذا من عالنا الكبير أبياتاً في هجاء والحجاج وهي:

فإن تنصفونَا يالمروان نقْترب ... إليكم. وإلا فأذَنُوا ببعاد[19]

فما لنا عنكم مزاحاً ومرحلا ... بعيسٍ إلى ريح الفلاة صواد

وفي الأرض عن دار المذلة مذهب ... وكلٌ بلادٍ أوطئت كبلاد

وماذا عسى الحجاج يبلغ جهده ... إذا نحنُ جاوزنا حفير زياد

فلولا بنو مروان كاد ابن يوسف ... كما كان عبداً من عبيد إياد

زمان هو العبْد المقرُّ بذلّةٍ ... بروائحُ صبيان القرى ويغادي

وأذكر أن الإمام المرصفي شارح (الكامل) خطّأ المبرّد فيما ذهب إليه وقال إن الأبيات ليست لمالك بن الريب، ولكنها للبرج بن خنزير التميمي (رغبة الآمل) جـ 5 ص 27، ومن قبل المرصفي نسبها ياقوت الحموي في معجم البلدان جـ 3 ص 304 من الطبعة الأولى للبرج بن خنزير التميمي وقال: كان الحجاج قد ألزمه البعث إلى المهلّب لقتال الخوارج (الأزارقة) فهرب منه إلى الشام وقال هذه الأبيات! والعجيب أن يعرف ياقوت ما غاب عن المبرّد وابن قتيبة، وهما عالمان وهو ورّاق!

وعلى كثرة ترداد قصيدة الرثاء في كتب التراث على توالي العصور لم نجد من شفع القصيدة بتحليل يبرز مطاويها الدفينة، لأنها مع سهولة

الألفاظ تتغلغل في شعاب النفس بإيحائها الشجي فهي من طراز الشعر الذي قال فيه البحتري عن بعض الأبيات:

وَركبْنَ اللفظ القريب فأدْرَ   كنْ به غاية المراد البعيد[20]

نعم لم نجد من خصها بتحليل أدبي يكشف هذه المطاوي، إلا ما كان من تقديم بارع لها كتبه الأستاذ أحمد الزين في مجلة الثقافة التي أشرت إليها من قبل، فقد قال «إن هذه القصيدة تنتظم أبياتها روح التفجع على الحياة المودّعة، وحنين من لا رجاء له في العودة، وإنك لتلمس رقّة العاطفة ودقّة الحس حين ترى الشاعر لم تشغله غشية الموت عن التفجع والرثاء لفرسه الذي حال الموت بينه وبينه، ولم يترك له ساقياً يورده الماء، وهذا منتهى ما تصل إليه الإنسانية من السمو النفسي في رعاية الوفاء بين الإنسان ومن يعاشره أياً كان نوعه، وفي اعتقادي أن هذه الإحساسات إنما تخلقها في قلب الإنسان الصراحة، وصفاء الطبيعة كما تميتها أو تضعفها قيود التكلف، والرياء في عيش الحاضرة، ولذلك قال بعض المتقدمين من العلماء في الشعر إذا جاءك بيت لص فاحتفظ به، وقد علل ذلك بأن اللصوص أبعد الناس عن الحواضر، فهم أصفى لغة وأسلم عبارة، وأزيد فأقول إن بعدهم عن الحواضر جعلهم أصفى طبيعة، وأسلم فطرة، إذ ليس في عيش البداوة من قيود التكلف، ما يصرف الناس عن الطبيعة نفسها، والطبيعة والإحساس هما ينبوع الشعر ومصدره».

وقد وقفت طويلاً عند الاستشهاد باللصوص البادين في هذا الموقف، لأني قرأت ما وقعت يدي عليه من أدب هؤلاء اللصوص، فوجدتهم يعشقون الحرية تماماً، فهم من طراز مالك، ولو وجدوا من يتفهم حريتهم الآتية، ويأخذهم بالتؤدة والرفق، لخلصوا مما تورطوا فيه من اللصوصية وقطع الطريق، وأستشهد هنا بمقطوعتين لزميلين من زملاء مالك في هذا النهج الخارجي، وأقول النهج الخارجي إذ بينهم وبين الخوارج شية في شدة الحمية، والشذوذ عن طاعة من يرونه غير مستحق للطاعة، مع الاعتراف بأن الخوارج يدافعون عن قضية رسخت في أذهانهم. أما

اللصوص فليس لهم قضية غير السلب والنهب انتقاماً من الموسرين والأثرياء! وفي مجال التمثيل لهذه الحرية أقدم المقطوعة الأولى لمتمرد ناشز اسمه (سعد بن ناشب) وكان كما يقول ابن قتيبة من شياطين العرب:

سأغسلُ عنّي العار بالسيف جالباً عليّ قضاءُ الله ما جالبا[21]
ويصغِّر في عيني تِلادي إذا انثنتْ يميني بإدراك الذي كنت طالبا
فيالرِّزام رشّحوا أبي مُقدَّماً إلى الموت خوّاضاً إليه الكتائبا
إذا هم ألقَى بين عينيه عزمه ونكّب عن ذكر العواقب جانبا
ولم يستشرْ في رأيه غير نفسه ولم يرهن إلا قائم السيف صاحبا

أما المقطوعة الثانية فمما قاله اللص الشهير «تأبط شراً» واسمه ثابت بن عَمّسَل:

يا مَن لعاذلةٍ خذّالة نشبِ خَرَّقْتِ باللّوم جلدي أي تخراق[22]
تقول أهلكت مالاً لو ضننت به من ثوبِ عزٍّ ومن بزٍّ وأعلاق
إني زعيم لئن لم تتركي عذلي أنْ يسألَ القوم عني أي آفاق
أن يسأل القوم عني أهل معرفة فلاَ يخبرهُم عن (ثابتٍ) لاقِ
لتقرعِنَّ عليّ السّنَ من ندم إذا تذكرتِ يوماً بعض أخلاقي

فالاعتزاز بالشخصية، وإنفاق المال دون خوف من الغد، والشهرة بالشجاعة والصيال، ومنازلة الأعداء، مما نجده عند مالك وزملائه دون نكير.

ولا أنكر أن في الأبيات التي زيدت في مرثية مالك بن الريب ما يروق ويعجب، لأن الذي أضافها قد قدّر الموقف، وتخيَّل أهواله ومصاعبه، فأتى بما لا يُستغرب بل بما يستملح، من أجمل ما زيد من هذا النمط الطريف، تذكر مالك مشهداً من مشاهد البهجة، حين تخيل عذارى

بدويات جميلات شبههن بالبقر على عادة البدو. وقد نزلن يجمعن الزهور، ويشممن العبير، في وقت مطلول بالندى عبق بالأريج! يقول الشاعر:

فياليت شعري هلْ تغيّرت الرّحا رَحَا المثل أو أضحتْ بِفَلْجٍ كما هيا[23]
إذا الحيّ حلوها جميعاً وأنزلوا بها بقراً همّ العيون سراجيا
رَعيْن وقد كاد الظلاّم يُجنّها بَسُفْن الخزامى مرّة والأقاصيا

والأبيات في حاجة إلى اتئاد فكري لتفهم، وهي بهذا التصوير الدقيق لا تمثل روح مالك مهما بالغ الناظم في احتذائه، ومهما تلبّس شخصيته في نظمه الدقيق.

وبعد، فلم أقل كل ما لديّ! وحسبي أن أدفع القارئ إلى تأمل هذه القصيدة ومحاولة استبطانها في بعض أوقات الصفاء لتُسعده بالجديد!

الهوامش

1) الأغاني جـ 21 ص 297 ط دار الكتب العلمية، بيروت.

2) ديوان الفرزدق ص 232 ط الصاوي.

3) مختار الحديقة للخطيب جـ 12 ص 34.

4) ديوان دعبل ص 131 دار الكتاب اللبناني تحقيق الدخيلي.

5) مجلة الثقافة المصرية المجلد الأول عدد 14.

6، 7، 8، 9، 10، 11، ذيل الأمالي لأبي علي ص 135 وما بعدها.

12) الأغاني جـ 21 ص 293 بيروت، المكتبة العلمية.

13) الأغاني جـ 21 ص 294 بيروت، المكتبة العلمية.

14) الأغاني جـ 21 ص 296 بيروت، المكتبة العلمية.

15) الأغاني جـ 21 ص 297 بيروت، المكتبة العلمية.

16) معجم الشعراء للمرزباني ص 265 تحقيق عبدالستار فراج.

17، 18) ذيل الأمالي، أبو علي ص 297.

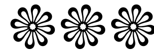
19) رغبة الآمل في شرح الكامل للمرصفي جـ (5) ص 27.

20) ديوان البحتري تحقيق حسن كامل الصيرفي جـ (1) ص 638 دار المعارف.

21) الشعر والشعراء لابن قتيبة تحقيق الشيخ شاكر جـ (2) ص 696.

22) الشعر والشعراء لابن قتيبة تحقيق الشيخ شاكر جـ (1) ص 312.

23) ذيل الأمالي ص 136.



الحلقة الأخيرة

« 4 »

رؤية الآخر

يشكل وجود الآخر ضرورة وتحقق لوجود الذات الـ (أنا) في مقابل الـ (أنت)، فالموجود البشري يعيش في تفاعل مستمر مع غيره من الموجودات البشرية، أي وجود الفرد مع أفراد آخرين. فالموجود البشري في أعمق جوانب وجوده يفيض على ما حوله، وهو يتجاوز حدود الوجود الفردي، ولا يكون مفهوماً إلا داخل كل اجتماعي واسع هو (الوجود – مع – الآخرين). فالموجود الآخر هو موجود في العالم بالطريقة نفسها التي توجد بها (الأنا) في العالم بوصفهم مراكز للاهتمام منها يُبنى العالم، فهم فاعلون ويشكلون العالم[521].

وفي علاقة (أنا – أنت) هناك ارتباط تماماً بالآخر خلال الانفتاح عليه، فهو ليس خارجاً عنا (هناك)، ولا هو وسيلة لإشباع ما يجاوز ذاته، بل إن العلاقة بين إحدى الذوات الموجودة وغيرها من الذوات الأخرى هو في شكل من أشكاله انشغال بالآخر لكنه انشغال لا يتخذ دائماً صورة العناية الإيجابية به بل إنه قد يتخذ الصورة السلبية المعاكسة ورؤية الآخر تتحقق من خلال العلاقة به، العلاقة التي تحفظ له آخريته وتفرده وتفسح له مجالاً ليكون ذاته من حيث هي وجود وفعل وقيمة. وبذلك تتأكد (الأنا) من خلال الآخر، وتصبح حقاً ذاتها من خلال علاقتها بالآخر، فلا يمكن أن يكون (أنا) من دون (أنت)[522].

ويتحقق هذا الوجود من خلال اندماج المرء في العالم بوساطة

جسده. فرؤية الآخر إدراك ووعي لكونه موجوداً في العالم وحاضراً جسدياً[523].

وتتجسد حالة حضور الآخر في الخطاب الشعري الرُّمي سواء أكان في صورة الممدوح أم المهجو أم الرفيق.

فرؤية الآخر (الممدوح) تتفاوت في قصائده بين البساطة والتعقيد، فمدحه موجه لأفراد وليس لجماعة، والممدوح الذي توجه إليه أبيات المدح ذو مكانة وسلطة، فيقول في عبدالملك بن بشر بن مروان(*)، كما يراه[524]:

إذا ما عَددنا يا ابن بشرٍ ثِقاتِنا　　عَددتكَ في نفسي بأُولى الأصابعِ
أغرُّ ضياءُ من أميةَ أشرفتْ　　به الذروةُ العليا على كل يافعِ
أتيناكَ نرجو من نوالكَ نفحةً　　تكون كأعوامِ الحيا المتتابعِ
وأنـــــت كـــــريمٌ...　　.. وبدرٍ يبهرُ الليل طالعِ
أتيتُ أبا عمرو لأمرٍ يهمُّني　　وكان الذي يُؤتى لأمرِ القطائعِ
فجاد كما جاد الفراتُ وإنما　　يَداهُ كغيثٍ في البرية واسعِ

إنه يرى الآخر ذو منزلة عالية ومكانة رفيعة، فهو يعده من الثقات الذين يطمئن إليهم لكن ذلك متحقق (في نفسي) داخل الشاعر وكأنه لم يصرح به إلا الآن من خلال خطابه الشعري المنبثق من الذات الشعرية التي هي الذات الجماعية (النحن الجماعية)، فالكرم والشجاعة تشكل النظام الاجتماعي والوجودي للمجتمع الذي تحكمه قوانين تحدد انتقالاته، وتتحكم في ذهنية جماعية خاصة به فله عقل خاص به، ووعي جماعي يختلف عن الوعي الفردي والحقل الاجتماعي هو التراب للذات، ومركز التحرك وأرضية العمل والفكر القيم، فهو الذي يخلق ذهنية الفرد وبواعثه ونوازعه ويدعوه وفق توجهات وقيم ويأخذ الأنا إليه بقوة[525]. فرؤية الآخر بأفعاله وقيمه تشكل تعالياً

على وجوده الأرضي الضيق والسمو من خلال الانفتاح على الآخر، والوجود من أجل الآخر الذي تحققه قيمة (الكرم) ونجدة الآخر ومعونته، ويقترن تشكيله الجسدي (الوجه) بالبياض الذي يعبر عن حسبه وأصالته ومكانته العالية، فهو مشرق مضيء، فتحول من وجود جسدي إلى وجود (نوري) مضيء للآخرين بكرمه الذي اقترن أيضاً بالبياض وضياء (البدر) الساطع الذي يبهر الليل ويزيح ظلامه ويحوله إلى نور وإشراق من خلال اكتماله (بدراً)، فالآخر (الممدوح) مكتمل في مكانته وعطائه اللامحدود وفيضه فهو (الفرات) في جوده وفيض عطائه ومنحه الحياة، وهو (الغيث) في الأرض الواسعة الامتداد لسعة عطائه، وهو (أبا عمرو) فكلمة (أب) المنحدرة من عهود أسطورية تعني المرعى والعشب الأخضر أي الخصوبة[526]. لقد شكلت رؤية الآخر (الممدوح) لدى الشاعر قوى تمنح الخصب والحياة والحيوية والاستمرارية وتجاوز للزمني والآني. إنها الذات التي تعلو على أحاديتها ونزوعها إلى التملك بانفتاحها على الآخر، وتحقق بذلك للآخر حريته وذاتيته.

ويقول في عبيدالله بن معمر التيمي[*][527]:

تقولُ سُليمى إذ رأتني كأنني   لنجم الثريا راقبٌ استحيلُها
أشكوى حَمتك النوم أم نفرت به   هُموم تعنى بعد وهن دخيلُها
فقلتُ لها: لا بل هموم تضيفت   ثويكِ، والظلماء مُلقى سُدولُها
أتى دونَ طعم النوم تيسيري القِرى   لها واحتيالي أي جالٍ أجيلها
فطاوعتُ همي وانجلى وجهُ بازلٍ   من الأمر لم يترك خِلاجاً بزولُها
فقالت: عبيدَاللهِ من آل معمر   إليه أرحل الأنقاضَ يَرشُد رحيلُها
فتىً بين بطحاوي قُريشٍ كأنهُ   صَفيحةُ ذي غَربينِ صافٍ صَقيلُها
إذا ما قريشٌ قيل: أين خِيارُها   أقرتْ به شُبانُها وكهولُها

كأننا بالشاعر هنا من خلال (الآخر) يرغب في بناء إنسان حضاري يحمل قيماً أخلاقية أوجدها المجتمع، فالبطولة والكرم والشجاعة قيم فعلية تتجسد في شخصية الآخر الذي يصبح مثالاً يقتدى به، فيعيد المجتمع بذلك النظر في قيمه ليبنيها من جديد، والتأكيد على هذه القيم فيه إغناء للواقع وثرائه، فالآخر يمثل الأمان والخلاص، البطولة والشجاعة والعز والشرف وعلو النسب، وكأن ذات الشاعر تكتسب من ذات الآخر (الممدوح) قوتها وفاعليتها، لذا يرى في جسد الممدوح الذي يفيض بالمعنى والتعبيرية سيفاً قاطعاً حاداً واضحاً، فالممدوح/ السيف يشكل عالم التحدي المشروع والثقة، إنها الذات المليئة بالعزيمة والإصرار والمضاء والنفاذ والجدوى والفاعلية والوعي، إنه يفصل بين الحقيقة والوهم[528]. بين الحق والباطل والخير والشر، لذا يرحل إليه (المهزول) الذي يشكل وجوده معاناة حقيقية وعذاباً مستمراً. فيبرز (الممدوح) متجاوزاً بوجوده وقيمه الزمن/ فيعرفه (الشباب) و(الكهول)، إنه قديم وحديث، حاضر وماضي ومستقبل، فرؤية الآخر متشكلة من رؤية القيم الخالدة التي يحملها.

ويقول في مدح إبراهيم بن هشام المخزومي(*)[529]:

ألا طرقَتْ ميٌّ وبيني وبينها ... مَهاوٍ لأصحاب السُّرى وتَرامِ

...

فإن كنت إبراهيم تنوينَ فالحقي ... نَزرهُ وإلا فارجعي بسلامِ

فلم تستطع مي مُهاواتنا السُّرى ... ولا ليل عيس في البُرينَ سوامِ

صفي أميرِ المؤمنين وخاله ... سمِي نبي الله وابنَ هشامِ

أغرَّ كضوءِ البدر يهتز للندى ... كما اهتز بالكفينِ نَصلُ حسامِ

فِدى لكَ من حَتفِ المَنونِ نفوسنا ... وما كان من أهلٍ لنا وسوامِ

أبوكَ الذي كان اقشعرَّ لفقدهِ ... ثَرى أبطحٍ سادَ البلادَ حَرامِ

نمى بكَ آباءٌ كأنَّ وجوههم ... مصابيحُ تجلو لونَ كل ظلامِ

فأنتم بنوماء السماءِ وأنتم إلى حسب عندَ السماءِ جُسامِ
إليك ابتعثنا العيس وانتعلت بنا فيافي تَرمي بينها بسهامِ

يقدم الشاعر رؤيته للممدوح على عناء الرحلة التي اندفع فيها هو وصحبه على نوق (عيس) وقد كلفها مشقة الطريق اللاهب في هجير النهار وسط الصحراء الشاسعة، فكأن الممدوح لديه يهون في سبيله كل عناء، لذا اختار نوقاً بيضاء مشقرة وكأنه يوازي بينها وبين مكانة الممدوح العالية وشرفه الرفيع وأصالته، فهو (أغر) ورؤية جسده الشعري (بياض الوجه) تحيل إلى رؤية المعنى الفني بالقيم الإنسانية، فهو قد تجاوز ذاته وحاجاته وأصبح وجوده من أجل الآخرين كـ (ضوء البدر) في اكتمال نوره وضيائه المشرق الذي يزيل ظلام الليل، فكذلك الممدوح في حضوره يمثل رمز القدرة على التحقق والإنجاز، ومنح الرواء والحياة[530]. فهو يجمع بين الرقة والشفافية والصلابة فيستحق أن يفدى بالنفس والمال والأهل، وهنا يؤكد الشاعر من خلال الآخر قدراته وإمكانياته في مواجهة العالم بمواجهته للموت وتحديه للخوف والزوال من أجل الآخر وبذلك يسلب الموت رهبته ويؤكد عدم تمسكه بالحياة كنوع من تعالي الذات على آنيتها وفرديتها وعدم عزلتها ومشاركتها للآخر.

لقد شكل الشاعر رؤيته لذاته من خلال رؤيته للآخر (الممدوح) الذي يسمو بآبائه وأجداده مشيراً إلى فعل الخصوبة والامتداد والاستمرارية والتجدد في شخص الممدوح واتصال بالماضي وانشداد إلى الوراء وتحفيز للمستقبل، فالممدوح حفيد لأجداد وجوههم مصابيح منيرة تضيء كل ظلام، وفي هذا تشكيل ضدي بين الظلام والنور والظهور والخفاء والوضوح والغياب، فبياضهم ونورهم يقابل سواد الحياة، فهم مضيئون في عتمة الوجود مما يؤكد مكانتهم العالية، لقد تحول وجودهم إلى قيمة معنوية تقهر ظلمة الوجود.

ويقول في مدح عمر بن هبيرة الفزازي(*)[531]:

للركب بعد السُّرى مالت عمائمهم مَنيتهم نَفحاتِ الجودِ من عُمرا
كم جبتُ دونكَ من تَيهاءَ مظلمةٍ تيه إذا ما مُغني جنها سَمَرا
ومُزيدٍ مثل عَرضِ الليل لجُتهُ يُهل شُكراً على شَطيهِ من عَبَرا
أنتَ الربيعُ إذا ما لم يكن مطرٌ والسائس الحازم المفعولُ ما أمَرا
مازِلت في دَرجاتِ الأمرِ مُرتقياً تَسمو وَينمي بكَ الفرعانِ من مُضَرا
حتى بَهرتَ فما تَخفى على أحدٍ إلا على أحد لا يعرفُ القَمَرا
أنا وإياك أهل البيت يَجمعنا حَسانٌ في باذخٍ فَخرُ لمن فخرا
مجد العديين جداكَ اللذانِ هما كانا من العرب الآنفين والغُررَا
وأنتَ فرعٌ إلى عيصين من كرمٍ قد استطالا ذُرى الأطوادِ والشَّجَرا
حللتَ من مُضرَ الحمراء ذِروتَها وباذخُ العز من قَيسٍ إذا هدَرا
والحيُّ قَيسٌ حُماةُ الناس مكرمةً إذا القنا بين فتقي فِتنةٍ خطرا
بنو فَزارةَ عن آبائهم ورثوا دعائم الشرفِ العادية الكُبرا
المانعون فما يُسطاعُ ما منعوا والمنبتون بجلدِ الهامةِ الشَّعَرا

يصف الشاعر عناء الرحلة والاندفاع في المتاهات المهلكة، فزمن رحلته كله زمن مشقة وعناء ولا يجد الراحة إلا بالوصول إلى الممدوح وملاقاته[532]. فلقد تجاوز من أجله كل المخاطر وعبر الأنهار الممتدة بلا نهاية (الفرات) كالليل ليحقق لقائه. لقد تجاوز النهر المعروف بعطائه ليصل إلى من هو أكثر عطاءً منه، فالنهر والكرم مطلقان في عطائهما وفيضهما، فالممدوح يجسد قوى الحياة: يمنح الحياة ويبدؤها ويولدها من جديد (الربيع)، إنه الثبات والخصب والديمومة وتجاوز لفاعلية الزمن، والوقوف بوجه العفاء والعدم، ورد على التفتت والهشاشة والبؤس والانقطاع والفقدان، إنه مواجهة العالم شعرياً بما

فيه من مآس وفقر وجدب[533]. لقد غدا نموذجاً ومثالاً لا فرداً لذا أصبح لازمنياً فكل مثال مرتبط بالمطلق، وكل مطلق لا يتغير أي خارج الزمنية[534]، فهو حكيم عاقل شديد يسوس الأمور يسمو ويعلو بأصله وبأفعاله لذا هو ظاهر عالي أبيض مشرق معروف كـ (القمر) يصل عطاؤه إلى الكل. وواضح أن الشاعر يؤكد دائماً على الربط بين رؤيته للممدوح وبين دلالة (القمر) مما يشير إلى أن بنية الإنسان العربي الحضاري هي بنية قمرية وليست شمسية، فالقمر عند العرب هو رمز الذكر، إنه (الأب) المصطلح والظاهر، وهو الرقيق المحب والعطوف (ود) وهو صاحب القدرة والعزة (كهلن) والحكمة والصدق والعلم، فكلها صفات تشير إلى قدرته وقوته وحبه وعطفه، فوجوده للقيمة[535]. فالقمر والإنسان كلاهما يعكسان فاعلية الزمن التغييرية: الولادة والنمو والاكتمال ثم الاختفاء والموت دورياً[536]. لذا يسعى الإنسان لتحقيق أبديته وديمومته على شكل قيم متجاوزاً الزمن، فالممدوح من قوم معروفين بأصلهم وأفعالهم المشرفة ونقائهم ونسبهم الشريف وشدتهم وصلابتهم فحتى الموت لا يقهرهم بل إنهم يجدون الحياة حتى في الأموات فينبتون في هامة الميت الشعر، لذا فالذات الشعرية الرُّمية لا ترى في الآخر إلا امتداداً لها واشتقاقاً منها فهو والآخر (الممدوح) يلتقيان في النسب وبذلك يرى الآخر بوصفه وجوداً وفعلاً وقيمةً.

ويقول في مدح الملازم بن حريث الحنفي(◆)[537]:

أعاذلُ إن ينهض رجائي بصدرهِ	إلى ابنِ حُريثٍ ذي الندى والمكارمِ
فرُبَّ امرئ تنزو من الخوفِ نفسهُ	جلا الغم عنه ضوءُ وجهِ الملازم
أغَرُّ لجُيميٌّ كأن قَميصهُ	على نَصلِ صافي نُقبةِ اللونِ صارمِ
يُوالي إذا اصطك الخُصومُ أمامهُ	وجوهَ القضايا من وجوه المظالمِ
صَدوعٌ بحكم الله في كُل شُبهة	ترى الناس في ألباسِها كالبهائمِ

قد يشكل العاذل هنا الذات المنشطرة عن ذاتها التي تعاني

صراعاً وخوفاً يتجسد من خلال حوارها، فالآخر (الممدوح) يمثل لـ(أنا) الشاعر الصفاء والكرم والخصوبة والحيوية والشجاعة والأمان، فوجهه المضيء المنير يزيل كل خوف وهو يجلو ظلام الدهر بعطائه الفياض وعلو ذاته على فرديتها ووجودها من أجل الآخر، وكشفه عن الحق وظهوره ووضوحه كـ (السيف) القاطع بين الظلام والنور والحق والباطل والشك واليقين والوهم والحقيقة، فهو ماضٍ سريع، وبذلك استمد الممدوح قيمته من أفعاله إذ تحول الجسد لديه إلى خطاب وتعبير بتجاوزه الواقع، فهو عادل في قضائه بصير بأحكامه مهما اختلف الخصوم أمامه، فَطِن، ذكي، ينفذ أوامر الله. إن رؤية الممدوح تشكل للشاعر الحلم بالعدل والشعور بالأمان والمساواة وإظهار الحق، إنه يسعى لتأسيس مجتمع عادل منظم، إنه يواجه شعرياً واقعه بما فيه قسوة وظلم.

ويقول في مدح المهاجر بن عبدالله أحد بني بكر بن كلاب(*)(538):

وفي قَصرِ حُجرٍ من ذؤابة عامرٍ — إمامُ هُدى مُستبصرُ الحُكم عامِلُهْ
كأن على أعطافِه ماءَ مُذهبٍ — إذا سَملُ السربالِ طارت رَعابلُهُ
إذا لبس الأقوامُ حقاً بباطلٍ — أبانت له أحناؤه وشواكِلُه
يعِفُّ ويستحيي ويَعلمُ أنهُ — ملاقي الذي فوق السماء فسائِلُه
تَرى سيفه لا ينصفُ الساقَ نعلُهُ — أجل لا، وإن كانت طوالاً محامِلُه
يُنيفُ على القومِ الطوالِ برأسهِ — ومَنكبهِ، قرمٌ سِباطٌ أناملُه
له من أبي بكرٍ نُجومٌ جَرَت به — على مهلٍ، هيهات ممن يُخايلُه
مَصاليتُ، ركابونَ للشر حالةً — وللخيرِ حالاً ما تُجازى نوافِلُه
غَطارفةٌ زهرٌ كأن وجُوههم — مَصابيحُ ذكاهُنَّ بالزيتِ فاتِلُه
يَعِزُّ - ابن عبدالله - من أنت ناصر — ولا ينصرُ الرحمن من أنتَ خاذلُه

إذا خاف قلبي جُورَ ساعٍ وظُلمهُ ذكرتُك أخرى فاطمأنت بلابلُه
يَرى الله لا تُخفى عليه سريرة لعبدٍ ولا أسبابُ أمرٍ يحاولُه
لقد خَطَّ روميٌّ ولا زعماتهِ لِعُتبة خطاً لم تُطبقْ مَفاصِلُه
بغيرِ كتابٍ واضحٍ من مُهاجرٍ ولا مقعدٍ مني لخصم أُجادلُه
تَفادى شهودُ الزُّورِ دون ابن وائلٍ ولا ينفعُ الخصمَ الألد مَجاهلُه
يُكبُّ ابن عبدالله فاكل ظالمٍ وإن كان ألوى يشبهُ الحق باطلُه

ينتصب الممدوح هنا في لجة التغير والجدب والقفر، فالقصر رمز للرسوخ والديمومة والضخامة والصلابة وكجزء من تثبيت الأشياء في العالم[539]، فالآخر (الممدوح) يمتاز بالطول والضخامة وارتباط ذلك بالوعي والرزانة والحلم وامتداد الذكر والبقاء والعراقة والديمومة والمضاء[540]، إنه المثال الذي يراه الشاعر: الإمام العادل الهادي البصير بالأحكام، المانح الخصب والحيوية لأنه مليء بالحياة والإيمان، المفرق بين الحق والباطل المندفع من وازع إيماني بوجود الله وملاقاته في العالم الآخر (فوق السماء) العالم اللامرئي الأخروي الذي يحاسب فيه ويسأل، فتتداخل هنا رؤية الآخر برؤية ميتافيزيقية (الله) المحيط بكل شيء.

إن الآخر يبرز كوجود للآخرين كرماً ونجدة وشجاعة فهو من سلالة مضيئة مزهرة تتعالى على ظلمة الوجود بطهرها ونقائها وإشراقها، إنه ارتباط بالماضي واسترجاع له وامتداد للمستقبل. فالممدوح يملك صفات إيجابية في سلم القيم الاجتماعية مشكلاً قوى تحافظ على الحياة وتحميها وتنقذها على أساس العدل، فهو يمنح بكرمه وشجاعته ووقوفه بوجه الفقر والظلم.

ويقول في مدح مالك بن المنذر بن الجارود(*)[541]:

أقولُ لأطلاحِ بري هَطلانها بناعن حواني دأيها المتلاحكِ

أجـدي إلـى دارِ ابـن عـمـرةً إنـه مُنى هَمك الأقصى ومأوى الصعالكِ
وإنـكِ فـي عَشـرٍ وعَشـرٍ مُنـاخـةٌ لدى بابه أو تَهلكي في الهوالكِ
وجدنـاكَ فَرعاً ثـابتاً يا بن مُـنذرٍ عـلـى كل رأس مـن نـزارٍ وحـاركِ
تُسـامـي أعـاليـهِ السَّحابَ وأصلـهُ من المجدِ في بادي الثَّرى المتداركِ
فلو سِرتَ حتى تقطع الأرضَ لم تجد فـتى كـابنِ أشـيـاخِ الـبريـةِ مـالـكِ
أشـدَّ مـا اسـتـحـصـدَ الحـبـلُ مـرة وأجـبرَ للـمسـتجـبريـنَ الضـرائـكِ
وأمضى عـلى هولٍ إذا مـا تَهزهـزت من الخوف أحشـاء القلوب الفواتكِ
وأحسنَ وجـهاً تحت أقهبَ سـاطـع عَـبيطٍ؛ أثـارتهُ صُدورُ السـنـابكِ
لقد بَلتِ الأخمـاس منكَ بسـائس هـنـيء الجَـدا مُر العُقوبـةِ نـاسِكِ
تقولُ التـي أمسَت خُلوفاً رجـالُها يُغيرونَ فوق المُجمـاتِ العـوالـكِ
لجارتِها: أفنى اللصوص ابنُ مُنذر فـلاضيـر ألا تُغـلـقـي بـابَ داركِ
وآمـنَ لـيـلَ المسلـمـينَ فـنـومـوا ومـا كـان يُمـسـي آمـنـاً قـبل ذلـكِ
تركتَ لُصوصَ المِصرِ من بين يائس ومـن بين مكنـوعِ الكـراسيـع بـاركِ

يوجه الشاعر خطابه إلى الإبل (أطلاح) التي يندفع بها الشاعر في هجير النهار وتيه الليل في الصحراء المهلكة يتنقل بها من موضع إلى موضع حتى أتعبها المسير مما يشير إلى أن حاضر الشاعر مليء بالإحساس بالهلاك والانتهاء والإعياء والتعب، فزمن رحلته مشقة وعناء، وهنا تتحدد غاية الرحلة وتتعمق مشقات الطريق إلى رجل سينتصب الآن مثالاً لقوى الحياة، يحل الأزمة المتفجرة في ذات الشاعر وذات الناقة ويصل بها إلى قرار من النعومة والرخاء والأمان[542] فيتجلى الآخر (الممدوح) الأمل والمنية، جزل العطاء، كريماً سامياً، المأوى للفقراء والجائعين والمشردين، إنه الحلم بالهناءة والاستتار والبعد عن الأنظار والرقود بأمان، إنه الإحساس بالراحة والهدوء والسلام الداخلي والخارجي مما يشير إلى أن وجود الشاعر وجماعته

وجود قلق مضطرب غير مستقر ومتوتر والانفصام الحاد بينه وبين المجتمع في القيم والتطلعات، فالممدوح يمثل له (المأوى) البيت الذي يشعره بالألفة والدفء والأمان وقهر الخوف، إنه الحاجز الذي سيفصله عن المجتمع المأساوي ويمده بالقدرة على المقاومة ورفض الاستسلام والسكونية، فحركة الإبل رد على الصمت والسكونية ومحاولة تأكيد الحياة في شخص الممدوح الذي يشكل حركة إلى الأمام نحو المستقبل لتغيير العالم، واستمرارية قوى الحياة التي تقف بوجه الموت، فالشاعر الآن (هنا) والممدوح (هناك) يفصله عنه (20 يوماً)، إنه الأمل والغاية المستقبلية التي يصبو إليها، فكرمه ثابت على مر الزمان فهو متجاوز للزمنية والسفر إليه يمثل النجاة من العالم المفتت الهش أملاً بعالم جديد[543]، تتجلى فيه قوى الخصب والحيوية والأمان والعدل والحقيقة.

ويبدو أن شخصية بلال بن أبي بردة[*] حظيت بمنزلة كبيرة لدى ذي الرمة فاختصه بأكثر مدائحه وأطولها وأغزرها مادة، فيقول[544]:

ولكنني أقبلتُ من جانبي قساً   أزورُ امرءاً محضاً نجيباً يمانيا
من آل أبي موسى ترى الناس حوله   كأنهم الكروانُ أبصرنَ بازيا
مُرمينَ من ليثٍ عليهِ مَهابةٌ   تفادى الأسُودُ الغُلبُ منه تَفاديا
فما يُغربون الضحكَ إلا تَبسُّماً   ولا ينبسونَ القولَ إلا تناجيا
لدى ملكٍ يَعلو الرجالَ بضوئه   كما يَبهرُ البدر النُّجوم السَّواريا
فلا الفحشَ منه يَرهبون ولا الخنا   عليهم ولكن هيبةٌ هي ما هِيا
بمستحكم جزل المُروءةِ مؤمن   من القومِ لا يهوى الكلامَ اللواغيا
فَتى السنِّ كهل الحِلمِ تَسمعُ قولَهُ   يُوازنُ أدناه الجبال الرَّواسيا
بلالٍ أبي عمرو وقد كان بيننا   أراجيحُ يَحسِرون القِلاصَ النواجيا

فلـولا أبـو عـمـرو بـلالٌ تـزغـمـتْ   بقُطـرٍ سِواهـا عـن ليـالٍ ركـابيـا
إذاً لَمطـوتُ النَّـسـعَ فـي دَفِّ حُـرةٍ   يَمـانـيـةٍ تَطـوي الـبـلادَ الـفَـيـافِيـا

...

أبَيـتَ أبـا عـمـرو بـلالُ بـن عـامـرٍ   من العيبِ في الأخلاقِ إلا تراخِيا
تُقـي لـلـذي فـوقُ الـسـمـاءِ ونجـدةً   وحِلماً يساوي حِلمَ لُقمان وافيا
وخيـراً إذا مـا الـريحُ ضُمَّ شَفيفُها   إلى الشولِ في دفءِ الكَنيفِ المتاليا
إذا انـعـقـدتْ نفـس الـبـخيلِ بمـالـهِ   وأبقى عن الحَقِّ الذي ليسَ باقيا
تَفيضُ يَداكَ الخيرَ من كل جانبٍ   كما فاضَ عَجاجٌ يُروي التناهيا
وكـانَـت أبَت أخـلاقُ جَدِّك وابـنـهُ   أبـيـكَ الأغـرِّ الـقَـرمِ إلا تـعـالِـيـا

يمزج الشاعر في رؤيته للممدوح بين القيم العربية الأصيلة والقيم الإسلامية النابعة من وازع ديني، فيجمع في شخص (بلال) كل المعاني التي تجسده مثالاً يقتدى، فهو العالي في مكانته وحسبه وأصله، وهو جزل العطاء كريماً مضيئاً كـ (البدر) إشراقاً وبياضاً وعزاً ورفعة وشرفاً وأخلاقاً عالية وخصباً وسماحة ونجدة وتعالي على ظلمة الوجود وانفتاح على الآخر وتجاوز لحدود الأنا الضيقة والشعور باللاتناهي والطهر والوضوح والوجود للآخر، فهو (أبا عمرو) رمز الخصوبة والامتداد والتجدد، إن الآخر (الممدوح) يمثل الإنسان المثالي الشعري الذي يراه الشاعر ويواجه به عالمه المأساوي بما فيه من جدب وفناء وقتامة وإمحاء، إنه الثبات أمام التغيير، والخصب أمام الجدب والقحط، والحياة أمام الموت، إنه الصلابة والرسوخ أمام الهشاشة والتفتت، إنه حلم الإنسان الكامل: كرماً ونجدة وشجاعة وإيماناً، إنه العالم الجديد الذي يطمح إليه. ويبدو أن هذه الأفكار والرؤى تتردد في مدائحه الأخرى وفي رؤيته للآخر (الممدوح)[545].

لقد شكلت رؤية الآخر لديه قوى مانحة الخصب والحياة والتجدد والاستمرارية والعطاء والانفتاح، فمثل الآخر (الممدوح) له

العالم الذي يصبو إليه والذي يحرره من ربقة الزمان ويدفعه للتطلع إلى حياة أبدية وعالم يخلو من المآسي والأحزان والآلام.

وتظهر صورة الآخر (المهجو) كما يراه ذو الرمة ممثلاً للجانب السلبي في الحياة، فهناك ثمة علاقة بين (أنا) و(أنت)، بين فكرة ونقيضها، وسلوك وآخر[546]. ولم يستأثر (الهجاء) بنصيب كبير من ديوانه حتى أن النقاد القدامى حكموا عليه بأنه كان مغلباً في الهجاء، ولم يكن له حظ فيه[547].

ويبدو أن الشاعر آثر الابتعاد عن هذا النوع من الشعر الذي يبتذل الأخلاق والصفات فلم يرغب فيه على الرغم من شيوعه في عصره، لكنه اختط لشعره طريقاً متفرداً خاصاً به فكان صاحب اتجاه ورؤية في الحب والصحراء، ولا يعني ذلك أنه كان مضيعاً لموهبته الفنية – كما قيل عنه – بل على العكس استثمر هذه الموهبة ووجهها الوجهة الصحيحة التي تبعدها عما ينتقص منها فغايته للفن لذا كان يبتعد عن مواقف الهجاء والاصطدام بغيره من الشعراء[548].

فيقول في هجاء بني امرئ القيس[*][549]:

ألا قبح الله القصيبة قريةً	ومرأَةَ مأوى كل زانٍ وسارقِ
إذا قيلَ: من أنتُم، يقولُ خطيبهم	هوازنُ أو سعدٌ، وليسَ بصادقِ
ولكن أصلَ اللؤمِ قد تعرفونهُ	بحورانَ أنباطٌ عِراضُ المناطِق
فهذا الحديثُ يا امرأ القيس فاترُكي	بلادَ تميمٍ والحقي بالرساتقِ
دَع الهدرَ يا عبدَ امرئ القيس إنما	تَكشُّ بأشداقٍ قصارِ الشقاشقِ
أما كنت قبل الحرب تعلم إنما	تنوءُ بحراثين ميلِ العوائقِ
تُظلُّ ذُرى نخلِ امرئ القيسِ نسوةٌ	قِباحاً وأشياخاً لِئامَ العنافقِ
تبين نقش اللؤم في قسماتهم	على منصفٍ بين اللحى والمفارقِ
على كُلِ كَهلٍ أزعكيٍّ ويافعٍ	من اللؤمِ سربالٌ جَديدُ البنائقِ

رَميتُ امرأ القيسِ العبيدَ فأصبحوا خنازير تكبو من هَوِّي الصواعقِ
إذا ادرؤوا منهم بقردٍ رَميتُهُ بموهيةٍ صُمَّ العِظام العَوارقِ
إذا صَكتِ الحربُ امرأ القيسِ أخَّروا عَضاريط أو كانوا رِعاءَ الدقائقِ
رَفعتُ لهم عن نصفِ ساقي وساعدي مُجاهرةً بالمُخزياتِ العوالقِ
تُسامي امرؤُ القيسِ القُرومَ سَفاهةً وحيناً بعبديها: لئيم وفاسقِ
بأرقطَ محدودِ وثطٍّ، كلاهُما على وجهه وسمُ امرئ غير سابقِ

إنه ينطلق في رؤيته للآخر (المهجو) من خلال القانون السلطوي القديم المتجاوز مصوراً الأفعال التي لا يرضاها المجتمع بصورة سيئة فتصبح أساساً للسلوك الاجتماعي، ويصبح من يقوم بها خارجاً عن هذا السلوك متصفاً بالقبح فهي رؤية سلبية للآخر، فها هو يرى في المكان/ القرية (مرأة) السوء والاحتقار إذ أصبح المكان مأوى لكل من يملك صفة قبيحة مشينة من (سارق) و(زان) فيجمع بين صفة يكرهها المجتمع وأخرى يرفضها الدين، إنهم مثال للسوء والقبح والكذب لاسيما في نسبهم وفي ذلك استلاب لعربيتهم وأصالتهم وانقطاعهم فلا أصول ولا جذور لهم وبذا لا يكون لهم استمرار أو ذكر أي محدودية وجودهم من النواحي الاجتماعية والدينية فينسبهم إلى (اليهود) أو (النصارى) وهو بذلك يلغي وجودهم في الدنيا والآخرة، وينتقص من مكانتهم الاجتماعية والاقتصادية فهم (أهل فلاحة) أي ليسوا تجاراً أو كراماً أعزاء بل قد مالت عوائقهم وانحنت ظهورهم فهم بمنزلة العبيد وليس الأحرار، فنساؤهم قبيحات وشيوخهم لئام وكأن اللؤم ثوب يرتدونه ويقوم عليه وجودهم وحياتهم، واللؤم وجه من وجوه القبح والشر لاسيما وأنه وصفهم بالقصر والضمور، فهي صفة سلبية يرى من خلالها الآخرين أصغر من ذاته الشعرية وفي هذا نوع من التصغير والاحتقار لهم وتأكيد على ضآلة وجودهم وخمول ذكرهم لافتقادهم لـ (اللحية) و(ثط) التي ترمز إلى القوة والخصب[550]. إنه

يراهم مثالاً للجدب والقفر والفسوق واللؤم والقبح والشر والهشاشة والضآلة والمحدودية. ويؤكد ذلك في قوله[551]:

عُجبتُ لفخرٍ لامرئ القيس كاذبٍ   وما أهل حوران امرأ القيس والفخر
وما فَخرُ من ليست له أوليةٌ   تُعدُّ إذا عُدّ القديمُ ولا ذكرُ
تَسمى امرؤ القيس ابن سعدٍ إذا اعتزتْ   وتأبى السبالُ الصهبُ والآنفُ الحمرُ
ولكنما أصلُ امرئ القيس مَعشرٌ   يَحلُّ لهم لحمُ الخنازيرِ والخمرُ
نِصابُ امرئ القيس العبيدُ وأرضُهم   مَجرُّ المساحي لا فلاةٌ ولا مِصرُ
تَخطُّ إلى القَفرِ امرأ القيس إنه   سواءٌ على الضيفِ امرؤ القيس والقفرْ
تُحبُّ امرؤ القيس القِرى أن تناله   وتأبى مقاريها إذا طلع النسرُ
هل الناسُ إلا يا امرأ القيس غادرٌ   وواف، وما فيكم وفاءٌ ولا غدرُ
إذا انتمتِ إلا الأجدادُ يوماً إلى العلا   وشُدت لأيام المُحافظة الأزرُ
علا باعُ قومي كل باعٍ وقَصرتْ   بأيدي امرئ القيس المذلةُ والحقرُ
تفوتُ امرأ القيس المعالي ودونها   إذا ائتمرَ الأقوامُ يُحتضرُ الأمرُ
فما لامرئ القيس الحَصى إن عَددته   وما كان يُعطيها بأوتارِها القسرُ
أرحمٌ جَرت بالودِّ بين نسائِكم   وبين ابن خُوطٍ يا امرأ القيس أم صِهرُ
تَحِنُّ إلى قَصر ابن خُوطٍ نساؤكم   وقد مال بالأجيادِ والعُذر السكرُ
حَنينَ اللقاحِ الخُورِ حَرَّقَ نارَهُ   بغولان حَوضى فوق أكبادها العشرُ
ومازالَ فيهم منذُ شَب بناتهم   عوانٌ من السوءاتِ أو سَوأةٌ بكرُ
وإني لأهجوكُم ومالي بِسبكم   بأعراضِ قومي عند ذي نهيةٍ عُذرُ

يشير في رؤيته للآخر إلى أصلهم غير العربي فهو (عجم) وفي ذلك تحقير لهم وتأكيد على العصبية القبلية العربية التي يمزج الشاعر بينها وبين المعاني الإسلامية فيشير إلى عدم إسلامهم فهم (نصارى)

يأكلون ما حرم الله وهنا إشارة إلى أنهم ملعونين في الدنيا والآخرة بعدم إطاعتهم أوامر الله وذلك يرجع إلى مكانتهم المبتذلة فهم (عبيد) لا يتساوون مع العرب، بل هم مثال للقحط والقفر والبخل فلا يطعمون الضيف ولا يقروه وهو يبعد عن وصفهم إلى أقصى حد فيراهم (عديمي الأحاسيس) إذ لا وفاء عندهم ولا غدر إذاً هم لا شيء ولا وجود لهم بالنسبة له لأنهم لا ينتسبون إلى البشر، بل ينتسبون إلى الذل والمهانة والضعة والضعف والاستكانة والخمول فلا ذكر لهم ولا أهمية لوجودهم ولا لرأيهم فلا يشاورون في أي أمر ولا يملكون القوة لاسترداد حقوقهم بل يلجأون إلى السلطان لضعفهم، يشيع بين نسائهم الفساد والفضيحة، إنه يصغرهم ويحقرهم إلى أقصى حد.

ويقول في الأعور الكلبي(*)، كما يراه[552]:

وجدتُكَ من كَلبٍ إذا ما نسبتُها   بمنزلةِ الحيتانِ من ولد الضبِّ
فلو كنتَ من كلبٍ صميماً هَجوتُها   جميعاً، ولكن لا إخالُكَ من كلبِ
ولكنني خُبرت أنك مُلصقٌ   كما ألصقت من غيرها ثلمةُ القعبِ
تدهدي فخرت ثلمة من صميمه   فلُزَّ بأخرى بالغراء والشعبِ

فهو ينكر عليه صحة نسبه في (كلب) إذ هو ملصق بها وليس من صميمها، فيراه هشاً مفتقداً للقوة والثبات لأنه يفتقد للأصل الكريم والحسب الشريف الذي يثبته ويؤكد وجوده، وفي هذا تأكيد من الشاعر على الأصل العربي تعبيراً عن تعصبه للقبلية فهو يرى الإنسان الكامل في الإنسان العربي الأصيل الذي يمتلك القيم والمبادئ التي تسمو به وترفعه وتحقق وجوده.

ونراه يقول في جندل بن راعي الإبل[553]:

تَمنّى ابنُ راعي الإبلِ شَتمي ودونهُ   مَعاقِلُ صَعباتٌ طِوالٌ على العبدِ
معاقل لو أن النُّميري رامها   رأى نفسَه فيها أذَلَّ من القردِ

فهو يراه عبداً ذليلاً ضعيفاً صغيراً لا يمكن أن يبلغ المكان العالي الذي فيه الشاعر، وهنا شعور بالتعالي على الآخر والنظر إليه نظرة دونية، واحتقار وتصغير له.

والشاعر في رؤيته للآخر (المهجو) قد لا ينطلق في ذلك في رؤية تشاؤمية سلبية مغلقة بل ربما كان نابعاً من رؤية متجاوزة متفتحة إلى إصلاح العالم، فرؤية الشر وتجسيمه لا تعني أننا نتهادن معه ولكن تعني أننا نواجهه(554).

وفي رؤيته للآخر يبرز (الرفيق) الذي يشكل وجوده وعي الذات الشعرية لذاتها وتحقيق إمكانياتها وثباتها، يقول(555):

وأشعثَ مغلوبٍ على شَدنيةٍ يَلوحُ بها تَحجينُها وصَليبُها
أخي شُقةٍ رَخوِ العمامةِ منَّهُ بتطلابِ حاجاتِ الفؤادِ طَلوبُها
تجلى السُّرى من وجههِ عن صَحيفةٍ على السَّيرِ مِشراقٍ كريمٍ شُحوبُها
كأني أنادي مائحاً فوقَ رَحلِها ونَى غرفهُ والدَّلوُ ناءٍ قَليبُها
رَجَعتُ بميٍّ روحَهُ في عظامهِ وكم قبلَها من دعوةٍ لا يُجيبُها

ينطلق الشاعر في رؤيته للآخر من جسديته التي هي السبيل إلى فهمه وكشف دواخله والأساس في إدراكه بوصفه موجوداً في العالم، فيشكل جسد الآخر مظهراً وفعلاً يتحول من خلالهما – الجسد – إلى خطاب وتعبير يفيض بالمعنى، فها هو الشاعر يرى في رفيق رحلته ما هو خارجي من مظاهر الجسد التي تعكس ما يخفيه ويعانيه فيراه شاحباً هزيلاً أشعثاً قد كثرت همومه وطال سفره فظهر وجهه مشرقاً مضيئاً كريماً على الرغم من شحوبه وتعبه وذهاب قوته ونشاطه (رخو العمامة)، فالوجه تحول إلى صحيفة مضيئة في ظلام الليل مليئة بالعبارات والدلالات المعبرة، إنه يواجه ظلام الوجود بترحاله المستمر فشحوبه وهزاله دليل صبره وعزيمته وإرادته القوية الرافضة لحياة الاستسلام باختراق الصحراء المهلكة المجهولة ليحقق

غايته السامية، لقد انتقل الجسد الذي جسد فاعلية الزمن التغييرية من وجوده الفيزيائي إلى وجود لمعنى، فهو (مغلوب) قد غلبه النوم، إنها ذاته الرافضة للواقع وللإحساس بالزمني، فكأنه في بئر عميقة لا يسمع من يناديه فهو خارج المكان والزمان في عالم سفلي مليء بالأسرار والخفايا، عالم يوحي بالبؤس والاستلاب والظلام والخوف، إنه عالم الأموات والسكونية والخمول في قعر بعيد عن عالم الأحياء والحركة والفعل لذا فهو لا يستجيب لأية دعوة إلا بذكر (مي) التي تشكل المؤثر الأساس لإرجاعه إلى الحياة واستعادة وعيه. لكن هذا الآخر (الرفيق) ليس متحققاً، بل هو مجرد احتمال، إنه الرفيق المرئي شعرياً لا الواقعي الحقيقي لوجود (رب وواوها) في بداية البيت (وأشعثَ مغلوبٍ على شَدنيةٍ) التي تعلق هذا الحدث وتجعله بنية احتمالية متخيلة[556]. فالشاعر يفترض وجود هذا الآخر الذي تحول لديه إلى معنى ليؤسس رؤيته الشعرية بالانفتاح على الآخر وتحقق المشاركة الجماعية في المعاناة والألم. يقول[557]:

وفتيةٍ غيدٍ من التسهيدِ   جابُوا إليكَ البُعدَ من بَعيدِ
يُعارضونَ الهولَ ذا الكؤودِ   عِراضَ كل وَغرةٍ صَيخودِ
ودلج مُخروطٍ العَمودِ   سَيراً يُراخي مُنَّةَ الجَليدِ
ذا قُحمٍ وليسَ بالتَّهويدِ   حتى استحلوا قسمة السُّجودِ
والمسحَ بالأيدي من الصَّعيدِ   نَبتُهمُ من مضجع مَودودِ

إن الملامح الخارجية التي يراها الشاعر تكون موظفة لخدمة المعنى والقيم التي يحملونها، فالأفعال الصادرة عن هؤلاء (الفتية) المتجاوزة لحاجات الجسد الحياتية نابعة من القيم العليا التي تدفعهم إلى الابتعاد عن الملذات في سبيل تحقيقها واختراق كل الصعوبات وتجاوز المشقات من أجل الوصول إلى الغاية التي يسعون إليها، لذا فهم يسرعون في سيرهم الذي يعكس سرعة دواخلهم ودوافعهم وذواتهم المتجاوزة للواقع والسرعة لبلوغ المجهول الذي سيحقق آمالهم

لذا هم يقصرون في صلاتهم وهنا تداخل بين المعنى الوجودي والمعنى الديني، فوجودهم وصلاتهم ركنان أساسيان لتحققهم مما يشير إلى الغاية السامية التي يسعون إليها أو التي يسعى إليها الشاعر ويريدهم أن يشاركوه تلك المكانة فينبههم من نومهم المحبب إليهم ويوقظ فيهم الهمة والحركة والفعل، فحضورهم ووجودهم جزء من تحقيق الذات وثباتها ووعيها بعدم وحدتها وخروجها من طوق الأنا المتوحدة، فالأنت المتفوق ليس وحده، وإن ليس الواحد ضد الآخر، وهم لا يتنافون بل كلاهم معاً، فالشاعر يحقق شخصيته في حقل متزن من خلال تشكيل الآخر طرفاً في حوار[558].

إن رؤيته للآخر جسدت رؤيته للجمال والخصب والحياة والديمومة والاستمرار ورؤيته للقبح والقحط والجدب والقفر والبخل فكأنه ينطلق في رؤيته من ثنائية الحياة/ الموت، الخصوبة/ الجدب، العطاء/ البخل، إنه يقف بين طرفي الوجود يعاين ويكشف للآخرين عن ذواتهم ويعمق معرفتهم بها، تلك الذوات التي تعد امتداداً لذاته – في بعض الأحيان –، إنه يشكل الآخر وفق رؤيته تشكيلاً إيجابياً أو سلبياً، واقعياً أو متخيلاً ليعيد صياغة العالم على وفق واقع آخر وحياة آمنة مستقرة.

الخاتمة:

وإذ يؤذن البحث بخاتمة مطافه، فلابد من إجمال نتائجه وهي:

- إن الرؤية هي اجتماع البصر والبصيرة، فهي لا تتوقف عند حدود الإدراك العيني الظاهر بل تتجاوز حدود المرئي إلى الإدراك العميق اللامرئي للواقع والوجود.
- عمق المستوى الفكري والحضاري والفلسفي الذي بلغته العقلية العربية في العصر الأموي متمثلاً بشعر (ذي الرمة) إذ استمد من

هذا العمق رؤية متفردة، جعلته مميزاً، فرؤيته للطبيعة والإنسان والوجود وفلسفته في الحياة تركت أثرها واضحاً على سائر وسائل أدائه الفني الشعري وطريقة بنائه لقصيده، فشعره امتلك نبذة خاصة ميزته وحفظته إلى الآن. لقد أقامت قصائده عالماً خاصاً به، فقد بنى ثوابت أسلوبية وتعبيرية انبثقت من رؤيته الشعرية وعبرت عنها في الوقت ذاته.

- انطلاق الشاعر في رؤيته من إحساس شامل وشعور عميق بما يثير معاناة الإنسان وألمه وبما يحقق لذته وسعادته، فهو مرتبط بالآخرين، فكان صوته بالرغم من فرديته وثيق الصلة بنبض الإنسانية وهمومها، إذ يمتزج في شعره الخاص بالعام وتسقط الحدود الفاصلة بينهما، فتحول ما هو شخصي في رؤيته إلى عام شامل، وأصبح الهم العام هماً شخصياً.

- امتداد رؤية الشاعر وتكامل أبعادها عبر قصائده كلها بشكل مترابط ومتناغم ومنسجم مع نمو إطار تجربته وعمقها فهي منبثقة عن هم كياني.

- ارتباط رؤيته بأسلوب تعبيري اكتسبت فيه رموز الموروث الشعري المتصل بعصره وبرؤيته الجمالية والفكرية المألوفة في عصره شحنة نفسية وفكرية منحتها بعدها الخاص المتراكم من معانيها في مجالها وفضائها الدلالي، فـ (مية، والصحراء، والطلل، والحيوان) رموز ساعدت في التعبير عن رؤيته بحيوية مثيرة.

- إن رؤيته للطبيعة شكلت إعادة اكتشاف لها وأنسنتها، فهي مرآة للروح يتجلى فيها الخيالي والغيبي، لقد تحولت من مجرد موضوعات وأشياء إلى صور ورموز، فلا يرى فيها إلا الإنسان وظلاله وأشباحه.

- نفاذ رؤية الشاعر إلى عمق مأساة الإنسان الحائر في هذا الكون

وهو عمق مرتبط بحتمية القدر والخضوع لسطوته تمثلت في (الأطلال - الحيوان - الصياد وسهامه).

- انبثاق رؤيته للطلل من وعي عميق بالزمن والموت فمثلت لحظة وقوفه به تجربة وجودية أمام الفناء والخضوع لفاعلية الزمن التغييرية في عملية أبدية من الظهور والزوال.
- تنوع زوايا رؤيته للطلل على نحو احتملت فيه صورة الطلل لديه دلالات متصلة برؤى دينية.
- التزام الشاعر بنسق البناء التقليدي للقصيدة العربية قبل الإسلام لكنه ضمنها أفكاراً ورؤى ومضامين جديدة، فجاء تجديده ضمن الشكل التقليدي.
- تكرار السؤال المنطلق من الذات إلى الذات خلال وقفة الشاعر بالطلل بدلالة تومئ بعبثية الفعل.
- تكرار لأزمة القيد في شعره التي تبين رغبته في النزوع إلى عالم آخر سامٍ.
- رؤية الشاعر القلقة إزاء التغير والفناء وبيانه جهل الآخرين ووقوفهم صامتين وفي كثير من الأحيان نائمين لا يعون مأساوية الواقع ويتمثل ذلك في رفاق الرحلة.
- جاءت تجربته الرؤيوية في اهتمامه بالكتابة والخط معبرة عن وعيه الحضاري الكتابي فقد تجاوز الوعي بالكتابة إلى كتابة وعيه بها إبداعياً.
- استثمار الشاعر اللون في تشكيل رؤيته للوجود والكون بأسره فجاء اللون منطلقاً من هذه الرؤية معبراً عنها.
- إن رحلة القبيلة التي يتحدث عنها الشاعر دائماً في حين يبقى هو ولا يرحل مع الراحلين، لم تكن رحلة فيزيائية فعلية بل رحلة خيالية

صورها لتجسيد حالة الوعي بالتغير الحاد لديه دون البقية فكأنه منفصل عنهم، فهم يمارسون حياتهم عبر الرحلة بينما هو باقٍ يجوس الديار باكياً.

- استثمار الشاعر اللون في تشكيل رؤيته للوجود والكون بأسره فجاء اللون منطلقاً من هذه الرؤية معبراً عنها.
- إن رحلة القبيلة التي يتحدث عنها الشاعر دائماً في حين يبقى هو ولا يرحل مع الراحلين، لم تكن رحلة فيزيائية فعلية بل رحلة خيالية صورها لتجسيد حالة الوعي بالتغير الحاد لديه دون البقية فكأنه منفصل عنهم، فهم يمارسون حياتهم عبر الرحلة بينما هو باقٍ يجوس الديار باكياً.
- لقد مثّل اختراق الشاعر الصحراء تحدياً للذات والصحراء إذ يعلوها ويسمو عليها وعلى أخطارها ليبلغ هدفه المجهول.
- تعني الصحراء وفقاً لرؤيته الحرية ولكنها تعني بالقدر ذاته الموت والفناء. إنها صحراء الأبدية في كل زمان ومكان فكل شيء فيها مضلل وخادع، وكل حركة شبحية ووهمية تعبر عن عدم استقرار الشاعر وبحثه عن المستحيل والسعي له وعدم انتظاره، فرحلته مستمرة.
- إن اختراق الصحراء - الموت - المتاهة يمثل اختراق الوعي الشعري بجماليته لعالم الموت.
- لقد بحث عن الشعري عبر مسرحة الارتحال اللانهائي نحو أعماق الصحراء، فقد كانت لديه دعوة معرفية لاستيعاب رموز العالم من خلال المنظر الصحراوي، إذ مسرح معطياته من (رمال وكثبان وسرابات وعزيف جن ولهيب وحيوان وإنسان).
- تجلى الحيوان في التجربة الرؤيوية للشاعر بوصفه رمزاً يكشف عن اللامرئي من الوجود واستبطان أسراره، فجسد رؤيته للحياة

والصراع ضد الموت، واللقاء بين الحياة والموت وإرادة البقاء عند الحيوان والإنسان.

- اختلاف رؤية ذي الرمة عن سابقيه (للثور الوحشي) الذي كان رمزاً للإله القمر المقترن بالليل، فأظهره كارهاً لليل إذ يمثل له الشر والظلام وأصبح الشروق حلمه بالأمان والسكينة والاطمئنان.

- بروز رؤيته في نشدان القرار الأمين وتحقيق حلم النجاة والخلاص واسترداد الحياة الضائعة بتصويره الحيوان ناجياً في شعره دائماً من فتك الصياد، فلا يتمكن الصياد أبداً من اقتناص الحياة.

- لقد اهتم برؤية (الأنا) و(الآخر) روحياً وفكرياً وجسدياً واستوعب الإنسان بوصفه مظهراً وكينونة، وكونه يعي نفسه ويتبصر نهايته بالموت.

- انطلق الشاعر في رؤيته للموت من وعي ديني يقيني لذا فهو يواجهه ويعلو عليه.

- رحلته انتقال إلى أسمى وانقطاع عن ماضٍ أو واقع إلى أمنيات وحياة أفضل فهجرته تجديد للحياة وبحث لبلوغ الحقيقة وكشف للذات الداخلية.

- اخترق برؤيته فيزياء اللغة إلى ما وراءها.

- انطلق في رؤيته لذاته بوصفه الكائن الذي استيقظ من سبات طويل، هو دعوة للتحرر من الأوهام والوصول إلى الحقيقة لنشدان خلاص الإنسان.

- حضور الحب في رؤيته هو حضور للنفس الباقية وتحقيقاً لوجودها والرد على فناء الحياة الدنيا بالسمو إلى الحياة العليا الأبدية بوصفها وجوداً دائماً.

- تحول الجسد وفقاً لرؤيته إلى خطاب وتعبير عن القيم الذاتية والمعنوية.
- مثلت رؤية المرأة لديه بحضورها المرئي الظاهر أبعد من مجرد شكل حسي مادي بل تجاوزت ذلك إلى استحالتها رمزاً لمعان وقيم عميقة معبأة بدلالات الخصب والنضج والعطاء منطلقاً من رؤية جمالية مطلقة.

لقد منح المرأة رمزية الشمس في حضورها وغيابها، ولكن باختلاف الرؤية عن سابقيه، فالدلالة الرمزية للشمس ارتبطت لديه بالسياق الثقافي والنصي للعصر الإسلامي إذ أفرغت من دلالتها الألوهية وأصبحت ظاهرة كونية تحمل الخير والشر وتؤثر في كل المخلوقات فهي آية من آيات الله وحجة ودلالة على قدرته تعالى.

- لم يجعل الشاعر المرأة مجرد قيمة صنمية كالشعراء السابقين فهي عنده ليست دمية أو تمثالاً أو نصباً ومنارة، بل هي كائن حي يتكلم وينطق.
- إن رؤيته للآخر تمثلت في الممدوح بوصفه مثالاً للجمال والخصب والحياة ورؤيته للمهجو بوصفه دلالة على القبح والقحط والجدب فهو يقف بين طرفي الوجود ليعاين ويكشف للآخرين عن ذواتهم ويعمق معرفتهم بها.
- لقد أفاد الشاعر من القرآن في لغته وخياله وتشكيل رؤيته.
- بيان نزعة الموت الواضحة في شعر ذي الرمة إذ إنه عانى من مرض عاش معه لفترة طويلة وأودى به في الأربعين من عمره مما جعله يشعر بقصر حياته وبحزن مطبق وشعور بالموت في كل لحظة.
- إن شعره مبني على ظاهرة التضاد التي تحكم الوجود، فهي ظاهرة بارزة بشكل جلي في شعره لاسيما في اقتران اللونين الأبيض والأسود في صور (الطلل - الحيوان - الإنسان «المرأة»).

- محاولة بث الحياة في أشكال الوجود في: الطلل/ الصحراء/ عالم الحيوان، هي رؤية متفائلة لحياة تتسم بالمأساوية والعدم والفناء.
- التأكيد على ثنائية الحركة والسكون، فكل شيء من حوله قائم على الحركة والتغير والزوال أمام السكونية والثبات، يتمثل ذلك في: الأطلال/ الصحراء (المياه الآجنة) الحيوان/ الإنسان.
- التأكيد على جوهر الأشياء وثباتها على الرغم من تغير الظاهر وتبدله، فالجوهر هو الأساس والأصل، ويظهر ذلك في صورة الطلل بتشبيهه بالسيف وجفنه، والثياب، والكتابة، وفي الإنسان بتغير مظهره الخارجي وبقاء جوهره الداخلي.

الهوامش

521) ينظر: الوجودية: 148-155.

522) ينظر: م.ن: 160.

523) ينظر: م.ن: 165.

❖) من ولاة البصرة في عهد مسلمة بن عبدالملك والي العراقيين ويقال كان بالكوفة فتيان يطعمون الطعام منهم عبدالله بن بشر بن مروان، وكان أكثرهم طعاماً وأشجاهم به. ينظر: ديوان ذي الرمة 819/2.

524) ديوانه: ق 25، 818/2. اليافع: المرتفع، الحيا: الخصب والمطر، القطائع: الأعطيات.

525) ينظر: التحليل النفسي للذات العربية: 26.

526) ينظر: التحليل النفسي للذات العربية: 44.

❖) هو عبيدالله بن عمر بن عبيدالله بن معمر التيمي القرشي، قتلته الخوارج، ولا عقب له، وكان والده عمر قد ولي البصرة أيام مصعب بن الزبير ثم صار من قواد عبدالملك. ينظر: ديوان ذي الرمة 936/2.

527) ديوانه: 28، 936/2 . استحال: تحرك، دخيلها: ما دخله وبطنه، الثوي: الضيف الذي ثوى فيهم، تيسيري: تهيئتي لها، جال أجيلها: جهة أُوجهها، انبزلت: استبانت، خلاجاً: شكاً، الأنقاض: المهزول، ذي غربين: حدين، الغرب: السيف.

528) ينظر: أحلام الخيال الفني: 320.

❖) هو إبراهيم بن هشام بن إسماعيل بن هشام بن الوليد بن المغيرة بن عبدالله بن عمرو بن مخزوم، وكان إبراهيم خال الخليفة هشام بن عبدالملك، وقد ولاه مكة والمدينة سنة 106هـ، ثم عزله سنة 114هـ. ينظر: ديوان ذي الرمة 1057/2.

529) ديوانه: ق 33، 1057/2. الرهاء: الأرض الواسعة، الترامي: التباعد، سوام: تسمو وترتفع، السوام: الإبل الراعية والغنم، نمى بك: ارتفع بك، جسام: جسيم، ابتعثنا ووجهناها، إلهام: الحرور والسموم تتوقد بين السماء والأرض.

530) ينظر: الرؤى المقنعة: 412.

❖) لقد ولي ابن هبيرة العراق وخراسان سنة 103هـ، ثم عزله هشام بن عبدالملك سنة 105هـ. ينظر: ديوان ذي الرمة 1162/2.

531) ديوانه: ق 37، 1162/2. مزيد: الفرات، الفرعان: الأعمام والأخوال، حسان: أم هبيرة، امرأة من بني عدي بن ملكان، يقال لها بسرة بنت حسان، باذخ: شرفاً مشرفاً، العديان: عدي بن عبد مناة بن أد (رهط ذي الرمة) وعدي بن فزارة (رهط الممدوح)، العيص: الشجر الملتف، عيصين: حيين، مضر الحمراء: لأنه أعطي الذهب من ميراث أبيه أو لأن شعارهم كان في الحرب الرايات الحمر.

532) ينظر: الرؤية المقنعة: 514.

533) ينظر: م.ن: 506.

534) ينظر: م.ن: 497.

535) ينظر: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام 256/6. والجمال في الوعي الشعري العربي قبل الإسلام: 226.

536) ينظر: الجمال في الوعي الشعري العربي قبل الإسلام: 228.

❖) هو الملازم بن حريث بن جابر بن مسلمة بن عبيد بن ثعلبة بن الدول بن حنيفة بن لجيم بن مصعب من بني بكر وائل، وذكر أن أباه الحريث كان سيداً. ينظر: ديوان ذي الرمة 769/2.

537) ديوانه: ق 24، 769/2. تنزو: تثب، يوالي: يتابع ويعزل ذا من ذا، الصك: الضرب الشديد بالشيء العريض.

❖) هو من قبيلة أبي بكر بن كلاب بن عامر بن صعصعة من قيس بن عيلان، كان والي اليمامة والبحرين في خلافة هشام والوليد بن يزيد، توفي سنة 125هـ. ينظر: ديوان ذي الرمة 1265/2.

538) ديوانه: ق 41، 1265. حجر: قصبة اليمامة، السمل: الأخلاق، رعابله: أخلاقه، مذهب:

ماء الشباب، ينيف: يشرف ويعلو على القوم، قرم: السيد الكريم، الفطريف: السيد الشريف، رومي: عامل المهاجر استعدى عليه ذو الرمة، عتبة: خصم (ذي الرمة) اختصموا على بئر وموضع.

539) ينظر: الرؤى المقنعة: 325.

540) ينظر: الجمال في الوعي الشعري العربي قبل الإسلام: 147.

❖) هو من بني عبدالقيس، جعله خالد بن عبدالله القسري على شرطة البصرة، وولاه مصعب بن الزبير على بني عبدالقيس في حربه مع المختار الثقفي، توفي نحو سنة 110هـ. ينظر: ديوان ذي الرمة 657/2.

541) ديوانه: ق 17، 657/2. الأطلاح: الإبل، هطلانها: شدة سرها، الداي: فقار الظهر، الحواني: المعوجة، الحارك: أعلى الكاهل، ساطع: مرتفع، عبيط: طري، السنابك: أطراف الحوافر، بلت: لزمت، الأخماس: أخماس البصرة: (العالية، بكر بن وائل، تميم، عبدالقيس، الأزد)، الكنع: القطع، الكراسيع: أسفل الكف مما يلي الخنصر.

542) ينظر: الرؤى المقنعة: 514.

543) ينظر: م.ن: 496.

❖) هو بلال بن أبي بردة عامر بن أبي موسى عبدالله بن قيس بن سليم بن هصار بن حرب بن عامر من بني الأشعر من كهلان بن سبأ. وهو حفيد أبي موسى الأشعري رضي الله عنه وكان من شرطة البصرة سنة (109هـ) ثم أصبح قاضي البصرة وأميرها إلى أن عزله يوسف بن عمر الثقفي سنة 120هـ فمات في سجنه. ينظر: ديوان ذي الرمة 1313/2.

544) ديوانه: ق 43، 1313/2. وينظر: ق 52، 32، 39. المحض: الخالص النسب، مرمين: مطرقين من هيبته، الغلب: الغلاظ الأقارب، جزل: عظيم المروءة، أراجيح: فلوات، الشفيف: الريح الباردة، عجاج: بحر له صوت.

545) ينظر: ديوانه: ق 38، 22، 4.

546) ينظر: الكرامة الصوفية: 204.

547) ينظر: الموشح: للمرزباني: 107، الأغاني 116/6، الشعر والشعراء: 341.

548) ينظر: ذو الرمة شاعر الحب والصحراء: 210.

❖) بنو امرئ القيس: هم بنو زيد مناة بن تميم، وقيل في الاشتقاق (ليس في امرئ القيس نباهة ولا رجال معروفون)، وكان ذو الرمة يهاجي شاعرهم هشام بن قيس المرئي، وكان سبب الهجاء أن ذا الرمة نزل بقرية لبني امرئ القيس يقال لها (مرآة) فلم يقروه ولم يعلفوا له. ينظر: ديوان ذي الرمة 259/1.

549) ديوانه: ق 7، 259/1. حوران: قرية بالشام، الرسائق: البساتين، الشقاشق: هي التي يخرجها البعير من شدقه إذا هدر، تنوء: تنهض، العنفق: خفة الشيء، أزعكي: قصير لئيم ضامر، العوارق: تعرق العظم لا تدع عليه لحماً، العضاريط: التباع، رعاء الدقائق: يرعون إبلهم الهزيلة، ثط: لا لحية له.

550) ينظر: المطر في الشعر الجاهلي: 155.

551) ديوانه: ق 15، 592/1. وينظر: ق 23، 40، 47، 5، 57. السبلة: ما على الشارب من شعر، نصاب: الحسب والأصل، الحصى: العدد الكثير، ابن خوط: رجل من بني امرئ القيس، العذر: الضفائر من الشعر، الخور: الغزار من الإبل.

❖) هو الحكم بن عوانة بن عياض الكلبي، وهو والد عوانة الإخباري المشهور وكان أبوه عبداً خياطاً، وكانت أمه أمّة سوداء لآل أبي أيمن بن خريم بن فاتك الأسدي وقد ولي حكم السند، ثم ولاه هشام بن عبدالملك خراسان سنة 109هـ، ويذكر أن الحكم قد خالف ونازع ذا الرمة في بعض قوله فقال فيه هذه الأبيات. ينظر: ديوان ذي الرمة 1773/3.

552) ديوانه: ق 78، 1773/3. الملصق: الدعي، الثلمة: الموضع الذي قد اثتلم، القعب: القدح الغليظ الجافي، دهدهت: تدحرجت، خرت: سقطت، لز: شد وألصق بها، الغراء: مادة لاصقة، الشعب: إصلاح الإناء المكسور.

553) ديوانه: ق 18، 667/2.

554) ينظر: حياتي في الشعر: صلاح عبدالصبور: 105.

555) ديوانه: ق 21، 696/2. وينظر: ق 39، 33، 36. تحجينها: وسمها، منه: ذهبت قوته ونشاطه، المائح: الذي يملأ الدلو من أسفل البئر، القليب: البئر.

556) ينظر: مفاتيح القصيدة الجاهلية: 94.

557) ديوانه: ق 11، 338/1. غيد: اللين في العنق، الوغرة: شدة الحر، صيخود: شديدة وقع الحر، الكؤود: الشديدة، مخروط: شديد منجذب، عموده: بطنه ومعظمه، الجليد: الجلد، ذا قحم: السير شديد وذو انتقال، التهويد: السير اللين، مودود: نوم محبوب.

558) ينظر: التحليل النفسي للذات العربية: 23.

قائمة المصادر والمراجع

- أبعاد التجربة الفلسفية: ماجد فخري – دار النهار للنشر – بيروت – 1980.
- الإبهام في شعر الحداثة – العوامل والمظاهر وآليات التأويل: د. عبدالرحمن القعود – سلسلة عالم المعرفة – الكويت – 2002.
- أحلام الخيال الفني – مستويات الدلالة في شعر ذي الرمة: د. حسنة عبدالسميع – الهيئة المصرية العامة للكتاب – مصر – 1998.
- أساليب الشعرية المعاصرة: د. صلاح فضل – دار الآداب – بيروت – 1994.
- استراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية: مطاع صفدي – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ط 2 – 1986.
- أساس البلاغة: جارالله الزمخشري – دار الشعب – القاهرة – 1960.
- أسطورة سيزيف: ألبير كامو – تر: أنيس زكي حسن – دار مكتبة الحياة – بيروت – د.ت.
- الأغاني: أبو الفرج الأصبهاني: مؤسسة جمال للطباعة والنشر – بيروت – د.ت.
- الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة: موريس أبو ناصر – دار النهار – بيروت – 1979.
- انتروبولوجيا الجسد والحداثة: دافيد لوبروتون – تر: محمد عرب صاصيلا – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر – بيروت – 1993.
- الإنسان بين الجوهر والمظهر: إريك فروم – تر: سعد زهران – مراجعة وتقديم: لطفي فطيم – سلسلة عالم المعرفة – الكويت – 1989.
- الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي: د. حسني عبدالجليل يوسف – مكتبة النهضة المصرية – مصر – د. ت.
- أنوار التنزيل وأسرار التأويل المعروف بتفسير البيضاوي: ناصر الدين الشيرازي البيضاوي – مؤسسة شعبان للنشر والتوزيع – بيروت – د.ت.
- بنية الرؤيا ووظيفتها في القصة العراقية القصيرة: د. صالح هويدي – الموسوعة الصغيرة – دار الشؤون الثقافية – بغداد – 1993.
- التحليل النفسي للذات العربية – أنماطها السلوكية والأسطورية: د. علي زيعور – دار الطليعة – بيروت – 1982.

- تشكيل الخطاب الشعري - دراسات في الشعر الجاهلي: أ. د. موسى ربابعة - مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع - الأردن - 2000.

- التصور والخيال - موسوعة المصطلح النقدي: ر.ل. بريت - تر: عبدالواحد لؤلؤة - دار الرشيد للنشر - بغداد - 1979.

- التطور والتجديد في الشعر الأموي: شوقي ضيف - دار المعارف - مصر - ط 3 - 1965.

- تفسير التحرير والتنوير: محمد الطاهر بن عاشور - الدار التونسية للنشر - تونس - د.ت.

- الثابت والمتحول - بحث في الاتباع والإبداع عند العرب - صدمة الحداثة: أدونيس - دار العودة - بيروت - ط 4 - 1983.

- جامع البيان عن تأويل آي القرآن: أبي جعفر محمد بن جرير الطبري: دار الفكر - بيروت - 1988.

- جدلية الخفاء والتجلي - دراسات بنيوية في الشعر: كمال أبو ديب - دار العلم للملايين - بيروت - 1979.

- الجسد والصورة والمقدس في الإسلام: فريد الزاهي - دار أفريقيا الشرق - بيروت - 1999.

- جماليات المكان: غاستون باشلار - تر: غالب هلسا - المؤسسة الجامعية للدراسات - بيروت - 1984.

- الجمالية في الفكر العربي - دراسة: د. عبدالقادر فيدوح - منشورات اتحاد الكُتاب العرب - دمشق - 1999.

- الحوار بين الحلم واليقظة - الفنان علاء بشير: د. ضياء خضير - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - 2000.

- الحياة والموت في الشعر الأموي: د. محمد بن حسن الزير - دار أمية للنشر والتوزيع - الرياض - د.ت.

- حياتي في الشعر: صلاح عبدالصبور - دار اقرأ - بيروت - 1981.

- الحيوان: الجاحظ - تحقيق: عبدالسلام هارون - دار الكتاب العربي - بيروت - 1969.

- الحيوان في الأدب العربي: شاكر هادي شاكر - مكتبة النهضة العربية - مصر - 1985.

- الخبرة الجمالية - دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية: د. سعيد توفيق - المؤسسة الجامعية للدراسات - بيروت - 1992.

- خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب: عبدالقادر البغدادي، تحقيق: عبدالسلام هارون – مكتبة الخانجي – القاهرة – ط 3 – 1989.

- دائرة المعارف الإسلامية: نقلها إلى العربية: محمد ثابت الفندي – أحمد الشناوي – إبراهيم زكي خورشيد – عبدالحميد يونس – مراجعة: محمد مهدي علام – د.م – 1933.

- دراسات في الأدب الجاهلي: د. عادل جاسم البياتي – دار النضر المغربية – الدار البيضاء – 1986.

- دراسات في الشعر العربي القديم: د. بهجت عبدالغفور الحديثي – المكتبة الوطنية – بغداد – 1990.

- دراسة الأدب العربي: د. مصطفى ناصف – دار الأندلس – بيروت – 1983.

- دلائل الإبداع والرؤيا في شعر السياب (دراسة أنموذجية): منصور فيسومة – دار سحر للنشر – تونس – 1996.

- ديوان جميل (شاعر الحب العذري): جمع وتحقيق وشرح: حسين نصار – دار مصر للطباعة – مصر – د.ت.

- ديوان ذي الرمة: شرح الإمام أبي نصر الباهلي صاحب الأصمعي – رواية الإمام أبي العباس ثعلب – حققه وقدم له وعلق عليه: د. عبدالقدوس أبو صالح – مطبعة طربين – دمشق – 1972.

- ذو الرمة – دراسة ونقد: طراد الكبيسي – ساعدت وزارة التربية والتعليم على نشره – بغداد – 1969.

- ذو الرمة شاعر الحب والصحراء: د. يوسف خليف – دار المعارف – مصر – 1970.

- الرحلة في القصيدة الجاهلية: وهب رومية – اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين – د.م – 1975.

- الرمز الشعري عند الصوفية: د. عاطف جودة نصر – دار الأندلس – بيروت – ديب – المؤسسة المصرية العامة للكتاب – مصر – 1986.

- الرؤيا المقيدة – دراسات في التفسير الحضاري للأدب: شكري محمد عياد – الهيئة المصرية العامة للكتاب – مصر – 1978.

- رؤية دوستويفسكي للعالم: نيقولا برديانف – تر: فؤاد كامل – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – 1986.

- روضة المحبين ونزهة المشتاقين: ابن قيم الجوزية – فسر غريبه وراجعه: صابر يوسف – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر – بيروت – 1982.

- الزمان الوجودي: عبدالرحمن بدوي – مكتبة النهضة المصرية – القاهرة – ط 2 – 1995.

- زمن الشعر: أدونيس – دار العودة – بيروت – ط 2 – 1978.

- الزمن في الأدب – هانز ميرهوف – تر: أسعد مرزوق – مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر – القاهرة – نيويورك – 1972.

- سوسيولوجيا الغزل العربي (الشعر العذري نموذجاً): الطاهر لبيب – تر: مصطفى الحسناوي – دار الطليعة – بيروت – ط 2 – 1988.

- شرح تأويل الشيخ الأكبر محيي الدين بن عربي لسورة يوسف (سلوك القلب من الوجود إلى الفناء ثم البقاء) : دراسة وتأليف: محمد علي حاج يوسف: تقديم الأستاذ الشيخ محمد رجب ديب – حلب – بيروت – 1999.

- شرح ديوان جرير: تحقيق: محمد عبدالله الصاوي – منشورات دار مكتبة الحياة – بيروت – د.ت.

- شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة: تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد – دار الأندلس – بيروت – ط 2 – 1983.

- الشعر بين الرؤيا والتشكيل: د. عبدالعزيز المقالح – دار العودة – بيروت – 1981.

- الشعر العربي القديم في ضوء نظرية التلقي والنظرية الشفوية (ذو الرمة نموذجاً): د. حسن البنا عز الدين – عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية – القاهرة – 2001.

- شعرنا الحديث إلى أين: غالي شكري – دار الآفاق الجديدة – بيروت – ط 2 – 1978.

- الشعر والزمن: جلال الخياط – دار الحرية – بغداد – 1975.

- الشعر والشعراء: ابن قتيبة – تحقيق: أحمد محمد شاكر – دار المعارف – مصر – 1982.

- الشعر واللغة: د. لطفي عبدالبديع – مكتبة النهضة المصرية – مصر – 1969.

- الشعر والمجتمع – مختارات من الأبحاث المقدمة لمهرجان المربد الثالث – دار الحرية – بغداد – 1974.

- الشفاهية والكتابية: والتر ج. أونج – تر: د. حسن البنا عز الدين – سلسلة عالم المعرفة – الكويت – 1994.

- صحيح البخاري: للبخاري – دار الحياة – بيروت – د.ت.

- الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس: ساسين سيمون عساف - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر - بيروت - 1982.

- الصوفية والسوريالية: أدونيس - دار الساقي - بيروت - 1992.

- طبقات فحول الشعراء: ابن سلام: تحقيق: محمود محمد شاكر: مطبعة المدني - القاهرة - 1974.

- الطبيعة في الشعر الجاهلي: نوري حمودي القيسي - دار الإرشاد - بيروت - 1970.

- طريق الفيلسوف: جان فال - تر: أحمد حمدي محمود - مؤسسة سجل العرب - القاهرة 1967.

- العزف على وتر النص: د. عمر الطالب - دار اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 2000.

- العزلة والمجتمع: نيقولاي بردايائيف - تر: فؤاد كامل - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - 1986.

- عصر السريالية: والاس فالي - تر: خالدة سعيد - دار العودة - بيروت - 1981.

- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ابن رشيق القيرواني - تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد - دار الجيل - بيروت - ط 4 - 1972.

- الغزل العذري - دراسة في الحب المقموع: يوسف اليوسف - دار الحقائق - د.م - 1982.

- فتح البيان في مقاصد القرآن: صديق بن حسن البخاري - قدم له وراجعه: عبدالله الأنصاري - دار إحياء التراث الإسلامي - قطر - د.ت.

- الفرق الإسلامية في الشعر الأموي: النعمان القاضي - دار المعارف = القاهرة - د.ت.

- فكرة الجسد في الفلسفة الوجودية: د. حبيب الشاروني - مكتبة الأنجلو المصرية - مصر - 1974.

- الفلسفة الوجودية: زكريا إبراهيم - دار المعارف - القاهرة - 1956.

- فن الحب: إريك فروم - تر: مجاهد عبدالمنعم مجاهد - دار العودة - بيروت - 1972.

- فن الوصف وتطوره في الشعر العربي: إيليا الحاوي - دار الكتاب اللبناني - بيروت - 1980.

- في حداثة النص الشعري - دراسات نقدية: د. علي جعفر العلاق - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - 1990.

- في الشعر الإسلامي والأموي: عبدالقادر القط - دار النهضة العربية - بيروت - 1976.

- في الشعرية: كمال أبو ديب – مؤسسة الأبحاث العربية – بيروت – 1987.
- في المعنى والرؤيا – دراسات في الأدب والفن: بديعة أمين – دار الحرية – بغداد – 1979.
- القاموس المحيط: الفيروز آبادي – المؤسسة العربية – بيروت – د.ت.
- قراءة ثانية في شعر امرئ القيس: د. محمد عبدالمطلب – الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان – مصر – 1996.
- قراءة ثانية لشعرنا القديم: د. مصطفى ناصف – دار الأندلس – د.م – 1981.
- قراءة جديدة لشعرنا القديم: صلاح عبدالصبور – دار الكتاب العربي – القاهرة – 1968.
- قصة الفلسفة من أفلاطون إلى جون ديوي حياة وآراء أعاظم رجال الفلسفة في العالم – ديورانت – مكتبة المعارف – بيروت – 1982.
- القلق والاغتراب في شعر ما قبل الإسلام: د. عمر الطالب – دار عكاظ – المغرب – 1988.
- القيم الفكرية والجمالية في شعر طرفة بن العبد: د. عبدالقادر فيدوح – دار الأيام للنشر – البحرين – 1998.
- كتاب العين: الخليل بن أحمد الفراهيدي – تحقيق: د. مهدي المخزومي ود. إبرهيم السامرائي – وزارة الثقافة والإعلام – العراق – 1985.
- الكشاف في حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل: الزمخشري – دار الفكر – بيروت – 1983.
- الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم – القطاع اللاواعي في الذات العربية: د. علي زيعور – دار الأندلس – بيروت – ط 2 – 1984.
- الكلمات والأشياء: التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي – دراسة نقدية: د. حس البنا عز الدين – دار المناهل – بيروت – 1989.
- لحظة الأبدية: دراسة في الزمان في أدب القرن العشرين: سمير الحاج شاهين – المؤسسة العربية للدراسات – بيروت – 1980.
- لسان العرب: ابن منظور – الدار المصرية – القاهرة – د.ت.
- اللغة واللون: د. أحمد مختار عمر – دار البحوث العلمية – الكويت – 1982.
- محيط المحيط – قاموس مطول للغة العربية: المعلم بطرس البستاني – مطابع مؤسسة جواد للطباعة – لبنان – 1977.

- المخصص: ابن سيده - تحقيق: لجنة إحياء التراث العربي = دار الآفاق الجديدة - بيروت - د.ت.

- المدخل إلى الرؤيا وتعبيرها: حسن مظفر الرزو - شركة مطبعة الجمهور - الموصل - 1990.

- المذاهب النقدية - دراسة وتطبيق: د. عمر الطالب - دار الكتب للطباعة والنشر - الموصل - 1993.

- مسائل في الإبداع والتصور: جمال عبدالملك - دار التأليف - الخرطوم - 1972.

- المسألة الفلسفية: محمد عبدالرحمن مرحبا - منشورات عويدات - بيروت - 1961.

- مشكلة الحب: زكريا إبراهيم - دار مصر للطباعة - مصر - ط 2 - 1970.

- مصطلحات قرآنية: د. صالح عضيمة = الجامعة العالمية الإسلامية - د.م - 1994.

- المطر في الشعر الجاهلي: د. أنور أبو سويلم - دار عمار - عمان - 1987.

- معجم مقاييس اللغة: أحمد بن فارس - تحقيق: عبدالسلام هارون - دار الفكر - بيروت - 1979.

- المعجم الفلسفي: جميل صليبا - دار الكتاب المصري - القاهرة - د.ت.

- المعجم الفلسفي: مجموعة من العلماء - عالم الكتب - بيروت - 1979.

- مفاتيح القصيدة الجاهلية - نحو رؤية نقدية جديدة (عبر المكتشفات الحديثة في الآثار والميثولوجيا): د. عبدالله الفيفي - النادي الأدبي الثقافي - جدة - السعودية - 2001.

- المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام: د. جواد علي - دار العلم للملايين - بيروت - 1968.

- مقامات الهمذاني: قدم لها وشرح غوامضها: الشيخ محمد عبده - دار الشرق - بيروت - ط 7 - 1986.

- مقدمة في نظرية الأدب: عبدالمنعم تليمة - دار العودة - بيروت - ط 2 - 1979.

- مقامة القصيدة العربية في العصر الأموي: حسين عطوان - دار المعارف - مصر - 1974.

- مقدمة للشعر العربي: أدونيس - دار العودة - بيروت - 1971.

- من الكائن إلى الشخص - دراسات في الشخصانية الواقعية: د. محمد عزيز الحبابي - دار المعارف - مصر - 1968.

- منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري - الآفاق النظرية وواقعية التطبيق: د. قاسم البريسم - دار الكنوز الأدبية - د.م - 2000.

- مواقف في الأدب والنقد: د. عبدالجبار المطلبي – دار الرشيد للنشر – بغداد – 1980.
- الموت في الفكر الغربي: جاك شورون – تر: كامل يوسف حسين – سلسلة عالم المعرفة – الكويت – 1984.
- الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء: المرزباني – وقف على طبعه: محب الدين الخطيب – المطبعة السلفية – القاهرة – ط 2 – 1385هـ.
- مولد الفكر وبحوث فلسفية أخرى: جورج سنتيانا – منشورات دار الآفاق الجديدة – بيروت.
- الموت والعبقرية: عبدالرحمن بدوي – دار القلم – بيروت.
- نظرية التأويل: مصطفى ناصف – النادي الأدبي الثقافي – جدة – 2000.
- نظرية القارئ وقضايا نقدية وأدبية: د. السيد إبراهيم – مكتبة زهراء الشرق – القاهرة – 1998.
- النفس والجسد عند ديكارت وكبار الديكارتيين: جلال الدين سعيد – دار نور للطباعة والنشر – د.م. – 1997.
- الوجودية: جون ماكوري – تر: د. إمام عبدالفتاح إمام – سلسلة عالم المعرفة – الكويت – 1982.
- وصف الطبيعة في الشعر الأموي: إسماعيل أحمد العالم – دار عمار – بيروت – 1987.
- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان: ابن خلكان – تحقيق: إحسان عباس – دار الثقافة – بيروت.

الدوريات:

- أدب الرؤية – المفهوم والمدلول: د. عمر الطالب – مجلة الموقف الثقافي – العدد (41) – 2002 – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد.
- الألوان في اللغة والأدب: الصادق الميساوي – مجلة حوليات الجامعة التونسية – عدد (36) – 1995 – جامعة تونس.
- الأنا الأعلى في الذات العربية – البطل في التصوف والانثروبولوجيا والفنون والأحلام: د. علي زيعور – مجلة آفاق عربية – العدد (5) – 1980 – بغداد.
- بحثاً عن رؤية كونية في شعر أبي تمام: د. فهد عكام – مجلة التراث العربي – العدد (9) – 1982 – دمشق.

- تعبيرية اللون في شعر عنترة: جاسم محمد صالح - مجلة جذور - العدد (2) - 1999 - النادي الأدبي الثقافي - جدة.

- تنوير المنير في بحث المخاطب عن الضمير: مطاع صفدي - مجلة الفكر العربي المعاصر - العدد (38) - 1986 - مركزالإنماء القومي - بيروت.

- التفسير الأسطوري للشعر القديم: أحمد كمال زكي - مجلة فصول - العدد (3) - 1981 - مصر.

- الجسد في الشعر العربي قبل الإسلام: د. مؤيد اليوزبكي - بحث ملقى في المؤتمر العلمي السنوي لكلية الآداب - 2002.

- الحساسية الميتافيزيقية في الشعر الحديث - مقاربة لمفهوم الرؤيا في حركة مجلة شعر: حسن مخافي - مجلة جسور - العدد (3/2) - 1993 - تصدر عن دار كتاب - واشنطن - 1992.

- روعة الاقتراب من شعر ذي الرمة: د. تامر سلوم سلوم - مجلة آفاق الثقافة والتراث - العدد (10) - 1995 - الإمارات العربية المتحدة.

- رمز الذئب في نماذج من الشعر العربي القديم: ياسين عايش - مجلة دراسات - المجلد (28) - العدد (1) - 2001 - الجامعة الأردنية.

- الرؤيا في النص السردي العربي حافز سردي أم وحدة دلالية؟: نصر حامد أبو زيد - مجلة فصول - المجلد (13) - العدد (3) - 1994 - تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- الرؤيا في القرآن الكريم: عبدالجبار السامرائي - مجلة المورد - العدد (2) - 1992 - العراق.

- الزمن والمسافة في شعر ذي الرمة: إحسان عباس - مجلة الثقافة - العدد (588) - 1950 - القاهرة.

- الصحراء ورامزوها (لبيد بن ربيعة): أندريه مايكل - تر: عبدالكريم حسن - سميرة بنت حمو - مجلة البحرين الثقافية - العدد (15) - 1998 - البحرين.

- الطير وعالمه الحيواني في الشعر الجاهلي: د. عبدالقادر الرباعي - مجلة مجمع اللغة العربية الأردني - العدد (31) - 1986 - الأردن.

- الفن والأدب بين الرؤية والرؤيا: فاضل ثامر - جريدة الثورة - صفحة ثقافة - 186/11/1 - العراق.

- القطا في اللغة والشعر العربي القديم: د. محمد السليمان السديس - مجلة كلية الآداب - جامعة الملك سعود - المجلد (12) - العدد (1) - 1985.

- القصيدة العربية وطقوس العبور - دراسة في البنية النموذجية: د. سوزان ستيتكيفيتش - مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق - المجلد الستون - الجزء الأول - 1985 - دمشق.

- مجنون ليلى وذو الرمة وأبو زيد الهلالي بين الواقع التاريخي والرواية الشعبية: هاشم الطعان - مجلة التراث الشعبي العراقي - العدد (3/2) - 1976 - العراق.

- مشكلة المكان الفني: يوري لوتمان - تقديم وترجمة: سيزا قاسم دراز - مجلة ألف - مجلة البلاغة المقارنة - العدد (6) - 1986.

- موقف الإنسان التناقضي من الوجود: إريك فروم - عرض وتلخيص: إميل توفيق - مجلة الأديب - الجزء الخامس - 1964 - بيروت.

- نظرية الحب عن الشعراء التروبادور وأثرها في دراسة شعر الغزل الأموي: د. إبراهيم أحمد ملحم - مجلة عالم المعرفة - المجلد (29) - العدد (1) - 2000 - الكويت.

- النار في الشعر الجاهلي: أنور أبو سويلم - مجلة دراسات - المجلد (15) - العدد (3) - 1988 - الأردن.

- الهامة والصدى، صدى الروح في الشعر الجاهلي: إحسان الديك - مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية) - المجلد (13) - العدد (2) - 1999 - نابلس - فلسطين.

الأطروحات الجامعية:

- الأمل في الشعر العربي قبل الإسلام: أحمد محمود زيدان العبيدي - أطروحة دكتوراه - مقدمة إلى كلية الآداب - جامعة الموصل - 1996.

- تراكيب أبنية الجذور (بصر، رأى، نظر) في القرآن الكريم - دراسة دلالية: عزة عدنان أحمد - رسالة ماجستير - مقدمة إلى كلية الآداب = جامعة الموصل - 2001.

- الجمال في الوعي الشعري العربي قبل الإسلام (دراسة تأويلية): هلال جهاد - أطروحة دكتوراه - مقدمة إلى كلية الآداب - جامعة الموصل - 1998.

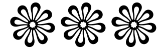
- الرمز والوجود في عصر ما قبل الإسلام: باسم إدريس قاسم - رسالة ماجستير - مقدمة إلى كلية الآداب - جامعة الموصل - 1992.

- شعر ذي الرمة (دراسة فنية): خالد ناجي السامرائي - أطروحة دكتوراه - مقدمة إلى كلية الآداب - الجامعة المستنصرية - 1997.

- اللون في شعر ذي الرمة: شيماء خيري فاهم - رسالة ماجستير - مقدمة إلى كلية التربية - جامعة القادسية - 2000.

المراجع الأجنبية:

- **Encyclopedic world dictionary - librairie duliban: Beirut, 1974.**
- **Princeton encyclopedia of poetry and poetics - Alex preminger, London, 1979.**
- **The poetry of vision - five eighteenth century poets: patricia meyerspacks cambridge, massachusetts 1967.**



استهلال:

قضية المنهج من القضايا العامة التي شغلت الباحثين والكتاب والنقاد منذ القديم حيث أفرزت لها مؤلفات عدة، وتناولتها أقلام كثيرة، وناقشها دارسون مختلفون كل من زاويته الخاصة، وحسب تصور معين لطبيعة المنهج، وماهيته ووظائفه، والشروط اللازمة لقيامه كنموذج علمي له سماته الخاصة، وطابعه المميز الذي تهتدي به الأقلام في التأليف، وتسترشد به الأفهام في بيان الأفكار وصياغة العبارات بمنطق سليم، وفهم قويم، خال من العلل، مستند إلى الدلائل والبرهان.

انطلاقاً من هذه الاعتبارات، وغيرها يضيق المقام للتفصيل فيها. ووعيا منا بأهمية هذه القضية في جوانبها المتكاملة، والتي منها مثلاً نقد الرواية وتوثيق الخبر، وبما يمكن أن يترتب عن ذلك من دلالات لها قيمتها في مجال الكتابة والبحث والدراسة والنقد، بخاصة لمؤلفات ذاع صيتها، واكتسبت شهرة فائقة عند العامة والخاصة، واعتمدها كثير من الباحثين والدارسين والنقاد للكشف عن قضايا متنوعة، وفي مجالات عدة عبر امتداد هذه المرحلة التي تصلنا بتاريخ تأليف هذا الكتاب الضخم: موضع هذه المقالة[1] بما يتضمنه من أخبار جمة، تتطلب الفصح والتدقيق، والمقارنة بالمصادر الأصلية والمؤلفات المحايثة والمتون الموازية بغية التثبت ودفع الوهم، بالحجة الصادقة، بعيداً عن الأهواء الزائفة، والانطباعات المضللة، غير القائمة على أسس علمية منهجية متينة.

غير أنه يجب الإقرار بأن هذا المبتغى مطمح ليس هيناً، وإنما يتطلب صبراً ومكابدة، لاسيما إذا كنا بصدد كتاب خصب ومثير ومفتوح على ثقافات ولغات ولهجات وموضوعات متنوعة تغرينا بالقراءة، والبحث، لكنه في الآن ذاته يطرح صعوبات عديدة بخاصة في تتبع كثير من أخباره والعديد من رواياته المختلفة، والمتنوعة؛ بل والمتضاربة أحياناً.

نعم لا أحد يشك في أن جزءاً من هذه الصعوبات سرعان ما يتبدد تدريجياً كلما تقدمنا في متابعة أسلوب الأصفهاني وطريقته في إيراد الأخبار، ومعرفة منهجه الخاص في الكتابة وكذا الهدف الذي ألف من أجله هذا الكتاب، إلا أن صعوبات أخرى تظل مع ذلك قائمة،، سواء ما تعلق منها بالسند أو المضمون أو المصدر، غير أننا سنكتفي هنا بالتركيز على طريقة الأصفهاني في التأليف، وتقضي بهذه الجوانب الأساسية في الأسلوب الذي اختاره في ترجمته للشعراء، مقتصرين على نموذج واحد وهو الشاعر كعب بن الأشرف للتمثيل فحسب وليس للحصر.

وقد سلكنا في تبيان ذلك مناقشة العناصر الآتية:

1 – ترجمة الشاعر كعب بن الأشرف، بالتركيز على أهم مميزات شخصيته.

2 – نقد السند.

3 – المادة المصدرية.

4 – نقد المضمون.

5 – استنتاجات.

1 – ترجمة الشاعر كعب بن الأشرف:

هو كعب بن أشرف الطائي، من بني نبهان، شاعر جاهلي. كانت

أمه من بني النضير، دان اليهودية كان سيداً في أخواله، يقيم في حصن قريب من المدينة. أدرك الإسلام ولم يسلم. كان من أشد أعداء المسلمين، وأكثرهم تحريضا بهم وهجاء لهم. يقول عنه صاحب الأعلام: «أكثر من هجو النبي صلى الله عليه وسلم وأصحابه وتحريض القبائل عليهم وإيذائهم والتشبيب بنسائهم»[2].

أما صاحب طبقات الشعراء فيذكر أنه: «من ألد أعداء الرسول صلى الله عليه وسلم وأصحابه بكى قتلى بدر وشبب بنساء النبي صلى الله عليه وسلم ونساء المسلمين»[3]. كان موقفه المتعصب والمعادي للمسلمين عامة والرسول صلى الله عليه وسلم بخاصة سبباً في ذلك الموقف المضاد الذي اتخذه منه الصحابة والرسول صلى الله عليه وسلم، وذلك في محاولة ردعه، وإيقاف توجهه المتصلب تجاه الإسلام والمسلمين، بل إن الأصفهاني ذهب في كتابه الأغاني إلى أن الرسول صلى الله عليه وسلم: «أمر سعد بن معاذ[4] أن يبعث إليه رهطاً، فيقتلوه»[5].

2 – نقد السند:

ابتدأ الأصفهاني حديثه عن الشاعر كعب بذكر الاختلاف الموجود حول نسبه، وذكره أن ابن حبيب[6] جعله من طيئ وأمه من بني النضير.

وإذا نحن تأملنا الصيغة التي أورد بها الأصفهاني خبر ابن حبيب في نسب كعب بن الأشرف نجدها صيغة تنم عن تشككه في خبر ابن حبيب، وعدم اطمئنانه لما ذكره. فصيغة (زعم) في قول الأصفهاني توحي بعدم الجزم بما جاء به ابن حبيب من قوله في قبيلة كعب بن طيئ[7]. وإذا كان الأصفهاني قد أبدى نوعا من الشك؛ إلا أنه لم يأت بما يثبت رأيه في ذلك، حتى وإن أورد الرأي الثاني الذي يقول إن كعباً ينتمي إلى بني النضير، بل نجده قد اكتفى بالقول: «وقيل بل

هو من بني النضير». كما نلاحظ أن صيغة «قيل» التي تردده في قوله من الصيغ التي تفيد (التدليس) حسب العلماء المتخصصين فهو بعد ما تشكك في الخبر الأول، زاد وأتبعه بالخبر الثاني، لم يحسم الأمر بل عاد مرة أخرى وذكر خبراً آخر، مما زاد الأمر التباساً، بحيث لم يذكر من هؤلاء الذين قالوا إنه من بني النضير، وإنما اكتفى بإسناد القول إلى المجهول، وهذه صيغة من صيغ (مطلقة)، لأنها لا تحدد من هو صاحب القول بالذات، وهنا يمكننا القول إن الأصفهاني لم يكن دقيقا في نقل الخبر ثم إنه إذا كنا نأخذ عليه عدم الدقة، فإننا نقر له في الآن ذاته بأسلوب خاص، واضح في إيراد روايات مختلفة للخبر الواحد والشخصية الواحدة. وإذا كنا ـ أيضاً ـ نلمس من كلامه أن الاختلاف حاصل حول قبيلة الشاعر، فإن ذلك لا يمس جوهر العصر أو الفترة التي انتمى إليها، وهي فترة الجاهلية، وما تعكسه من دلالات وأبعاد فكرية وروحية، ستوجه شعره وأسلوبه في الحياة، ونظرته للإنسان والوجود.

وإذا ما انتقلنا إلى أسلوب الأصفهاني في أخذ الخبر، نجده لا ينص على الراوي الذي أخذ عنه الخبر المتعلق بالشاعر: نسباً وأخباراً. كما نلحظ كذلك عدم تحديده للنفر الذين شاركوا في قتل الشاعر، إن صحت فكرة القتل، وبالطريقة التي تمت بها، إذ إن صيغة (نفر) صيغة عامة وغير محددة. والظاهر أن الأصفهاني استدرك ذلك فيما تلى خبر قبيلة الشاعر.

وإذا تتبعنا نوع الصيغ التي ساق بها الأصفهاني روايته وأخباره نجد أنها لا تلتزم شكلاً واحداً، فهو يستعمل (زعم) ومرة (قيل) وتارة لا يذكر سلسة السند الذي أخذ عنه هذه الرواية. ومثال ذلك الخبر الذي ذكره، والقائل بأن الرسول صلى الله عليه وسلم أمر جماعة من أصحابه بقتل كعب في داره، إلا أنه لم يذكر سنده في ذلك، ولم يكشف عن روايته، ما نوعها[8]؟

ومن الصيغ التي لم يلتزم فيها الأصفهاني الدقة والتحري: صيغة (كتب) حين حديثه عن الصلح بين المسلمين وخصومهم على يد الرسول صلى الله عليه وسلم، وذلك في قول الأصفهاني «فكتبت الصحيفة» وهذه صيغة أخرى تنم عن ضعف في الرواية، بإيراد الخبر مجهولاً. وهذا سبب يطرح تساؤلات حول خبر كتابة الصحيفة في تلك الفترة، وبتلك الطريقة التي ذكرها الأصفهاني. واللافت في هذه الأخبار أن الأصفهاني لم يلتزم ولو مرة واحدة بذكر سنده في ترجمة كعب.

فمن هم الرواة الذين أخذ عنهم؟

من الرواة الذين اعتمدهم في سرد أخباره عن كعب: نجد (ابن حبيب) الذي قال عنه ابن النديم: «كان أعلم الناس بتصاريف النحو وكان من أصحاب أبي عمرو بن العلاء وكانت حلقته بالبصرة، بها طلاب العلم وأهل الأدب وفصحاء الأعراب ووفود البادية»[9]، غير أنه بالرغم من مكانة ابن حبيب وقيمته العلمية، فقد أبدى الأصفهاني تشككه في خبره عن كعب. وباستثناء (ابن حبيب) لا نجد ذكراً لرواة آخرين، استند إليهم الأصفهاني في هذه الترجمة. وإنما نجده قد اكتفى بسرد الأخبار إما مجهولة أو مهملة النسبة أو عامة الدلالة، ومن أمثلة ذلك الصيغ الآتية: (زعم – قيل – قتل – كتبت).

3 – المادة المصدرية:

الواضح من هذه الأخبار أن الأصفهاني ركن كثيراً إلى المكتوب منها مما لا يرقى إلى السماع. غير أنه لا ينفي أن فيها تنوعاً وغنى من حيث دلالتها على الخبر الواحد. وهذا يفيد سعة ثقافة الأصفهاني وقدرته الهائلة على الإتيان بمجموعة من الأخبار والأقوال في شأن قضية واحدة، قد تكون جزئية أو كلية. كما يكشف أيضاً عن هذا الأسلوب الخاص في الكتابة، هذه التي ترغم القارئ على البحث

وتقصي الأخبار للتأكد من صحتها أو زيفها، بمعنى أنه بمنهجه هذا، استطاع أن يحمل القارئ مسؤولية التحري والتثبت من هذه الأخبار وعدم التسليم بها جملة وتفصيلاً.

هكذا يصبح القارئ لأخبار الأغاني - مشاركاً - لا متلق فحسب، فميزة هذا المنهج، هو أنه يورد هذا الكم الهائل من الأخبار والروايات المختلفة بل والمتضاربة أحيانا، دون أن يحسم في أيها أصح وأصدق، بل يوردها وإن كانت أقرب إلى نسج الخيال منها إلى الواقع أو الحقيقة.

4 - نقد المضمون:

إن أول ملاحظة تشد الإنتباه هي هذه الطريقة التي سلكها الأصفهاني في إيراد الأبيات الشعرية أو ما عبر عنه «بالأصوات» وهي طريقة[10] متميزة، وغير مألوفة. فهو يبتدئ بالتأطير لها بالقول: (صوت) ثم يذكر الأبيات مباشرة. وهذا دليل كاف، يكشف أن الأصفهاني كان يريد بمصطلح (صوت) اللحن الموسيقي، وليس الأبيات ذاتها[11] أما إذا نظرنا إلى الأبيات التي اختارها من شعر كعب، واسترشد بها في تبيان مكانته ضمن الشعراء، فإننا نجد أنها انتزعت من ضمن مجموعة أبيات أخرى، عبرت عن الموضوع نفسه الذي دلت عليه الأبيات المجاورة لها في السياق ذاته: فهو قد ابتدأ بالبيت:

ولنا بئر رواء جمة　　　من يردها بإناء يغترف[12]

كي يعبر فيه عن قصده، ويؤكد ما ذكره سابقاً عن الشاعر. وإذا كان الترتيب الذي قدم به الأصفهاني أبيات كعب بن الأشرف يخالف الترتيب الذي أورده ابن المعتز، فإن ذلك قد يُفسَّر برغبة الأصفهاني لتأكيد ما سيعرضه من أخبار عن هذا الشاعر في جانب الفخر وما يتبعه من معاني محايثة[13].

والظاهر أن تركيز الأصفهاني على ذكر الصوت وما يحتوي عليه من خصائص إيقاعية ونغمية، يعود إلى الهدف الرئيس الذي ألف لأجله كتابه، يتجلى ذلك من خلال ما ذكره في كتابه الأغاني: «حدثني إبراهيم بن المهدي : أن الرشيد أمر المغنين أن يختاروا له أحسن صوت غني فيه، فاختاروا له لحن ابن محرز في شعر نصيب: (أهاج هواك المنزل المتقادم) قال وفيه دور كثير، أي صنعة كثيرة. والذي ذكره أحمد يحيى ابن علي أصح عندي ويدل على ذلك تباين الأصوات التي ذكرها، والأصوات الأخرى في جودة الصنعة وإتقانها، وإحكام مبادئها ومقاطعها وما فيها من عمل...»[14].

لا شك أن هذا النص يكشف عن كثير من اللبس الذي قد يبدو عند القراءة الأولى للكتاب وأخباره، لاسيما وأن الهدف قد توضح في جانب الترجمة للشعراء وسرد أخبارهم، لكن بما يخدم الجانب الصوتي من مخارج ومقاطع وصفات وأصناف؛ بل وقد يكون ذلك من بين الأسباب التي جعلته يختار أبياتا معينة، ويسقط أخرى، حتى وإن كانت من الجنس أو الموضوع نفسه. تلك إذاً عوامل جوهرية كانت وراء هذا النهج في عرض الترجمة وسرد الأخبار، وهي طريقة جديدة في مستواها الأدبي من حيث المصطلح[15]، وتقصي الأخبار وإن كانت هذه الأخيرة تتطلب من الباحث نوعا من التحري والتثبت حرصاً على الأمانة العلمية.

أما إذا انتقلنا إلى مناقشة ما أورده الأصفهاني من أخبار حول مقتل الشاعر كعب، والكيفية التي تم بها ذلك القتل، والأشخاص الذين كانوا من وراء هذه العملية، فإننا نصادف نوعا من اللبس في محتواها وأسلوبها. وأولى الملاحظات تنصب حول مدى صحة هذا الخبر القائل بأن الرسول صلى الله عليه وسلم هو الذي أمر أصحابه بقتل هذا الشاعر، خاصة وأن الأصفهاني ذكر الخبر في شكل (قصة)، يصعب الإقرار بها، في غياب سند يدعمها حيث قال: «فأتوه عشية، وهو في

مجلس قومه بالعوالي، فلما رآهم كعب أنكر شأنهم، وكان بدر منهم، فقال لهم : ما جاء بكم فقالوا : جئنا نبيعك أدراعاً نستنفق أثمانها (..) فاعتنقه أبو عبس وضربه محمد بن سلمة بالسيف في خاصرته، وانحنى عليه حتى قتلوه، فرعبت اليهود ومن كان معهم من المشركين»[16].

ويبدو من خلال هذه الروايات المتوازية أن خبر القتل قائم؛ غير أن ملابساته، ومن أوحى به ظل غامضاً، وملتبساً، مما يجعلنا نستبعد أن يكون الرسول صلى الله عليه وسلم هو الذي أمر بالقتل، وبهذه الطريقة التي سردها الأصفهاني، بخاصة وأن كتب التراجم اختلفت في صيغة هذا الخبر وتباينت في إثبات مشهد هذه الواقعة بالتحديد. ثم إن ما ذكره الأصفهاني في هذا الخبر، لا ينسجم والآيات[17] التي سبق أن استشهد بها، والتي تدعو المسلمين إلى الصبر والصفح والعفو من خلال الرسول صلى الله عليه وسلم قدوة المسلمين ونموذجهم الأمثل[18].

استنتاج:

لا شك أن القارئ لا يستطيع إخفاء إعجابه بهذا المؤلف الهام الذي دون فيه الأصفهاني معظم أخبار العرب وأحوالهم في شتى المجالات بقدرة عجيبة على تتبع والسير ووصف الأعلام والحالات وكل ما له صلة بهذه الموضوعات. غير أنه إذا كانت هذه إحدى نقط القوة في هذا الكتاب؛ فإن ثمة جوانب تظل موضوعا للسؤال والنقاش حول مدى صحتها وقوة سندها وحجيتها، لاسيما إذا كان القارئ يود أن يبني عليها أحكاما وتصورات صائبة. وهكذا إذن يمكن أن نجمل جوانب القصور في هذا المؤلف في الملاحظات الآتية:

1 – عدم استناد الأصفهاني في كثير من الموضوعات على سند موثوق

به ـ هذا رغم أن الأصفهاني «روى عن طائفة جليلة عاشوابين العصرين الثالث والرابع: «نعرف منهم ابن دريد وابن الأنباري والجمحي والأخفش ونفطويه والطبري المرزباني وابن قدامة واليزيدي» كما يذكر د. شفيق جبري في مؤلفه (أبو الفرج الأصفهاني): ص 11 ط 4 – دار المعارف – القاهرة – 1980.

2 – كثيراً ما غاب التعليق على هذه الأخبار، بحيث ترد خلوة من السؤال أو النقد أو التعليق، وحيث تسرد على علاتها ـ أحيانا مما يلزم القارئ على العودة إلى المصادرة الأصلية كي يثبت صحتها أوزيفها. وإن كان بعض المتخصص في مجالات (المتخيل) و(الأنتربولوجيا) لا يرون حرجاً في أخذ هذه الأخبار دون النظر في صحتها أو سندها.

3 – تفرد الأصفهاني بطريقة خاصة في نقل الأخبار لاسيما في نهجه اختيار أبيات شعرية كنموذج يعرف من خلاله بشخص الشاعر ونسبه وبعض الأخباره التي تركت أثرا في عصره أو العصور اللاحقة بل وبعض السمات التي ميزت شعره، خاصة فيما تعلق بالأصوات الشعرية المغناة.

إن طريقته الفريدة هاته – تفيد أن غرضه الرئيس من هذه الأخبار ليس الضبط والتوثيق وممارسة النقد؛ وإنما جمع أكبر عدد من الأخبار. وهذا ما يجعلنا نميل إلى ما ذهب إليه د. محمد أحمد خلف الله حين أكد أن أبا الفرج كان «يحرص حرصاً شديداً على ألا يفوته أي شيء مما يعرفه الناس. فهو حريص على جمع ما قيل حتى ولو كان من المصنوعات والأكاذيب – وليس ذلك من مذاهب المؤلفين الذين يحرصون الحرص كله للوقوف على الحقيقة وذكر ما يعتقدون أنه الحق» وتزداد هذه الملاحظة الأخيرة تأكيداً حين نعلم أن الألفاظ التي قدمها الأصفهاني لم تصل إلى درجة التحمل والأداء.

غير أن القضية التي يجب التنبيه إليها خاصة ونحن بصدد الحديث عن منهاج الأصفهاني في الترجمة والأخبار، هي أنه كان راوية من نوع خاص، ولم يكن بالمؤرخ، وإذا أدركنا دلالات هذه الصفة، ربما سيزول ذلك الإعتراض الشديد على الأخبار التي كان يقدمها وهو يعرض للشعراء والأعلام.

5 – لقد أمدنا الأصفهاني – رغم كل التحفظات – برصيد خصب وهام من الأخبار والروايات، بحيث إنه كان جد منسجم والهدف الذي أطر به في البداية، ألا وهو جمع الكثير من الأخبار والروايات المتعلقة بالشاعر. لذلك فالوعي بهذه العوامل والأهداف الثاوية في هذا المتن من شأنها أن تبدد تلك الشكوك والأحكام السلبية حول هذا المؤلف(19) كما تطرح على الباحث أيضاً ضرورة تحديد هدفه من قراءة الكتاب : هل للمتعة فحسب، أم لبناء تصورات دقيقة وصائبة حول أعلام وقضايا أيضاً؟ وذلك حتى يتحمل الباحث بدوره قسطه من البحث والعودة إلى المصادر والأصول وكشف مظانها لمقارنتها والتأكد من صحة هذه الأخبار لكي تكون الاستنتاجات سليمة ودقيقة.

وبناء على هذه المعطيات العديدة التي يجب استحضارها يمكن أن نعيد تقييم تجربة الأصفهاني في هذا الكتاب الهام الجامع لأجناس أدبية والحامل لمواضيع متنوعة بكل موضوعية وتجرد.

الهوامش والمراجع

1) القصد هنا كتاب: الأغاني لأبى الفرج الأصبهاني هذا الكتاب الذي وصفه ابن خلدون في المقدمة «بديوان العرب» انظر المقدمة لابن خلدون تحقيق علي عبدالواحد وافي ص: 1978 ج 3 – ط 3 – دار نهضة مصر القاهرة. وقد سماه ابن النديم في الفهرست كتاب الأغاني الكبير: انظر الفهرست ص 507 بتحقيق مصطفى الشومي – الدار التونسية للنشر – تونس 1985.

2) الأعلام: خير الدين الزركلي ج 6 ص 79-80 ط 3 بلا تاريخ.

3) طبقات الشعراء: ابن المعتز ص 71 – طبعة بريل – ليدن سنة 1913.

4) هو: سعد بن معاذ الأنصاري الأشهلي الأوسي، أسلم بالمدينة بين العقبة الأولى والثانية على يد مصعب بن عمر . وشهد بدراً وأحداً والخندق. ورمي يوم الخندق بسهم فعاش شهرا ثم انتفض جرحه فمات منه وروي من حديث سعد بن أبي وقاص عن النبي ﷺ أنه قال: «لقد نزل من الملائكة في جنازة سعد بن معاذ سبعون ألفاً ما وطئوا الأرض قبل» ذكره ابن كثير في البداية والنهاية ع/ 128.

5) الأغاني: لأبى الفرج الأصبهاني ج 22 – ص 133 تحقيق علي السباعي عبدالكريم الغرباوي محمد غنيم إشراف محمد أبو الفضل إبراهيم: ط الهيئة المصرية العامة للكتاب 1973.

وروى إبراهيم بن سعد عن ابن إسحاق عن يحي بن عباد عن أبيه عن عائشة قالت : كان في بني عبد الاشهل ثلاثة لم يكن بعد النبي ﷺ من المسلمين افضل منهم: سعد بن معاد، وأسيد بن حضير وعباد بن بشر. وقال رسول الله : اهتز العرش لموت سعد بن معاذ، وروي عرش الرحمان أخرجه البخاري في صحيحه 44/5 ومسلم في الصحيح 1915/4 كتاب فضائل الصحابى (44) باب من فضائل سعد بن معاذ رضي الله عنه 24 حديث رقم 1466/124 وابن ماجة في السنن 56/1 المقدمة باب فضل سعد بن معاذ حديث 158 وهو حديث روي من وجوه عدة كثيرة متواثرة رواها جماعة من الصحابة انظر كتاب الاستيعاب في معرفة الأصحاب لأبى عمر يوسف بن عبدالله بن عبدالبر القرطبي ج 2 – ص 167 تحقيق الشيخ علي محمد معوض والشيخ عادل حمد عبدالموجود دار الكتب العلمية بيروت 1995.

6) هو عباد بن حبيب من بني عمرو بن جندب قال القفلي اسمه عباد بن حبيب كان رواية للشعر لغوياً عالماً بأخبار العرب : انظر الأعراب الرواة د. عبدالحميد الشلقاني ص 203 ط دار المعارف مصر 1977.

7) ذكر المحقق أن هذا الخبر ساقط من جميع النسخ التي بين يديه وهذا ما يطرح أسئلة

– بخاصة – حول الكيفية التي تم بها قتل الشاعر ، وكذا دعوة الرسول ﷺ أصحابه لقتل الشاعر. فقد جاء في قول المحقق هامش 2 – ص 125 ج 22 «في مخطوطين: وسأذكر خبر ذلك في موضوع غير هذا إن شاء الله» شيئا ولم يذكر في المخطوطين بعد ذلك.

وغير خاف ما لهذا القول من دلالات حول صحة كثير من الأخبار الواردة في هذا الكتاب.

8) الفهرست لابن النديم: ص 29 ط الاستقامة – طبعة القاهرة بدون تاريخ.

9) من بين ما ذكره الأصبهاني في مزية بعض الأصوات، قوله في أخبار يحيى المكي: «صوت كثير العمل، حلو النغم، محكم الصنعة، صحيح القسمة، حسن المقاطع» الأغاني /.183/2

10) جاء في كتاب «رسالة ابن المنجم في الموسيقى وكشق رموز كتاب الأغاني ليوسف شوقي ص 715 – ط الهيئة المصرية للكتاب 1972 «لئن كانت رسالة المنجم في الموسيقى في رأي المؤلف سوى مختصر لكتاب النغم الذي يشير إليه أبو الفرج في كتابه الأغاني إلى أن هذه الرسالة تضم بين طياتها عددا من المصطلحات الموسيقية التي تتصل بأصولها عند العرب والتي يستخدمها الأصبهاني في كتابه الأغاني».

11) أورد ابن المعتز البيت الأول من الأبيات التي أوردها الأصفهاني أنظر طبقات الشعراء ص 71ط بريلن – ليدن 1913 ومعجم البلدان: ياقوت الحموي: مادة: جرف – دار صادر بيروت 1986.

12) هناك أبيات أخرى لم يذكرها الأصفهاني وهي:

رب خال لي ابصرته	سبط المشية أبا أنف
لين الجانب في أقربه	وعلى الأعداء سم كالذعف
ونخيل في قلاع جمة	تخرج الثمر كأمثال الاكف
وصرير في محال خلة	آخر الليل أهازيج بدف

أثبتها ابن المعتز في: طبقات الشعراء ص 71.

13) انظر الأغاني : 9-8/1.

14) من بين المصطلحات الواردة: الابتداء – القطع – المقاطع – التجزئة – الأقسام – الإصبع – الصيحة.

15) من بين هؤلاء الذين شاركوا في قتله حسب ما أورده الأصفهاني: محمد بن سلمة الأنصاري: الحارتي «يكني أبا عدي بن مجدعة بن حارثة بن الحارث بن الخزرج الذي انتدب لقتل كعب بن الأشرف اليهودي فقتله» انظر: الرياض المستطاب: يحيى بن أبي بكر العامري ص 258.

وأضاف ابن عبد البر «شهد بدراً والمشاهد كلها، ومات بالمدينة ولم يستوطن غيرها ، وكانت وفاته بها وهو ابن سبع وسبعين وهو أحد الذين قتلوا كعب بن الاشرف واستخلفه رسول الله ﷺ في بعض غزواته» انظر: الاستعاب في معرفة الأصحاب 433/3.

16) منها قوله تعالى: ﴿لتبلون في أموالكم وأنفسكم ولتسمعن من الذين أوتوا الكتاب من قبل ومن الذين أشركوا أذى كثيرا وإن تصبروا وتتقوا فإن ذلك من عزم الأمور﴾ آل عمران أية 186.

وقوله عز وجل: ﴿ود كثير من أهل الكتاب لويردونكم من بعد إيمانكم كفاراً حسداً من عند أنفسهم من بعد ما تبين لهم الحق فاعفوا واصفحوا حتى يأتي الله بأمره أن الله على كل شئ قدير﴾. البقرة – أية 109.

17) وقد ورد في السيرة النبوية لابن هشام تحت عنوان مقتل كعب بن الأشرف «استتكاره خبر رسولي الرسول ﷺ بقتل ناس من المشركين».

قال ابن إسحاق: وكان من حديث كعب بن الأشرف أنه لما أصيب أصحاب بدر، وقدم زيد بن حارثة إلى أهل السافلة، وعبدالله بن رواحة إلى أهل العالية بشيرين بعثهما رسول الله ﷺ إلى من بالمدينة من المسلمين بفتح الله عز وجل عليه، وقتل من قتل من المشركين كما حدثني عبدالله بن المغيث بن أبي بردة الظفري وعبدالله بن أبي أمامة بن سهل ، كل قد حدثني بعض حديثه قالوا: قال كعب بن الأشرف، وكان رجلاً من طيىء ثم أحد من بني نبهان وكانت أمه من بني النضير، حيث بلغه الخبر: أحق هذا؟ أترون محمداً قتل هؤلاء الذين يسمي هذان الرجلان – يعني زيداً وعبدالله بن رواحة فهؤلاء أشراف العرب وملوك الناس. والله لئن كان محمد أصاب هؤلاء القوم لبطن الأرض خير من ظهرها» 51/3. تحقيق مصطفى السقا – إبراهيم الإبياري عبدالحفيظ شلبي – المكتبة العلمية – بيروت.

18) صاحب الأغاني أبو الفرج الأصفهاني الراوية د . أحمد محمد خلف الله ص 248- ط 2مصر 1962.

19) من تلك الأحكام القاسية ما ذكره أحد المؤرخين وهو النوبختي وهو من أهل عصره قال: «كان أبو الفرج الأصفهاني أكذب الناس، كان يدخل سوق الوراقين وهي عامرة بالدكاكين مملوءة بالكتب فيشتري كثيرًا من الصحف ويحملها إلى بيته ثم تكون روايته كلها منها» انظر أبو الفرج الأصفهاني : د شفيق جبري ص 15 – ط 4 دار المعارف مصر 1980. وإذا كانت هذه المقولة تتسم بمبالغة واضحة، فإنها تعكس في جانب منها نوعاً من الشك في كثير من الروايات والأخبار التي أوردها الأصفهاني في الأغاني.



1 - تمهيد

يحتل الكتاب الجامعي مكانة هامة في تطوير التعليم العالي على الرغم من اختلاف الرأي حول فكرة المقررات الدراسية، فثمة من يرى الاقتصار على الكتب الجامعية المحددة، وثمة من يوسع النظرة إلى ضرورة توافر مواد دراسية أخرى مثل المراجع والدروس العملية انطلاقاً من المحاضرة داخل الفصول الدراسية. وتتفاقم تبعات الاعتماد على كتب جامعية بعينها كلما ازداد عدد الطلاب، وضاق مكان تلقي العلم، وشحّت الوسائل والطرائق النافعة في التطبيقات العملية من حلقات البحث وسواها، بل إن هذه التبعات من شأنها أن تعوق التطوير المنشود إذا تحالفت مع التحديات التربوية الكثيرة تحت وطأة التطور المعرفي والتقاني والاتصالي الهائل مثل النشر الإلكتروني واستخدام الأقمار الصناعية في التخديم الذي بلغ شأوه العالي في مثال الجامعة الافتراضية، ولعل من المفيد الانتفاع من هذه التطورات الرقمية في رسم المنهاج والخطة الدراسية لئلا يذهب بنا الظن إلى الاكتفاء بالكتاب الجامعي وحده. ولا يخفى أن محاولات تطوير الكتاب الجامعي مرتهنة بتطوير التعليم العالي في كليات الآداب والعلوم الإنسانية من جوانبه كافة.

ويتجه هذا البحث إلى النظر في حال الكتاب الجامعي من خلال مادة مصادر التراث العربي أو المكتبة العربية نموذجاً، وقد اختيرت هذه المادة لصلتها المباشرة وغير المباشرة بالمواد الدراسية

الأخرى في سنوات الدراسة الأربع، فهي مادة أساس ورئيسة في تحقق أغراض دراسة اللغة العربية وآدابها تعليماً وتثقيفاً في الوقت نفسه.

وقد استقر الرأي على تحديد مفاهيم المنهاج والخطة الدراسية والكتاب الجامعي، وتفصيل القول في مفهوم الكتاب الجامعي وبقية عناصر الخطة الدراسية مثل المحاضرة والمصدر والمراجع وحلقة البحث والمخبر وغير ذلك مما تستوعبه مفردات المنهاج.

وينتقل البحث إلى شرح مفهوم مصادر التراث العربي والمكتبة العربية، وتأمل مكانتها ومكوناتها وتطورها، ثم يخصص جل متنه للتعريف بكتب التأليف في المصادر ولاستخلاص النتائج الدالة على واقع الحال ورؤى تطويره من زواياه المختلفة، ويختتم البحث بالاستشراف المستقبلي لقابليات التطوير المنشود.

2 - المنهاج والكتاب الجامعي:

ليس ثمة تفريق كبير بين المنهاج والخطة والكتاب الجامعي، بل إن علماء التربية يعدون المنهج شاملاً لأي جزء من البيئة التعليمية، مما يؤثر في التعلم والتعليم، وبهذا يمكن أن يشمل تطوير المنهج تغيير محتوى المادة الدراسية أو الأجهزة أو النظام التعليمي أو طرائق التدريس[1].

وتشير أدبيات اليونسكو إلى التقارب بين مصطلحي المنهج والخطة الدراسية، فقد كان المنهج أصلاً وثيقة تبين لكل صف أو سنة دراسية المستويات المتدرجة للمهارات والمعلومات في كل مادة مما يكون أساس التعليم الأولي، وغالباً ما نص على هذا التعاقب في اكتساب المعلومات لضمانة التقدم المنطقي والتدرج في الصعوبة[2]. وعلى الرغم من التداخل السائد بين التلقين والتدريس فإن الضبط المنهجي للخطة هو السبيل الأمثل لنجاح التدريس، وإذا كان المنهاج هو

التخطيط الأفضل لطرائق التدريس، فإن الخطة الدراسية تنهض على الكتاب الجامعي بالدرجة الأولى، مما يتيح لفاعلية المنهج التربوية والتنشيطية التواؤم مع عناصر الخطة الدراسية الأخرى مثل المحاضرات وحلقات البحث وسواها.

إن المنهاج هو رسم الطرائق والأساليب المتبعة لضمان إثراء الخطة الدراسية ووظيفيتها من خلال الكتاب الجامعي مقروناً بعناصر التدريس الأخرى. ويقرر خبراء التدريس أن المنهج هو خطة العمل، وهو في الميدان التعليمي يشمل أنواع الخبرات والدراسات التي ينبغي أن توصل إلى الطلاب. ويمدون أهمية المناهج إلى مكانتها الفائقة في التقدم، ويحددون أسس المنهاج في تحديد الأغراض واختيار الموضوعات والخبرات التعليمية وأساليب تقويمها أثناء الانتشار لتعديلها في ضوء التجارب والتطبيق[3] إن دعت الحاجة، وتستند في الأداء إلى توصيف المفردات وضبط الموضوعات والخبرات المؤدية لتحقيق الأغراض المنشودة، وأولها الكتاب الجامعي، وثانيها الوسائل الأخرى من حلقات البحث وسواها.

ومن المفيد في حال رسم منهاج قسم اللغة العربية وآدابها التركيز على محوريته، أي الترابط والتكامل بين المواد الدراسية في السنة الواحدة والسنوات التالية، فلا ينبغي أن ترسم الخطة الدراسية لمادة مصادر التراب العربي بمعزل عن بقية المواد الأخرى في السنة الأولى أو السنوات التالية لفائدة التقريب بين المحتوى وأشكال التنشيط والمهارات الداعمة، فتتصل مصادر الأدب في العصرين الجاهلي والإسلامي بدراسة النصوص الأدبية للشعر في هذين العصرين، وبدراسة البيان والبديع وموسيقى الشعر وعلوم اللغة ولاسيما النحو حيث البحوث النظرية والتطبيقات العملية والتحليلات النصية، على أن التواصل في مادة مصادر التراث العربي وبقية المواد الدراسية في التدريس والتنشيط وحلقات البحث وسواها، كأن يتحدث

عن التأليف في الأدب من خلال مصدر الأصمعيات، ثم يستخدم المصدر إطاراً لدراسة مواد دراسية أخرى في النحو أو موسيقى الشعر أو البيان والبديع أو تحليل نصوص الشعر الجاهلي والإسلامي.

ويفيد هذا الفهم للمنهج المحوري أيضاً تعزيز المنهاج بمحتوى الخطة الدراسية فيما يخص تحديد مادة الدراسة ومفرداتها، ومجالات درسها، وحصصها النظرية والعملية، وكتبها المقررة، ومراجعها الداعمة والراشدة، والتدريبات والأنشطة المقررة.

3 - الكتاب الجامعي:

تتواضع الخطة الدراسية على كتب جامعية مقررة في المواد جميعها، بيد أن الكتاب الجامعي قاصر عن الإحاطة بمفردات المنهاج، لأن المحاضرة أمام الطلاب هي الركيزة العلمية للتلقي الواعي والمشاركة الإيجابية من الطلاب أنفسهم في تفعيل المنهاج. ولذلك شاع أسلوب الأمالي، إذ تطبع مكاتب الخدمات الطلابية أمليات مأخوذة من لسان الأساتذة المحاضرين لكل مادة دراسية لتصبح بديلاً عن الكتاب الجامعي، مادام الأساس في المنهاج هو إحاطة المحاضرات بمفردات المنهاج. ولعلنا نحدد مفردات منهاج مصادر التراث العربي أو المكتبة العربية كما تواترت في الخطة الدراسية منذ اللجوء إلى تخصيص مادة دراسية لها في السنة الأولى لأقسام اللغة العربية وآدابها في كليات الآداب والعلوم في غالبية الجامعات العربية.

وقد تقرر تدريس هذه المادة في الجامعة السورية قبل أكثر من نصف قرن، إذ يشير وضع كتاب أمجد الطرابلسي في طبعته الأولى إلى عام 1954. واعتمد لأول مرة على هذا الكتاب المقرر، ثم توالت محاولات التأليف لكتب المصادر من جامعة لأخرى، ورافق الكتاب

المقرر كتاب تراثي أو أكثر، ولاسيما كتاب «الأمالي» لأبي علي القالي مثالاً لمصادر التراث العربي الأصيلة، فتألفت مفردات المنهاج ما يلي:

- التأريخ لحركة التأليف اللغوي والأدبي في التراث العربي ومعانيه ومراحله وذكر خصائصها من مرحلة لأخرى.
- التعريف بأهم مصادر التراث العربي في اللغة والأدب وشرح طبيعة تأليفها وسماتها الفكرية والفنية، والتعريف بمؤلفيها قبل ذلك.
- التثقف بكنوز مصادر التراث المعرفية بتقريب الطلبة من محتواها الفكري والأدبي واللغوي من خلال القراءة عن المصادر والإمعان في أساليب تأليفها.
- تعويد الطلبة على قراءة متون المصادر مباشرة، وقد سُهل الأمر على الطلبة فوضعت لهم منتخبات من هذه المصادر، فأضيفت كتب تراثية إلى كتاب «الأمالي» للقالي، مثل كتاب «الحيوان» للجاحظ، أو عدة كتب باختيار نصوص محدودة منها للتوسع في معرفة مصادر التراث مثلما أشار الطاهر أحمد مكي في تقديمه لكتاب «دراسة في مصادر الأدب»، فقد عزا ضرورة الوفرة في المختارات إلى إسعاف العجلين من الشباب المبتدئ بما يقربهم من المصادر ممن «ليس لديهم ما ينفقونه بحثاً عن الكتب واستجلاء غوامضها»، فتوضع بين أيديهم «صورة مصغرة لمادة هذه الكتب واتجاهات أصحابها»[4].

ولا يخفى أن مثل هذا التسهيل قد لا يكون نفعاً كله، فقد لا يعود الطالب إلى أي مصدر تراثي بنفسه، وثمة منفعة جلية في مثل هذه المحاضرات إذا اقترنت بالشروح والتعليقات والإضاءات العلمية في تعريف الأعلام والأماكن والأوقات وتخريج الآيات الكريمة والأحاديث الشريفة والنصوص الشعرية والنثرية الأخرى. وكان محمود فاخوري على حق في رفد النصوص بمزيد من الشروح والتعليقات،

«لأني وجدت طلاب السنة الأولى - والكتاب لهم - أحوج ما يكونون إلى مثل هذا، ذلك أن عيدانهم لاتزال رطبة، وغراسهم تفتقر إلى سقي ورعاية.. بل غياب الجمهرة منهم عن المحاضرات، وهم لا يعلمون أن طلب العلم ينبغي أن يكون بالتلقين والمباشرة والسماع، قبل أن يؤخذ عن الكتب والصحف، أو عن «الأمالي» الخطية التي يتداولها الطلاب زاخرة بأعاجيب من التصحيف والتحريف»[5].

وغالباً ما يتداخل الكتاب الجامعي بالمحاضرات التي تجمع وتطبع ليقتنيها الطلبة، وقد استغنوا عن الكتاب الجامعي المقرر والمحاضرات، بل إن حشداً من الأساتذة المحاضرين، بحكم معرفتهم بمفردات المنهاج وقلة رضاهم عن الكتاب الجامعي المقرر، يكتفون بمحاضراتهم مادة دراسية، مع الإلماح إلى مكانة أمثال هذا الكتاب.

وتأتي أهمية حلقة البحث في المرتبة الثالثة بعد الكتاب الجامعي المقرر والمحاضرات، وفيها يوجه الطلبة إلى الاتصال بالمراجع الداعمة للكتاب الجامعي المقرر. وقد أقرت حلقات البحث تحقيقاً لمسائل عدة في تمكين الطلبة من المعرفة اللغوية والأدبية على نحو مباشر، حين يطلعون على المراجع النافعة في بابها، ويعالجون شؤون المادة الدراسية بتنمية المهارات والخبرات الذاتية، ويصوغون بأساليبهم على الورق تحصيلهم المعرفي، ثم تصير هذه العملية الطويلة إلى مواجهة علمية بين الطالب وأستاذه.

إن الجهد المبذول في حلقة البحث يفوق مثيله في التحضير للامتحان التحريري، فيما لو كان الأداء مدروساً ومنضبطاً، في التمكن من مراحل معالجة البحث من التعرف إلى آفاق المادة الدراسية إلى اختيار الموضوع المناسب لمقدرة هذا الطالب أو ذاك أو الاسترشاد بالمراجع الكثيرة المتاحة بما يفيد العودة إلى كتب أخرى وقراءتها أو قراءة فصول منها تخدم موضوع حلقة البحث، وتلي تلك الخطوات الأخرى الأهم في كتابة حلقة البحث بقلم الطالب تدريباً لمهاراته

وخبراته وأفكاره النامية لا الاكتفاء بالنقل أو التلخيص أو الشرح لصفحات من هذا المرجع أو ذاك.

وتغدو حلقة البحث جانباً رئيساً في المادة الدراسية قد توازي الكتاب الجامعي المقرر والمحاضرات بمعالجة معدها لمراجع متعددة تضمن، في حال الاستهداء بها، تواصل الطلبة مع المنهاج من جهة، وإثراء الكتاب الجامعي المقرر من جهة أخرى، ورفد عمليات التنمية الثقافية والتربوية لدى الطلبة باشتغالهم المباشر على الصياغة العلمية للموضوعات من جهة ثالثة.

وثمة فوائد جليلة في كتابة حلقات البحث مثل تعضيد شخصية الطالب العلمية من خلال تعويده على عادات البحث العلمي وممارسة خطة العمل وكتابة البحث، وتتجلى خلال ذلك كله تعزيز إرادة الطالب على التفكير والكتابة العلميين بروح أخلاقية عامرة بالقيم والرؤى الإنسانية. وتكمن الفائدة الأعمق في تمكين الطالب من حرفية الكتابة العلمية بخطواتها المتعاقبة(6).

4 – مصادر التراث العربي:

1-4 – *مكانتها*: تعد هذه المادة دعامة أساسية في الثقافة الأدبية واللغوية، ليس لطلاب اللغة العربية وآدابها فحسب، بل في التربية الثقافية والثقافة العامة أيضاً(7). لأنها تعبير عن الأصالة الحضارية التي تميزت بها الثقافة العربية على مر العصور. ويضاعف من أهميتها ذلك الاتساع المعرفي الهائل في حركة التأليف العربي منذ بدء التدوين في القرن الأول الهجري حتى اليوم، ولعل النظر في الروايات والمرويات عما قبل التدوين لباعث على تقدير هذه الخزانة المعرفية التي ماتزال في جانب كبير منها قيد المخطوطات في مكتبات العالم ومتاحفه على الرغم من النهوض الكبير في درس التراث العربي وتحقيقه ونشره خلال النصف الثاني من القرن العشرين بخاصة.

أما التعريف بالتراث العربي، وهو جوهر هذه المادة، فهو قاصر عن الإحاطة بهذا الكنز الثقافي الثري والزاخر بألوان المعارف والعلوم والآداب والفنون كلما تقادم الزمن، وتباعدت جغرافية انتشاره إلى بيئات ثقافية إسلامية من الصين وأواسط آسيا الشمالية وجنوبها شرقاً إلى صقلية وأسبانيا غرباً إلى أواسط أفريقيا، إلى المغتربات في أنحاء العالم كله في العصر الحديث، ولاسيما الأمريكتين. فكان للتراث العربي مميزات وخصائص قل نظيرها في نماذج التراث الإنساني الأخرى من حيث العمر الطويل والتنوع الغزير والانتشار الواضح والتمايز الثقافي في شتى أنواع المعرفة الإناسية والدينية والفكرية والعلمية والفنية والأدبية واللغوية، ناهيك عن الاتصال الثقافي مع الثقافات الأخرى من عصر لآخر، من الثقافات القديمة، الهندية والصينية واليونانية واللاتينية، إلى الثقافات الحديثة في إشكالياتها الراهنة التي تتجلى في التنابذ والتجاذب بين ثقافة عريقة وأصيلة وثقافات حديثة تستمد أهميتها من سلطان القوة بأشكالها المتعددة بالدرجة الأولى.

2-4 – *مكوناتها* : ولو أمعنا النظر في مكونات هذه المصادر لهالنا الأمر في عظم المسؤولية الملقاة على عاتقنا في خدمة الثقافة العربية تعريفاً بها لدى الناشئة ودارسي اللغة العربية بخاصة، والمنتفعين بفوائد التنمية الثقافية تثقيفاً وتنشيطاً معرفياً بعامة.

تتوزع المصادر من حيث العصور والبيئات الثقافية إلى أنواع متعددة مثل عصر التدوين والرواية، والعصور المتتالية: العصر الإسلامي والعصرين العباسي الأول والثاني، وعصر الدول والإمارات في الجزيرة العربية والعراق وإيران والشام ومصر والأندلس وصقلية والمغرب العربي وأفريقيا والهند ودول آسيا الشمالية الوسطى والجنوبية.. إلخ، وعصر الدول المتتابعة في الوطن العربي: المماليك والعثمانيين وغيرهم. مثلما تتباين حركة التأليف في المصادر تبايناً

جلياً في العلوم والفنون والآداب، ولعلنا نختصر القول في أنواعها الأدبية واللغوية، فثمة المجموعات الشعرية والكتب الأدبية العامة والمصادر اللغوية والتراجم وكتب الأنساب والمصادر التاريخية والجغرافية والمصادر التأليفية العامة مثل الموسوعات والمعاجم وسواها. ولعل تفصيل القول في ذكر أنواع المصادر اللغوية وحدها مما يدل على ثراء مكوناتها مثل مصادر اللغة وتوزعها إلى معاجم الألفاظ ومعاجم المعاني وكتب اللغة وكتب البلاغة وكتب تراجم اللغويين.. إلخ. أما القول في مصادر السردية العربية فهو أغزر مما نظن، على أنها غفل في التأليف العربي الحديث إلى وقت قريب، بل إن الجمهرة الأعرض من المؤلفين يستتكرون وجود مثل هذه المصادر، ونذكر منها الأساطير والملاحم والسير الشعبية والحكايات والأخبار والليالي والمسامرات والنوادر والطرائف والتكاذيب والشذرات والمنامات والبركات (سرد المعجزات) والمقامات وقصص الحيوان ناهيك عن السرد في القرآن والحديث الشريف والشعر العربي، والسرد التاريخي.. إلخ.

3-4 – *تطورها* : ولقد تطور التأليف في المصادر من عصر لآخر، فكان بسيطاً في عصر التدوين كما هو الحال مع كتب اللغة على سبيل المثال، من الرسائل الصغيرة إلى تأليف الكتب ثم المعاجم، ثم علوم اللغة، ثم مصادر المصادر في الكتب اللغوية الموسوعية، ويلاحظ الفرق الهائل في المصادر نفسها لدى المقارنة بين رسالة صغيرة مثل *كتاب المطر* لأبي زيد الأنصاري، وكتاب *الألفاظ* لابن السكيت، و*فقه اللغة* للثعالبي، و*دلائل الإعجاز* لعبدالقاهر الجرجاني، و*تاج العروس* للزبيدي. على أن الاطلاع على كتابين من كتب المستعربين يكشف عن مدى الثراء والعمق والتنوع والاتساع والشمول والعراقة والأصالة في مصادر التراث العربي وتطورها، أقصد كتاب «تاريخ الأدب العربي» للألماني كارل بروكلمان، وقد عرب منه ستة أجزاء حتى الآن، واكتفى

بروكلمان في موسوعته بالحديث عن الأدب العربي حتى نهاية العصر العباسي بينما وضع فؤاد سزكين (تركيا) كتاباً أشمل سماه «تاريخ التراث العربي»، ويقع الكتاب في عشرة مجلدات، وقد خصص المجلد الثاني للشعر، والسابع لعلم اللغة والنحو والبلاغة والنثر، أما المجلدات الأخرى فخصصها للعلوم والمعارف والفكر الإسلامي.

وطبع شوقي ضيف، وهو العالم المعروف، تسعة مجلدات حتى الآن من مشروعه الكبير الذي حمل عنوان كتاب بروكلمان نفسه «تاريخ الأدب العربي» وخصص هذه المجلدات للعصر الجاهلي والعصر الإسلامي والعصرين العباسيين الأول والثاني، وعصر الدول والإمارات، *الجزيرة العربية والعراق وإيران، والشام، ومصر، والأندلس، وصقلية*.

والسؤال المباشر: كيف الإحاطة، ولو من باب التعريف الوجيز، بهذه المصادر الهائلة من حيث النوع والكم لتكون مقرراً دراسياً في كتاب جامعي؟

5 - كتب التأليف في المصادر:

سأتناول كتب التأليف في المصادر بالتعريف النقدي مما هو مقرر في المنهاج الجامعي لأقسام اللغة العربية وآدابها في كليات الآداب والعلوم الإنسانية في سورية، على أنني سأعرّف بنموذجين من مصر أثناء ذلك على سبيل المقارنة.

1-5 - «*نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب في اللغة والأدب*» لمؤلفه أمجد الطرابلسي. ووضعه لأول مرة عام 1954، وقرر في الخطة الدراسية لطلبة السنة الأولى من أقسام اللغة العربية وآدابها في غالبية الجامعات حتى وقت قريب، بل إنه مايزال مقرراً في جامعة البعث.

أشار الطرابلسي إلى أن كتابه «مجموعة دروس في حركة التأليف عند العرب في اللغة والأدب والتاريخ والجغرافية حتى فجر النهضة، والموضوع من المنهاج المقرر لشهادة الثقافة العامة، أي شهادة السنة الأولى التحضيرية بكلية الآداب»[8]، وتفيد دوافع تأليف الكتاب إلى كونه كتاباً جامعياً بالأساس من أجل «دلالة الطالب الجامعي على المراجع والمصادر الهامة التي هو بحاجة إليها لاستكمال أدوات بحثه»[9]، وحرص مؤلفه على تجريد الدروس من طابعها النظري «متوخين منها غالباً الفائدة العملية التطبيقية»[10].

وزع الطرابلسي كتابه إلى بابين الأول هو «التأليف في اللغة»، ومهد له بذكر فوائد المعاجم اللغوية وأنواعها، وخصص الفصل الأول لمعاجم الألفاظ، في مرحلتها الأولى، تدوين ألفاظ اللغة، ومرحلتها الثانية، تأليف الرسائل اللغوية، ومرحلتها الثالثة وضع معاجم العامة بترتيبها بحسب مخارج الحروف، وبحسب الترتيب الهجائي مع مراعاة أوائل الكلمات، وبمراعاة أواخر الكلمات، وذكر أشهر المعاجم العربية وأكثرها تداولاً، وبعض الملاحظات على المعاجم العربية القديمة.

وتناول في الفصل الثاني معاجم المعاني في مرحلتها الأولى، تأليف بعض الرسائل الصغيرة، ومرحلتها الثانية، تأليف بعض الكتب الواسعة مثل كتاب «الألفاظ» لابن السكيت، و«الألفاظ الكتابية» للهمداني، و«جوهر الألفاظ» لقدامة بن جعفر، ومرحلتها الثالثة، وضع معاجم المعاني، مثل كتاب «فقه اللغة» للثعالبي، و«المخصص» لابن سيده.

وحمل الباب الثاني عنوان «التأليف في الأدب»، وعرّف في الفصل الأول منه بمجموعات الشعر العربي القديم، وأوضح في مفتتحه عملية رواية الشعر في الجاهلية وصدر الإسلام، ونشاط الرواية في عصر التدوين وجمع الدواوين وتصنيف المختارات، وأشهر المجموعات الشعرية المصنفة في القرنين الثاني والثالث، وهي

«المفضليات» و«الأصمعيات»، و«جمهرة أشعار العرب»، و«ديوان الهذليين»، و«حماسة» أبي تمام، و«حماسة» البحتري، و«حماسة»، ابن الشجري، و«مختارات» ابن الشجري.

وعرّف في الفصل الثاني منه بكتب الثقافة الأدبية العامة، وأوضح مفهوم كتب الأدب وصفاتها، وأشهر مؤلفي هذه الكتب في القرن الثالث، وهم الجاحظ وكتاباه «الحيوان» و«البيان والتبيين» والمبرد وكتابه «الكامل» وابن قتيبة وكتابه «عيون الأخبار»، وأشهر مؤلفي كتب الأدب في القرن الهجري وهما ابن عبد ربه وكتابه «العقد الفريد» والقالي وكتابه «الأمالي».

وانتقل في الفصل الثالث منه إلى التعريف بكتب تراجم الأدباء، وشرح عناية المؤلفين بتدوين التراجم، وأورد أشهر الكتب المصنفة في تراجم الشعراء، وهي «طبقات الشعراء» لابن سلام، و«الشعر والشعراء» لابن قتيبة، و«الأغاني» لأبي فرح الأصفهاني، و«معجم الشعراء» للمرزباني، و«المؤتلف والمختلف» للآمدي، و«يتيمة الدهر» للثعالبي، و«الذخيرة» لابن بسام، وأشهر الكتب المصنفة في تراجم اللغويين والنحاة، وهي «طبقات النحويين واللغويين» للزبيدي، و«نزهة الألباء» لابن الأنباري، و«إنباء الرواة» للقفطي، و«بغية الوعاء» للسيوطي، وأشهر الكتب المصنفة في تراجم الأدباء عامة، وهو «معجم الأدباء» لياقوت. وختم الفصل ببعض الملاحظات العامة على هذه الكتب، وبذكر بعض الكتب الأخرى في التراجم.

ويلاحظ على وجه العموم أن الكتاب في منتهى الإيجاز، ولا يفي بأغراض التعريف بمصادر التراث العربي، وتقرر أن يدعم الكتاب بالدرس الميداني أو التطبيقي لكتاب أو أكثر من التراث، مثل كتاب «الأمالي» لأبي علي القالي في جامعة دمشق لفترة طويلة، بينما وضع محمود فاخوري مختارات من هذا الكتاب وكتاب «الحيوان» للجاحظ الذي صار إلى جزء من المنهاج والخطة الدراسية في جامعة البعث.

2-5 – *منتخبات*: ثم قرر كتاب «منتخبات من نصوص قديمة» داعماً لكتاب الطرابلسي، وأعده محود فاخوري، وطبع لأول مرة عام 1981، ونظر معده إلى شغله على أنه «ضرب من التأليف»، ووجد ثمة «صعوبات وملابسات في الاختيار، لأنه يقوم على أمرين متلازمين: أولهما حسن الاختيار الذي يوازن بين النصوص، ويحرص على أن تكون شاهداً حياً لأصلها، وثانيهما مراعاة مستوى الطلاب الذين تُقدم إليهم هذه المنتخبات، وتلبية حاجاتهم الدراسية في حدود كتاب جامعي يوضع بين أيديهم، وفي نطاق محدود لا يتعداه»[11].

وأضاف فاخوري إلى الطبعة الثانية دراستين مفصلتين عن «الحيوان» و«الأمالي»، «تكون كل منهما مدخلاً يتفيأ الطلاب ظلاله، ليخرجوا من بعد إلى النصوص اليانعة التي حان قطافها، ينزّهون فيها الطرف، ويجدون كل ما يشتهون، ويتذوقون ما يختارون»[12].

ووضع فهارس في ختام منتخباته الأول للأمثال، والثاني للأعلام والثالث للأمكنة والبلدان، وكان المحتوى مفصلاً يشير إلى مضمون كل قطعة منتخبة، وذيلها بشروح وتعريفات للأعلام والأمكنة والبلدان وبتخريجات للآيات القرآنية والأحاديث الشريفة والأمثال والأشعار، فذكر في هوامش القطعة رقم (28) نموذجاً لشغله من «الأمالي»، شروحاً لغوية ومظانها في المصادر اللغوية وشروحاً للمفردات وتخريجاً لشعر ورجز وآيات قرآنية، وتعريفاً بأعلام وأماكن.

وكان عدد القطع المختارة من كتاب «الحيوان» خمساً وثلاثين قطعة متفاوتة الطول ومتعددة الموضوعات، أما عددها من كتاب الأمالي فبلغ ستاً وثلاثين قطعة، على أن المقدمتين التعريفيتين بالكتابين وبمؤلفيهما فهما موجزتان (ص 7-11) للأول، و(101-107) للكتاب الثاني، واللافت فيهما هو وفرة المعلومات ودقتها في ذكر السيرة الشخصية والسيرة العلمية وتوصيف الكتاب وموضوعاته وخصائص الكتابة فيه وطبعاته المختلفة.

3-5 – *مصادر التراث العربي في اللغة والمعاجم والأدب والتراجم:* ألف الكتاب عمر الدقاق، وصار مقرراً دراسياً في جامعة حلب منذ عام 1968 حتى الآن، ورأى فيه «سجلاً لتراث الأمم ووعاء لثقافتها، كما كانت مرآة لآمالها ومطامحها، وترجماناً عن مشاعرها وأفكارها»(13)، وأضاف في توصيف كتابه العناية في حفظ التراث العربي وصون ذخائره ونفائسه. «وحسبنا في بيان هذا التراث الحافل أنه باللغة العربية العزيزة، رابطة كياننا، وعماد قوميتنا، وقوام شخصيتنا، وركن ثقافتنا»(14).

وضع الدقاق مدخلاً لكتابه عن حركة التدوين والتأليف من خلال تدوين القرآن وتدوين الحديث وبواكير التأليف وعصور الأدب. وتناول في الفصل الأول «مجموعات الشعر»، ومهد لها برواية الشعر وكتب الاختيارات والحرص على الشعر القديم، وذكر بعض أهم المجموعات، مثل «المفضليات» للمفضل الضبي، و«الأصمعيات» للأصمعي، و«السبع الطوال» لحماد الراوية، و«جمهرة أشعار العرب» لأبي زيد القرشي، و«ديوان الهذليين» للسكري، و«الحماسة» و«الحماسة الصغرى» لأبي تمام، و«الحماسة» للبحتري، و«الحماسة» و«مختارات شعراء العرب» لابن الشجري، و«الحماسة البصرية» للبصري، و«مختارات البارودي» للبارودي.

وتناول في الفصل الثاني «كتب الأدب»، ومهد لها بإشارة موجزة، ثم عرّف ببعض الكتب الهامة، وهي «كتاب الحيوان» و«البيان والتبيين» للجاحظ، و«الكامل» للمبرد، و«عيون الأخبار» لابن قتيبة، و«العقد الفريد»، لابن عبد ربه، و«كتاب الأمالي» للقالي، و«كتاب الأغاني» للأصفهاني، و«زهر الآداب» للحصري، و«نهاية الأرب» للنويري، و«صبح الأعشى» للقلقشندي، و«نفح الطيب» للمقري.

وخصص الفصل الثالث لكتب اللغة، وأشار إلى ملامح جمع اللغة وأنواع التأليف فيها مثل كتب الغريبين والنوادر والهمز والأضداد

والحيوان، ثم عرّف ببعض الكتب، وهي «كتاب النوادر» لأبي زيد الأنصاري، و«النوادر في اللغة» لأبي مسحل الأعرابي، و«كتاب الأضداد» لابن الأنباري، و«الأضداد في كلام العرب» لأبي الطيب، و«إصلاح المنطق» لابن السكيت، و«فقه اللغة» للثعالبي، و«المخصص» لابن سيده.

وعالج في الفصل الرابع «المعاجم»، وأهمها من المعاجم القديمة، «كتاب العين» للخليل بن أحمد، و«البارع» لأبي علي القالي، و«تهذيب اللغة» للأزهري، و«جمهرة اللغة» لابن دريد، و«مقاييس اللغة» لابن فارس، و«الصحاح» للجوهري، و«لسان العرب» لابن منظور، و«القاموس المحيط» للفيروز آبادي، و«تاج العروس» للزبيدي، و«أساس البلاغة» للزمخشري، وأهمها من المعاجم الحديثة، «محيط المحيط» لبطرس البستاني، و«أقرب الموارد» لسعيد الشرتوني، و«البستان» لعبدالله البستاني، و«المنجد» للويس معلوف، و«متن اللغة» لأحمد رضا، و«المعجم الوسيط» و«المعجم الكبير» للمجمع اللغوي.

وخصص الفصل الخامس للتعريف بكتب التراجم، واختار من كتب تراجم الشعراء والأدباء الكتب التالية: «طبقات الشعراء» لابن سلام، و«الشعر والشعراء» لابن قتيبة، و«المؤتلف والمختلف» للآمدي، و«معجم الشعراء» للمرزباني، و«يتيمة الدهر» للثعالبي، و«الذخيرة» لابن بسام، و«معجم الأدباء» لياقوت، ومن كتب تراجم اللغويين والنحويين الكتب التالية: «مراتب النحويين» لأبي الطيب، و«طبقات النحويين واللغويين» للزبيدي، و«نزهة الألباء» للأنباري، و«إنباء الرواة» للقفطي، و«بغية الوعاة» للسيوطي، ومن كتب التراجم العامة الكتب التالية: «الفهرست» لابن النديم، و«الفهرست» لابن خير، و«تاريخ بغداد» للخطيب البغدادي، و«جذوة المقتبس» للحميدي، و«وفيات الأعيان» لابن خلكان، و«كشف الظنون» لحاج خليفة، و«الأعلام» للزركلي.

وختم كتابه بمعجم المؤلفين، إذ عرف المؤلف الواحد بأسطر، ولاسيما ذكر تاريخ الولادة والوفاة.

4-5 – *وضع كتابه الطاهر أحمد مكي دراسة في مصادر الأدب* عام 1968، ولعله كان مقرراً في جامعات عربية متعددة في مصر والجزائر. ولربما جهل المؤلف الجهود السابقة على كتابه، ولاسيما كتاب أمجد الطرابلسي، الرائد في بابه، فقد ذكر في مقدمة الطبعة الأولى أن مبلغ علمه «أن أحداً لم يقدم على هذا العمل، إذا استثنينا محاولة متواضعة، قام بها من أعوام طويلة، الأستاذ محمد عبدالغني حسن، كنت قد أفدت منها أيام الطلب، لكنه لم يمض بها إلى غايتها متابعة أو تحسيناً»[15]. وأكد هذا الرأي في مقدمة طبعة الكتاب الثانية، «أنه لون جديد من الدراسة لم تعرفه من قبل على هذا النحو، ومن ثم فهو يحمل إيجابيات وسلبيات أي عمل رائد»[16]. على أن المؤلف واع لأهمية التأليف في المصادر، فقد قدم «استعراضاً متناسقاً لأمهات المصادر في الأدب العربي، على اختلاف أقطاره، فتكون دليله وعونه وأداته، في رحلته إلى عالم المعرفة الوسيع»[17].

اعتنى المؤلف، على نحو أشمل من سابقيه، بمراحل التأليف الأدبي في التراث العربي، فخصص فصولاً للموضوعات التالية: من الرواية إلى التدوين، الخط العربي، عصر المخطوطات، توثيق المصادر. وتحفل هذه الفصول بمعلومات وآراء قيمة حول حركة التأليف في المصادر على الرغم من جانبها التعليمي الواضح.

ثم فصل القول، في الفصول التالية، في بعض مصادر الأدب، خلافاً لسابقيه ولاحقيه ممن اكتفوا بالقول الموجز الذي لا يخرج عن إطار التعريف غالباً، وهذه المصادر هي: «طبقات فحول الشعراء» لابن سلام الجمحي، و«البيان والتبيين» للجاحظ، و«الكامل» للمبرد، و«الشعر والشعراء» لابن قتيبة، و«الأغاني» لأبي الفرج الأصفهاني، و«العقد الفريد» لابن عبد ربه، و«الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة»

لابن بسام، و«نفح الطيب» للمقري التلمساني. وعمد في نهاية كل فصل شارح عن هذا المصدر أو ذاك إلى اختيار منتخبات تفيد في تعرّف هذه المصادر وأساليبها ومحتواها.

وقد شاعت هذه الطريقة في الكتابة عن المصادر في تحرير فصلية «تراث الإنسانية» التي صدرت بالقاهرة فيما بين 1964 و1972، وتعد مجلداتها كنزاً معرفياً في التعريف بأمهات الكتب في تراث الإنسانية، ومنه التراث العربي، وبلغت صفحات التعريف بكتاب «الذخيرة» قرابة خمسين صفحة من القطع الكبير (207-252).

5-5 - *المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي*: ألف عز الدين إسماعيل كتابه «المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي» في منتصف السبعينات، مؤمناً أن «تراث كل أمة هو ركيزتها الحضارية، فهو جذورها الممتدة في باطن التاريخ. ومن أجل هذا تحرص الأمم الناهضة - في تأصيلها لواقعها الجديد - على نبش هذا التراث، وإحياء ما هو صالح للبقاء منه، وما يمكن أن يكون له مغزى ودور فعال في بناء واقعها الجديد»[18].

ومن الواضح أن التأليف في المصادر تعليمي لدى مصنفي هذه الكتب، فقد أشار إسماعيل إلى دأب أقسام اللغة العربية بالجامعات على «أن تقدم لطلابها وهم في مستهل حياة الدرس والطلب تعريفاً بالمصادر الأساسية القديمة للدراسات العربية، واصلة بذلك ماضيهم بحاضرهم، واضعة أيديهم على المفاتيح الأساسية لهذه الدراسات. وحبذا لو نهجت أقسام كليات الآداب هذا النهج، فيقدم قسم التاريخ مثلاً لطلابه تعريفاً بالمكتبة التاريخية العربية القديمة، ويقدم قسم الجغرافية تعريفاً بالمكتبة الجغرافية، وقسم الفلسفة وقسم الاجتماع.. إلخ»[19].

وسعى إسماعيل في كتابه إلى أبعد من مهمة التعريف بأهم المصادر الأدبية واللغوية العربية القديمة، برأيه، نحو «تسجيل حركة

النمو والتطور التي مر بها التأليف قديماً في هذين الميدانين»[20].

وهو جهد بدأه الطرابلسي، وخاض فيه مكي فيما يخص مصادر الأدب، مما يؤكد القطيعة المعرفية بين المشتغلين في البحث الأدبي واللغوي العربي الحديث.

ونهج إسماعيل في كتابه منهجاً علمياً موجزاً في التعريف بالمصادر، فوصف منهج الكتاب وتحديد مجاله الموضوعي، مع بيان أهم موضوعاته ومجال الانتفاع به وطريقة هذا الانتفاع، وتقديم نموذج مصغر منه – كلما اقتضى الأمر – لبيان أسلوبه، ثم حدد قيمة المصدر بوصفه حلقة في سلسلة تاريخية ممتدة، وبين إسماعيل أن الزاوية الأولى في منهجه «تخدم الفائدة العملية المباشرة، وأما الزاوية الثانية فتخدم التصور العام لحركة التأليف منذ بداياتهم الأولى»[21].

ومهد إسماعيل لبحثه بالحديث عن التدوين عند العرب، من خلال الإلماح إلى تطور العلاقة بين الرواية والتدوين والتقصي الوجيز للمدونات من الجاهلية إلى العصر الأموي، ووسائل التدوين.

وخصص الباب الأول للمصادر الأدبية، وتناول في الفصل الأول منه «ديوان الشعر العربي»، وشرح في تقديمه مسألة اتصال رواية الشعر وصناعة دواوين القبائل والشعراء والأشعار المختارة، وعاين في القسم الأول كتب المختارات بلا تصنيف، وهي «المفضليات» و«الأصمعيات» و«جمهرة أشعار العرب»، وفي القسم الثاني كتب الحماسات، وهي «الحماسة الكبرى» لأبي تمام، وحماسة البحتري والحماسة الشجرية والحماسة البصرية وحماسة العبيدي (التذكرة السعدية).

وعالج في الفصل الثاني مصادر التراث الأدبي (النثري)، فكان القسم الأول لأمهات المصادر الأدبية، وهي «البيان والتبيين» و«الكامل» و«عيون الأخبار» و«العقد الفريد» و«الأغاني» و«نهاية الأرب في فنون

الأدب»، وكان القسم الثاني لصنوف مختلفة من المصادر الأدبية، وهي «الأمالي» لأبي علي القالي، و«طبقات فحول الشعراء» لابن سلام، و«معجم الشعراء» للمرزباني، و«معجم الأدباء» لياقوت الحموي، و«نفح الطيب» للمقري.

وتناول إسماعيل في الباب الثاني المصادر اللغوية والمعاجم، وقدم له بإلماحة عن جمع اللغة والتصنيف فيها والمعاجم، وعرّف في الفصل الأول «مصادر لغوية» بكتب «كتاب الخيل» لأبي عبيدة، و«النوادر» لأبي زيد الأنصاري، و«إصلاح المنطق» لابن السكيت، و«الخصائص» لابن جني، وفي الفصل الثاني ببعض أهم المعاجم القديمة، وهي «مقاييس اللغة» لابن فارس، و«الصحاح» للجوهري، و«لسان العرب» لابن منظور، و«القاموس المحيط» لمجد الدين الفيروز آبادي».

6-5 – *روائع التراث العربي: دراسة في مصادر اللغة والأدب والتراجم:* ألف سمير كجو كتابه عام 1983، وصار مقرراً في الخطة الدراسية في جامعة تشرين منذ العام الدراسي 1983-1984، بالإضافة إلى كتابه الآخر «نصوص تراثية»، وهدف كجو في تأليفه «إلى التعريف بأهم ما صنفه العلماء العرب في ميادين اللغة والأدب والتراجم في محاولة للوقوف على معالم تطور حركة التأليف عند العرب في تلك الميادين، وكان منهجنا قائماً على التقديم لكل فصل بتمهيد نوجز القول فيه، في المضمون العام الذي تدور حوله النماذج المختارة، وقدمنا لتلك النماذج بمقدمة قصيرة عرّفنا بها بصاحب الكتاب، ولم نسهب القول في ذلك لأن هدفنا هو الكتاب وليس صاحبه، ثم تناولنا مضمون كل كتاب ومنهجه، بما يقدم صورة واضحة تعين طلابنا على وضع أيديهم على أسلوب التعامل مع الكتاب، ونبهنا في الهوامش على طبعاته»[22].

تألف الكتاب من ثلاثة أبواب، خصص الباب الأول لمصادر اللغة في فصلين، وتناول في الفصل الأول مصادر لغوية بإيجاز شديد في

صفحات قليلة. ومهّد لكل فصل بفكرة بسيطة عن تاريخ التأليف في المصادر، والمصادر اللغوية التي عرّف بها هي «كتاب الخيل» لأبي عبيدة (وورد العنوان خطأ في الفهرس كتاب الخليل ص 281)، و«النوادر» لأبي زيد، و«إصلاح المنطق» لابن السكيت، و«المنجد» لكراع النمل (أبو الحسن علي بن الحسن الهنائي الأزدي)، و«الأضداد في كلام العرب» لأبي الطيب اللغوي، و«الخصائص» لابن جني، و«الصاحبي في فقه اللغة» لابن فارس، و«كتاب الغريبين» لأبي عبيد الهروي، و«الشوارد» و«يفعول» للصغائي.

وكتب في الفصل الثاني عن «المعاجم اللغوية»، وهي «العين» للخليل بن أحمد، و«البارع» لأبي علي القالي، و«تهذيب اللغة» للأزهري، و«الجيم» لأبي عمر الشيباني، و«جمهرة اللغة»، لابن دريد و«المقاييس» لابن فارس، و«تاج اللغة وصحاح العربية» للجوهري، و«العباب» للأصغائي، و«لسان العرب» لابن منظور، و«الأفعال» للسرقسطي، و«ديوان الأرب» للفارابي، و«المخصص» لابن سيده.

وكتب في الباب الثاني عن مصادر الأدب في فصلين، الأول لديوان الشعر العربي، وعرّف فيه بكتب «المفضليات» و«الأصمعيات» و«جمهرة أشعار العرب» و«ديوان الهذليين» و«حماسة أبي تمام»، و«حماسة البحتري»، و«حماسة ابن الشجري»، والثاني لكتب الثقافة الأدبية، وأوجز فيه القول حول كتب «الحيوان» و«البيان والتبيين» للجاحظ، و«عيون الأخبار» لابن قتيبة، و«الكامل» للمبرد، و«العقد الفريد» لابن عبد ربه، و«الأغاني» لأبي الفرج الأصفهاني، و«الأمالي» لأبي علي القالي، و«نهاية الأرب في فنون الأدب» للنويري، و«صبح الأعشى في صناعة الإنشا» للقلقشندي.

وخصص الباب الثالث لمصادر التراجم في ثلاثة أجزاء، الأول عن مصادر تراجم اللغويين والنحاة، وهي «مراتب النحويين» لأبي الطيب اللغوي، و«طبقات النحويين واللغويين» للزبيدي، و«إنباء الرواية

على أنباء النحاة» للقفطي، و«بغية الوعاة» للسيوطي، والجزء الثاني لمصادر تراجم الشعراء، وهي «طبقات فحول الشعراء» لابن سلام، و«الشعراء الشعراء» لابن قتيبة، و«معجم الشعراء» للمرزباني، و«يتيمة الدهر» للثعالبي، والجزء الثالث لمصادر التراجم العامة، وهي «الفهرست» لابن النديم، و«نزهة الألباء في طبقات الأدباء» لابن الأنباري، و«معجم الأدباء» لياقوت، و«وفيات الأعيان» لابن خلكان، و«فوات الوفيات» لابن شاكر الكتبي.

ولعل هذا الكتاب أقرب إلى قاموس صغير للتعريف ببعض المصادر الأدبية واللغوية الهامة، لأن المؤلف التفت عن تاريخ حركة التأليف ومسائلها المتعددة إلى مجرد التعريف الوجيز بهذا المصدر أو ذاك.

7-5 – *نصوص تراثية:* وضع الكتاب سمير سعيد كجو مقرراً آخر رافداً لكتابه السابق، وطبع الكتاب الأول مرة عام 1987، وقد حوى نصوصاً تراثية اختارها، وقدم لها، وعلق عليها بوصفها «جزءاً متمماً لكتاب روائع التراث العربي الذي يقدم درساً نظرياً لمناهج تلك الروائع ومضامينها. وقد انطوى الكتاب على جملة من النصوص المتغيرة (؟) من مظان اللغة والأدب والتراجم، راعينا فيها أن تكون ممثلة لمضمون الكتاب، ومعبرة عن أسلوب مؤلفه ومتضمنة فوائد علمية تتصل بالأغراض العلمية للقسم، وجامعة بين السهولة والصعوبة»[23].

وحوى الكتاب فصولاً ثلاثة، ضم الأول منها نصوصاً من كتب اللغة، وهي: «إصلاح المنطق»، و«الكامل» و«الأمالي» للقالي، و«الصاحبي»، و«فقه اللغة» و«المعرب»، وضم الثاني نصوصاً من كتب الأدب، وهي «البيان والتبيين»، و«عيون الأخبار»، و«العقد الفريد»، و«الكتّاب» للمرزباني، و«الأغاني». واختار في القسم الثالث نصوصاً من كتب التراجم، وهي «الشعر والشعراء» و«نزهة الأدباء»، و«طبقات النحويين واللغويين»، و«بغية الوعاة».

ويلاحظ أن طباعة الكتابين تنفر الطلاب من القراءة لضآلة الحروف وفقدان الإخراج المناسب للمحتوى، إذ يجد الطالب صعوبة كبرى في قراءة العنوانات والمتن، مما يجعل من الجهود العلمية لمؤلف هذين الكتابين ومعدهما أقرب إلى الهدر. ولعلنا نذكر بالتقدير الشديد ضبط تحقيق النصوص ودقتها والاشتغال العلمي عليها في الهوامش والإحالات والتخريجات المختلفة.

8-5 – *المكتبة العربية:* وهو أحدث كتاب في بابه، وقد ألف تلبية للخطة الدراسية في قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة دمشق لتوفير المقرر اللازم الذي يستوعب، ما أمكن ذلك، مفردات المنهاج. وشارك في تأليفه شوقي المعري ومحمد شفيق البيطار ومحمد علي دقة، وقوّمه علمياً (وهو أسلوب سليم على ألا تعلن الأسماء، وتدون على غلاف الكتاب) عمر موسى باشا ومنى إلياس ومزيد نعيم، وطبع الكتاب لأول مرة عام 1998.

وأعاد فيه مؤلفوه متواتر القول في مقدمات كتب المصادر اللغوية والأدبية حول عظمة المكتبة العربية وغناها وعراقتها الحضارية، وشرحوا منطلقات التأليف التي روعيت، إذ عرضوا «من الكتب الأمهات أجلها شأناً وأكثرها شيوعاً ودوراناً، وأن نوفّي هذه المصادر حقّها من تعريف مادتها ومحتواها، ومناهج تأليفها وطريقة تصنيفها، دون تفصيل ممل أو إيجاز مخل. ولم نغفل الجانب التاريخي في عرض هذه المؤلفات ليتبين الطالب ما اعتمد فيه اللاحق على السابق في مادة كتابه ومنهج تأليفه، وما أضافه وابتكره، ومن ثم يطلع على حركة التأليف عند العرب وتطور مناهجها وطرائقها، ويتمكن من الإفادة من هذه المصادر بيسر وسهولة»[24].

وثمة مبالغة لافتة للنظر في أن المؤلفين أرادوا أن يوفوا المصادر حقها في التعريف بمادتها وبمحتواها، بينما لا يتجاوز التعريف عدة أسطر.

وألحقوا بالكتاب نصوصاً مختارة «تجمع بين الجليل في الفكر، والشريف في المعنى، والحر في اللفظ، وبين المليح الرائق والطريف الممتع، والنادر البارع (لنلاحظ أن هذه العبارات إنشائية تفتقر للدقة العلمية) كي تمد وشائج الحب، وتعقد أواصر المودة بين طلبة العربية وتراثها، فتجد الطلبة في هذه المؤلفات فضلاً عن العلم النافع متعة الأدب ونزهة النفوس»[25].

وقد اعترف معدو الكتاب برجوعهم إلى المؤلفات التي سبقتهم في هذا الميدان، ولاسيما كتاب الطرابلسي، ولكن كتابتهم تقترب من طبعية القاموس الصغير الأوسع من سابقه، إذ مهدوا لكل باب بملحة موجزة عن حركة التدوين والتأليف عند العرب في هذا المجال أو ذاك دون تفصيل القول كما عند الطرابلسي أو مكي أو إسماعيل، ثم أكثروا من التعريف بالمصادر بمنتهى الإيجاز، حتى إن بعض التعريفات لا تتجاوز الأسطر القليلة كما أشرنا، ولعل المؤلفين لم يستفيدوا من المؤلفات السابقة في كتب المصادر، ولا يشفع لهم وضع مختارات من بعض المصادر، ووضع ملحق بمختارات من كتب «الأمالي» للقالي، فقد تنفع وفرة التعريفات، ولكن التعمق في دراسة المصادر، ولو كانت قليلة، مثلما فعل مكي هو الأنفع بتقديري.

مهد المؤلفون بصفحات قليلة لحركة التدوين والتأليف عند العرب (ص 5-7)، ووزعوا الكتاب إلى أربعة أقسام، وكان القسم الأول للمصادر الأدبية (مجموعات الشعر وكتب الأدب العامة)، وعرّفوا بالمصادر التالية: من مجموعات الشعر «المعلقات» و«المفضليات» و«الأصمعيات» و«جمهرة أشعار العرب»، و«ديوان الهذليين»، و«مختارات ابن الشجري»، و«منتهى الطلب»، و«ديوان الحماسة»، و«الوحشيات»، و«حماسة البحتري»، وحماسة الخالديين (الأشباه والنظائر)، و«الحماسة الشجرية»، و«الحماسة البصرية»، و«التذكرة السعدية».

واختاروا في هذا القسم نصوصاً من مقدمة «جمهرة أشعار العرب»، و«الوحشيات»، و«الأشباه والنظائر».

وعرفوا في الفصل الثاني بالمصادر التالية من كتب الأدب: «كتاب الحيوان»، و«البيان والتبيين»، و«الكامل في اللغة والأدب»، و«عيون الأخبار»، و«عيون الأخبار»، و«مجالس ثعلب»، و«الأمالي» للقالي، وأمالي المرتضى، و«الإمتاع والمؤانسة»، و«العقد الفريد»، و«الأغاني»، و«نهاية الأرب»، و«صبح الأعشى». واختاروا نصوصاً من «كتاب الحيوان»، و«عيون الأخبار»، و«الأغاني».

وخصصوا القسم الثاني للمصادر اللغوية (معجم الألفاظ ومعاجم الأغاني)، وعرّفوا بمعاجم الألفاظ وفق التالي:

- المعاجم المرتبة بحسب مخارج الحروف، وهي: «كتاب العين»، و«البارع»، و«تهذيب اللغة»، و«لمحكم»، وألحقوها بنماذج من كتاب «العين».
- المعاجم التي تأخذ بأوائل الأصول، وهي: «جمهرة اللغة»، و«مقاييس اللغة»، و«مجمل اللغة»، و«أساس البلاغة»، واتبعوها بنموذج من «مقاييس اللغة».
- المعاجم التي تأخذ بأواخر الأصول، وهي: «الصحاح»، و«لسان العرب»، و«القاموس المحيط»، و«تاج العروس»، وألحقوها بنموذج من «الصحاح»، وآخر من «تاج العروس».
- معاجم المعاني، وفق مراحلها، وهي المرحلة الأولى أو مرحلة تأليف الرسائل، والمرحلة الثانية، ومن نماذجها «كتاب الألفاظ»، و«كتاب الألفاظ الكتابية»، و«جواهر الألفاظ»، والمرحلة الثالثة، ومن نماذجها «فقه اللغة»، و«المخصص».

وتناول المؤلفون في القسم الثالث تراجم الأدباء واللغويين، في فصلين، الأول منهما لتراجم الشعراء والأدباء في المصادر التالية:

«طبقات فحول الشعراء»، و«الشعر والشعراء»، و«طبقات الشعراء المحدثين»، و«المؤتلف والمختلف»، و«معجم الشعراء»، و«يتيمة الدهر»، و«الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة»، و«معجم الأدباء»، وألحقت بنصوص مختارة من «طبقات فحول الشعراء«، و«معجم الشعراء»، و«طبقات الشعراء»، والثاني منهما لتراجم النحاة واللغويين، في المصادر التالية: «مراتب النحويين»، و«طبقات النحويين البصريين»، و«طبقات النحويين واللغويين»، و«نزهة الألباء»، و«إنباء الرواة»، و«بغية الوعاة».

وخصص المؤلفون القسم الرابع لكتب الأنساب والمصادر التاريخية والجغرافية والمصادر والمراجع العامة وفق ما يلي:

كتب الأنساب، «جمهرة النسب»، و«نسب قريش»، و«جمهرة نسب قريش وأخبارها»، و«مختلف القبائل ومؤتلفها»، و«أنساب الأشراف»، و«جمهرة أنساب العرب»، و«الإكمال»، و«الأنساب»، و«معجم قبائل العرب القديمة والحديثة»، واتبعت باختيارات من كتب «جمهرة النسب»، و«مختلف القبائل ومؤتلفها»، و«جمهرة أنساب العرب»، و«معجم قبائل العرب».

المصادر التاريخية: «تاريخ خليفة بن خياط»، و«الأخبار الطوال»، و«تاريخ الرسل والملوك»، و«مروج الذهب»، و«تجارب الأمم»، و«المنتظم في تاريخ الملوك والأمم»، و«الكامل في التاريخ»، و«البداية والنهاية»، وألحقت باختيارات من كتابي «مروج الذهب و«تجارب الأمم».

المصادر الجغرافية: «كتاب البلدان» لليعقوبي، و«المسالك والممالك» لابن خرداذبة، و«صفة جزيرة العرب»، و«كتاب البلدان»، لابن الفقيه، و«المسالك والممالك»، للأصطخري، و«أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم، و«معجم ما استعجم»، و«المسالك والممالك» للبكري، و«الجبال والأمكنة والمياه»، و«نزهة المشتاق»، و«معجم البلدان»، و«آثار البلاد وأخبار العباد»، و«الروض المعطار في خبر الأقطار»، و«بعض

المعجمات الجغرافية المعاصرة»، واتبعت بمختارات من «المسالك والممالك» لابن خرداذبة، و«آثار البلاد وأخبار العباد»، و«الجبال والأمكنة والمياه»، و«معجم البلدان».

الرحلات: «رحلة ابن فضلان»، و«رحلة ابن جبير»، ورحلة «ابن بطوطة»، و«رحلة البلوي»، ورحلات أخرى، وألحقت بمختارات من «رحلة ابن فضلان»، و«رحلة ابن جبير».

مصادر المصادر ومراجعها: «الفهرست»، و«مفتاح السادة ومصباح السيادة»، و«معجم الأدباء»، و«كشف الظنون»، و«هدية العارفين»، و«أبجد العلوم»، و«أعلام العرب في العلوم والفنون»، و«تاريخ الأدب العربي»، و«تاريخ التراث العربي»، و«معجم المؤلفين»، و«معجم المطبوعات العربية والمعربة».

الموسوعات: «نهاية الأرب في فنون الأدب»، و«صبح الأعشى»، و«دائرة معارف البستاني»، و«دائرة معارف القرن الرابع عشر»، و«الموسوعة العربية الميسرة»، و«الموسوعة الإسلامية الميسرة»، و«الموسوعة العربية العالمية»، و«دائرة المعارف الإسلامية».

تراجم الأعلام العامة: «وفيات الأعيان»، و«فوات الوفيات»، و«سير أعلام النبلاء»، و«الأعلام»، وألحقت بمختارات من «الفهرست»، و«كشف الظنون»، و«هدية العارفين»، و«معجم المطبوعات»، و«الأعلام».

وحوى القسم الخامس مختارات من كتاب الأمالي لأبي علي القالي، وبلغ المختار عشرين نصاً (ص 333-386).

9-5 – ***دراسات في المكتبة العربية التراثية:*** وضع الكتاب عادل الفريجات، وطبع لأول مرة عام 1997 مستفيداً من الكتب الكثيرة السابقة في هذا المجال[26]، ولا يلتزم المؤلف بمنهاج «مصادر التراث والمكتبة العربية» المقرر في الجامعات السورية، وإن اتفق معه في موضوعات كثيرة.

وقسم كتابه إلى ثلاثة أقسام، عنون الأول بـ «جوانب من المكتبة العربية التراثية»، وعرض فيه للتأليف النوعي والموسوعي في التراث العربي الأدبي والتاريخي بخاصة، وتناول مشكلة الكتب المفقودة أو المنشورة ناقصة في زماننا، وظاهرة المتابعة والتتبع في كتب التراث، وقضية تصنيف المعارف العربية بالشعر.

وعرّف مفصلاً أو موجزاً في القسم الثاني ضروباً من كتب التراث، وهي «أمثال العرب» للمفضل الضبي، و«فحولة الشعراء» للأصمعي، و«طبقات فحول الشعراء» لابن سلام الجمحي، و«المعمرون والوصايا» لأبي حاتم السجستاني، و«الفاضل» للمبرد، و«الورقة» لمحمد بن داود بن الجراح، و«شجر الدر» لأبي الطيب اللغوي، و«معجم الشعراء» للمرزباني، و«الفصول الأدبية» للصاحب بن عباد، و«الصداقة والصديق» لأبي حيان التوحيدي، و«الحدائق الغناء في أخبار النساء» للمعافري المالقي، و«معجم الأدباء» لياقوت الحموي، و«النجوم الزواهر في معرفة الأواخر» لابن اللبودي.

وتناول في القسم الثالث بعض الكتب والدراسات التي ألفت في زماننا، وانصب اهتمام أصحابها على قضايا التراث أو مصادره أو مؤلفاته أو نصوصه أو أعلامه أو بلدانه، وهي «أقدم المخطوطات العربية في العالم» لكوركيس عواد، و«تاريخ التراث العربي – المجلد الثاني» لفؤاد سزكين، و«قصائد جاهلية نادرة» ليحيى الجبوري، و«أشعار العامريين الجاهليين» لعبدالكريم يعقوب، و«شاعرية المتنبي في القرن الرابع للهجرة» لمحيي الدين صبحي، و«فن الشعر لأرسطو وأثره في البلاغة والنقد العربيين» لشكري عياد، و«ملامح يونانية في الأدب العربي» لإحسان عباس، و«أعلام الفكر في دمشق بين القرنين الأول والثاني عشر للهجرة» لإحسان خلوصي، و«حلب في كتب البلدانيين العرب» لشوقي شعث وفالح بكور.

10-5 - تشير هذه الكتب إلى جملة ملاحظات، نوجزها فيما يلي:

- توافي غالبية هذه الكتب بالنظر إلى مجمل محتوى الكتاب الواحد منها مفردات المنهاج التي تتركز حول التعريف بمصادر التراث الأدبية واللغوية من جهة، وتمكين الطلبة من قراءة هذه المصادر والتعامل معها والكتابة عنها من جهة أخرى، إذ تعاني بعض الكتب من الإفراط في الإيجاز، مثلما تتوسع بعض الكتب في التعريف بالمصادر.

وثمة ملمح ثان لهذه الإشكالية يتبدى في الكتابة عن المكتبة العربية برمتها في التاريخ والجغرافية والأنساب والعلوم العامة.. إلخ مثلما فعل مؤلفو بعض الكتب، ولربما رأوا تضييقاً في الاقتصار على المصادر اللغوية والأدبية بالنظر إلى صعوبة فصل اللغة والأدب عن العلوم الإنسانية والأساسية الأخرى مثل كتب الجغرافية والتاريخ والرحلات أو كتب الحيوان. وإذا وافقنا على مثل هذا الرأي فإن المكتبة العامة شاملة لكل أنواع العلوم، ولا يستطيع طلبة اللغة العربية وآدابها، ولا يناسبهم بأي حال، أن يلموا بالمكتبة العربية في مجالات العلوم جميعها. وفي مثل هذه الحالة، يفضل أن يوضع إطار عام للمكتبة العربية، ثم يقتصر التأليف الشارح على المصادر اللغوية والأدبية، ويتسع التأليف بعد ذلك إلى مصادر اللغة العربية وعلومها مثل النحو والبلاغة والصرف والإيقاع، لأهميتها في تكامل المعرفة اللغوية والأدبية.

- لا تعنى غالبية هذه الكتب بأساليب تعامل الطلبة من المصادر بالشكل الكافي من حيث التعريف بالأعلام المؤلفين والتأريخ الأدبي لمراحل التأليف والتصنيف في خصائص هذه المراحل تبويباً وتفريداً معللاً، وذكراً للفهارس اللازمة، ورسماً لطرائق قراءة المصادر.. إلخ.

- تفتقر غالبية هذه الكتب إلى طبيعة الكتاب الجامعي من حيث مواءمة مستوى الكتابة لمدارك الطلبة ووعيهم، وأهمية تحبيب المادة الدراسية وإقبالهم على محتواها الصعب بالنسبة لبقية المواد الأخرى، إذ يتهيب الطلبة التعامل مع كتب التراث، وتتنابهم خشية قراءتها، مما يستدعي وضع تدريبات لغوية وقرائية للنصوص القديمة تعرفاً على القاموس اللغوي الخاص لهذا العصر أو ذاك، وعلى أساليب الكتابة والتصنيف التي تطورت من عصر لآخر.
- إن المتقدمين في درس المصادر يجدون عنتاً في الوصول إلى المصادر وحسن قراءتها علمياً والاستفادة منها، فكيف بالطلبة الجدد الذين لا يجيدون القراءة العادية، وليسوا بقادرين على فك مغاليقها، وفهم مراميها وأنساقها الفكرية واللغوية والأدبية. ويفضل لو حوت كتب المصادر أبحاثاً في مفاهيم الأنساق الثقافية تقريباً للطلبة من التقاليد الأدبية وخصوصياتها الثقافية واللغوية، ويتصل ذلك بمفاهيم التأليف والمؤلف وفكرة الأدب وحياة اللغة.. إلخ.

ويتعزز هذا المنهاج بالعناية الفائقة بالقضايا الثقافية الناظمة لإشكاليات المكتبة العربية، لأن المهم هو تعريف الطلبة بحدودها، وهي شاملة وواسعة الثراء، وباتجاهات التأليف والتصنيف العامة فيها، ولاسيما التأليف اللغوي والأدبي، وبتمكينهم من التعامل معها وفق آليات وإجراءات مدروسة ومتلازمة مع خطة دراسية لتنمية المهارات والخبرات النظرية والعلمية، وبالتعمق في درس نماذج من المصادر اللغوية والأدبية، فمن المتعذر على المتخصصين أنفسهم أن يحيطوا بالمكتبة العربية كلها، على أن يضاف إلى الكتاب الجامعي المقرر أدلة داعمة للمنهاج مثل القواميس الصغيرة حول المصادر اللغوية والأدبية ومؤلفيها وتحديد عصورها وموضوعاتها وقضاياها، أو الكراسات التدريبية لتنمية المهارات والخبرات في مجالات المكتبة العربية.

6 – آفاق التطوير:

1-6 – *الكتاب الجامعي*: إعادة النظر في الكتاب الجامعي بذاته وفي صلته بالمنهاج أو الخطة الدراسية، ويتطلب ذلك وضع مقرر يستوعب مفردات المنهاج، ويلبي احتياجات الخطة الدراسية، ويكون ذلك بتأليف مجموعة أساتذة أو فريق التأليف، وأن يتعاضد التأليف مع عناصر الخطة الدراسية الأخرى. وأن يراعى في التأليف الابتكار والجدة، والانطلاقة من الجهود السابقة، وأن يتضمن التأليف أدلة داعمة للكتاب الجامعي المقرر لاستيعاب أطر المكتبة العربية ودراسة مصادر التراث العربي مثل الإطار التاريخي وإطار القضايا والموضوعات مثل الأنساق الثقافية وإطار الاتجاهات التأليفية وإطار التعريف التفصيلي ببعض المصادر وإطار تحليل المصادر.

أما الأدلة فتتجه إلى تنمية المهارات والخبرات حول المصادر، وتزويد الطلبة بقاموس صغير لأبرز المصادر ومؤلفيها وخصائصها الرئيسة.

2-6 – *مفردات المنهاج*: إعادة النظر في مفردات المنهاج، فليس مناسباً أن يدرس الطلبة مصادر التراث العربي جميعها في ميادين التأليف والتصنيف المختلفة، ولعل الأنفع والأنسب هو تدريس مصادر التراث العربي في أقسام العلوم الإنسانية، فيدرس طلبة كلية الآداب بأقسامها الإطار العام للمكتبة العربية، والتخصص والتعمق في مصادر التراث العربي للقسم نفسه، مثل الفلسفة وعلم الاجتماع والتاريخ والجغرافية.. إلخ، وترسم مفردات المنهاج لقسم اللغة العربية وفق هذا التوجه، ولما كانت هذه المادة بهذه الأهمية، فإن الأفضل هو توزيع المقرر إلى السنوات الأربع، فتدرس مصادر التراث العربي في العصر الجاهلي في السنة الأولى، وتدرس مصادره في العصر الأموي في السنة الثانية، ثم تدرس مصادره في العصر العباسي والأندلسي

في السنة الثالثة، ثم تدرس مصادره في عصر الممالك والدول والعصر الحديث في السنة الرابعة.

3-6 – *حلقات البحث*: إعادة النظر في حلقات البحث، وأن تخص لها نصف العلامة، وأن ترسم إجراءات التنمية التربوية والعلمية لتوسيع أسباب معالجة الطلبة لمادة المصادر، ويتصل ذلك بتوافر مخابر الدرس والتحليل والتشعيب، فليس بمقدور الأستاذ الجامعي أن يعنى بعدد هائل من الطلبة وتوجيههم وإرشادهم، بينما جاوز عدد طلبة السنة الأولى المئات بعد الألف، ولا نغفل في هذا المجال العناية بمكتبة الكلية من حيث توافر المراجع اللازمة والقيّم المطلع والمكان المناسب لاستخدام المراجع داخل المكتبة والأجهزة الحديثة مثل الحواسيب وشبكة المعلوماتية والتصوير الإلكتروني.. إلخ.

4-6 – *مخابر التحليل*: إحداث مخابر التحليل العلمي المزودة بأحدث الأجهزة وتوافر النشر الإلكتروني والاتصالات عبر شبكة المعلوماتية، فقد صار متاحاً الاتصال بمواقع المكتبات الكبرى والمؤسسات الثقافية والإعلامية والكتّاب والفنانين والعلماء والإعلاميين، مثلما أصبحت آلاف المخطوطات والمصادر على الأقراص، وتتصاعد مكانة النشر الإلكتروني من عام لآخر تيسيراً لحصول الطلبة على المصادر، فهم يلاقون عنتاً كبيراً في تأمين كتب المصادر، على أن تعويد الطلبة على ترشيد استعمال مثل هذه المخابر المزودة بتقانات حديثة متطورة من شأنه أن يسارع إلى تنمية معرفتهم العلمية، ويجنبهم هدر الوقت والجهد والإنفاق، ويعجل في إنجاز تلقيهم الذاتي المفيد للكتاب المقرر.

5-6 – *الطباعة*: إعادة النظر في طباعة الكتاب الجامعي تحسيناً من الغلاف إلى المحتوى، فثمة كتب جامعية مفرطة الأغلاط اللغوية والطباعية. أما الحروف ونوعية الورق وغير ذلك فهي منفرة للعين وعسيرة القراءة.

6-6 – *خدمات البحث العلمي*: توافر خدمات البحث العلمي للطلبة

مثل مشروعات التنشيط العلمي الداعمة للكتاب الجامعي المقرر كإحداث لقاء ثقافي أسبوعي واستقبال للخبراء وذوي الرأي في مجالات الخطة الدراسية، وتكوين جماعات أصدقاء التراث العربي ومحبيه، وقد تكنّى هذه الجماعات باسم عالم لغوي أو أديب معروف ممن يحفل بهم مقرر المكتبة العربية ومصادر التراث العربي.

الهوامش

1) نسبت، ج.د. (ون. ج. انتوتسيل): «منهاج البحث التربوي» (ترجمة د. حسين سليمان قورة ود. إبراهيم بسيوني عميرة)، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط 2، 1977، ص 149.

2) دوترنز، روبرت: «منهج المدرسة الابتدائية» (ترجمة نجيب يوسف بدوي، مراجعة د. حامد مصطفى عمار)، سلسلة «الألف كتاب»، دار الفكر العربي، القاهرة 1965، ص 114.

3) إبراهيم، عبدالعليم: «الموجه الفني لمدرسي اللغة العربية»، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط 5، 1970 (الط 1، 1961).

4) مكي، الطاهر أحمد: «دراسة في مصادر الأدب»، دار المعارف مصر، القاهرة، ط 3، 1976، ص 12 (الط 1، 1968).

5) فاخوري، محمود: «منتخبات من نصوص قديمة» (د.م.ت) ص 3.

6) يؤكد أومبرتو إيكو، وهو الروائي والناقد المعروف على هذه الفوائد الجليلة في أحدث كتاب في بابه. انظر:

– إيكو، أومبرتو: «كيف تعد رسالة دكتوراه: تقنيات وطرائق البحث والدراسة والكتابة» (ترجمة علي منوفي)، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002.

7) الطرابلسي، أمجد: «نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب في اللغة والأدب» منشورات جامعة البعث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، 2000-2001، ص 3 (الط 1، 1954).

8) المصدر نفسه، ص 3.

9) المصدر نفسه، ص 5.

10) المصدر نفسه، ص 6.

11) «منتخبات»، مصدر سابق ص 4.

12) «منتخبات»، مصدر سابق ص 3.

13) الدقاق، عمر: «مصادر التراث العربي في اللغة والمعاجم والأدب والتراجم»، جامعة حلب، كلية الآداب، ط 5، 1977، ص 5 (الط 1، 1968).

14) المصدر نفسه، ص 6.

15) «دراسة في مصادر الأدب»، مصدر سابق ص 11.

16) المصدر نفسه، ص 7.

17) المصدر نفسه، ص 12.

18) إسماعيل، عز الدين: «المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي»، دار المعارف، القاهرة، الـ 2، 1980، ص 6. (الط 1، 1977).

19) المصدر نفسه، ص 7.

20) المصدر نفسه، ص 7.

21) المصدر نفسه، ص 7.

22) كجو، سمير: «روائع التراث العربي: دراسة في مصادر اللغة والأدب والمعاجم»، جامعة تشرين، كلية الآداب، مديرية الكتب والمطبوعات، 1983-1984، اللاذقية 1985، ص 6.

23) كجو، سمير سعيد: «نصوص تراثية»، جامعة تشرين، كلية الآداب، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية 1992-1993، اللاذقية ص 3-4.

24) المعري، شوقي (وزميلاه د. محمد شفيق البيطار ود. محمد علي دقة): «المكتبة العربية»، منشورات جامعة دمشق، 1968-1999، ص 3.

25) المصدر نفسه، ص 3-4.

26) ذكر عادل الفريجات كتباً ودراسات ألفت من قبل، أمثال كتاب الدكتور أمجد الطرابلسي «نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب في اللغة والأدب»، وكتاب الدكتور عمر الدقاق: «مصادر التراث العربي في اللغة والمعاجم والأدب والتراجم»، وكتاب الدكتور عز الدين إسماعيل «المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي»، وكتاب «دراسات في المكتبة العربية وتدوين التراث» للدكتور محمود أحمد حسن المراغي، وكتاب «الوجيز في مراجع التراجم والبلدان والمصنفات وتعريفات العلوم» للدكتور محمود محمد الطناحي، وكتاب «عيون المؤلفات» لعبدالوهاب الصابوني، وكتاب «معجم المعاجم» لأحمد الشرقاوي إقبال، وكتاب «اللغة ومعاجمها في المكتبة العربية» للدكتور عبداللطيف الصوفي. انظر:

- الفريجات، عادل: «دراسات في المكتبة العربية التراثية»، منشورات دار علاء الدين دمشق، الط 2، 1999، ص 6 (الط 1، 1997).

المدينة العظمى، قال فيها المؤرخون والجغرافيون والبلدانيون والرحّالة، دار السلام، مدينة السلام، الزوراء، تتعدد الأسماء لحاضرة الخلافة العباسية ومهدها، وعاصمة العالم الإسلامي كله لكنها مدينة المنصور المدوّرة، إذ أُريد أن تكون، عين الدنيا وحاضرة التاريخ، فكان ما حصل؛ كانت بمفهوم اليوم مدينة دولية «Cosmopolite» بوتقة، انصهرت فيها عناصر وأمم شتى مختلفة شاخصة بين الرافدين، فبلغت أوجها في حضارتها وثروتها وبسطة العيش فيها، فيرى الناظر عن قرب وعن بعد، أسباب ترفها ورغدها وعمرانها؛ فلا عجب أن يشير أبي قتيبة إلى أن تمازج الثقافات فيها، جعلها، تتبوأ مركزها في العالم الإسلامي إذ توافد إليها الناس من كل حدبٍ وصوبٍ «فريق يطلب الكسب وفريق تستهويه الحياة العلمية والفكرية وفريق يطلب الترف فإذا بغداد تشارك فيه»[1]. إنها مسرح يعلو فيه صوت «العربي والفارسي والرومي والنبطي والتركي والصيني والهندي والبربري والزنجي وفيهم المسلم والنصراني واليهودي والصابئ والسامري والمجوسي والبوذي»[2].

ويمضي المقدسي، ومن أهل القرن الرابع الهجري قائلاً: «جاء هؤلاء إلى بغداد بأطياف من الفكر والرأي»[3]. وشهد مجتمعها البغدادي زمراً (تكتلات) اجتماعية قائمة على أساس جنسي، وفي أسواقها، يلمس المقدسي، ظاهرة هذا التكتل، فيسمع لغط العاملين من أهل الذمة ويشير من طرف خفي إلى حماسة مندفعة من التنافس بين

النصارى واليهود وكذلك بين الحنابلة والشافعية والشيعة، ولعل هذا الاندفاع ترك تأثيره على علاقاتهم، إن إيجاباً أو سلباً.

ولا ريب في أن تشهد العناصر الاجتماعية في بغداد، ثراءً عريضاً ينصب في أيدي الخلفاء العباسيين من منابع عديدة، ليخلق رقياً بلغ من النضج مداه، علماً وفناً وترفاً، إذ بدأ في الحجاز وانتقل إلى الشام والكوفة ثم جنت ثماره بغداد[4] فتشكلت مقومات المجتمع البغدادي وبرز بطابع متميز، عرفه التاريخ «بالمزاج البغدادي» يوسم بالظرف وتذوّق الحياة والاستمتاع بترفها ورغدها؛ والصورة التي يرسمها المقدسي، يتجسد فيها الصدق: «بغداد لأهلها الخصائص والظرافة والقرائح واللطافة، هواء رقيق وعلم دقيق، كل جيد فيها، وكل حسن فيها، وكل حاذق فيها وكل قلب إليها وكل حرب عليها، وهي أشهر من أن توصف وأحسن من أن تنعت وأعلى من أن تمدح»[5]. ولعل ما جاء به أحد كتابنا المعاصرين وهو يثني على المقدسي يبدو أكثر تصرفاً في انتقاء المديح، إذ يشيد برقيها استناداً إلى مصادره، لدرجة لم تبلغها مدينة في عصرها، فوصفها بزهرة المشرق وجنّة الدنيا ومدينة القصور، وتحفّها البساتين والحدائق الغنّاء وتتربعها الميادين العريضة[6]، أنيرت طرقاتها بالمصابيح ليلاً، حتى إنها بزّت سائر المدن، إذ ازدحمت بالمساجد الكبيرة تطرّز جدرانها، أشكال هندسية جميلة وزخارف بديعة ونقوش زاهية يشهد الزائر فيها المدارس ودور العلم ودور الشفاء والملاجئ ونختم بأنها عروس المدائن ومنارة الحواضر، ثم يبالغ قليلاً ليقول إن عدد سكانها قرابة المليونين[7].

ويجانب الدقة ما كتبه الدكتور أحمد عبدالستار الجواري، إن الترف واللهو والشراب والأنس، الذي أصبح شيئاً أشبه بالضرورة اللازمة للحياة، وهو من مظاهر التجديد في بغداد، خلال العصور العباسية إنما تركه تأثير الأعاجم في الحياة الاجتماعية، على حد قوله، إذ أصبحوا يؤلفون عنصراً أساسياً من عناصر التوجيه

الاجتماعي[8]. غير أن هذا التجديد اقتضته عوامل أساسية، لها مساس بالتغيرات الاقتصادية، وأن بغداد هي من أكبر العواصم خلال القرنين الثالث والرابع الهجريين، ورثت ملك كسرى ومعظم بلاد الدولة الرومانية وفتحت أبوابها أمام الثروات والموارد العظمى[9].

ومن المفيد أن ننقل التأثيرات التي تركتها، بغداد في نفس الرحّالة ابن جبير، وهو الذي زارها وتلمسها عن قرب، لنسجل بعض المصداقية في الانعكاسات المبهجة لحياتها الزاهرة بأنواع السرور والبهجة في أحاسيسه ومشاعره، حتى أصبح - كما أفاد - اسمها علماً على البهجة والإناقة والأنس»[10]. وفي هذا السياق يقطع اليعقوبي وهو وليد بغداد وابنها، بالقول، مبتعداً عن العواطف أن بغداد «ليس لها نظير في مشارق الأرض ومغاربها سعة وكبراً وعمارة وكثرة مياه وصحة هواء، وسكنها من أصناف الناس وأهل الأمصار والكور وانتقل إليها من جميع البلدان القاصية والدانية وآثرها جميع أهل الآفاق على أوطانهم»[11] ويزعم في سياق حديثه عن أن اعتدال الهواء وطيب الثرى وعذوبة الماء، حسّنت أخلاق أهلها ونضّرت وجوههم وانفتحت أذهانهم حتى فضلوا الناس في العلم والفهم والأدب، فليس أعلم من عالمهم ولا أروى من رواتهم ولا أجدل من متكلمهم ولا أحذق من مفتيهم ولا أعرب من نحويهم ولا أصلح من قارئهم ولا أمهر من مطببهم ولا أكتب من كاتبهم ولا أشعر من شاعرهم»[12].

ومن خلال ما كتبه الدكتور طه حسين يمكن أن نستشف تعددية الآراء في عاصمة العباسيين، وهو يتحدث عن العلماء والفقهاء الذين كانوا يغشون المجالس في بغداد، فيعبروا عن شغفهم ببغداد وهيامهم فيها وذلك على الرغم من شدة القلق والاضطراب السياسي، فإن الحياة كما يبصرها هذا الكاتب، غضة نظرة، فهناك مجلس يتزعمه سابوربن أردشير ومجلس آخر يترأسه أبو العلاء المعري وآخر يجمعه الشريف الرضي، وهناك مجالس فلسفية وكلامية يشهدها العامة مثل

مجمع الشريف الرضي ومجامع أخرى لا يشهدها إلا أفراداً تآخوا واتفقوا على ألا يحضر اجتماعهم إلا من نحى نحوهم في الرأي[13].

ويخيل إلينا أن قراءة بعض الكتاب والمؤرخين لسيادة الحرية الفكرية والعقائدية في بغداد كانوا يقتبسونها، مما سجله ابن الجوزي وهو واحد من مؤرخيها المعاصرين الكبار، إذ يريد في حديثه عن المجالس العلمية والاجتماعية فيها التي كان العلماء ينصرفون إليها في الدور والقصور والمساجد يتناظرون في فروع العلوم المختلفة وكان هؤلاء العلماء متقنون لعلومهم وفنونهم ويحرصون على دعم آرائهم بالأسانيد المقبولة والمعقولة فيحظون بتقدير الحاضرين، وكان غالباً ما يتم ذلك بحضور الخليفة أو أحد كبار رجال الدولة، وأن الخلافات في الرأي بين رجال العلم والفقه والأدب والنحو تعبر عن مغزى التزامهم الفكري والعقائدي الموضوعي، مما يترك تأثيره في تغليب الحرص على تمتين أواصر العلاقات العلمية دون الاستئثار بخصوصية آرائهم ومعتقداتهم[14].

والحق فإن الرأي والرأي الآخر هو سمة العصر في بغداد على عهد الخليفة العباسي المأمون، فقد اجتمع للشاعر أبي الجعد ستة إخوة اثنان منهم يتشيعان واثنان مرجئان واثنان خارجيان وكلهم في بيت واحد[15]. ويشير ابن أبي أصيبعة إلى أن مجلس يوحنا بن ماسويه وهو طبيب الخلفاء العباسيين عبدالله المأمون والمعتصم بالله والواثق بالله والمتوكل على الله، وهو إلى جانب ذلك فيلسوفاً وأديباً وفقيهاً كان مجلسه «أعمر مجلس بمدينة السلام لمتطبب أو متكلم أو متفلسف أو متأدب لأنه يجتمع فيه كل صنف من أصناف أهل الأدب، وأظهرت له التلمذة في قراءة كتب المنطق عليه، وأظهر له التلمذة بقراءتهما كتب جالينوس في الطب عليه»[16].

كان العلماء المسلمون وطلبة العلم ومريدوه في جميع الآفاق يحدوهم الطموح والآمال لحضور هذه المجالس في بغداد، فيجعلون

الوصول إليها واجباً علمياً للاستماع والاطلاع على نفائس المخطوطات والتعريف بها والإفادة منها، وقد استمر ذلك لمدى ما يقرب من خمسة قرون[17].

لقد أضحى من المسلم به، أن بغداد، لم تكن العاصمة السياسية ومركز الخلافة، بل كانت إلى جانب ذلك، ملتقى العلماء والتجار وزعماء الحركات السياسية والمذهبية، ويقرر آدم متز، أن هذا لم يكن غريباً في المجتمع العباسي الذي تمثّل الإسلام وعرف قدر العلم ومكانته فهيأ له وسائله وأخذ بأيدي أهله إلى أعلى الدرجات، كما أنه ليس عجباً أن يسعى أهل الأقطار والأمصار الإسلامية للمثول إلى بغداد والانضمام إلى مجتمعاتها العلمية والفكرية وزيارة المكتبات وحوانيت الورّاقين ومؤسسات التعليم وجعل العلم أساساً للارتقاء، وأنصف هذا المؤرخ بقوله، إن ذلك الاندفاع المصحوب بالإرادة والتصميم مما يدهش له الباحثون من غير المسلمين لأنهم لم يقفوا في التاريخ على أمة أمدّت الحضارة الإنسانية بالتراث الفكري كأمة الإسلام[18].

وأغلب الظن، أن مكرمات الخلفاء والأمراء والهدايا والعطايا والمنح التي يقدمونها للعلماء وطلبة العلم، فضلاً عن المولين الأغنياء وكبراء بغداد ممن يجعلون بعض الأموال وقفاً لمن يطلب العلم من جميع البلاد الإسلامية، ساهمت، بقدر كبير في تطلع هؤلاء العلماء والفقهاء والشعراء نحو بغداد؛ يذكر ديورانت، أن الخلفاء العباسيين كانوا يستدعون العلماء من البصرة والكوفة والموصل وسائر الأمصار إلى بغداد لتنشيط حركة التأليف والترجمة، وكانوا ينفقون عليهم الأموال فنقلوا أمهات الكتب من السريانية واليونانية والفهلوية والسنكريتية وكاد المأمون أن يفلس بيت المال، حين كافأ حنين بن إسحق على أعماله بمثل وزن كتبه التي ترجمها ذهباً[19]. كما أجرى الخليفة المقتدر بالله على ابن دريد العالم النحوي المشهور خمسين ديناراً شهرياً حين قدم

بغداد فقيراً[20]. ونوه بن أبي أصيبعة إلى أن الخليفة هارون الرشيد كان يمنح كثيراً من الحرية والتكريم للعلماء والمتعلمين[21] فقد منح أحد العلماء مائة ألف درهم[22]. وأشار المسعودي إلى أن هذا الخليفة كان ولوعاً في اصطحاب أهل العلم معه أيان ذهب أو خرج من بغداد، فقد توفي علي بن حمزة الكسائي النحوي الكوفي وإمام القراء ومحمد بن الحسن الشيباني القاضي صاحب الإمام أبي حنيفة النعمان وهما في معية الخليفة في مدينة الري ببلاد فارس[23]، كما بلغ تكريم العلم والعلماء في بغداد أن الخليفة هارون الرشيد نفسه كان يصب على أيدي العلماء الذين ينتهون من تناول الطعام معه على كثرة خدمه[24]. وشخّص القفطي الثلاثة من خلفاء بني العباس وهم الرشيد والمأمون والمتوكل، كانوا يحرصون على طلب العلم وتعميم المعرفة وتعضيد من يعمل بها وترجمة ما كتب فيها إلى العربية، وكان قبل ذلك الخليفة المنصور، اجتذب الأطباء النساطرة إلى بغداد فترجموا له كتب في الطب والنجوم والهندسة والآداب وألفت له كتب في الحديث والتاريخ حتى امتلأت بها الخزانات والمستودعات فكان يبالغ بإكرامهم ويعزّز وفادتهم[25].

وتحدث أوليري بإعجاب وتقدير عن عصر الأممية التي ولجتها بغداد لتصبح كعبة العلم والأدب ومركز التجارات والصناعات في عالم العصور الوسطى فقد أتت مخطوطات التراث ودفاتر العلم التي ضاق عنها قصر الخلافة بسعته، أُكلها، بظهور كوكبة من الشعراء العظام من أمثال أبي العتاهية والعباس بن الأحنف ومروان بن أبي حفصة ومؤرخين لامعين منهم الأصمعي والواقدي والطبري، ثم بادر الخليفة هارون الرشيد إلى إنشاء مكتبة مفتوحة الأبواب رصيدها التراث المدوّن والمخطوطات المؤلفة والمترجمة، سباحة للدارسين وطلاب العلم، أطلق عليهم اسم «بيت الحكمة» تقديراً لجلالة رسالتها[26].

وأجوّز لنفسي القول، إن بغداد قد تفرّدت بين مدن العالم

الإسلامي في عصر العباسيين، بصياغة آلية للتعليم الإلزامي في مدارسها التي أولت اهتمامها بجعل التعليم واجباً محتماً وملزماً للرعية بمختلف طبقاتها بإرسال أولادهم وبناتهم إلى المدارس، يتولى فيها معلمون متخصصون في فروع المعرفة لتعليم التلاميذ في مدة الدراسة السنوية، بل لا نعجب إذا سمعنا بإنشاء تعليم عال لجميع الطبقات وتأسيس مدارس عليا تشبه إلى حد كبير الكليات والمعاهد في الوقت الحاضر[27]. ونقرأ عن هذه الأكاديميات العليا بوضع العلوم الفلسفية والرياضيات وعلم الفلك والعلوم الطبيعية والتاريخ والموسيقى في مسميات مفرداتها التدريسية[28].

ولا مندوحة فإن غالبية العلماء الذين برزوا في العالم الإسلامي خلال العصور الوسطى، كانت بغداد قد أرضعتهم من لبانها فشبّوا مشبعين بعبقريات تجلّ عن الوصف، ففي النصف الثاني من القرن الثاني الهجري لمع *جابر بن حيان* (ت 161هـ/777م) وهو أعظم كيمياوي عربي أنجبته الكوفة ورعته بغداد ليقطف ثماره العالم بأسره في الكيمياء والعلوم الطبيعية والطب والفلسفة؛ وقد أثار حماسة بالغة في أهل بغداد لدراسة الكيمياء على أسس المنهجية العلمية والتطبيقية التجريبية فأنتج وأجاد وتسددت خطاه ليعلم بغداد والعالم الإسلامي على عناصر ومكونات كيماوية مثل الزئبق والكبريت ونترات الفضة وحامض الآزوتيك وخواصها واكتشاف التفاعلات ووضع المعادلات الكيمياوية والاهتداء إلى تفسير التبخر والتقطير والترشيح والتبلور والتصعيد والإذابة، وبواسطته نقلت كتب كثيرة من الأستانة إلى بغداد لترجمتها ودراستها، والتعقيب عليها ونقدها[29].

ولا نبالغ كثيراً بالقول، إن بغداد علّمت المنهج العلمي التجريبي بإيجاد الفرضية ثم تفسيرها واستنباط النتائج ومطابقتها على الواقع فإن صدقت تحولت هذه الفرضية إلى قانون علمي وهي المقولات التي جاء بها جابر بن حيان التي علا صداها في هذه المدينة[30]، وفي إطار

هذا المسعى فإن بغداد سبقت العالم الأوروبي الحديث باكتشاف ملح البارود والمفرقعات عن طريق التجارب التي انهمك جابر بن حيان في إجرائها، وذلك باعتراف المستشرق الألماني جورج يعقوب[31]. وفي بغداد ظهر لأول مرة الاهتمام باتجاه اكتشاف «علم الجبر» على يد *محمد بن موسى الخوارزمي*، ففي جوّها المشبع بالقناعات اهتدى هذا العالم الرياضي إلى تأليف كتابه الموسوم «الجبر والمقابلة» وهو (الحساب بالرموز) والكلمة الأولى في عنوانه جاءت «ALGEBRA» ومن تصحيف اسم المؤلف الخوارزمي ظهرت كلمة «لوغاريتم» ثم سعى الخوارزمي إلى وضع علم الحساب للناس أجمعين[32].

واتّقدت في بغداد، شعلة الفلسفة الإيمانية، ليعم سناها أرجاء العالم الإسلامي من مشرقه إلى مغربه، فكانت إن احتضنت فيلسوفها بل فيلسوف العرب، *أبي يوسف يعقوب الكندي*، فقد شوهد في بغداد سنة 205هـ/820م وهو ينظّر فلسفة إسلامية خالصة من شوائب الفلسفات القديمة وذلك بعد المخاض العسير في التعريب والترجمة والتعريف بفلسفة القدماء[33]. وقد استقامت لديه نظريات «فلسفية في مقولات مفهومة أساسها المواشجة مع الدين، فكانت بغداد تردد صدى هذه المقولات «إن الفلسفة علم الحق والدين» وذهب إلى أن الذي يتنكر للفلسفة، إنما يتنكر للحقيقة ومن ثم فهو عاص[34] ولا مراء فنحن نردد كذلك قول المؤرخين، إن الخلافة وعاصمتها بغداد كانت تتجمّل بالكندي، فهو يزينها رونقاً وبهاءً[35].

وحلّق الطب بجناحيه في بغداد، يحدو ركبه أعظم طبيب في الإسلام وفي العصور الوسطى في الشرق والغرب هو *أبو بكر الرازي*، نشهده رئيساً في البيمارستان العضدي ببغداد سنة 310هـ/927م[36]. إنه طبيب الإسلام غير مدافع، طبيباً ومعالجاً ومعلماً للأطباء ومرشدهم، إنه ينطق باسم بغداد ليرشد أوروبا التي كان فيها الطب لايزال يحبو على قدميه، يرشدها إلى الطريق الصحيح في العلوم

الطبية والجراحية، من خلال كتبه ورسائله وأطروحاته يعلمهم الطب التجريبي والتشريحي والسريري؛ لقد حق أن تُكتب بغداد في إطار صورة الرازي التي عُلقت على جدران كلية الطب بباريس وهي تتربع صور أكبر الأطباء الذين خدموا الإنسانية، وهذه المرة ينبغي علينا كذلك أن نردد: «هذه بغداد مهد أبي الطب العربي، هذه مدينة السلام موطن جالينوس العرب»[37].

ثم تعهدت بغداد أن يكون لها فيلسوفها الذي لا يشق له غبار ففي رحابها نسمع صوتاً هاتفاً: هنا في بغداد يرفرف اسم *الفارابي* الذي وقع الإجماع على أنه أول الفلاسفة الكبار في الإسلام، وهو المعلم الثاني، نسمعه وهو يتحدث ويكتب ويضيف فيها سنة 316هـ/1928م الفلسفة والرياضيات والموسيقى[38] ويشهده العالم ويسمعه يقول: «مجداً للعقل، إن أخص الخبرات بالإنسان هو عقل الإنسان، إذ بالعقل صار الإنسان إنساناً، وأن المعرفة هي أثمن شيء يملكه الإنسان في هذه الحياة»[39].

وسطع نجم وهّاج في سماء العراق، تتناثر منه أضواء تتسطر حروفها لتشكل اسم *الحسن بن الهيثم*، عالم المناظر والبصريات والضوء والصوت والهندسة والرياضيات والحساب والعدد، وبدأ يشعها إلى أقطار الإسلام طرقاً للتحليل المنطقي الرياضي والتقدير العددي ومبادئ الكون والطبيعة والمكان والزمان والحركة والآثار العلوية المتمثلة بالسحاب والضباب والرياح والأمطار والرعد والبرق والصواعق وطبيعة المعادن وأسباب تكوّنها والبحث في علوم الحيوان والنبات والنفس؛ غير أنه لم يكن ضاناً على موطنه، ليتحفه بأعظم إنجاز في تاريخ البشرية في إطار علم البصريات وعلم الضوء وعلم الصوت، لكي ترى فيها الإنسانية طريقها إلى النور والهداية وسلامة الطريق، عندئذ تتوفر لابن أبي أصيبعة مادة ثرية تجعله يدبّج صفات عدة في مناقب هذا العالم الموسوعي[40].

ولا جرم، فإن بغداد كما قال أحد كتابنا: «خلاصة المدن العربية الإسلامية، وهي كذلك خلاصة العقل العربي الإسلامي، وهي تحضر في ذاكرتنا بقوتها وحكمتها.. تحضر شامخة شموخ تراثنا العربي الذي نما وترعرع على ضفاف دجلة والفرات»[41].. وقل بحنانها وحنوّها إذ تنجب أبناءها من العلماء والفلاسفة والفقهاء والأطباء والشعراء في مهدها.. ولكن لن يكون *البيروني* والشيخ الرئيس *ابن سينا* وغيرهما كثيرون بعيدون عن رحمها وهم في المشرق الإسلامي، إذ رددوا رسالتها فأنبتتهم علومها وفلسفتها.. وقل بثقلها وتأثيرها تنحت رجالاً مثل *ابن طفيل* وابن رشد *وابن النفيس وابن خلدون* وغيرهم كثيرون، أعلاماً وعلماء وفلاسفة عظام في الغرب الإسلامي وهم ليسوا سوى أحفادها.

ولم تدّخر بغداد، وسعاً في رسم الخطط والطرق لتمهيد اختلاف الأكابر من العلماء والفلاسفة والأدباء والشعراء إليها، ففي الربع الأخير من القرن الثاني الهجري، بدأت قوافل أهل العلم، تتقاطر إلى مدينة السلام، فقد استقدم الخليفة هارون الرشيد سنة 172هـ/788م الطبيب الهندي الذائع الصيت «*منكة*»[42] وهو نطاسي بارع في الطب والعلاج، ويفيد كارل بروكلمان، أنه بحلول هذا الطبيب، بدأ عهد يلتقي فيه الطب اليوناني بالطب الهندي في عاصمة الرشيد على صعيد واحد[43]؛ وبعد ثلاث سنين من إقامة الطبيب الهندي «منكة» فيها، استدعى الخليفة نفسه، الطبيب «*بختيشوع*»[44] إلى بغداد، ثم توالى أبناؤه وبعض آله يتوافدون إليها، وهم أطباء حاذقون وعقاقيرون ماهرون.

وفي 204هـ/819م وطئت قدما *أبي عمرو الجاحظ*[45] أرض بغداد قادماً من البصرة، ليرى فيها صورته ببعدها وعمقها، أديباً وكاتباً وعالماً كما يرى *يوحنا بن ماسويه*[46] وهو من جنديسابور، بغداد سنة 206هـ/821م وهو يخطو فيها، رحبة تعلو فيها جلبة للأطباء

والمعالجين، فيما يراها أبو *إسحق إبراهيم النظّام* سنة 213هـ/828م دوحة للأدب والنقد وعلم الكلام والفلسفة وينزلها *أبو معشر جعفر بن محمد البلخي*[48] سنة 270هـ/883م ليُسمَع فيها الحديث وعلم الفلك والتاريخ وعلم البلدان والجغرافية؛ وفي السنة التالية يحلُّ فيها أبو عبدالله، *محمد بن جابر البتّاني*[49] ويعتكف في مرصده على نهر دجلة يرصد الكواكب ويتقدم في علم الهندسة وعلم الهيئة وحساب النجوم[50] ويُبصر *أبو العلاء المعري*[51]، بغداد، بقلبه وفكره سنة 391هـ/ لتفتح أمامه مغاليق الفكر والفلسفة والشعر والأدب وعمق الخيال؛ وبعد أقل من نصف قرن من حلول المعري يجيئ *زكريا بن محمد القزويني*[52] سنة 440هـ/1048م إلى ضواحي بغداد فيراها على مرمى من عصاه، ثم يواصل إليها، مفكراً وبلدانياً وجغرافياً ومبصّراً إلى كروية الأرض وهي تدور حول محورها قبل القائلين بها. أما *هبة الله أبو القاسم، البديع الأسطرلابي*[53] فقد غش بغداد سنة 450هـ/1058م أديباً وشاعراً وعالماً فلكياً وطبيعياً وفيلسوفاً ثم يرتحل *ابن جبير*[54] إلى بغداد سنة 614هـ/1217م رحالة وأديباً راسخ الجنان وينعتها بما تستحق من الامتياز. ومن ثم نقرأ غير هؤلاء الأفذاذ عند القفطي وابن النديم، ممن شدوا رحالهم إلى بغداد واتخذوها مستقراً ومسرحاً لنشاطهم في العلم والفلسفة والأدب والفن.

ولما استطالت بغداد بمجدها، لهف عليها علماء الأندلس والمغرب، فاستقطبت جمهرة سديدة، منهم الأديب *الحافظ بن محمد بن الوليد بن محمد الأندلسي الطرطوشي* دخلها سنة 476هـ/1083م[55] ليسمع فيها الشعر والأدب والحساب والمسائل الجلدية والفقه على أبي بكر محمد بن أحمد الشاشي، مدرس النظامية؛ ورحل إلى بغداد *سليمان بن خلف التجيبي الأندلسي البادي*[56] وأقام فيها ثلاثة أعوام يدرس الفقه ويقرأ الحديث، وأتبعه أبو محمد *عبدالعزيز بن أحمد القيسي الأندلسي* وهو من أهل العلم

بالعربية، فاتصل بعلماء بغداد وأخذ عنهم ونال حظه من آداب العربية وعلومها[57].

ولاحظ «سيديو» من خلال مصادره، وهو ينقّب في تاريخ العرب المسلمين، أن الكتب المعرّبة والمؤلفة في بغداد، تنسخ منها نسخاً ويتم تجليدها، ثم ترسل إلى الأقطار والأمصار وتودع هناك في المكتبات ومخازن الكتب مثل «بيت الحكمة التونسي» في مدينة رقادة، وفي «دار الحكمة في القاهرة» كما كانت ترسل إلى الخاصة من الأغنياء والموسرين وإلى المؤسسات العلمية هناك، ويجري الاحتفاظ بالنسخة الأصلية لكل مصنف وكتاب مستنسخ في بغداد[58]، ويواصل سيديو، إن امتياز بغداد بمؤلفات علمائها ومصنفاتهم يتمثل بالروح العلمية الصادقة التي وجهت أهدافها فكانت تتقدم من المعلوم إلى المجهول وتراقب الظواهر بدقة لتستنتج الأسباب من النتائج، ولا تقبل حقيقة إلا متى أثبتتها التجربة وقد هيأ ذلك للعلماء في العصر الحديث أن يستخدموا هذا المسعى اللامع في اكتشافاتهم واختراعاتهم العظمى[59].

ويمكن القول باطمئنان، إن بيع الكتب وابتياعها والتوفر على نسخها وتجليدها في بغداد، خلال العصور العباسية، أصبح يشغل حيزاً كبيراً في حياة الناس الاقتصادية والمعاشية، وكان في سوق الكتب الذي يجاور باب بدر في بغداد الشرقية (الرصافة) جلبة للمشترين والبائعين للكتب والمصنفات بوساطة السكة أو المقايضة؛ وقد شبّه «الأصفهاني» حركة هذه السوق بمثيلاتها من أسواق البضائع والسلع التي كان الناس يقبلون عليها يومياً[60]؛ وكان المقتنون لهذه البضاعة الثمينة والأكثر رواجاً دلاّلون وسماسرة ووكلاء يقيّمون أثمانها وقيمتها العلمية والفكرية[61]، وفي هذا الصدد أشار (طاش كبرى زادة) إلى أن هناك أكثر من سوق واحدة لبيع الكتب والمجلدات في بغداد، وأن هذه التجارة المنظمة والرائجة تقوم في أغلبها على عقد المزادات والتجمعات للبيع والشراء[62] ولعل هذه الأسواق كانت بمثابة معارض

عامة يرتادها الجمهود لمعاينة ما يصدر من المخطوطات الجديدة لتقرير البيع أو الشراء.

ونقرأ ما يفيدنا عن حركة الوراقة والورّاقين وسوق الوراقة في بغداد، بما يجعلنا مقتنعين ولا نعدم الحجة أمام المتشككين، أن بغداد كانت تنفرد في جدية هذه الحركة وعمقها ومشاهدها المثيرة للدهشة والاستغراب في بلدان العالم الإسلامي ومدنه؛ إن المؤرخ «ابن الجوزي» كان دقيقاً في إشارته، وذلك لمعاصرته وحرصه على الملازمة للعلماء والشعراء الذين كانوا يغشونها فقال: «إنها سوق كبيرة وهي مجالس للعلماء والشعراء»[63].

ويزيدنا، ياقوت[64] بياناً ليساعدنا على التحليل، إن إحدى أهم مظاهر الحركة العلمية والفكرية في بغداد، ظهور الورّاقين، الذين لم يكونوا مجرد مهنيين طارئين في مجمل الحركة الاقتصادية والاجتماعية، بل إنهم تركوا دورهم المؤثر في تاريخ الحضارة الإسلامية والثقافة العربية، فالورّاقون كما يعطينا ياقوت فهماً لنقول بأنهم بمثابة الناشرين للكتب والمؤلفات في العصر الحديث، إذ يقومون بنسخها وتصحيحها وتجليدها وعرضها وبيعها في الدكاكين والقيساريات المنتشرة في أروقة المدينة وميادينها، وترى بغداد وهي تعج بالأدباء والشعراء والعلماء والفقهاء وهم يرتادون هذه الأماكن فيحصلون على مبتغاهم ويعقدون فيها المناظرات والمناقشات وكأنها الصالونات الأدبية التي شهدها الغرب الأوروبي وبخاصة فرنسا إبان القرن الثامن عشر الميلادي.

ويطلعنا صاحب كتاب «الفهرست» على صورة تخصصات الورّاقين واتجاهاتهم في تناول لون معين من المعرفة الإنسانية ونشرها، مثل الفلسفة أو الأدب أو الشعر وعلوم الطبيعة والطب، أو أنهم يعنون ويتخصصون في نشر أعمال مؤلف بعينه، فهناك «ورّاقون للمبرّد»[65] وهو أبو العباس المبرّد اللغوي صاحب كتاب «المقتضب» وما ذكر بما

أطلق عليهم ابن النديم «تلاميذ الكندي وورّاقيه»[66]؛ ويوكد القفطي، أن دور الوراقة هي بمثابة المنتديات السياسية، إذ يتعرّض المؤتمرون فيها إلى دراسة نظريات الحكم والإمامة والخلافة في المذاهب والمدارس الفكرية الإسلامية وتقويم أمراء الممالك وشروط توليهم والمتغيرات في الحياة العامة وذلك فضلاً عن أنها مراكز للعلم والثقافة وتجويد الخط ونشر المعرفة بأصنافها، ويمضي قائلاً، إن المؤلفين فيها كانوا يهدون نسخاً لهذه الدور تخليداً لذكراهم فقد أهدى جبرائيل بن عبدالله بن بخيتشوع نسخة من كتابه «الكافي» وقفاً على دور العلم في بغداد ومدن الكوفة والبصر والموصل وأربل[67].

ويتوفر لدينا ما نقوله عن مراصد بغداد وإرصاداتها الفلكية ونتائجها المبهرة، فقد ترسخ تقليد بنشوء ما عرف «بمدرسة بغداد الفلكية» منذ منتصف القرن الثاني الهجري وتحديداً عصر الخليفة أبي جعفر المنصور الذي تقوّى الاهتمام لديه بهذا العلم، ففي إطارها روجعت بعض النظريات اليونانية القديمة وصححت الجداول الفلكية التي وضعوها وصُوّب العديد من أخطاء بطليموس؛ كما تأكد فضل هذه المدرسة في اكتشاف حركة «نقطة الأوج» في مدار الشمس، ودُقق في تقدير انحراف «المدار البيضاوي» لها والنقص المتوالي الذي توضّح في مساره، والمنهج الموسّع في الدراسات التفصيلية لمقاربة تقدير مدة السنة؛ ولكن ملاحظة علماء بغداد، عدم انتظام أقصى ارتفاع للقمر واكتشاف التباين القمري الثالث الذي عرّفوه باسم «التغيير» هو عمل في عداد الأعمال التكميلية الباهرة في مراقبة الكلف الشمسية (البقع) ودراسة الكسوف والخسوف وظهور المذنبات والشكوك في ثبات الأرض هذه المعلومات وغيرها يجعل المنصفين من الباحثين الغربيين، يقررون حقيقة أن بغداد كانت السبّاقة لما جاءت به مدرستي كوبرنيكوس وكبلر في التمهيد لعلماء المسلمين في القرون التالية لعصر الخليفة المنصور لإثبات كروية الأرض والبرهنة المطلقة على صحة النظريات التي ساقتها مدرسة الزوراء[68].

ومن مراصد بغداد ما نصب على نهر دجلة في ضفته الغربية وكان يمارس فيه العالم موسى بن شاكر وأولاده الثلاثة (محمد وأحمد والحسن الذين عرفوا ببني موسى المنجم) إرصاداتهم[69] ومرصد العالم الفلكي «البتّاني» الذي وجّه الاهتمام لرصد الكواكب والأفلاك وتقييد مساراتها التي عرفت «بنظريات البتّاني الفلكية»[70] وآلات الرصد في مراصد بغداد الذي نقرأ عنه في فهرست ابن النديم وآلاته المنتصبة في منطقة الشماسية[71] ببغداد لذا اجتمع فيه حشد من العلماء دأبوا على تسجيل أرصاد لمختلف الظواهر الفلكية، ولكن المعلومات التي جاءتنا متأخرة عن أبرز مرصد في بغداد تصدى فيه جعفر البلخي للرصد والمتابعة[72].

غير أن مدرسة بغداد الفلكية، شهدت نضوجها وعبقريتها في عهد الخليفة المأمون إذ استمرت مزدهرة لمدة سبعة قرون وجلّلت بدراسات غاية في العمق والشمول، فأدمجت مجموعة الأرصاد لتوحيدها في مراصد بغداد وتبسيط نتائجها وتوضيبها وتنقيتها وتوجيزها في كتاب وسم «بالزيج المصحّح» ليكون في متناول العلماء والقراء مهما كانت عمومية معارفهم حول علم الفلك المتصلة بمضمونها[73]. ولعل الاهتداء لأول مرة إلى معرفة مدة السنة بالضبط ووضع عدد من التقاويم لأوضاع الكواكب السيّارة وتعيين مبادرة الاعتداليين وقياس خط نصف النهار، مما لم يوفق إليه الأوروبيون إلا بعد مرور ما يقرب من ألف عام، إن هو إلا أحد أوسمة مدرسة بغداد وقلائدها في العلوم الفلكية والفضائية.

ولكي يستقيم الحديث عن صياغة بغداد لتاريخها المجيد منذ أن وُضع في تخطيطها بناء خاص للمكتبات، فقد اعتاد الخلفاء والأمراء فيما بعد أن يفعلوا ذلك في قصورهم ومتاجرهم، فكان الخليفة هارون الرشيد يخطط لحملاته العسكرية ضد الروم ويجعل لها هدفين، العسكري وثانيهما العلمي وذلك بجلب نفائس المخطوطات اليونانية

إلى بغداد لتعريبها وإيداعها في مكتباتها العامة وفي قصور الخلافة[74]. كما جرى الخليفة المأمون على إنفاق الأموال الطائلة في استجلاب الكتب من الإمبراطورية البيزنطية وإغناء مكتبات بغداد بها[75]، ويفيدنا القفطي في إشارته، أن المأمون نقل إلى بغداد مائة بعير من الكتب من بلاد الفرنجة، حتى إنه جعل ذلك في عقد شروط الصلح مع ملوك الروم[76]. وفي 488هـ/1095م دخل أبو يوسف القزويني بغداد وكانت ترافقه وبمعيته «عشرة جمال عليها كتب»[77] ولابد أن جميع هذه الكتب المجلوبة كانت تغتني بها مكتبات بغداد ودور العلوم فيها، غير أن ذلك لم يكن يقتصر على الخلفاء وأمراء الدولة وكبرائها، بل كان من الأغنياء من يسعى إلى إنشاء المكتبات، فيشير التنوخي إلى أن علي بن يحيى بن المنجّم أول من فتح مكتبة بغداد جعل لها موظفون يتقاضون رواتب من ماله الخاص ومساعدة الوافدين عليها، كما بادر إلى بناء أجنحة في قصره بضواحي بغداد لإقامة الراغبين في التعليم ومطالعة الكتب وتحمل نفقاتهم المعيشية، أما داره في مدينة سر من رأى (سامراء) فكانت تستضيف الأدباء والعلماء وتعضدهم وتمنحهم الهبات وتوفر لهم الكتب والمصنفات «فكان يقصدها الناس من كل بلد فيقيمون فيها ويطّلعون على صنوف المعرفة والكتب مبذولة لهم في ذلك والصيانة مشتملة عليهم والنفقة من ماله»[78].

ويصف الجاحظ، مكتبة إسحاق بن سليمان العباسي في بغداد، وكان هو نفسه يختلف إليها بقوله: «كانت تمتلئ بالكتب والأسفاط والرقوق والدفاتر والمساطر والمحابر»[79] ومكتبة يحيى بن خالد البرمكي التي يقال إنه: «.. لم يكن في مكتبة كتاب إلا وله نسخة»[80] وربما يبالغ القفطي قليلاً ليتحدث عن دور الكتب العامة والخاصة العامرة بالكتب في جميع فروع المعرفة والعلم في عهد الخليفة المعتضد بالله، في بغداد التي بلغ عددها «ألف ألف كتاب[81] (مليون)»

وفي مكتبة المؤرخ الواقدي في بغداد «ستمائة صندوق مملوءة بالكتب، وكان لها مملوكان يكتبان له ليلاً»[82].

وعلى غرار «بيت الحكمة»[83] التي ازدانت بها عاصمة الرشيد وأكسبتها مجداً وعزاً ولعلها أول مكتبة عامة ذات شأن في العالم الإسلامي[84]، أنشأ البغداديون المكتبات وأكثرها شهرة مكتبة «سابور ابن أردشير» وزير الأمير بهاء الدين البويهي وذلك في محلة بين السوريين أنشأها سنة 381هـ/991م وأودع فيها «أكثر من عشرة آلاف مجلد وجميعها بخطوط الأئمة المعتبرة»[85] أما المكتبة التي ألحقت بالمدرسة النظامية ببغداد فهي تمثل المدرسة «للدراسات العليا»[86]. ونقرأ في كتاب الحوادث الجامعة والتجارب النافعة ما يفيدنا بوجود مكتبة أنشأها الخليفة الناصر لدين الله العباسي في بغداد 575هـ/1179 – 1225م وأن أشهر مكتبة في بغداد هي مكتبة المدرسة المستنصرية، ذات القاعات الواسعة المخصصة للمطالعة والدرس وهي مجهّزة بما يساعد على القراءة، من مقاعد وصهاريج لتبريد مياه الشرب وساعة حائط لمعرفة الوقت والتنبيه على أوقات الصلاة، وقال إن الخليفة المستعصم بالله أمر سنة 641هـ/1243م بعمل خزانة للكتب في داره وكتب على جهاتها منها ما نظمها الشاعر صفي الدين عبدالله بن جميل[87]، ولعلها خرّبت أثناء الغزو المغولي لبغداد سنة 656هـ/1258م.

وتسجل بغداد، بعد تكونها الجيمورفولوجي والحضاري، صفحة فخار يستضيء بها العالم الإسلامي، في العلم والثقافة والفكر بما ضمته بين جنبيها من مراكز للعلم والأدب والفن منذ الربع الأخير من القرن الخامس الهجري وحتى الهزيع الأخير من القرن السابع، وقد تمثّلت هذه المراكز، بالمدارس التي كانت ترتكز على تخطيط مبرمج تحكمه القوانين والأنظمة التمدنية، مما يدهش له العالم، إذ لم يشهد في التاريخ مدينة رعت مثل هذا العدد من المدارس كمدينة بغداد؛

ويمكن أن نعد سنة 457هـ/1046م بداية عهد جديد في تاريخ بغداد التعليمي، فقد أنشأت لأول مرة المدرسة النظامية، نسبة إلى نظام الملك أبي الحسن وزير السلطان السلجوقي ملكشاه بن ألب أرسلان[88] في الجانب الشرقي من بغداد، ولعلها أول مدرسة أسست في الإسلام، وقد افتتحت هذه المدرسة سنة 459هـ/1066م وبذلك حل عهد انتقلت فيه أماكن التعليم من الكتاتيب لتعليم القراءة والكتابة إلى مدارس منظّمة يجد فيها التلميذ دروساً في الفقه وعلم العربية[89].

وفي الربع الأخير من القرن الخامس الهجري نقرأ عن قيام «*المدرسة التاجية*» في بغداد أنشأها تاج الملك أبي الغنائم المرزبان بن خسرو مستوفي ملكشاة السلجوقي على نهر دجلة سنة 482هـ/1089م، وقد ابتنيت للشافعيين (بباب أيرز) ببغداد الشرقية، ويدرس الطلبة فيها فضلاً عن الفقه الشافعي، العلوم الإسلامية وعلوم العربية، ومن أشهر مدرسيها فخر الإسلام، أبو بكر الشاشي أحد كبار مدرسي المدرسة النظامية ببغداد وسراج الدين الهزقلي أقضى القضاة[90] «*مدرسة أبي حنيفة*» الشرقية، في محلة باب الطاق ببغداد وتسمى أيضاً «مدرسة الحنفيين بباب الطاق»[❖] أسسها وتولاها بالرعاية شرف الملك، أبو سعد محمد بن منصور العميد الخوارزمي مستوفي المملكة للسلطان السلجوقي ألب أرسلان سنة 495هـ/1010م، وفي برامجها العلوم الشرعية وهي كذلك مقر رئاسة أصحاب الرأي ببغداد[91]. و*مدرسة الشاشي*، بناها فخر الإسلام أبو بكر محمد بن أحمد بن الحسين بن عمر الشاشي سنة 405هـ/1110م استتب فيها النظام لتدريس العلوم والأدب[92]، و*المدرسة التتشية*، أو ما يطلق عليها مدرسة خمارتكين التتشي وهم نجم الدين خمارتين، قامت بمشرعة درب دينار بالجانب الشرقي من بغداد وعلى ضفة دجلة سنة 508هـ/1114م للفقه الحنفي وعلوم الإسلام[93]، و*مدرسة سعادة*، مدرسة مشتركة بين الفقهين الحنفي والشافعي، أنشأها بالجانب

الشرقي من بغداد، الأمير عز الدين أبو الحسن سعادة الرسائلي سنة 510هـ/1116م الذي وصف بأنه كان يفصح بأكثر اللغات، تلقى فيها دروس العربية والعلوم الإسلامية[94] و*مدرسة أبي شجاع*، وكانت للحنابلة شوهدت سنة 520هـ/1126م، بنيت بباب الأزج عند باب كلواذا، يختلف إليها الطلبة لتحصيل الفقه وفنون العلوم والآداب[95] و*مدرسة ابن الإبرادي* أنشأها سنة 531هـ/1136م محمد بن أحمد بن علي بن الإبرادي الفقيه الزاهد، للحنابلة بالجانب الشرقي من بغداد وكانت بالأصل داراً للبلدية[96]. و*المدرسة الغيثية*، أسسها الملك غياث الدين مسعود بن محمد بن ملكشاه السلجوقي للفقه الحنفي وقد شوهدت سنة 546هـ/1151م، خصصت كذلك لعلوم العربية والإسلامية[97] و*المدرسة الثقتية* وهي مدرسة ثقة الدولة البويهي أبي الحسن علي بن محمد الأنباري الدريني، بناها للفقه الشافعي وكيل الخليفة المقتفي لأمر الله سنة 549هـ/1159م تطل على نهر دجلة في باب الأزج بالجانب الشرقي من بغداد، وكان من مدرسيها من اختص بالفقه النحو والعلوم الشرعية[98] و*مدرسة دينار النهرواني* الحنبلي الحسني الفقيه أنشأها أبو حكيم إبراهيم بن دينار الملقب بالقدوة، للحنابلة، شوهدت سنة 556هـ/1160م بباب الأزج بالجانب الشرقي من بغداد، يُدرّس فيها الخلاف والفرائض والفقه والمناظرة وعلوم العربية[99] و*المدرسة الكمالية* وتسمى مدرسة ابن طلحة أقامها كمال الدين أبو الفتوح، حمزة بن علي بن طلحة الشافعي قبل وفاته سنة 556هـ/1160م، ولها اسم تعرف أيضاً هو «مدرسة ابن الخل» فيها علوم العربية والشرعية[100] و*المدرسة النجيبية* أو مدرسة أبي النجيب الشهروردي بالجانب الشرقي من بغداد، أسسها عبدالقاهر بن عبدالله البكري الصديقي الشافعي قبل وفاته سنة 563هـ/1167م لتدريس وتحفيظ علوم القرآن والعربية والفقه الشافعي[101] و*مدرسة بنفشة* وتسمى المدرسة الشاطئية، بنتها على شاطئ دجلة الشرقي بباب الأزج بنفشة زوجة الخليفة المستضيء بالله للحنابلة سنة 570هـ/1174م ومن

مدرسيها المؤرخ ابن الجوزي، يختلف إليها الطلبة لدراسة القرآن والفقه الحنبلي والعلوم الشرعية[102]، و*مدرسة ابن الجوزي* أحدثها الفرج عبدالرحمن بن علي بن الجوزي بالجانب الشرقي بدرب دينار في بغداد سنة 570هـ/1174م، ويلقى فيها أربعة عشر درساً في فنون العلوم[103] و*المدرسة الفخرية* وتسمى «دار الذهب» أو «مدرسة فخر الدولة» في عقد المصطلح في منطقة المأمونية بالجانب الشرقي من بغداد وهي موجودة في سنة 578هـ/1182م ومن مواد الدراسة فيها، من العربية والفقه والأصول والخلاف والفروع والحكمة (الفلسفة) والطب[104]، و*مدرسة زمرّد خاتون* بنتها زمرّد خاتون زوجة الخليفة المستضيء بالله وأم الخليفة الناصر لدين الله للفقه الشافعي وتعرف «بمدرسة الأصحاب» وتسمى أيضاً «مدرسة أم الخليفة» وسميت كذلك «المدرسة الغربية» لوقوعها في الجانب الغربي من بغداد ووصفت «بالميمنة»، وكان افتتاحها سنة 589هـ/1193م أبيحت فيها دروس علوم القرآن والفقه وعلوم العربية وفنون العلوم[105]. و*المدرسة القيصرية*، إحدى مدارس الجانب الشرقي من بغداد شوهدت سنة 589هـ/1193م، درّس فيها الشيخ فخر الدين النوقاني عند قدومه إلى بغداد، علوم الفقه والحديث وعلوم العربية[106]، و*المدرسة الإسبابزية* بالجانب الشرقي من بغداد وتقع بين الدربين، ذكرها ابن الدبيثي في مختصره باسم «الإصفهبذية» وقد سميت «مدرسة بين الدربين» أنشئت سنة 604هـ/1207م لتدريس الفقه الشافعي على يد مدرسها عماد الدين أبي بكر السلامي المعروف بابن الحبير بعد أن تحوّل من الحنبلية إلى الشافعية ومن دروسها علوم القرآن وفن العربية[107].

أما *المدرسة المستنصرية*، فهي من أجلّ المدارس البغدادية، افتتحت سنة 631هـ/1233هـ، شيدها الخليفة المستنصر بالله، وجعلها موقوفة على المذاهب الأربعة، ولكل واحد منها مدرسون وطلبة وتدرس فيها إلى جانب ذلك علوم القرآن والسنة النبوية وعلم الطب وعلم

العربية والرياضيات والفرائض والتاريخ والسير والتراجم؛ وقد ظل التدريس فيها قائماً لمدة أربعة قرون منذ افتتاحها حتى 1048هـ/1638م(❖). وفيها داران دار القرآن ودار السنة وهما بمثابة أقسام علمية متخصصة، كما ألحق فيها الخليفة المستنصر بالله، مكتبة، أغناها بالكتب والمصنفات النفيسة في أنواع العلوم.. «.. وجدّ برسم من يطالع ويستنسخ من الفقهاء ورتب لهم فيها الورق والكتابة عمن يريد النسخ»[108].

ولاتزال هذه المدرسة الخالدة شاخصة ببنائها على نهر دجلة الشرقي تؤشر ريادة بغداد لرعاية العلم والعلماء، وقد عُدت المستنصرية قدوة لمؤسسي المدارس من الرجال والنساء في العراق ومصر وبلاد الشام والحجاز، إذ شرعوا بإشادة مدارسهم على صفتها، وهي بحق جامعة تتحكم فيها الأساليب الأكاديمية العلمية، ولها طلبة ودارسون يختلفون إليها من جميع أنحاء العالم الإسلامي يقيمون في رحابها ولهم المعاش والطعام والكسوة والعناية الفائقة مما تنفقه الخلافة أو الأجلاء والكبراء من أعيان الدولة ورؤسائها.

وهنالك مدرسة شُيّدت على قاعدة المدرسة المستنصرية وقفاً على المذاهب الأربعة واتخاذ تدريس العلوم النظرية والعملية وهي *المدرسة البشيرية*[109] أقامتها زوجة (المعتصم المعروف) أحد وجهاء بغداد، بباب بشير سنة 654هـ/1255م بالجانب الغربي من بغداد، وتُدرّس فيها فنون العلم على صنوفها المختلفة[110].

ونجد إلى جانب ما ذكر من هذه المدارس، *مدرسة تركان خاتون والمدرسة الموفقية*[111] *ومدرسة زيرك*[112] *ومدرسة أبي سعد المخزومي*[113] *والمدرسة البهائية*[114] *ومدرسة درب القيّار*[115] *والمدرسة الغيثية*[116] وجميعها في الجانب الشرقي من بغداد تُدرّس فيها علوم القرآن والسنّة وعلم الحديث والعلوم الفقهية وعلوم العربية والخلاف.

وهكذا صاغت بغداد فكرة الحركة المدرسية وكرّستها بنهوض هذه المدارس فيها إذ انتشر أوارها إلى بلدان العالم الإسلامي، من الحجاز إلى بلاد الشام وإلى مصر وبلاد المغرب وانتهاءً بالأندلس.

وفي نهاية مطافنا في رحم مدينة السلام، منذ أن شخصت بين الرافدين بحفائر خططها التي امتلأت قطناً منقوعاً باللهب، ليراها الخليفة المؤسس ومهندسوه ليلاً، وهي تشتعل، فيتفحصها... منظراً حافلاً بالروعة، يتوجب علينا الخلوص إلى نتائج، تجعل الانبهار في النبض الحي لتاريخ هذه المدينة الخالدة، يقوم على الحقائق، إذ ولدت ودرجت ولم يهتز تاريخها، وبقيت الأجمل في خططها ومرافقها، وفي عقول أبنائها ونبوغ علمائها، عاصمة بني العباس، سيدة الممالك ودرّة البلدان، مهد لحضارة الإسلام وسبله في ترقية المدارك وإنارة البصائر، فلم يفت في عضدها مما انتابها من القلق بعد أيام المأمون، ومن كبوتها أيام احتلال هولاكو ومما خطط لها من ظلاميات، إن هذه الهيمنة الحضارية والتمدنية التي استقامتها بغداد ومثّلته عبر تاريخها لم تغيضها، سنابك خيول الوثنى في منتصف القرن السابع الهجري ولا الحروب العبثية في نهاية القرن العشرين ولا جزمات الأجنبي.... تجوس ديارها .. اليوم!!!

الهوامش

1) كتاب المعارف، ص 29، 30.

2) المقدسي، أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم ص 126.

3) م.ن. ص 130.

4) د. أحمد عبدالستار الجواري، الشعر في بغداد حتى القرن الثالث الهجري ص 36.

5) المقدسي، أحسن التقاسيم ص 119.

6) ومنها الميدان المربع ويسمى «الميدان» يقع في نهاية شارع الرشيد الواصل إلى باب المعظم، وكان ميداناً أمام قصر الخليفة تقام فيه استعراضات الجند وسبق الخيل.

7) د. محمود أحمد وإسحق الموصلي ص 52.

8) الشعر في بغداد ص 45.

9) د. أحمد فكري، أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة، ج 1 ص 51، 52.

10) ابن جبير، الرحلة ص 54.

11) كتاب البلدان ص 233.

12) اليعقوبي، المصدر السابق ص 234.

13) تجديد ذكرى أبي العلاء المعري ص 132.

14) مناقب بغداد ص 36.

15) اجتمع للشاعر أبي الجعد ستة إخوة جاء ذكرهم في شعره، اثنان منهم يتشيعان واثنان مرجئان واثنان خارجيان وكلهم في بيت واحد (محمد لطفي رحومة، تاريخ فلاسفة الإسلام في المشرق والمغرب، المقدمة).

16) عيون الأنباء في طبقات الأطباء ص 246-247.

17) د. عائشة عبدالرحمن (بنت الشاطئ) تراثنا بين ماضٍ وحاضر ص 21.

18) آدم متز، الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري ج 1 ص 87.

19) قصة الحضارة ج 2 ص 177-178.

20) آدم متز، المصدر السابق ج 1 ص 306.

21) عيون الأبناء في طبقات الأطباء ج 2 ص 124.

22) السيوطي، تاريخ الخلفاء ص 383.

23) المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر ج 3 ص 263.

24) PAL MER: MARUN RASHID, P. 33.

25) أخبار العلماء بأخبار الحكماء ص 383.

26) مسالك الثقافة الإغريقية ص 99.

27) زغريد هونكه، شمس العرب تسطع على الغرب ص 392.

28) د. عبدالمنعم ماجد، تاريخ الحضارة الإسلامية في العصور الوسطى ص 163.

29) هولميارد، الكيمياء حتى عصر والتون ص 15.

30) زكي نجيب محمود، جابر بن حيّان ص 64.

31) أثر الشرق بالغرب ص 31.

32) الخوارزمي، مقدمة كتاب الجبر والمقابلة.

33) ابن أبي أصيبعة، عيون الأنباء ص 286.

34) قدري حافظ طوقان، تراث العرب العلمي في الفلك والفلسفة والرياضيات ص 197.

35) ابن أبي أصيبعة، المصدر السابق ص 286.

36) م.ن. ص 287.

37) د. عز الدين فراج، فضل علماء العرب على الحضارة الأوروبية ص 232.

38) الفارابي، التنبيه على سبيل السعادة ص 22.

39) م.ن. ص 23.

40) عيون الأنباء في طبقات الأطباء ص 550-560.

41) حسين بافقيه، مقدمته (بغداد) (مجلة جذور التراث) العدد 13 (1424هـ/2003).

42) ابن أبي أصيبعة، عيون الأنباء ص 475.

43) تاريخ الشعوب الإسلامية ص 202.

44) نبغ أكثر أفراد آل بختيشوع في الطب وعوّلت بغداد عليهم في عهد هارون الرشيد فكان بخيتيشوع وابنه جبرائيل رئيساً للأطباء وانظر للاستزادة عنهم (ابن أبي أصيبعة، عيون الأبناء ج 2 ص 24).

45) الأب فيكتور شاخت اليسوعي، النزعة الكلامية في أدب الجاحظ، ص 55، 56.

46) ابن أبي أصيبعة، المصدر السابق ج 2 ص 124.

47) د. عصام عبدالرؤوف، الحواضر الإسلامية الكبرى ص 262، 263.

48) ابن أبي أصيبعة، المصدر السابق ص 286.

49) وصف بأنه أعلم علماء عصره وأنبغ علماء العرب في بغداد في علم الفلك والرياضيات والاهتداء إلى استبدال أوتار الأقواس التي استخدمها اليونانيون في حساب مثلثاتهم بنصف وتر، ضعف الأقواس، أي بجيب الزاوية، وهو أول من استخدم في مؤلفات جيب وجيب تمام وهو ما نسميه الظل).

50) حيدر بامات،، إسهامات العرب ص 105.

51) السبكي، طبقات الشافعية الكبرى ج 4 ص 230.

52) ابن العبري، تاريخ مختصر الدول ص 220.

53) السبكي، المصدر السابق، ص 105.

54) رحلة ابن جبير ص 154.

55) انخل جنثالث بالنثيا، تاريخ الفكر الأندلسي ص 174.

56) المقري، نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب ج 5 ص 201.

57) المقري، المصدر السابق ص 202.

58) تاريخ العرب العام ص 113، 114.

59) م.ن ص 221، 223.

60) فريدة العصر وجريدة العصر ج 2 ص 344.

61) ابن الجوزي، المنتظم ج 10 ص 24.

62) أحمد مصطفى طاش كبرى زادة، مفتاح السعادة ومصباح السيادة في موضوعات العلوم ج 1 ص 263.

63) مناقب بغداد ص 26.

64) معجم الأدباء ج 15 ص 77، 78.

65) الفهرست ص 62.

66) يذكر أن أبي أصيبعة من تلاميذ الكندي أحمد بن الطيب وأبو معشر ومن وراقيه حسنويه ونفطويه وسلمويه (عيون الأنباء في طبقات الأطباء) ص 286.

67) أخبار العلماء بأخبار الحكماء ص 105.

68) حيدر بامات، إسهامات المسلمين في الحضارة الإنسانية ص 99.

69) جوستاف لوبون، حضارة العرب ص 457.

70) ابن خلكان، وفيات الأعيان ج 2 ص 80 (قيل فيه إن بطليموس العرب) حيدر بامات، المصدر السابق ص 105.

71) الفهرست ص 221.

72) ابن أبي أصيبعة، عيون الأنباء ص 416 ثم انظر فيليب حتى، تاريخ العرب ص 379.

73) جوستاف لوبون، حضارة العرب ص 456.

74) السبكي، طبقات الشافعية ج 4 ص 230.

75) ومن طريف المقارنات أن ما أنفقه المأمون على مكتبة في بغداد يربو على مائتي ألف دينار وهو ما يعادل 950,000 دولار أمريكي.

76) القفطي، أخبار العلماء ص 280.

77) السبكي، المصدر السابق، ص 231.

78) التنوخي، نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة ج 8 ص 108.

79) كتاب الحيوان ج 1 ص 61.

80) م.ن ص 60.

81) أخبار العلماء بأخبار الحكماء ص 105.

82) ياقوت، معجم الأدباء ج 8 ص 218.

83) انظر د. خضر أحمد عطاالله، بيت الحكمة في عصر العباسيين (دار الفكر العربي – القاهرة).

84) يذكر أنه لما نكب ابن العميد وزير عضد الدولة البويهي في بغداد كانت له مكتبة فحمد الله كثيراً على أن بقيت مكتبته لأنها أهم شيء عنده.

85) وردت عبارة في رسالة الغفران لأبي العلاء المعري تشير إلى أمة غير عربية اسمها «توفيقة السوداء» كانت تخدم في دار العلم ببغداد فتقدم الكتب للنساخ أو القراء وهذه الوظيفة تقابل في المكتبة الحديثة وظيفة المناولين (د. عائشة عبدالرحمن، رسالة الغفران ص 287).

86) زغريد هونكه، شمس العرب تسطع على الغرب ص 389.

87) قال الشاعر:

أنشأ الخليفة للعلوم خزانة ... صارت بسيرة فضله أخبارها

أهدى مناقبه لها مستعصم ... بالله من لألائه أنوارها

88) ابن خلكان، وفيات الأعيان ج 5 ص 128.

89) م.ن. ج 1 ص 396.

90) ابن الجوزي، المنتظم ج 2، ص 38، 260.

91) ن.م. ص 38، 480.

92) د. ناجي معروف، المدارس الشرابية ببغداد ص 117، 118 (الرأي مع القياس والاستحسان من دعائم مذهب أبي حنيفة النعمان) المتوفي 150هـ/768).

93) ابن الجوزي، المصدر السابق ج 2 ص 179.

94) كتاب الحوادث الجامعة والتجارب النافعة في المائة السابعة ص 87.

95) ابن الجوزي، المصدر السابق ج 2 ص 262.

96) ابن العماد الحنبلي، شذرات الذهب ج 4 ص 96.

97) ابن الغوطي، تلخيص مجمع الآداب في معجم الألقاب ج 4 ص 385.

98) كتب عنها بحثاً مستفيضاً د. مصطفى جواد في مجلة الأستاذ/ العدد 5، 6 (1956، 1958).

99) د. ناجي معروف، المدارس الشرابية ببغداد ص 120.

100) ياقوت، معجم البلدان ج 5 ص 327.

101) الكتبي، فوات الوفيات ج 2 ص 40.

102) ابن الجوزي، المنتظم ج 10 ص 225.

103) م.ن. ص 229.

104) ابن الجوزي، المصدر السابق ص 250.

105) كتاب الحوادث الجامعة ص 63؛ د. ناجي معروف، المدارس الشرابية ص 118.

106) ابن الساعي، الجامع المختصر في عيون التواريخ وعيون السير ج 9 ص 186، 217.

107) ابن الجوزي، المنتظم ج 10 ص 245.

108) ابن الدبيثي، المختصر المحتاج إليه ج 1 ص 162، ابن الساعي، المصدر السابق ص 219.

❖) حتى أصبحت المستنصرية نموذجاً يحتذى في سائر المدارس التي أنشئت في العصور التالية في الأمصار الإسلامية، وبخاصة في نظامها التعليمي وأقسام إيواء الطلبة والعلماء وإقامتهم Encyclopedia of Islamm Avé Masjid كما علق E. H. Wilos بقوله: إنه من

العسير أن تعثر على فرد من المسلمين في العالم الإسلامي لا يعرف القراءة والكتابة حتى كادت الأمية أن تختفي في بغداد خلال عصرها الذهبي، وكان ذلك نتيجة لما أبداها المسلمون من الليبرالية نحو تعليم أبنائهم مما كان له أعظم الأثر في عوامل ازدهار حضارة بغداد وتقدمها The Foundation of Modyern Education P. 216.

109) ابن قتيبة، عيون الأخبار ص 239.

110) الحوادث الجامعة ص 274، 307، 448، 562.

111) وفي يوم كان شوهد الخليفة المستعصم بالله وأولاده جالسين في وسطها حامدين ومباركين قيامها.

112) ابن الجوزي، المنتظم ج 9 ص 227 ج 10 ص 9، 132.

113) الصفدي، الوافي بالوفيات ص 156.

114) الحوادث الجامعة ص 87.

115) ابن الجوزي، المصدر السابق ج 10 ص 234.

116) ابن العماد الحنبلي، شذرات الذهب في أخبار من ذهب ج 4 ص 244.

117) ابن الغوطي، تلخيص مجمع الآداب في معجم الألقاب ج 5 ص 260.

المصادر والمراجع

رُتبت المصادر والمراجع بحسب ورودها في البحث...

ابن قتيبة، مسلم الدينوري (ت 276هـ/889م).

1) كتاب المعارف (تحقيق د. ثروت عكاشة، القاهرة 1353هـ/1934م).

المقدسي، شمس الدين أبي عبدالله بن أحمد البشاري (ت 375هـ/985م).

2) أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم (ليدن، بريل - 1967).

د. أحمد عبدالستار الجواري.

3) الشعر في بغداد حتى القرن الثالث الهجري (مطبعة وزارة الإعلام، بغداد، 1965).

د. محمود أحمد حفني.

4) إسحق الموصلي (المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة 1964).

ابن جبير، محمد بن أحمد الكناني الأندلسي (ت 614هـ/1127م).

5) رحلة ابن جبير (دار صادر، بيروت، 1959).

اليعقوبي، أحمد بن يعقوب بن جعفر بن واضح (ت 284هـ/897م).

6) كتاب البلدان (تحقيق دي غويه، لندن، بريل، 1893).

د. طه حسين.

7) تجديد ذكرى أبي العلاء المعرّي (ط 6 - دار المعارف بمصر).

ابن الجوزي، أبو الفرج عبدالرحمن (ت 597هـ/1200م).

8) مناقب بغداد (نشره محمد بهجة الأثري (بغداد، العراق 1342م).

ابن أبي أصيبعة، موفق الدين أبي العباس أحمد بن القاسم بن خليفة السعدي الخزرجي (ت 668هـ/1270م).

9) عيون الأنباء في طبقات الأطباء (تحقيق د. نزار رضا، دار مكتبة الحياة، بيروت.

د. عائشة عبدالرحمن (بنت الشاطئ).

10) تراثنا بين ماضٍ وحاضر (دار المعارف بمصر، 1970).

آدم – متز – المشرق.

11) الحضارة الإسلامية في القرن السابع الهجري (ترجمة د. محمد عبدالهادي أبو ريدة، القاهرة، بيروت، 1954).

ول – ديورانت – المستشرق.

12) قصة الحضارة (ترجمة محمد بدران، طبع الإدارة الثقافية في جامعة الدول العربية)

السيوطي، جلال الدين بن أبي بكر (ت 911هـ/1505م).

13) تاريخ الخلفاء (المطبعة الخيرية، مصر).

المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين بن علي (ت 346هـ/957م).

14) مروج الذهب ومعادن الجوهر (مطبعة دار الرجاء، القاهرة 1370هـ/1938م).

ابن القفطي، جمال الدين أبي الحسن علي بن يوسف (ت 646هـ/1248م).

15) أخبار العلماء بأخبار الحكماء (طبع لايبزك 1320هـ)

دي لاس اوليري – المستشرق.

16) مسالك الثقافة الإغريقية إلى العرب (ترجمة تمام حسان، دار الفكر العربي، القاهرة 1963).

17) PALMER, E. HARUN RASHID, MARCUS WARD (1881).

زغريد هونكه – المستشرقة.

18) شمس العرب تسطع على الغرب (ترجمة فاروق بيضون وكمال الدسوقي، بيروت، 1964).

د. عبدالمنعم ماجد.

19) تاريخ الحضارة الإسلامية في العصور الوسطى (مكتبة الأنجلو – مصرية، القاهرة 1963).

هوليارد أ. ج المستشرق.

20) الكيمياء حتى عصر دالتون (باريس – 1928).

زكي نجيب محمود.

21) جابر بن حيّان (الهيئة المصرية العامة، القاهرة، أعلام العرب. عدد 13، 1961).

جورج يعقوب – المستشرق.

22) أثر الشرق بالغرب.

الخوارزمي، محمد بن موسى (ت 232هـ/846م).

23) مقدمة كتاب الجبر والمقابلة (تعليق على مصطفى مشرفة ومحمد موسى أحمد (القاهرة، 1937م).

قدري حافظ طوقان.

24) تراث العرب العلمي في الفلك والفلسفة والرياضيات (دار الشروق، بيروت، 1963).

الفارابي، أبو نصر محمد بن أحمد بن طرخان بن أوزلغ (ت 339هـ/950م).

25) التنبيه على سبيل السعادة (طبعة الهند، 1346هـ).

حسين بافقيه.

26) بغداد (مقدمته، مجلة جذور التراث، العدد 13، 124هـ/2003م).

كارل بروكلمان – المستشرق.

27) تاريخ الشعوب الإسلامية (ترجمة نبيه فارس وزميله، بيروت 1949م).

الأب فيكتور شاخت اليسوعي.

28) النزعة الكلامية في أدب الجاحظ (دار المعارف بمصر، 1984).

د. عصام الدين عبدالرؤوف.

29) الحواضر الإسلامية الكبرى (دار الفكر العربي، القاهرة، 1971).

ابن خلكان، شمس الدين أبي العباس أحمد (ت 681هـ/1282م).

30) وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان (المطبعة الميمنية، القاهرة، 1310).

السبكي، تاج الدين أبي نصر عبدالوهاب (ت 771هـ/1370م).

31) طبقات الشافعية الكبرى (المطبعة الحسينية، القاهرة، 1324هـ).

ابن العبري، غريغوريوس بن هارون بن توما الملطي (ت 685هـ/1286م).

32) تاريخ مختصر الدول (المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1958).

جنثالث بالنثيا – المستشرق.

33) تاريخ الفكر الأندلسي ترجمة د. حسين مؤنس (مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، 1955).

د. عز الدين فراج.

34) فضل علماء المسلمين على الحضارة الأوروبية (دار الهنا للطباعة 1978).

حيدر بامات.

35) إسهام المسلمين في الحضارة الإنسانية (ترجمة ماهر عبدالقادر وآخرون، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية).

المقري، أحمد بن محمد (ت 1041هـ/1623م).

36) نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب (القاهرة، 1949).

سيديو. ل. أ. المستشرق.

37) تاريخ العرب العام (ترجمة عادل زعيتر، نشر البابي الحلبي، مصر، 1948).

الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين (ت 356هـ/966م).

38) فريدة العصر وجريدة العصر.

أحمد مصطفى طاش كبرى زادة.

39) مفتاح السعادة ومصباح السيادة في موضوعات العلوم (تحقيق كامل بكري وزميله، دار الكتب الحديثة، مصر).

ياقوت، أبو عبدالله شهاب الدين بن عبدالله الرومي الحموي (ت 626هـ/1229م).

40) معجم الأدباء (تحقيق أحمد فريد رفاعي، القاهرة، مطبعة عيسى البابي الحلبي 1936م).

41) معجم البلدان (مطبعة السعادة، القاهرة 1332هـ/1906م).

ابن النديم، ابن أبي يعقوب البغدادي الكاتب.

42) الفهرست (بيروت، لبنان، 1328هـ).

جوستاف لوبون - المستشرق.

43) حضارة العرب، ترجمة عادل زعيتر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة ط 3، 1956.

التنوخي، أبو علي الحسن بن علي بن أبي الفهم ت 384هـ/994م).

44) نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة (دمشق، 1348هـ).

د. حضر أحمد عطا الله.

45) بيت الحكمة في عصر العباسيين (دار الفكر العربي، القاهرة).

د. ناجي معروف.

46) المدارس الشرابية ببغداد (مطبعة الإرشاد، بغداد، 1385هـ/1965م).

47) كتاب الحوادث الجامعة والتجارب النافعة في المائة السابعة المنسوب لابن الغوطي (تحقيق د. مصطفى جواد، بغداد، المكتبة العربية 1932م).

ابن العماد الحنبلي، أبو الفلاح عبدالحي (ت 1089هـ/1678م).

48) شذرات الذهب في أخبار من ذهب (القاهرة، 1350هـ).

ابن الغوطي، عبدالرزاق بن أحمد بن محمد بن أحمد الصابوني (ت 732هـ/1233م).

49) تلخيص مجمع الآداب في معجم الألقاب (تحقيق د. مصطفى جواد، دمشق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1964).

الكتبي، ابن شاكر، محمد بن شاكر بن أحمد الحلبي (ت 764هـ/1362م).

50) فوات الوفيات (تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، القاهرة، 1954م).

ابن الساعي، أبو طالب علي بن أنجب تاج الدين (ت 675هـ/1275م).

51) الجامع المختصر في عيون التواريخ وعيون السير (تحقيق د. مصطفى جواد، المطبعة السريانية الكاثوليكية، بغداد، 1934م).

ابن الدبيثي، محمد بن سعيد (ت 637هـ/1239م).

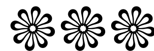
52) المختصر المحتاج إليه (تحقيق د. مصطفى جواد، مطبعة دار الدهان، بغداد 1371هـ/1951م جزءان).

53) ENCYCLOPEDIA OF ISLAM, ART MASJID.

54) E. H. WILDS, THE FOUNDATIONS OF MODERN (LONDIN, 1959).

الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك (ت 764هـ/1362م).

55) الوافي بالوفيات (اسطنبول، 1931).



استخدم الفن دائما للتعبير عن الجمال في كل مجالاته ومظاهره وخاصة في الحس والشعور الإسلامي، وبالضرورة حين يكون عنصر الجمال عميقاً في هذا الوجود، ومقصوداً لذاته يتبدى واضحاً في كل كائناته «الجامدة» وغير الجامدة، والإنسان – وهو خليفة في الأرض – مطالب بأن يفتح حسه لهذا الجمال ليلتقي أجمل ما في نفسه – وهو حاسة الجمال – بأجمل ما في الحياة. وينتج من هذا اللقاء تلك الألوان المتنوعة من الفنون والإبداع، فتصير تلك الفنون أنواعاً من التعبير عن ذلك الجمال، ومن هنا كان التلازم بين الجمال والفن، فلا تصور للفن بلا جمال ولا تصور للجمال بلا فن.

فالجمال هو الفن قبل أن يُعبر عنه، هو الفن بالقوة، والفن هو الجمال بعد أن عبّر عنه بالفعل كما يقول المناطقة في الفلسفة، وهذا التلازم بين كلمة فن وكلمة جمال هو الذي يجعل كلمة «فن» تتداخل في الاستخدام مع كلمة «جمال» كثيراً عن طريق المجاز حيناً وعن طريق التجاوز عن الدقة حيناً آخر.

وقديماً أخضع سقراط مفهوم الجمال لمبدأ الارتقاء، وبات الشيء الجميل عنده ما كان له فائدة للإنسان، والرائع في الفن ما كان

نافعاً، وأن موقع حسن الشيء من الروعة ما تناسب غاياته مع غاية النفع التي تصيب الإنسان، على حين أن القبيح والرديء هما ما لا جدوى منهما ولا نفع.

ففي حديثه مع تلميذه أرستيب يرى سقراط أن كل شيء ذا فائدة هو رائع جميل «فالسل الذي نحمل فيه الأشياء هو رائع، والدرع والترس، رغم ما فيهما من تناسب أجزاء في جمال الصنع، هما قبيحان، إذا كانت الغاية منها ضرر الإنسان»[1].

وقد كان الفن دائماً محاولة البشر أن يصوروا مظاهر الحياة وانعكاسها في نفوسهم كما هي، أو خلق نسخ جديدة منها، بل كان همه هو تقديم مظاهر على نحو أكثر شفافية وأعمق دلالة مما يمكن أن يكون له وقع في عامة الناس.

ولو رجعنا إلى الأصل الاشتقاقي لكلمة «الفن» Techne باليونانية وArt باللاتينية لوجدنا أن هذه الكلمة لم تكن تعني سوى «النشاط الصناعي النافع بصفة عامة» فلم يكن لفظ «الفن» عند اليونانيين مثلاً قاصراً على الشعر والنحت والموسيقى والغناء وغيرها من الفنون الجميلة، بل كان يشمل أيضاً الكثير من الصناعات المهنية، كالنجارة والحدادة والبناء وغيرها من مظاهر الإنتاج الصناعي.

ونجد أرسطو يقسم المعارف البشرية إلى ثلاثة أنواع: معارف نظرية ومعارف عملية ومعارف فنية، فلم يكن أرسطو يخلط بين الفن والمعرفة العملية، بل كان يقول إن غاية الفن تتمثل بالضرورة في شيء يوجد خارج الفاعل، وليس على الفاعل سوى أن يحقق إرادته فيه، في حين أن غاية العلم العملي هي في الإرادة نفسها، وفي الفعل الباطن نفسه.

فالفن بهذا المعنى يتمثل في القدرة البشرية على خلق أشباه موجودات، ولعل هذا هو السبب في أن الفلاسفة قد وضعوا منذ

البداية (الفن) في مقابل (الطبيعة) على اعتبار أن الإنسان يحاول عن طريق الفن أن يستخدم الطبيعة.

ويبدو أن العرب والمسلمين أيضاً قد فهموا الفن بهذا المعنى بدليل أنهم قد فرقوا بين الطبيعة والصناعة، وذهبوا أيضاً إلى أن «الصناعة تستملي من النفس والعقل، وكان العرب يستعملون كلمة (الصناعة) للإشارة إلى (الفن) عموماً، كما يظهر من تسمية أبي هلال العسكري لكتابه في الكتابة والشعر باسم «كتاب الصناعتين».

وقد روى لنا أبو حيان التوحيدي أنه كان بصحبة قوم يستمعون إلى غناء صبي صغير بديع الفن فقال لهم: «حدثوني بما كنتم فيه عن الطبيعة، لما احتاجت إلى الصناعة، وقد علمنا أن الصناعة تحكي الطبيعة وتروم اللحاق بها والقرب منها، على سقوط وزنها».

ولم يستطع أحد من رفاقه أن يفسر حاجة الطبيعة إلى الصناعة، فعاد التوحيدي يقول: «إن الطبيعة مرتبتها دون مرتبة النفس تقبل آثارها.. فالموسيقار إذا صادف طبيعة قابلة ومادة مستجيبة، وقريحة مواتية وآلة منقادة، أفرغ عليها بتأييد العقل لبوساً مؤنقاً وتأليفاً معجباً وأعطاها صورة معشوقة، وحلية مرموقة وقوته في ذلك تكون بمواصلة النفس الناطقة. فمن هاهنا احتاجت الطبيعة إلى الصناعة، لأنها وصلت إلى كمالها من ناحية النفس الناطقة، بواسطة الصناعة الحادثة، التي من شأنها استملاء ما ليس لها، وإملاء ما يحصل فيها، استكمالاً بما تأخذ وكمالاً لما تعطي»[2].

وهذا النص إن دل على شيء فإنما يدل على أن العرب قد فهموا أن الفن هو الإنسان مضافاً إلى الطبيعة، مادام دور الصناعة هو تسجيل ما تمليه النفس الناطقة على الطبيعة، وتكييف الطبيعة مع حاجات الإنسان النفسية والعقلية[3].

وفي العصر الحديث نجد للفن معنيين كما يشير إلى ذلك معجم

لالاند الفلسفي، معنى عام يشير إلى مجموع العمليات التي تُستخدم عادة للوصول إلى نتيجة معينة، ومعنى جمالياً أو استيطيقيا[4] يجعل من الفن كل إنتاج للجمال يتحقق في أعمال يقوم بها موجود واع أو متصف «بالشعور[5]، فالفن بالمعنى الأول هو كما قال «راموس» مجموعة من المبادئ العامة الحقيقية، النافعة، المتوافقة، التي تؤدي في جملتها إلى تحقيق غاية واحدة بعينها».

والفن بهذا المعنى هو ما يقوم في مقابل (العلم) من جهة بوصفه معرفة خالصة ومستقلة عن سائر التطبيقات العلمية، وما يقوم في مقابل (الطبيعة) من جهة أخرى، بوصفها قدرة فاعلة، وأما الفن بالمعنى الثاني، فهو عملية إبداعية تنحو نحو غايات استيطيقية، في حين يستند العلم إلى غائية منطقية، على حد تعبير لالاند[6].

وفي المعاجم العربية نجد «الفن»، والضرب من الشيء والتزيين، والأفنون بالضم؛ الحية، والغصن الملتف، والجري المختلط من جري الفرس والناقة.

والتفنن: التخليط، وفي الثوب طرائق ليست من جنسه، أو اختلاف برقة وكثافة مكان وجمع فن فنون، وأفنان، وجمع الجمع لأفنان: أفانين.. قال الأزهري: «واحد الأفنان إذا أردت به الألوان، فن وإذا أردت به الأغصان فنن، لذا تعددت الآراء في تفسير قوله تعالى: ﴿ذواتا أفنان﴾ من سورة الرحمن. قال بعضهم: ذواتا أغصان، وقال بعضهم: بل الأفنان ظل الأغصان على الحيطان»[7].

وكل هذه المعاني تدور حول الكثرة والتنوع سواء في المصدر، أو الفعل أو الصفة في الموصوف، وهم بهذا أقرب إلى وصف الجمال منهم إلى وصف الفن. ولا شك أن الظرف اللغوي ومقتضى الحال كان عاملاً أساسياً في تأدية كل هذه المعاني التي جاءت في المعاجم وما يعنونه من كلمة فن بدقة كاملة[8].

وعلى الرغم من أننا نتكلم بطريقة مجازية عن فن الطهو، وفن الشطرنج، وفن الحياة، وفن الحرب، وما إلى ذلك، فإنه لا فن الطهو ولا فن الصيد، ولا فن الحياة، ولا فن الحرب، مما يمكن إدراجه تحت قائمة الفنون التي تشتمل على الفنون الاستاتيكية مثل العمارة والنحت والتصوير وما يتفرع عنها.. والفنون الديناميكية مثل الموسيقى والشعر والدراما والخطابة.

ولقد قامت محاولات كثيرة لتفسير طبيعة الفن الجوهرية والخاصة التي يتميز بها الفن عن كل مظاهر النشاط الإنساني الأخرى، إلا أن هذه المحاولات أعوزها الوضوح، وكانت إما قاصرة عن تغطية جميع أبعاد المجال، أو قادرة على التوسع بحيث تشمل المناشط غير الفنية. ولذلك فمنذ عصر سقراط إلى اليوم مازال فلاسفة الجمال يقدمون التفسيرات التي كثيراً ما يبدو أنها تسري على أنواع معينة من الفن ولا تسري على أنواع أخرى، مما يجعل محاولة تعريف أو تفسير الفن أمراً مستحيلاً لأنه على فرض أننا وفقنا لتفسير معين إلا أنه سرعان ما نجده لا ينطبق على عصر معين أو على نوع جديد مستحدث من الفن، لذلك تظل هذه التعريفات أقرب إلى فروض نظرية ينتهي إليها الفلاسفة نتيجة ألفتهم لعصر معين أو لنوع معين من أنواع الفن.

وأقدم الاتجاهات في تعريف الفن نجدها عند أفلاطون حيث يعتبر أن الفن يحاكي الطبيعة، لذلك فالفن صورة الصورة، والفنان عندئذ، مخادع يأخذ على نفسه محاكاة الأشياء الطبيعية فيبرزها مشوهة في غير نسبها الحقيقية من حيث المقدار والشكل، فهو يحاكي المحسوس المتغير، المتعدد، النسبي وهي محاكاة للمحاكاة، فالرسام حين يرسم سريراً أو سكيناً، يرسم ما يصنعه النجار أو الحداد لا السرير في ذاته أو المثال eidolon[9] فالمحاكاة المزيفة هي ما تحاكي الواقع المحسوس من حيث إنها «شبه» مضلل أو مخادع، وقد قدم أفلاطون

نموذجين لهذا النوع من المحاكاة المزيفة والمبنية على الظن doxa وتتمثل في فن الخطابة السفسطائية والشعر التمثيلي أو الدرامي.

كذلك قل عن الشاعر، يستطيب وصف العواطف وهي متقلبة متنوعة، ولا يجد له موضوعات في العقل الثابت ثم هو يتحدث عن موضوعات يجهلها. ومن أجل ذلك يوصي أفلاطون في الكتاب العاشر من الجمهورية بأن نعمد إلى الشاعر فنضع إكليلاً على رأسه ونشيعه إلى حدود المدينة فننفيه منها ونحن نترنم بمديحه.

والتناقض بين وضع الإكليل ونفيه - في رأي الدكتور مراد[10] وهبه في كتابه «قصة علم الجمال» - مردود إلى تقرير أفلاطون جوهرية الإلهام في سرد الشعر، واعتبار الإلهام في الوقت نفسه، علة مفارقة وليس علة محايثة وباطنة. فهوميروس يستهل الإلياذة باستجداء ربات الشعر أن تنعمن عليه بالإلهام. واستجداء الإلهام ينطوي على لامعقول في حين أن العالم الحق هو عالم معقول.

ونخلص من ذلك إلى أن أفلاطون يضع الفن في المرتبة الثالثة بعد المثال أو الوجود الحق وبعد صورته المحسوسة المتحققة في الطبيعة، وكان أفلاطون قد تكلم طويلاً عن الجمال في محاورات جورجياس وفيدرس والمأدبة، ووحد بين الجمال والحق والخير، وقرر أن الجمال الحق لذة خالصة لا يخالطها ألم على الإطلاق. ووضع الجمال في التناسب والائتلاف. وهذا الترجيح عنده مردود إلى قوة خاصة بالنشاط الفني تعادل القوة العقلية وتكافئها[11].

أما أرسطو فيقول في كتابه «الطبيعة» إن المحاكاة هي إيجاد ما هو في الطبيعة على النحو الذي يمكن أن يكون في الطبيعة عليه لو أنها أنجبته.. أي أن الفن إضافة للطبيعة لا مجرد محاكاة لها، محاكاة عمياء.. فما هي هذه الإضافة؟

إنها بكل بساطة البحث عن الكمال الإنساني من خلال الفعل. ولما كان الفن عند أرسطو محاكاة للطبيعة، وكان مبدأ الطبيعة قائماً

على التوفيق بين الأضداد، كان الفن تعبيراً عن هذا التوفيق بين الأضداد.. يقول أرسطو في كتابه «السياسة» يبدو أن الطبيعة تحب الأضداد وتحدث التناغم فيها لا من المتشابهات والفنون تحاكي الطبيعة في هذا المجال.

إن جوهر الفن عند أرسطو أنه فن درامي يبرز الصراع ولا يتم هذا الصراع إلا من خلال حدث يجسد الصراع، ونتيجة هذا الصراع من خلال الفعل الإنساني حيث يختار الإنسان خلقه وموقفه، والعمل الفني لذلك يجب أن يكون تاماً مكتملاً بذاته له بداية ووسط ونهاية، وله طول معلوم مما يمكّن النظر من الإحاطة به وأن تكون جميع عناصر العمل الفني متناغمة وساعتها يتولد الجمال. وقد وجد الفن - في نظر أرسطو - كما يقول في كتابه «الميتافيزيقا»: في تحقيق التناغم بين الأضداد فإن حركتها كامنة في أداء هذه الغاية، فإن الفن بالمثل هدفه هو تحقيق التناغم بين الأجزاء، وهذا هو منشأ الجمال[12].

ويُعنى الفن بتصوير الحقيقة الممكنة الوقوع، وهذا الإمكان لا يكون متصوراً بالعقل فقط على نحو ما تكون الحقائق الرياضية، وإنما إمكانيتها متخيلة ومحسوسة بفضل ما يلجأ إليه الفن من وسائل تؤثر في النفس تأثيراً مباشراً.

ففي الفن يتحول الواقع بفضل الصور الفنية والخيال إلى عالم في مجاله.. وكلما كانت رؤية الفنان للواقع أوضح وتعبيره عن صداها في نفسه أصدق كلما زادت قيمة العمل الفني، ولذلك فالصدق في الفن هو إخلاص الفنان للحقيقة، صدق الرؤية والأمانة عليها. ولم تقو نظرية المحاكاة على الصمود أمام قوة جديدة من التعبير دافع عنها جان جاك روسو حين رفض هذه النظرية التقليدية، ورأى أن الفن فيض للعواطف والمشاعر وليس وصفاً أو إعادة وصف للعالم التجريبي وقد حذا هيردر وجوته حذوه، ويرى جوته أن الفن قوة مشكلة قبل أن يكون جميلاً[13].

وفي ضوء ذلك يكون العمل الفني هو الإفصاح المرئي عن عالم الشعور النفسي غير المرئي للفنان، إنه التجسيد العيني المرئي الظاهر لعالم الشعور الباطن، أو قل إن هذا الاتجاه قد جعل الاستبطان الذاتي موضوعاً للعيان يسمح للآخر بتمثله أو المشاركة فيه. وقد وجد الرومانسيون في هذا الاتجاه ضالتهم المنشودة، فهو يدعم إحساسهم القوي بالذات المفردة بما يسمح لهم بصبغ أشياء بصبغة الذاتية، فالفنان لا يعبر عن الأشياء كما هي، وإنما يعبر عن شعوره هو بها، وتفاعله هو معها وصورته الوجدانية عنها، وتداعياته السيكولوجية نحوها.

وأصبح العمل الفني في ضوء هذا الرأي بمثابة تسجيل لاستجابة الفنان الشخصية لحادث أو موضوع معين، وهذه الاستجابة ليست انفعالية فحسب وإنما تشمل آراء «الفنان» و«أفكاره» فضلاً عن إحساسه[14]، وبذلك أفسح هذا الاتجاه مجالاً واسعاً لحرية التعبير، التعبير عن الذات، إنه الاتجاه التعبيري في الفن.

وبذلك تعددت تعريفات الفن بتعدد رؤى الفلاسفة، واختلفت باختلاف المذاهب الفلسفية التي ينتمي إليها كل منهم. ولذلك لا يكون غريباً علينا أن نجد «مرلوبونتي» يقول: «الفن لغة وأسلوب»[15] ويقول البير كامي: «الفن تقبل وتمرد»[16]. ويقول مالرو: «جوهر شبكة تقذف في محيط المجهول بأمل أن تنجح في صيد المنشود»[17]. ويقول كاسيرر: «الفن نظام»[18] ويقول كرومبي «الفن هو الصلة التي تحدث بين المؤلف والقارئ»[19].

هذه التعريفات يمثل كل واحد منها نظرة للفن من زاوية معينة، وإلا لما كان كل هذا التباين، كما نجد عدداً كبيراً من المفكرين مثل وردزورث، وقرينه كولردج، وفكتور كوزان، وسانت بوف، وتين وجماعة الانطباعيين[20]، وسيد قطب[21]، والعقاد[22] يجمعون على أن «الفن

تعبير» وهم يعنون بذلك نفي التقرير والتجريد ولغة العلم عن الفن، فكأنما يقولون: الفن تعبير لا تقرير.

إن الفن نشاط يجعل للمتعة صفة «النزاهة الخالصة» التي لا يشوبها شائبة من أغراض أو نفعية أو مصلحة. وربما كان هذا أيضاً هو المعنى الذي قصد إليه المفكر الألماني «لانج Lange» حينما عرف الفن بقوله: «إنه مقدرة الإنسان على إمداد نفسه وغيره بلذة قائمة على الوهم illusion دون أن يكون له أي غرض شعوري يرمي إليه سوى المتعة المباشرة».

وشبيه بهذا التعريف أيضاً ما ذهب إليه الفيلسوف الإنجليزي سلي Sully حينما يقول: «إن الفن هو إنتاج موضوع له صفة البقاء، أو إحداث فعل عابر سريع الزوال، يكون من شأنه توليد لذة إيجابية لدى صاحبه من جهة، وإثارة انطباعات ملائمة لدى عدد معين من النظارة أو المستمعين من جهة أخرى، بغض النظر عن أي اعتبار آخر قد يقوم على المنفعة العملية أو الفائدة الشخصية».

وإذاً فإن هؤلاء الكتاب جميعاً يجمعون على القول بأن (الفن هو مجرد محاولة يراد بها خلق أشكال سارة) أو إبداع صورة قديرة على إثارة لذة، دون أن تكون هناك أية منفعة يرمي إليها من وراء هذا النشاط الفني الحر. ولكننا سنرى فيما بعد أن الكتاب المحدثين في علم الجمال لن يجدوا أي حرج في القول بأن الوظائف النفعية للعمل الفني لا تكاد تنفصل عن وظائف الاستطيقية، وأنه قد يكون ثمة (جمال) في المنفعة الخالصة، أو التكيف المحض، الذي بمقتضاه يحقق الشيء غايته تحقيقاً كاملاً دون أي إسراف أو مبالغة أو إغراق(23).

وهذا ما سيقرره - على وجه الخصوص - عالم الجمال الفرنسي «إتين سوريو» في كتابه «مستقبل الاستيطيقا» حيث نراه يقول إنه ليس في وسعنا أن نعد (الجمال) خاصية مميزة للعمل الفني، كما أنه ليس في وسعنا أن نقصر وظيفة الفن على إنتاج الجمال»(24).

وهذا أيضاً المفهوم السائد الذي كان الفنان قد انتهى إليه منذ مدة طويلة لحقيقة الفن على ما سنرى.

ولعل محاولة «كليف بل Bell» في تعريف الفن بأنه صورة معبرة Signifficant Dorm أي علاقة الخطوط والألوان والأحجام في حد ذاتها، ورأى أن ينظر أيضاً إلى تاريخ التصوير هذه النظرة إلى التصوير الحديث لدى الانطباعيين والتعبيريين وإلى أعمال النحت بنفس المنظار، تكون من هذا القبيل، فتعريفه للفن ليس إلا طريقة جديدة للنظر إلى الأعمال الفنية، وقد ينتهي تبني هذا التعريف إلى أن نخرج من دائرة الفن كثيراً من الأعمال الفنية.

فإذا نظرنا إلى تعريف آخر مثل نظرية تولستوي التي تؤكد جانب التوصيل Communicatio نجده ينظر إلي الفن نظرة مختلفة حين يستبعد القيم الصورية ويتمسك بقوة الفن على نقل المشاعر، مشاعر الأخوة بين البشر، وعندما كتب مؤلفه «ما هو الفن» كان تحت تأثير نزعته الدينية، وعلى هذا الأساس مثلاً تتخذ أغنية معينة قيمة أكبر من أي سيمفونية لبيتهوفن، فهو اتجاه عاطفي أو انفعالي Emotionalist يتفق مع ما ذهب إليه من قبل «أوجين فيرون» Veron حين فرق بين الفنون الزخرفية القائمة على الصورة والفنون التعبيرية التي توصل مضموناً معيناً[25].

وفي نظر «تولستوي»، فإنه من المهم معرفة الدور الذي يلعبه الفن في حياة الإنسان أو الإنسانية بصفة عامة. وكما أن الإنسان ينقل أفكاره إلى الآخرين عن طريق «الكلام» فإنه ينقل أيضاً انفعالاته وعواطفه إلى الآخرين عن طريق «الفن».

ومعنى هذا أن الفن لا يخرج عن كونه أداة تواصل بين الأفراد، يتحقق عن طريقها ضرب من الاتحاد العاطفي أو التناغم الوجداني فيما بينهم. ولو لم تكن لدينا تلك المقدرة على التعاطف مع الآخرين عن طريق الفن لبقينا متوحشين منعزلين يحيا كل منا بمنأى عن

الباقين وكما أن اللفظ هو أداة اتصال فكري هام بين البشر، فإن الفن هو أداة اتصال عاطفي بين الناس أجمعين.

وتبعاً لذلك فإن تولستوي يعرف الفن بقوله: «إنه ضرب من النشاط البشري الذي يتمثل في قيام الإنسان بتوصيل عواطفه إلى الآخرين، بطريقة شعورية إرادية، مستعملاً في ذلك بعض العلامات الخارجية[26].

أما «رودان» فيقول: «إن الفن هو التأمل، هو متعة العقل الذي ينفذ إلى صميم الطبيعة ويستشف ما فيها.. هو فرحة الذكاء البشري حين ينفذ بأبصاره إلى أعمال الكون، لكي يعيد نأمله مرسلاً عليه أضواء من الشعور. الفن هو انطلاقة للإنسان، لأنه مظهر لنشاط الفكر يحاول أن يتفهم العالم وأن يُعيننا نحن بدورنا على أن نفهمه»[27]. فليس الفن إذاً مجرد تعبير عن الخيال أو الوجدان أو العاطفة، وإنما هو لغة نوعية خاصة تعبر عن حاجة الإنسان إلى الإبداع والإنتاج[28].

ثم نجد اتجاهاً «حدسياً» Intuitionist عند برجسون فالفن لا يتحقق بوجود الصورة أو التعبير المتجسد في أي شيء محسوس بقدر ما يتحقق في عملية حسّية، وتنطوي على معرفة معينة «حدس» إنه درجة أولية من المعرفة تتم لبعض الناس، لفئة الفنانين الذين يستطيعون أن يخرجوا الحدوس الخيالية والإدراكات الخاصة بهم إلى صورة واضحة وتعبير واضح لهذه الحدوس Intuitionist وسوف نجد كثيراً من المتحدثين الذين كتبوا في الفن يميلون إلى مثل هذا الرأي حين يجعلون الفن حدساً كأبي حيان التوحيدي.

ويخلص «دلاكروا» إلى القول إن «الفن عبارة عن نشاط صناعي.. لأنه لا يمكن أن يكون ثمة فن حيث لا يكون هناك صناعة Fabrication»[29]. أما عالم الجمال الفرنسي المشهور «شارل لالو» (1877-1935) فإنه يقرر أن الفن إنما هو عبارة عن عملية التحوير أو

التغيير التي يدخلها الإنسان على المواد الطبيعية، أو هو على حد تعبير «بيكون» «الإنسان مضافاً إليه الطبيعة».

ويذهب «سوريو» إلى أن الفن هو نشاط إبداعي من شأنه أن يصنع أشياء أو ينتج موضوعات. وهكذا يقرر «سوريو» أن الفنون هي من بين جميع أوجه النشاط الإنساني تلك التي تنحو صراحة عن قصد إلى صناعة أشياء، ورغبة في خلع ماهية على المادة نفسها.

وسواء قلنا إن الفن إحساس وعاطفة، أم قلنا إنه لهو ولعب، أم قلنا إنه تعبير عن الخيال أم قلنا إنه إسقاط لإلهام الفنان وانفعالاته، هو مزاجه وإحساسه بالقيم، أم أنه مجرد تعبير عن الماهيات، فإننا لن نستطيع أن ننكر في جميع هذه الحالات أنه لابد أن يقترن الفن بنشاط تركيبي إبداعي يكون هو الأصل في كل عمل فني.

والواقع أن للفن صبغة بنائية تجعل منه نشاطاً بارزاً أو قدرة إبداعية، ومادام الفن ليس تلقائية محضة، بل تركيباً وبناء، فلابد لنا من أن نسلم بأن الإبداع الفني هو في صميمه مهارة فنية، وإرادة مبدعة وعمل إنتاجي. إضافة إلى أن العمل الفني Oeuvre d Art – كما يقول «فوسيو» – هو الفن والفنان؛ وهو ماثل بين أيدينا بوصفه كلاً محسوساً له بنيته وطابعه وكيانه وحدوده الخاصة، ولذلك فالفنان إحساس لا يكل ونظر لا يعرف الإعياء ونشاط لا موضع فيه لأية إستطيقا سلبية.

وإذا ما لاحظنا أن لكل فن من الفنون وسائطه الخاصة به التي تجعله مختلفاً في النوع عن الفنون الأخرى لوجدنا في اختلاف تعريفات الفن شيئاً طبيعياً، بل إن الأعمال الفنية في نطاق كل فن على حدة قد أصبحت مختلفة إلى حد أننا لا نستطيع أن نقارن شكلاً قديماً بفن النحت المعاصر مثلاً، كذلك فإن الفنون المعروفة في كل عصر قد تختلف بظهور فنون وهذا ما أظهره تقدم التكنولوجيا الحديثة.

لكن إذا صح هذا الكلام إلا أن هناك مسلمة أو افتراض شائع في كل إستطيقا أوفلسفة فن هو أن هناك طبيعة مشتركة بين الفنون الجميلة على اختلافها إنما تلقي أضواء على بعضها، ولذلك يحاول علماء الجمال المعاصرون أمثال «دويت باركر Parker»[30] التعرف على بعض الخصائص كما يحددها الخيال imagination أو اللغة language والتصميم أو الصورة، فالعمل الفني يرضي رغبات الإنسان لا على المستوى الفزيقي أو المستوى الاجتماعي أو العملي، بل علي مستوى اللذة الخيالية، وللخيال عنده معنى واسع بمعنى أن الوسائل الحسية التي تستخدم في العمل الفني كالأصوات والألوان والمعاني لا تثيرنا إلى استجابة عملية خيالية تجعلنا نحس أننا نستمد منها رضاء معيناً يجعلنا نحس تجاهها كما لو كنا نستمد منها فائدة معينة وقد يكون العمل الفني مثلاً حذاء أو منزلاً، فكيف يخاطب مثل هذا الشيء الخيال؟

يقول لايجب أن نلبسه أو نسكنه لنقدره، بل إنه يوحي لنا بطريقة ظهوره كما لو كان يسبب لنا راحة معينة، فالقيمة الجمالية تتلخص في تحول القيمة العملية إلى قيمة على مستوى الخيال.

وهذا تفسير لطبيعة الفن - كما تؤكد الدكتورة أميرة مطر -[31] يتسع حتى للفنون التطبيقية بالإضافة إلى الفنون الجميلة التي يكون فيها هذا الطابع أوضح وليس معنى هذا أن استخدام موضوعات الفن التطبيقية أو الفنون الصناعية يضيع جانبها الجمالي بالضرورة، فقد يساعد على تقديرها، لكن للقيمة الجمالية المستمدة منها قيمة مختلفة لأنها لابد أن تتحقق على المستوى الخيالي.

ولعل هذا التفسير يوضح لنا قول الفيلسوف الألماني «إمانويل كانط» الذي عرف الجميل بأنه ما يروق لنا بغير أن يرتبط بمنفعة معينة. ولذلك فتلك الأعمال التي يبدعها الفنانون، والتي طالما استهوت الناس في كل زمان ومكان، فهي كائنات عجيبة تجمع بينها كلمة (الفن)

ولكنها في الحقيقة مختلفات متباينات؛ إذاً ما الذي يجمع بين السيمفونية الرائعة التي تتوالى أنغامها المعقدة حاملة في ثناياها أعمق معاني بعيدة، واللوحة الناطقة التي تصور شخصية ما من الشخصيات، والقصيدة الرقيقة التي تحمل من أناشيد الحب ما انطوى عليه قلبان عاشقان؛ نقول ما الذي يجمع بين كل تلك «الأعمال الفنية» المتنوعة، إن لم تكن هي تلك (القدرة الإبداعية) التي يستقدم الفنان بمقتضاها إلى عالم الحياة أنماطاً جديدة لم تكن منتظرة، أو لم يكن وجودها في الحسبان؟!

الحق أنه سواء أكانت أداة الفنان في الإبداع هي الكلام أو الرخام أو الأنغام أو الألوان فإنه ما يبدعه الفنان لابد أن يكون عملاً فردياً يتسم بطابع خاص أو أصالة شخصية، بحيث يصح أن نقول عنه إنه «نسيج وحده» وقد لا نجانب الصواب إذا قلنا بمعنى من المعاني – إن الفن هو هذا الشيء الذي يجمع بين المنحوت والمنقوش، بين المنظوم والمنغوم أو ما يسمح لنا بأن نقارن بين التصوير بالشعر، والموسيقى بالنحت[32].

وربما كان ما نجده من الصعوبة في تحديد مفهوم «الفن» ناشئاً من أننا أمام وجه من أوجه النشاط الإنساني لا يخضع للآراء المطلقة ولا يعرفها. فليس بين النشاط الإنساني نشاط هو أسرع في التطور وأمضى في الحركة، وأبعد عن الثبات والجمود من النشاط الفني على اختلاف أشكاله سواء أكانت فنوناً تشكيلية كالتصوير والنحت والعمارة أم كانت فنوناً تعبيرية كالموسيقى والشعر.

وقد ترجع صعوبة الوصول إلى تحديد لمفهوم الفن إلى طبيعة الفن ذاتها، كما أدرك ذلك أحد الباحثين[33] فالفن، كما نعرفه، ليس من العلوم المضبوطة كالرياضيات والفيزياء والكيمياء. تلك العلوم التي يتفق على صحة معاييرها أكبر قدر من الناس، وهذه المعايير تأخذ شكل حقائق لها صفة الثبات والعموم مما يضفي عليها صلابة وقوة.

ولذلك ليس غريباً أن نجد بعض الباحثين في الفن يعرفونه بأنه متعة أو لذة جمالية مثل «مولر فرينفلس» في كتابه «سيكولوجيا الفن» حيث يذكر أن لفظة الفن من الألفاظ التي تطلق على شتى ضروب النشاط أو الإنتاج التي يجوز أو ينبغي أحياناً أن تتولد منها آثار جمالية»[34].

وعلى الرغم من أن في الفن قدرة على توليد الجمال، وأن الإحساس بالجمال، وكذلك الإحساس باللذة والمتعة هما شيئان مصاحبان لعملية التذوق، وعملية الإبداع على السواء، فإنهما ليسا شرطاً لوجوده أو تحقيقه.. فقد يكون الأثر الفني باعثاً على اللذة، وقادراً على توليد أكبر قدر من الإحساس بالمتعة، ويكون في الوقت ذاته رديئاً من الناحية الفنية.. فهذا كروتشه يرفض مبدأ اللذة في الفن رفضاً تاماً ويقول: «والمذهب الذي يعرف الفن بأنه لذة يسمى باسم مذهب اللذة في الفن. وقد تقلبت عليه أحوال كثيرة معقدة خلال تاريخ المذاهب الفنية: فظهر أول ما ظهر في العالم اليوناني – الروماني، وكانت له السيادة في القرن الثامن عشر ثم ازدهر مرة ثانية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ولايزال في أيامنا هذه ينعم بكثير من العطف والتأييد ولاسيما من قبل المبتدئين في فلسفة الفن الذين يبهرهم في الفن أنه باعث علي اللذة»[35].

وقد أصاب كروتشه الصواب، لأنه يجب أن نفرق بين ما يثيره الأثر الفني من لذة ومتعة جمالية وبين المعايير الحقيقية للفن التي تلمس من داخل الأثر الفني لا من خارجه ومن هنا يقترب «سوريو» كثيراً من الحقيقة في تعريفه للفن – كما مر بنا – حين يؤكد على حقيقة أن الفن من بين أوجه النشاط الإنساني هو الذي يتجه عن قصد أو غير قصد إلى صناعة أشياء، أو وصف موجودات فردية يكون وجودها في غاية تلك الفنون، فهذا معناه تجريد الفن من أية غاية أخرى نفعية أو مادية، وكذلك تأكيده على الصلة الوثيقة بين (الفن)

و(الصناعة) فكما أن كل فن يشتمل على قدر من الصناعة، فكذلك كل صناعة يمكنها أن ترتقي إلى مستوى الفن، وهذا نجده واضحاً عند الفنان في مختلف الفنون التي أبدعها إمكانات الفن غير المتناهية في مختلف تجلياتها بدءاً من الكلمة وانتهاءً بالعمارة.

ولذلك يعد الفيلسوف الإيطالي «بندتو كروتشه» على رأس أولئك الذين اعتمدوا في تفسيرهم للفن على فكرة التعبير. فالفن نوع من أنواع المعرفة الحدسية التي يمكن التعبير عنها، وهو يفسر الحدس Intution بأنه نوع من أنواع الإدراك المباشر للحياة أي يكسبها صورة معينة تكون بالتالي تعبيراً عنها Expression فتعريفه للحدس يستلزم ضرورة اقترانه بالتعبير.

إن محاولة تفسير الفن بالاعتماد على وسائل التعبير وحدها أي على الصورة التي يصاغ بها المعنى أو المضمون لا تقدم تفسيراً كاملاً لكافة الفنون، أما التعريف الأشمل للفن - كما تذهب إلى ذلك د. أميرة مطر(36) - فهو الذي يدخل في الاعتبار جانب المضمون أو المعنى إلى جانب الشكل أو الصورة. فالفن أقرب إلى الصورة والمضمون، إذ يبدو في أغلب الأحيان أن التفرقة بينهما هي تفرقة مصطنعة يترتب عليها التطرف في اتجاه خاص من اتجاهات الفن.

وخلاصة القول إن وسيلة التعبير لها في الفن قيمتها الذاتية التي لا تكون موضع الاعتبار في أي تعبير آخر. خذ مثلاً: العلم فقد يستخدم العلم رموزاً أو علامات يعبر بها عن الحقيقة، لكن الرمز حين يدخل في لغة العلم يكون ذا طبيعة مختلفة اختلافاً كلياً عن طبيعة الرمز الفني. والفرق الأساسي بين الرموز العلمية والرموز الفنية يتلخص في أن للرمز الفني قيمته في ذاته، أما الرموز التي تستخدم في لغة العلم فلا قيمة لها في ذاتها، بل تتلخص قيمتها في أداء مهمة الدلالة على المعنى الذي تعنيه.

لذلك تكون رموز العلم رموزاً ذات دلالة متفق عليها، فهي رموز

اتفاقية مصطنعة.. ولذلك يكون الرمز العلمي في حقيقته علامة Sing وليس رمزاً Symbol، وأي علامة نختارها ونتفق عليها تقوم في العلم بمهمة الدلالة.. وليس الحال كذلك في الرمز الفني، لأنه ذو علاقة وثيقة بمعناه الذي يعبر عنه، فهو لا يدل على أي شيء كان، وإنما يعبر عن موضوع معين بالذات، فإن تغير الرمز الفني يغير المعنى المرتبط به لا محالة(37).

خذ مثلاً لحناً موسيقياً أو أسلوباً معيناً في التصوير أو التأليف الشعري، وحاول أن تجرده من مضمونه أو تسلبه معانيه لتفرض عليه معنى جديداً لا يتعلق به، عندئذ يتضح لك استحالة هذا العمل لأنك ستجرد الرمز الفني من أحد عناصره الرئيسة، وتحوله إلى قالب جاف لا قيمة له.

ونجد الجانب الرمزي واضحاً في الفن الراقي ومن أهم خصائصه وسماته، ذلك نجده مميزاً للفن العربي، حين انصرف الفن العربي شيئاً فشيئاً عن تصوير الأشياء بذاتها، إلى تصوير الأشياء من منظور روحي مختلف عن مفهوم المنظور الرياضي الغربي، كما يتجلى ذلك في المنمنمات، إلى تصوير رمز الأشياء الذي تحول فيما بعد لكي يصبح رمزاً لقيم كبرى..(38).

تجلى ذلك واضحاً في الخط العربي كما تجلى في الرقش والمنمنمات التي عبرت عن قيم رمزية مجردة. وتتميز الرموز الفنية فضلاً عما تقدم، عن سائر الرموز الأخرى بأن لها قدرة على إمتاع النفس البشرية لما فيها من عنصر جمالي محسوس يدخل في المادة التي تكون الرمز الفني سواء أكانت لحناً أم لوناً أم لفظاً. وتتسع دائرة هذا الإمتاع باتساع الأفق الذي يعبر عن هذه الرموز. ولنا أن نتصور تلك اللذة العميقة التي يمكن أن تولدها في النفس الإنسانية حين تعبر رموز الفن عن القيم التي الإنسانية.

وتكاد وجهة نظر شلينج (1775-1854) تقترب من رؤية كثير من

المتميزين في علاقة الفن بالجمال، خاصة وأنه قد تأثر بشيلر في نظريته عن الجمال. فالفن هو الجمال، والجمال ذاتي ومطلق في آن واحد.. إن الإنسان في استطاعته الوصول إلى أمداء بالرؤية الفنية. ولهذا فإن الفن من أرفع صور الحياة. وهو الطريقة التي تشهد بما تعجز الفلسفة عن التعبير عنه. وهذا هو السبب في كون الفن المثل عند الفيلسوف إذ إنه يظهره على اتحاد ما يبدو منفصلاً في الطبيعة وفي التاريخ، أي أن الفن هو طريقة لتصوير أنماط الطبيعة. وأن عنده تزول متناقضات أنماط، وتأسيساً على ذلك يقرر «شلينج» أن أفلاطون كان محقاً في ثورته على الفن اليوناني لأن موضوعه المتناهي، وكان ينبغي أن يكون غير ذلك. والجمال يمزج بين الصدق والخير، وبين الضرورة والحرية[39].

وإذا علمنا أن فن العمارة العربي مثلاً، على الرغم من ثقل وكثافة الناحية المادية فيه، يحمل دلالات رمزية وروحية كبيرة وعميقة، فسنجد في المساجد الإسلامية تصميم المئذنة المعماري يكاد أن يكون نحتاً أخضعت فيه التقنية الإنشائية للتعبير الفني المعماري الذي يهدف إلى الصعود والتسامي، فلم يأبه المعماري المسلم بالمصاعب الإنشائية العويصة التي صادفته في سبيل تحقيق فكرته الفنية التعبيرية، فقد ذلل له الإيمان المصاعب وحقق ارتقاء. ومن هنا لا نعدم أن نجد مستشرقاً منصفاً مثل «جاستون فييت» يقول: «إذا كان معيار الأصالة في أي طراز من طرز المعمار هو أسلوب استغلال الفراغ، فإن تصميم الجامع هو النموذج الذي يعبر بوضوح عن جوهر الإسلام بصفته ديناً أصيلاً له شخصيته المتميزة».

ولقد ازدهر في الفن العربي الرقش أو «الأرابيسك» وهو صورة مرسومة وملونة أو منقوشة نافرة ذات أشكال هندسية جابذة نابذة، أو ذات أشكال توريقية مكررة، وفي الحالين تحمل معنى جميلاً. كما ازدهر إلى جانب الأرابيسك، الخط العربي الجميل الذي أخذ أشكالاً

وأنواعاً كالكوفي والثلث والفارسي والرقعى والديواني، ومازال الخط العربي يولد أساليب مبتكرة ويحمل دلالات فنية عميقة.

كما استطاع الفنان العربي كل ما أمكنه من وسائل فن الأرابيسك وخاصة «التوريق» و«الهندسة» ليس لمجرد جعلها زخرفة في كتابته، بل ليجعل الكتابة ذاتها فناً من فنون الأرابيسك في أسلوبها الخاص[40]. على أن الخصائص الأساسية للحروف والتي تحدد أنماطها في التعبير عن معانيها قد أمكن الاحتفاظ بها. فغدت تشكل النماذج الفنية الخطية ما تشكله التفعيلات العروضية في الشعر، أو الوحدات الهندسية والنباتية في رسوم الأرابيسك. وفي نفس الوقت يقوم تطويع الحروف لنماذج الأرابيسك ببعث القوى الجمالية الدافعة في نفس المشاهد.

فالخط العربي إذاً - مثل الأرابيسك - استطاع أن ينقل البيئة الأساسية للفهم المنطقي - أعني الرموز الفكرية الأبجدية - إلى مادة فنية تصويرية، إلى بيئة فنية يصبح الوعي الجمالي فيها أصلياً لا ثانوياً، قائماً بذاته لا بغيره، ومن هنا يقول الباحث د. إسماعيل الفاروقي[41]: «وهنا يكمن سر نجاح هذا الفن حيث استطاع أن يتغلب تماماً على الفكرة المنطقية في العمل الفني لتصبح تابعة ومكملة للتصوير الجمالي، فكان بحق أعظم وأثبت انتصار فني في الإسلام».

وحينئذ تكون كتابتها في لوحة خطية جميلة هي أروع قيمة جمالية بلا منازع، وقد ساعد على نجاح هذا المسعى أن الخط العربي مرتبط بالكلمة العربية ذات الصفة العضوية كما يقول «زكي الأرسوزي»[42] والتي تحمل بصورتها الرحمانية الصوتية مصادر استلهامها. ويتضح هذا المصدر عن طريق (الحدس) «التجاوب الرحماني بين الذهن والصورة «فأية كلمة عربية مثل سعادة وجمال.. تحتفظ بأصولها في الطبيعة. وبنية اللسان العربي كبنية الجسم

الإنساني. ولهذا فإن اللسان العربي نشأ عن حدوس صادقة لطبيعة الأشياء. وليس هو مجموعة من الرموز المنفصلة عن مفاهيمها.

والكلمة العربية هي صورة تتضمن صوتاً ومعنى مرئياً. وعلى هذا فإن الكلمة العربية عندما استخدمت كعناصر فنية في الأرابيسك، لم يكن القصد الإفادة من شكل هذه الكلمة الفني بحد ذاتها وحسب، بل كان القصد ترتيب لوحة فنية ذات أبعاد مكانية وزمانية، ومن هنا أصبحت الكلمة صورة تكشف عن المفاهيم الكامنة فيها، وأصبحت الصورة مصعداً يرقى بالحدس إلي هذه المفاهيم مباشرة للرابطة اللغوية بين صورة الكلمة، وبوادر الشعور بالطبيعة.

وهذا بحد ذاته هو ما دفع بالخط العربي إلى ما نشاهده في تطور يغرس في وعينا وتصورنا الحسي بدرجة كاملة، ومادام أن هذا الخط قد أصبح لوناً من ألوان الأرابيسك يمكننا إذاً أن نتصوره عملاً فنياً مستقلاً قادراً على التحليق بالخيال نحو الفكرة الذهنية تماماً كما يفعل الأرابيسك في نفس الرائي. ومن ثم لا غرابة أن يصبح الخط العربي، وبخاصة حين يأخذ مادته من آيات الكتاب العزيز، هو الفن السائد في المجتمعات الإسلامية خلال العصور الطويلة.

وقد أدرك رواد اللغة العربية من القديم تلك القيم الجمالية الرائعة المتضمنة في الخط العربي فطبقاً لما يرويه الزمخشري في «أساس البلاغة» فإن الوزير محمد أبا علي بن مقلة عقد مقارنة بين تركيب وتأليف الشعر العربي ليحدد الوظائف والقيم الجمالية في كل منهما، وهو يحدد للكتابة العربية معايير أساسية خمسة تؤدي إلى جمالها ورونقها وهي: التوفية والإتمام والكمال والإشباع والإرسال[43]. أما أبا حيان التوحيدي فقد ذكر في كتابه «علم الكتابة» «أن الكتابة عموماً روحانية تسربلت برداء مادي»[44].

وهكذا نجد أن الرسم العربي الذي ينحو نحو التجريد، ويتضمن كثيراً من الدلالات الرمزية، كان ينقل بروية واعتدال ما كان يستشرفه

من المعاني في حالات الوجد الاستشراقي الدائب الذي ربط منذ القدم بمبادئ راسخة دفعته للبحث، حسب تعبير «بشر فارس» في مؤلفه «سر الزخرفة العربية».

وبمعنى آخر إن الفنان العربي المسلم كان يستجمع الموضوع عن طريق الحدس أو الإلهام، وليس عن طريق الفهم فحسب.

والإلهام أو الحدس هنا هو الإلهام المتفوق على الحس والتعقل معاً، أما العمل الفني نفسه فهو ارتسام راق واع محسوس. ومن هنا كان التصور قائماً منذ آماد، وفي الإنسان الاستعداد الخاص لهذا النوع من التأمل، أما الصور العقلية فهي الصورة القائمة، ولذلك حين سُئل أبو حيان التوحيدي عن هذه الصورة؟ قال: «التي بها يخرج الجوهر إلى الظهور...»[45].

الهوامش

1) أوفسيا نيكوف: تاريخ النظريات الجمالية ص 17 بيروت بدون تاريخ.

2) أبو حيان التوحيدي: المقابسات ص 163-164 تحقيق السندوبي القاهرة 1929م.

3) د. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن ص 9-10 مكتبة مصر بدون تاريخ.

4) يعتبر «باومجارتين» الفيلسوف الألماني أول من أطلق اصطلاح «علم الجمال» على شعبة من البحث الفلسفي تختص بذلك وسماه (الإستطيقا) عام 1750م، والتي هي مشتقة من اللفظ اليوناني أستيطس ومعناه الإحساس والتأثر، حيث إنها المعول الوحيد في الحكم على الشيء الجميل انظر B. Dupict de Vorepierre Dictionnaire Francais Illustre er Encyclopedie universelle, Paris 1867. Esthetique.

5) A. Lalande “Vocabulaire Tedhnique et Crithque de la philophie” P.U.F. Paris, 5Ed 1947 “Article Art” PP. 77078.

6) المرجع السابق ص 78.

7) انظر لسان العرب، وتاج العروس، وترتيب القاموس: مادة فن.

8) د. عبدالله عووضة: ماهية الجمال والفن ص 83 المكتبة الثقافية مصر 1988م.

9) Maroec. Berdsley: Aetrhetics from classical Greec to the pressent P. 35.

10) د. مراد وهبه: قصة علم الجمال ص 6-7 دار الثقافة القاهرة عام 1996م.

11) السابق ص 8.

12) مجاهد عبدالمنعم مجاهد: دراسات في علم الجمال ص 65-67 مصر 1980.

13) إرنست كاسيرر: مقال في الإنسان ترجمة د. عباس إحسان ص 247.

14) جيروم ستولينز: النقد الفني ص 238، ترجمة د. فؤاد زكريا، الهيئة العامة للكتاب والنشر، الطبعة الثانية، مصر بدون تاريخ.

15) د. زكريا إبراهيم: فلسفة الفن ص 173 مصر عام 1966م.

16) السابق ص 203.

17) السابق 169.

18) السابق ص 303.

19) كرومبي: قواعد النقد الأدبي ص 18 ترجمة محمد عوض، القاهرة عام 1936م.

20) محمد خلف الله: من الوجهة النفسية، في دراسة الأدب والنقد ص 25 القاهرة 1947.

21) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله، ومناهجه ص 27، القاهرة عام 1945م.

22) د. زكريا إبراهيم: فلسفة الفن ص 373.

23) د. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن ص 15، 16، مكتبة مصر القاهرة.

24) E. Souriau: "Lavenir de L, Esthetique", paris, Alcan 1929 p. 104.

25) د. أميرة مطر: مقدمة في علم الجمال ص 17، 18، دار الثقافة مصر 1976م.

26) Tolstoi: "que est-ce qu L, Art "Traduit par Wgzewa, 1903, d aul didir, pp 58-59.

27) A. Rodn: "Lart" ENTRETIEN REUNIS PAR gsell, 1919 grassel pp. 20.

28) د. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن ص 20.

29) H. Delacroix: "psychologie de L,Art" Alcn, paris pp 157.

30) Parker, D.W. Analysis of art.

31) د. أميرة مطر: مقدمة في علم الجمال ص 19، 20 دار الثقافة القاهرة 1976م.

32) Souriau La Correspondan des Arts., Flammarion, 1946 pp 44.

وانظر د. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن ص 30، 31.

33) د. محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ص 7، 8، دار النهضة بيروت عام 1981م.

34) Encyclopedia Britancle “Art”.

35) كروتشه: المجمل في فلسفة الفن. ترجمة سامي الدروبي ص 29 القاهرة 1947م.

36) د. أميرة مطر: فلسفة الجمال ص 44، 45.

37) السابق ص 46.

38) انظر للمؤلف: فلسفة الجمال في الفن الإسلامي، مجلة الجمعية الفلسفية المصرية العدد 5 ديسمبر عام 1996.

39) د. مراد وهبة: قصة علم الجمال ص 43، دار الثقافة الجديدة مصر عام 1996م.

40) د. إسماعيل الفاروقي: نظرية الفن الإسلامي ص 158، 159.

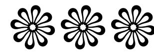
41) السابق ص 160.

42) انظر كتابه: عبقرية الأمة العربية نشر دمشق 1962م.

43) ناجي زين الدين: أطلس الخط العربي، نشر المجمع العراقي ص 355 بغداد عام 1968م.

44) مخطوط غير منشور في مكتبة فيينا، نسخة منه في مكتبة جامعة القاهرة برقم 20490.

45) أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة ج 3 ص 137 وانظر د. عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي ص 87 وما بعدها.



المقدمة:

ذُكر عن الصاحب بن عباد قوله: «كُتّاب الدنيا وبلغاء العصر أربعة: الأستاذ ابن العميد، وعبدالعزيز بن يوسف، وأبو إسحاق الصابئ، ولو شئت ذكرت الرابع» يعني نفسه[1].

لم ينتبه المعنيون بأحوال النثر الفني العربي إلى أبي إسحاق، وما تمثله رسائله المختلفة من إثراء للنثر الأدبي في العصر العباسي، فإذا استثنينا ما قدمه زكي مبارك عن أدبه في كتابه (النثر الفني)، والدراسة الموجزة التي قدمها الهدلق بين يدي إحدى رسائل الصابئ، لا نكاد نعثر على ما يستحق الذكر فيما يتصل بدراسة آثار الصابئ، مع ما كان يشغله من مكانة سامقة في تاريخ النثر الفني عند العرب. وليس ببعيد أن الملاحظات النقدية التي دوّنها زكي مبارك في كتابه المذكور آنفاً حول نثر الصابئ من الأسباب التي صرفت الباحثين عنه، إذ حدّق في تراث الرجل كما يقول لينتهي إلى حكمين ينطويان على تناقض ظاهر: الأول برز من خلاله الصابئ مجيداً في صناعتي المنظوم والمنثور حيث يقول: «كان الصابئ يجيد الصناعتين إجادة لم تتفق لغيره إلا قليلاً»[2]، من أل ذلك أسهب في الثناء على نظمه فاستقل كلامه عليه ما يقرب من فصل في حساب المناهج. والآخر يُظهر الصابئ مقصراً في نثره عن النواحي الفنية، لهذا قال: «وقد تصفحنا رسائله غير مرة لنرى أثر الحكمة فيها فوجدناه ضئيلاً، ولم يستقر رأينا فيه إلا على فكرة واحدة عنده وهي أنه كان خبيراً بنفوس

أهل عصره، وكان لذلك موفقاً في الوصول إلى مرضاة من يخدمهم من الرؤساء، وإرهاب من يكتب في زجرهم من العُصاة والثائرين...»[3]، ثم يقول في موضع آخر: «وإذا أقبلنا نتلمس الحقائق الباقية من آثار الصابئ وجدناها قليلة، ورأينا شهرة الرجل قائمة على أنه كان آلة ماضية في يد من كتب لهم من الخلفاء والوزراء...»[4].

وما قرره مبارك بخصوص قيمة الرجل ونثره يستوجب الإشارة إلى عدة نقاط نجد أن هذه المقدمة لا تستغني عنها:

1. لم يكن الصابئ أداة طيّعة بيد من كتب لهم من الخلفاء والوزراء، بل على العكس تماماً، فقد جره قلمه وهو يعتلي ديوان الرسائل إلى ما يدنيه من الهلاك، فرسالته التي وجهها إلى عضد الدولة البويهي، عندما كان والياً على فارس انطوت على ما يؤلمه فحقد عليه، وأسرَّ ذلك في نفسه حتى إذا ما كُتبت له الغلبة على ابن عمه عز الدولة بختيار واستولى على بغداد قبض على أبي إسحاق الصابئ وعزم على إلقائه تحت أقدام الفيلة، لولا شفاعة نفر من ديوان الرسائل له، وقد أودعه السجن سنة 367هـ، ولم يخرجه إلا سنة 371هـ[5]، ولم يقف أمر الصابئ مع عضد الدولة عند هذا الحد، بل إن المصادر تذكر أن عضد الدولة كلفه بتأليف كتاب في أخبار بني بويه، وهو الكتاب الموسوم بالتاجي، فقبل مكرها، وقيل إن «صديقاً له دخل عليه فرآه في شغل شاغل من التعليق والتسويد والتبييض فسأله عما يعمل فقال: أباطيل أنمقها، وأكاذيب ألفقها»[6]، وقد علم عضد الدولة بذلك فأعاده إلى السجن بعد أن جرده من ماله، وبقي مسجوناً حتى آخر عضد الدولة، وقد ساءت حاله وتهتك ستره كما يقول الثعالبي، وكان الصاحب بن عباد يحبه ويتعصب له فعرض عليه انحيازه له، غير أن الصابئ كان يتأبى، فلم يستجب لدعوة الصاحب مع شدة فقره وعوزه إلى أن مات سنة 384هـ. وكان الصابئ قد أشار إلى ما لحقه من حرفة الكتابة مع

شقاء في رسالته إلى الصاحب حيث قال: «أما بعد - أيد الله سيدي الصاحب - فإن نوب الدهر تتردد مذ سنين عليَّ وعلى أهل صناعتنا المنحوسة بالعراق، منيخة بنوازلها، ملقية بكلاكلها، كالحة بوجوهها، كاشرة عن أنيابها، لتعاقب الأيدي الوالية علينا، وتدرجها في الإساءة إلينا، وتزايدها في الفظاظة بنا، وتجاوزها المنزلة إلى المنزلة في الاستئصال لأحوالنا، وقد توفر قسطي في تأثيرها بحسب ضني بعرضي، وصوني لنفسي، وبذلي دونها مالي، ووقايتي إياهما بما ملكت يدي، حيث لم أسأل المعونة أحداً ...».

2. لم تكن رسائل الصابئ مجرد مكاتبات رسمية وخطابات أنشأها على لسان الخلفاء لعمالهم وقادتهم ووزرائهم، كما رأى مبارك، بمعنى أنها لا تخرج عن كونها أوامر وعهوداً ومواثيق خاصة بالدولة، لا يهتم بها سوى الدارس المعني بالتاريخ، وآية ذلك رسالته التي أعلن فيها بأمر من بختيار عزل الخليفة المطيع، وكان رأى فيها ابن الأثير نموذجاً راقياً من أساليب النثر الفني المبني على أسس فقهية»(7).

3. إن ما سمي بالمختار من رسائل الصابئ الذي اطلع عليه مبارك لا يمثل كامل تراث الرجل، فقد ظهرت رسائل الصابئ والشريف الرضي بعد كتاب زكي مبارك، وهي رسائل ذاتيه: شعرية ونثرية، تفيض بالعذوبة، وتنطوي على المشاعر السامية والعواطف الصادقة، وتنبض بالمعاني الإنسانية، وتشع بالحكمة، وتتوشح بالأساليب الفنية. إضافة لذلك فإن ما نشره شكيب أرسلان من رسائل الصابئ سنة 1898م، لا يقتصر على المراسلات الرسمية والعهود والمواثيق ورسائل التحذير الموجهة إلى عمال الدولة، بل تضمنت رسائل كثيرة كتبها الصابئ بلسانه أهمها رسالته إلى الصاحب بن عباد التي سنقف عندها بعد حين.

4. لم يكن نظم الصابئ ونثره في درجة واحدة من النضج والكمال،

كما يفهم من ظاهر عبارة مبارك؛ ذلك لأن القدماء وإن أشادوا بنظمه، غير أنهم جعلوه دون نثره، يقول الثعالبي: «ومع متانة شعره فنثره أسمى طبقة»[8]. ومعنى ذلك أنه معدود في أصحاب النثر، لا الشعراء.

من أجل ذلك لا نرى لملاحظات زكي مبارك النقدية التي هونت من شأن رسائل الصابئ بما فيها مكاتباته الرسمية مسوغاً؛ فهذه الرسائل بلا شك ذات قيمة فنية إن لم تكن تعدل قيمتها الوثائقية التاريخية فهي تفوقها فناً ولغة وأسلوباً، من هنا عقدنا هذه الدراسة حول نثره محاولين تبيان أبرز معالم الفن فيها، من خلال تحليل نموذج منها يتمثل برسالته الأدبية إلى الصاحب بن عباد.

1. مصادر دراسة الصابئ:

ترددت سيرة أبي إسحاق الصابئ إبراهيم بن هلال بن هرون الحراني[9] في سبعة مصادر أساسية: *الفهرست* لابن النديم، و*يتيمة الدهر* للثعالبي، و*وفيات الأعيان* لابن خلكان، و*الإرشاد ومعجم الأدباء* لياقوت الحموي، و*إنباه الرواة على أنباه النحاة* للقفطي، و*شذرات الذهب في أخبار مَن ذهب* لابن العماد.

2. مكانته:

اطلع الصابئ بحكم وظيفته في ديوان الرسائل على أسرار الدولة، وكان عمل في بادئ زمانه في خدمة المهلبي وزير معز الدولة البويهي، وكان محظياً عنده يستديعه الوزير في أوقات أنسه، وذكر ياقوت أن الصابئ في هذه الأثناء كان يطمع أن يمدحه المتنبي في قصائده، وطلب منه ذلك مراراً إلى أن قال له أبو الطيب: «والله ما رأيت بالعراق من يستحق المدح غيرك، ولا أوجب عليَّ في هذه البلاد

أحد من الحق ما أوجبته، وأنا إن مدحتك تنكر لك الوزير (يريد المهلبي) وتغير عليك لأني لم أمدحه، فإن كنت لا تبالي هذه الحال فأنا أجيبك إلى ما التمست»[10]. ويذكر البديعي أن الوزير المهلبي كان قد زار المتنبي في بيت علي بن حمزة اللغوي، بعد عودته من مصر ودخوله بغداد سنة 352هـ، غير أن المتنبي امتنع عن مديحه، لأنه كما قيل اختص بمدح الملوك، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن المتنبي كان مدح الحمدانيين، وعلى رأسهم سيف الدولة، والحمدانيون خصوم البويهيين[11].

ثم كتب الصابئ عن معز الدولة، وقد تولى في عهده وعهد ابنه عز الدولة ديوان الرسائل على نحو ما يذكر ابن خلكان وكان ذلك نحو سنة 349هـ، وقيل إن عز الدولة قد دعاه للإسلام فلم يفعل[12] لكنه كما يذكر الثعالبي كان يُحسن عشرة المسلمين، فحفظ القرآن، واستعمله في رسائله، وصام رمضان[13]. ثم كتب عن عز الدولة البويهي، فوجه رسائل إلى عضد الدولة وغيره من حكام الأقاليم. فمن الرسائل الخطيرة التي كتبها رسالة أنشأها على لسان الطائع في خلع المطيع، كما كتب العهود والمواثيق للولاة والقضاة، وأرخ في رسائله الأحداث الكبار التي هزت دولة بني بويه، كالرسالة التي وجهها إلى عضد الدولة بعد مقتل بختيار، والرسالة التي أنشأها بلسان المطيع لله لما أسر الدُّمستق، والتي كتبها في عصيان القرامطة والمماليك وسبكتكين وغير ذلك.

وقد انعقدت صلة قوية بينه وبين الصاحب بن عباد الذي قرنه في براعته الإنشائية بابن العميد وبنفسه، غير أن الصابئ كما يقول ياقوت: «لم يتواضع للاتصال بالصاحب صلة التابع بالمتبوع، بعد أن كان من نظرائه[14]، وكذلك انعقدت صلة بين الصابئ والشريف الرضي، وقد جرت مراسلات بينهما[15]، وذكر ابن خلكان أن الشريف الرضي قد رثى الصابئ لما مات بقصيدته الدالية المشهورة التي أولها:

أرأيتَ من حملوا على الأعواد   أرأيت كيف خبا ضياء النادي

ثم يقول في وصف بلاغته وجودة ما ترك من رسائل:

وصحائف فيها الأراقم كُمّنٌ   مرهوبة الإصدار والإيراد
تدمى طوائفها إذا استعرضتها   من شدة التحذير والإيعاد
حمر على نظر العدو كأنما   بدم يخط بهن لا بمداد
يقدمن إقدام الجيوش وباطل   أن ينهزمن هزائم الأجناد
وتكون سوطاً للحرون إذا ونى   وعنان عنق الجامح المتمادي
ترقى وتلدغ في القلو وإن يشا   حطّ النجوم بها من الأبعاد

وقد عاتبه الناس في ذلك لكونه شريفاً صابئاً، فقال: إنما رثيت فضله وعلمه»[16]، في حين يذكر الثعالبي أن الصابئ كان يود الرضي ويرشحه للخلافة[17].

3. آثاره:

أشار بروكلمان أن للصابئ جملة من الرسائل في المعاتبات والشفاعات وما نفذ إلى العمال والنواحي مبثوثة في المكتبات كليدن وباريس والقاهرة[18]، ويوجد المختار من رسائله في عاشر أفندي تحت رقم 2: 317، ثم ذكر له شعراً نشره فولف مع أشعار أبي الفرج الببغاء سنة 1834م. وأما كتابه التاجي الذي ألفه بطلب من عضد الدولة، والذي ذكره حاجي خليفة في كشف الظنون، فهو كما يقول مفقود[19].

- رسائل الصابئ: لقد نشر الأمير شكيب أرسلان بعضاً من رسائل الصابئ، فيما سمي بالمختار من رسائل الصابئ، وقد بلغ ما نشره من المختار 42 رسالة منها ما أنشأها على لسان الخليفة المطيع لله كالتي وجهت إلى ركن الدولة سنة 362هـ يعلمه فيها بخبر أسر الدمستق، وما كتبه عن الطائع لله إلى ولاة الأطراف، وعنه إلى

عضد الدولة، وما كتبه على لسان معز الدولة وابنه عز الدولة، وما كتبه من عهود إلى القضاء، وما كتبه عن المطيع بتقليد أبي الحسن بن موسى نقابة الطالبيين وما كتبه هو على لسانه كالرسالة التي وجهها إلى عضد الدولة، والرسالة التي استماح بها الصاحب بن عباد وغيرها.

لم يعمد شكيب أرسلان في نشره الرسائل إلى منهج يسعف القارئ على تبيان المصادر التي نهل منها، أو النسخ التي عاد إليها، غير أن بروكلمان ذكر أن أرسلان قد نشر الجزء الأول من رسائل الصابئ، وربما قصد النسخة التي ذكرها لعاشر أفندي والتي تحمل الاسم نفسه أي المختار من رسائل الصابئ. وعلى أية حال فما نشره أرسلان يكاد يكون نسخاً عن مخطوط دون تحقيق، ما خلا إضافات بسيطة مثل تلخيصه ما ذكرته المصادر من أخبار الصابئ والتعريف ببعض من عرض ذكره في متن الرسائل من الأعلام.

- رسائل الصابئ والشريف الرضي: نشرت بتحقيق محمد يوسف نجم بالكويت سنة 1961م، وانطوت تلك الرسائل على عدد من القصائد لكل منهما كان يبعث الصابئ رسالة شعرية للشريف فيجيبه شعراً أيضاً، وعلى الأسلوب نفسه جرت الرسائل النثرية.
- كما نشر محمد الهدلق رسالة في المفاضلة بين المنظوم والمنثور نسبها للصابئ ضمن منشورات النادي الأدبي الثقافي بجدة. وماعدا ذلك لم نعثر على شيء مما تركه الصابئ من آثار.

4. تحليل رسالته إلى الصاحب بن عباد:

- النص (20):

«كتب إلى الصاحب أبي إسماعيل بن عباد رحمه الله وزير الأمير مؤيد الدولة بن ركن الدولة بأصبهان استماحة:

أنا أعتذر إلى سيدي – أطال الله بقاءه – من تأخر كُتبي عن حضرته الجليلة بعذر إذا ما تأمله حق تأمله، وعرضه على نقده وتمييزه، وعرف صدق منطقه وخلوص مصدره، علم أنني مواصل بباطن مرادي، وإن صرمت بظاهر فعلي، وملازم بخافي مقصدي، وإن أخللت مسلكي، وهو أنني جربت مكاتبته – أيده الله – مواظباً عليها، مكباً ومراخياً بين أوقاتها، مغبا[21] لأتبع أحب الأمرين إليه، وأوقعهما لديه، فلما لاح لي أن الإجمام[22] أنفق، والترفيه أوفق، ووثقت بأن رأيه عليَّ في الحالين محروس النواحي والجوانب، محمي الشرائع والمشارب، اقتصرت على أن أتعرف أخباره، وأسرَّ باستقامتها وانتظامها، وأتنسم أحواله، وأسكن إلى اطرادها والتئامها، وأبتهج بما يصير – أيده الله – من ذروة مرتبة يعتليها، وغارب مرقبة يمتطيها، وأن أدل المتحدثين عنهما، والسامعين بهما، على أنه لم يستوف بعد حظه، ولم يستوعب قسطه، فإن للدنيا مواعيد فيه لابد من أن ينجزها بمساعيه، وما أخاف في هذا القول – والحمد لله – من غلط الفراسة، ولا كذب المخيلة، ولا بمعارضة المعارض، ومناقضة المناقض، ولا أعدم صحة الشهادة، وقيام الدلالة، وقبول المستمع، وتشيُّع المتبع، وكفى بالله أنني أغتبط بنعمه عزّ وجلّ، عنده اغتباطي بها إذا كانت عندي، وأعتقد أنها في فنائه – عمَّره الله – مستقرة الوطن قاطنة، وفي كثير من الأفنية قلقة الركاب ظاعنة، لبعد فضلاء الزمان عن مساواته في استحقاقه، ومداناته في استيجابها، واستبداده عليهم بحيازه على ما يتفرق فيهم، واستكمال ما يتقسم بينهم من أصل راسخ، وفرع شامخ، وحلم راجح، وقدر طامح، وأدب جزل، ومنطق فصل، وقريحة ثاقبة، ودراية صائبة، ونفس سامية، وكف هامية وأوصاف لا تعبر عنها بلاغة الفصحاء، ولا يحيط بها استحفاز الخطباء، ولا تجاريه فيه إقدام النظراء، ولا تزاحمه عليها مناكب الأكفاء، بل هي مسلّمة إليه إذا نوزع مدّعوها، ومقر لها بها إذا دوفع منتحلوها، فالحمد لله على أن أعطى قوس السيادة منه باريها، وأضافها إلى

كفئها وكافيها، وفسخ بها شرط الدنيا الفاسد في إهداء حظوظها إلى أوغادها، ونقض له حكمها الجائر في العدول بها عن نجباء أولادها، وإياه أسأل سؤال الضارع إليه، الطالب لديه، أن يطيل بقاء سيدي الإطالة المترامية، ويوفيه أقصى المدد المتمادية، ولا يُعدمه التوقل[23] في هضباته، على رفاعة من معاشه[24]، والارتقاء إلى درجاته في سكون من جأشه، ولا يبتليه في شيء منها بعثرة ولا هفوة، وأن يبلغه مدى همته العالية المشتطة، وأمنيتي له المنفسحة المنبسطة، فلا مزيد عليه – أيده الله – لمفرط مسرف، ولا علي في هذه لمتطلع متشوف.

وأما بعد – أيد الله سيدي الصاحب – فإن نوب الدهر تتردد مذ سنين عليَّ وعلى أهل صناعتنا المنحوسة بالعراق، منيخة بنوازلها، ملقية بكلاكلها، كالحة بوجوهها، كاشرة عن أنيابها، لتعاقب الأيدي الوالية علينا، وتدرجها في الإساءة إلينا، وتزايدها في الفظاظة بنا، وتجاوزها المنزلة إلى المنزلة في الاستئصال لأحوالنا، وقد توفر قسطي في تأثيرها بحسب ضني بعرضي، وصوني لنفسي، وبذلي دونها مالي، ووقايتي إياهما بما ملكت يدي حيث لم أسأل المعونة أحداً، ولا سمحت أن أستميح مسوَّداً ولا سيداً، راجعاً إلى شيء مما يرجع إليه الناس من موروث تالد، ومكسب طارف، حتى انتهت مغارمي إلى نحو خمس مائة ألف درهم، لم يبق لي بعدها ضيعة ولا منزلة ولا باطن ولا ظاهر، فلما صارت صروف الدهر تتوغل بعد التطرف، وتجحف بعد الحيف، وصادف ما تجدد عليَّ منها في الوقت أشلاء منهوكة وأعظماً مُبرية، وحشاشة مُشفية، وبقية مُودية، فارقت الإيثار، وأطعت دواعي الاضطرار، وجعلت أختار الجهات، وأعتام الجنبات، لأنحو منها ما لا يعاب سائله إذا سأل، ولا يخيب آمله إذا أمَّل، فكان سيدي – أدام الله عزه – أولها إذا عددت، وأولاها إذا اعتمدت.

وكتبت كتابي هذا بيد يكاد وجهي يتظلم منها إذ تخطه إشفاقاً على مائة مما يهريقه لولا الثقة بأنه – أيده الله – يحقن مياه الوجوه

ويحميها، ويجمُّها[25] ولا يقذيها، وخاصة من كانت له في نفسه المزية التي لي على غيري ممن شحطت داره من أوليائه وأودّائه، بمشاهدتي شخصه الشريف، واعتلاقي حبله الحصيف، وكوني معه تحت ظل الدولة والجملة وعصمتهما، وفي ذمام الممالحة والمراضعة وحرمتهما، والأسباب التي هولها بكرم عهده حافظ، وعين رعايته ملاحظ، وأنفذت درجه كتاباً إلى مولانا الأمير مؤيد الدولة سلكت فيه سبيل العبد اللائذ بمولاه، والخادم المحتاج إلى نداه، وأشرت إلى ما كان سيدي - أيده الله - قدمه قبل هذا الوقت من ذكري، وما تفضّل ومهّده من أمري، ورجوت استثمار تلك المقدمة على يده وبركته، واستنجاحهما بيمن طائره ونقيبته، وكل ما يتأتى من الجميع محسوب من جماله، ومعدود في أفضاله، وزائد في أياديه البياض الزهر، وعوارفه المحجلة الغُر، وسيدي الصاحب - أطال الله بقاه - ولي ما يراه فيما سألت واقترحت، واشتطت واحتكمت، جامعاً لي من ماله وجاهه، فإن تضاعف هذه المحن يقتضي مضاعفة ما يطوقنيه من المنن، لأكون ما عشت طليقه من حبائله وإسارها، وعتيقه من مخالبها وأظفارها، والإيعاز بإجابتي بما ابتهج له من طيب خبره وحاله، وامتثله من عالي أمره ونهيه، إن شاء الله.

5. موضوع الرسالة:

يمكن تجزئة الرسالة من حيث ما انطوت عليه من فكر إلى ثلاثة أجزاء: الأول تطرق فيه إلى الاعتذار من الصاحب لأنه انقطع عن مراسلته فترة من الزمان، وقد سوغ ذلك الانقطاع زاعماً أنه كان يحرص على راحته، مؤكداً على دوام محبته له مع امتناعه عن مكاتبته. ويختتم هذا الجزء بالثناء على الصاحب متمنياً له دوام العزة والعيش الرغيد، وتسنّم المناصب العالية.

والجزء الثاني من الرسالة يتحدث فيه أبو إسحاق عما أصابه

من نائبات الزمان، إذ كسدت بضاعته، وضاقت أحواله، وتعطلت حرفته، وسُلط عليه من كدر عيشه، وزج به في زوايا الإهمال والنسيان، بعد أن كان يرتع في نعيم الحياة، وذروة المجد، فأنفق بعد محنته ما كان يملك من المال صوناً لعرضه ونفسه، وقد رُزق من كرم الطباع ما منعه من سؤال الناس، مع ما كان يكابده من فقر وعوز.

والجزء الثالث يستقل باستماحة الصاحب، والاعتذار إليه، وفي الوقت نفسه يشكره على ما كان يبديه له من ود، ويخصه به من عطاء، ثم يشير بخفاء أنه إذا فكر في الانحياز لأحد، فسوف تكون وجهته إلى الصاحب دون غيره، وهذا أشبه بالاعتذار عن عدم تلبيته دعوة الوزير.

لقد صوّر الصابئ في هذه الرسالة شطراً من حياته بعد أن عصفت به المحن، وكان قبل ذلك ينتقل من ذروة الحياة إلى ذروة، فقد ضحك له الزمان في بادئ حياته عندما كان في خدمة الوزير المهلبي، ثم أنزله الدهر «من شامخ إلى خفض» بعد موت المهلبي عندما اعتُقل في جملة عماله، ثم أُفرج عنه بعد ذلك، وعندما تولى عز الدولة السلطة في بغداد صعد نجمه ثانية، واستعاد مكانته، وقيل إن بختيار دعاه إلى الإسلام ليجعله وزيره غير أنه أبى، ومع ذلك ظل ينعم به الوزراء والأعيان، إذ كان كاتب الإنشاء الأول في بغداد، وقد تزلف إليه الشعراء بالمدح والثناء، وكاتب الأمراء والأمراء، وكان على رأسهم الصاحب بن عباد الذي كان يخاطبه كما يخاطب الصديق صديقه، غير أن هذه الحال لم تدم طويلاً فسرعان ما حدثت جفوة بينه وبين عضد الدولة على إثر رسالة بعثها إليه على لسان الخليفة جاء فيها: (وقد جدد له أمير المؤمنين مع هذه المساعي السوابق والمعالي السوامق التي يلزم كل دان قاص وعام وخاص أن يعرف له حق ما أكرم به منها، ويتزحزح عن رتبة المماثلة فيه»[26]. فقيل إن هذه الكلمة أزعجت الأمير وأوغرت صدره عليه حتى إذا ما غلب ابن عمه بختيار القائم على تصريف الأمور في بغداد آنذاك، عاد لينتقم من الصابئ أشد ما يكون الانتقام فحبسه، ثم جرده من أمواله وطرده من وظيفته،

ليقضي بقية زمنه كئيباً منكسراً معدماً. وفي هذه الأثناء يلتفت إليه صديقه المخلص الصاحب بن عباد، باعثاً له ما يعينه على تجاوز محنته، وفي الوقت ذاته يدعوه إلى الانحياز له والإقامة عنده، غير أن الصابئ يعتذر، وقد زعم بعض الأدباء أن سبب الرفض يرجع إلى عزة نفس الصابئ الذي كان يرى نفسه خدناً للصاحب، فلم يرض أن يتفضل عليه متفضل بعد أن جرده زمانه من كل ظفر وناب.

6. أسلوب الرسالة:

إن مجالات الدراسة الأسلوبية حافلة بالتنوع، غير أن ذلك التنوع عند التطبيق قد يستحيل إلى تفصيلات قاهرة للنص ومخرجة إياه عن طبيعته إذا تركز التحليل على الأفكار التي جاء بها البحث الأسلوبي النظري دون مراعاة خصوصية النص المدروس، وكثيراً ما يتهيأ للقارئ المطلع على المباحث الأسلوبية النظرية، أن الأساليب في كثير من النصوص لا تنطوي على ما يمكن تسميته ظواهر أسلوبية خاصة، أو منبهات تدل على الاختلاف، وإنما هناك ظواهر متشابهة تتحول إلى أدوات صناعية مبذولة لكل من يسهم في هذا الضرب من الكتابة أو ذاك، وإذا كان كسر الأنساق النحوية في نتاجات الأدب يدل على بعض خواص الأسلوب عند مستعمل اللغة، إلا أن المباحث البلاغية التي جوزت صوراً كثيرة من وجوه الاستعمال اللغوي التي خرجت عن أنظمة اللغة المثالية، أمست بعامل الزمن أشبه بالأنساق المتاحة لأي كاتب يتبعها ليظفر باعتراف البلاغة. وعلى هذا النحو لم تعد ضروب المجاز التي حددت البلاغة قرائنها صوراً تدل على انحراف كبير يتميز به الأسلوب، فإذا قلنا إن الصابئ مثلاً كان يعمد إلى الإطالة دون الإيجاز، أو الحذف، أو التقديم والتأخير، بادر أحدهم إلى القول إن هذه الوسائل متكررة عند غيره، فما مؤشر دلالتها على تميز أسلوب الرجل؟

في الواقع أن الأسلوب الأدبي ليس من شأنه اصطناع علامات فارقة إلا بما تتيحه له وسائل التعبير من إمكانات يدل بها عن نفسه، وهنا تجب الإشارة إلى أن الإمكانات البلاغية المتنوعة تسعف على تميز الأسلوب من جهة التركيز أو الضغط على وسيلة من وسائلها، فالتكرار مثلاً يتحول إلى سمة أسلوبية في نص ما بحسب تطابقه مع الحاجات النفسية التي تستدعيه، كما هو الشأن في محور الاستبدال حيث يتم اختيار كلمة من مجموعات كلمات لتأدية المعنى المراد، وبمجرد ترجيح تلك الكلمة تنعزل بقية الكلمات، وفي موضوع التكرار اللفظي تترى جملة من الكلمات لتأدية المعنى، غير أن الاختيار يقع على واحدة منها تغلب على محور الاستبدال لتفرض نفسها مرات عدة لارتباطها بالحالة النفسية للمنشئ، إذ لا يجد محيصاً من تكريرها كلما طلبتها النفس لتنبعث معها شحنة من الانفعالات، وكذلك التقديم والتأخير والمجاز والالتفات والقصر وغير ذلك من الإمكانات البلاغية التي تدل على منبهات أسلوبية لمجرد تكرارها باطراد في نص من النصوص.

إذن يتعين على الدارس الأسلوبي أن يوزع النظر في قراءته النص الأدبي إلى نواح عدة، منها ما يكوّن علامات فارقة، وإشارات مميزة ينفرد بها كل نص عما سواه، وفي الوقت نفسه يمعن النظر فيما يُعرف بالوسائل الفنية التي تتكرر باطراد في النصوص، وهي أشبه بالأدوات العامة التي يستعملها الأدباء، فتتحول بطريق الترجيح أو التكرار إلى منبهات أسلوبية مميزة. وأما الانحرافات القصدية عن الأنساق اللغوية والنحوية في النصوص على غير مثال سابق فإن تأثيرها الجمالي يتحدد بمدى قبول الذوق لها، ففي مراحل الفوران المعرفي والنزوع المحموم إلى التجديد تستسيغ طبقة من القراء التجاوزات التي تطول البنى الثابتة للغة، وتعد ذلك من ضروب التجديد، في حين يرفض الذوق المحافظ كل ما هو خارج على القواعد

أو العرف، وقد تأسست وفق هذين الاتجاهين على مر العصور تيارات النقد الأدبي، وهي لاتزال تحظى بالتأييد في عصرنا الحاضر، وعلى كل حال فإن مفهوم الأسلوب وإن كان يشمل، كما يقول أمادو ألونسو: «الطريقة التي يتكون بها العمل الأدبي في جملته وعناصره التفصيلية، وهي التي تحدد أنماط المتعة الجمالية الناجمة عنها»(27)، إلا أنه من ناحية ثانية محكوم بظروف خارجية منها ارتباطه بمراعاة مقتضى أحوال السامعين، وإنشاء الخطاب بما يلائم المقامات، وعليه فإن الأسلوب في نهاية الأمر ما هو إلا الآلة التي يستطيع المؤلف جذب المتلقي بها، وهي وإن حملت الألوان الذاتية والطوابع الخاصة، إلا أنها ترمي إلى استرضاء المخاطب لتنال عنده القبول.

وإذا ما انصرفنا إلى رسالة الصابئ لتقصي الظواهر الأسلوبية المميزة، شخصت منبهات لا تدل على أن النص قد اكتملت له من الأدوات ما يمكنه من التأثير في القارئ فحسب، وإنما تكشف عن براعة وثقافة انتهت إلى شخص منشئها بوأته مكانة رفيعة بين كتاب النثر الفني عند العرب.

وليست المتعة الجمالية التي يتلقاها قارئ الرسالة نابعة فحسب من المفردات المنتقاة بصورة دقيقة، ومن ثم انتظامها في سياقات تدل على خبرة واسعة في تصريف أحوال الكتابة وإنشائها، وإنما تنبع من خلال التقنيات البلاغية والوسائل التعبيرية الخاصة التي تميز بها أسلوب الصابئ مما يذكّر بأساليب أمراء البيان العربي في أرقى نماذجها، كما هو الشأن عند أبي العربية وأديبها الفذ، أعني أبا عثمان الجاحظ.

وإذا كان الصابئ ممن يُصنف في إطار الكتّاب الرسميين، إلا أنه نسج رسائله عامة وفق طريقتين: طريقة الجاحظ في تطويل العبارة، والامتداد بها إلى أقصى ما يمكن أن تستوعبه من الأوصاف والإضافات ولوازم العطف، وما تحتمله من الاستئناف والاعتراض

والتلوين، وطريقة ابن المقفع في تطويع اللغة لتستوعب أدق خلجات الفؤاد وخطرات العقل، وبهذه الصورة استوفى نثر الصابئ الألوان الذاتية والموضوعية بعيداً عن الحشو والتكلف والثرثرة.

لقد حفلت الرسالة المثبتة آنفاً بكل هذه الألوان، وتوشحت بكامل الطرائق، ولعل أهم ما يشكل علامات أسلوبية خاصة فيها الامتداد بالعبارة امتداداً يدل على طوف نَفَسِه، وتراكم معانيه، وتخاطر أفكاره، وثراء عواطفه، كما يدل على ثراء معجمه اللغوي، وثقافته الكلامية، ومعرفته في تصريف نواحي العقل، فهو بذلك يستولي على القارئ، ويشده بقوة إلى الالتحام بخطابه، دون أن يترك بينه وبين القارئ فجوات تحدثها لفظة مستكرهة، أو معنى مبتذل.

لقد ظهرت العبارات الممتدة في صدر رسالته كقوله: «إذا تأمله حق تأمله، وعرضه على نقده وتمييزه، وعرف صدق منطقه، وخلوص مصدره، علم أني موصل بباطن مرادي...» فهذه العبارة ابتدأت بالشرط وفعله، وقبل أن تختتم المعنى بإيراد الجواب، حشدت عدداً من الجمل القصار، المتولدة أساساً من المعنى الزاخر الذي تفيض به نفس الكاتب، وهذا ما دعاه إلى تشعيب العبارة بهذه الصورة، فهو يريد استيفاء المعنى، ويعرض كامل جزئياته، ولم يتح له ذلك إلا بتطويل العبارة، وهنا لابد من القول: إن النثر الفني على يد المترسلين بلغ ما بلغ من الدقة والتفصيل، وبهذا اتخذ علامة لنفسه تفرقه عن الشعر، أو عن الذهنية الشعرية التي تعاملت مع النثر على أساس المجمل والمختصر، ولهذا قلنا إن الصابئ ينتمي إلى مدرسة الجاحظ ومدرسة ابن المقفع في آن، لأنه من جهة عمد إلى تطويل العبارة دونما حشو، ثم طوعها لاستيعاب المعاني الدقاق.

ومما نلاحظه أيضاً فيما يتصل بعبارات الرسالة أنها تؤول إلى شيء من القصر بدءاً من منتصفها كقوله: «فالحمد لله على أن أعطى قوس السيادة منه باريها، وأضافها إلى كفئها وكافيها، وفسخ به شرط

الدنيا الفاسد حظوظها إلى أوغادها، ونقض له حكمها الجائر في العدول بها عن نجباء أولادها»، ثم يبلغ في اختصار العبارة في الجزء الأخير حداً يجعله لا يستبقي من لوازم الجملة إلا ما هو ضروري لبنائها كقول: «فارقت الإيثار، وأطعت دواعي الاضطرار، وجعلت اختار الجهات، وأعتام الجنبات...» وهذا إنما هو مؤشر على تسارع النص، إذ إن تطويل العبارة يؤدي عادة إلى التباطؤ، واختصارها يشير إلى نوع من التسارع، والنص في عمومه يعمد إلى التركيز على الصيغ الفعلية، وهي عنصر الحركة الأساسي فيه، ثم ينعطف إلى الصيغ الاسمية، وهي مؤشرات تدل على التباطؤ أيضاً، وبهذه الصورة يترجح الخطاب بين التسارع والسكون، يقول مثلاً: «فإن نوب الدهر تتردد مذ سنين عليّ، وعلى أهل صناعتنا المنحوسة بالعراق، منيخة بنوازلها، ملقية بكلاكلها، كالحة بوجوهها، كاشرة عن أنيابها، لتعاقب الأيدي الوالية علينا، وتدرجها في الإساءة إلينا، وتزايدها في الفظاظة بنا، وتجاوزها المنزلة إلى المنزلة في الاستئصال لأحوالنا، وقد توفر قسطي في تأثيرها، بحسب ضني بعرضي، وصوني لنفسي، وبذلي دونها مالي...» فهذه القطعة من كلام أبي إسحاق تعتمد على حشد هائل للأسماء مقابل نسبة ضئيلة من الصيغ الفعلية التي لا تكاد تكفي إلا لشحن الكلام بأثر بسيط من الحركة. وتعليل ذلك أن الأسلوب الذي اعتمد عليه المؤلف في تشكيل العبارات يتصل بالنفس قبل كل شيء، ففي بدء الرسالة كانت نفسه هادئة، فنسج عباراته بصورة أدعى إلى التأني والاسترسال، وقد آذنت له تلك الحال بأن يستقصي المعاني التي يريد تبليغها للمرسل إليه استقصاء لا يترك منها بقية في نفسه، وبعد أن استفرغ طاقته في استقصاء معانيه، وأخذ يتكلم على سوء أحواله اشتجر الانفعال، فظهر ذلك بصور العبارات القصيرة والسريعة في آن واحد، غير أن التسارع لم يسعفه على تصوير تفاصيل مأساته، فالتفت إلى إشباع النص بالوصف والعطف والإضافة، وحشد من الصيغ الاسمية ما يكفي لوصف حاله البائسة، ثم يعود في آخر الرسالة إلى

الصيغ الفعلية وما ينجم عنها من حركة وتسارع لينهي القول مثلما بدأه في أول الرسالة، وبذلك يستعيد النص توازنه بعد أن شهد توتراً واضحاً أسعف الاستخدام الفني للغة على إبرازه.

ومن خاصية الأسلوب هنا مراعاة المنشئ أحوال المخاطب، فبوساطة الجمل المعترضة الدالة على أن المقصود بالخطاب وزير متنفذ، كررت الرسالة عبارات تخللت السياق سبع مرات مثل قوله: أطال الله بقاءه، أيده الله» فمثل هذه الصيغ تنم عن أدب المترسل، ومعرفته بكيفية مخاطبة كل طبقة بما تستحقه من جليل المكاتبات، وكريم المراسلات، وهذه العبارات من جهة ثانية توشح الأسلوب بمنبهات توجه ذهن السامع إلى الجهة التي يرمي إليها الخطاب، وقد اعترضت هذه الصيغ السياق في المواضع التي ذكرت فيها ليجعل منها المنشئ أشبه بالوسائل التي تجعل من رسالته ملتصقة بموضوعها، فتكرارها بصورة الاعتراض تدل على أن المخاطب حاضر في كل تفصيلات القول، لهذا يقطع المنشئ تسلسل أفكاره بين حين وآخر ملتفتاً إلى الدعاء للوزير بطول البقاء أو دوام التأييد، مما يشير إلى حضور شخصه الجليل في الرسالة بمثل حضوره القوي في ذهن الكاتب.

ومن ظواهر تفخيم المخاطب في هذه الرسالة توجيه الخطاب على جهة الغيبة كقوله: «أنا أعتذر إلى سيدي أطال الله بقاءه من تأخر كتبي عن حضرته الجليلة...» وقوله: «وأبتهج بما يصير أيده الله من ذروة مرتبة يعتليها...» وقوله: «لولا الثقة أيده الله بحقن ماء الوجوه..» وقوله: «وأشرت إلى ما كان سيدي أيده الله قدمه...» فالضمائر هنا كلها عائدة على غائب، مع أن الرسالة موجهة إلى متلق محدد، وكان ذلك يدعو إلى الخطاب المباشر، غير أن أبا إسحاق عدل عن مخاطبة الشاهد إلى خطاب الغائب تعظيماً للمخاطب، لما يشي به خطاب الشاهد من مواجهة لا يستسيغها من ارتفع مقامه وعلا شأنه، وهذا

التقدير البالغ الذي امتاز به الأسلوب من شأنه أن يحظى بقبول السامع، في حين تتضاءل آثار الخطاب المباشر لأنه يفتقد إلى صفة الإيحاء والإشارة والتلميح. من أجل ذلك قيل إن توجيه القول بوساطة ضمير الغائب يجسد الوظيفة الإخبارية للغة، عندئذ يتحول القول إلى جهة من الإخبار، وهذا الأسلوب أعظم أثراً في نفس السامع لما لأسلوب السرد والحكاية من جمال وإثارة.

ومن ظواهر الأسلوب الأدبي في الرسالة استعمال التضاد، وقد تردد ذلك في مواضع عدة كقوله: «علم أنني مواصل بباطن مرادي، وإن صرمت بظاهر فعلي، وملازم بخافي مقصدي، وإن أخللت مسلكي»، وقوله: «وفسخ به شرط الدنيا الفاسد في إهداء حظوظها إلى أوغادها، ونقض له حكمها الجائر في العدول بها عن نجباء أولادها». والتضاد هنا ليس مجرد تقابل بين المعاني، وإنما هو طريقة في التعبير عن العلاقات الضدية التي يعيها المنشئ مستحكمة في حياته، وهو أيضاً طريقة التفكير، إذ العالم من حولنا تحكمه علاقات عدة منها ما تقوم على التماثل والتشابه، ومنها ما تقوم على الاختلاف والتباين، ومنها ما تقوم على التناقض والتضاد، ولست بحاجة للقول: إن العلاقات الضدية التي تحكم العالم هي التي تهيئ المعرفة ببواطن وظواهر الأشياء في وقت واحد، والعلاقات القائمة على التشابه والاختلاف تهيئ لمعرفة الظاهر، وما ينجم عنه الفعل والسلوك، ذلك لأن التضاد علاقة كامنة في بواطن الشيء تحتاج إلى معرفة وخبرة لملاحظتها والتعبير عنها، ومن هنا يتحول التضاد في هذه الرسالة إلى لون عقلي وثقافي، أكثر من كونه مجرد زخرف تتزين به الأساليب، وهنا كشف الكاتب من خلال أسلوب التضاد السر والحكمة من انقطاعه عن مراسلة الصاحب، وهذا ما كان يظهر، في حين لم يكن هذا السلوك يدل على انصرام عهد المودة والوفاء بينهما، ذلك لأن باطن الصابئ لم يزل ينطوي على محبة صافية وحب دائم، وكذلك

قوله مطابقاً بين أوغادها ونجباء أولادها، إذ عبر به عن لون من ألوان الثقافة حيث قُلبت الموازين على غير المعهود حين ظفر النجيب بحظه من الدنيا، وكان ديدن الحياة أن تهب الوغد حظاً وافراً من المال والجاه، وتبخس النجيب حقه.

لقد كان أسلوب الصابئ عظيم الدلالة على عصره من جهة اشتماله على الألوان البديعة، وعلى رأسها السجع، غير أن الأديب لم يسع إلى السجع من الجهة التي تنقاد له المعاني، وإنما جاء سجعه في خدمة المعاني وإبرازها، لذا فهو من الضرب الذي يأتي عفو الخاطر وعلى الفطرة، ولم يأت تكلفاً وتعسفاً، ثم إن أثره يكاد ينحصر في شحن بعض العبارات بلون موسيقي خفيف يترك على النص مسحة جمالية أخاذة، وهو في غالبيته من السجع القصير المستجاد.

وفحوى القول: كان في أسلوب الرسالة دلالة وافية على أن منشئها قد أسهم في رقي الفن النثري عند العرب، وهذا إنما يصدق على عموم رسائله التي بقيت من تراثه، وهو وإن لم يحظ بعناية الدارسين المحدثين على الوجه المطلوب، فحسبه الذكر النابه عند كبار أدباء عصره، ولعل فيما قدمناه في هذا المبحث المختصر ما يوضح شيئاً من قيمة الرجل وأدبه، ويضعه في المكانة التي تليق به.

حواشي البحث

1) الثعالبي (يتيمة الدهر) ص: 23/2.

2) مبارك زكي (النثر الفني) 359/2.

3) المرجع السابق.

4) المرجع السابق.

5) ابن خلكان (وفيات الأعيان) ص: 52/1.

6) المرجع السابق.

7) بروكلمان (تاريخ الأدب العربي) ص: 119/2.

8) الثعالبي (يتيمة الدهر) ص: 31/2.

9) هكذا ورد اسمه عند الثعالبي، وأما ابن خلكان فذكر أنه أبو إسحاق إبراهيم بن هلال ابن إبراهيم بن زهرون بن حيون الحراني الصابئ.

10) ياقوت (معجم الأدباء) ص: 56/1.

11) البديعي (الرسالة الموضحة) ص: 143.

12) ابن خلكان (وفيات الأعيان) ص: 54/1.

13) الثعالبي (يتيمة الدهر) ص: 30/2.

14) ياقوت (معجم الأدباء) ص: 59/1.

15) الثعالبي (يتيمة الدهر) ص: 29/2.

16) ابن خلكان (وفيات الأعيان) ص: 53/1.

17) الثعالبي (يتيمة الدهر) ص: 29/2.

18) بروكلمان (تاريخ الأدب العربي) ص: 119/2.

19) المرجع السابق.

20) أرسلان، شكيب (المختار من رسائل الصابئ) ص: 404.

21) أراد: مسرعاً.

22) الراحة.

23) الارتفاع.

24) سعة العيش وخصبه.

25) يقال أجم الماء: تركه يجتمع.

26) أرسلان، شكيب (المختار من رسائل الصابئ) ص: 11.

27) فضل، صلاح (علم الأسلوب) ص: 86.

المصادر والمراجع

1) أرسلان، شكيب (المختار من رسائل الصابئ) طبع بيروت 1898م.

2) البديعي، يوسف (الصبح المنبي عن حيثية المتنبي) تحقيق: مصطفى السقا ومحمد شتا طبع دار المعارف بمصر 1963م.

3) بروكلمان، كارل (تاريخ الأدب العربي) ترجمة عبدالحليم النجار الطبعة الرابعة دار المعارف بمصر 1977م.

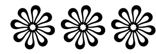
4) الثعالبي (يتيمة الدهر) طبعة الصاوي سنة 1934م.

5) ابن خلكان (وفيات الأعيان) تحقيق إحسان عباس طبع دار صادر بيروت.

6) فضل، صلاح (علم الأسلوب) طبع القاهرة.

7) مبارك، زكي (النثر الفني) دار الجيل بيروت 1975م.

8) ياقوت (معجم الأدباء) نشره محمد فريد الرفاعي، دار المأمون.



تأصيل وتعريف

جذور التراث:

- إحدى إصدارات النادي الأدبي الثقافي بجدة.
- فضاء معرفي يهتم بالتراث في كل مجالاته وآفاقه.
- تصدر بشكل دوري «كل أربعة أشهر» إن شاء الله.

جذور التراث:

- تسهم في استنطاق تراثنا الخالد، والانفتاح على المناهج والنظريات الحديثة.
- تنفتح على جميع الحقول المعرفية والفكرية والعلمية والأدبية والتاريخية واللغوية في ثقافتنا وحضارتنا العربية والإسلامية.
- تعرف بالكتب والرسائل العلمية المختصة بالتراث «عروض ومراجعات».
- تقف على رموز الثقافة المعنيين بالتراث من المعاصرين وقفات تحية واعتبار.

جذور التراث:

- ترجو من كتّابها أن تكون الدراسات والأبحاث متعلقة بالتراث ومكتوبة باللغة العربية. ومرقومة على الحاسب الآلي «على شكل أقراص مضغوطة **CD**» أو ترسل من خلال موقع النادي الإلكتروني: Judhur@adabijeddah com.
- يحق لهيئة التحرير اختصار الموضوعات المطولة، وتعديل ما يمكن تعديله في نص الدراسات والبحوث التي تصل إلى المجلة.
- أن لا تكون الدراسات والأبحاث منشورة من قبل أو مقدمة للنشر في جهة أخرى.

هيئة التحرير

المشـــاركـون

رقم الإيداع 19/2536

محتويـــــــات العـــدد

جذور

العنوان

النادي الأدبي الثقافي بجدة
الإدارة: حي الشاطىء
جدة ص.ب (5919)
جدة (21432)
فاكسميلي: 6066695
هاتف: 6066364-6066122

JUDHUR

Literary & Cultural Club Jedda
P.O. Box : 5919
Jeddah 21432
FAX : 6066695
Tel : 6066364 - 6066122
www.adabijeddah. com

تقـديـم

لعله من المحزن والمؤسف أن تجد كتب أو مجلات الزينة، وطهي الطعام، وقراءة الأبراج، والأدب الرخيص، تجد سوقاً رائجة عند البعض في الساحة الثقافية والفكرية في عالمنا العربي، وقد يقول معترض: إن الغرب يوجد به مثل هذا الضرب من الكتابة ولم يؤثر ذلك في عطائه الفكري، ولابد من جلاء وتوضيح مثل هذا الأمر، فالغرب في البداية عكف على قراءة التراث العربي والإسلامي الذي مثل حلقة هامة في العصر الوسيط بين تراث الأمم الأخرى وما أضافته إبداعات الحضارة العربية والإسلامية إلى هذا التراث وبين الحضارة المعاصرة، ولاتزال دور البحث في الغرب تمد مجتمعاتها بالإنتاج الفكري الجاد الذي هو الأساس في صناعة الثقافة الغربية المعاصرة وقدرتها على الاستمرار – رغم الكثير من السلبيات – بينما يشهد العالم العربي مصرع الدوريات الثقافية الجادة لأسباب عدة منها «العجز المالي وانكماش سوف قرائها والذي وصل إلى ذروته بتوقف مجلتي الرسالة والثقافة عن الصدور عامي 1952 و1053م أي قبل ما يقرب من نصف قرن من الزمن». «انظر: د. صلاح عيسى، الدوريات الثقافية ومشروع النهضة العربية، كتاب العربي، 69، يونيو/2007م».

وإذا كان من عادات الغربيين الحميدة هو الاطلاع والقراءة، فالصحف الرصينة في بريطانيا مثل «التايمز» و«الجارديان» و«الديلي تلغراف» و«الصنداي تايمز» و«الأوبزرفر» يصل توزيع بعضها إلى المليون والبعض الآخر إلى الأقل من المليون – مما يعني ارتباط الفرد الغربي بعادة القراءة وعدم استبدالها بعادات أخرى أقل نفعاً وجدية، فإنه من المؤسف أن نجد الإحصاءات التي صدرت عن منظمة اليونسكو UNESCO، والتنمية للأمم المتحدة UNDP تشير إلى تدهور خطير في معدل القراءة لدى العرب بشكل عام بحيث أن الخط البياني الهابط يكاد يصل إلى أوطأ مستوى في العالم أجمع أي بعدل كتاب واحد لأكثر من 30000000 شخص في المنطقة الغربية، كما تشير الدراسات التي نشرتها اليونسكو/ بيروت عام 1996م حول القراءة في العالم العربي من ورق في صناعة الكتب – أي كتب – يكاد يوازي ما تستهلكه دار نشر أوروبية واحدة. «انظر: شوقي عبدالأمير، أزمة القراءة ومستقبل الهوية العربية في مطلع الألف الثالث الميلادي، كتاب العربي، العدد 69، يوليو 2007م».

ولعل الأمر يعود في بعض خلفياته إلى الوضع الحضاري الذي تعيشه الأمة العربية منذ أكثر من قرن من الزمن ولم تفلح كثير من مشاريع النهضة في إصلاحه أو التخفيف من حدة سلبياته ولابد من وضع خطط ثقافية متكاملة حتى تتعود الأجيال

الصـاعدة على القراءة الجادة وتضـع حداً فاصـلاً بين أوقات العـادات الإيجابيـة الجادة وفي مقدمتـها القراءة والحوار والقبول بالرأي الآخـر وبين العـادات السلبيـة التي تميل إلى اللهو والتكاسل ووصـل الأمر بنـا إلى إقصـائية شـديدة يمارسـها ما يمكن الإشـارة إليه بـأقصى اليمـين وأقصى اليسار وكلاهما ضَرٌّ ضرراً بالغاً بمسيرة الأمة حضـارياً وفكرياً وثقافياً، ولابد أن يعي القائمون على المناهج التعليمية في بـلادنا العربية بأنه من دون تعويد الطالب أو الناشـئ على قيم ذاتية سامية من مثل القبول بالآخـر إن كان هذا الأخر يعيش في المنزل المجاور والقريب أو كان بعيداً ومن خلفيات حضـارية وثقافية مختلفة فإنه لا يمكن للأمة بدون هذا الوعي الحضـاري أن تنهض من كبوتها الثقافية المزمنة.

وفـي هـذه الـدورية – **جذور** – والتـي تسـعـى لمقاربة التراث بمنـاهـج مـلائمة ومتعودة من دون إغراق في المصطلحات التي تحتاج لشروح وهوامش – فيضيع النص معها أو تلفه عباءة المصطلح الغامض ولا تكاد تبين عنه، وإن ما هو مقبول وناجح من هذه المناهج هو ما لا يؤثر على فهم القارئ أو يشـوش ليه فتكون النتيجة أن ينفض يديه عنه ويبحث عن بديل آخر قد يكون مما أشرنا إليه في بداية المقدمة من الكتب والمجلات الرخيصة والهزيلة – معاً – وقد تنوعت البحوث التي يضـمنها هذا العدد من مجلتكم «**جذور**» التراث بين الديني والتاريخي والفلسفي والعلمي التطبيقي واللغوي والنحوي والأدبي، إضافة إلى قراءة واعية في كتاب هام أصدره مركز البحوث العلمية بجامعة أم القرى وهـو «المقاصد الشافية في شرح الخلاصـة الكافية» لـلإمام الشاطبي آخذين في الاعتبار توجه بعض مراكز البحوث فـي العالم الغربي لدراسة علم مقاصد الشريعة الذي كان للعالم الكبير الطاهر بن عاشور – رحمه الله – دور في نفض الغبار عنه، وإن الأمة في مسـيرتها الراهنة التي تتعرض لهجمة شرسة من البعيدين عنها وبعض الأقربين لهي في أمس الحاجة للكشف عن هذا العلم وأهدافه وغاياته وضوابطه.

وإننـا لنشكر – هيئة التحرير في هذه الدورية – للباحثين العرب تعاونهم معنا وتقديمـهم لإنتاجـهم الرصين وإبداعاتهم الفكرية القيمة، مؤملين بذلك تواصل البـاحثين العرب مع بعضـهم البعص وإنها لغاية سـامية أن توحد الثقافة العربية بين أبنائها في جميع حواضر العالم العربي الإسلامي ومراكز وهيئات بحوثه المتخصصـة، كما نشكر القراء الذين بعث بعضـهم إلينا بشيء من إنتاجه أو إبداعه الذي سـوف يحظى لدى أسـرة المجلة بالرعاية والاهتمام آمين من الجميع أن يغضوا الطرف إن قصرنا في حقهم أو تأخرنا في الرد عليهم، وإن لنا في حسن ظنهم وكريم تعاملهم عزاء وسلوى ومسرَّة. والله ولي التوفيق.

رئيس التحرير

د. عاصم حمدان

فكرة الانتماء في لامية الشنفرى الأزدي

جاسم بن صالح الدليمي(*)

هدف البحث:

يهدف البحث إلى استجلاء فكرة الانتماء عند الشنفرى الأزدي شعوراً وواقعاً، شعوراً ينتابه لحظة إحساسه بالضياع أو فقدان الصلة بالأهل والجماعة وهو محاصر بالطبيعة وضراوة عناصرها، وواقعاً يحاول الشاعر إقامته والعيش في ظله، والبحث قراءة جديدة لقصيدة الشنفرى المعروفة باللامية، تحاول في ضوء منجزات النقد الحديث النظر إلى القصيدة بوصفها تشكيلاً لغوياً جمالياً يعبر عن تجربة الشاعر في الحياة والوجود، وتتلمس من خلال هذا التشكيل الجمالي للقصيدة المعطيات الفكرية التي تتجه صوب فكرة الانتماء عند الشنفرى، متخذة من التحليل الفني لأبيات القصيدة وسيلة لتحقيق غاية البحث.

وقد نالت لامية الشنفرى اهتمام الشراح قديماً والنقاد حديثاً، بما يؤكد أنها نص شعري مهم في التعبير عن تجربة الإنسان العربي في العصر السابق للإسلام، وبثراء هذا النص الذي يمكن معالجته بوسائل نقدية متنوعة المناهج، لا تخلو من اجتهادات لها أجر السعي والمحاولة.

(*) باحث يمني.

مقدمة البحث:

تبرز فكرة الانتماء عند الشنفرى ويتنامى الشعور بها حين لا يجد ملاذاً له يركن إليه من قسوة العيش والحياة، وهو يواجه مصيره فيها وحيداً تائهاً.

لم يكن الانقطاع عن الجماعة ومفارقة الأهل هدفاً يسعى إليه الشنفرى في حياته (وهو الباحث عن الانتماء)[1] بقدر ما كان هاجس التفرق بسمات شخصية ترسم ملامحه وتميزه عن الأفراد وربما تبرز فيه القيم الإنسانية النبيلة الرافدة في أعماق ذاته، وهو الشاعر المتمسك بالحياة الكريمة لا الذليلة كما يعلن ذلك في شعره[2] الحريص على تحقيق وجوده الإنساني المتفوق فيها دونما عوائق أو موانع تحول بينه وبينها.

ربما وجد الشنفرى في الرحيل المؤقت عن الجماعة ومفارقة الأهل مطمحاً له يحقق فيه رغباته الإنسانية من حيث (إن الشاعر الجاهلي لم يكن يتحرك دائماً في فلك القبيلة بل إنه كثيراً ما يعزف على أوتار فردية عميقة)[3]. ولكن يبقى شعور الانتماء بشدة إليها على الرغم من ميله عنها.

وقد اختار البحث قصيدته اللامية[4] بوصفها النموذج الشعري الأرقى عند الشاعر الذي عبر بصدق عن تجربة الرحيل والميل عن الجماعة، اللامية كشفت أبعاد تجربة الشاعر ومغامرته في العيش المنفرد، هي صوته الذي يحكي تجربته مع الطبيعة وأشيائها، يبث فيها آلامه وأوجاعه وهو واحد منفرد يواجه قسوتها ووحشتها، ويمضي معها بضراوة لا ترحم، لا سند له فيها سواه وما يملك من صبر وجلد،

تمثل اللامية رؤية الشنفرى الشعرية للأشياء والقوانين التي تنتظم فيها، رؤيته التي تمزج بين فعل التمرد الإنساني على نظام الجماعة وبين الشعور بالانتماء إليها والحاجة الماسة لها لحظة الرحيل والغربة. رغبتان متضادتان رغبة

الميل عن الجماعة المرسومة على وجه القصيدة الطافية على سطحها، ورغبة التمسك بالجماعة والانتماء إليها، الرغبة الغاطسة في أعماق القصيدة مثلما هي ماكثة في أعماق الشاعر ووعيه، ويبقى في هذه القصيدة ظواهر وبواطن لم تكشف الكشف كله وهي ترشح طرق تناول جديدة لم يسبق إليها[5].

يغرس الشنفرى في القصيدة بؤراً تعبيرية تتمثل بفكرة الانتماء وتعبر عنها، ينثرها على سطح القصيدة بتأثير انفعاله الوجداني والنفسي بها، لنا أن نلملم أطرافها لتوصلنا إلى هذه الفكرة أو تكشف لنا وجهها بوضوح أكثر. يقول الشنفرى:

1 - أقيموا بني أمي صدور مطيِّكم	**فإني إلى قوم سواكم لأميَلُ**
2 - فقد حُمَّت الحاجاتُ والليل مقمر	**وشُدَّت لطيَّاتٍ مطايا وأرحُلُ**
3 - وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى	**وفيها لمن خاف القلى مُتعَزَّلُ**
4 - لعَمرُك ما في الأرض ضيق على امرئ	**سرى راغباً أو راهباً وهو يعقلُ**

تأخذ لوحة الافتتاح في القصيدة مساحة الأبيات الأربعة الأولى وتنطلق من تركيب الجملة الفعلية (أقيموا) خطاب الأمر الموجه إلى الجماعة، وفي هذا إشارة إلى حضور الجماعة في وعي الشاعر، وربما بضغط هذا الحضور افتتح لوحته بهذه الصيغة الفعلية، التي يلاحظ فيها ارتباط الفعل (أقم) بالفاعل (الضمير) واو الجماعة) دونما فاصل لغوي. إن نبرة التعالي في توجيه الأمر إلى الجماعة تكشف عن اعتزاز الشاعر بذاته وتنمي فيه كبرياء التفوق دفعاً أو ترميماً لانكساره النفسي من حالة إهمال الجماعة له أو نكرانها وجوده الاجتماعي بينها، وربما كان هذا الإهمال دافعاً للشاعر في إعلان رغبة الميل عن الجماعة.

إن الانفصال عن الجماعة ليس أمراً هيناً أو يسيراً عند الفرد الجاهلي عامة والشاعر خاصة بسبب من طبيعة الحياة الجاهلية القائمة على انتماء الفرد

إلى الجماعة في كل أحواله وأحوالها. صيغة العيش المنفرد أو المنقطع عن الجماعة غير مقبولة واقعياً في هذا العصر وغير مسموح بها قبلياً فضلاً عن عدم إمكان تحقيقها عملياً بأمان واقتدار عند الفرد الواحد. فردية العيش تكاد تكون ملغاة في وعي وسلوك الشعر الجاهلي لأن حاجة الانتماء إلى الجماعة حاجة نفسية ووجدانية واجتماعية فضلاً عن كونها حاجة إنسانية مهمة.

الانتماء عند الشاعر الجاهلي يعني الهوية القبلية، يعني الوجود القبلي له في جانب آخر، بل يعني تمكن فاعلية الشاعر الاجتماعية من التحقق والإنجاز في ظل حماية القبيلة لها وفي ظل اطمئنانه النفسي والوجداني. الانتماء يمثل المشاركة الفاعلة في صنع تاريخ القبيلة وهويتها الحضارية.

قد يساهم ارتباط الشاعر بالجماعة وتمسكه بالانتماء إليها في إلغاء شخصيته الإبداعية أو يضعف أداءها في التعبير عن ذاته وخصوصية موقفه من الأشياء حوله أو نظرته إليها، لاسيما إذا كانت هذه النظرة تفارق أو تتضاد مع نظرة الجماعة لتلك الأشياء والعادات والتقاليد ونظم الحياة، وربما يتنازل الشاعر عن احتجاجاته الخاصة وإبداعاته الشخصية المعبرة عن الحياة من أجل الجماعة حيث لا صوت يعلو فوق صوتها.

إن ارتباط الشاعر بالقبيلة يعني رهن إباءه الشعري في إطارها ودورانه في فلكها، فرديته تذوب في جماعية القبيلة أو تكاد، تلتصق فردية الشاعر بثوابت القبيلة - عاداتها وتقاليدها - وفي تحرره منها بكسر طوق تلك الثوابت ويخرج إلى فردية الشاعر بوابت القبيلة - عاداتها وتقاليدها - وفي تحرره منها بكسر طوق تلك الثوابت ويخرج إلى فردية جديدة يصنعها وعيه بالحياة، ويتشكل موقفه من القبيلة وفق هذا الوعي وتلك الرؤية الناشزة عن عادات وتقاليد القبيلة، يخلق عالماً آخر، قد يكون مضاداً لعالم القبيلة - لكنه ليس معادياً لها - وهو منحرف

بالتأكيد عن القبيلة وكيانها الضاغط بقسوة العادات والتقاليد على الشاعر ورؤيته ووعيه بالحياة ونظامها أو أشيائها.

إن أزمة الشنفرى الوجودية تكمن في تحقيق وجوده الإنساني في الحياة بفاعلية إنسانية راقية لا يعيقها شيء من عادات وتقاليد وهي ليست منفلتة من هذه الضوابط أو النظم، إنما لها مشروعها الإنساني ونظامها الأكثر التصاقاً بالإنسان وهواجسه ومعنى الحياة فيه. هو لا يريد لوجوده الإنساني أن يكون خارج إطار القبيلة، خارج الفعالية الاجتماعية باستقلالية تامة، كما أنه لا يريد لهذا الوجود الذوبان في كيان القبيلة حد الغياب أو النفي وضياع ملامحه الفردية أو الشخصية.

هي أزمة وجودية تسعى نحو التوازن بين الخروج والانتماء، بين التمرد والولاء، نحو ضبط حركية الخروج داخل الانتماء، ومراقبة سيطرة الانتماء على الخروج، أزمة لها وعيها الذي يرى الخروج التام أو المنقطع عن الجماعة ضياعاً لذات الشاعر مثلما يجد الانتماء الغارق في القبيلة فقداناً لها.

محاولة الشاعر الموالفة بين رغبتي الخروج والانتماء، التصادم والتصالح، تتطلب استقلال شخصيته بوعيها داخل إطار الجماعة، والمحافظة على هذا الاستقلال، فضلاً عن ارتباط هذه الشخصية بدرجة وثيقة في انتمائها إلى القبيلة، من هذا المرتكز يعمد الشنفرى إلى الإعلان عن رغبته في مفارقة الجماعة في الظاهر النصي للقصيدة، مثلما يبوح بالانتماء إليها شعوراً وواقعاً في المخفي الغائر من عمق القصيدة.

تنهض صيغة (بني أمي) في مفتتاح القصيدة للتعبير عن هذه المعاني المشار إليها ففيها تصريح إلى الانتماء الأول الأصل - على الرغم من أنها تبدو صياغة متداولة في الخطاب الشعري الجاهلي - لكنها تحمل دلالات مهمة لابد

من الوقوف أمامها. الأم الانتماء الأول في وعي الشاعر وواقعه، وفكرة الأم هي أول واجبات الضمير(6).

ينطوي هذا اللفظ والانتماء على معاني الحب والرحمة والحنان وسواها، هذه المعاني يحتاجها الشاعر الآن أو في عموم حياته ليواجه بها قسوة الأشياء من حوله ويقيمها درينة له بوجه الجماعة القاسية هي معاني الأم الأصغر الحانية عليه، تقف نقيضاً للأم الأكبر (الجماعة - القبيلة) القاسية عليه، الأكبر من فرديته وفردية الأم الأصل، القبيلة التي تغافلت عن شيء من هذه المعاني في تعاملها مع ولدها الشاعر.

الأم الأصل تغفر لولودها ذنوبه وخطاياه، الأم الجماعة لا تغفر إنما على العكس وسعت دائرة الآثام والخطايا عند الشاعر وقست عليه بعاداتها وتقاليدها.

هي موازنة فكرية اجتماعية يقيمها الشاعر بوعيه بين نموذجين للأم، منطلقاً من فهمه لأصل العلاقة بين الفرد والأم والدة كانت أم قبيلة.

النموذج الأول هو الأم القبيلة، معلن عنه في النص (بني أمي) والنموذج الثاني مضمر في ذات الشاعر أو وجدانه هو الزم الوالدة. الأول يعبر عن معاني القسوة والشدة في موقفه من الشاعر، أما الثاني فيحمل معاني الرحمة والعطف والحب.

يعلن الشاعر ميله عن النموذج الأول بمعانيه ومضامينه الاجتماعية المشار إليها، ويلتصق بالثاني لتمسكه بالمعاني الإنسانية التي يحتاجها في كل زمان وحين، حتى في لحظة تمرده وميله عن الجماعة.

وتبقى صيغة (بني أمي) مهمازاً فاعلاً في حياة الشنفرى لاستنهاض الشعور بالانتماء إلى الجماعة. على الرغم من عنف الخطاب الشعري الموجه

إليها، تستدعي صيغة (بني أمي) المعلقة في النص صيغة (بني أبي) المضمرة في ذات الشاعر ووعيه، تستدعيها للمفارقة القائمة بينهما واقعاً وشعوراً، تستدعيها للاقتصاص منها بجناية إيقاع الأذى بأبنائها حين تمادت في التمسك بعاداتها وتقاليدها دونما شفقة أو مغفرة. هذا الأذى الذي تسبب في خروج الأبناء والميل عن الجماعة بتمرد إنساني لا ينطوي على عداء أو نكران أو كره، إنما هو احتجاج على سلبية بعض العادات والتقاليد في التعامل مع الأبناء، (بني أبي) مضمر شعوري وشعري مضاد لـ (بني أمي) بما يمثل الأب في وعي الشاعر من معاني القسوة والغلظة، وبما تحمل الأم من معاني الرحمة والحنان، ذلك أن الشاعر يجد الأمومة أوثق وأقدر على تربية الشعور بالانتماء من الأب[7].

(بني أبي) لا يحمل إلى الأب المباشر بقدر ما يحيل إلى المجتمع الذكوري المسيطر على القبيلة والموجه لقراراتها وتقاليدها، فليس للأم الأنثى – ذات الطبيعة الراحمة – أثر في ترسيخ هذه العادات وإنجاز تلك القرارات.

الظلم الذكوري – وفق هذا الفهم لبني أبي – الواقع على الأبناء يدفعهم نحو التمسك بالأنثى الأم لتشكل قيمة جوهرية في حياتهم لا يمكن التفريط بها، ولا يمارس ضدها استنكاراً، مثلما يفعلون مع آباء المجتمع الذكوري، حيث إن (الظلم جوهر قيمي وليس رد فعل ظرفي) يتخذ من المجتمع الذكوري ضد الأبناء الذين هم على شاكلة الشنفرى.

ولتثبيت فكرة الانتماء من خلال الأم الرحمة تأتي صيغة (صدور مطيكم) إنعاشاً لهذه الفكرة على مستوى المفتتح الشعري، وتنشيطاً لها في وعي الشاعر، بما تكتنز مفردة (صدور) معنى الرحابة والاحتواء وتجاوزها دلالة الارتباط بالإبل والإحالة إلى صدر الأم، الموضع الأول الذي يستقي منه الشاعر معاني الحب والعطف[9].

في (صدور) تتموضع الأم شعوراً وواقعاً في ذات الشاعر، هي مثابة

لحلم الأمن ومسعى الاستقرار النفسي والوجداني، يستعيده الشاعر في هذا المفتتاح لحظة إعلان الميل لحاجته الإنسانية إليه، إن الانتماء إلى الأم شاغل مهم عند الشاعر الجاهلي ذلك أن الأم هي المنبت الحقيقي لفكرة المحبة والرضا والسلام[10].

(صدور) الموضع الحامي للإنسان في الشاعر، المانح رحمة له تحتضن طفولته وحباً يملأ قلبه وحناناً يسور رجولته.

وفي ذات الوقت ينفتح (الصدر) الحيز الصغير من جسد الأم ينفتح في وعي الشاعر ويمتد ليضم مأساته ويعلن من خلال (صور مطيكم) تمرده وميله عن الأم الجماعة.

وفي تحريرنا لصيغة (صدور مطيكم) على مستوى البناء النحوي نلاحظ اسمية التركيب المكون من (صدور) المفعول به المضاف و(مطي) المضاف إليه وضمير المخاطب (كم) الكاف مع الميم علامة الجمع. إن اسمية مفردات التركيب تمثل في دلالتها الثبات - في الاسم ثبات وفي الفعل حركة - ثبات اسمية مفردات صيغة (صدور مطيكم) يعبر دلالياً عن ثبات موقف الشاعر في الارتباط بفكرة الأم الرحمة، وحركية جملة التركيب يعبر دلالياً عن رغبة الشاعر في التحول والميل عن الأم الجماعة القسوة. وتعميقاً لفكرة الانتماء والشعور بها عند الشنفرى نلاحظ في المفتتح الشعري صيغة اسم التفضيل (لأميل) المؤكدة باللام، وهي توحي بالرغبة الأكيدة عند الشاعر وإصراره من خلالها على الرحيل عن الجماعة والميل عنها، وليس الانقطاع وبتر العلاقة معها كما ذهب إلى ذلك أحد الباحثين[11] لأن في الرحيل عودة وفي الميل رجوع على العكس من الانقطاع والبتر لا عودة ولا رجوعاً، الشاعر لا يريد إنهاء العلاقة مع الجماعة تماماً قدر ما يريد تصحيح أو تعدل طبيعة العلاقة القائمة معها، (بل هو يطلب حقوقه في الانتماء الصحيح إلى الهيئة الاجتماعية)[12].

في الانقطاع ضياع لهوية الشاعر القبلية وفي الرحيل أو الميل عودة لاسترجاع انتمائه القبلي فالمنقطع لا يعود، ومما يعزز هذا المعنى إعلان الشاعر الميل (لأميل) فعلى الرغم من صيغة اسم التفضيل – التي تشعرنا بالمبالغة – في الميل والإصرار عليه في الانحراف عن الجماعة إلى قوم آخرين إلا أنه سيعود يوماً ما إذ يمكن للانحراف أو الميل أن يستقيم ويعود كما كان، ليس كالانقطاع أو البتر، لا أمل في العودة ولا رجاء في الاستقامة أو أن الأمل فيهما ضعيف، في الميل تبقى الجذور مرتبطة بالأصل – وفي هذا ملمح من ملامح فكرة الانتماء عند الشاعر – أما في الانقطاع فلا.

لا يمارس الشنفرى في ميله عن الجماعة والرحيل عنها عملاً عدائياً ولا قولاً هجائياً، إنما يستغل الطبيعة وعناصرها بدائل موضوعية عملية مؤقتة عن علاقته بها، فتبرز الأرض والمنأى والمتعزل والحيوان عناصر واقعية بديلة ينشط الشاعر في إقامة علاقة معها، كل حسب معطياته التي تمكنه من ممارسة فرديته في الحياة بطلاقة وحرية تستوعب الأبيات الآتية من القصيدة هذا المعنى وتبث تفاصيل علاقة الشاعر بالطبيعة وعناصرها. يقول الشنفرى:

3 – وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى وفيها لمن خاف القلى مُتَعَزَّلُ

4 – لعَمرُك ما في الأرض ضيق على امرئ سرى راغباً أو راهباً وهو يعقلُ

5 – ولي دونكم أهلون سِيدٌ عَمَلَّسٌ وأرقط زُهلولٌ وعرفاءُ جَيالُ

6 – هم الأهلُ لا مستودَعُ السرِّ ذائعُ لديهم ولا الجاني بما جَرَّ يُخذلُ

7 – وكُلٌّ أبي باسلُ غيرَ أنني إذا عَرَضَت أولى الطرائدِ أبسَلُ

تقف الأرض بمفهومها الشعري في مقدمة تلك البدائل الموضوعية عن الجماعة. إن انفتاح الأرض (وفي الأرض منأى) المكان ليستوعب المنأى على مستوى النص الشعري هو انعتاق مؤقت مرحلي للإنسان الشاعر من سلطة القبيلة وعاداتها المطوقة له، هو تجدد لصلة الشاعر بالحياة وفق نمط أحدثته فرديته يقيم فيه أعمدة وجوده الحر.

المنأى الشعري تموضع للملاذ البعيد، وتضاد للمقترب الواقعي المجسد لمحنة الشنفرى. ثمة صلة وثيقة يقيمها الشاعر بين المنأى المكان البعيد وبين المعنى الكريم (منأى للكريم) يستثمرها في إزالة الأذى عن الكريم وليوطد في المنأى ذاته الناشطة في إسقاط قلى الجماعة ومصاولة بفضائها بكبرياء الفارس وعفو الكريم.

يمارس الشنفرى من خلال صفة الكريم فروسية أخلاقية اجتماعية تتعالى على فعل اللئيم القابع في المقترب القبلي المضمر شعورياً وشعرياً والمتحقق واقعياً في علاقته بالقبيلة.

في المنأى الكريم إنعاش لحياة الشاعر يناهض المقترب اللئيم المحاصر لحياته (حيث للمكان عند الشاعر الجاهلي وجهان: وجه يجذب ففي المكان وحده ترتسم تحققات الفروسية وأبعاد الفارس، ووجه يخيف إذ من المكان تأتي مفاجآت السقوط)[13].

ويستكمل المتعزل وظيفة المنأى شعرياً وواقعياً، فإذا كان المنأى يحقق للكريم افتراقاً وتعالياً عن الأذى، فالمتعزل يمضي به إلى خارج دائرة القلى البغضاء ليعلن خلاصه من مضايقات الجماعة في جرح كرامة الإنسانية.

يلح الشنفرى في هذه الأبيات على توكيد فكرة الرحيل واقعاً منجزاً فهي ناشطة في وعيه متحققة في مفارقة الجماعة. فتبرز الأرض المكان البديل عن مستقر الجماعة نتيجة طبيعية لأثر هذه الفكرة عليه، الأرض واسعة منفتحة في الواقع والشعور، فله أن يمضي إليها خلاصاً من قهر الجماعة.

الأرض ليس بوصفها مكاناً جغرافياً محدداً بل بأثرها الفاعل في ذات الشاعر ملاذاً تتسرب إلى النص الشعري لتنجز فكرة الرحيل وتعلنها فعلاً قائماً، الأرض وفق إطارها الشعري المعلن عنه في النص هي المتمنى الذي يُنفِّس

عن الشنفرى جانباً مهماً من أزمته الوجودية مع الجماعة. ليس ثمة ضيق فيها لمن أراد السعة بمعنى ليس ثمة قمع وعبودية لمن أراد الكرامة والحرية، شرط أن يعي ما يريد ويدرك ما يفعل دونما رهبة أو خوف، دونما استسلام وعجز.

الأرض بوصفها فكرة خلاص منتشرة على مساحة من القصيدة لكنها تتمركز في البيتين الثالث والرابع كمفتتح شعري عن المكان المفتوح وليس المغلق، مكاناً مفتوحاً بانفتاح الأفق وسعته وليس مغلقاً بدائرية الأرض المقام.

من هنا نلاحظ ما يتداعى عن معنى الأرض هذا من تقابلات ضدية يفيد منها الشاعر بمداواة كبريائه المجروحة من نظرة القبيلة إليه (وهو يرفض طبيعة العلاقات الاجتماعية في عصره ويهفو إلى حلم أمومة عامة)[14] حيث تتجسد هذه التقابلات على هذا النحو:

المنأى الكريم + المتعزل المرغوب فيه × المقترب اللئيم + المندمج المرغوب عنه



في محاولة استفزاز مشاعر الإنسانية عند القبيلة لعلها تفيد في مراجعة موقفها من الشاعر يقدم الشنفرى مجمع الحيوان في الأبيات 5-7 بديلاً للانتماء عن الجماعة متخذاً من لفظتي (أهلون، أهل) عنصر استنهاض لتلك المشاعر

والأحاسيس في الجماعة، بما تنطوي عليه هاتان اللفظتان من معاني الانتماء والألفة والمحبة القائمة بين الأفراد في الأهل الواحد والأهلون الأكثر احتواء.

هو يعلن صراحة انتماءه إلى أهلين غير انتمائه الأول القبيلة، لكن هذا الانتماء البديل يبقى ناقصاً وناشزاً أو شاذاً لأنه فاقد لعنصر المشترك الإنساني – الأحاسيس والمشاعر – القائم بين الأفراد في تشكيل الجماعة الذي من خلاله يدرك بعضهم هم بعض ووجه، فمجتمع الحيوان على الرغم من طلاقته وحريته يبقى مجتمعاً شاذاً في الانتماء الإنساني إليه، هذا المعنى عندما تتلقاه القبيلة في هذا الإطار قد ينشط فيها الإحساس الإنساني بعمق مأساة الشنفرى فيدفعها ذلك إلى احتوائه فرداً بينها ويتحقق له انتماءً عملياً إلى الجماعة، وينجح في إنجاز فكرة الانتماء واقعاً معاشاً.

تضمر لفظتا (أهلون، أهل) فكرة الانتماء الإنساني المهيمنة على وعي الشاعر وإن اتخذت في المعلن الشعري موقع النقيض للانتماء إلى الجماعة.

الشنفرى لا يريد على مستوى الشعور والوجدان أن يكون مجتمع الحيوان بديلاً عن مجتمع الإنسان بل يقدمه بوصفه احتجاجاً واعياً صادراً عنه ضد الجانب السلبي في نظام القبيلة الذي لا يغفر للجانب جنايته ولا يحفظ سره ويخذله ساعة النصرة، وحتى على مستوى الواقع لا يقبل الشنفرى مجتمع الحيوان بديلاً موضوعياً عن الجماعة لأنه يعي أن هذا البديل قسري مفروض عليه بإرادة الطبيعة لا بإرادته هو وإن بدا مختاراً له، المجتمع البديل واقع مرغوب فيه بوصفه عنصر استفزاز للجماعة لا بوصفه واقع حياة وعيش وهو بديل مرغوب فيه شعرياً مرغوب عنه شعورياً، الشنفرى يرفض في الشعور والوجدان واقع الحيونة وإن تبناه شعرياً، لأنه يدرك أن هذا البديل لا يرقى إلى مجتمع الإنسان الذي يطمع إليه لاسيما الفاضل الكريم في تعامله مع الأفراد.

إن حضور المجتمع الحيواني البديل لا يلغي التصاق الشاعر بالمجتمع

الإنساني على الرغم من نفيه شعرياً حي يبقى قائماً في وجدان الشاعر ليعبر عن محنة الاتصال الانفصال، الانتماء الخروج، ولتأكيد هذا المعنى نلاحظ أن ليس ثمة فرح يبديه الشنفرى حين يمضي إلى الإشادة بمجتمع الحيوان لأنه مقهور بفعل الخروج الميل.

إن انتماء الشاعر إلى المجتمع الحيواني البديل ربما كان بدافع التحرر من قيد الجماعة، وربما يدافع إغرائها لإعادة النظر في موقفها منه، وهذا يوضح رغبته الأكيدة في الانتماء إلى الجماعة دون التفريط بها، وقد سعى إلى جعل ندائه الشعري يلامس الجانب الإنساني في القبيلة بتأثير لفظي (أهلون، أهل) ويتجنب مخاطبة الجانب العقلي فيها الخاضع لمؤثرات النظام الاجتماعي القبلي.

يفيد الشاعر من (أهلون، أهل) وما يتداعى عنها من معان في الألفة والمحبة في تحقيق أهليته الإنسانية في الانتماء إلى القبيلة دون الانتماء إلى الطبيعة وعناصر الحيوان فيها، وإن احتمى بها.

(أهلون، أهل) تموضع وجداني ونفسي لفكرة الانتماء في وعي الشاعر للإحساس الإنساني المنبعث من هاتين اللفظتين على مستوى الإدراك الصوتي السمعي لها وعلى مستوى المعنى الروحي المرتبط بالأهل، وهي بمثابة حلم جميل متمرد، يستوعي فكرة الانتماء لدى الشاعر وينمي بواعث الخير والصلاح في نفسه اتقاءً لنوازع الشر فيها

إن نماذج الحيوان التي اختارها الشنفرى للمجتمع البديل (الذئب والنمر والضبع) تتسم بصفات القسوة والنفور والشراسة، وهي حيوانات متمردة غير قابلة للتدجين ولا تخضع لسلطة الآخر، الطبيعة وعناصرها، هذه السمات أو المعاني قد يفيد منها الشنفرى في بيان قدرته في القوة والنفور والتمرد ليتصدى بها لمشاعر الخوف والقلق من الانتهاء في أحضان الطبيعة دونما معين أو سند، فهو على الرغم من مظاهر القوة فيه وفي حيواناته لا يستطيع أن يتنازل عن

قيم الإنسان فيه ولا يقوى على نزع جلد الإنسان عنه، هو في حقيقة شعوره لا يحتاج إلى تلك الصفات والمعاني التي تزيده بعداً عن الجماعة، إنما يحتاج إلى الألفة بدل الوحشة والحب بدل العداء والرأفة بدل الشراسة يحتاج معاني الإنسان التي تعود به إلى انتمائه الإنساني الوارف بظلال الأمن والطمأنينة، من هنا لا يعنى الشاعر بإبراز تلك الصفات في حيواناته المنتقاة، بل يمضي إلى تقديم صفات أخر هي ألصق بمجتمع الإنسان وأقرب إليه من الحيوان، وفي هذا ملمح آخر لفكرة الانتماء الإنساني عند الشاعر، تلك الصفات تتمثل في الكتمان وعدم إفشاء السر (لا مستودع السر ذائع) وعدم الخذلان (ولا الجاني... يخذل) فضلاً عن الإباء (كل أبي) والعزَّة والكتمان معظم الأمانة، والخذلان دليل الخيانة، والإباء سمة العزة والكبرياء، قيم أخلاقية متوافرة في مجتمع الحيوان المبتكر الشعري لها نقائضها في مجتمع الإنسان الواقع القبلي، هذا التضاد القيمي الأخلاقي بين ما يجده الشاعر في مجتمع الحيوان وما هو واقع في مجتمع الإنسان يسمح له بتمرير مشروعه بالرحيل والعيش بعيداً عن الجماعة أو الميل عنها.

إن التفوق الأخلاقي المنجز لصالح مجتمع الحيوان ينطوي على تحد مضمر لمجتمع الإنسان القبيلة وفيه إغراء المنافسة على تمثل تلك القيمة المفيدة في تماسك الجماعة القبيلة وتطمين الفرد بالعيش ضمن وحدة اجتماعية إنسانية كريمة الأخلاق، لا تفشي سره ولا تفضح جنايته ولا تخذله حين يؤوب إليها ويستنجدها.

حسرة الرحيل والميل عن الجماعة في البيت الثامن من القصيدة تنطوي على ملمح آخر من ملامح فكرة الانتماء عند الشنفرى حين يقول:

8 - وإني كفاني فقد من ليس جازياً　　　بحسنى ولا في قربه مُتَعَلَّلُ

بعدما قام البديل الثلاثي الموضوعي من مجتمع الحيوان، هذه الحسرة

تعينه على تقديم بديل ثلاثي ذاتي يتقابل أو يتوازى مع البديل الحيواني من أجل بيان قدرة الشاعر الذاتية أو الفردية وتمكنه في العيش دونما سند أو معين، يستوعب البيت التاسع التعبير عن هذا البديل الثلاثي ممثلاً في القلب المقدام والسيف المصلت والقوس الطويلة. يقول الشنفرى:

8 – وإني كفاني فقد من ليس جازياً بحسنى ولا في قربه مُتَعَلَّلُ

في الفؤاد قوة توازي قوة الذئب وتوثبه، وفي السيف انسياب يوازي انسياب النمر، وفي القوس طول وسرعة توازي طول الضبع وسرعته.

الذئب ⟵⟶ القوة ⟵⟶ الفؤاد

النمر ⟵⟶ الانسياب ⟵⟶ السيف

الضبع ⟵⟶ السرعة ⟵⟶ القوس

يضع الشاعر حالة من التوازي أو التقابل بين عوامل موضوعية مستمدة من عالم الحيوان وعوامل ذاتية تنتمي إلى عالم الإنسان وأدواته القتالية، ليشكل بذلك قواعد حياته الجديدة، أو ليكون ذلك منطلق مسار جديد في حياته، حيث تكفيه هذه العناصر فقد ما مضى من حياته في ظل الجماعة التي لا تجزي بحسنى وليس في قربها متعلل كما في تعبيره الشعري عنها.

يلاحظ في الأبيات التي يصف فيها الشاعر أصحابه الثلاثة (الفؤاد، السيف، القوس) أنه يفرد وصفاً متميزاً للقوس دون الفؤاد والسيف ربما لعنصر الذكورة الذي يوحيان به مضاداً لعنصر الأنوثة الذي تعبر عنه القوس، وهي تقترب من المرأة الموحية بفكرة الانتماء. يقول الشنفرى في وصف القوس:

10 – هتوفٌ من المُلس المتون يزينها رصائع قد نيطت إليها ومحملُ

11 – إذا زلَّ عنها السهم حنت كأنها مرزأةٌ عجلى ترن وتعولُ

بمعنى أن الشنفرى لم ينشغل بوصف الفؤاد والسيف مثلما انشغل برسم صورة موحية للقوس تتصل بالأم، بل جعل منها – أي القوس – متكفأ يتخذه للكشف عن مشاعره المرتبطة بالأم المعبرة عن فكرة الانتماء لديه.

شكل القوس وهي منحنية يستدعي صورة الأم وهي حدبة على ولدها تمنحه حنانها وعطفها هذه الصورة ترتبط ذهنياً عند الشاعر بفكرة الانتماء وتعبر عنها متخذة من القوس ملامح للأم الانتماء الأول للشاعر الإنسان.

الرصائع التي نيطت بالقوس إنما هي رصائع نيطت بالأم الوالدة زينة لها وتعويذة مخافة الأعين الحاسدة لوليدها، أملها في حياة كريمة يحياها غداً وتحياها معه واقعاً.

الرصائع خرز لتمائم التصدي لعين الحاسد لا تناط بالقوس قدر إناطتها بالأم، تلبس القوس هيئة الأم في وعي الشاعر أو العكس تشكل الأم بهيئة القوس، تداخل الشعري الخيالي بالواقعي وانحراف الذهني إلى المادي، هيئتان: الأولى للقوس الماثلة أمام بصره والأخرى للأم الواقعة أمام بصيرته تندمجان الآن بين يدي الشاعر، استدعت الرصائع شعرياً لاستكمال صورة الأم المقدسة لدى الشاعر، كي تنمي فكرة الانتماء التي لا يتنازل عنها الشنفرى إنساناً مقهوراً أو شاعراً متمرداً.

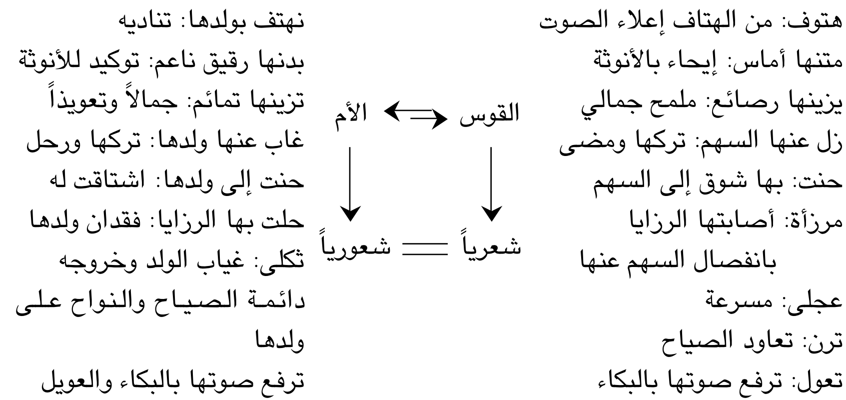
تعليق الرصائع على القوس ليس لغرض جمالي تزييني لأن وظيفة القوس لا تقترن بالجمال كالمرأة، قدر اقترانها بإطلاق السهام وإصابة الهدف. وظيفة الرصائع الجمالية والاحترازية ألصق بالمرأة منها بالقوس .

إن انقياد الشنفرى وخضوعه لفكرة الانتماء من خلال الزم أعطى للقوس ملامح جمالية بوساطة الرصائع وهماً منه من أنها الأم التي ينتمي إليها أو التي يبحث عنها، أو ربما هي الأم البديل في واقع التفرد الذي يحياه الآن مع الطبيعة

وعناصرها، لأن القوس يمكن أن تدافع عن الشاعر ساعة المواجهة كما تدافع الأم عن وليدها.

وقد أدت الرصائع في القوس مهمتين: الأولى إيهامية مخادعة تمثلت في العنصر الجمالي التزييني في الظاهر الشعري الوصفي للقوس، وأما الثانية في كونها تمائم حرز تصد عن الأم عين الحاسد، لبيان الأثر الروحي المقدس للأم عند الشاعر حرصاً منه عليها في فعل الحسد المدنس لروحها الطيبة وجسدها الطاهر. هو تفعيل الحلم بالواقع وتخصيب الواقع بالحلم، وحضور المتمنى المريح لتغييب الحاضر القبيح، ذلك أثر مخفي في وعي الشاعر أباحته رصائع القوس وتمائمها

هنالك تعالق مضموني بين صورتي القوس الظاهرة في النص والأم المخفية في وعي الشاعر وشعوره، بأكثر من وشيجة وإحياء منبثق من التحليل المتقدم لتداعيات معاني القوس وفق النسق الشعري المعبر عنه بالنص، يمكن لهذه الترسيمة أن توضحه لنا:



يستوعب البيت الحادي عشر من اللامية حالة التماهي القائمة بين القوس والأم فهما وجهان لهم واحد تشكلان لمضمون مشترك.

11 – إذ زل عنها السهم حنت كأنها مــرزأة عــجــلــى تــرن وتــعــول

تنهض صيغتا الاستعارة والتشبيه في إطار جملة الشرط لتحقيق أو بيان هذا التماهي القائم بينهما. صيغة الاستعارة المكنية المنجزة في الفعل (حنت) وصفاً للقوس، فقد شبه الشاعر القوس بكائن حي – وهو الأم لأنها ألصق بالحنان من غيرها – وحذف المشبه به وجاء بلازم من لوازمه هو الحنان، هذه آلية الاستعارة المكنية، لكن الأثر الجمالي لها يكون في بث الروح وبعث الحياة في جسد القوس، واشتعالها حناناً وشوقاً إلى فقيدها سهمها، ولدها النازع عنها المنطلق نحو المجهول، حركة الحياة في القوس هي مبعث الحنان، وهذا معنى إنساني يشغل الشنفرى كثيراً، ليؤكد من خلاله شدة ارتباطه بفكرة الانتماء بوساطة الأم الحنان، أو الحنان الأم، لأن القوس في الواقع شيء جامد لا تحن، إنما هي الأم التي تحن وتتشوق إلى ولدها.

الرؤية الشعرية للقوس منحتها طاقة الحنان والشوق، ربما كان هذا إسقاطاً لاشعورياً من الشنفرى – إسقاط معنى الحنان – لحاجته الإنسانية إليه وهو مفارق للجماعة ميال عنها، ينشد من يحن إليه.

يقيم الشاعر من خلال المبنى الاستعاري في الفعل (حنت) كياناً إنسانياً يثير الشفقة والعطف على القوس الأم وعلى ولدها النازع عنها إلى المجهول، وربما في ركن آخر من أركان هذا البناء تقف ذات الشاعرة المقهورة بسلطة القبيلة والطبيعة تحن إلى الأم وتشتاقها للخلاص من عذابات الخروج وشقاء التمرد، وفي هذا ملمح آخر من ملامح فكرة الانتماء عند الشنفرى.

يشع الفعل (حنت) من جديد إضاءة دلالية تتجه صوب الأم المعبرة عن فكرة الانتماء، ذلك أن الانفصال الحاصل بين القوس والسهم هو أمر طبيعي وظيفي وأن الافتراق بين الأم وولدها غير طبيعي طارئ محدث.

أن تشكل حنان القوس شعرياً في إطاري بنية الاستعارة (حنت) المتصلة

بالأم ألغى وظيفة القوس القتالية وأقام بدلاً عنها شعوراً إنسانياً نبيلاً يتجه بشوق وحنان نحو المفارق المنفصل عن الأم لا عن القوس إن ما يمكن الفعل (حنت) من أداء هذه التداعيات الدلالية لا يتقيد في بنية الاستعارة وحدها، إنما له في الفعل (زل) المتقدم عليه وشائج تأثيرية، وارتباط نحوي ودلالي وثيق. ففي التعبير الأسلوبي لجملة الشرط في صدر البيت (إذا زل عنها السهم حنت) بشكل الفعل (زل) فعل الشرط، بمعنى لا يتحقق جواب الشرط إلا بوجوده، ليدل ذلك على الارتباط الوثيق بين فعل الشرط وجوابه نحوياً، يتأسس الثاني على الأول دلالياً، ويبقى للفعل (زل) فاعلية دلالية مهمة مستمدة من سياقه الشعري تتموضع في معنيين: أولهما مباشر هو الانفصال عن القوس الأم. وثانيهما غير مباشر، هو الزلل بمعنى الخطأ، فلربما أدرك الشنفرى إثم زلته في الميل عن الجماعة، وخطأ الخروج عليها وهو يسعى للارتباط بها وتأكيد انتمائه إليها.

تستكمل صيغة التشبيه نسق التعبير الفني القائم بين صورتي القوس والأم، ويتمثل ذلك في القوس وقد زلَّ عنها السهم صورة أولى مشبهاً، والأم وقد فارقها ولدها صورة ثانية مشبهاً به. إن الأثر الجمالي للتشبيه وفاعليته الفنية تتمركز حول كشف عمق المأساة المشتركة بين تينك الصورتين، ودرجة المعاناة والألم المعبر عنها بالصياح والبكاء والعويل بسبب الانفصال والمغادرة.

وجع إنساني محض تعانيه القوس في المعلن الشعري، وتشكوه الأم في المضمر الشعوري، ذلك هو وجه الشبه القائم بين الصورتين الذي يستكمل عناصر بنية التشبيه هنا، لنفيد منه في بيان فكرة الانتماء الفاعلة في وعي الشاعر وشعوره، وهي تتسرب إلى إبداعه الشعري رغم تكتمه عليها، مداوياً جرح الإنسان فيه ومحافظاً على كبرياء الشاعر عنده.

فكرة التفوق والانتصار أبرز ما تحمله اللوحات الشعرية اللاحقة التي يعرضها الشاعر لتدعم محاولة بنائه نمط عيش مستقل عن الجماعة، ففي الأبيات

14-20 يحقق جانباً من هذه الفكرة على المستوى الأخلاقي والسلوكي وهو يمارس حياته بحرية وطلاقة، متخذاً من الآخر العاجز عنصر موازنة معه في إنجاز تفوقاته الأخلاقية، نافياً عن نفسه ما يشينها في رداءة الأخلاق التي لا تقبلها الجماعة، ليمنحنا من ذلك كله شعوراً بأهليته في الانتماء إلى جماعة إنسانية تقدر هذا التفوق وتحترم فعل الإنسان في الشاعر.

وتتضح فكرة التفوق والانتصار بسعة أكبر في لوحة الجوع الأبيات 25/21 حيث يتصدى الشاعر لمعاناة الجوع بالصبر قيمة أخلاقية وممارسة عملية تجنبه السقوط في ذل السؤال والاستعطاف طلباً للطعام حيث يعجز عن الحصول عليه، يتقوى بالصبر معنًى روحياً على الحاجة الجسدية للغذاء كي يواجه قهر الطبيعة وأذاها، إن فشل الشاعر في سد حاجة الجوع وعجزه عن ذلك شكل دافعاً نفسياً له للخلاص من مواجهة هذا الفشل والعبور إلى لوحة الذئب ليسقط على نموذجه الحيواني معاني ذلك الفشل والعجز، وقد تجلى أثر فشله في خفوت رغبة التفوق والانتصار أو انطفائها في هذه اللوحة ليصطدم الشاعر الذئب بهزيمته أمام الطبيعة وحاجات الإنسان فيها.

يبقى الجوع مشتركاً مضمونياً وفنياً قائماً بين لوحتي الجوع والذئب معلناً عنه في الظاهر الشعري وهو مشترك نفسي ووجداني بينهما من خلال معنى الحاجة في الجوع لا في الجوع نفسه – ليس إلى الطعام حسب إنما الحاجة إلى الانتماء والارتباط بكيان اجتماعي يوفر الأمن الغذائي للشاعر إنساناً وإلى طبيعة خصبة توفره للذئب حيواناً.

لوحة الذئب فيها أكثر من معنى ورابط يصل بين الشاعر وذئبه، فالذئب مبتكر فني صنعة خيال الشاعر وإبداعه، ليعبر عن معاناته، بل هو منبثق من مأساة عيشه المنفرد، هو ذات الشاعر المكتوبة بشقاء الطبيعة وعناصر القهر والجدب فيها. وما يهمنا هنا الإشارة إلى ما يتصل بفكرة الانتماء في هذه

اللوحة، حيث تتضح ملامح هذه الفكرة والشعور بها في صرخة الشاعر الذئب حين فشل في الحصول على الطعام. صرخة النجدة وطلب العون من الجماعة التي تمثل في وعي الشاعر موضع الأمان النفسي والوجداني فضلاً عن الاطمئنان المعاشي الذي يديم حياته ويقي جسده شر غائلة الجوع، الذئب في نداء الاستنجاد يبدو منتمياً غير منفصل عن الجماعة (أي هو يعكس دافع الانتماء لدى الشاعر)[15] في هذه اللوحة طالما اعتز الشنفرى بفرديته – من خلال الذئب – وقدرته على الصمود أمام قهر الطبيعة نجده يعود منكسراً مهزوماً أمامها لا يملك إلا استنهاض الشعور بالانتماء إلى الجماعة والاستقواء به من جديد فيجد في الفعل (دعا) مجال تسريب لهذا الشعور وإعلان احتماء بظل الجماعة.

الاستجابة للنداء من جماعة الذئاب ملمح آخر من ملامح فكرة الانتماء في هذه اللوحة، فليس المهم من يكون المجيب – إنساناً أو حيواناً – إنما المهم هو الاستجابة بحد ذاتها بوصفها ملاذاً أو أملاً ينمو في وعي الشاعر ليمنحه الشعور بالأمان، الاستجابة هي الرد العملي المناهض للشعور بالانقطاع والضياع. إذا كان الفعل (دعا) هو متنفس لإعلان المكبوت في ذات الشاعر، فجره عجزه عن مواجهة الطبيعة، فإن الاستجابة هي الحاضنة الشعورية لاستقبال هذا المتنفس وتمكينه من التحقق عملياً في إسقاط الشعور بالهوان والعجز.

خاتمـــة البحــث:

سعى الباحث إلى الكشف عن فكرة الانتماء عند الشنفرى الأزدي شعوراً وواقعاً من خلال التناول النقدي المتقدم لقصيدته اللامية، وقد تبين أثر هذه الفكرة بوضوح في توجيه مشاعر الشنفرى نحو البوح بها والكشف عن

ملامحها على الرغم من سور الكبرياء العنيد الذي أحاطها به، وهو لا يملك إلا الاستجابة لضغط هذه الفكرة على وعيه الإنساني والشعري.

إن فكرة الانتماء والشعور بها في لامية الشنفرى أخذت مساحة النصف الأول من القصيدة ربما بتأثير الضغط النفسي والوجداني على الشاعر لفعل الرحيل والميل عن الجماعة.

وقد استنفد هذا الضغط أثره من خلال تلك الأبيات، ليمضي الشاعر فيما تبقى من القصيدة يروي جوانب متعددة لمحنته الوجودية في مواجهة عناصر الطبيعة ومحاولة التغلب عليها والصمود أمامها بوساطة مقربته الذاتية وكفاءته الأخلاقية.

وقد حاول استعادة كرامته الإنسانية المجروحة بأذى الجماعة ومداواة انكساره الروحي من أثر مفارقة الأهل.

وتخلل لوحات القصيدة صوته معلناً بين الفينة والأخرى حضوره الشعري من خلال إنجازات بطولية وأخلاقية بما يزيل عنه كربة الفشل، ويمنحه فوزاً أو نصراً هشاً على واقع الخروج والانفصال، لينتهي فحلاً تحيط به العذراوات من كل جانب!!

هوامش البحث

1) النص الجاهلي بين تلقيين، ص 176.

2) ينظر اللامية: ولكن نفساً مرة لا تقيم بي   على الذام إلا ريثما أتحول.

3) دراسات في الأدب الجاهلي: ص 159.

4) نص القصيدة المنشور في كتاب مختار الشعر الجاهلي ج 597/2. وللقصيدة شروح كثيرة عند القدماء بدءاً من الشرح المنسوب إلى المبرد (276هـ) غلطاً وانتهاءً بشرح الشنقيطي (1320هـ) مروراً بشروح ثعلب، وابن دريد، والتبريزي، والعكبري، والنقجواني، والفقيمي... (ينظر النص الجاهلي بين تلقين ص 170). ومعالجات نقدية عند النقاد المحدثين منهم، يوسف خليف، يوسف اليوسف، محمود حسن أبو ناجي، محيي الدين صبحي، أدونيس، وهب رومية، عادل الفريجات وغيرهم، ويعترف البحث بجدية تلك المعالجات وأصالتها العلمية، ويحترم الجهود التي بذلت في النظر إلى القصيدة باجتهادات نقدية موضوعية. ولكن يبقى لهذا البحث مجال المحاولة في الاجتهاد والنظر للكشف عن عالم القصيدة، فقد ترك الأول للآخر شيئاً.

5) مقالات في الشعر الجاهلي: ص 173.

6) قراءة ثانية لشعرنا القديم: ص 102.

7) المصدر نفسه: ص 102.

8) النقد الثقافي: ص 123.

9) بدلالة إن الشاعر لم يقل ظهور مطيكم المساوية عروضياً لصدور مطيكم والمخالفة دلالياً لها، فالمظهر هو الذي يحمل المتاع في الرحيل وليس الصدر وإن كانت صيغة صدور مطيكم تعني استعدادها للرحيل.

10) دراسات في الأدب الجاهلي: ص 102.

11) مقالات في الشعر الجاهلي: ص 210.

12) ظاهرة القلق في الشعر الجاهلي: ص 298.

13) محمد عيد: الرواية والاستشهاد باللغة، ص 106.

14) قراءة ثانية لشعرنا القديم: ص 102.

15) مقالات في الشعر الجاهلي: ص 228.

مراجع البحث

1) دراسات في الأدب الجاهلي: د. عبدالعزيز نبوي، مؤسسة المختار، بيروت.
2) ظاهرة القلق في الشعر الجاهلي: أحمد الخليل، دار طلاس، دمشق، 1989.
3) قراءة ثانية لشعرنا القديم: د. مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، 1988.
4) مختار الشعر الجاهلي: مصطفى السقا، دار الفكر، القاهرة، 1969.
5) مقالات في الشعر الجاهلي: يوسف اليوسف، دار الحقائق، بيروت، 1985.
6) مقدمة للشعر العربي: أدونيس (علي أحمد سعيد)، دار الفكر، بيروت، 1986.
7) النص الجاهلي بين تلقيين: عادل الفريجات، مجلة جذور، ج 4، مج 2، لسنة 2000.
8) النقد الثقافي: د. عبدالله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط 2، 2001.



من تراثنا المعرفي

قراءة في التفسير الديني للتاريخ بين الفكر الإسلامي والغربي

إبراهيم بن يوسف الأقصم(*)

مقدمـــة:

إن استقراء التاريخ وفق منهجية إسلامية أصبح ضرورة ملحة وحاجة ماسة خاصة في هذا العصر الذي انتشر فيه الجدل (البيزنطي) والسفسطة الفكرية. فالتاريخ ليس مجرد سرد للأحداث؛ إنما هو نقد وتفسير واستنباط وقراءة لما بين السطور، فلابد أن يقدم كدروس تربوية يستفاد منها، لبناء الفرد المسلم بناءً صحيحاً، وتغذية الأمة المسلمة؛ وفق تصورات شرعية. قال الله تعالى: ﴿ **لقد كان في قصصهم عبرة لأولي الألباب** ﴾(1).

في هذا البحث سيكون الحديث منصباً على التفسير الديني للتاريخ – مقارنة بين المنهج الغربي والمنهج الإسلامي –، مع تقديم نماذج للانحرافات الفكرية، أو فساد التصور في تفسير التاريخ. كما يركز على سير حركة التاريخ،

(*) باحث سعودي.

وعلاقة القرآن بالتاريخ، والسنن الربانية في سقوط الدول، والضوابط التي صاغها المؤرخون والمفكرون في منهجية التفسير الديني للتاريخ.

توطئـــة:

إن تفسير التاريخ، وربطه بالجانب الديني، أو بالسنن الربانية أمر تصدى له القلة من المؤرخين، ومن تأمل الكتابات التاريخية عند المسلمين يجد أن جهد المؤرخين الأوائل انصب على الجمع والترتيب. وأن جهودهم في القرون الثلاثة الأولى انصبت على الرواية التاريخية من حيث النقل والسند، فغاب النقد أو التفسير التاريخي(2)؛ ولعل ظروف تلك الفترة كانت الأنسب لهذا الجهد، فمتطلبات تلك الفترة تتطلب الجمع والتقميش، خاصة المؤرخين. فتُرك أمر النقد للفقهاء والمحدثين الذين استفادوا من التاريخ واستنبطوا من خلاله قواعد فقهية.

ومن أبرز من أعطى قضية تفسير التاريخ بعداً واضحاً، هو المؤرخ والمحدث ابن كثير (ت 774) الذي لا تخلو كتاباته من النقد والربط بالسنن الربانية.

ويكاد يجمع أهل الفكر التاريخي أن ابن خلدون (ت 808هـ) صاحب المقدمة، أكثر من قدم تفسيرات دينية وسنن ربانية في مجال الحضارة والعمران وقيام الدول وسقوطها(3). بل يسميه البعض أستاذ علم الاجتماع الأول.

وفي العصر الحديث والمعاصر، ظهرت مؤلفات تحاول فلسفة التاريخ وفق أسس وقواعد شرعية، للرد على كتابات ونظريات الغربيين العلمانية والملحدة(4).

مفهوم التاريخ وأهميته:

التاريخ في اللغة: الإعلام بالوقت، وقد وردت كلمة التاريخ عند العرب قالت تميم: «ورخت الكتاب توريخاً»، وقالت قيس: «أرخته تأريخاً»(5).

واصطلاحاً؛ اختلف العلماء في تحديد تعريف جامع له. ولعل من أشمل التعاريف له، ما ذكره ابن خلدون وسيد قطب من أن التاريخ هو العلم الذي يفسر الأحداث ويحللها ويربطها للوقوف على أهدافها ومعرفة ثمراتها والاستفادة منها مستقبلاً. فلم يعد التاريخ مجرد علم يبحث في أخبار الأمم الماضية(6).

وأهمية التاريخ لا تخفى على كل ذي بصيرة، فقد أشار ابن خلدون في مقدمته إلى أهميته قائلاً: «اعلم أن فن التاريخ فن عزيز المذهب، جم الفوائد، شريف الغاية، إذ هو يوقفنا على أحوال الماضين من الأمم في أخلاقهم، والأنبياء في سيرهم، والملوك في دولهم وسياستهم، حتى تتم فائدة الاقتداء في ذلك»(7).

وللتاريخ فوائد عديدة منها: أنه يُكسب الإنسان حصانة فكرية ضد الخرافات والأساطير، ويسهم في تثبيت العقيدة الإسلامية وترسيخها، ويساعد على التعلق بالفضائل والنفور من الرذائل، كما يساهم في إيقاظ الوعي الإسلامي لمقاومة أعداء الإسلام، كما أنه يساعد الناس على الاستفادة من تجارب الآخرين»(8).

وأما فلسفة التاريخ فيقصد بها: معرفة الروابط التي تربط بين الأحداث والوقائع المتفرقة ودراستها؛ لتبيين دوافعها ونتائجها، واستخلاص السنن والنواميس الإلهية من خلالها، والاعتبار بالدروس والعظات التي فيها. وهي مرحلة تأتي بعد التحقيق والنقد للأخبار مما ثبت من الوقائع(9).

أولاً: التفسير الديني للتاريخ (قبل الإسلام):

عندما فقدت الأديان في العصور القديمة أصولها، أصبحت فريسة العابثين والمتلاعبين، فجميع الديانات أفلست وحُرِّفت وصارت بلا روح إلا بقية لا تذكر، فقد طُمس نور المسيحية في القرن الأول الميلادي على يد بولس اليهودي الأصل صاحب فكرة: عيسى ابن الله، وجاء بعده الإمبراطور الروماني قسطنطين

الذي جعل المسيحية مزيجاً من الخرافات اليونانية، والوثنية الرومية، والرهبانية. وكان من خلال ما صدر قرارات عن مجمع نيقية سنة 325م أجبرت الناس على اعتناق عقيدة التثليث (الله والروح وجبريل)، أو ما يعرف بالكاثوليكية[10].

طغت على الكتابات التاريخية قديماً الجانب الديني البحت، فدخلت عليه الخرافات والطقوس فاختلطت الحقيقة بالخيال، وقدمت للأجيال بقوة التكرار على أنها صحيحة. فقد كان الإغريق (اليونان) يجعلون الآلهة تتدخل في أعمال البشر بلا انقطاع، في كل صفحة من قصص هوميروس تبصر تدخل آلهة الأولمب. وفي العهد الروماني كان المؤرخ يقدم التاريخ بأسلوب خطابي تطغى عليه تأثيراته وزياداته، حتى يضيف للأبطال ما لا يقولوه. كما أن المؤرخين خلطوا الآلهة بحوادث البشر؛ وليس أقل من هذا، ظهور الرب (المسيح) في الكتب اليهودية. وبعد انتصار النصرانية على الوثنية – رغم تأثرها – ظهر مبدأ لاهوتي خالص في التاريخ يتحرك قرناً بعد قرن. فكان اللاهوت[11] هو الذي يسيطر على الروح البشرية ويوجهها ويطبع جميع الآراء بطابعه. وكان يُنظر للمسائل الفلسفية والسياسية والتاريخية من الوجهة اللاهوتية دائماً. فالروح اللاهوتية هي الدم الذي جرى في عروق العالم الأوروبي آنذاك، فقضى ذلك على علم التاريخ الذي أصبح سجلاً حافظاً لأفعال الإله نحو الإنسان، فكسوه بذلك وقاراً لم يعرف من قبل[12].

وعندما تسلمت الكنيسة سجل التاريخ، بقي في أيدي القساوسة والرهبان ألف سنة تقريباً، ومنذ أن تنصر الإمبراطور البيزنطي قسطنطين (306-337م)، أصبح التاريخ خاضعاً ومسخراً للاهوت وأغراضه، مشحوناً بالخوارق والخزعبلات؛ ففقد التاريخ حاسة النظر إلى الأشياء بموضوعية، ولم يضعها في موضعها الصحيح. فأصبح التاريخ عند رجال الدين ما هو إلا الخطيئة الأصلية والسقوط، والعذراء والخلاص[13]. أي أنهم يرمون حملهم

ووزرهم على خطأ آدم وحواء عليهما السلام، ثم أنهم يرمون عيسى وأمه مريم عليهما السلام بتهم الزنى.

وعلى كل حال؛ ورث الفكر الأوروبي في العصور الوسطى هذا الإرث التاريخي المؤسف، فأصبح يتصور الثبات في كل شيء، في الكون والحياة والسياسة والاقتصاد والاجتماع والأخلاق[14]. فلا مجال للتغيير.

ومن أمثلة ذلك التعسف العلمي الذي ظهر على رجال الكنيسة، فقد عاقبوا كل من قدم معلومات تاريخية، أو جغرافية، أو فلكية، تخالف ما هو في أديرتهم وكنائسهم، واعتبروا من قال بشيء يخالف ما تعارفوا عليه ملحد زنديق. فقد أحرقت الكنيسة، العالم جردانو برونو (1600م) الذي نادى بنظرية كوبرنيق (1543م) حول حركة الأجرام السماوية. كما عاقبت الكنيسة العالم الإيطالي جاليليو (1642م) الذي قال بدوران الأرض[15].

ثانياً: التفسير الديني للتاريخ عند الغرب في العصر الحديث:

ظهرت في العصر الحديث (القرن التاسع عشر الميلادي تقريباً) عدة مدارس غربية في تفسير التاريخ[16] تأثرت بواقعها الاجتماعي وبيئتها الثقافية، فقدمت فلسفة للتاريخ وفق نظرتها ومنهجها ونظرياتها، فكان العامل المشترك بينها هو رفضها للتفسير الديني للتاريخ؛ وبررت ذلك بأنه (خرافات وأساطير).

ويمكن القول أن رفض الفكر الأوروبي في العصر الحديث للجانب الديني؛ يعود لعاملين رئيسيين: الداروانية[17]، ورجال الدين بالكنيسة الذين قدموا صوراً سيئة في الفكر والعلم[18].

ولا شك أن لجهل رجال الدين، وانطماس بصائرهم، واستغلالهم للناس بصكوك الغفران؛ جعل عند الأوساط المثقفة وغيرها نفوراً من الدين[19]. كما أن هناك عوامل أخرى أثرت على الفكر الغربي الحديث، مثل الثورة الصناعية،

وظهور الفلسفات البرجماتية والمادية والماركسية والليبرالية التي أثرت على بنية المجتمع الأوروبي فحطمت الكثير من القيم والتقاليد، ناهيك عن ظهور العلمانية في مفهومها الواسع: «فصل الدين عن الحياة». فظهرت المقولة المشهورة: «دع ما لقيصر لقيصر وما لله لله». ومما يؤكد ذلك؛ أن مؤرخ الحضارة الألماني (بور كار) يرى أن الفصل بين الدين والدولة والحضارة، من أهم الأمور للتحرر من الأسطورة»[20]. أي: (الدين).

وعلى كل حال فقد ظهرت نظريات عديدة في القرن التاسع عشر الميلادي الذي سماه المؤرخون: (قرن التاريخ)؛ لأن مؤرخي هذا القرن أعادوا كتابة ما كتبه السابقون وفق منهجية فلسفية، محاولين إيجاد قوانين ثابتة للتاريخ، تقابل قوانين العلوم الطبيعية، لكنهم عجزوا[21].

وهذه التجارب الأوروبية المتلاحقة في عالمي الفكر والحياة، أخذت تبحث عن المبررات والحجج، لتقويم المسيرة البشرية دون النظر أو الالتفات للتجارب التاريخية السابقة[22].

خلال هذه الفترة ظهرت فلسفات وأيديولوجيات وأفكار في معظمها ترفض التفسير الديني للتاريخ. وظهرت عدة مدارس تاريخية حاولت تأطير التاريخ بفكرها، أو تصبغه بصبغتها فذهبت تلوي عنق الأحداث لتتفق مع أيديولوجيتها. ومن أبرزها: المدرسة المثالية، والتي تنسب لهيجل الألماني (1770-1831م) الذي يرى أن التاريخ حركة جدلية تبدأ بظهور فكرة ثم تظهر فكرة ضدها، فيحدث الصراع. أما المدرسة المادية وتنسب لكارل ماركس اليهودي (منتصف القرن 19م) فكانت تربط حركة التاريخ والأحداث بالجوانب المادية وترفض أثر الأديان والمذاهب. أما التفسير الحضاري للمؤرخ الإنجليزي أرنولد توينبي صاحب كتاب: دراسة التاريخ (1921-1961م) فهو يحاول التوفيق بين الجانب المادي والجانب الديني لكن بنظرته العلمانية[23]. كما ظهرت

تفسيرات في حركة التاريخ تتعلق بالدور البيئي أو العرقي أو التفسير الجنسي كمحرك للسلوك كما هو عند اليهودي سيجموند فرويد (1856-1939م)[24].

ورغم أن جميع المذاهب والنظريات الغربية السابقة ترفض التفسير الديني؛ لكنها لا تخلو جانباً من الصحة في تفسير الأحداث، فلا يمكن رفضها بالكلية، أو قبولها بالكلية، إنما تشترك جلها في رفض التفسير الديني للتاريخ؛ مما يؤكد أن معظم أوروبا أصبحت علمانية الفكر والسياسة والاقتصاد والتاريخ.

لايزال يوجد في أوروبا قلة دينية لكنها على ضلال وانحراف. فعلى سبيل المثال كان البعض يظن أن توينبي مؤرخاً لاهوتياً - دينياً - لأن الفلاسفة الغربيين هجموا على كتاباته التي مزج فيها بين القيم واستنتاجاته الفكرية، لكن خطوة توينبي كما يقول الدكتور: عماد الدين خليل «فيها نوع من التأرجح وعدم الاتزان، أو بالأحرى (علمانية)، فاستطاع العقلانيون والماديون الطبيعيون أن يجدوا ثغرات واسعة للطعن ضد توينبي»[25].

وإن ظهر التفسير الديني للتاريخي في العصر الحديث فهو عند الأوروبيين تفسير سفسطائي بعيد عن المنهجية الربانية أو الوحي الإلهي، وبرزت التفسيرات الميتافيزيقية[26] - ما وراء الطبيعة -، وعجزت عن الإجابة عن السؤال التالي: ما العلاقة بين الله سبحانه وتعالى وبين الطبيعة، بما فيها القوى المادية والإنسان؟[57].

وبذلك يمكن القول إن التفسيرات الوضعية للفكر الغربي جانبت الصواب في رفضها للتفسير الديني، وإن كانت محاولات التفسير الحضاري تعتبر خطوة موضوعية، إلا أنها لم تستطع أيضاً إعادة الالتئام الكامل بين الله والإنسان، والمادة والروح، والطبيعة وما وراء الطبيعة[28].

والأمر الذي أكد عليه الباحثون؛ أن العديد من رواد هذه المدارس، هم من اليهود الذين لعبوا دوراً كبيراً في إفساد التصورات، ونشر الضلالات، للسيطرة على اقتصاد العالم، مستغلين أوضاع أوروبا السيئة، وصدامها مع الكنيسة، خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين[29].

وفي بروتوكولات حكماء صهيون، جاء في البروتوكول الثالث عشر: «سنحاول أن نوجه العقل العام نحو كل نوع من النظريات المبهرجة، التي يمكن أن تبدو تقدمية أو تحررية». وجاء في البروتوكول الرابع عشر: «لن نبيح قيام أي دين غير ديننا». وجاء في البروتوكول الثالث ما معناه، أننا سنتبنى الشيوعية لضرب الدين[30].

كما أن لقادة الماسونية أقوالاً مشابهة لأقوال قادة الصهيونية[31]؛ فقد جاء في قول أحد أقطابهم في الحقل الماسوني لعام 1923م «... يجب سحق عدونا الأزلي الذي هو الدين». وجاء في أقوالهم أن الماسونية وجدت في المبادئ الاشتراكية خير عوان لها[32]. وقد جاء في عبارات ماركس معلم الشيوعية الأول، وأقوال لينين وستالين رواد الثورة الاشتراكية في الاتحاد السوفيتي، أن الدين والأخلاق أوهام تتستر خلفها المصالح، والدين هو أفيون الشعوب[33].

وهكذا نجد أن التاريخ الأوروبي في العصر الحديث تأثر بالإلحاد والشيوعية، وتأثر بالعلمانية، وما من شك في تأثير الصهيونية اليهودية على الفكر الأوروبي آنذاك. وهكذا يتفق الجميع على نبذ الدين.

ثالثاً: التفسير الديني للتاريخ عند المسلمين:

التفسير الديني للتاريخ عند المسلمين ليس قضية ثقافية أو فكرية تربط بشخص ما؛ بل قضية عقدية ترتبط بالإنسان وأصله بدايته ونهايته، ودوره.

وترتبط بالكون وبدايته ونهايته، وترتبط بالسنن الربانية وجريانها، فالرواية التاريخية في الإسلام ترتبط بمنهج رباني.

ومن هنا اختلف التفسير الديني للتاريخ عند المسلمين عن تفسيرات المدارس الغربية؛ لأن مصادر التلقي عند المسلمين ربانية، وعند الآخرين، نظرية احتمالية مبنية على أسس ليست رصينة، إن لم تكن واهية.

إن التفسير الديني أو الإسلامي للتاريخ مراده الإنسان. فهو ينطلق من منطق عقدي، وتربوي، وعلمي. فهناك محاور لتقويم هذا الإنسان أو الحضارات. المحور الأول: هل حقق هذا الإنسان العبودية في الأرض؟ مصداقاً لقوله تعالى: ﴿**وما خَلَقتُ الجِنَّ والإنْسَ إلاَّ لِيَعْبُدُونِ**﴾[34].

المحور الثاني: هل قام هذا الإنسان بعمارة الأرض حسب ما أراده الله؟ مصداقاً لقوله تعالى: ﴿**وهُوَ الَّذِي جَعَلَكُمْ خَلاَئِفَ الأَرْضِ وَرَفَعَ بَعْضَكُمْ فَوْقَ بَعْضٍ دَرَجاتٍ لِيَبْلُوَكُمْ فِي ما آتَاكُمْ إنَّ رَبَّكَ سَرِيعُ الْعِقَابِ وَإِنَّهُ لَغَفُورٌ رَحِيمٌ**﴾[35].

المحور الثالث: هل أدى الإنسان دوره؟ مصداقاً لقوله تعالى: ﴿**كُنْتُم خَيْرَ أُمَّةٍ أُخْرِجَتْ لِلْنَّاسِ تَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَتَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنْكَرِ وَتُؤْمِنُونَ بِاللَّهِ**﴾[36].

فالإجابة على هذه الأسئلة؛ هي معايير تقويم الإنسان والحضارات عند الله. وفي هذا المبحث سيتم الحديث عن: القرآن والتاريخ، وخط سير التاريخ.

أ: القرآن والتاريخ:

أعطى القرآن الكريم للمنزلة التاريخية مساحة واسعة واتجاهات عديدة اندرجت بين الإجمال أو العرض والتفصيل وبين استخلاص العبر والدروس، وتوضيح السنن الربانية التي تحكم حركة الأمم والجماعات عبر الزمان والمكان؛ فقدّم أصول منهج متكامل في التعامل مع التاريخ البشري، والانتقال به من

مرحلة العرض والتجميع إلى استخلاص القوانين التي تحكم الظواهر الاجتماعية[37].

إن الموقف الإسلامي من التاريخ يتميز بالمرونة والبعد عن التوتر المذهبي والتعصب الديني الذي يسعى إلى قولبة الوقائع التاريخية وصبها في هيكله؛ مما يوقعها في انحرافات وأخطاء[38]. فهناك عدة نصوص قرآنية تحث الإنسان على التأمل والتفكر والبحث والتحري ومعرفة السنن منها: قوله تعالى: ﴿**قُلْ سِيرُوا فِي الأَرْضِ ثُمَّ انْظُرُوا كَيْفَ كَانَ عَقِبَةُ الْمُكَذِّبِين**﴾[39]. وقوله تعالى: ﴿**سَنُرِيهِمْ آيَاتِنَا فِي الآفَاقِ وفي أَنْفُسِهِمْ حَتَّى يَتَبَيَّنَ لَهُمْ أَنَّهُ الحْقُّ أَوَلَمْ يَكْفِ بِرَبِّكَ أَنَّهُ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ شَهِيدٌ**﴾[40].

وعلى سبيل المثال، نجد أن القرآن عالج المسألة التاريخية في كل من غزوة بدر، وأحد والخندق، وحنين. كما صور الظروف والأجواء العامة التي وقعت في هذه الغزوات وبيّن أسباب النصر والهزيمة، والدروس المستفادة منها خاصة فيما يتعلق بالسمع والطاعة لأوامر النبي ﷺ في سورة آل عمران وسورة الأحزاب وغيرهما، مما نزلت فيها أحكام فقهية استنبط العلماء منها فوائد جمة، وحكم عديدة. ومن أشهر من كتب في هذا المجال، ابن القيم (ت 751هـ) في كتابه زاد المعاد.

لكن القرآن لا يقدم لنا تفصيلات المعارك بين المسلمين وغيرهم من الأمم، إنما نجد ذلك في كتب التفسير الموثوقة التي فصلت في الأحداث مستعينة بالتاريخ والسيرة، وحتى الإسرائيليات أحياناً؛ ما لم تخالف شرعنا كما قرره العلماء.

ب: التفسير الديني لخط سير التاريخ أو حركة التاريخ كما هو في الإسلام:

إن خط سير التاريخ عند المسلمين يبدأ منذ أن خلق الله آدم عليه السلام[41]. قال تعالى: ﴿**وَإِذْ قَالَ رَبُّك لِلْمَلائِكةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الأَرْضِ خَلِيفَة**

قَالُوا أتَجْعَلُ فيها مَنْ يُفْسِدُ فِيها وَيَسْفِكُ الدِّمَاءَ وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ قَالَ إنِّي أعْلَمُ مَا لا تَعْلَمُون "[42]. فغاية خلق الإنسان: العبادة ثم الخلافة في الأرض. قال تعالى: "**وَما خَلَقْتُ الجِنَّ والإنْسَ إلاَّ لِيَعْبُدُونِ** "[43]. "**وَهُوَ الَّذِي جَعَلَكُم خَلاَئِفَ فِي الأرْضِ** "[44].

وحتى يصبح للوجود الإنساني معناه قال تعالى: "**أفَحَسِبْتُمْ أنَّمَا خَلَقْنَاكُمْ عَبَثًا وأنَّكُمْ إلَيْنَا لا تُرْجَعُون** "[45]. وقوله تعالى: "**وَمَا خَلَقْنَا السَّماءَ والأرْض وما بيْنَهُمَا بَاطِلاً ذَلِك ظَنُّ الَّذِينَ كَفَرُوا فَوَيْلٌ لِلَّذِينَ كَفَرُوا مِنَ النَّارِ** "[46]. وقوله تعالى: "**أيَحْسَبُ الإنْسَانُ أنْ يُتْرَكَ سُدًى** "[47].

إن التفسيرات الوضعية للتاريخ انحرفت في الفكر والتصور عن الإنسان وخلقه ومقصد وجوده وحقيقة الربوبية والألوهية (ضلت وأضلت)؛ لأنها تهرف بما لا تعرف، فأخذت ترجم بالغيب وتتخبط في الظنون والأوهام بعيدة عن الوحي. فكتابات المؤرخ (ويلز) صاحب كتاب (معالم تاريخ الإنسانية) عندما يتكلم عن أصل الإنسان ومراحله، يبحث في القردة وأشباه الإنسان والإنسان الحجري والجليدي، معتمداً في ذلك على الأحافير والهياكل تاركاً الوحي الرباني[48].

إن التفسير الإسلامي للتاريخ ينظر إلى حركة التاريخ تجري بقدر ووفق سنة الله التي أجراها في الخلق والحياة والكون، وتحقيق السنن الربانية مرتبة على سلوك البشر في الحياة الدنيا ومدى استجابتهم للأوامر والنواهي الشرعية.

رابعاً: قواعد عامة في التفسير الديني للتاريخ:

من خلال إشارات العديد من الباحثين والمتخصصين، سنحاول ذكر أبرز القواعد في التفسير الديني أو الإسلامي لحركة التاريخ بإيجاز.

1 – ضرورة تصحيح المفاهيم الأساسية في التصور عن الإنسان والكون والحياة. فالتصور الصحيح عن أصل الإنسان والحكمة من وجوده وغايته وهدفه ورسالته وعمارته للأرض، لا يكون إلا وفق منهج الله وبالإيمان المطلق.

2 – لابد من مراعاة الحقائق التي جاء بها القرآن. ومن ذلك:

- أصل البشر: آدم عليه السلام، وفطرة الناس: الإسلام، وعقيدة البشر: التوحيد. قال تعالى: ﴿**كَانَ النَّاسُ أُمَّةً واحِدة فَبعثَ اللَّهُ النَّبِيِّين مُبَشِّرِين ومُنْذِرِين وأنْزَل معهُمُ الكِتَاب بِالحَقِّ لِيَحكُمْ بيْن النَّاس فِيما اخْتَلَفُوا فيه**﴾[50]. أي كانوا أمة واحدة على التوحيد. وبعض كتب التاريخ القديمة تقول إن أول موحد في التاريخ هو الفرعون أخناتون لأنه دعا إلى عبادة الشمس دون غيرها[51]. كما بين القرآن أن الإنسان خلق خلقاً سوياً قال تعالى: ﴿**لَقَدْ خَلَقْنَا الإنْسَان فِي أحْسَنِ تَقْوِيمِ**﴾[52].

- الأمة الإسلامية هي صاحبة الريادة. قال تعالى: ﴿**وَكَذَلِكَ جَعَلْنَاكُمْ أُمَّةً وَسَطَاً لِتَكُونُوا شُهداءَ على النَّاس ويكُونَ الرَّسُولُ علَيْكُمْ شَهيداً**﴾[53]. وقال تعالى: ﴿**كُنْتُم خَيْرَ أُمَّةٍ أُخْرِجَتْ للنَّاس تامُرونَ بالمَعْرُوفِ وتَنْهَوْنَ عن المُنْكَرِ وتُؤمِنُونَ باللَّهِ**﴾[54]. فالمؤرخ المسلم يجب عليه أن يستوعب كليات التصور الديني للتاريخ ويلتزم بها ويرد كل النظريات الوضعية التي تخالف هذا التصور كنظرية دارون مثلاً[55].

٣ – يجب تفسير دوافع السلوك عند المسلمين في صدر الإسلام تفسيراً يتوافق مع روحانية الزمان وأفضليته ويتوافق مع تزكية القرآن لهم ورضاء الرسول ﷺ، دون غلو أو تقديس. فالدراسات الاستشراقية عجزت عن فهم روحانية الإسلام وقوة الإيمان التي كانت دافعاً قوياً لسلوك الصدر الأول، فأخذت تقيس تلك الفترة بتاريخها الأوروبي[56]. فهم لا يدركون مدى أثر العقيدة

والإيمان في دوافع السلوك عند المسلمين. فلا يمكن أن نفسر دوافع الفتوحات الإسلامية بأنها مادية كما تردد كتب المستشرقين وأذنابهم، بل إن حركة الفتوحات الإسلامية كانت عقدية دينية، تستند إلى أوامر شرعية من القرآن والسنة، تدعمها الشواهد العديدة من التاريخ الإسلامي، ويؤكدها ما ذهب إليه الفقهاء في أحكام الجهاد والفتح والغنائم والأسارى؛ مما يدعم أن الجهاد كان من منطلق ديني، والمصالح المادية التي كسبها المسلمون جاءت ثمرة للجهاد.

٤ – تقويم الحضارة يرتبط بمدى ملاءمتها لعبادة الله، فلا نقيسها بالجوانب المادية: فصاحب كتاب (الحضارة الإسلامية في القرن الرابع) المؤرخ المعاصر (آدم متز)، يرى أن القرن الرابع الهجري يمثل أوج الحضارة الإسلامية، بينما يرى المؤرخ المسلم أن عصر صدر الإسلام هو أوج الحضارة؛ لأنه أكثر ملاءمة لعبادة الله وتوحيده. وهذا يوافق قول النبي ﷺ[57]: في صحيح البخاري: (**خير القرون قرني ثم الذين يلونهم ثم الذين يلونهم**)[58].

٥ – رفض منطق التبرير – تلمس الأعذار – كأساس لتفسير تاريخ صدر الإسلام. ومن ذلك الأسلوب الاعتذاري الذي يستخدمه بعض مؤرخي المسلمين المعاصرين عند الكلام عن الجهاد أو الجزية ومحاولتهم تقديم التبرير عنها، كردة فعل للهزيمة النفسية التي أصابت المسلمين. فمنطق التبرير؛ كان بسبب القهر النفسي والفكري الذي أحدثه الغزو الفكري في عقولنا. وقد بين القرآن أن هزيمة المسلمين في أحد بسبب مخالفة أمر النبي ﷺ، وأن هزيمة المسلمين في غزوة حنين أول الأمر بسبب العجب بكثرة العدة والعتاد[59].

ولعلاج منطق التبرير؛ لابد أن نعتمد على المصادر الشرعية أولاً في

التبرير ثم ننظر فيما يقوله الآخرون، فإن خالفونا نطرح تأويلاتهم ونرضى بشرعنا.

٦ – استعمال المصطلحات الشرعية في الكتابة التاريخية. لأنها ذات دلالة واضحة. فالقرآن الكريم قسم الناس إلى مؤمن وكافر ومنافق، وبين صفاتهم، فلا ينبغي التلاعب بها أو استحداث مصطلحات غير شرعية كحزب يميني وحزب يساري، أو استخدام مصطلح التقدمية والرجعية بدلاً من الخير والشر أو الحق والباطل(60). فالتقدمية تطلق غالباً على المتحررين، والرجعية تطلق على المتمسكين بأصول الدين. وهو ما نلمسه في الإعلام المعاصر. كما يخلط البعض بين مصطلح الديمقراطية، وبين مفهوم الشورى في الإسلام.

٧ – عند تفسير التاريخ لابد من فهم الواقع؛ لمعرفة العوامل التي شكلت المجتمع وتحكمت في حركته وموازنة ذلك بالأوامر والنواهي الشرعية. فالمنهج الإسلامي ليس تبريرياً يتلمس الأعذار فقط بل هو يبين الأخطاء ويناقشها(61).

٨ – لابد من معرفة الضوابط في الأخذ من كتب غير المسلمين (الإسرائيليات) وقد تكلم عنها العلماء في عدة مواضع من مؤلفاتهم، وعلى سبيل المثال فقد صدر ابن كثير في مقدمة تفسيره مجموعة من القواعد المتعلقة بالإسرائيليات، فإذا كانت الإسرائيليات مخالفة لشرعنا فلا يمكن قبولها بل يجب ردها ورفضها(62).

١٠ – ضرورة مراعاة السنن الربانية عند تحليل الظواهر الاجتماعية.

١١ – من يتصدى لقضية التفسير الديني، يجب عليه الاطلاع على القرآن والسنة، وتوخي الدقة في الأخذ من بعض الموسوعات العلمية، وزيادة ثقافته الشرعية.

خاتمـــة:

وبعد هذه المحاولات الخجولة في صياغة التفسير الديني للتاريخ؛ تخلص هذه السطور إلى أن التفسير الديني للتاريخ عند المسلمين رُسم بعناية، إطارها رباني. أما التفسير الديني عند الغربيين أو الأوروبيين، دخل في تخبطات بشرية شيطانية. فقد قدّم لنا القرآن الكريم خطوطاً عريضة في أصل الإنسان ودوره وغايته وهدفه، كما بينت لنا السنة النبوية إشارات ومدلولات عن بدء الخليقة ونهاية الزمن. واجتهد علماء الإسلام في عمل تصور تاريخي لبداية الإنسان ونهايته وفق المنهج الصحيح، الذي يتناسب مع الشريعة، كما اجتهد المؤرخون في صياغة قواعد تتعلق بقيام الدول وسقوطها، وأسباب النصرة والهزيمة.

الهوامش

1) سورة يوسف: 111.
2) أكرم ضياء العمري، السيرة النبوية الصحيحة، ط 2، الرياض: مكتبة العبيكان، 1417هـ – 1996م ج 1، ص ص 14-15.
3) انظر: محمد فتحي عثمان، المدخل إلى التاريخ الإسلامي، ط 2، بيروت: دار النفائس 1412هـ – 1992م، ص ص 501-502.
4) ومن أبرز تلك الكتابات محاولات سيد قطب من خلال كتابه في التاريخ فكرة ومنهاج، – وإن كنا لا نوافقه في بعض آرائه –، ومحاولات الشيخ أبو الحسن البدوي، والشيخ الغزالي، والأستاذ محمد قطب، والدكتور عماد الدين خليل، في كتابه التفسير الإسلامي للتاريخ، والدكتور محمد بن امل السلمي.
5) السخاوي، الإعلان بالتوبيخ لمن ذم علم التاريخ، تحقيق محمد عثمان الخشت، د ط، الرياض: مكتبة السباعي، د.ت، 19.
6) عبدالرحمن بن خلدون، المقدمة، بيروت: مؤسسة الأعلمي، 3-4 بتصرف. سيد قطب، في التاريخ فكرة ومنهاج، ط 2، بيروت: دار الشروق، 37 بتصرف.
7) ابن خلدون، المقدمة، 9.

8) محمد بن صامل السلمي، منهج كتابة التاريخ الإسلامي، ط 1، الرياض: دار طيبة للنشر، 1406هـ، 82-86. باختصار. انظر أيضاً: يوسف القاضي، العلوم الاجتماعية وتدريسها، ط1، جدة: دار عكاظ للنشر، 1401هـ، 15-17. باختصار.

9) محمد بن صامل، منهج كتابة التاريخ، 169.

10) أبو الحسن الندوي، ماذا خسر العالم بانحطاط المسلمين، ط 8، بيروت: دار الكتاب العربي، 1404هـ – 1984م، 28-55 باختصار؛ عبدالرحمن حبنكة الميداني، كواشف زيوف، ط 1، دمشق: دار القلم، 1405هـ – 1985م، 28-33.

11) اللاهوت: علم العقائد المسيحية ويركز على مصادر دينية بحتة دون النظر إلى العل، ويرتبط تاريخ اللاهوت بتاريخ العقيدة المسيحية، لكنه مر بمراحل عديدة، ودائماً يعرض لفكرة الثالوث والتجسيد وغيرها من المعتقدات الكنسية. الموسوعة العربية الميسرة، بيروت: دار نهضة لبنان، 1401هـ – 1981م، ج 2، ص 1546.

12) انظر: محمد فتحي، المدخل إلى التاريخ الإسلامي، 425.

13) محمد فتحي، المدخل إلى التاريخ الإسلامي، 86.

14) انظر: محمد قطب، حول التفسير الإسلامي للتاريخ، د ط، جدة: المجموعة الإعلامية، 1409هـ – 1989م، 244.

15) الميداني، كواشف زيوف، 49-50.

16) مثل: المدرسة المادية (كارل ماركس)، والمدرسة الهيغلية المثالية، والمدرسة الليبرالية والميكافيلية.

17) نظرية النشوء والترقي التي ظهرت على يد دارون 1809-1882م. والقائلة بالتطور وأن أصل الإنسان قرد.

18) محمد قطب، حول التفسير الإسلامي للتاريخ، 10؛ محمد فتحي، المدخل إلى التاريخ الإسلامي، 428.

19) للاستزادة عن فضائح الكنيسة وموقفها المخزي من العلم راجع: الندوي، ماذا خسر العالم بانحطاط المسلمين، 191-195؛ محمد قطب، جاهلية القرن العشرين، د ط، بيروت: دار الشروق، 1403هـ – 1983م، 30-35.

20) محمد فتحي، المدخل إلى التاريخ الإسلامي، 98.

21) محمد فتحي، المدخل إلى التاريخ الإسلامي، 429.

22) عماد الدين خليل، التفسير الإسلامي للتاريخ، ط 4، بيروت: دار العلم للملايين، 1983، 7.

23) محمد بن صامل، منهج كتابة التاريخ الإسلامي، 171-176.

24) للاستزادة عن هذه المدارس انظر: محمد فتحي، المدخل إلى التاريخ الإسلامي، 432؛ عماد الدين خليل، التفسير الإسلامي للتاريخ، 24، 30، 70.

25) انظر: عماد الدين خليل، التفسير الإسلامي للتاريخ، ص 15.

26) ميتافيزيقا: علم الوجود والكون أو ما يسمى علم ما وراء الطبيعة. انظر: إبراهيم الأقصم، المختصر في المسميات والمصطلحات التاريخية والجغرافية، ط 1، جدة: دار المجتمع، 1422هـ - 2001م، ص 233.

27) عماد الدين خليل، التفسير الإسلامي للتاريخ، 15.

28) عماد الدين خليل، التفسير الإسلامي للتاريخ، 16.

29) للاستزادة عن دور اليهود، راجع: الميداني، كواشف زيوف، 67-89.

30) انظر: الميداني، كواشف زيوف، 78-81.

31) الماسونية منظمة يهودية في جذورها ورموزها وطقوسها وقادتها وهو نظام قائم له مراتب.

32) انظر: الميداني، كواشف زيوف، 82-85.

33) انظر: الميداني، كواشف زيوف، 86-89.

34) الذاريات: 56.

35) الأنعام: 165.

36) آل عمران: 110.

37) عماد الدين خليل، التفسير الإسلامي للتاريخ، ص ص ٥، 8-9، باختصار.

38) عماد الدين خليل، التفسير الإسلامي للتاريخ، ص ص 10.

39) الأنعام: 11.

40) فصلت: 53.

41) من تأمل مؤلفات المسلمين التاريخية يجد أن قضية خلق الإنسان وغايته محسوسة لا يوجد فيها خلاف. فالمسعودي مثلاً يصدر كتابه (مروج الذهب ومعادن الجوهر بباب عن ذكر المبدأ وشأن الخليفة: انظر: علي بن الحسين المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق محمد محيي الدين، د ط، بيروت: دار المعرفة، د.ت، ج 1، ص 28. كذلك الطبري انظر: محمد بن جرير الطبري، تاريخ الرسل والملوك، تحقيق أبو الفضل إبراهيم، ط 4، القاهرة: دار المعارف، د.ت، ج 1، ص 32، عماد الدين بن كثير، البداية والنهاية، تحقيق أحمد أبو ملحم وآخرون، د ط، بيروت: دار الكتب العلمية، د.ت ج 1، ص 7 وما بعدها.

42) البقرة: 30.

43) الذاريات: 56.

44) الأنعام: 165.

45) المؤمنون: 115.

46) سورة ص: 27.

47) القيامة: 36.

48) محمد بن صامل، منهج كتابة التاريخ الإسلامي، 94، كما ذكر المؤلف نماذج من المؤرخين المسمين الذين ساروا في فلك ويلز. مثل نور الدين خاطوم ونبيه عاقل في كتابهم: المدخل إلى التاريخ ص 31.

49) محمد بن صامل، منهج كتابة التاريخ الإسلامي، ص ص 116-122.

50) البقرة: 213.

51) أكرم العمري، السيرة النبوية الصحيحة، ج 1، ص 32.

52) التين: 4.

53) البقرة: 143.

54) آل عمران: 110، للاستزادة عن ذلك راجع: محمد بن صامل، منهج كتابة التاريخ، ص 77.

55) أكرم العمري، السيرة النبوية الصحيحة، ج 1، ص 32.

56) السيرة النبوية الصحيحة، ج 1، ص 35.

57) أكرم العمري، السيرة النبوية الصحيحة، ج 1، ص 36.

58) ورد الحديث بعدة ألفاظ: «خير الناس قرني ثم الذين يلونهم» ولفظ «خير أمتي قرني». ابن حجر العسقلاني. فتح الباري بشرح صحيح البخاري، ط 1، مراجعة: محمد فؤاد عبدالباقي ومحب الدين الخطيب، القاهرة: دار الريان، 1407هـ – 1986م، 7-5.

59) السيرة النبوية الصحيحة، ج 1، ص 37.

60) السيرة النبوية الصحيحة، ج 1، ص 38، محمد بن صامل، منهج كتابة التاريخ الإسلامي، ص 95-96.

61) محمد بن صامل، منهج كتابة التاريخ الإسلامي، ص 107.

62) انظر: ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، ط 1، بيروت: دار الخير، 1410هـ – 1990م، ج 1، ص 5.

المصادر والمراجع

المصـــادر:

ابن حجر، شهاب الدين أحمد بن علي العسقلاني، (ت 852هـ).

فتح الباري بشرح صحيح البخاري، ط 1، مراجعة: محمد فؤاد عبدالباقي ومحب الدين الخطيب، القاهرة: دار الريان، 1407هـ – 1986م.

ابن خلدون، عبدالرحمن، (ت 808هـ).

المقدمة، د ط، بيروت، مؤسسة الأعلمي، د.ت.

السخاوي، شمس الدين محمد بن عبدالرحمن، (ت 902هـ).

الإعلان بالتوبيخ لمن ذم التاريخ، د ط، تحقيق: محمد الخشت، الرياض: مكتبة الساعي، د.ت.

الطبري، محمد بن جرير، (ت 310هـ).

تاريخ الرسل والملوك، تحقيق أبو الفضل إبراهيم، ط 4، القاهرة: دار المعارف، د.ت.

ابن كثير، عماد الدين إسماعيل، (ت 774هـ).

البداية والنهاية، تحقيق أحمد أبو ملجم وآخرون، د ط، بيروت: دار الكتب العلمية، د.ت.

تفسير القرآن العظيم، ط 1، بيروت: دار الخير، 1410هـ – 1990م.

المسعودي، علي بن الحسين، (ت 346هـ).

مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق محمد محيي الدين، د ط، بيروت: دار المعرفة، د.ت.

المراجـــــع:

- الأقصم، إبراهيم يوسف، المختصر في المسميات والمصطلحات التاريخية والجغرافية، ط 1، جدة: دار المجتمع، 1422هـ – 2001م.
- الخضري بك، محمد، الدولة الأموية، د ط، القاهرة: دار الفكر، د.ت.
- خليل، عماد الدين، التفسير الإسلامي للتاريخ، ط 4، بيروت: دار العلم للملايين، 1983م.
- السلمي، محمد بن صامل، منهج كتابة التاريخ الإسلامي مع دراسة لتطور التدوين ومناهج المؤرخين، ط 1، الرياض: دار طيبة، 1406هـ – 1986م.
- عثمان، محمد فتحي، المدخل إلى التاريخ الإسلامي، ط 2، بيروت: دار النفائس، 1412هـ – 1992م.
- العمري، أكرم ضياء، السيرة النبوية الصحيحة، ط 2، الرياض: دار العبيكان، 1417 هـ – 1996م.
- القاضي، يوسف، العلوم الاجتماعية وتدريسها، ط 1، جدة: دار عكاظ، 1401هـ.
- قطب، سيد، في التاريخ فكرة ومنهاج، ط 3، بيروت: دار الشروق، د.ت.
- قطب، محمد، حول التفسير الإسلامي للتاريخ، د ط، بيروت: المجموعة الإعلامية، 1409هـ – 1989م.
- ....، جاهلية القرن العشرين، د ط، بيروت: دار الشروق، 1403هـ – 1983م.
- الموسوعة العربية الميسرة، د ط، بيروت: دار نهضة لبنان، 1401هـ – 1981م.
- الميداني، عبدالرحمن حبنكة، كواشف زيوف، ط 1، دمشق: دار القلم، 1405هـ – 1985م.
- الندوي، أبو الحسن، ماذا خسر العالم بانحطاط المسلمين، ط 8، بيروت: دار الكتاب العربي، 1404هـ – 1984م.



عنف الخطاب الشعري

دراسة في الفكر اللساني العربي القديم

يحيى بن الوليد(*)

ليس من شك في أن هناك اتجاهات ونظريات ومناهج مختلفة سعت إلى تقريب «ضوابط» اشتغال الخطابات الإنسانية. ويهمنا هنا أن نشدد على المعنى الأركيولوجي لمفهوم «الخطاب» وعلى نحو ما صاغه الفيلسوف الفرنسي ميشال فوكو (1926-1984) في كتابه «حفريات المعرفة» الذي أفرد فيه مكانة هامة لهذا المفهوم، وكل ذلك في المنظور الكاشف عن استحالة الفصل بين المعرفة والخطاب. أجل لا يهمنا أن نعرض، في هذا التقديم، لتشعبات هذا التصور وخصوصاً في منظور ما راح يعرف – في الدراسات النقدية والأدبية العالمية – ومنذ منتصف الثمانينات – بـ «التاريخانية الجديدة». غير أن ما سلف لا يمنع من القول بأن الخطاب عند فوكو يتحدد على أساس من مفهوم «الإبستيمي» ومفهوم ثان يلازمه هو مفهوم «القطيعة»، ومن ثم فإن ما يمكن أن يقال في مرحلة تاريخية/ ثقافية هو ما لا يمكن قوله في مرحلة تالية؛ لكن دون أن نتغافل عن «المدة الزمنية الطويلة» التي يقتضيها مفهوم المرحلة بدوره. وبكلام آخر: كل عصر له «إبستيميته» المخصوصة التي تجد أكثر من تنويع لها وعلى أكثر من صعيد أو

(*) ناقد مغربي.

نوع معرفي، خصوصاً وأن «الإبستيمي» «عنصر خفي ولا شعوري». وما يتصور ميشال فوكو، وبالاستناد إلى الفيلسوف الألماني نيتشه، وفي المنظور الذي يفضي إلى تداخل اللغة والحقيقة والقوة، أن الخطاب «عنف نمارسه على الأشياء». غير أن هذا العنف ليس «مطلقاً»، طالما أن هناك «فعاليات» تنظمه و«قواعد» تضبطه. فالخطاب، إذن، ليس «نصاً عاماً» أو «بحراً هائلاً من الدلالات»، وهذا ما جعل فوكو يهتم بـ «البعد التاريخي» من «التغير الخطابي». والتاريخ بدوره يصبح «امتداداً متقطعاً» من «الممارسات الخطابية»، ثم إن كل ممارسة هي مجموعة من القواعد والإجراءات تتجاوز الوعي الفردي لتشكل مجالات المعرفة(1). وفي ضوء ما سلف يبدو جلياً أن مفهوم الخطاب كاشف عن تداخل اللغة والفكر والتاريخ، ولذلك لا يبدو غريباً أن يصير المجتمع ذاته «مجالاً» للخطاب.

وأول ما يلفت انتباهنا، في نطاق ما أسميناه بـ «عنف الخطاب الشعري في الفكر اللساني العربي القديم»، هو «اللغة»: هذه «اللغة» التي صنعها الإنسان، غير أنه سرعان ما تعالى عليه. واللغة، هنا، ليست «مظهراً نحوياً» فقط، وإنما هي «تصور» للإنسان والعالم كذلك. وهذان الطرفان لا يمكن الفصل بينهما، إنهما مندغمان ومتفاعلان لا متساوقان أو متوازيان. وينهض الخطاب الشعري، ضمن هذه المعادلة، وهذا قانونه، على أساس من التراوح بين الانجذاب إلى «العنصر الموسيقي» و«مراعاة القواعد النحوية». غير أن هذا التراوح لا يفضي، وفي أحيان كثيرة، إلى أي نوع «التوافق» بين المظهرين السابقين، إذ - وبلغة القدماء - ستنخرق» القواعد... ويطرأ - بالتالي - تغير على البنية النحوية أو الصرفية للخطاب الشعري. وقد شكل هذا الخرق «ظاهرة محورية» في الفكر اللساني العربي القديم، ودون أن نتغافل عن العلاقة التي كانت تصل النحو وعلى أساس من مفهوم «الإبستيمي» سالف الذكر بباقي الأنماط المعرفية الأخرى ولاسيما «علم الكلام» كما سنلاحظ المشكلة لـ «الوحدة السياقية الكبرى» للتراث

أو «الثقافة العربية الكلاسيكية» بشكل عام. وقد استرعت ظاهرة «الخرق» انتباه العديد من النحاة، وعبروا عنها بتسميات عديدة مثل «الشذوذ» و«العدول» و«الانحراف» و«الترخيص» و«السعة» و«الضرورة»... إلخ. وكما درسوها بالاستناد إلى «أدوات» أو «مفاهيم» عديدة مثل «القياس» و«السماع» و«الاستقراء»... إلخ. وكل ذلك في منظور أرحب قوامه «الاختلاف» الذي كانت تدعمه التوجهات الفكرية المختلفة للنحاة في سياق توجهات الثقافة العربية الكلاسيكية ككل.

وقد أفردت الشعرية والأسلوبية وغيرها من الاتجاهات الحديثة التي أفادت – وبتفاوت – من اللسانيات مكانة هامة لهذه الظاهرة، ومن الطبيعي أن يتم تناولها بالاستناد إلى مداخل مختلفة وتسميات متعددة. وفي هذا الإطار يتصورها بول اليري «تجاوزاً»، وشارل بالي «خطأ»، وليو سبيتزر «انحرافاً»، وتيري «كسرا»، وجون كوهن «انتهاكاً»، ورولان بارت «فضيحة»، ونودوروف «شذوذاً»، وأراجون «جنوناً»... وجميع هذه الكلمات «ذات إيحاءات أخلاقية موسومة» كما يلاحظ الناقد العربي صلاح فضل؛ ولذلك فإن كلمة «الانزياح» – التي لجأ إليها الباحثون – «ذات إيحاء مكاني واضح»، إضافة على أنها تمكن من تفادي «الإيحاء الأخلاقي» المقصود والمستثمر في كلمة «انحراف»[2]. وهو ذات الإيحاء الذي لا يغيب عن التسميات العربية القديمة (وقد عرضنا لها من قبل) والمنتظمة في سياق ثقافي محكوم بإبستيميته المخصوصة.

ولا يبدو غريباً أن يختلف النحاة، في تعاملهم مع اللغة الشعرية، عن النقاد ومؤرخي الأدب، لأن ما يستهدفونه لا يتجاوز إثبات صحة القواعد أو عدم صحتها واعتماداً على تصور ينأى – وفي الغالب الأعم – عن سياق القصيدة ونفسية قائلها. وقد التجأ النحاة إلى لغة الشعر نتيجة عوامل ستعرض لها في حينها. ومن هذه الناحية تعد قضية «عنف الخطاب الشعري» من القضايا اللافتة لصلتها الوطيدة بالقواعد النحوية أو «سلامة اللغة». وقد اختلف هؤلاء النحاة في

تفهم هذا «العنف» وفي رصد المستندات التي تسنده. ويهمنا، هنا، أن نعرض لـ «تصورات» مدرسة البصرة و«مواقف» نحاتها من هذه الظاهرة. وثمة مبررات كثيرة تدعم التشديد على هذه المدرسة يمكن تلخيصها في «السلطة الإبستيمولوجية» التي مارستها، ولاتزال، هذه المدرسة داخل النحو العربي. غير أن هذه السلطة لا ينبغي لها أن تجعلنا نتغافل عن المدارس الأخرى المتزامنة لمدرسة البصرة أو اللاحقة لها وعلى الأخص المدرسة الكوفية في علميها الكسائي والفراء، ثم المدرسة البغدادية على نحو ما مثلتها الأفكار المركزية لأبي علي الفارسي وتلميذه ابن جني الذي لازمه أربعين سنة.

وترجع الإرهاصات الأولى للنشاط اللغوي إلى القرن الهجري الأول. وعلى الرغم مما حملته هذه البداية من أفكار ومناقشات حول اللغة فإنها لم تتجاوز ما أطلق عليه الدارسون بـ «فترة الملاحظات العامة»، غير أن هذه الفترة كانت حافزاً وممهداً لنشاط لغوي أوسع سيشهده القرن الثاني وسيستمر إلى حدود القرن الرابع الهجري. وتعد هذه الفترة، وبحق، ومن وجهة نظر اللسانيات المعاصرة، «فترة القوانين الصارمة»... لأن النشاط اللغوي الذي سيلي القرن الرابع الهجري سيصير مجرد «مراجعة» لما وضعه الأسلاف وتصنيفهم حسب المدارس النحوية التي كانوا يصدرون عنها كما يقول محمد عيد[3]. وفي الحق فالمسألة لا تقتصر على النحو فقط، وإنما تتجاوزه إلى سائر الأنماط الأخرى؛ وهذه ملاحظة تبدو مركزية في نطاق ما نعته المفكر المغربي محمد عابد الجابري بـ «تكوين العقل العربي».

إجمالاً لقد قيل الشيء الكثير عن الغاية من وضع قواعد اللغة العربية، والشيء ذاته يقال عن العوامل التي تحكّمت في العملية. وفي هذا الصدد تداخلت عوامل عديدة منها ما هو ديني ويتمثل في الحفاظ على «سلامة اللغة العربية» التي هي لغة «القرآن الكريم» و«كتاب العربية الأكبر»، موازاة مع العامل السياسي/ القومي المتمثل في «الاتصال» بالثقافات الأخرى التي شكلت – من

بعض الوجوه – «تهديداً» للثقافة العربية وقتذاك. والتساؤل الذي يفرض ذاته هنا أكثر، هو ما صاغه محمد عابد الجابري على التالي: «إذا كان المقصود من جمع اللغة وتقعيدها هو حماية القرآن من اللحن فلماذا لم يعتمد اللغويون القرآن نفسه أساساً وحيداً لعلمهم، مع أنه باعتراف الجميع أفصح وأبين؟»[(4)]. فالملاحظة التي تفرض ذاتها، هنا، هي تشديد النحاة على اللغة الشعرية في استنباط الأقيسة والكليات، مما يطرح – ومن جديد – مستوى العلاقة التي تصل ما بين النحو والشعر في مثل هذا السياق. ومن هذه الناحية يجيب الأشموني بأن النحو «ما هو إلا أحكام مستنبطة من استقراء كلام العرب»؛ ويعني بـ «كلام العرب»، في أغلبه، الشعر دون سواه. وإذا ما حاولنا أن نتقصى أسباب أولوية الشعر، ضمن مصادر الاستشهاد، وجدناها متمثلة في حفظ الشعر وسعة تداوله، ثم إن الرواة من الذين ذهبوا إلى البوادي وجدوا أن معظم ما تحفظه هذه القبائل من تراثها كان من الشعر لا من النثر. ولا تشرح هذه العوامل مجتمعة أهمية الشعر فقط، بل وتشير إلى أن قواعده تمثل قواعد اللغة كلها في تصور محمد عيد[(5)].

ورغم إحكام لغة القرآن وفصاحتها لم تكن تساق آياته في كتب النحو، وإن سيق فبهدف التوكيد أو التقرير لا الاستشهاد. وهو ما نلمسه في «كتاب» سيبويه الذي لم تزد الآيات الواردة فيه عن ثلاثمائة آية و«مقتضب» المبرد خلال القرن الثالث الهجري، وبعدهما ابن جني في «الخصائص» خلال القرن الرابع الهجري. بل حتى الفراء الكوفي نلمس عنده أهل التقليد. ويرجع محمد عيد هذه الظاهرة إلى ما أسماه بـ «التحرز الديني»، لأن طبيعة التفكير النحوي/ اللغوي تستلزم استخدام الذهن وتعدد الآراء وتضاربها. والنص القراني لا يتحمل هذا، بل يستنكف منه[(6)]. غير أن مثل هذا الموقف لم يمنع النحاة من التأكيد على أن القران «سيد الحجج».

ويبقى الآن أن نسأل كيف تعامل النحاة مع «عنف الخطاب الشعري»؟

ويهمنا في البداية إسحق الحضرمي باعتباره حسب ابن سلام، «أول من بعج النحو ومد القياس وشرح العلل». وتعد مساجلاته (التاريخية) مع الفرزدق من الشواهد الدالة على الصراع الذي كان سائداً بين النحاة والشعراء: بين المعيار والاستعمال. وفي هذا الإطار لما سمع الحضرمي الشاعر الفرزدق ينشد:

وعض زمان يا ابن مروان لم يدع   من المال إلا مسحتاً أو مجلفُ

قال له: «على أي ترفع (مجلفُ)»، فرد عليه الفرزدق: «على ما يسوؤك وينوءك». ثم هجاه بقوله:

فلو كان عبدالله مولى هجوته   ولكن عبدالله مولى مواليا

ويبدو أنَّ الفرزدق تعمد هنا الخروج على القياس إمعاناً في قوله: «موالياً» التي يجب أن تكون «مولى موال». وفي المقابل يتضح أن الحضرمي كان شديد الحرص على سلامة اللغة والقواعد النحوية، بل وكان يمثل سلطة المعيار التي ولدت عند الفرزدق عنف الخطاب. وثمة ردود أخرى صادرة عن الفرزدق ذاته تمثل – وبقوة – عنف الخطاب، ومنها قوله: «نحن نقول وأنتم تخرجون» و«علي أن أقول وعليكم أن تحتجوا».

والشيء ذاته يقال عن تلميذ الحضرمي عمر بن عيسى الثقفي الذي امتد إلى العصر الجاهلي يخطئ الشعراء ويبين مخالفتهم للقياس. ومن ذلك تخطئته للنابغة في قوله:

فبت كأني ساورتني ضئيلة   من الرقش في أنيابها السمُ ناقعُ

فقد جعل القافية مرفوعة وحقها أن تنصب على الحال (ناقعاً)، لأن المبتدأ قبلها تقدمه الخبر وهو الجار والمجرور وكأنه ألغاهما لتقدمهما وجعل – بالتالي – ناقعاً خبراً.

ويختلف الخليل بن أحمد الفراهيدي، وهو الذي سيعمل على إرساء نحو البصرة عن الحضرمي وتلميذ هذا الأخير عمر بن عيسى الثقفي في تفهم اللغة الشعرية. وفي هذا الصدد نجد له نصاً لافتاً يقول فيه: «الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنى شاؤو، وجائز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده». ويعتمد سيبويه لغة الشعر بكثرة، بل ويعدها مصدراً للاستشهاد؛ وكما تكثر التعليلات في كتابه كثرة مفرطة وسواء للقواعد المطردة أو غير المطردة. إنه يسير في نفس اتجاه أستاذه الخليل حين يقول: «وليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجهاً». ولهذا يعلل ما يخرج على تلك القواعد وكأنما لا يوجد أسلوب ولا توجد قاعدة دون علة. وفي ضوء ما سلف لا يبدو غريباً أن يقول سيبويه: «يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام»، وأن يجيز: «لم زيداً أضرْبه» وحذف لام التعليل من «جذتك أنك تريد المعروف»... إلخ.

أما المبرد فيمثل وجه التشدد والطعن في الأشعار التي لا تستجيب للمقاييس النحوية حتى وإن كانت قد وردت عند سيبويه. وهو الذي استشهد على تسكين المضارع في الضرورة الشعرية بقول امرئ القيس:

فاليوم أشربْ غير مستحقبٍ إثمــاً من الله ولا واغـــل

وقال: «ليست هذه الرواية صحيحة، وإنما روايته الصحيحة «فاليوم فاشربْ»، ومن ثم يتوجب تسكين الفعل لأنه فعل الأمر.

ويمكن أن نضيف إلى لائحة هؤلاء النحاة موقف ابن جني، لأنه متميز بل ويفيد في ملامسة بعض جوانب عنف الخطاب الشعري. هذا بالإضافة إلى أنه كان أكثر تفهماً لـ «شعرية العدول» وتطور اللغة الشعرية، ودفاعه عن المتنبي دال على ذلك. والمتنبي أكبر شاعر في العربية انجذب إلى التصنع في التراكيب، وهذا ما جعل ابن يعيش يقول عنه: «كان ميالاً كثيراً إلى مذهب الكوفيين». وتوضح بعض الأمثلة تشيعه لهم ومن ذلك فصله بين المضاف والمضاف إليه

بالمفعول، وهو ما كان البصريون لا يجيزون ذلك. يقول:

حملت إليك من ثنائي حديقة   سقاها الحجى سقي الرياض السحائب

فالرياض مفعول به للسقي.

لقد دافع ابن جني عن المتنبي أمام خصومه وشرح ديوانه، وكانت بينهما علاقة مودة إذ تعرفا على بعضهما في بلاط سيف الدولة.

ويمكن أن نستنتج، من خلال النماذج السابقة التي استقينا أغلبها من كتاب شوقي ضيف «المدارس النحوية»، أن «سلطة المعيار» لم تقف عائقاً أمام دفق لغة الإبداع الشعري التي أفرزت ظاهرة العدول عن «الأصول». وسبب ذلك طبيعة الشعر إذ المعنى فيه هو الذي يقتضي القرينة وليست هي التي تقتضي المعنى كما يقول تمام حسان في دراسته «الأصول»[7]. ويضيف هذا الأخير: «عندما يعجز النحاة على التوفيق بين الشعر والنحو يعترفون بالضرورة الشعرية والرخصة»[8]. غير أننا نجد بعض أصناف الضرورة التي لا يستدعيها الوزن ومن الأمثلة على ذلك قول الشاعر أبي النجم العجلي:

قد أصبحت أم الخيار تدعي   عليّ ذنباً كلّه لم أفعــل

إذ «لا ضرورة في هذا لأن المنصوب بزنة المرفوع، فلو نصب «كله» لم ينكسر «الوزن» كما يقول القيرواني في «ضرائر الشعر». وفي هذا الصدد يمكن استحضار عبارة ابن جني التي تتصور أن «العرب تلجأ إلى الضرورة في حالة السعة».

وقبل أن ننتقل إلى الشق الثاني من السؤال سالف الذكر لا بأس من أن نشير إلى أن العدول لا يقتصر على لغة الشعر بمفردها، وإنما يتجاوزها إلى النص القرآني أيضاً. ومن الشواهد على ذلك عطف المنصوب على المرفوع كما

في قوله تعالى: ﴿ **والموفون بعهدهم إذا عاهدوا والصابرين** ﴾ وحذف الرابط (الفاء) في قوله: ﴿ **إن أطعتموهم أنكم لمشركون** ﴾. وقد عبر ابن مالك عن اشتراك الشعر والنثر في العدول بقوله:

وفي اضطرار وتناسب صرف ما يستحق حكم غير المنصرف

فالاضطرار يقع في الشعر والنثر.

ويبقى أن نسأل الآن: هل كان النحاة حقاً يتبنون عنف الخطاب وخصوصاً في المنظور الذي يفضي بهم إلى اعتبار هذا العنف مكوناً ديناميأً للغة الشعرية؟

إن ابن جني – وعلى سبيل التمثيل – الذي كان يقول بأن الشاعر الذي يرتكب الضرورة وليس ضعيف اللغة... كانت نظرته الأخيرة تنسجم مع العديد من آراء اللغويين إلى عنف الخطاب الشعري إذ «الضرورة قبيحة وبها تنخرق الأصول». لقد حصل للنحاة نوع من «التعثر» على مستوى التعامل مع اللغة الشعرية، ومصدر هذا التعثر هو عدم نظرتهم إلى المبنى والمعنى متفاعلين، فقد انصرفوا إلى البحث في المبنى في معزل عن المعنى إلا ما اتفق منه مع المبنى. وقد استمر هذا التقليد عند البلاغيين العرب، ويشرح محمد عابد الجابري هذه الفكرة قائلاً: «والحق أن النقاد البلاغيين الأوائل منهم أو المتأخرين إنما استقوا مقاييسه من اللغويين الأوائل، وخاصة المنتمين إلى المدرسة البصرية التي «أدخلت اللغة بكاملها في قوالب عقلية منطقية» وجعلوا من تلك القوالب نماذج لا يجوز الخروج عنها»[9]. ويستثني البعض، هنا، عبدالقاهر الجرجاني (ت 471هـ/1078م) الذي ضم المبنى إلى المعنى («مشكلة اللفظ والمعنى») في «نظرية النظم» التي جعلته يرقى إلى مصاف الدراسات اللسانية المعاصرة والأسلوبية الحديثة، لكن من خارج دائرة «السبق المعرفي» (؟) التي تجعل من صاحب «أسرار البلاغة» «ياكبسون العرب» و«جون كوهن العرب» و«دي سوسير العرب»

وغير ذلك من «الاستعارات المعرفية» التي لاتزال تطبع «العودة» إلى التراث بل وتجعل من هذه الأخيرة «عودة معيارية» في نطاق «فوضى الإسقاطات» و«العلاقة الدرامية» مع التراث. ولعل هذا «الالتباس»، بين ما هو معرفي وما هو إيديولوجي، ما حاولنا أن «نحلل» الميكانيزمات أو الإيواليات التي تحكمه.

فالنحاة لم ينظروا إلى خصوصية اللغة الفنية التي كان الشاعر العربي القديم يصدر عنها، مما فوت عليهم فرصة إدراك «قيمة الانزياح» التي تكمن فيما ترمز إليه هذه الأخيرة من صراع بين الإنسان واللغة[11]. اللغة الشعرية بوصفها «انبساطاً للتكلم» (هايدجر) و«مسكناً» للإنسان (شوبنهاور) و«محفزاً» و«منشطاً» للحياة (نيتشه)... إلخ. وألم يكن فرديناند دي سوسير يقول: «إن مشكلة أصل اللغة ليست سوى مشكلة التحولات» فاتحاً بذلك باباً أوسع للدراسات الأدبية والنقدية في تأكيدها، وعلى صعيد اللغة الشعرية والكتابة الأدبية، على «لانهائية السنن» (L'Infini Du Code) و«تحولات الجنس» (le Genre)... دون أن نتغافل عن أن هذه التحولات تظل محكومة بـ «نسق» (Système). والفن، كما قال الناقد الفرنسي الشهير رولان بارت، لا يعرف «الضجة» (Le Bruit)، إنه «نسق صاف»[12].

كان النشاط اللغوي العربي القديم محكوماً بعامل عقائدي، ولم يكن يستلزم ما هو «علمي» لـ «عقلنة» الحدث اللساني. ولم يكن النحاة يضعون في اعتبارهم «النصوص» التي يستنبطون منها القواعد، مما كان يكسب تلك القواعد صفة «الإلزام» و«الاستمرارية»[13]. وكما أن تحديدهم للغة التي يأخذون عنها، وهي لغة الشعر كما أوضحنا من قبل، أدى إلى «استقراء ناقص» بتعبير تمام حسان. والشيء ذاته يقال عن «الجغرافيا الثقافية» التي احتكم إليها النحاة إذ كانت القبائل التي يأخذون عنها هي الأخرى محددة، وهي: «أسد» و«طيئ» و«تميم»... إلخ. وفي هذا الصدد فقد عاب البصريون على الكوفيين، وقال بعضهم إن الكسائي أفسد النحو... لأن المدرسة الكوفية اتسعت في الرواية

والقياس، وانفتحت على قبائل خالطها الفرس مثل «تغلب» و«بكر». في حين اشترط نحاة البصرة في القبائل أن تكون وسط الجزيرة لا في أطرافها، مما يجعلها بعيدة عن الاختلاط وما قد ينجم عنه من «فساد لغوي».

وعلاوة على لغة الشعر والجغرافيا الثقافية، أو «الانتقاء الزماني والمكاني»، فقد اعتمد النحاة تحديداً زمنياً معيناً يمتد من العصر الجاهلي إلى نهاية القرن الثاني، من امرئ القيس إلى ابن هرمة: أي فترة تمتد أربعة قرون. وقد قسم النقاد ومؤرخو الآداب هذه الفترة – التي رآها النحاة فترة واحدة – إلى عصور مختلفة: العصر الجاهلي، العصر الإسلامي، العصر الأموي والعصر العباسي الأول؛ وهو ما يعرف بـ «عصور الاحتجاج والاستشهاد». بل إنه تم التشديد على العصر الجاهلي أكثر، على النحو الذي يشرحه محمد عابد الجابري قائلاً: «لقد تشكلت بنية العقل العربي إذن في ترابط مع العصر الجاهلي فعلاً، ولكن لا العصر الجاهلي كما عاشه عرب ما قبل البعثة المحمدية، بل العصر الجاهلي كما عاشه في وعيهم عرب ما بعد هذه البعثة: العصر الجاهلي بوصفه زمناً ثقافياً تمت استعادته وتم ترتيبه وتنظيمه في عصر التدوين الذي يفرض نفسه تاريخياً كإطار مرجعي لما قبله وما بعده»[14]. وكان من الواضح أن يترتب عن «الانتقاء الزماني والمكاني»، أو تقييد العصر» و«إطلاق القبيلة» كما ينعتها محمد عيد، آثار عديدة يمكن تأطيرها في نطاق دائرة قسرية القاعدة النحوية» التي كانت تحد من عنف الخطاب الشعري باسم «سلطة المعيار» لا «باحة الاستعمال» التي كان بإمكان المعيار أن يستمد منها حيويته وحركيته واستمراريته.

ولا بأس من أن نشير إلى ما عرف بـ «مسائل الخلاف» في وجهات النظر بين مدرسة البصرة والكوفة. ومصدر هذا الخلاف اتساع هذه الأخيرة في الرواية والقياس، واعتمادها القراءات واللغات الشاذة. وهذا ما جعل أحد البصريين يفخر عن الكوفيين قائلاً (وبلغة جماعية): «نحن [أي البصريين] نأخذ

اللغة عن حرشة [أكلة] الضباب وأكلة اليرابيع] [أي البدو الخلص] وأنتم من أكلة الشواريز وباعة الكواميخ [أي عرب المدن]. إجمالاً لم يكن موقف الكوفيين من البصريين جزافياً أو اعتباطياً، ولم تكن تحكمه نزعة تعصب ضيقة؛ إضافة إلى أنه يوحي بحتمية التغير وضرورة إخضاع اللغة لـ «الوصفية»، ومن ثم إبعادها عن النمطيَّة الموغلة في الأقيسة. وقد أكد بعض الباحثين على أن «المنهج الكوفي»، في تحليل الظواهر اللغوية، أقرب إلى «المنهج الوصفي» الذي يقع في صميم الدرس اللساني المعاصر في توجهاته المختلفة[15]. واللغة، ومهما كانت الأنساق التي تلوي بها، تظل، وفي النظر الأخير، ظاهرة إنسانية تستمد قوتها وحيويتها من الإنسان ذاته كما قيل.

مراجع وإحـــالات

1) ميشال فوكو: حفريات المعرفة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 1994 ص 76. ورامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار الفكر، القاهرة، 1991، ص ص 168-172.

2) د. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، العدد 164، 1992، ص 64.

3) محمد عيد: الرواية والاستشهاد باللغة – دراسة لقضايا الرواية والاستشهاد في ضوء علم اللغة الحديث، عالم الكتب، القاهرة، 1876، ص 64.

4) محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، دار الطليعة، بيروت، 1985، ص 85.

5) محمد عيد: الرواية والاستشهاد باللغة، ص 145-146.

6) المرجع نفسه، ص 126.

7) تمام حسان: الأصول – دراسة إبستيمولوجية لأصول الفكر اللغوي العربي، دار الثقافة، البيضاء، ص 86.

8) المرجع نفسه، ص 109.

9) محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، ص 92.

10) انظر: الفصل الثالث «الجرجانية الجديدة» من كتابنا «التراث والقراءة – دراسة في الخطاب النقدي المعاصر بالمغرب» الصادر عن المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003.

11) د. عبدالسلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، الطبعة الثانية، 1982، ص 106.

12) Roland Brthes: Pétique Du Récit 9Collectif), Ed Seuil, 1977, P 17.

13) محمد عيد: الرواية والاستشهاد باللغة، ص 106.

13) Bertil Malmberg: Les nouvelles Tendances De La Linguistique, P U F, Paris, 1966, P 56.



مصادر ابن منظور اللغوية في «لسان العرب» ومنهجه في الإفادة منها

حنا بن جميل حداد(*)

لم تنطو صفحة القرن السابع الهجري، حتى عرف المهتمون بالعربية وقضاياها اللغوية، معجماً يجمع بين دفتيه خلاصة المادة التي تضمنتها معاجم العربية المتقدمة عليه، ذلك هو «لسان العرب» لابن منظور الأفريقي، المولود سنة 630هـ والمتوفى سنة 711هـ.

وتشير المقدمة التي وضعها صاحب المعجم إلى أنه أراد لمعجمه هذا أن يكون مثالاً في حسن الوضع والجمع، لأنه وجد المعجمات السابقة لا تجمع بينهما، فوضع معجمه الذي اعتمد في تأليفه، كما قال على خمسة كتب كبار هي: «تهذيب اللغة» لأبي منصور الأزهري (ت 370هـ) و«المحكم» لأبي الحسن بن سيده الأندلسي (ت 458هـ) و«تاج اللغة وصحاح العربية» لأبي نصر إسماعيل بن حماد الجوهري (ت 393هـ) و«الأمالي» لأبي محمد بن بري (ت 582هـ) على الصحاح الجوهري. و«النهاية في غريب الحديث والأثر» لمحمد بن الأثير الجزري (ت 606هـ).

وإلى هذا الذي استفاده ابن منظور من هذه المصنفات يشير بقوله[1]:

(*) ناقد أردني.

فجمعت منها في هذا الكتاب ما تفرق، وقرنت بين ما غرّب منها وبين ما شرّق، فانتظم شمل تلك الأصول كلها في هذا المجموع، وصار هذا بمنزلة الأصل، وأولئك بمنزلة الفروع».

ثم يتابع ابن منظور قائلاً[2]: «وليس لي في هذا الكتاب فضيلة أمتّ بها ولا وسيلة أتمسك بسببها، سوى أني جمعت فيه ما تفرق في تلك الكتب من العلوم، وبسطت القول فيه، ولم أشبع باليسير، وطالب العلم مفهوم. فمن وقف فيه على صواب أو زلل. أو صحة أو خلل فعهدته على المصنف الأول، وحمده وذمه لأصله الذي عليه المعول». ويمضي ابن منظور فيقول[3]: «وأنا مع ذلك لا أدعي فيه دعوى فأقول، شافهت أو سمعت. أو فعلت. أو صنعت. أو شددت أو رحلت. أو نقلت عن العرب العرباء أو حملت» أو غير ذلك مما نجده في مقدمات كثير من كتب اللغة ومعاجمها.

غير أن الدارس للسان العرب هذا، والمتأمل مادته والمنقب فيه، يجد أن صاحبه لم يلتزم بما قال. ولم يكتف بهذه الأصول الخمسة التي ذكرها وصرح بأسماء أصحابها، ولكنه جمع إليها العديد من المصنفات اللغوية التي كانت معروفة في زمانها، فنقل عنها واستفاد منها وجمع كثيراً من مادتها وشواهدها إلى ما استفاده من المادة التي استخرجها من أصوله الخمسة. وهو في رجوعه إلى هذه المصنفات واستفادته منها نراه يصرح بأسمائها تارة ويغفلها تارات، بقصد منه أو بغير قصد. وتجيء هذه الدراسة لتكشف عما أهمل ذكره ابن منظور في مقدمة معجمه من هذه المصنفات لتفي أصحابها حقهم، وتبرز مكانتهم في بناء صرح هذا المعجم الكبير الذي قلّما خلت دراسة من الدراسات اللغوية وغير اللغوية من الرجوع إليه والإفادة منه واعتماده مصدراً من أظهر مصادرها.

وقد تفاوت نقل ابن منظور عن هذه المصنفات بين التصريح والتلميح، واعتماده عليها بين الموضع الواحد والمواضع المتعددة، على وفق مقتضى الحال.

وتسجل هذه الدراسة لابن منظور أنه في كتابه العظيم هذا، قد حفظ لنا مادة لغوية ثرة ونقولاً وشواهد شعرية ونثرية متعددة من مصادر لغوية هامة لم يعد لها وجود في زماننا هذا، وهي من تراث العربية المفقود، الذي لم يعد وجود – في حدود علمنا – إلا إذا كشفت لنا الأيام، وجهود المحققين والباحثين، عن كنوز التراث العربي، غير هذا.

وسوف نذكر فيما يلي، ثبتاً بأسماء المصادر اللغوية التي اتكأ عليها الرجل في تأليف كتابه، فضلاً عن المصادر التي صرّح بأسمائها. كما سنذكر ثبتاً آخر بأسماء المصادر اللغوية المفقودة التي حفظ لنا ابن منظور منها نقولاً نادرة ومادة لغوية ثرة.

أولاً: المصادر التي نقل ابن منظور عنها مما وصل إلينا.

ويأتي على رأس هذه المصادر، كتاب «العين» للخليل بن أحمد الفراهيدي. ثم «جمهرة اللغة» لابن دريد الأزدي ثم «الغريب المصنف» لأبي عبيد القاسم بن سلام ثم «المنجّد» و«المنضّد» لكراع النمل، ثم «الكتاب» لسيبويه ثم «النوادر» و«الهمزة» لأبي زيد الأنصاري. فضلاً عما نقله ابن منظور من التراث اللغوي الذي وصل إلينا من تراث ابن السكيت «كإصلاح المنطق» و«الألفاظ» و«القلب والإبدال» و«التذكير والتأنيث». ومن تراث أبي علي الفارسي كـ «التذكرة» و«البصريات». ومن التراث في «غريب القرآن والحديث» كغريب المديني وابن الأنباري وابن قتيبة والحميدي والخطابي والهروي وغيرهم. ونقدّر جملة ما نقله ابن منظور من هذه المصادر مجتمعة بأكثر من خمسة آلاف نقل. مع ما يتبع هذه النقول من شواهد الشعر والنثر.

وعلى الرغم من أن ما نقله ابن منظور ووظّفه في كتابه من هذه المصادر لا يعدل شيئاً كبيراً إذا ما قيس بضخامة حجم كتابه وغناه. إلا أن ذكر هذه

المصادر أو الإشارة إليها والتنويه بما أخذه منها في مقدمة كتابه، وبيان منهجه. أسوة بغيرها من المصادر، كان حقاً واجباً لئلا يؤخذ عليه ما أخذه هو نفسه على الآخرين من التبجّح والادعاء.

ثانياً: المصادر التي نقل عنها مما لم يصل إلينا:

وهذه المصادر على نوعين:

الأول: مجموعة المصنفات في «النوادر» أو «نوادر اللغة». وبعضها من تراث العربية المفقود وإن كانت مادتها اللغوية منثورة في بطون المعاجم ومصنفات اللغة، يصادفها القارئ أنّى توجه. وتتوزع هذه المصنفات على قسمين: قسم وصل بعضه إلينا غير كامل وبمسميات مختلفة مثل: «النوادر» لأبي زيد الأنصاري و«التعليقات والنوادر» لأبي علي الهجري، و«الأمالي والنوادر» لأبي علي القالي و«النوادر» لأبي عمرو الشيباني. ونعرفه اليوم باسم «الجيم»[4]. و«النوادر» لأبي مسحل الإعرابي و«النوادر» للصاغاني. ونعرفه اليوم باسم «الشوارد في اللغة»[5] وغيرها.

وقسم ثان. وهو الذي لم يصل إلينا. ولا نعرف عنه إلا اسمه ولا عن مادته إلا ما حفظته لنا بعض المصادر من هذه المادة ومن بينها «لسان العرب» هذا الذي حفظ لنا نقولاً جيدة ومتعددة منها. ويأتي على رأس قائمة المصنفات المفقودة من التراث العربي في «النوادر»، كتاب علي بن حازم اللحياني المشهور بـ «نوادر اللحياني» وهو من المصنفات التي كان الأزهري صاحب «تهذيب اللغة» قد «اطلع عليه وأعجب به ونقل منه مادة غزيرة في كتابه»[6]. وقد نقل صاحب «لسان العرب» من هذا الكتاب نقولاً كثيرة توزعت على الكتاب بأجزائه كلها. ولسنا نعرف على درجة التحديد إن كان ابن منظور قد امتلك الكتاب ونقل عنه.

أم أنه اعتمد على ما نقله الأزهري في «تهذيب اللغة» فجاء فعل ابن منظور في «اللسان». نقلاً عن نقل (؟!).

ومهما كان الأمر، فقد حفظ لنا «لسان العرب» من «نوادر اللحياني» هذه نقولاً كثيراً ومادة غزيرة توزعت على أكثر من ألف موضع في الكتاب.

ومن مصنفات «النوادر» التي لم تصل إلينا أيضاً، «نوادر الأعراب وغرائب ألفاظها» لابن هانئ النيسابوري المعروف بـ «صاحب الأخفش» ثم «نوادر الأعراب الذين كانوا مع ابن طاهر» لأبي الوازع محمد بن عبدالخالق. ثم «النوادر» لابن بزرج اللغوي». وهي من المصنفات التي كان الأزهري قد اطلع[7] عليها ونقل عنها الكثير من مادتها وأودعها كتابه. ثم جاء صاحب «لسان العرب» فنقل ما نقله الأزهري ووظفه في كتابه ووزعه على أجزائه فيما يقرب من ألف موضع.

كما يضاف إلى مجموعة «النوادر» السابقة، جملة المصنفات التي وضعها كبار علماء اللغة في موضوعات مختلفة مما يتصل بحياة الإنسان العربي ومعاشه، والتي لا شك أنها كانت المهاد الأول التي اتكأ عليها كثير من علماء العربية الأقل شهرة ومكانة ونسجوا على منوالها. ولكن هؤلاء الذين هم أقل شهرة ومكانة كانوا أحسن حظاً من غيرهم من جهة سلامة مصنفاتهم من الضياع ووصولها إلينا سليمة. وقد أصبح من المسلم به عند الدارسين أن هؤلاء الذين هم أقل شهرة ومكانة، كانوا ذوي السبق إلى التأليف في هذه الموضوعات. في الوقت الذي سبق إليه غيرهم. وكان هذا «الغير» هم الأحق بهذه الشهرة، والأولى بأن ينوّه بجهدهم وأن يشار إليهم. ومن هذا النوع من المصنفات:

أ - ما وضعه النضر بن شميل وشمر بن حمدويه وأبو عبدالله الأموي وأبو عمرو الشيباني عن الخيل والنبات والشجر والوحوش والإبل والأنواء والزرع والحيّات والسلاح والأزمنة والصفات والأمثال وغير ذلك. ومعظم

هذه المصنفات مما لم يصل إلينا ولكن مادتها اللغوية بشواهدها من الشعر والنثر توزعت من بعد على الكتب والمصنفات التي أُلِّفت في موضوعاتها فضلاً عن معاجم اللغة، وقد نقل ابن منظور في «لسان العرب» مادة غزيرة من هذه المصنفات في مواطن متفرقة منه.

ب – ما وضعه بعض علماء اللغة الذين تتردد أسماؤهم في كثير من المعاجم مثل «الفصوص» لصاعد بن الحسن اللغوي و«الترجمان» للمفجع البصري اللغوي و«الاعتقاب» لأبي تراب الأعرابي و«الرمكي» لابن بري. وقد نقل ابن منظور من هذه المصنفات المفقودة مادة لغوية طيبة فرقها من مواطن متعددة من كتابه.

تلك كانت بعض مصادر ابن منظور في لسان العرب، وهي التي اتكأ عليها. ومنها جمع مادته اللغوية بشواهدها الشعرية والنثرية.

أما منهجه في الأخذ عن هذه المصادر والتعامل معها وطرائق استفادته منها والإحالة إليها، فهو ما سنكشف عنه فيما بعد.

منهج ابن منظور في الأخذ عن مصادره والإحالة إليها.

أسلفنا الحديث فيما مضى عن المصادر اللغوية التي اعتمد عليها ابن منظور في تأليف كتابه. ونتحدث فيما يلي عن منهجه في الرجوع إلى هذه المصادر والاستفادة منها والإحالة إليها وطرائقه في نقل المادة اللغوية من هذه المصادر، فنقول:

نقرر بداءة أن الرجل كان أميناً – إلى حد كبير – فيما نقله عن هذه المصادر. غير أن منهجه الذي اتبعه في النقل عنها والإحالة إليها، قد شابه في بعض الأحيان نوع من الخلط والاضطراب، الذي سببه ضخامة حجم المادة

المنقولة من هذه المصادر. وتنوع مكوناتها. ولأن الرجل كان يصنع كتاباً من جهد الآخرين وليس من جهده الشخصي. كما أكد ذلك في مقدمة الكتاب. ويمكن لنا أن نكشف عن أظهر ما يميز منهجه في هذا الكتاب بما يلي:

* أنه ينقل المادة اللغوية بشواهدها الشعرية والنثرية من مصنفات نقلت هي الأخرى عن غيرها فكان محصلة عمله نقل عن نقل، فهو مثلاً ينقل كثيراً عن الأزهري في كتابه «تهذيب اللغة» الذي نقل مادته في هذا الكتاب عن مصنفات غيره، فكثيراً جداً ما نجد في لسان العرب مثل قوله[8]: «نقلت من خط الأزهري ما نقله عن اللحياني في نوادره.... إلخ». أو قوله[9]: «وفي التهذيب، قال النضر بن شميل في كتابه..... إلخ». ومثل هذا النقل في اللسان يجده القارئ أنّى توجه، وهذا النهج يشبه نهج المدلسين في رواية الحديث، وهو نهج – في اعتقادنا – مرفوض في نقل المادة اللغوية. كما هو مرفوض في نقل الحديث وتدوينه.

* أنه لم يكن يذكر اسم المصدر الذي ينقل المادة اللغوية عنه في بعض المواطن. مما يوحي، أن ما يذكره من هذه المادة، إنما هو من محفوظه أو سماعه. وهذا ما يخالف ما أخذه على نفسه في مقدمة الكتاب من التصريح باسم المصدر الذي ينقل عنه لتكون العهدة على المصدر وصاحبه لا عليه. ومثل هذا كثير في الكتاب[11].

* أنه يذكر اسم المصدر الواحد من مصادره أحياناً باسمين مختلفين[12]، فهو على سبيل المثال يسمّي مصنف ابن بري مرة بـ «أمالي ابن بري» وأخرى بـ «حواشي ابن بري» وثالثة بـ «كتاب ابن بري». علماً بأن الذين ترجموا لابن بري قد أجمعوا على أن كتابه الذي وضعه على «الصحاح للجوهري» كان باسم «الحواشي» على ابن بري وهو ما صرح هو نفسه به في مقدمة الكتاب عندما سمى مصادره التي اعتمد عليها[13].

وقد يكون هذا مقبولاً عندما لا يحصل لبس، وعندما لا يكون للعالم الذي ينقل عنه أكثر من مصنف. كما هو الحال عند ابن بري في «حواشيه على صحاح الجوهري» وسيبويه في «الكتاب» واللحياني في «النوادر». أما الآخرين كالنضر بن شميل وابن السكيت وأبي زيد الأنصاري وغيرهم، فاللبس لابد حاصل، لأن لكل واحد منهم أكثر من مصنف قد ينصرف إليه الذهن. فكان لابد من ذكر اسم المصدر الذي ينقل عنه كاملاً.

* نجد ابن منظور وهو يتحدث عن المادة اللغوية لبعض الجذور مكتفياً بما ينقله عن مصدر واحد. دون أن يلتفت إلى ما جاء عن هذه المادة في غير هذا المصدر. فهو مثلاً ينقل في الجذر (حرم) ما ذكره الأزهري. وفي الجذر (حرسم) ما ذكره اللحياني وحده. ومثل هذا التفرد أكثر من أن يحصى في الكتاب. ولا نجد مسوغاً لهذا النهج إلا أإذا لم يكن للمادة في هذا الجزر أو ذاك حضور عند الآخرين في مصنفاتهم اللغوية. وهو ما ليس حاصلاً.

* يلفت نظر المطلع على اللسان، هذا التفاوت الملحوظ بين ما ذكره صاحبه عن الجذر والجذر الآخر. فهو في بعضها يطنب في الحديث ويستطرد إلى ما فيه فائدة وما ليس فيه حتى يصل ما يذكره عن مادة الجذر وما يتفرع عنها إلى صفحات عدة. في حين يكتفي في حديثه عن بعض هذه الجذور بذكر عدد من الكلمات لا تشكل في مجموعها سطراً واحداً[14].

* يأخذ ابن منظور في بعض الجذور كلام الأزهري بتسليم مطلق كما نجده في قوله في الجذر (ذمر): قال الأزهري: «لم أجده مستعملاً في شيء من كلامهم». والتسليم المطلق بقول العالم الواحد أو المرجع الواحد ليس من المنهج العلمي بشيء، كما أنه ليس مقبولاً. ولو أن الأزهري قال: لم أجده فيما رجعت إليه وأخذت عنه من المصادر، ثم جاء ابن منظور فأخذ بقوله لاختلف الأمر وكان مقبولاً.

الاحتجاج بالشعر في لسان العرب.

للشعر في «لسان العرب» مكانة كبيرة وحضور طيب. حتى ليندر أن يجد القارئ صفحة واحدة من صفحات الكتاب[16] ليس فيها استشهاد ببيت من الشعر أو أكثر[17]. وهذه سمة غالبة على معاجم اللغة العربية التي اتخذت من شواهد الشعر أدلة قاطعة على استعمال العربي لهذا اللفظ أو ذاك وما تشقق عنه في شعره ونثره. وقد تضمن «لسان العرب» من شواهد الشعر كماً هائلاً بلغ وفق إحصاء أحد الباحثين اثنين وثلاثين ألف بيت من الشعر تقريباً[18]. وإن كنا نقدر عدد هذه الشواهد وفق الفهارس التي أعددها الدكتور خليل عمايرة والدكتور أحمد الهيجاء بأكثر من هذا. فقد جاء فهرس الأشعار المستشهد بها في لسان العرب عندهما في أربعة مجلدات كبار[19] بلغ عدد صفحاتها (2500) صفحة تقريباً. وقد تضمنت الصفحة الواحدة خمسة عشر بيتاً من الشعر في المتوسط. وبعملية حسابية بسيطة يتضح لنا أن هذه المجلدات تضمنت (37500) شاهد شعري. فإذا أسقطنا من هذه الشواهد ما نسبته 5٪ منها بين خطأ في الرصد أو تكرار أو وهم أو غير ذلك مما يقع في الفهارس المصنوعة. تبقى لنا من هذه الشواهد ما يفوق الرقم الذي ذكره الدكتور الأيوبي في إحصائه السابق بكثير.

وأياً كان الرقم. فالذي لا خلاف عليه أن شواهد الشعر في لسان العرب بلغت حداً لم يبلغه فيها أي معجم آخر تقدم عليه. وأن هذه الشواهد جاءت ممثلة لشعراء الأعصر التاريخية المختلفة بدءاً بالعصر الجاهلي وانتهاءً بالعصر العباسي الثاني. وقد ذكر الباحثون من قبل[20] كثيراً من الملاحظات لا يمنعنا من أن ندلي بدلونا في هذه الشواهد وطرائق توظيفها في «لسان العرب» واعتماد احبه عليها، فنقول:

* يعتمد صاحب «لسان العرب» رواية الشاهد الشعري، كما وجدها في

المصنفات التي نقل عنها. وقلما يتدخل في رواية الشاهد، إلا إذا كان التدخل على علاقة بموطن الاستشهاد من بيت الشعر.

* يأخذ صاحب اللسان بنسبة الشاهد الشعري إلى قائله كما وجده منسوباً إليه في مصدره الأول، ولو كانت هذه النسبة خاطئة، من غير أن يتدخل في تصويب النسبة إلا فيما ندر، كما جاء في نسبة الشاهد.

ألا أن خير الناس بعد ثلاثة قتيل التجوبيّ الذي جاء من مصر

فقد ساقه منسوباً للكميت كما وجده في الصحاح. ثم علق عليه قائلاً: هذا قول الجواهري، وقال ابن بري، البيت للوليد بن عقبة وصواب إنشاده... إلخ، ثم علق ابن منظور بقوله: ورأيت في حاشية بأماليه. أنشد أبو عبيد البكري في كتابه «فصل المقال» هذا البيت لنائلة بنت الفرافصة الكلبية زوج عثمان بن عفان ترثيه[21].

* يروي مع الشاهد الشعري المذكور في الجذر والمنقول من أصله بيتاً أو أكثر من محفوظه من القصيدة[22] التي فيها البيت الشاهد، ولو لم يكن لهذه الأبيات المزيدة علاقة بموطن الاستشهاد اللغوي في البيت الشاهد. ولكن الأمر في تقديرنا نوع من استعراض محفوظه من الشعر.

* يمثل للفظ داخل الجذر الواحد أو لمعناه فضلاً عما ينقله من الشواهد الشعرية في المصدر الذي ينقل عنه. يمثل له بأبيات من شعر الشعراء الذين لا يجوز الكثير من اللغويين والنحاة الاستشهاد بأشعارهم، لأنهم من الشعراء المولدين أو المتأخرين[23] كبشار بن برد وأبي نواس وأبي تمام وأبي العتاهة وغيرهم. ولكن ابن منظور في الحقيقة لا يسوق هذه الأشعار بقصد الاحتجاج بها بل للتمثيل ليس إلا[24].

* يبدو ابن منظور في بعض الأحيان متشككاً في نسبة الشاهد الشعري إلى

قائله كما جاء في المصدر الذي ينقل عنه. لذا نراه يحاول تصويب هذه النسبة بذكر اسم غير واحد ممن ينسب إليهم هذا الشاهد أو ذاك وكأنما يريد بهذا الذكر أن يدفع عن نفسه تهمة الجهل بمعرفة قائل البيت على وجه التحديد[25].

* يكتفي ابن منظور في بعض الأحيان بذكر الاسم الأول لصاحب الشاهد، مع ما يسببه هذا الاكتفاء من الخلط بين الشعراء، ونسبة شعر الواحد منهم للثاني بغير حق. فهو مثلاً يسوق الشاهد الشعري منسوباً (لحميد) كما وجده عند أي من أصحاب المصادر التي ينقل عنها أو يعتمد عليها. دون أن يبين على وجه التحديد مَنْ حميد هذا؟ أهو حميد بن ثور؟ أم حميد الأرقط؟ ثم يأتي جمّاع الشعر وصنّاع الدواوين المفقودة فيركنون إلى هذه النسبة ويأخذونها كما جاءت دون تمحيص، اعتماداً منهم على صدق الرجل ومكانته فينسبون لهذا الشاعر ما هو لغيره فيختلط الشعر بعضه ببعض فلا يميزه إلا الناقد المتمرس والصانع المحترف. وأنّى لنا اليوم بمثل هذا؟. ومثل (حميد) هناك النابغة والأعشى وغيرهم الكثير من شعراء المؤتلف والمختلف.

* ينسب الشاهد الشعري في موطن من الكتاب ثم يورده غفلاً من النسبة في غير موضع منه[26].

* ينسب الشاهد الشعري لشاعر في موطن، ثم ينسبه لآخر في موطن ثان. كذلك الذي نسبه للفرزدق في الجذر (حمق) ثم عاد ونسبه لابن أحمر في الجذر (زير) ومثله الذي نسبه لأبي خراش الهذلي في الجذر (نفس) ثم عاد ونسبه لحذيفة بن أنس في اللسان (جفن). والأمثلة كثيرة.

* حفظ ابن منظور في «لسان العرب» كمّاً صالحاً من الشواهد الشعرية على لغات العرب ولهجاتهم، مما جعل من كتابه معيناً لا ينضب لدارسي هذه اللغات واللهجات ومصوراً هاماً لدراسة هذا الجانب من تراث العربية الذي

أوشك أن يندثر ويموت. وحسبنا كتابا «اللهجات العربية في التراث» للدكتور أحمد علم الدين الجندي و«مميزات لغات العرب» لحفني ناصف لنعرف أن كثيراً مما جاء فيهما من الشواهد على لغات العرب ولهجاتهم كان مصدره «لسان العرب» هذا.

ولا يفوتنا في هذا المقام الحديث عن الرجز في لسان العرب ولو على صفة الاختصار. والرجز كما هو معروف من بحور الشعر العربي التي استأثرت باهتمام كثير من شعراء العربية، فلم ينظموا قوافيهم إلا على بحره حتى اشتهروا في تاريخ العربية باسم الرجاز كالعجاج وابنه رؤبة وأبي النجم العجلي ومحمد بن ذؤيب العماني والزفيان السعدي وعشرات غيرهم.، وقد حفظ لنا رواة الشعر كثيراً من دواوين الشعراء العرب حتى وصلت إلينا كاملة أو شبه ذلك.

أما شعر هؤلاء الرجاز، فقلة من الرواة من حفظته أو روته فلم يصل إلينا منه إلا ما كان من شعر العجاج وابنه رؤبة. أما بقية الرجاز فقد نهد لجمع أرجازهم بعض الباحثين المحدثين، فجمعوا منه ما تيسر لهم الوقوف عليه في المصادر التراثية وفي مقدمتها «لسان العرب» هذا، وصنعوا له دواوين صغيرة ظلت على الرغم مما بذل في صناعتها من جهد تخل بالكثير من أراجيزهم. وقد كان لسان العرب من أغنى المصادر التراثية بهذا الرجز، الأمر الذي جعل منه مصدراً رئيساً لهذا النوع من الشعر ومستودعاً غنياً به.

الهوامش

1) مقدمة لسان العرب، ص 3.

2) المصدر السابق ص 3-4.

3) المصدر السابق ص 3.

4) حققه إبراهيم الإبياري ونشره بهذا الاسم مجمع اللغة العربية بالقاهرة سنة 1974.

5) يحققه عدنان الدوري ونشره المجمع العلمي العراقي في بغداد سنة 1983م.

6) تهذيب اللغة 21/1-22.

7) المصدر السابق ص 19، 24..

8) اللسان (عنب)، (كتب) (لألأ) (سرج)، (لوح)، (هجر)، ومواطن كثيرة غيرها.

9) انظر اللسان: (أرب) (جبب)، (ربض) (مسك)، (حكم) ومواطن كثيرة غيرها.

10) انظر اللسان: (ترب)، (عرب)، (صبح)، (ردد) ومواطن كثيرة غيرها.

11) انظر مثالاً له في اللسان: (رتع) (طمع) (خدر) (مجدد) وغيرها.

12) انظر لسان العرب المواد: (نذر)، (أبس)، (قبط)، (جمج)، (خشع)، (حرم) وانظر معها المواد: (رفد)، (درع)، (غزا)، (تور)، ومعها أيضاً المواد: (أهر)، (برد) ومواضع كثيرة غيرها.

13) مقدمة لسان العرب ص 3.

14) انظر أمثلة لهذا: الجذور (جرسب)، (جلدب)، (ذحر)، (دخض)، (شنط)، ٠ورذ)، وقارنها بالمواد في الجذور (عرض)، (ضرر)، (جرر)، (جلب).

15) انظر اللسان: (خرشم)، (حلتم)، (نيل)، (جنثل)، (حثكل).

16) يبلغ عدد صفحات الكتاب 8700 صفحة من القطع الكبير تزيد أو تنقص حسب طبعته.

17) بلغ عدد الشعراء المستشهد بشعرهم في لسان العرب وفق كلام الدكتور ياسين الأيوبي في مقدمة كتابه «معجم الشعراء في لسان العرب» ص 6: قرابة ألف ومائتي شاعر تراوحت كمية أشعارهم ما بين البيت الواحد والألف بيت.

18) الدكتور ياسين الأيوبي، معجم الشعراء في لسان العرب ص 23.

19) فهارس لسان العرب للدكتور خليل عمايرة وأحمد أبو الهيجاء، الأجزاء: 4، 5، 6، 7.

20) ونقصد تحديداً. الدكتور ياسين الأيوبي والدكتور خليل عمايرة في كتابهما المذكورين قبلاً.

21) لسان العرب «جوب»، (خنب) ومواطن أخرى.

22) انظر مثالاً لما ذكره من الشعراء الزائد عن الحاجة في الجذور: (صلمع)، (حوب)، (طبع)، (ريع)، (بحح)، (برد)، (عهد) والعشرات غيرها من المواضيع.

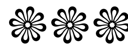
23) انظر شعر مثل هؤلاء الشعراء في الجذور: (خرس)، (لحف)، (خضر)، (هلل)، (مضر)، (بهرم) وجذور أخرى كثيرة.

24) انظر مثالاً لهذه الجذور: (جلس)، (خرس)، (مضر) وغيرها كثير.

25) انظر مثالاً لهذا في الجذور: (سور)، (قرأ)، (لحد)، (كدح)، (تور) وغيرها.

المراجع والمصادر

- تهذيب اللغة لأبي منصور الأزهري، تحقيق: عبدالسلام هارون، المؤسسة العربية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1964م.
- الجيم لأبي عمرو الشيباني، تحقيق: إبراهيم الإبياري، منشورات مجمع اللغة العربية بالقاهرة، 1974م.
- الشوارد في اللغة للصاغاني، تحقيق: عدنان عبدالرحمن الدوري، منشورات المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1983.
- فهارس لسان العرب، للدكتور خليل عمايرة والدكتور أحمد أبو الهيجاء، منشورات مؤسسة الرسالة في بيروت، 1987م.
- لسان العرب لابن منظور، طبعة مصورة عن نشرة بولاق بالقاهرة سنة 1308هـ.
- اللهجات العربية في التراث للدكتور أحمد علم الدين الجندي، منشورات الدار العربية للكتاب في بيروت، دون تاريخ.
- معجم الشعراء في لسان العرب للدكتور ياسين الأيوبي، منشورات دار العلم للملايين في بيروت، ط 1، سنة 1980م.
- مميزات لغات العرب لحفني ناصف، القاهرة، دون تاريخ.



النظرية الأخلاقية عند الفارابي

تحليل ونقد

محمد الجبر(*)

مقدمة:

كثيراً ما تكون حياة الفيلسوف ضرورية لمعرفة بعض الجوانب المجهولة ذات الطابع الإشكالي في مذهبه الفلسفي، ويقوم بحثنا هذا على دراسة النظرية الأخلاقية عند أحد فلاسفة الإسلام الذين عاشوا وعايشوا الفلسفة بكافة نواحيها ألا وهو أبو نصر الفارابي (870-950م)، الملقب بالمعلم الثاني، ولقد كان أهم الدوافع التي شدتني إلى البحث والخوض في غمار هذا الجانب المهم في فلسفته، هو إثبات القيمة الكبرى التي أولاها الفارابي للأخلاق كحقيقة ذاتية وكإطار عملي متعلق بسلوك الإنسان الأخلاقي ومعاشه وعلاقته بالطبيعة وبالآخرين وغير ذلك.

حقاً إذا كان الإنسان مدنياً بالطبع كما قيل، فهو كائن أخلاقي بالطبع أيضاً، وتلك السمة هي التي تميزه عن الحيوان. ومن هنا كان اهتمام الفارابي بالأخلاق كبيراً جداً، بل إنه جعل الأخلاق والقيم النتيجة النهائية لكل المقدمات

(*) ناقد سوري.

التي طرحها في فلسفته. فالأخلاق تمثل الجانب العملي من فلسفته، بل هو الخلاصة النهائية لتلك الفلسفة. وبناءً على ذلك نحاول الآن رصد مفهوم الأخلاق لديه:

فالفارابي في معالجته للأخلاق يوافق أفلاطون تارةً وأرسطو تارةً أخرى وقد يتجاوزهما أحياناً نازعاً منزع تصوف وزهد(1).

يشير الفارابي إلى أن الأخلاق هو العلم الذي يبحث في الأفعال الجميلة، ومصدر ذلك الأفعال وأسبابها وكيف تستحيل إلى ملكة عند الإنسان، يقول أبو نصر: إن علم الأخلاق هو «علم الأفعال الجميلة، والأخلاق التي تصدر عنها الأفعال الجميلة، والقدرة على أسبابها، وبه تصير الأشياء الجميلة قنية (= ملكة) لنا»(12).

وفي (إحصاء العلوم) قد نجد تعريفاً مفصلاً للأخلاق في معرض حديث الفارابي عن (العلم المدني) وهو العلم الذي يشمل السياسة والأخلاق، حيث يقول: «أما المعلم المدني فإنه يفحص عن أصناف الأفعال والسنن الإرادية وعن الملكات والأخلاق والسجايا والشيم التي عنها تكون الأفعال والسنن، وعن الغايات التي لأجلها تفعل، وكيف ينبغي أن تكون موجودة في الإنسان»(3).

ونستنتج من هذا التعريف للأخلاق عند الفارابي الأمور التالية:

1 - أن الأخلاق تقوم على بحث الأفعال الإنسانية الإرادية، لأن الأفعال غير الإرادية لا تدخل في نطاقه.

2 - وكذلك في الأفعال الجميلة وأسبابها، وكيف تصير عادة وملكة عند الإنسان، وكيف تتميز عن الأفعال غير الجميلة.

3 - وفي حقيقة الخير والشر، والسبل المؤدية إلى كل منهما.

4 – الأخلاق غائي، وغايته حصول السعادة، والسعادة الحقيقة ترتبط بالمعرفة، وتتحقق بعمل الخير واكتساب الفضائل واجتناب الشر والبعد عن الرذائل، وتبحث الأخلاق في أقسام الفضائل واجتناب الشر والبعد عن الرذائل، وكذلك في أقسام الفضائل وأصناف الشرور.

5 – هدف الأخلاق يقوم على استنباط القانون أو جملة القوانين التي تحكم الفعل الخلقي العام، والتي تنطبق على الجميع بغض النظر عن الزمان والمكان، كالبحث في حقيقة الخير والشر مثلاً، رغم أن الفارابي يعطي اهتماماً خاصاً لتغير الظروف وتباين البيئات، ومدى تأثير ذلك في أخلاق الناس.

6 – لا تقتصر الأخلاق على إصلاح الفرد بل تتسع لتشمل إصلاح الجماعة، سواء كانت منزلاً أو مدينة أو أمة. ومن هنا كان الارتباط الوثيق بين علم الأخلاق وعلم السياسة عند الفارابي. فكما أن الفارابي اقتفى أثر أرسطو في المنطق والطبيعيات فلأفلاطون أثر كبير عليه في الأخلاق والسياسة(4).

الفعل الأخلاقي والسعادة:

بدون شك أن الهدف الذي يرمي إليه الإنسان من خلال ممارسته للفعل الأخلاقي هي في نهاية الأمر الحصول على السعادة، وهنا نجد أن الفارابي يعتبر هذا الكلام حقيقة وبالتالي لا تحتاج إلى أي برهان.

فيقول بهذا الصدد ما يلي: «أما أن السعادة غاية ما يتشوقها كل إنسان، وإن كل من ينحو بسعيه نحوها فإنما ينحوها على أنها كمال ما، فذلك ما لا يحتاج في بيانه إلى قول، إذ كان في غاية الشهرة، وكل كمال غاية يتشوقها الإنسان فإنما يتشوقها على أنها خير ما، فهو لا ماله مؤثر. ولما كانت الغاية التي تشوق على أنها خيرات مؤثرة كثيرة، كانت السعادة أجدى الغايات المؤثرة»(5).

إذاً من هذا القول نرى أن الفارابي يعتبر السعادة تمثل غاية بذاتها، وكذلك كمال وخير، وبالتالي فهي تتمثل بأنها إحدى الخيرات، وذلك لقربها إلى النفس الإنسانية، وهي الغاية التي تؤثر لأجل ذاتها، يقول أبو نصر الفارابي ما يلي: «وقد تبين أن السعادة من بين الخيرات أعظمها خيراً، ومن بين المؤثرات أكمل كل غاية يسعى الإنسان نحوها، من قبل إن الخيرات التي تؤثر، منها ما يؤثر لينال (بها) غاية أخرى مثل الرياضة وشرب الدواء، ومنها ما يؤثر لأجل ذاتها، وتبين أن التي تؤثر لأجل ذاتها أكمل من التي تؤثر لأجل غيرها»[6].

ومن هنا نجد أن السعادة التي كان يطلبها الفارابي هي أعظم الخيرات التي يرغب الإنسان بها ويسعى إلى طلبها، ذلك لأن هناك في الحقيقة بعض من الخيرات ما لا يمكن أن يؤثر لأجل ذاته، بل بالعكس من ذلك يؤثر لغايات أخرى كالرياضة وتناول الدواء الذي مراده الصحة، فالخيرات التي تطلب لأجل ذاتها، يكون القصد منها أحياناً لأجل غيرها، مثل طلب العلم وكذا قد يطلب أحياناً لغرض الإثراء والوجاهة الاجتماعية وإلخ... أما مطلب السعادة فيكون دائماً لأجل ذاتها.

وعندما نقرأ في كتاب الفارابي السياسة المدنية سوف نجده يسوي بين مدلولي الخير والسعادة، ذلك لأن الأخيرة هي ما تمثل الخير بالمطلق، وكل ما يستطيع أن يحصل على منفعة به ومنه فهو خير، لا لأجل ذاته لكن لأجل نفعه في السعادة، وكل من يقف موقف الإعاقة أمام السعادة، فهو شر بالمطلق، هذا المعنى يؤكده الفارابي في المدينة الفاضلة عندما يقول: «السعادة هي الخير المطلوب لذاته، وليست تطلب أصلاً ولا في وقت من الأوقات لينال بها شيئاً آخر، وليس وراءها شيء آخر يمكن أن يناله الإنسان أعظم منها»[7].

ونستطيع أن نرى بأن الفارابي، وكذلك مسكويه، يقفان في هذا الاتجاه

موقف المعلم الأول أي أرسطو الذي كان يرى: «السعادة هي على التحقيق شيء نهائي كامل مكثف بنفسه مادام أنه غاية جميع الأعمال الممكنة للإنسان»[8].

الأساس السيكولوجي للعمل الأخلاقي:

لقد حاول الفارابي بتحليل دقيق لمفهومي الإرادة، والاختيار، وذلك من الوجهة السيكولوجية، نجده يربط هذين المفهومين بالفعل الأخلاقي، حيث نجد تجسيداً لموقفه في النفس، فالإرادة قائمة برأيه على نوع من الإحساس والتخيل، إلا أن الاختيار يصدر عن الروية والنطق، يقول بذلك الفارابي: «فعندما تحصل هذه المعقولات (الأولى) للإنسان يحدث له، بالطبع، تأمل وروية، وتشوق إلى الاستنباط، ونزوع إلي بعض ما عقله، وشوق إليه وإلى بعض ما يستنبطه، أو كرامته والنزوع إلى ما أدركه بالجملة هو الإرادة»[9].

فهذا دي بور المستشرق الألماني أشار إلى النفس بطبيعتها نزوع، ولما كانت تحس وتتخيل فلها إرادة كسائر الحيوان، غير أن الاختيار للإنسان فقط، لأن الاختيار يقوم على الروية العقلية، وهو لا يوجد إلا حيث يوجد التعقل الخالص[10]. فالفارابي لقاء ذلك يعمل على التفرقة الواضحة والصريحة بين الإرادة والاختيار، فهو يرى الأولى أن (الإرادة) «وليدة شوق ورغبة يبعثهما الحس والتخيل، في حين أن الاختيار لا يكون إلا وليد تفكير وتدبر، وهو مقصور على الإنسان. وكأنه يهبط بالإرادة إلى مستوى النزوع. وبذلك يمكن أن تعزى إلى الحيوان»[11].

وبناء على هذا يحاول فيلسوفنا أن يعتبر الاختيار أساساً للفعل الأخلاقي، ذلك لأنه في الواقع مقصور على الإنسان، بينما الإرادة فهي للإنسان وللحيوان معاً، فمن خلال الاختيار يقوم الإنسان بفعل المحمود والمذموم، والجميل والقبيح، ومن أجل هذا يكون الثواب والعقاب، لكن كما نعتقد بأن

الإرادتان الأوليان فإنهما قد يكونان في الحيوان غير الناطق، فإذا مثلاً حصلت هذه – بقصد النوع الثالث وهو الاختيار في الكائن البشري قدر بها أن يسعى نحو السعادة وأن لا يسعى، وبهذا يستطيع أن يفعل الخير وأن يفعل الشر.

بتقديرنا أن هذا الموقف التعسفي الذي اتخذه من الإرادة موقف لا مبرر له، ذلك لأن الإرادة، في حقيقتها، لا تخلو من التفكير والوعي، فالإرادة هي عبارة عن «تصميم واع على أداء فعل معين، ويستلزم هدفاً ووسائل لتحقيق هذا الهدف، والعمل الإرادي وليد قرار ذهني سابق»[12].

ونستنتج من ذلك أن الإرادة لا تقوم على الرغبة فقط، بل هي أيضاً تقوم على التفكير والوعي المستقل. يبدو لنا أن أبا نصر قد أدرك هذا الخطأ الذي وقع فيه، فحاول أن يعيد النظر به ليخفف من آثاره، وذلك عندما اعتبر كلاً من الإرادة والاختيار تمثلان ظاهرتين إنسانيتين، إلا أن الإرادة أشمل من الاختيار لأنها واقعة في الممكن وغير الممكن، وأما الاختيار فيقع بالممكن فقط – لأن الفارابي هنا يحاول إجراء المقارنة بينهما من هذه الناحية لا من حيث اختصاص إحداهما بالإنسان، وشمول الأخرى للإنسان وغيره.

وبصدد هذه التفرقة يشير الفارابي إلى أن «الفرق بين الإرادة والاختيار أن الإنسان يتقدم فيختار الأشياء الممكنة، وتقع إرادته على أشياء غير ممكنة، مثل أن يهوى أن لا يموت. والإرادة أعم من الاختيار، فإن كل اختيار إرادة. وليس كل إرادة اختياراً»[13]. فالإنسان الفاضل برأي الفارابي هو من ذوي الإرادة، فمثلاً كما يرى فيلسوفنا أننا حينما نتأمل أجزاء العالم لوجدنا أن أفضل ما فيها ما هو ذو نفس، وأفضل ذوي الأنفس هو الذي يمتلك الاختيار والإرادة والحركة الناجمة عن روية، وأفضل ذوي الإرادة والحركة الناجمة عن الروية هو ذلك الإنسان الفاضل المسؤول، ثم نجد ما يقوِّم فكرتنا تلك حينما ننظر

إلى تحليل الفارابي لإرادتي الخير والشر، ذلك ما يفيد بأن العمل الإرادي لديه دائماً يصدر عن التفكير، والتدبر، والشوق.

ولعل هذا برأينا يتضح أيضاً في فكرته القائمة على أن العمل الإرادي هو العمل المقرون بالنية، وهو الذي يستحق المكافأة ثواباً أو عقاباً، حمداً أو ذماً، فبهذا يشير الفارابي «إن المكافأة ليست واجبة في الطبيعة، وأنها إنما تجب في الأعمال المقرونة بالنيات، والدليل على ذلك أن المرء لا يجازى على ما يعمله في نومه، ولا على ما ليس من إرادته واختياره، مثل سعاله وعطاسه وحياته وموته وتنفسه واغتدائه واستغراقه، وإن كان فيها بعض الإرادة. ولا يجازى أيضاً على نياته المجردة»[14]. هذا الكلام نستطيع أن نرى فيه بأن ما كان يقصده الفارابي هو أن العمل الذي يجازى عليه الإنسان هو العمل المقرون بالنية، أما عن الأعمال اللاإرادية، فهي تقع خارج نطاق الجزاء، بل كذلك خارج إطار العمل الخلقي. ولا شك أن النية تتقدم الفعل ولا تقارنه، وهي ظاهرة نفسية تقوم على أساس من التفكير والتدبر[15]، وهذا دليل آخر على الإرادة لا تقتصر على القوة الحاسة والنزوعية بل تشمل الفكرية أيضاً.

نخلص من ذلك إلى أن الفارابي جعل الإرادة جنباً إلى جنب مع الاختيار في تحديد طبيعة العمل الخلقي، «فالخير في الحقيقة ينال بالاختيار والإرادة، وكذلك الشرور إنما تكون بالإرادة والاختيار. وكذلك فإن للإرادة دوراً أساسياً في توجيه أفعال الإنسان. فالأفعال التي تصدر عن أفراد المدينة الفاضلة لا تصدر عن هيئات وملكات طبيعية بل إرادية»[16].

والإرادة عند مسكويه (ت 421هـ) هي التي تميز بين العمل الخلقي سوء كان خيراً أم شراً، «فالخيرات هي الأمور التي تحصل للإنسان بإرادته وسعيه في الأمور التي لها أوجد الإنسان ومن أجلها خلق، والشرور هي الأمور التي تعوقه عن هذه الخيرات بإرادته وسعيه أو كسله وانصرافه»[17].

مفهوم الفضيلة:

إن النتيجة التي توصل إليها الفارابي تمثلت في أن السعادة هي أعظم الخيرات بل هي الخير المطلق، وهدف الإنسان تحقيق السعادة، وذلك لن يكون إلا بالتحلي بالفضيلة الخلقية، حيث نرى الفارابي يشير إلى أن «الأشياء الإنسانية التي إذا حصلت في الأمم وفي أهل المدن حصلت لهم السعادة الدنيا في الحياة الأولى والسعادة القصوى في الحياة الآخرة أربعة أجناس: الفضائل النظرية، والفضائل الفكرية، والفضائل الخلقية، والصناعات العملية»[18].

فهذا النص يرينا بأن ما كان يقصده فيلسوفنا بالأشياء هي الفضائل التي تهيئ لنا طريق السعادة في الحياة سواء كانت بالنسبة للفرد أو للجماعة، للمدينة أو للأمة، وقبل أن نحدد أجناس الفضيلة عنده، علينا أن نحدد ماهيتها وذلك من خلال تفحصنا وقراءتنا الدقيقة لنصوص الفارابي الأخلاقية أننا في الواقع لم نجد تعريفاً محدداً للفضيلة عند فيلسوفنا، لكننا وجدنا أقوالاً وإشارات متناثرة بين أفكاره، ويمكن جمعها بحيث نكوّن تصوراً معيناً له، أشار الفارابي إلى أن الهدف من الفضيلة هو الخير الذي يراد لنفسه لا لشيء آخر، وهنا نجد أن الفضيلة مرتبطة بفعل الخير والجميل، كما أن الرذيلة مرتبطة بفعل الشر.

يقول الفارابي ما يلي: «الهيئات النفسانية التي بها يفعل الإنسان الخيرات والأفعال الجميلة هي الفضائل، والتي بها يفعل الشرور والأفعال القبيحة عن الرذائل والنقائص»[19]. إذاً يمكننا أن نفهم مما سبق: إن الأفعال الجميلة هي الأفعال الإرادية التي تنفع في بلوغ السعادة وأن الفضائل تصدر عن مثل تلك الأفعال.

ومن خلال ذلك المعنى أشار الفارابي إلى أن الأفعال الإرادية التي تنفع في بلوغ السعادة هي الأفعال الجميلة. والهيئات والملكات التي تصدر عنها هذه

الأفعال هي الفضائل. وهذه خيرات هي لا لأجل ذواتها، بل إنما هي خيرات لأجل السعادة، والأفعال التي تعوق عن السعادة هي الشرور، وهي الأفعال القبيحة، والهيئات والملكات التي عنها تكون هذه الأفعال هي النقائص والرذائل والخسائس وهكذا فإن الفضيلة هي هيئة أو ملكة تصدر عنها الأفعال الإرادية التي تبلغ بها السعادة، والملكة صفة راسخة في النفس، أما الهيئة فهي كيفية نفسانية إذا تكررت ومارستها النفس حتى ترسخ تلك الكيفية فيها وتصير بطيئة الزوال تسمى ملكة، وبالقياس إلى الفعل تسمى عادة وخلقاً[20].

إذاً فالفضيلة عند الفارابي هي خير، لأجل السعادة، فهذا في الحقيقة موقف أرسطو الذي كان يرى أن الفضيلة هي خير يراد به بلوغ السعادة، وأننا مهما طلبنا الفضيلة لذاتها فإننا «مع ذلك نرغب فيها أيضاً من أجل السعادة، في حين أنه لا أحد يمكن أن يبغي السعادة، لا من أجل هذه المزايا، ولا بوجه عام من أجل أي شيء كان سواها»[21]. بل يبتغيها لذاتها فقط.

1 - أجناس الفضائل:

بعد أن أوضحنا مفهوم الفضيلة عند المعلم الثاني نحاول الآن التعرف على أجناسها فالفضيلة واحدة، لكن الفضائل متنوعة، وعندما نتمعن في أجناس الفضيلة عند فيلسوفنا فنجد لديه تقسيمين للفضائل: الأول تقسيم ثنائي، والآخر رباعي، لكن حينما نُمعن النظر بهذا التقسيم لوجدناهما، في الجوهر، تقسيماً واحداً، يقوم على أساس أن الفضائل نوعان: عقلية وخلقية.

ففي التقسيم الأول يرى الفارابي أن الفضائل صنفان: «خلقية ونطقية». فالخلقية هي فضائل الجزء الناطق مثل الحكمة وبالعقل والكيس والذكاء وجودة الفهم، والخلقية هي فضائل الجزء النزوعي مثل العفة والشجاعة والسخاء والعدالة، وكذلك الرذائل تنقسم هذه القسمة»[22]. إن الفضائل الخلقية مرتبطة

بالقوى النزوعية من النفس، فلابد أن تكون خاضعة لتوجيه القوة الناطقة، ذلك لأن العقلي يضبط النزوعي ويوجهه، ولأن القوة الناطقة عند فيلسوفنا، هي التي يميز بها الجميل والقبيح من الأفعال. وبناءً على ذلك نصل إلى النتيجة التي مفادها أن القوة النظرية عند الفارابي مقدمة على الجانب العملي، والعقلي على الخلقي، كما يعتبر كثير من الباحثين، على زعم أن ذلك أمرٌ آخذ به فلاسفة اليونان، وأخذ بهذه الرؤية الفارابي! إلا أننا في هذه النقطة يجب أن نتلقى هذه النتيجة بحذر وتحفظ، لأن الأمر هنا ليس أمر تفضيل بين هذه القوى، بل هو في الواقع أمر تمييز لوظيفة كل منهما، وإن كان الفارابي أخذ بتقسيم قوى النفس على قاعدة أن بعضها يحكم والآخر يخضع، لكن هذا نجده على صعيد الممارسة العملية، والخلقية فإن للعمل قيمة وأهمية لا تقل عن قيمة وأهمية النظر.

وفي التقسيم الثاني يقول الفاربي إن للفضائل أربعة أجناس:

جنس الفضائل النظرية، وجنس الفضائل الفكرية، وجنس الفضائل الخلقية، وجنس الفضائل العملية، وحين يعرض الفارابي لتلك الأجناس رأيناه أحياناً بشيء من الإسهاب، وأحياناً بشيء من الغموض ومهمتنا تكمن في بيان مواقع الضعف والقوة في رأي الفارابي حول هذه الأجناس.

1 - جنس الفضائل النظرية:

هذا الجنس من الفضائل هو ما كان يعتبره الفارابي بالمبادئ الأولية للمعرفة، يشير إلى ذلك ما يلي: «وهذه العلوم منها ما يحصل للإنسان منذ أول أمره من حيث لا يشعر ولا يدري كيف ومن أين حصلت وهي العلوم الأولى، ومنها ما يحصل بتأمل وعن فحص واستنباط وعن تعليم وتعلم»[23]. وأما التي تحصل للإنسان بدون بحث أو استعانة بالحواس فمثالها المعقولات الأولى مثاله على ذلك «الكل أكبر من الجزء»، والمقادير المساوية للشيء الواحد متساوية»...

إلخ. وأما بالنسبة للعلوم التي تحصل للإنسان بالتأمل والاستنباط مثاله على ذلك المنطق والبحث عن مبادئ الموجودات.

2 - جنس الفضائل الفكرية:

حينما نتمعن بجنس تلك الفضائل فسوف نجدها مرتبطة بشكل دقيق بالفضائل النظرية، لأن هذه الفضائل تميز أعراض تلك المعقولات التي جعلتها الفضيلة النظرية محصلة أو نتيجة، ويحددها الفارابي بما يلي: «هي التي تستنبط ما هو أنفع في غاية ما فاضلة، وأما القوة الفكرية التي يستنبط بها ما هو أنفع في غاية هي شر، فليست هي فضيلة فكرية بل ينبغي أن تسمى بأسماء أخر والفضيلة الفكرية قد تكون لاستنباط الأنفع في غاية فاضلة للأفراد وقد تكون لمدينة أو أمة عدة أمم، وتسمى حينذاك فضيلة فكرية مدنية»[24]. والفضيلة الفكرية لا يعتريها التغيير أو التبدل عبر الزمن، فإذا كان ما يستنبط منها يتبدل في زمن قصير فهي تكون فضيلة فكرية جزئية يحددها الفارابي بالفضيلة الفكرية المنزلية أو الجهادية أو المشورية.

وهذه الفضيلة تشكل في نهاية أمرها الغاية معياراً لتمييز الخير عن الشعر، فبهذا الخصوص أشار الفارابي بما يلي: «فإذا كانت الأشياء التي تستنبط هي أنفع في غاية ما فاضلة كانت الأشياء التي تستنبط أيضاً بالقوة شروراً أيضاً، وأموراً قبيحة وسيئات»[25]. بتقديرنا أن الفارابي هنا يحدد كلامه عن المبادئ الخلقية وليس الأفعال، لذا نراه يشير إلى أن الغاية هي التي تحدد طبيعة تلك المبادئ واتجاهها نحو الخير أو الشر. الفارابي هنا لم يوضح كلامه، ولم يحاول أن يدلل على ذلك بأمثلة، وهي كما نعتقد ضرورية في هذا الإطار، لاسيما وأنه بصدد الحديث عن فلسفة عملية، وهو ما أخذ عليه كثير من الباحثين، وبخاصة في كتابيه (تحصيل السعادة)، و(التنبيه على سبيل السعادة).

3 - جنس الفضائل الخلقية:

من خلال قراءتنا لنصوص الفارابي الأخلاقية لم نعثر على تحديد دقيق يقره الفارابي بشأن الفضيلة الخلقية، وهذا الحال موجود عند أرسطو، علماً بأن هذه الفضيلة تشكل جوهر الموضوع، وكان من المفترض أن يهتم به فيلسوفنا أكثر من اهتمامه بأنواع الفضائل الأخرى، إلا أنه من الجهة المقابلة نراه يتحدث عن علاقاتها بالخير والجمال، وكذلك علاقتها بالفضائل الأخرى، مما يسمح لنا أن نستقرئ منه تحديداً للفضيلة الخلقية، فلننظر ماذا يقول بصدد ذلك أن «كل ما هو أنفع وأجمل، فإما أن يكون أجمل في المشهور، أو أجمل في حلة، أو أجمل في الحقيقة، وذلك الغايات الفاضلة أما أن تكون فاضلة وخيراً في المشهور أو فاضلة وخيراً في ملة ما، أو فاضلة وخيراً في الحقيقة، وليس يمكن أن يستنبط الأجمل عند أهل ملة إلا الذي فضائله الخلقية فضائل من تلك الملة خاصة»[26]. والفارابي يرى أن الفضائل النظرية والفكرية والخلقية مرتبط بعضها ببعض، لكنه يرى أن الفضيلة الفكرية تابعة للنظرية، غير أنها سابقة للفضيلة الخلقية، لأن هذه إنما تصير «موجودة بعد أن صيرتها الفضيلة النظرية معقولة، بأن تميزها الفضيلة الفكرية وتستنبط أعراضها التي تصير معقولاتها موجودة باقتران تلك الأعراض بها»[27].

وكأن فيلسوفاً يشير إلى أن للعقل دوراً هاماً في استنباط المبادئ التي يهتدي بها العمل الخلقي. فقبل أن توجد الفضائل الأخلاقية لابد أن تكون معقولة أولاً.

والإرادة تميز الفضيلة الخلقية، فالفضيلة الكائنة بإرادة هي الفضيلة الإنسانية، وهذا دليل آخر يؤكد أهمية الإرادة في تمييز الفعل الأخلاقي عند الإنسان.

4 - جنس الفضائل العملية:

يقوم هذا الجنس على الاهتمام بتعيين ما هو خير ونافع، وتساهم في ترجمته إلى فعل، وفي هذا الإطار تنفذ أوامر القوة الحاكمة التي ربما تلكأت في البداية عنها، إلا أنها لاتلبث أن تعاود القيام بذلك الأمر، يقول الفارابي بصدد ذلك ما يلي: وأما الفضائل العملية والصناعات العملية فيعودوا أفعالها بطريقين: أحدهما بالأقاويل الإقناعية والأقاويل الانفعالية وسائر الأقاويل التي تمكن في النفس هذه الأفعال والملكات تمكيناً تاماً حتى يصير نهوض عزائمهم نحو أفعالها طوعاً، والطريق الآخر طريق الإكراه، وتلك تستعمل مع المتمردين المعتاصين من أهل المدن والأمم الذين لا ينهضون للصواب طوعاً من تلقاء أنفسهم»[28].

هذا يعني أن الفضائل العملية هي ما يمكن أن نعتبرها هي الممارسة الفعلية للخيرية، وترجمة مفهوم الفضيلة من صيغته النظرية إلى الصيغة العملية، ومن ثم يمكن تعويد البشر على تلك الفضائل العملية بإحدى الوسيلتين، إما بالإقناع أو بالتأديب، ومما لا شك فيه أن فيلسوفنا يعوّل كثيراً على الدولة وعلى جماعة السياسة في حمل الناس على اكتساب الأخلاق الحميدة، واتباع الفضيلة، وبهذا الطريق يرى الفارابي أن الأخلاق تمثل إحدى مهام السياسة والدولة.

الأخلاق فطرية أم مكتسبة ؟

من خلال ذلك يتبادر إلى ذهن الباحث سؤالاً حول أصل أو مصدر الأخلاق في فلسفة الفارابي الأخلاقية، وطالما هذا السؤال شغل بال فلاسفة الأخلاق عبر التاريخ، فنجد أن للفارابي محاولة جادة بالبحث والتحليل لمصدر الأخلاق، فنراه يميل إلى اعتبار أن الأخلاق مكتسبة من البيئة المحيطة بالإنسان، وإذا حدث وأخذ بالفطرة، فإنما يأخذ بها في أضيق الحدود، فيعطي الفارابي لها

اسماً بالإمكان أو الاستعداد، يقول بذلك المعلم الثاني ما يلي: «إن الأخلاق كلها الجميل والقبيح هي مكتسبة»[29]. نرى الفارابي يتخذ موقف النفي من أن تكون الفضائل عند الإنسان فطرية، لكننا نلاحظ من جانب آخر يتخذ موقفاً مؤيداً بأن يكون الإنسان مالكاً لشعور معين للفضيلة، وذلك بأن يكون فعل أحدهما أسهل عليه من فعل الأخرى المقابلة له.

في معرض حديث الفارابي عن فكرة الاستعداد نجده لم يوضح لنا بدقة معاني (السهولة)، هل كان مقصده من تلك السهولة سهولة الظروف المحيطة وتكيف الإنسان لها؟ لاسيما وأنه يشير إلى (حوافز خارجية) يمكن أن تقف ضد الطباع، تعني توفر استعدادات ذاتية ضد الإنسان ترجح قابليته لهذا الفعل؟ ونحن نرجح الرأي الأخير، ذلك لأن الفارابي حاول أن يميز بين الفضيلة وبين الاستعداد الطبيعي نحوها، ويرى أنهما لا يمكن أن يكون شيئاً واحداً، وهو هنا في الحقيقة ينكر وجود تلك الفضيلة بالطبع، لكنه لا ينكر وجود (استعداد) لتلك الفضيلة.

عندما نستعيد تاريخ الفكر الأخلاقي اليوناني نجد أن أرسطو أشار إلى أن الفضائل الأخلاقية لا تحصل لنا بالطبع، وبالتالي فإن فكرة الفارابي هذه تعود بجذورها إلى الفكر الأخلاقي الأرسطي، يقول أرسطو بهذا الصدد ما يلي: وأن «أشياء الطبع لا يمكن بفعل العادة، أن تصير أغيار ما هي كائنة، مثال ذلك الحجر الذي هو بالطبع يهوي إلى أسفل لا يمكن أن يأخذ عادة الصعود، ولو حاول المرء تصعيده مليون مرة لما طبع على هذه العادة. والنار لا يمكن كذلك أن تتجه إلى أسفل، ولا يوجد جسم واحد يمكن أن يفقد خاصته التي تلقاها من الطبيعة ليتخذ عادة مخالفة»[30]. إذاً أرسطو هنا يرى أن وجود الفضائل ليست فينا بفعل الطبع وحده، وليست كذلك فينا ضد إرادة الطبع، إلا أن الطبع جعلنا قابلين لها، والعادة تساهم في تنميتها في وجودنا.

وعلى هذا الطريق سار مسكويه على نهج كلٍّ من أرسطو والفارابي حينما حدد تصوره للأخلاق من جانب كونها فطرية أم مكتسبة، حيث أشار مسكويه في معرض حديثه هذا إلى أن «بعضهم قال: من كان له خلق طبيعي فلا ينتقل عنه. وقال آخرون: ليس شيء من الأخلاق طبيعياً للإنسان، ولا تقول إنه غير طبيعي، وذلك أنّا مطبوعون على قبول الخلق، بل ننتقل بالتأديب والمواعظ إما سريعاً أو بطيئاً»[31]. فمسكويه إذاً اختار رأي أرسطو وتعليله على ذلك هو «بأننا نشاهده عياناً، ولأن الرأي الأول يؤدي إلى إبطال قوة التمييز والعقل، وإلى رفض السياسات كلها وترك الناس همجاً مهملين، وإلى تلك الأحداث والصبيان على ما يتفق أن يكونوا عليه بغير سياسة ولا تعليم، وهذا ظاهر الشناعة جداً»[32]. لكن نلاحظ مسكويه يرفض القول باستحالة تغيير أخلاق الناس التي فطروا عليها، ذلك لأنه يؤدي إلى عواقب وخيمة تتمثل في ترك الناس على ما هم عليه دون إجراء أية محاولة لإصلاحهم بسبب فطرية الأخلاق وبالتالي استحالة تغييرها! ويأخذ بالرأي الثاني القائل بأن الأخلاق غير موجودة عند الإنسان بالطبع، ولكن ثمة استعداد أو إمكان لقبولها، سواء بالتأديب أو بالموعظة ذات البعد الأخلاقي. إذاً لابد لنا من التأكيد على أن الفارابي رأى بأن الأخلاق من حيث أصلها إنما هي مكتسبة، وبالتالي نراه يعطي دوراً معيناً لتغيرات الزمان والمكان، واختلاف البيئات والمجتمعات والأمم في تشكيل الأخلاق، فيقول بهذه المناسبة في كتابه «تحصيل السعادة» ما يلي: «فالأشياء الإرادية مثل العفة واليسار وأشباه ذلك هي معان معقولة إرادية، وإذا أردنا أن نوجدها بالفعل كان ما يقترن بها من الأعراض عند وجودها في زمان ما مخالفاً لما يقترن بها من الأعراض في زمان آخر، وما من شأنه أن توجد لها عند أمة ما غير ما يكون لها من الإعراض عند وجودها في أمة أخرى»[33]. طالما يؤكد فيلسوفنا على أن الأخلاق مكتسبة، فهذا يعني أنها تتخذ طابع الاستمرار، وبالتالي تصبح عادات لا يمكن زوالها، فكيف يمكن فهم ذلك؟

يقول أبو نصر الفارابي إنه «يمكن للإنسان متى لم يكن له خلق حاصل أن يحصل لنفسه خلقاً، ومتى صادق أيضاً في شيء ما على خلق ما، أما جميل أو قبيح، ينتقل بإرادته إلى ضد ذلك الخلق، والذي به يكتسب الإنسان الخلق أو ينتقل لنفسه عن خلق صادقها عليه هو الاعتياد»[34]. فهذا يعني للإنسان الحرية في اختيار ما يكتسب أي خلق يرغبه، أو ينتقل بإرادته إلى عكسه، ويكون ذلك بالاعتياد، ونحن نفهم من ذلك أن الاعتياد، وليست الحرية، هو الذي يقف خلف انتقال الإنسان من خلق إلى آخر، ويقصد الفارابي بلفظة الاعتياد، هو تكرير فعل الشيء مراراً، والاعتياد أساسي في تحديد الأفعال الخلقية الفاضلة وغير الفاضلة، لذا نراه يقول ما يلي: «فالفضائل والرذائل الخلقية إنما تحصل وتتمكن من النفس بتكرير الأفعال الكائنة عن ذلك الخلق مراراً كثيرة في زمان ما واعتياد لها، فإن كانت تلك الأفعال خيرات كان الذي يحصل لها هو الفضيلة، وإن كانت شروراً كان الذي يحصل لها هو الرذيلة على مثال ما هي عليه الصناعات مثل الكتابة، فإنّا بتكريرنا لأفعال الكتابة مراراً كثيرة واعتيادنا لها يحصل لنا صناعة الكتابة وتتمكن فينا»[35].

ويدلل الفارابي على صحة ما يقوله عبر مثال سياسي فيقول: «والدليل على أن الأخلاق إنما تحصل عن العادة ما تراه يحدث في المدن، فإن أصحاب السياسات إنما يجعلون أهل المدن أخياراً بما يعودون من أفعال الخير»[36].

فالدولة إذاً لها أهمية كبرى عند الفارابي لأنها تساهم في توجيه الأفراد نحو الأخلاق الفاضلة، ثم يحاول توضيح أهمية السياسة في فلسفته باعتبارها لا تنفصل عن الأخلاق، وليس كما كان يتصور ميكافيللي (1469-1579)، على أن الاستعدادات الطبيعية نحو الخير والشر، والتي يمكن تغييرها بالعادة والتكرار ليست على خط واحد: «فمنها ما يمكن أن يزل ويغير بالعادة زوالاً تاماً وتتمكن في النفس بدلها هيئات مضادة لها، ومنها ما يكسر ويضعف وتنقص

عزته عن غير أن يزول زوالاً تاماً. ومنها ما لا يمكن أن يزول ويغير ولا أن تنتقص قوته ولكن يمكن أن يخالف بالصبر وضبط النفس عن أفعالها»[37].

إلى هذا الحد نلاحظ الفارابي يتحدث عن الأخلاق بصيغتها العامة، وكيف بمقدورها أن تصبح ملكة، ولكن بما أن مقصده الأساسي هو الأخلاق الجميلة التي تنتج عنها ملكات خيرة، وليس بالاتجاه العكسي من ذلك، فيقول بصدد ذلك ما يلي: «الأشياء التي إذا اعتدناها اكتسبنا الخلق الجميل هي الأفعال التي بشأنها أن تكون في أصحاب الأخلاق القبيحة»[38]. نستنتج من ذلك أنه لابد للإنسان من أفعال جميلة يعتاد عليها حتى تترسخ في النفس، وبالتالي تصبح أخلاقاً جميلة وملكات خيرة، فالأخلاق بصيغتها العامة عند الفارابي، إنما تنشأ عن العادة والتكرار للأفعال خلال الاعتياد، وأخيراً يجب علينا أن نناقش الفكرة السابقة التي قررها الفارابي، والتي مفادها، إن الإنسان يمكن أن يحصل على الخلق الذي يريد، سواء كان خلقاً جميلاً أو قبيحاً، ويحاول نقله إلى ضده عبر إرادته. يمكن أن نفهم منذ ذلك أن المعلم الأول أطلق حرية الإنسان في امتثال فعل الخير والشر، وبالتالي يطلق صفة العمل الأخلاقي على الاثنين معاً! وهذا بتقديرنا غير صائب، ذلك لأن الإنسان حر في عمل الخير الذي هو في النهاية يؤدي إلى السعادة والتي تمثل غاية الأخلاق. لكنه من جهة أخرى لا يمكن أن يكون حراً في ارتكاب الشر الذي يؤدي إلى الشقاء، ولا يمكن أن يكون عملاً أخلاقياً، وهنا نصل إلى بيت القصيد ما كان يعتقد به الفارابي من أن الأفعال الجميلة التي لا تقوم بها طوعاً واختياراً وإنما بالإكراه، لا يمكن أن ننال من خلالها السعادة، لأن السعادة في حقيقة أمرها عند فيلسوفنا تأتي من الأفعال الجميلة التي تقوم طوعاً وباختيارنا في جميع الأحوال ومختلف الأوقات، وهنا نلاحظ تأثير الفكر المعتزلي على الفارابي فيما يتعلق بالحرية والاختيار للفعل الأخلاقي.

مفهوم الاعتدال الأخلاقي:

يمتاز الفعل الأخلاقي عند الفارابي بأنه فعلٌ اعتدالي، أي بمعنى أن الإنسان لا يحصل على الصحة إلا إذا كان (معتدلاً) في طعامه وشرابه وقوة العمل الذي يبذله، يقول المعلم الثاني ما يلي: «كذلك الأفعال متى كانت متوسطة حصلت الخلق الجميل... ومتى زالت الأفعال عند الاعتدال واعتنيت لم يكن عنها خلق جميل»[39].

في الحقيقة أن قول الفارابي بفكرة الاعتدال هذه إنما هي فكرة أرسطية بحتة، على اعتبار أن الفعل المعتدل هو الفعل الوسط بين طرفين كلاهما شر، أحدهما إفراط، والآخر تفريط، يشير الفارابي إلى ذلك بما يلي:

«فالأفعال التي هي خيرات هي الأفعال المتوسطة بين طرفين هما جميعاً شر، أحدهما إفراط والآخر نقص. وكذلك الفضائل فإنها هيئات نفسانية وملكات متوسطة بين هيئتين كلتاهما رذيلتان، إحداهما أزيد والأخرى أنقص، مثل العفة فإنها متوسطة بين الشره وبين عدم الإحساس باللذة، فإحداهما أزيد وهو الشره والآخر أنقص. والسخاء متوسط بين التقتير والتبذير، والشجاعة متوسطة بين التهور والجبن... إلخ»[40]. ولكن المعيار الذي وضعه الفارابي الذي يقاس به الفعل الاعتدالي يقتضي توفر عدة شروط منها «زمان الفعل، والمكان الذي فيه الفعل، ومن منه الفعل، ومن إليه الفعل وما منه الفعل، وما به الفعل، وما من أجله وله الفعل»[41].

وإذا حاولنا أن نجعل الفعل على مقدار كل واحد من هذه عندئذٍ نكون قد أصبنا الفعل المتوسط، وعندما كان الفعل مقدراً بهذه أجمع كان اعتدالياً وعندما لم يقدر بها أجمع كان نتيجة الفعل أزيد أو أنقص من ذلك.

لذا فإن الوقوف على مفهوم الاعتدال عند الفارابي يبدو لنا للوهلة الأولى عسير ولهذا لابد أن نلتمس الموقف للوقوف عليه أو القرب منه خيراً.

وذلك من خلال ما قاله الفارابي لنا «بأن ننظر في الخلق الحاصل لنا، فإن كان من جهة الزيادة عودنا أنفسنا الأفعال الكائنة عن ضده الذي هو من جهة النقصان، وإن كان ما صادفناه عليه من جهة النقصان عودنا الأفعال الكائنة عن ضده الذي هو من جهة الزيادة. وتقديم ذلك زماناً ثم نتأمل وننظر أي خلق حصل، فإن الحاصل لا يخلو من ثلاثة أحوال: أما الوسط، وأما المائل منه، وأما المائل إليه.

فإن كان الحاصل هو القرب من الوسط من غير أن نكون قد جاوزنا الوسط إلى الضد الآخر دمنا على تلك الأفعال بأعيانها زماناً آخر إلى أن ننتهي إلى الوسط، وإن كنا قد جاوزنا الوسط إلى القصد الآخر ففعلنا أفعال الخلق الأول ودمنا عليه زماناً ثم نتأمل الحال. وبالملة كلما وجدنا أنفسنا مالت إلى جانب عودناها أفعال الجانب الآخر. و(لانزال نفعل) ذلك إلى أن نبلغ الوسط ونقارب جداً»[42].

وهنا يظهر سؤالاً مفاده كيف يمكن لنا أن نعرف أننا قد وقفنا في أخلاقنا عن الاعتدال يقول الفارابي: «فأنّا ننتظر إلى سهولة الفعل الكائن عن النقصان، هل يتأتى أم لا؟ فإن كانا على السواء من السهولة أو كانا متفاوتين، علمنا أن قد وقفنا أنفسنا على الوسط، وامتحان سهولتهما هو أن ننظر إلى الفعلين جميعاً، فإن كنا لا نتأذى بواحد منهما، أو نلتذ بأحدهما ولا نتأذى بالآخر، أو كان الأذى عنه يسيراً جداً، علمنا أنهما في السهولة على السواء ومتقاربين»[43].

ونجد الفارابي يشير إلى أنه في أطراف المعادلة الخلقية ما هو شبيه بالاعتدال، ولذا وجب علينا التحرر من الوقوع فيه، ذلك لأننا سنقع في أحد الشرين إفراطاً أو تفريطاً، ودليله على ذلك «التهور فإنه شبيه الشجاعة، والتبذير شبيه السخاء، والمجون شبيه الظرف، والملق شبيه التودد، والتحاسر شبيه التواضع، والتصنع شبيه صدق الإنسان عن نفسه»[44].

ثم إن الفارابي نراه يؤكد على أن في الإنسان ميلاً طبيعياً لبعض الأطراف في تلك المعادلة كمثل ميله إلى الخوف من الأمور المفزعة أكثر من ميله إلى الإقدام عليها، وميله إلى التقتير أكثر من ميله إلى السخاء، لذا وجب على الإنسان أن يعدل هذا الميل كي يبلغ الفعل المعتدل. ومفهوم الاعتدال الأخلاقي عند فيلسوفنا كما لمسناه ليس واحداً بالضرورة لجميع الناس، لذا فهو أي الاعتدال يختلف باختلاف الظروف والعادات والطبائع، ومن هنا يقول الفارابي «المتوسط والمعتدل في الأفعال قد يكون منها ما هو معتدل لجميع الناس أو أكثرهم في أكثر الزمان أو جميعه، وقد يكون منها ما هو معتدل لطائفة دون طائفة في زمان ما، وقد يكون منها ما هو معتدل للإنسان في وقت دون وقت»(45).

وعندما تفحصنا نتاج الفارابي بخصوص مفهوم الاعتدال، وجدنا لديه تطبيقات عملية للأفعال الخلقية والتي تعود إلى فكرة الاعتدال ومن هذه الأفعال الخلقية التي يذكرها الفارابي:

الشجاعة: تحصل بالاعتدال في الإقدام على الأشياء المفزعة والإحجام عنها، أي أن الزيادة في الإقدام عليها تكسُب التهور، والنقصان من الإقدام يُكسب الجبن.

العفة: كذلك تحصل بالاعتدال في التماس اللذة، فالزيادة في طلبها تُكسب الشره، والنقصان فيها يُكسب عدم الحس باللذة.

التودد: يحدث باعتدال في لقاء الإنسان غيره بما يلتذ به من قول أو فعل، فالزيادة فيه تُكسب الملق، ونقصانه يُكسب الحصر، إذاً من خلال هذا السياق نكون قد حاولنا توضيح رأي الفارابي في مفهوم الاعتدال الأخلاقي، والذي يمثل الفضيلة الحقة لديه، وهذا المفهوم كما أشرنا إليه في السابق لا يختلف كثيراً عن

موقف أرسطو في موضوع الاعتدال، أو الوسط الأخلاقي والتأكد من صحة ذلك وجب علينا العودة إلى كتاب أرسطو في (الأخلاق النيقوماخية) لنرى هذه الحقيقة مجسدة فعلاً، والخطأ الذي ارتكبه الفارابي أنه في الواقع لم يقم مقارنة بين مفهوم الاعتدال عند أرسطو والاعتدال في النص الديني الإسلامي، رغم أنه موضوع يستدعي (البحث والمقارنة) فمثلاً نجد قوله تعالى: ﴿ **ولا تجعل يدك مغلولة إلى عنقك ولا تبسطها كل البسط فتقعد ملوماً محسوراً** ﴾[46].

مما لا شك فيه أن اعتماد الفارابي على الفكر اليوناني والذي يأخذ الأخير طابعاً نظرياً محضاً، قاد بعض الباحثين إلى اتخاذ مواقف نقدية في نظريته. وتقوم هذه المواقف على أن الفارابي لو عاد إلى النص الديني الإسلامي لكان يمكن له أن يكتشف مبادئ للسلوك الأخلاقي، وجملة من الحلول للمشاكل التي واجهها وهي جديرة بالاهتمام، لاسيما وأنها تمتلك القدرة والقابلية للتجسيد العملي أكثر من الفكر اليوناني ذو الصيغة النظرية، إذاً وجد الفارابي نفسه بين التفكير الفلسفي اليوناني من ناحية والشريعة الإسلامية من ناحية ثانية، وكذلك بين عقل أرسطو وعقل أفلاطون، فأراد أن يوفق بين الجميع. هذا النقد الذي وجه إلى الفارابي في نظريته الأخلاقية، وجه كذلك فيما بعد إلى (مسكويه) والذي تابع أرسطو والفارابي في استعراضه لنظرية الفضيلة القائمة على الاعتدال، رغم أن مسكويه كان في آراءه الأخلاقية أكثر ميلاً إلى انتهاج منهج المقارنة والتوفيق بين التراث اليوناني والتراث الإسلامي من المعلم الثاني، وهذا المنهج واضح في كتابه «تهذيب الأخلاق».

موقف الفارابي من مشكلة الخير والشر:

من الواضح أن مشكلة الخير والشر من المشكلات العويصة في تاريخ الفكر الأخلاقي على وجه العموم، لذلك وجدنا اختلافات فيما بين الفلاسفة والمفكرين في سياقهم التاريخي حول هذه المشكلة، إلا أن الفارابي كان قد

تصدى لمعالجة وتحليل هذه المشكلة في ضوء نزعته الإنسانية الأخلاقية القائمة على الممارسة دون النظر، على مختلف مستوياتها، سواء منها المستوى الوجودي (الأنطولوجي) أو الإنساني الأخلاقي.

فيما يخص المستوى الأول يرى الفارابي «أن الخير بالحقيقة هو كمال الوجود، وهو واجب الوجود، والشر عدم ذلك الكمال»[47]. لذا نراه يربط بين الخير وبين الوجود الكامل والذي يتمثل بالوجود الإلهي، وأما الشر فهو يمثل عدم الكمال، ونلاحظ الفارابي لم يشر إلى أن الشر هو (عدم الوجود) وإن كان قد اقترب من هذه النقطة. على اعتبار أن الله يشمل بعنايته كل الموجودات، أصبحت هذه الموجودات خيره، لكن ما يظهر لنا أنه شر، فهو خير في حقيقة أمره، وإن بدا ليس كذلك، ومن هنا يتجسد الخير في هذا العالم، يقول المعلم الثاني: «إن لله عناية محيطة بجميع الأشياء ومتصلة بكل أحد، وكل كائن فبقضائه وقدره، والشرور أيضاً بقدره وقضائه، لأن الشرور على سبيل التبع للأشياء التي لابد لها من الشر، والشرور واصلة إلى الكائنات الفاسدات، والشرور محمودة عن طريق العرض، إذ لم تكن تلك الشرور لم تكن الخيرات الكثيرة الدائمة»[48].

ثم يشير إلى هذا المعنى في موقع آخر بقوله: «وإن الخير والنظام (هو) المقصود بالذات، فأما الشر فإنه لاحق لأمور لم يكن بد من وجودها على سبيل العرض لكونها خيراً»[49].

نستنتج من ذلك أن الفارابي يقول بأن الخير هو ما يمثل جوهر الموجودات، وهو بالتالي الشائع أو السائد على هذا العالم، وما يبدو لنا أنه شر هو موجود بالعرض وهو خير وإن ظهر دون ذلك.

فلننظر مما يظهر لنا في الطبيعة من كوارث وشرور، إلا أنها في الحقيقة تقضي على شرور أخطر وأعظم، ومن هنا يحاول الفارابي أن يوصل مفهوم

الشر بالكائنات الفاسدة، للإشارة إلى أن الشر محدود في وجوده على عالم الكون والفساد، وهو ما تحت فلك القمر كما أشار إليه ابن سينا بقوله: «وجملة ما تحت القمر طفيف بالمقياس إلى سائر الوجود»[50].

بتقديرنا أن تفسير الفارابي للشر بأنه خير في الجوهر شر بالعرض أدى بالفارابي إلى اعتبار هذا الشر غير موجود في هذا العالم سواء منه الضروري أو الممكن أو الممتنع، ذلك لأن هذه العوالم جميعها خيرة، وبالتحديد فإن كل ما هو موجود بدون إرادة الإنسان فهو خير بالفعل.

في الحقيقة إن وجود الإرادة الإنسانية على صعيد الفعل، هو الذي يفرز الخير والشر، وهنا نلمس عند الفارابي بأنه يغطي وجود الشر بالمطلق عن المستوى الوجودي، ويقره على المستوى الإنساني والأخلاقي ويحاول أن يجد الطريق إلى نفيه، لنحاول تفهم هذه المحاولة التي طالما شغلت بال فيلسوفنا.

في الحقيقة إن الإرادة والاختيار هما اللذان يحددان وجهة الإنسان إما نحو الخير أو نحو الشر، وبهذا المعنى يكون رأي الفارابي صادراً عن الآية الكريمة الآتية: ﴿**وهديناه النجدين**﴾[51] على اعتبار أنهما سبيلا الخير والشر على الإطلاق، ثم يعود الفارابي إلى طرح هذه المسألة على مستوى الله والعالم، وما لزم وجوده عما لزم عنه إلى آخر اللوازم على هذا الترتيب أي شيء كان، فإن هذه كلها على نظام وعدل في الاستئهال وما كان حصول على استئهال وعدل فهو كله خير. والفارابي هنا يقدم نقداً للذين قالوا بأن الوجود كله خير، واللاوجود هو الشر،ويعتقد بأن هؤلاء «صاغوا من تلقاء أنفسهم موجودات متوهمة فجعلوها خيرات، وال وجودات جعلوها شروراً»[52].

نلاحظ بأن نقد الفارابي هذا كان موجهاً على وجه الخصوص إلى أفلوطين الذي كان يرى: «أن الشر ما ليس يوجد، أي في الأشياء المشوبة باللاوجود، وهي المحسوسات وكيفياتها، وهي مشوبة باللاوجود لأنها صور

متحققة في مادة، والمادة لا وجود لها، هي في ذاتها غير مصورة، ومن ثمة غير معينة، فالشر عدم الصورة، وعدم الحد أو الاعتدال، والمادة عين جوهر الشر»(53).

ثم يحاول توجيه سهام النقد الذين أكدوا بأن «اللذات كيف كانت هي الخيرات، وأن الأذى كيف كان هو الشر، وخاصة الأذى اللاحق لحس اللمس»(54)، وهو نقد موجه في أصله إلى جماعة السفسطائيين من أتباع مذهب اللذة، والذين يرون أن اللذة هي غاية أفعال الإنسان وفيها تتحقق السعادة.

يقف الفارابي من كل هؤلاء موقف الناقد ويعتبر آراءهم خاطئة. «ذلك أن الوجود إنما يكون خيراً متى كان باستئهال.. أما الموجود واللاموجود بغير استئهال فهو شر»(55).

إذاً يمكن أن نلاحظ بأن رؤية الفارابي هذه قائمة على فكرة أن الموجود والعدم إذا كانا باستحقاق وعدل، كانا خيراً، ولكن إذا لم يكونا كذلك فهما شر بالمطلق، ويحلل الفارابي النظريات الأخرى في الخير والشر ويتخذ منها موقف النقد ويرفضها.. فمن ذلك كما يقول: «قوم ظنوا أن عوارض النفس كلها، وهو ما يكون عن الجزء النزوعي من النفس، هي شرور، وآخرون رأوا أن القوة الشهوانية والغضبية هما الشرور، وآخرون رأوا ذلك في القوى الأخرى التي بها الانفعالات النفسانية مثل الغيرة والقسوة والبخل ومحبة الكرامة وأشباه ذلك، وهؤلاء أيضاً غالطون»(56).

فالفارابي أشار هنا إلى بعض النزعات البوذية التي تبخص حق الجسد واللذات، أو إلى بعض متصوفة الإسلام الذين غالوا في زهدهم واحتقارهم للجسد ولشهوات النفس، وإن السعادة العظمى التي تطلب لذاتها عند الفارابي هي أن تتحرر النفس من قيود المادة وأغلالها فتصبح عقلاً كاملاً، أي أن تصبح نفس الإنسان من الكمال والتخلص من أدران المادة وغواشيها بحيث لا تحتاج

في قوامها إلى مادة، وأن تبقى على تلك الحال دائماً، وكانت حياة الفارابي تجسيداً لذلك[57].

لكننا نلمس تبرير الفارابي في رفضه لهذه النزعات المختلفة في تفسير الخير والشر بالقول الآتي: «أنه ليس ما صلح أن يستعمل من الخير ومن الشر جميعاً هو خير أو شر، فإنه ليس بأحدهما أولى منه بالآخر... بل إنما يكون كل من هذه شروراً إذا استعملت فيما ينال به الشقاء، وأما إذا استعملت فيما تنال به السعادة، لم تكن شروراً بل تكون كلها خيرات»[58].

هذه الرؤية في الحقيقة تمتلك شيئاً من الغرابة والدهشة، لاسيما بالنسبة لنظرية الفارابي في الأخلاق، إذ يبدو وكأنه يقول بأن الشر «نسبي» يتوقف على الغاية التي يهدف إليها الإنسان، سواء كان خيراً أم شراً، وليس هناك شر في ذاته، أو خير في ذاته، فإذا كانت الغاية من أحدهما في الشقاء كان الفعل شريراً، أما إذا كانت الغاية نيل السعادة كان الفعل خيراً، ويترتب على ذلك أن الفارابي يحاول في سلوكه هنا أن يبرر بعض الأفعال الشريرة إذا استخدمت للحصول على السعادة! فهذه النتيجة التي توصل إليها الفارابي في نظريته الأخلاقية إنما تبتعد بل تتنافى مع رؤية الفارابي في الفضيلة، والأفعال الخلقية الخيرة، ولمسنا ذلك حينما حدد لنا بعض الفضائل الخلقية التي تأخذ طابع الاعتدال، واعتبرها خيرات، كما اعتبر أضدادها شروراً.

وبرأينا لا يمكن أن نجد حلاً لهذا التناقض الذي وقع فيه الفارابي في نظريته الأخلاقية إلا بإقامة الافتراض التالي:

أن يقرن الشر بالإرادة «فالإنسان كثيراً ما يبحث عن الشر في الغريزة، أن هذه جميعاً - مجتمعة - أو متفرقة - ليست بالشر نفسه، فليس للشر من وجود، اللهم إلا بالنسبة إلى (الإرادة) التي تريده، أو التي تجعله يوجد حينما تريده[59].

هذا يعني أن الإرادة والاختيار هما اللذان يحددان وجهة الإنسان نحو الخير أو الشر، وبالتالي فإن نظريته الأخلاقية تقوم على الممارسة فإن الأشياء التي إذا اعتدناها اكتسبنا الخلق الجميل هي الأفعال التي من شأنها أن تكون من أصحاب الأخلاق الجميلة، والتي تكسبنا الخلق القبيح هي الأفعال التي تكون من أصحاب الأخلاق القبيحة.

الخاتمـــة:

في ضوء ما تقدم نستطيع أن نخلص إلى النتائج التالية المترتبة على نظرية الأخلاق عند أبو نصر الفارابي:

أولاً – يعتبر الفارابي الإرادة والاختيار معياراً للعمل الخلقي، لذا فإن الفعل الذي يجازى عليه الإنسان هو الفعل المقرون بالقصد، والأفعال اللاإرادية فهي خارجة عن نطاق الجزاء، والدليل على ذلك ما قاله الفارابي في «إن الخير في الحقيقة ينال بالاختبار والإرادة، وكذلك الشر إنما يكون بالإرادة والاختيار».

ثانياً – إيمان الفارابي بحرية الإنسان وقدرته على توجيه أفعاله نحو الخير أو الشر، لأنه سيكون مسؤولاً عنها والفارابي يصدر هنا بشكل واضح عن خلفية إسلامية، ويلتقي في هذه النقطة مع الفكر المعتزلي القائل بخلق الأفعال والحرية الإنسانية.

ثالثاً – في حقل الممارسة والسلوك الأخلاقي لا قيمة للنظر عند الفارابي إذا لم يقترن بالعمل، ولذا كان الإنسان الحق عنده هو من يعلم الخير ويعمل به ويسعى إليه والفيلسوف الكامل هو من ترجم النظر وحوله إلى فلسفة عملية لإصلاح المدينة والأمانة.

رابعاً – تركيز الفارابي على العمل والاعتداد به يكون قد خالف فلاسفة اليونان الذين اعتدوا بالنظر.

خامساً – قدم الفارابي أقواله وأفكاره الأخلاقية في صورة دعوة نظرية، وطبقها على نفسه أولاً، قبل أن يدعو الآخرين إليها، ويتضح ذلك من استقرائنا لواقع حياته، فقد كان ترفعه عن المادة والشهوات، وتواضعه، وإخلاصه للعلم، مثلاً حياً للأخلاق الفاضلة والقيم العليا.

سادساً – إن الأخلاق عند فيلسوفنا لا تنحصر في الإطار الفردي، بل لابد أن تتسع لتشمل الدولة أيضاً، لأنه يرى أن للدولة دوراً رئيساً في إرساء قواعد الأخلاق وإقرار الفضائل بين الناس.

سابعاً – تأكيد الفارابي على أن الأخلاق نسبية وبالتالي فالإرادة والاختيار هما اللذان يحددان وجهة الإنسان أما نحو الخير أو نحو الشر.

ثامناً – تركيز الفارابي على مفهوم الإصلاح الخلقي الذي يبدأ من الذات، وذلك بتعويدها على حب الفضيلة، واكتساب الفضائل الحقيقية لا الزائفة.

الهوامش

1) ديو بور: دي بور: تاريخ الفلسفة في الإسلام، ترجمة أبي ريدة، ط 3، لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، 1954، ص 149.

2) الفارابي: التنبيه على سبيل السعادة، ص 20-21.

3) الفارابي: إحصاء العلوم، ص 124.

4) انظر ناجي التكريتي: الفلسفة الأخلاقية الأفلاطونية عند مفكري الإسلام، دار الأندلس، ط1، بيروت 1980، ص 302.

5) الفارابي: التنبيه على سبيل السعادة، ص 2، وقارن قول مسكويه: «السعادة خير ما، وهي تمام الخيرات وغاياتها. والتمام هو الذي إذا بلغنا البنى لم نحتج معه إلى شيء آخر» (تهذيب الأخلاق، ص 80).

6) الفارابي: التنبيه، ص 2-3.

7) الفارابي: المدينة الفاضلة، ص 86.

8) انظر أرسطو طاليس: كتاب (الأخلاق إلى نيقوماخوس). ك 1 ب 4 ف 8 ص 192، ترجمة: أحمد لطفي السيد، مط دار الكتب المصرية، القاهرة، 1924.

9) الفارابي: المدينة الفاضلة، ص 85.

10) دي بور: تاريخ الفلسفة في الإسلام، ص 149.

11) د. إبراهيم مدكور يشير في مكان آخر إلى أن الإرادة هي دعامة الأخلاق عند الفارابي، وأن السعادة هي الغاية القصوى التي يتمناها الإنسان، وإنما تنال بممارسة الأعمال المحمودة عن إرادة وفهم مقصودين، وفي وسع كل إنسان أن يفعل الخير، وأن يحصل على السعادة إن أراد ذلك. (نفس المصدر، ص 144).

12) المعجم الفلسفي، ص 7. والجرجاني يعرف الإرادة بأنها «صفة توجب للحي حالاً يقع منه العمل على وجه دون وجه». (التعريفات، ص 10).

13) الفارابي: المسائل الفلسفية، ص 18.

14) الفارابي: رسالة السياسة، ص 652.

15) د. إبراهيم مدكور: في الفلسفة الإسلامية، ص 145.

16) الفارابي: المدينة الفاضلة، ص 98.

17) ابن مسكويه: تهذيب الأخلاق، ص 12.

18) الفارابي: تحصيل السعادة، ص 2.

19) الفارابي: فصول المدني، ص 103.

20) الجرجاني: التعريفات، ص 205.

21) أرسطو طاليس: الأخلاق إلى نيقوماخوس، ك 1 ب 4 ف 5، ص 191.

22) الفارابي: فصول المدني، ص 108. وقارن مع أرسطو، الذي يرى أيضاً أن «الفضيلة على نوعين: أحدهما عقل، والآخر أخلاقي، فالفضيلة العقلية تكاد تنتج دائماً من تعليم إليه يسند أصلها ونموها، ومن هنا يجيء أن بها حاجة إلى التجربة والزمان، وأما الفضيلة الأخلاقية فإنها تتولد على الأخص من العادة والشيم». (انظر: الأخلاق إلى نيقوماخوس. ك 2 ب 1 ف1، ص 225).

23) الفارابي: تحصيل السعادة، ص 2.

24) نفس المصدر، ص 21.

25) نفسه، ص 20-21.

26) تحصيل السعادة، ص 26.

27) نفس المصدر، ص 28.

28) تحصيل السعادة، ص 31.

29) التنبيه على سبيل السعادة، ص 7.

30) أرسطو طاليس: الأخلاق إلى نيقوماخوس، ك 2 ب 1 ف 2، ص 225-226.

31) انظر ابن مسكويه: تهذيب الأخلاق، ص 31.

32) المصدر السابق، ص 32

33) الفارابي: تحصيل السعادة، ص 19.

34) المصدر السابق، ص 7-8، وأرسطو يرى أن الفضيلة الأخلاقية تتولد على الأخص من العادة والشيم، (الأخلاق النيقوماخية، ك 2، ب 1، ف 1).

35) الفارابي: فصول المدني، ص 108-109.

36) الفارابي: التنبيه على سبيل السعادة، ص 8-9 وقارن قول أرسطو: «وما يجري في حكومة الممالك يثبته جلياً، فإن الشارعين لا يصيرون الأهالي فضلاً، إلا بتعويدهم ذلك». (الأخلاق النيقوماخية، ك 2 ب 1 ف 5).

37) الفارابي: فصول المدني، ص 111-112.

38) الفارابي: التنبيه...، ص 8.

39) التنبيه على سبيل السعادة، ص 9.

40) الفارابي: فصول المدني، ص 113، وقارن أرسطو: الأخلاق إلى نيقوماخوس، ك 2 ب 6 (ف 8-13)، ص 246-247.

41) الفارابي: التنبيه...، ص 10.

42) نفس المصدر: ص 13-14.

43) المرجع السابق، ص 14.

44) نفس المصدر: ص 14.

45) الفارابي: فصول المدني، ص 116، وقارن قول أرسطو: «فالوسط هو هذا الذي لا يعاب إلا بالإفراط ولا بالتفريط، وهذا المقدار المتساوي بعدي أن يكون واحداً بالنسبة لجميع الناس، ولا هو بعينه بالنسبة للجميع، (الأخلاق إلى نيقوماخوس، ك 2 ب 6 ف 59).

46) سورة البقرة، ص 143.

47) الفارابي: التعليقات، ص 11.

48) الفارابي: عيون المسائل، ص 18.

49) الفارابي: الدعاوى القلبية، ص 11.

50) ابن سينا: النجاة، جـ 3 (الحكمة الإلهية) ص 286.

51) سورة البلد، ص 10.

52) فصول المدني، ص 150.

53) يوسف كرم: تاريخ الفلسفة اليونانية، ص 295.

54) فصول المدني، ص 150.

55) فصول المدني، ص 150.

56) نفس المصدر، ص 151.

57) ناجي التكريتي: الفلسفة الأخلاقية الأفلاطونية عند مفكري الإسلام، ص 304.

58) الفارابي، فصول المدني، ص 151.

59) د. زكريا إبراهيم: المشكلة الخلقية، ص 230.

المصادر والمراجع

1) التنبيه على سبيل السعادة: الفارابي أبو نصر، حيدر آباد، الهند، 1346هـ.

2) إحصاء العلوم: الفارابي أبو نصر، تحقيق وتقديم عثمان أمين مكتبة الأنجلو ط 3، القاهرة، 1968.

3) المعجم الفلسفي: إصدار مجمع اللغة العربية، مطبعة الأميرية، القاهرة، 1979.

4) آراء أهل المدينة الفاضلة: الفارابي أبو نصر، تحقيق وتقديم، ألبير نصري نادر، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1959.

5) التعريفات: الجرجاني عبدالقاهر، مطبعة مصطفى الحلبي، القاهرة، 1938.

6) المسائل الفلسفية والأجوبة عنها: الفارابي أبو نصر، ضمن كتاب (المجموع) للمعلم الثاني، ط 1، مطبعة السعادة، القاهرة، 1907.

7) التعليقات: الفارابي أبو نصر: حيدر آباد، الهند، 1346.

8) النجاة: ابن سينا، جـ 3، تحقيق، محيي الدين صبري الكردي، القاهرة، 1938.

9) الفلسفة الأخلاقية في الفكر الإسلامي: صبحي أحمد محمود، دار النهضة العربية، ط 3، بيروت، 1992.

10) الإنسان في الفلسفة الإسلامية: عاني إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2003.

11) الفلسفة الخليفة: الطويل توفيق، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1960.

12) المشكلة الخلفية: إبراهيم زكريا، ط 3، مكتبة مصر، القاهرة، 1980.

13) الفلسفة الأخلاقية الأفلاطونية عند مفكري الإسلام: التكريتي ناجي، دار الأندلس، ط 2، بيروت، 1982.

14) تهذيب الأخلاق وتطهير الأعراق: ابن مسكويه: مطبعة صبيح، القاهرة، 1959.

15) تحصيل السعادة: الفارابي أبو النصر: ميدر آباد، الهند، 1345هـ.

16) تجريد رسالة الدعاوى القلبية: الفارابي أبو نصر، ط 1، حيدر آباد، الهند، 1346هـ.

17) تاريخ الفلسفة في الإسلام: دي بور، ترجمة محمد عبدالهادي: أبو ريدة، مطبعة لجنة التأليف والترجة والنشر، القاهرة.

18) تاريخ الفلسفة اليونانية: فخري ماجد، ترجمة كمال اليازجي، الدار المتحدة للنشر، بيروت، 1974.

19) تاريخ الفلسفة اليونانية: يوسف كرم، ط 6، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1976.

20) رسالة أبو نصر في السياسة: الفارابي أبو نصر، تحقيق الأب لويس شيخو اليسوعي، منشور في مجلة المشرق، السنة الرابعة العدد (13)، بيروت، 1901.

21) في الفلسفة الإسلامية: مدكور إبراهيم، منهج وتطبيقه، ج 1 + 2، المكتب المصري للطباعة والنشر، القاهرة، 1983.

22) فصول المدني: الفارابي أبو نصر: نظره دنلوب، كميردج، لندن، 1961.

23) كتاب الأخلاق إلى نيقوماخوس: أرسطو طاليس: ترجمة أحمد لطفي السيد، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1924.

24) عيون المسائل: الفارابي أبو نصر، ضمن (الثمرة المرضية في بعض الرسالات الفارابية) تحقيق فردريك ديتريشي، ليدن، 1892.

25) من أفلاطون إلى ابن سينا: صليبا جميل، مكتبة النشر العربي، دمشق، 1935.

26) محاضرات في الفلسفة الإسلامية: هويدي يحيى، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1965.



الفلسفي والديني في الوعي الأخلاقي للأدب

قراءة في خلفيات الرؤية عند اليونان والعرب

عزوز قربوع

تمهيــد:

إن قراءة التراث النقدي، شأنها شأن أية قراءة أخرى، لا يمكن أن تتقدم إلا إذا انقسم وعي القارئ على نفسه، في مرحلة من مراحل القراءة وأصبح وعياً مزدوجاً، ذاتاً وموضوعاً في آن، بحيث يتمكن هذا الوعي من تأمل نفسه، في علاقته بمعطيات التراث المقروء وكيفية إدراكه لها وسيطرته عليها، فيكتمل فعل التحقق الذي تكتمل به سلامة القراءة في يقين هذا القارئ، ويدرك أن جهاز قراءته قد كشف في النص الذي قرأ عن معنى ذي دلالة، قبل السياق التاريخي لهذا النص وأفقه الزمني الخاص، وذي دلالة موازية في السياق التاريخي لهذا القارئ وأفقه الزمني الخاص في آن[i].

وتحاول هذه الدراسة التقيد بها المنحى من حيث المنهج للإجابة – ولو ضمنياً – عن أسئلة من أهمها: لماذا نقرأ التراث؟ وكيف نقرؤه؟ من خلال النبش – بوعي – في تراثين عريقين تربطهما وشائج لا تحتاج إلى إثبات، بغية التعرف على الأنساق التي أنتجت الرؤية الأخلاقية لدى اليونان وكذا العرب، ووصولاً إلى

طرح بدائل فعالة على الصعيد النقدي في خضم المأزق الفني والنفسي والاجتماعي.... للإنسان المعاصر.

ترتبط جدلية الجمالي والأخلاقي بوظيفة الأدب، وتكشف الكتب التي تناولتها بالدراسة عن اختلاف بيّن وفارق بين النقاد حوله، فمنهم من ينادي بضرورة إعفاء الأدب من أي مهمة عدا تحقيق المتعة واللذة الفنية(*)، ومنهم من يسعى إلى إضافة دور آخر هو تحصيل منفعة ما، بمعنى مشاركة إيجابية في حركية المجتمع، وتبني رؤية تحقق معنى الالتزام سواء كان واقعياً أو أخلاقياً(**).

إن هذا الاختلاف في المواقف يعكس اختلافاً على مستوى الخلفيات التي تشكل المنحى الفكري للنقاد، وتجعل من ثم الرؤى تتباين حيناً وتتداخل أحياناً.

ومن القضايا التي تجسد فيها هذا التداخل، مسألة الوعي الأخلاقي في قراءة الأدب.

ولإجلاء تفاصيل هذه الإشكالية، رأينا ضرورة إنجاز مقاربة تحاور فكرين مختلفين، ولكن تربطهما صلات وثيقة ضاربة في أغوار التاريخ، هذين الأخيرين هما الفكرين النقديين اليوناني والعربي.

وقبل أن نغوص في تفاصيل هذه الإشكالية، نقف قليلاً عند فحوى النظرة الأخلاقية ومنطلقاتها.

ينطلق أصحاب هذا المنحى النقدي من فكرة مؤداها «أن طبيعة الإنسان شبه محايدة... ومن ثم تتوقف الصفات الأخلاقية للإنسان على نمط التربية الأخلاقية التي يتلقاها في مجتمعه، ونوعية القيم الأساسية التي ينبغي أن تسود المجتمع، ولهذا فهم يؤمنون أن سمات الشخصية الإنسانية واتجاهاتها الأخلاقية

يمكن تغييرها تغيراً إرادياً، لو توسل الإنسان بالجهد اللازم لهذا التغيير، ومادامت أخلاق الإنسان قابلة للتبدل في ضوء مسعاه ومكابدته في التحلي بفضائل الإسلام، أو تعلم أخلاق الحكمة، فإن الإلحاح على مفهوم الفضائل وجعلها أساساً لفهم الشعر يمكن أن يحقق نتائج مثمرة.

أولها: أن يدعم المحاولات الإصلاحية التي تحاول أن تعدل عن فساد المجتمع وتقترب به من الصلاح.

وثانيها: أنها تؤكد دور الشعر في عملية تغيير القيم، واصطناع الوسائل المناسبة لتغييرها[ii].

إن هذه القناعة التي تؤكد حقيقة يشترك الجميع تقريباً في صدقيتها، دفعت هؤلاء إلى تبني فكرة ترى ضرورة الملائمة بين الخطاب الأدبي ومقتضيات الأخلاق، أي الربط بين القيمة الجمالية والقيمة الأخلاقية. وبغية إبعاد المفاهيم الخاطئة حول هذا التصور، راح كثير من الفلاسفة والنقاد والمشتغلين بالفنون[***]، يقربون ملامح هذه النزعة، فنجد «جون ديوي» مثلاً يؤكد أنه لكي يترك الفن آثاراً أخلاقية فليس من الضروري أن يجعلنا في حضرة نظام أخلاقي، بل تأتي آثاره الناضجة من خلال تناظر لمفهوم الجمال ومفهوم الأخلاق[iii]. بمعنى أنه لا يمكن للأديب من منطلق حرصه على التزام هذه الرؤية، أن يتغافل عن أدبية عمله الفني، فهو بالدرجة الأولى قائم على تقنيات يقتضيها الفن الذي يزاوله. فلكي لا ينقلب الأدب إلى وعظ أو إرشاد أو لعب دور علم الأخلاق، من الضروري استغلال الميزات الفنية للأدب لتحقيق غايتين متداخلتين، تتوقف إحداهما على الأخرى، أولاهما المتعة واللذة، وثانيهما المنفعة، إذ النفس لا يمكن التأثير فيها إلا من خلال إحساسها بالجمال.

فالتناقض الذي صرح به البعض، وألمح إليه البعض الآخر بخصوص

الغايتين لا أساس له من الصحة، والواقع أن هذه الرؤية أنتجتها ملابسات خاصة لا تمت إلى الموضوعية بصلة، كما قد تكون نتيجة فهم خاطئ للمنطلقات التي اعتمدها القائلون بهذا الرأي أو ذاك.

ولكي لا نتيه في تفاصيل مسائل أخرى، نكتفي بهذه الإشارة ونعود إلى صميم إشكاليتنا المتمثلة في خلفيات الوعي الأخلاقي في قراءة الأدب.

أولاً: البعد الفلسفي للنزعة الأخلاقية عند نقاد اليونان:

المتأمل في الموروث النقدي الذي وصلنا عن اليونان والعرب، يجد أن مقولة العلاقة بين الأدب والأخلاق، طرح قديم، وليس وليد عهد قريب.

فأفلاطون كان يؤكد على القيمة الأخلاقية للفن عند المحاكاة، منطلقاً من تصوره عن الانفعالات التي تثيرها الأعمال الفنية، وتغلغلها في النفوس تدريجياً حتى تصبح طبيعة ثابتة، ومن هنا كان حرصه على إخضاع النشء للمؤثرات الفنية الصالحة وحدها، واستبعاد كل فن يبعث في النفوس عزيمة خائرة، أو يولد فيه صفات الجبن والغش والخداع[iv].

لذا اعتبر رواية القصص التي تسلك فيها الآلهة والأبطال سلوكاً لاأخلاقياً، أمراً محظوراً والعكس صحيح.

وقد أدى هذا الاعتقاد بأفلاطون إلى فرض رقابة صارمة، ليس على الشعر وحسب، بل على الفنون جميعاً، فنراه يقول في محاورة الجمهورية: «ليس علينا أن نراقب الشعراء وحدهم، وندفعهم إلى التعبير عن مظاهر الخبرة في أعمالهم، وإلا منعناهم من ممارسة عملهم في مدينتنا، بل وينبغي أن نراقب عمل بقية الفنانين، فنمنعهم من محاكاة الرذيلة، والتهور والوضاعة والخشونة.... وإذا لم يخضعوا لأوامرنا منعناهم من العمل»[v].

أما أرسطو، فينطلق من قناعة هي كون «المحاكاة هي السبب الأول في وجود الشعر»[vi].

وقد اعتبر أرسطو أن موضوع المحاكاة هو أفعال البشر، وهؤلاء البشر هم بالضرورة، إما أن يكونوا ذوي أخلاق سامية أو أخلاق وضيعة.

وبناء على ذلك فإن «البطل التراجيدي إنسان خير»[vii]. وأن «الكوميديا تحاكي الأدنياء من البشر»[viii]. كما كان يرى أن «الملحمة الشعرية أدنى من التراجيديا لأن تأثيرها الأخلاقي أقل»[ix].

وفي خضم إرساء رؤاه النقدية، لم يتغاض عن وظيفة الأدب، فقد اهتدى إلى أن من وظائف المسرحية «التطهير». «فمحاكاة الأفعال تثير فينا انفعالات الشفقة والخوف فتؤدي إلى التطهر»[x]. ويتجلى من خلال الربط بين المحاكاة والتطهير، المغزى الأخلاقي القائم على استغلال الوظائف الفنية والسيكولوجية.

إن تحول واقع الشخصيات من النعيم إلى الشقاء، وما سيعقبه من فواجع بينها، هي التي تؤدي إلى إثارة مشارع الخوف والرحمة.

فطبيعة الإثارة الشعورية، تستدعى عن بناء الحدث التراجيدي، وما يتضمنه من مفاصل تتولد عنها مصائب، تلحق الشخصيات الشبيهة بنا التي لا يضعها نبلها في مستوى أعلى من الإنساني، بل هي نبيلة ولكنها ليست غريبة عنا، وهي تُفجَع في مصائرها لا لنقص أو لؤم فيها بل لخطأ ترتكبه[xi].

ويتولد من جراء تلقي المسرحية مشاهدة أو قراءة في ذات المتلقي، مشاعر الرحمة والشفقة على الشخصيات التي تقاسي مصائر مأساوية، كما ينبعث في ذاته شعور الخوف عليها، أو على نفسه. والخوف: شعور إنساني، فإذا كان المشاهد يخاف، فليس من أجل شخصيات الدراما. لكن من أجل نفسه[xii]. خشية أن يستحيل إلى مصير شبيه بمصير هذه الشخصيات. أما عن الحوادث

التي تثير شعورَي الخوف والرحمة، فإن أرسطو يرى أنها «تقع بالضرورة بين أشخاص أصدقاء أو أعداء، أو لا هؤلاء ولا هؤلاء، فإن كان الأمر بين عدو وعدو، سواء التحما في النزاع فعلاً، أو وقفا عند النوايا، فإنه لا يثير الرحمة، اللهم إلا فيما يتصل بوقوع المصيبة فحسب، والأمر كذلك إذا تعلق بأشخاص ليسوا أصدقاء ولا أعداء، أما في جميع الأحوال التي تنشأ فيها الأحداث الدامية بين أصدقاء، كأن يقتل أخ أخاه أو يوشك أن يقتله، أو يرتكب في حقه شناعة من هذا النوع وكمثل ولد يرتكب الإثم في حق أبيه أو الزم في حق ابنها آو الابن في حق أمه نقول: إن هذه الأحوال التي يجب البحث عنها»[xiii].

هذه الفواجع التي تحدث بين الأصدقاء أو الأقارب هي التي تثير الفزع والرحمة في نفوس المشاهدين والمتلقين عموماً، ومما يعمق من آثار هذه المصائب جهل مقترفها لهول ما يقترف، وإدراكه ذلك بعد فوات الأوان.

ويتبين لنا مما سبق أن مهمة الشعر عن أفلاطون وأرسطو تتأسس على ثنائية الممتع والمفيد في الآن نفسه، ذلك أن خصوصية الخطاب الشعري تكمن في قدرته على تمرير الرسالة الأخلاقية والمعرفية في سياق مسلك يمتع ويلذ[xiv].

إن هذه الرؤية استندت إلى «فلسفة عكست إحساساً عميقاً بالأزمة المعرفية والأخلاقية في اليونان، ورغبة قوية في إيجاد مجتمع مثالي»[xv]، بعدما تفاقمت الفوضى المعرفية والروحية بتأثير من جماعة السوفسطائيين ابتداء من النصف الثاني من القرن الخامس قبل الميلاد، حيث استلب هؤلاء عقوب الناس بمهاراتهم في الجدل، واستغلوا هذه المهارة في زعزعة إيمان الناس بالكثير من المواصفات الأخلاقية والاجتماعية السائدة[xvi].

لقد اعتقد السوفسطائيون بأن الحس هو مصدر المعرفة وليس العقل، وأن هذه المعرفة ذاتية بنسبة متغيرة من شخص لآخر، وقد رتبوا على ذلك، القول بأن

القيم هي أيضاً كذلك، وأن المناداة بالاحتكام إلى قانون أخلاقي، هي دأب الجبناء والضعفاء العاجزين عن إشباع شهواتهم.

إن هذا الواقع دفع سقراط وأفلاطون إلى محاولة نقض الأساس المعرفي للسفسطائية، كي يتسنى له بعد ذلك نقض دعواهم اللاأخلاقية، فأكد قصور الحواس عن تحصيل المعرفة، لأن ما يبدو للحواس على أنه حقائق، ما هو إلا أعراض تقبع خلفها الحقائق التي لا يمكن إدراكها، إلا عن طريق الفعل، الذي يمكنه كبح أهواء النفس وإحراز الفضيلة، التي ما كان لها أن تحرز إلا من خلال المعرفة الفعلية، وليس من خلال اللذات الحسية(xvii).

وقد تبنى أفلاطون في كتاب «الجمهورية» الكثير من الآراء الأخلاقية لأستاذه سقراط، وأورد جملة منها على لسانه، لاسيما رأيه في الشعر والشعراء(****).

ويتسنى لنا الآن بعد هذا العرض وضع أيدينا على الخلفيات الحقيقية والمنطلقات الرئيسية للفكر الأخلاقي عند الفلاسفة اليونانيين.

إن الطرح الأخلاقي عند اليونان ارتبط بالجانب السياسي والاجتماعي، ويتبدى ذلك واضحاً في أطروحات أفلاطون في جمهوريته المثالية الفاضلة، والتي تهدف إلى تحقيق أهدا السعادة المرتبطة بالفضيلة وأخلاق الحكمة.

لذا وجدناه يصر على ضرورة التزام الكل بهذه المعطيات ومنهم القانون والشعراء، الذين ألقى على عاتقهم مهمة تهذيب وعليم النشء عن طريق خطاباتهم الشعرية.

ثانياً: الخلفية الدينية للرؤية الأخلاقية عند العرب:

لم يكن نقاد العرب في معزل عن هذه الرؤية النقدية، إذ نجد منهم من تبنى فكرة ربط الشعر بالأخلاق وحاول أن يؤسس تصوره النقدي في ضوئها.

ولعل أبرز من تبدت ملامح المعيار الخلقي – بشكل حاد – في أحكامه ابن حزم (ت 463هـ)، فهو يقول في علم الشعر: «وأما علم الشعر فإنه ثلاثة أقسام:

أحدها: أن لا يكون للإنسان علم غيره فهذا حرام، يبين ذلك قوله عليه السلام: «لأن يملأ جوف أحدكم قيحاً حتى يريه خير له من أن يمتلئ شعر»(xviii).

والثاني: الاستكثار منه، فلسنا نحبه وليس بحرام، ولا يأثم المستكثر منه إذا ضرب في علم دينه بنصيب، ولكن الاشتغال بغيره أفضل.

والثالث: الأخذ منه بنصيب فهذا نحبه ونحض عليه، لأن النبي عليه السلام قد استشهد بالشعر وأنشد حسان على منبره عليه السلام. وقال عليه السلام: «إن من الشعر حكماً»(xix). وفيه عَوْنٌ على الاستشهاد في النحو واللغة. فهذا المقدار هو الذي يجب الاقتصار عليه في رواية الشعر»(xx).

وفي تأكيده على الوظيفة التهذيبية التعليمية نجده يقول: «وإن كان ما ذكرنا (أي العلوم التي يحبب تعليمها لصغار) رواية شيء من الشعر، فلا يكن إلا من الأشعار التي فيها الحكم والخير، كشعر حسان بن ثابت، وكعب بن مالك، وعبدالله بن رواحة رضي الله عنهم وكشعر صالح بن عبدالقدوس ونحو ذلك فإنهم نعم العون على تنبيه النفس»(xxi).

ويحدد ابن حزم الأغراض الشعرية التي ينبغي تجنبها ويحصرها في أربعة أضرب:

1 – الأغزال والرقيق: لأنها تحرض على الصبابة، وتلهي النفس عن الحقائق وتحض على الفتوة، وربما أدت إلى الهلاك والفساد في الدين وتبذير المال في الوجوه الذميمة وإذهاب المروءة، وتضييع الواجبات.

إذ إن سماع شعر رقيق لينقض بنية المرء الرائض لنفسه، حتى يحتاج إلى إصلاحها ومعاناتها برهة، لاسيما ما كان يعنى بالمذكر، وصفة الخمر، والخلاعة، فإن هذا النوع يسهل الفسوق، ويهون المعاصي.

2 – شعر التصعلك وذكر الحروب: كشعر عنترة وعروة بن الورد وسعد بن ناشب، موارد التلف في غير حق، وإلى خسارة الآخرة، مع إثارة الفتن، وتهوين الجنايات، والأحوال الشنيعة، والشره إلى الظلم، وسفك الدماء.

3 – أشعار التغرب وصفات المفاوز والبيد والمهامة. فإنها تسهل التحول، والتغرب، وتنشب المرء فيما ربما صعب عليه التخلص منه بلا معنى.

4 – الهجاء: إنه أفسد الضروب لطالبه، لأنه: يهون على المرء الكون في حالة أهل السفه من كناسي الحشوش، والمعاناة لصنعة الأمير، المتلبسين بالسفاهة والنذالة والخساسة وتمزيق الأعراض، وذكر العورات، وانتهاك حرم الآباء والأمهات، وفي هذا حلول الدمار في الدنيا والآخرة».

ويضيف ابن حزم إلى الأضرب الأربعة السابقة، غرضين آخرين من الشعر، إلا أنه لا ينهي عنها نهياً كلياً، ولا يحث عليهما، وإنما هما عنده من المباح المكروه، وهذان الغرضان هما: المدح والرثاء، وفي ذلك يقول: «فإما إباحتهما فلأن فيهما ذكر فضائل الميت والممدوح، وهذا يقتضي للراوي ذلك الشعر الرغبة في مثل ذلك الحال. وأما كراهنا لهما، فإن أكثر ما في هذين النوعين الكذب ولا خير في الكذب»[xxii].

فابن حزم – كما نرى – ينظر إلى الشعر من زاوية تربوية دينية، ويحض على رواية الشعر الذي يساهم في تربية الأجيال على الفضائل الكريمة ويعود عليها بالخير في الدنيا والآخرة، ويستقبح الأغراض التي تهيج في النفس قوى الشهرة والشر، لأنه – في رأيه – تتناقض وروح الإسلام وتؤدي إلى ضياع الدنيا والآخرة[xxiii].

لقد حكم رؤية ابن حزم اعتباران اثنان:

الأول: هو ما تجره هذه الضروب من الشعر على صاحبها وقارئها من فساد في الجسد والخلق والسلوك، وما تفسد به ما بين الأخذ بها وبين أهله وذويه ومعاشريه، فهذا الاعتبار يؤول إلى مصلحة ذاتية.

والثاني: هو ما تجره تلك الأشعار من فساد في الدين وغضب من الله، فكما أن المرء ينظر إلى مصلحته في هذه الدنيا (الاعتبار الذاتي) فعليه أن يتمثل ما يؤول إلى مصلحته في الآخرة (الاعتبار الديني). والإنسان هملاً يهلكه الدهر، بل إن كل شيء يكسبه في الحياة الدنيا، سيكون له حساب من ثواب أو عقاب في الآخرة، والعامل من عمل ليومه وغده»[xxiv].

إن المتأمل في موقف ابن حزم من الشعر، يلاحظ تقارباً كبيراً بينه وبين ما ذهب إليه أفلاطون وأرسطو في كتابيهما «الجمهورية» و«فن الشعر» على التوالي، حيث يحث على تعلم الأشعار التي تتضمن محاسن الأخبار والفضائل، وينهي عن الخوض في الأغراض السخيفة المفسدة للطبائع. ولا نعجب لهذا التوحد في الرؤية لأن الهاجس واحد عند الكل، وهو محاولة إصلاح فساد المجتمع وحياطته، وسبقت الإشارة إلى ما آل إليها المجتمع اليوناني، ودور السوفسطائيين في ذلك، حيث تأتي آراء سقراط وأفلاطون وأرسطو في سياق السعي للخروج بالمجتمع اليوناني من المأزق الذي يرزح تحت وطأته، والمطلع على التاريخ الإسلامي يدرك أن حالة المجتمع الأندلسي على أيام ابن حزم لم تكن بالصورة التي يرتضيها. لذا نراه دائم الإلحاح على ضرورة تجنب ما يكون سبيلاً إلى فساد الدنيا والاخرة على حد قوله، وتجنيب النشء كل ما يسهم في تعطيل طاقته، وتوريطه في حالات نفسية وجسدية لا تخدمه هو ولا أمته، لاسيما إذا عرفنا أن المسلمين آنذاك كانوا في صراع مستمر مع التحرشات المسيحية المتواصلة. فهذه المعطيات جميعها ارتسمت بين ناظري ابن حزم وغيره – كما

سنرى مع ابن بسام – يضاف إليها المؤثر الديني. أسهمت في بلورة الرؤية الأخلاقية لهذا الناقد.

لم يكن ابن حزم الوحيد في البيئة الأندلسية التي تتبنى المنحى الأخلاقي، فهناك شخصيات أخرى لها وزنها في الساحة النقدية، ولعل ابن بسام (ت 542هـ) من النقاد المتميزين، الذين كان لهم دور مهم في المشهد النقدي عند العرب قديماً، فوعيه بالحالة الاجتماعية والسياسية والأخلاقية لأهل الأندلس، جعله يتنبه للدور الخطير الذي يمكن أن يؤديه الشعراء سلباً أو إيجاباً في حياة الناس.

إن مجاراة بعض الشعراء لمظاهر الانحراف على مستوى الإبداع، هو الذي حفز ابن بسام للتأكيد على الصبغة الأخلاقية لمهمة الشعر، وعلى ضوء المعيار الأخلاقي قيم الإبداعات الشعرية وصدر في آرائه النقدية بوحي منه، وبنى منهاجه في التأليف على أساسه.

فابن بسام يقرر منذ البداية إعفاء كتابه «الذخيرة» من الهجاء قائلاً: «ولما صنت كتابي هذا عن شين الهجاء، وأكبرته أن يكون ميداناً للسفهاء، أجريت ههنا طرفاً من ملح التعريض...»[xxv].

وتردد صدى هذا القرار، أثناء ترجمته لبعض من اشتهروا بالهجاء، ففي ترجمته للسميسر نجده يقول: «وله مذهب استفرغ فيه مجهود شعره من القدح في أهل عصره، صنت الكتاب عن ذكره»[xxvi]. ونفس الشيء في تعريفه بولادة بنت المستكفي بالله، يقول: «وكانت – زعموا – تعرض أبياتاً من الشعر، وقد قرأت أشعاراً منه في بعض التعالق أضربت عن ذكره، وطويته بأسره، لأن أكثره هجاء، وليس له عندي إعادة ولا إبداء، ولا من كتابي أرض ولا سماء»[xxvii].

إن هذا الموقف المتصلب من الهجاء له عند ابن بسام ما يبرره، إذ إن

كثيره لا يخرج عن دائرة القدح في الأعراض، وهتك الحرمات، والتطاول على الناس والسخرية منهم والانتقاص عن أقدارهم، وهذا ما لا تسمح به منطلقات ابن بسام الدينية والأخلاقية، فهو يرى أنه لو تناول هذا الغرض الشعري في كتابه لكان ذلك مجاراة منه لأهله، وتحفيزاً لهم على مواصلة الجموح، لذا نجده يعلق أثناء حديثه عن هجاء ابن عمار للمعتمد بن عباد وآله، قائلاً: «وبعد أن أضربت عنه رغبة بكتابي عن الشَّيْن، وبنفسي أن أكون أحد الهاجين، فقد قالوا إن الرواية أحد الشاتمين»(xxviii).

ويبدو أن بسام متأثراً بالمُعْطَى الديني، إذ إن هناك في نصوص القرآن ما يحرم القذف والسخرية والتنابز بالألقاب، وفي الحديث بعض النصوص تنهي عن الهجاء المقذع وروايته.

يقول النبي ﷺ: من روى في الإسلام شعراً مقذعاً فهو أحد الشَّاتِمِين.

ومن هذا المنطلق قسم الهجاء إلى قسمين فيقول: «والهجاء ينقسم إلى قسمين: قسم يسمونه: هجو الأشراف وهو ما لم يبلغ أن يكون سباباً مُقْذِعاً.... إنما هو توبيخ وتعبير وتقديم وتأخير(xxix). والقسم الثاني وهو السباب الذي أحدثه جرير وطبقته... وهو الذي ضَنَنَّا هذا المجموع عنه وأعفيناه أن يكون فيه شيء منه، فإن أبا منصور الثعالبي كتب منه في يتيمته ما شأنه وسمه، وبقي عليه إثمه»(xxx).

ومن خلال الأمثلة التي أثارت استحسان ابن بسام، يتبين لنا بوضوح أنه: أولاً: يميل إلى الهجاء الذي يتنزه عن ذكر الأسماء والتشهير بأصحابها، ويحبذ التعريض والتلميح.

وثانياً: يريد للهجاء أن يكون بالصفات الأخلاقية لا الخلقية، وخلاصة القول فإن قبول الهجاء مرتبط بأن لا يُطعن المهجو في ذاته، وفي عرضه وأن

لا يكون فاحشاً مثيراً للعداوة، الغاية منه تقبيح الصفات الخلقية السلبية، قصد اجتثاث جذورها من المجتمع.

فالمنطق الإصلاحي لدى ابن بسام، يدفعه إلى إبعاد المبدعين، عن حمأة العصبية المقيتة، ويطلب منهم أن يقوموا بدورهم بكل صدق وأمانة، فهو عندما يتناول المديح نألفه حريصاً على تأطيره وفق نظرته الدينية الأخلاقية. ولعل كلمته التي نوردها الآن هي أوضح دليل على ذلك. فبعدما أورد أبياتاً لأبي بكر الداني يمدح فيها تضحيات ممدوحه، يقول فيها:

في نصرة الدين لا أعدمت نصرته   تلقى النصارى بما تلقى فتنخدع
تتليها نعم في طيها نقم   سيستضر بها من كان ينتفع

يعقب عليها قائلاً: «وهذا ممدوح غرور، وشاهد زور، وملق معتف سائل، وخديعة طالب نائل، وهيهات بل حلت الفاقرة بعد بجماعتهم، حين أيقن النصارى بضعف المنن، وقويت أطماعهم بافتتاح المدن، اضطرمت من كل جهة نارهم، ورويت من دماء المسلمين أسنتهم وشفارهم»[xxxi].

لقد أشار ابن بسام إلى خطر هذا الإسفاف، والملق، والكذب، الهادف إلى إرضاء غرور الممدوح، طلباً للحظوة والمنفعة الخاصة. بغض النظر عن واقع هؤلاء الذين – حسب توصيف ابن بسام – لم يكن بالصورة التي يرتضيها، ويظهر لنا متأثراً أيما تأثر بواقع المسلمين، الواقعين تحت مخاطر أكيدة، نتيجة الصراعات الداخلية التي أدت إلى ضعف بناه، وكذا التحرشات الخارجية التي يتناوبها المد والجزر، حسب الحالة السياسية والاقتصادية للإمارات والدويلات التي ظهرت هنا أو هناك.

وإذا كان موقفه من الهجاء تحكمه اعتبارات دينية كما رأينا، فكذلك بالنسبة للمدح، فلا شك أن تأكيده على التزام الصدق في المديح، كان جرياً على ما أقره عمر بن الخطاب – رضي الله عنه – بخصوص زهير بن أبي سلمى

حينما وصفه بأنه أشعر الشعراء، وسبب ذلك في رأيه هو كونه: «لا يعاضل في الكلام ولا يتبع حوشيه ولا يمدح الرجل إلا بما فيه». وكم هو معلوم فهذه الرؤية ذات امتدادات إسلامية، سواء ما تعلق منها بجانب الشكل أو المضمون.

كما وقف ابن بسام موقفاً أخلاقياً من غرض يثير الريبة الدينية، وعادة ما يكون ميداناً لكثير من المزالق، كالجهر بالفواحش، والإقرار بالمعاصي، وإثارة قوى الشهرة والشر في الإنسان، ألا وهو الغزل.

وكما فعل مع الهجاء، فقد استحسن من الغزل العفيف واستهجن منه الفاحش البذيء الذي يصرح فيه بلحظات السقوط والاستسلام.

وكعادته أورد أمثلة يبين من خلالها النماذج التي لابد أن تحتذى والعكس.

ومن الأولى قول أبي بكر بن داود القياسي(xxxii):

أنزه في روض المحاسن مقلتي — وأمنع نفسي أن تنال المحرما
وأحمل من ثقل الهوى ما لو أنه — يصب على الصخر الأصم تهدَّما
وينظر طرفي من غير مترجم خاطري — فلولا اختلاسي رده لتكلَّما
رأيت الهوى دعوى من الناس كلهم — فلست أرى حباً صحيحاً مسلما

أما نقيضه – أعني الغزل الفاحش – فد اختار مقطوعة لعبدالجليل بن وهبون يقول فيها(xxxiii):

تعرض لي ليسقط في حبالي — سقوط تعمد شبه اتفاق
وبات على المدامة لي نديما — وبين جفونه للغنج ساق
إلى أن مال من سنة الحميا — وقام الليل ممدود الرواق
وحل معاقد الهميان عنه — بسبط كان يعقدها رقاق
وصار على كرامته بساطا — ولفت بيننا ساق بساق

وهكذا تبقى الرؤية الأخلاقية واضحة جداً في أحكام ابن بسام وممارسته النقدية، فلم يتغافل عن تأكيد الوظيفة الإصلاحية للأدب كلما سمحت المناسبة بذلك(xxxiv).

خلاصـة القـول:

بعد هذه الإطلالة المركزة على جانب من المنجزات النقدية عند العرب واليونان، أمكننا تأكيد انشغال بعض الشخصيات في التراثين، بالشعر في علاقته بالأخلاق، إذ نجدها دائمة المطالبة بربط الجمالي بالأخلاقي والفني بالنفعي.

ويهمنا في ختام هذا البحث الإشارة إلى أن الفكرة الأخلاقية عند اليونان والعرب واحدة، إلا أن خلفياتها مختلفة، فعند اليونان منطلقاتها فلسفية، في حين نجدها عند العرب دينية، ترتكز على نصوص قرآنية وحديثية، ظهرت أول ما ظهرت عقب مجيء الإسلام مباشرة، وقد تولى الرسول ﷺ وبعض صحابته إرساء قواعد هذه الرؤية، ثم وجدت بعد ذلك بصورة ما في كافة عصور الأدب اللاحقة إلى وقتنا الحاضر.

ويقودنا هذا المعطى إلى تأكيد حقيقة يؤكد هذا البحث صدقيتها بدون أدنى شك، وهي أن الانسجام هو الذي يميز الديني والعقلي، فما هو مقبول عقلياً مقبول دينياً. وطروحات المنطق والفلسفة العقلية عادة ما تتقارب وتتداخل مع التعاليم الدينية.

أما عن البديل الذي أشرت إليه في مقدمة البحث، فإن استقراء الواقع ومقارنته بواقع اليونانيين في القرن الخامس قبل الميلاد، وواقع المسلمين في الأندلس في القرن الخامس الهجري والقرون التي بعدها إلى غاية سقوطها،

يحيلنا إلى أن مشكلتنا الرئيسية مشكلة أخلاقية، ولا مناص من تبني طروحات هؤلاء النقاد فيما يتعلق بالشأن الأدبي وتطويرها وفق ما تسنى لنا من معارف العصر ومنجزاته العلمية.

الهوامش

i) جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، دار سعاد الصباح، الكويت، ط 1، 1992، ص 25.

*) قامت فلسفة الفن لأجل الفن إطراح المعايير الخارجية للشعر، وبناء على ذلك أصبح «الفن نهاية من غير غاية» كما يقول كانط. ويلخص الدكتور برادلي موقفه تجاه هذه الفلسفة قائلاً: «ليست طبيعة الشعر في كونه جزءاً أو صورة من العالم الحقيقي... إنما هي كونه علماً قائماً بذاته كاملاً ومستقلاً، ولكي تمتلك الشعر تماماً يتحتم عليك أن تدخل هذا العالم وتراعي قوانينه، وتتجاهل إبان ذلك كل ما يخصك في العالم الحقيقي الآخر، من معتقدات وغايات وظروف خاصة» انظر/ أ. رتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ص 125.

وفي نفس السياق رأى الدكتور محمد مندور أن: «الفن للفن يلعب في الحياة النفسية دوراً هاماً، إذ يفتح القلوب والعقول لجمال الطبيعة، فيزداد اطمئنان الفرد إليها، وسكونه إلى رحابها، وهو بمثابة واحات تلقاها في وعثاء الحياة على طول شوطها المضني، ومن البين أن من وظائف الأدب أن يسلينا – ولو إلى حين – جانباً من همومنا، ويعزينا عن قسط من الأمناء والفن للفن هلا يؤدي هذه الوظيفة فحسب، بل يؤديها مع تغذية حاسة الجمال التي تنهض في حياتنا بدور أبعد أثراً مما توهم الملاحظة السطحية». انظر/ في الأدب والنقد، ص 141.

**) سنتوقف عند بعض ممثلي هذه النظرة خلال هذا البحث.

ii) جابر عصفور: مفهوم الشعر، مطبوعات فرح، ط 4، 1990، ص 81.

***) فقد رأى كانط أن الجميل رمز للخير الأخلاقي، وإننا كثيراً ما نصف الأشياء الجميلة في الطبيعة، أو في الفن بصفات يبدو أنها تقوم على تصور الحكم الأخلاقي، كأن نصف الألوان بأنها بريئة أو متواضعة أو رقيقة، وهذه لأنها تثير فينا من المشاعر ما يتشابعه مع أحوال النفس التي تثيرها الأحكام الأخلاقية. انظر/ كتاب نقد العقل العملي، ص 250. وفي معرض دفاع «شلي» عن الشعر، نجده يؤكد أن الخيال أعظم وسيلة للخير الأخلاقي،

وأن الشعر يساعد بتأثيره المنصب على العلل والأسباب، وعبر تدريب الخيال عن كشف الطبيعة الإنسانية المشتركة التي توجد في كل إنسان. انظر/ دفيد ديتش: مناهج النقد الأدبي، ص 175، أما ليو تولستوي فقد ذهب إلى القول بأن الفن يغدو عظيماً ورائداً، كلما اطلع بعكس الإحساس الديني للعصر، وقد حذر من الانسياق مع المعيار الجمال، لأنه سوف يبعدنا – شيئاً فشيئاً عن الخير. انظر/ كتابه «ما الفن»، ص 125، 253، 262.

iii) Deway. J/ Experience and natare. Chicago. 1925. p 355, 392.

iv) فؤاد زكريا: آراء نقدية في مشكلات الفن والثقافة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1975، ص 52.

7) Plato: The reublic, in (Republic and other works), p 60.

vi) أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتحقيق الدكتور عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ص

vii) المصدر السابق، ص 18.

viii) السابق، ص 16.

ix) السابق، ص 17.

x) السابق، ص

xi) أرسطو، فن الشعر، ص 35-36.

xii) نفسه.

xiii) السابق، ص 39.

xiv) جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 262-263.

xv) غسان إسماعيل عبدالخالق: الأخلاق في النقد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1999، ص 65-66.

xvi) توفيق الطويل، فلسفة الأخلاق شأنها وتطورها، دار النهضة العربية، القاهرة، ط 4، 1989، ص 47-49.

xvii) المرجع نفسه، ص 49-50.

****) «على الشعراء أن يختاروا بين قول الأشعار التهذيبية والتعليمية التي يمكن أن تفيد في تربية النشء، أو الرحيل عن مجتمع المدينة الفاضلة»، ديفيد ديتس/ مناهج النقد الأدبي، ص 28 إلى 41.

xviii) مختصر صحيح مسلم، تحقيق محمد الألباني، الكويت، 1979، ص 157.

xix) صحيح البخاري، القاهرة، 1958، ص 90.

xx) ابن حزم: الرسائل، ت د. إحسان عباس، المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1981، ج 3، ص 163.

xxi) السابق، ج 4، ص 67-68.

xxii) نفسه، ص 68.

xxiii) محمد رضوان الداية: تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، مؤسسة الرسالة، ط 2، 1981، ص 312.

xxiv) نفسه، ص 312-313.

xxv) ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق الدكتور إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ق 1/ م 1، ص 544.

xxvi) الذخيرة، 2/1، ص 883.

xxvii) السابق، 1/1، ص 432،

xxviii) السابق، 1/2، ص 414-415،

xxix) السابق، 1/1، ص 544،

xxx) السابق، 1/1، ص 446،

xxxi) الذخيرة، 2/3، ص 606،

xxiii) السابق، 1/2، ص 144،

xxiv) للتوسع، يرجى الرجوع إلى رسالة ماجستير الباحث: الاتجاه الأخلاقي في النقد العربي القديم – حتى القرن السابع الهجري – مخطوط بجامعة الأمير عبدالقادر للعلوم الإسلامية، قسطنينة – الجزائر.



التراث الإسلامي وأصول العلوم

محمد خضر عريف(*)

يفكر الكثير من الجاحدين ما كان لعلماء التراث المسلمين من جهود في وضع أصول العلوم الإنسانية بكافة أنواعها ومجالاتها، من فلسفية ونظرية وتطبيقية، ويذهب بعض هؤلاء الجاحدين مذهباً أبعد من ذلك حين يفكرون ربط العلوم الحديثة بأصول تراثية زاعمين أن (المجال الفكري) في القرن العشرين أو الحادي والعشرين لا يمكن سحبه على علوم قديمة تعود إلى آلاف السنين أو مئاتها.

* * * * * *

والواقع أن مزية كتلك لابد من أن نتصدى لها عن طريق علماء العصر المسلمين المتخصصين في الحقول المختلفة، وأزعم أن كل عالم أو متخصص يكون بصدد إصدار كتاب جديد أو إجراء بحث علمي مبتكر، يمكن له أن يكلف نفسه بعض العناء ويقصد كتب التراث الإسلامي الزاخرة سواءً كانت مطبوعة أو مخطوطة، وهي كثيرة للغاية، كما أنها متوفرة في المكتبات العامة والجامعية والمتخصصة في أصقاع العالم الإسلامي عامة والعربي خاصة.

(*) باحث سعودي.

وبالبحث في هذه الذخائر، يمكن لأي باحث مهما كان تخصصه أن يجد بعض الحديث عن مجال بحثه في كتب التراث، أو يمكن له على أقل تقدير أن يذكر ما جاء به علماء التراث في الحقل العام الذي يبحث فيه والمدى الذي وصل إليه ذلك العلم من نتاج السلف. وإنني على يقين بأن كل باحث قد يجد شيئاً ما يعتد به، كما أن ذلك يعطي لبحث قيمة علمية وتاريخية مميزة.

ولحث الباحثين على مثل تلك الخطوات، فإنه ينبغي على الجهات العلمية المختلفة في العالم الإسلامي تبني مشروع علمي يلزم الباحثين بالعودة إلى الكتب التراثية في الفصل الخاص «بالدراسات السابقة» وهو ما يسمى: Review of the Literature، كما يمكن للمقومين العلميين أن يجعلوا من ذلك معياراً من معايير التقويم وإجازة البحوث، بدل أن يتحروا فقط تتبع الباحثين لآخر إنتاج الغربيين، ويقوّموا البحوث استناداً إلى مدى حداثة المراجع التي عاد إليها الباحث. والواقع أن الاهتمام بكتب التراث جزء من معايير كثيرة ينبغي الأخذ بها لتنشيط البحث العلمي الجاد في العالم الإسلامي الذي بات محتاجاً إلى إعادة النظر في كثير من قطاعاته.

ونضرب للقارئ الكريم مثالاً لعلم واحد من العلوم الغربية الحديثة التي كان للمسلمين السبق في التوصل إلى معظم كشوفها قبل أن يتوصل إليها الغربيون بألف عام.

فقد سبق علماء السلف العرب المسلمون علماء الغرب من الغربيين إلى الكثير من الكشوف التي لم تظهر إلا في العصر الحديث وفي القرن العشرين بالتحديد، وفيما يلي أمثلة محددة لبعض ما سبق إليه هؤلاء العلماء الأفذاذ:

إن كان المستشرقون لم يعرفوا العلاقة بين اللغات السامية إلا منذ القرن الثامن عشر الميلادي فإن العرب من قدامى اللغويين قد أدركوا هذه العلاقة منذ فجر التأليف بالعربية، فقد فطن الخليل بن أحمد الفراهيدي المتوفى سنة 175هـ

إلى العلاقة بين الكنعانية والعربية فقال: «وكنعان بن سام بن نوح ينسب إليه الكنعانيون وكانوا يتكلمون بلغة تضارع العربية» كما عرف أبو عبيد القاسم بن سلام المتوفى سنة 224هـ اللغة السريانية من أداة التعريف فيها وهي الفتحة الطويلة في أواخر كلماتها، كما أدرك ابن حزم الأندلسي المتوفى سنة 456هـ علاقة القربى بين العربية والعبرية والسريانية فقال: «من تدبر العربية والعبرانية والسريانية أيقن أن اختلافها إنما هو من تبدل ألفاظ الناس على طول الأزمان واختلاف البلدان ومجاورة الأمم وأنها لغة واحدة في الأصل».

ويقول الإمام السميلي المتوفى سنة 581هـ: «كثيراً ما يقع الاتفاق بين السرياني والعربي أو ما يقاربه في اللفظ».

وما يعرفه علماء الأصوات في الوقت الحاضر أن الفرق بين الحركات القصيرة والطويلة في اللغة هو فرق في الكمية لا في الكيفية بمعنى أن وضع اللسان في كليهما واحد ولكن الزمن يقصر ويطول في كل حدث فإذا قصر كان الصوت قصيراً وإذا طال كان الصوت طويلاً، وكانت هذه العلاقة بين الحركات الطويلة والقصيرة معروفة عند قدماء اللغويين العرب. يقول الخوارزمي المتوفى سنة 387هـ: «الواو المحدودة اللينة ضمة مشبعة والياء المحدودة اللينة كسرة مشبعة والألف الممدودة فتحة مشبعة».

وذكر ذلك أيضاً ابن جني المتوفى سنة 392هـ فقال: «اعلم أن الحركات أبعاض حروف المد واللين وهي الألف والواو والياء، فكما أن هذه الحروف ثلاثة فكذلك الحركات ثلاث وهي الفتحة والكسرة والضمة، فالفتحة بعض الألف والكسرة بعض الياء والضمة بعض الواو». وفي الدراسات التركيبية ونظام الجملة نجد أن مبادئ المدارس اللسانية الحديثة وصفت الواقع اللغوي من خلال السماع عن أصحاب اللغة أنفسهم، ولم يكن هذا المبدأ غائباً عن نحاة العربية، فالسماع أصل من أصول الاحتجاج اللغوي عن النحاة، ومن ذلك أن الكسائي

حين لقي الخليل بن أحمد وجلس في حلقته قال للخليل: «من أين أخذت عملك هذا؟» فقال: «من بوادي الحجاز ونجد وتهامة» فخرج الكسائي إلى البادية وأخذ يسائل البدو عن لغتهم ويكتب عنهم ما يروونه».

ومن مبادئ النحو التحويلي المعاصر التفريق بين البنية العميقة والبيئة السطحية، وقد عبر عنه علماء العربية القدامى بـ «الفرع والأصل» أو «ظاهر اللفظ والمراد منه»، وفي تعامل اللغويين العرب مع قوله تعالى: ﴿ **ولا تقولوا ثلاثة** ﴾ أدركوا المراد من التركيب الظاهر للآية، فقال الزجاج: قوله عز وجل: ﴿ **ولا تقولوا ثلاثة** ﴾ الرفع لا غير ورفعه بانضمامه (آلهتنا ثلاثة». ويقول القرطبي: «ولا تقولوا ثلاثة» معناها عند الزجاج ولا تقولوا آلهتنا ثلاثة».

ويقول أبو علي الفارسي، «التقدير هو (ثالث ثلاثة) فحذف المبتدأ والمضاف»، أما قوله تعالى: ﴿ **انتهوا خيراً لكم** ﴾ فيقلّب فيه النحاة العرب أوجه النظر المختلفة ليستخرجوا منه التركيب المقصود فيقول المبرد: «قول الله تعالى: ﴿ **انتهوا خيراً لكم** ﴾. زعم الخليل أنه لما قال (انتهوا) علم أنه يدفعهم عن أمر ويغريهم بأمر يزجرهم عن خلافه فكان التقدير (ائتوا خيراً لكم) وقد قال قوم إنما هو على قوله (يكن خيراً لكم) وهذا خطأ لتقدير العربية؛ لأنه يضمر الجواب ولا دليل عليه».

وفكرة التوليد وإنتاج عدد غير متناه من الجمل بناء على القواعد الراسخة في ذهن الجماعة المتكلمة بلغة ما هي فكرة فطن إليها اللغويون العرب القدامى، يقول عبدالقاهر الجرجاني صاحب نظرية النظم المعروفة، «وإذا عرفت أن مدار أثر النظم على معاني النحو وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها ونهاية لا تجد لها ازدياداً بعدها، ثم اعلم أن ليست المزيَّة بواجبة لها في أنفسهم ومن حيث هي على الإطلاق ولكن تؤمن بسببه المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام ثم يحسب موقع بعضها من بعض واستعمال بعضها مع بعض.

وسوى كل ما تقدم فإن كتب النحو العربي تمتلئ بقضايا تركيب الجملة والتقديم والتأخير وكل ذلك يذكر بما يعرفه التحويليون باسم الجمل النواة[1].

وفيما يلي استعراض لأهم سمات التراث اللغوي العربي:

1 - سادت في التراث اللغوي العربي العناية بالجانب النقلي أو السماعي للمادة اللغوية وحفل في الوقت نفسه بالاهتمام بالجانب العقلي وقد أثّرت القراءات القرآنية ومنهجها في الجانب العقلي في حين انطلق الطابع العقلي في مجال الأصول والكلام.

2 - اعتمد علماء العربية في وضع القواعد اللغوية على مصادر تمثل الأصول اللغوية ولذلك كثرت رحلاتهم إلى مواطن هذه الأصالة، وكانوا بذلك رواداً فيما عرف مؤخراً بالدراسة الحقلية في علم اللغة كما وضع علماء العربية قواعدها اعتماداً على الملاحظة والاستقراء ووجهوا عناية خاصة باللغة المنطوقة علاوة على أنهم أعطوا اعتباراً كبيراً لقبول الناطقين باللغة للاستخدام اللغوي المعين ولذلك اقتربوا كثيراً من علم اللغة الحديث ونظريات تشومسكي خاصة في هذا الجانب.

3 - تمثلت مظاهر الجانب العقلي الذي عول على علماء العربية في التحليل والتأويل والتحليل بالقياس اللغوي الذي يمكن من استنباط القواعد اللغوية، وكان التأويل يتعدى الوصف المجرد إلى ضرورة تفسير المادة اللغوية، أما التعليل فبدأ مبدراً في التراث العربي على شكل تعليل اجتهادي قائم على الموازنات والنظر في المتشابهات وليس أسيراً لمعطيات المنطق الأرسطي فحسب.

(1) عبدالتواب رمضان، التراث وجذور الألسني: بحث مخطوط مقدم لمؤتمر النقد الثاني: جامعة اليرموك - إربد - الأردن 1988م.

4 – اختلف علماء العربية في قضية العناية بالشكل اللغوي والمعنى في تحليل الأبنية اللغوية، فاهتم بعضهم بالشكل وبعضهم بالمعنى، وارتأى فريق ثالث الجمع بين الاثنين ولا يختلف ذلك كثيراً عن تعدد الاتجاهات في الدراسات الألسنية الحديثة على هذا النحو.

5 – تفوق نظرية النظم عند علماء العربية فيما وصلت إليه كثيراً من المفهومات الألسنية الحديثة فقد اعتبرت هذه النظرية اللغة نظاماً يجسد المعاني الكامنة في النفس الإنسانية وتربطها بالأبنية الظاهرة التي تبدو فيها وفق نمط ترتيبي معين يحظى بقبول المتحدثين باللغة.

6 – إن ما نسب وينسب إلى التراث العربي من قصر في تحليل الأبنية اللغوية انطلاقاً من التفسير والتأويل أو التحليل يرجع إلى بعض الباحثين العرب في إصدار الأحكام عليه بفعل التأثر ببعض مناهج الألسنية التي عدل عنها الآن في بيئاتها.

7 – إن مناهج علماء التراث العربي الإسلامي حفلت بكثير من الإيجابيات التي أصبحت ركائز في الدرس الألسني الحديث وبذلك كان لهؤلاء العلماء فضل السبق والريادة في وضع أسس هذه المفاهيم الألسنية المتقدمة.



تأثر منهج البحث اللغوي العربي القديم بالمنطق والفلسفة

بوجمعة جمي(*)

لقد تأثر الفكر العربي الإسلامي في أطوار نشأته وشموخه، بالتراث اليوناني تأثراً فرضته طبيعة التطور الحضاري البشري، ولاسيما أن الحضارة العربية الإسلامية كوَّنت صلة وصل بين الحضارات القديمة وما تلاها، خلافاً لادعاءات المؤرخين الغربيين المنهجة لطمس هذا الدور العظيم والريادي الذي قامت به الحضارة العربية الإسلامية، «فغياب الحضارة الغربية عن مسرح التاريخ، رمى بالإنسانية في الظلمة والجمود! ومن سوء حظ الحضارة العربية الإسلامية – في ضوء هذا التصور – أنها نشأت وترعرعت واكتملت وسط ظلمات العصور الوسطى! والغاية في هذا التصور، جعْل الإنسان الأوروبي محوراً للتاريخ، وتغييب أصالة كل فكر خارج المركزية الأوروبية. ومن ثم أصبح التشكيك في مدى إسهام الحضارة العربية الإسلامية في إنتاج المعرفة، ومدى أصالتها في هذا الإنتاج، إشكالاً حاداً»(1). لكن الحق أنطق شاهداً من أهلهم فقال: «فالحق أن مؤرخينا قد حاولوا جهدهم أن يجعلوا من العالم الغربي محوراً للتاريخ، مع العلم أن كل مراقب محايد يدرك أن الشرق الأدنى هو المحور

(*) ناقد مغربي.

الحقيقي لتاريخ القرون الوسطى»[2]. ولعل الجهود التي بذلها المؤرخون الغربيون ومعظم المستشرقين لطمس صرح الحضارة العربية الإسلامية أيام شموخها، كان الدافع إليها هو حقدهم على الإسلام والمسلمين، وخلق ممر فكري وسياسي للاستعمار الغربي كي يعبر إلى معهد تلك الحضارة الشامخة فيقتلع جذورها. وما يحز في نفس كل مسلم وكل عربي غيور على دينه وحضارته وتاريخه النيِّر هو أن تلك العملية الفظيعة مازالت مستمرة لاقتلاع ما تبقى من تلك الجذور، وهدم أعمدة ذلك الصرح الحضاري العربي والإسلامي.

فالباحث نجيب محمد البهبيتي الذي اشتهر بالدفاع – وبموضوعية قد يعتريها الحماس الذي يمكن اعتباره رد الفعل على هجوم مؤرخين ومفكرين غربيين على الحضارة العربية الإسلامية وعلى عمودها الإسلام عن العقلية العربية بحجج لها نصيب كبير من الإقناع يقول: «شبه الجزيرة قوة من القوى الكبرى في العالم القديم؛ يقول فيليبي: إن مشاركة أهل بلاد العرب الجنوبية في بناء الحضارة الإنسانية أمر لا تكاد تمكن في وصفه المغالاة، وأقل من ذلك بكثير إمكان إنكاره، وقد يحسن بنا أن نذكر أن بلاد العرب لبثت على أقل تقدير طوال الألفي عام السابقة لظهور محمد ﷺ، قوة من القوى العظمى على الأرض، لها أعمالها التجارية والفكرية الهائلة، ثم غدت بعد ذلك من جديد قطب الرحى من إمبراطورية عالمية عظمى، تم لها ذلك بوحي الإسلام، وبباعثه، فحملت شعلة المعرفة حية متوقدة، في عهود كان يغمر فيها الظلام أوروبا، ولكنها يومئذ قد نسيت ماضيها، أو انصرفت عن تقدير ما قامت بإنجازه من الأعمال في قديمها العتيد، ثم راحت في كبرياء تطلق على ماضي عظمتها الباكرة اسم «العصر الجاهلي»[3]. لقد حمل العرب المسلمون شعلة الحضارة الفكرية، فأضافوا إلى الفكر الإنساني منهج البحث العلمي القائم على الملاحظة والتجريب، بجانب التأمل العقلي.

إن الحضارة العربية الإسلامية تعرفت على التراث اليوناني «في مرحلة

تأسيس مجالاتها المعرفية، وتوطيد كيانها الداخلي. فكان هذا عاملاً في مسألة إثارة الحضور اليوناني في الفكر العربي الإسلامي»[4]. غير أن الحضارة العربية الإسلامية أخذت من الحضارة اليونانية ما ليس بمقوم جوهري لها؛ كالعلوم العملية التي هي قدر مشترك بين جميع الناس. وهكذا لاحظ المفكر عبدالرحمن بدوي أن الروح الإسلامية لم تقتبس من التراث اليوناني إلا العناصر الدخيلة على الروح اليونانية الخالصة، وهي العناصر الشرقية التي مزجت بعناصر يونانية، فكأنها، لم تأخذ شيئاً مما يميز الروح اليونانية الحقيقية، ويطبعها بطابعها الخاص، وإنما هي استعادت ما اقتبسته منها الروح اليونانية. فلم تستطع الروح الإسلامية تمثل فكر أرسطو اليوناني، فاستعانت على تمثله بالأفلاطونية المحدثة، التي هي مزيج معظمه من الروح الشرقية، وأقله من الروح اليونانية[5]. وقد عرف القرن الهجري الثاني نهضة علمية؛ أسست قاعدة أولية للثقافة العربية الإسلامية، فحظي التراث العربي الإسلامي بالتدوين والجمع، فبدأ النقد يتسم منهجه بالتفسير والتحليل والتعليل.

إن حرص المسلمين على حفظ كتاب الله تعالى من أي تبديل أو تحريف، كان من الدوافع التي دفعتهم بمعية العرب غير المسلمين إلى إنشاء العديد من الدراسات اللغوية كالنحو والتصريف والمعجم والتجويد وما إلى ذلك، مما جعلهم يحتلون مركز الزعامة في مجال الفكر والعلم، خلال أفق العصور الوسطى، ولكن هل استطاعوا بناء منهج لغوي مستقل عن مناهج العلوم الأخرى؟ إنهم احتكوا بالأمم والديانات التي لها ثقافات مكتوبة فتأثروا بها وأثروا فيها، فبنوا مناهج علمية توحي باطلاعهم على تراث تلك الأمم. ولعل العرب لم يترجموا عن أمة كما ترجموا عن اليونانية، إما مباشرة، أو عن طريق السريانية[6]. وكان لكتاب أرسطو النصيب الأكبر بين الكتب المترجمة إلى اللغة العربية، فاشتهر منطقه وفلسفته في البلاد الإسلامية في العصر العباسي. وقد كانت الصلة بين علماء المسلمين وبين رجال الدين من المسيحيين قائمة في هذا العهد كما كانت من قبل،

واستمرت بعد ذلك، إذ كانوا يمتازون بمعرفة اللغات التي كتبت بها الأناجيل إضافة إلى اللغة العربية، لغة الدولة التي يدينون لها بالطاعة، واللغة اليونانية التي كانت لغة الكنيسة الأرثوذوكسية التي كان أكثر المسيحيين في الدولة الإسلامية تابعين لها، فخلق هذا الاحتكاك جو المناظرات التي دارت بين هؤلاء المسيحيين وبين علماء الإسلام، داخل قصور الخلفاء وخارجها، فأدى تسلحهم بالمنطق إلى مواجهة المسلمين بالحجج المنطقية المعتمدة على الأقيسة الأرسطية، مما حفز علماء المسلمين على إنشاء علم الكلام، وفي خضم هذه الحركة العلمية المتنوعة، برز أثر هذه الدراسات الأجنبية عن الفكر العربي الإسلامي على الدراسات اللغوية عند العرب، فانتقل التفكير الأرسطي الذي يخلط بين الدراسات اللغوية والدراسات المنطقية والميتافيزيقية إلى اللغة العربية، ولاسيما دراسات أصل اللغة وعلم النحو(7).

ومن الشواهد على ذلك التأثر تعريف ابن جني (ت 392هـ) للغة بقوله: «أما حدها فإنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم، هذا حدها. وأما اختلافها فلما سنذكره في باب القول عليها: أمواضعة هي أم إلهام؟». «غير أن أكثر أهل النظر على أن أصل اللغة إنما هو تواضع واصطلاح، لا وحي وتوقيف. إلا أن أبا علي [الفارسي] رحمه الله، قال لي يوماً: هي من عند الله، واحتج بقوله سبحانه: ﴿**وعلَّم آدم الأسماء كلها**﴾ وهذا لا يتناول موضع الخلاف. وذلك أنه يجوز أن يكون تأويله: أقدر آدم على أن واضع عليها»(8). ثم يسترسل ابن جني في التحليل المنطقي والفلسفي لأصل اللغة قائلاً: «فإن قيل: فاللغة فيها أسماء، وأفعال وحروف، وليس يجوز أن يكون المعلم من ذلك الأسماء دون غيرها: مما ليس بأسماء، فكيف خص الأسماء وحدها؟ قيل: اعتمد ذلك من حيث كانت الأسماء أقوى القُبُل [الأنواع] الثلاثة، ولابد لكل كلام مفيد من الاسم، وقد تستغني الجملة المستقلة عنه كل واحد من الحرف والفعل»(9)، بل يوغل في التفلسف ذي الصبغة الدينية، فيقول عن المواضعة في اللغة: «والقديم سبحانه لا

جارحة له، فيصح الإيماء والإشارة بها منه؛ فبطل عندهم أن تصح المواضعة على اللغة منه، تقدَّست أسماؤه؛ قالوا: ولكن يجوز أن ينقل الله اللغة التي قد وقع التواضع بين عباده عليها، بأن يقول: الذي كنتم تعبرون عنه بكذا عبِّروا عنه بكذا، والذي (كنتم تسمونه) ينبغي أن تسموه كذا؛ وجواز هذا منه سبحانه كجوازه من عباده»[10]. ثم طرح فرضية أخرى؛ وهي أن أصل اللغات كلها إنما هو من الأصوات والمسموعات، كدوي الريح، وحنين الرعد، وخرير الماء... وهكذا نرى منهج بن جني في هذا البحث اللغوي متسماً بالمزج بين التفكير المنطقي والفلسفي والتفكير الديني.

فقد كان القدامى يرون أن الصلة بين النحو والمنطق صلة طبيعية، أو صلة منطقية، وقد رأوا أن النحو ينبغي أن يطابق المنطق، وأن الأقسام النحوية ينبغي أن تطابق الأقسام المنطقية. لكن هناك حقيقة واضحة هي أنه لا تطابق بين اللغة والواقع. فاللغة العربية – مثلاً – تعامل كلمات مفردة معاملة المذكر، بينما تعامل جمع هذه الكلمات نفسها معاملة المؤنث، مثل: كتاب: جمعه كتب، وقلم: جمعه أقلام، ومرجع جمعه مراجع إلخ.. ثم إنه لو كان التطابق بين اللغة والواقع لازماً لاتفقت اللغات في تقسيم الأسماء من حيث الجنس، ولكن نجد من اللغات كالعربية ما يكتفي بتقسيم الاسم من حيث الجنس إلى قسمة ثنائية: مذكر، ومؤنث. ومن اللغات كاليونانية ما يقسمه إلى ثلاثة أقسام: مذكر ومؤنث ومحايد. فالقمر مذكر في العربية، ومؤنث في الفرنسية والشمس اسم مؤنث في العربية ومذكر في الفرنسية، لذلك اتسمت الفلسفة القديمة بالقصور عن النظر في اللغة على أساس دراستها من منظور علم النفس، أو رياضي وآلي ورغم ذلك فإنه لابد من فلسفة عامة تقوم عليها دراسة اللغة، فبعض الباحثين يرى أنه من الخطأ دراسة اللغة استعانة بفلسفة خارجة عن اللغة نفسها، التي تعتبر أصواتاً يدرسها علم الأصوات اللغوية بوسائله، كما تعتبر كلمات دالة على معان يدرسها علم الدلالة.

وحيث إن اللغة يضبطها النحو، فإننا سننظر في المنهج الذي اتبعه النحويون في وضع قواعد النحو والإعراب. لنلاحظ تأثر منهج الدرس النحوي المنظم لمكونات اللغة بمناقشات المتكلمين، وأبحاث الأصوليين فجنح إلى التنظير والتأصيل والتفريع، فاختلط فيه الجانب العملي بالجانب النظري، واعتُبرت فلسفة النحو جزءاً من النحو، فتركز النقاش في منهج الدرس النحوي على القياس والتعليل ونظرية العامل. وهكذا تأثر الدرس النحوي العربي بالمنطق وبالمقولات والأقيسة والتعليلات في المسائل النحوية الخاصة محاكاة للتقسيمات اللغوية التي وظفها أرسطو في دراساته المنطقية. يقول الباحث تمام حسان: «نظر النحاة إلى اللغة نظرتهم إلى الأشياء والمحسوسات، فجعلوا للكلمة جوهراً كما جعلوه للمادة، ورأوا أن جوهر الكلمة لا يتغير إلا بإعلال أو إبدال»[11]. يقول ابن عقيل: «إن كانت عين الفعل ياء أو واواً متحركة، وكان ما قبلها ساكناً صحيحاً، وجب نقل حركة العين إلى الساكن قبلها، نحو: يبين، ويقوم. والأصل يبْين ويقوُم؛ بكسر الياء وضم الواو، فنقلت حركتهما إلى الساكن قبلهما، وهو الباء والقاف»[12]. والناظر في النحو العربي يلاحظ أنه ابتلي بتقدير المحذوف والتأويل، ولاسيما فيما خالف القاعدة الضابطة التي وضعها النحاة، لحماية أنظمة اللغة العربية حماية تكفل حفظ المقدس دينياً، الوارد بها؛ من قرآن وحديث، والمقدس اجتماعياً وعرفياً؛ مثل الشعر العربي ونثره. وهذه البلية فلسفية ومنطقية، فمثلاً وضع النحاة ضوابط لتمييز «الحال» في الجملة؛ وهي أن تكون صفة مشتقة وزائدة ومنصوبة. لكن عندما يصطدمون بلفظة جامدة في بنية تركيبية لا يمكن أن تكون دلالتها الإعرابية إلا «الحال» فإنهم يلتجئون إلى تقدير ما يسوِّغ أن تكون حالاً، فيقولون في إعراب «أعبد الله وحده»: وحده: حال منصوبة مؤولة بلفظة «منفرداً» وهي صيغة مشتقة. وخضوع منهج البحث في اللغة لمقولة الوضع جعل النحاة يقولون بأنه على الرغم من استحالة ظهور الحركة العربية على الجملة فإنهم جعلوا لها وضعاً إعرابياً معيناً، فقد تكون في محل نصب مثل: «عبدالمؤمن ربَّه وهو خاشع» كما أن النحاة يتخذون تقدير

المحذوف وسيلة للتأويل، وامتد هذا إلى القرآن الكريم حيث يخضعون الأساليب القرآنية – التي تخالف بنيتها قواعدهم النحوية والصرفية التي تأثرت صياغتها بالمنطق الأرسطي – إلى التأويل وغيره. مما جعلنا نظن أنهم وقعوا في تناقض يُخفي في ثناياه التعسف في إصدار الأحكام النحوية والصرفية، بحيث يستشهدون بأساليب قرآنية عندما يجدون فيها طلبتهم التي تعضد قواعدهم، ويؤولون الأساليب التي تخالف تقعيداتهم. ويعد ابن خالويه من العلماء الذي يُستنبط من رأيهم تخطئة من أول تركيباً قرآنياً قصد إخضاعه لحكم قاعدة نحوية أساس بنائها اللسان العربي الفصيح، حيث يقول: «قد أجمع الناس جميعاً على أن اللغة إذا وردت في القرآن فهي أفصح مما في غير القرآن، لا خلاف في ذلك». فمادام الحذف خلاف الأصل فإنه «إذا دار الأمر بين الحذف وعدمه، كان الحمل على عدمه أولى لأن الأصل عدم التغيير»(14). فإذا رُكّبت البنية التركيبية تركيباً تضمن جميع العناصر المكونة للتركيب إرضاء لمقتضيات الضوابط اللغوية والنحوية والصرفية، يعد في نظرنا ضرباً من التعسف، على الرغم من فضل تلك الضوابط على صيانة اللسان من اللحن الذي يعقبه تحريف يصعب تصور أبعاد خطورته على اللغة العربية. فقد عمد الزمخشري مثلاً إلى تقدير محذوف في قوله تعالى: ﴿ **وإن أحدٌ من المشركين استجارك فأجِرْه حتى يَسمَعَ كلامَ الله ثم أبْلِغْهُ مأمَنَهُ** ﴾. أوَّل الزمخشري صياغتها ففسرها بقوله: «أحدٌ: مرتفع بفعل الشرط مضمراً يفسره الظاهر – تقديره: وإن استجارك أحد استجارك، ولا يرتفع بالابتداء لأن «إنْ» من عوامل الفعل لا تدخل على غيره»(16) وهو التقدير نفسه الذي توارثه البلاغيون، إلا أننا نرى أن تقديرهم الجملة الفعلية استجارك «يُحدث اضطراباً في مبنى الآية ومعناها، فمن حيث المبنى يوحي التركيب بعد التقدير: «وإن استجارك أحد ممن المشركين استجارك» بأن الجملة الفعلية المقدَّرة هي جواب الشرط، ومن حيث المعنى فإن اعتبار «استجارك» المقدَّر تأكيداً سيضيف معنى زائداً لم تدل عليه البنية التركيبية الأصلية للآية الكريمة، فضلاً عن كون تلك الصياغة المقدَّرة يمجُّها الذوق السليم. وهذا المنهج المعتمد

على التقدير، ثم التأويل ساد عند النحاة والبلاغيين ففي قوله تعالى: ﴿ **إذا الشمس كُوِّرت** ﴾. يقول الزمخشري: «فإن قلت ارتفاع الشمس على الابتداء أو الفاعلية؟ قلت: بل على الفاعلية، رافعها فعل مُضمر، يُضمره كُوِّرت، لإنَّ «إذا» يطلب الفعل لما فيه من معنى الشرط»[18]. فالبنية التركيبية للآية الكريمة صاغتها جملة اسمية تقدم فيه المسند إليه على المسند، أما التركيب بعد التقدير: «إذا كوِّرت الشمس كُوِّرت» تكون بنيته التركيبية جملة فعلية تقدم فيها المسند على المسند إليه، وهي صياغة لا تضيف أي معنى يتوقف عليه فهم معنى الآية الكريمة. فهل يجوز التضحية بصياغة التركيب القرآني وغيره المبين للمعنى باللجوء إلى تقدير محذوف، كي تكون الضوابط اللغوية والنحوة والصرفية في حِرْز حَريزٍ ممًّا يُزيل عنها صفة القاعدة الجامعة المانعة، الضابطة لكل ما يصوغه اللسان العربي من بنيات تركيبية سليمة قادرة على التبليغ تبليغاً يحقق التواصل بين المرسِل والمتلقي؟! أليس من المنطق السليم الأخذ بعين الاعتبار طبيعة صياغة بنيات تركيبية عند بعض القبائل العربية؟! تلك الطبيعة المخالفة للغات القبائل الأخرى التي كانت مصدراً لاستنباط ضوابط اللغة العربية، والطبيعتان المختلفتان يشهد عليهما اختلاف القراءات القرآنية، واختلاف المدارس النحوية في بعض الظواهر اللغوية والنحوية والصرفية، مما يسوِّغ قبول ذلك النوع من البنيات التركيبية على حالته، والقول بأن (إنْ الشرطية) وإذا قد تورد بعض القبائل الاسم بعدها. فتكون الحاجة ماسة إلى تقدير الحذف ثم التأويل، حينما يكون المعنى المفهوم من البنية التركيبية غير مقبول لسبب ما. فقد يكون فهمنا السطحي لقوله تعالى: ﴿ **لئن بسطت إليَّ يدك لتقتلني ما أنا بباسط يدي إليك لأقتلك إني أخاف الله رب العالمين إنِّي أريد أن تبوء بإثمي وإثمك فتكون من أصحاب النار وذلك جزاء الظالمين** ﴾[19] مقتصراً على كون هابيل يود أنْ يُحمِّل أخاه هابيل وزر إثمهما معاً، فيكون مآله النار؛ وهو فهم لا يلائم المعنى الذي يوحي به السياق لسببين:

أولهما: أن هابيل اتقى ربه فتقبل منه قربانه، وخوفه من الله تعالى منعه من مقاتلة أخيه أثناء اعتدائه عليه بالقتل، مع أنه كان أقوى منه وأبطش، كما يقول المفسرون.

وثانيهما: إنَّ تقوى هابيل لن تبيح له الإحساس بالفرحة عندما يكون أخوه من أصحاب النار، لذلك فإن من المنطق الملائم لهذين السببين يقضي بوجوب تقدير محذوفات في الآية الكريمة، توحي بها القرينة العقلية وسياق الآيات القرآنية، حتى يمكن تصحيح ذلك الفهم السطحي الخاطئ، وباستحضار العناصر المحذوفة نقول: إني أريد الكف عن قتلي كراهة أن تبوء بإثم قتلي وإثم فعلك الذي من أجله لم يتقبل قربانك». فالزركشي يقول بوجوب تقدير ما حُذف في تراكيب عربية ليصح المعنى عقلاً أو عادة؛ حيث يقول في حديثه عن «أدلة الحذف»: «فمنها أن يدل عليه العقل حيث تستحيل صحة الكلام، عقلاً إلا بتقدير محذوف، كقوله تعالى: ﴿ **واسأل القرية** ﴾[20] فإنه يستحيل عقلاً تكلم الأمكنة إلا معجزة. ومنها أن تدل عليه العادة الشرعية كقوله تعالى: ﴿ **إنما حرَّم عليكم الميتة** ﴾[21] «فإن الذات لا تتصف بالحِل والحرمة شرعاً، إنما هما من صفات الأفعال الواقعة على الذوات، فعلم أن المحذوف التناول»[22] ونضيف استنباطاً آخر وهو أن التناول يُقاس عليه البيع والشراء، وباقي المعاملات الأخرى.

وقد انتقد ابن حزم الظاهري (384-456هـ) تأثر منهج الدرس النحوي بالمنطق والفلسفة، فسماه بالانحراف عن النحو العلمي والابتعاد عن الغاية التطبيقية. وهكذا رفض التعليل في الفقه وكذا العلل النحوية. واعتبر هذا المنهج كذباً، رغم أنه – حسب علمنا – لم يؤلف كتاباً في النحو لتطبيق منهجه في التفكير النحوي. فإذا كان منهج البحث في اللغة والدرس النحوي بصفة خاصة، قد تأثر بالمنطق الأرسطي وفلسفته، فإن هناك صيحة في واد انتقدت هذا المنهج الشائع، صيحة صادرة عن عالمين شهيرين هما أبو العباس أحمد بن عبدالرحمن ابن مضاء القرطبي (513-692هـ) وابن رشد، إلا أن هذا الأخير لم يسع إلى

إلغاء نظرية العامل مثل ابن مضاء، لأن غرضه ليس مجرد تيسير النحو، بل صياغة مسائله على الطريقة العلمية، فإذا حكم النحاة على الفاعل بالرفع، فيجب إيضاح السبب[23]، فقالوا إن الفعل هو الذي يعمل فيه الرفع، لكن ابن رشد ينفي تأثير الفعل على الفاعل والمفعول به فإذا قلنا: قرأ الطالب الكتاب، ثم قلنا: لم يقرأ الطالب الكتاب، فكيف يجوز أن نقول الشيء نفسه، لأننا ننفي وجود فعل القراءة، فكيف يجوز أن يفعل الفعل المنفي وجود الرفع أو النصب، أو غيرهما، ذلك أن العامل هو معنى في الجملة من جنس معنى السببية، في الأمور الطبيعية، هنا يوظف ابن رشد مفهوم السببية كما هو عند أرسطو، فابن رشد يرى أن العوامل منه بمنزلة الأسباب المقتضية لوجود كل الصور في المواد لأنها تفهم المعنى القائم في الجملة، ولما كان كل موجود مركباً من مادة وصورة، فالمعرفة التامة به إنما تكون بمعرفة صورته ومادته، والسبب الواجب لكون الصورة في المادة. فواجب على من أزمع على أن يعرف الإعراب معرفة تامة أن يعرفه من قِبَل الجمل الواقع فيها لا من قِبَل الألفاظ المفردة فقط. ومن هنا كان النحو نحو الألفاظ ونحو المعاني. أما نحو الألفاظ فموضوعه معرفة أشكال الألفاظ؛ من علم التصريف والتصغير والنسبة إلخ... ونحو المعاني موضوعه الأقاويل المركبة وما يلحقها من تقديم وتأخير وزيادة ونقصان[24].

فابن مضاء هاجم نظرية العامل التي أُسست عليها أصول النحو العربي، ومنهجه الدراسي، نتيجة تأثره بالمنطق الأرسطي وفلسفته، مستهدفاً إلغاءها وهدمها؛ إذ يقول: «قصدي في هذا الكتاب أن أحذف من النحو ما يستغني النحوي عنه، وأنبه على ما أجمعوا على الخطأ فيه»[25]. وقد خطّأ القائلين بأن النصب والخفض والجزم مرفوع بالمبتدأ، والمبتدأ مرفوع بالابتداء. وقد اعتمد في ادعائه هذا على مزج القاعدة النحوية بميزان المنطق المتأثر بدوره بالتفكير الديني؛ إذ يقول: «فإن قيل بم يُردُّ على من يعتقد أن معاني هذه الألفاظ هي العاملة؟ قيل الفاعل عند القائلين به إما أن يفعل بإرادة كالحيوان، وإما أن يفعل

بالطبع كما تحرق النار ويبرد الماء، ولا فاعل إلا الله، عند أهل الحق، وفعل الإنسان وسائر الحيوان فعل الله تعالى، كذلك الماء والنار وسائر ما يفعل... وأما العوامل النحوية فلم يقل بعملها عاقل، لا ألفاظها ولا معانيها، لأنها لا تفعل بإرادة ولا بطبع»[26] فقد استعان علماء النحو بالفكر المنطقي العلمي، لأن النحو منطق لغوي، والمنطق نحو عقلي، وهي علاقة قال عنها الفارابي «وهذه الصناعة صناعة المنطق تناسب صناعة النحو، وذلك أن نسبة صناعة المنطق إلى العقل والمعقولات كنسبة صناعة إلى اللسان والألفاظ، فكل ما يعطينا علم النحو من القوانين في الألفاظ، فإن علم المنطق يعطينا نظائرها في المقولات»[27].

لقد أحسن علماء النحو صنعاً لما وضعوا ضوابط تقي اللغة العربية من الانحراف، على الرغم من كون بعض قواعد النحو تثير تساؤلات، مع تحكم المنطق في صياغتها؛ فمثلاً آثار انتباهي قولهم: «حتى»: حرف نصب وغاية، تنصب الفعل المضارع، ولكن عندما يذكرون علاقتها بالفعل الذي نُصب بعدها يقولون: منصوب بأن مضمرة وجوباً بعد حتى. فيلتبس الأمر على الناظر في قولهم هذا. متسائلاً عن الناصب؛ أهو «حتى»؟ أم «أنْ» المضمرة؟ وعليه فإن الدراسات النحوية أشارت إلى أن المنطق ميزان الفكر، واللغة هي القالب الذي يصب فيه الفكر، لذلك مزجوا النحو بالمنطق، لكون القوانين النحوية نتاج تفاعل العلاقات المنطقية بين الألفاظ والمعاني. فالرماني راعى في كلامه عن النحو التقسيمات المنطقية، وعلل الأحكام تعليلاً منطقياً، فاشترط على العاملين في الحقل النحوي أن يُلمُّوا بأصول المنطق وقواعده لكي تأتي آراؤهم مقبولة إذا ما أخضعت للمقاييس العقلية[28].

الهوامش

1) الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري عباس ارحيلة ص 33-34، الطبعة الأولى 1999، مطبعة النجاح الجديدة/ الدار البيضاء.

2) المعجزة العربية ص 136. ماكس فانتجو، الطبعة الثانية؛ 1981، دار العلم للملايين، بيروت.

3) تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، نجيب البهبيتي، ص ، طبعة 1961، مؤسسة الخانجي، القاهرة.

4) الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري، ص 34.

5) التراث اليوناني في الحضارة الإسلامية، دراسات لكبار المستشرقين، «مقدمة المترجم: عبدالرحمن بدوي»، ص 9، وكالة المطبوعات، الكويت، الطبعة الرابعة 1986.

6) Read O'Leary, how Greek Science Passed to the Arabs, pp. 155/75.

7) مناهج البحث في اللغة، تمام حسان ص 25، طبعة 1986، دار الثقافة، الدار البيضاء.

8) الخصائص صنعة أبي الفتح عثمان بن جني ج/1/ 40-41، تحقيق محمد علي النجار، المكتبة العلمية.

9) نفسه 43/1.

10) نفسه 45/1.

11) مناهج البحث في اللغة ص 26.

12) شرح ابن عقيل 571/2. تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، بدون طبعة.

13) المُزهر في علوم اللغة وأنواعها للسيوطي 213/1، تحقيق محمد أحمد جاد المولى، وعلي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل، دار الفكر، بيروت.

14) البرهان في علوم القرآن للزركشي 104/3، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الثالثة 1980، دار الفكر.

15) سورة التوبة، الآية: 6.

16) الكشاف عن غوامض التنزيل 248/2، رتّبه وضبطه وصححه مصطفى حسين أحمد، طبعة سنة 1986، دار الكتاب العربي، بيروت. ويُنظر – مثلاً – الطراز ليحيى العلوي 101/2.

17) سورة التكوير، الآية: 1.

18) الكشاف 707/4

19) سورة المائدة، الآيتان: 28-29.

20) سورة يوسف، الآية: 82.

21) سورة النحل، الآية: 115.

22) البرهان في علوم القرآن للزركشي.

23) ينظر ما كتبه المفكر الجابري عن المنهج اللغوي والمنطق في موقعه على الإنترنيت.

24) ينظر النحو الضروري لابن رشد، ص 28.

25) الرد على النحاة لابن مضاء، ص 76، تحقيق شوقي ضيف، دار المعارف.

26) نفسه، ص 78.

27) إحصاء العلوم ص 12، تحقيق عثمان أمين دار الفكر العربي، القاهرة، طبعة 1949.

28) طبقات الأدباء لابن الأنباري، ص 390.



ضج الحجيج!!

قراءة في شعريات الحج

يوسف حسن العارف(*)

مدخــــل:

ونحن نعاود مطالعة المنجز الشعري لأمير الشعراء أحمد شوقي، ونستبطن – قرائياً – شيئاً من أسلوبه ومضامينه، نتوقف عند قلادة من قلائد فنه الشعري، وفريدة أدبيةٌ استحسنا الوقوف عندها، ومداولة أمرها في قراءة نقدية نستوحي من خلالها مشاعر وشعائر الحج في ذلك الزمن الذي تؤرخه الأدبيات التاريخية بإحدى فترات العهود العثمانية التي كانت مكة – بخاصة – والحجاز – بعامة – ترزآن تحت سلطتين سياسيتين: سلطة الأشراف بمكة ويقودها الشريف عون الرفيق (1299-1323هـ/1982-1905م) وسلطة الحكومة العثمانية في عهد السلطان عبدالحميد الثاني (1293-1325هـ/1876-1909م) ويمثلها الوالي العثماني (أحمد راتب باشا 1321هـ/1904م)[1].

ولقد كان لهذه الازدواجية السياسية أثرها السلبي على مقدرات الحجاز ولاسيما الحجاج الذين يفدون إلى مكة فيعايشون الصراع السياسي في أوضح تجلياته وكأنه لا حكومة للحجاز – كما عبر أحد الرحالة الحجاج[2].

(*) ناقد سعودي.

البعد التاريخي للقصيدة/ النص:

في هذه الظروف السياسية تحكي لنا الأدبيات التاريخية عن حادثة وقعت في مكة عام 1904م/1321هـ حيث اعتدى العربان على قوافل الحجيج المصري في منطقة بين جدة ومكة تسمى (بحرة) وقتلوا كثيراً من الرجال والنساء وسلبوا المتاع والنقود والحلي. وقد نقل تلك المشاهد كلها أمير الحج المصري - آنذاك - اللواء إبراهيم رفعت باشا في تقرير متكامل أرسله إلى الحكومة المصرية أورد فيه أعداد القتلى والمسجونين والمصابين[3].

وقد تفاعلت الصحافة المصرية مع هذه الحوادث ونشرت عنها، مثل الوقائع المصرية عدد الأربعاء 20 محرم 1322هـ/6 إبريل 1904م، والمؤيد 23 محرم 1322هـ/9 إبريل 1904م/28 محرم 1322هـ.

كما أوردت الصحف المصرية أخباراً ورسائل من الحجاج الجاوة والهنود تتحدث عن هذه الأفعال الشنيعة التي عاناها الحجاج في مكة ذلك العام[4].

ومع هذه الأحداث المزعجة تفاعل الشعر، ونقلت لنا صحيفة اللواء المصرية[5] قصيدة رائعة لأمير الشعراء أحمد شوقي رفعها إلى أمير المؤمنين السلطان عبدالحميد يشكو فيها معاناة الحجاج من والي الحجاز عون الرفيق، وقد أورد هذه القصيدة إبراهيم رفعت باشا كاملة في مرآة الحرمين[6]، كما وردت في ديوان الشوقيات[7].

النص / القصيدة:

ضجيج الحجيج

ضجَّ الحجازُ، وضج البيتُ والحرمُ واستصرخت ربَّها في مكّةَ الأُمم
قد مسها في حماك الضرُّ، فاقض لها خليفة الله، أنت السيدُ الحكم
لك الربوعُ التي رِيع الحجيجُ بها أللشريفِ عليها أم لكَ العلم؟

* * *

أُهِينَ فيها ضيوفُ الله، واضطُهِدوا إن أنت لم تنتقم فالله مُنتقم
أفي الضُّحَى - وعيونُ الجند ناظرةٌ - تُسبَى النساءُ، ويُؤذَى الأهلُ والحشم؟
ويُسفك الدمُ في أرضٍ مقدّسةٍ وتستباحُ بها الأعراضُ والحُرَم
يدُ الشريفِ على أيدي الولاةِ علتْ ونَعْلُه - دونَ رُكْن البيتِ - تُستَلم
«نيرونُ» إن قيس في باب الطُّغاةِ به مبالغٌ فيه، و«الحجاجُ» مُتَّهَم
أدِّبْه أدِّبْ - أميرَ المؤمنين - فما في العفو عن فاسق فضلٌ ولا كرم
لا ترجُ فيه وقاراً للرسول، فما بين البُغاة وبين المصطفى رَحِم
ابنُ الرّسولِ فتًى فيه شمائلُه وفيه نخوتُه، والعهد، والشمَم
ما كان طه لرهطِ الفاسقين أباً آل النبي بأعلام الهدى خُتِموا
خليفةَ الله، شكوى المسلمين رقَت لسُدَّةِ الله هل ترقى لك الكلم؟
الحجُّ ركنٌ من الإسلام نُكبِره واليومَ يوشك هذا الركنُ ينهدم
من الشريف ومن أعوانِه فعلت نُعمى الزيادة ما لا تفعل النقم
عزَّ السبيلُ إلى طه وتربتِه فمن أراد سبيلاً فالطريقُ دم
محمدٌ رُوِّعت في القبر أعظمُه وبات مستأْمناً في قومه الصَّنم
وخان «عونُ الرفيقُ» العهدَ في بلدٍ منّه العهودُ أتتْ للناس والذمم

قد سال بالدم مِن ذِبْحٍ ومن بَشَرٍ
واحمرّ فيه الحمى والأشهرُ الحرم

وفُزِّعَتِ في الخدورِ الساعياتُ له
الداعياتُ وقربَ اللهُ مُغتنَم

آبتْ ثكالى أياميَ بعدما أخذَتْ
مِنْ حَوْلِهِنّ النُّوَى والأيْنُقُ الرّسُم

حُرِمْنَ أنوارَ خيرِ الخلقِ من كثبٍ
فدمعهُنّ من الحرمان منسجم

أيُّ الصغائرِ في الإسلام فاشية
تُودَى بأيسرها الدولاتُ والأُمم

يجيشُ صدري، ولا يجري بها قلمي
ولو جرى لبكى واستضحك القلم

أغضَيْتُ ضنًّا بعرضي أن ألمَّ به
وقد يروق العمى للحرّ والصمم

موِّه على الناسِ، أو غالطهمُ عبثاً
فليس تكتمهم ما ليس ينكتم

من الزيادةِ في البلوى وإن عَظُمتْ
أن يعلم الشامتون اليومَ ما علموا

كلُّ الجراح بآلامٍ، فما لمستْ
يدُ العدوّ فثمَّ الجرحُ والألم

والموتُ أهونُ منها وهي داميةٌ
إذا أساها لسانٌ للعِدى وفم

* * *

ربَّ الجزيرةِ، أدركْها، فقد عَبَثَتْ
بها الذئابُ، وضلَّ ا لراعيَ الغنم

إن الذين تولوّا أمرَها ظلموا
والظلْمُ تصحبُه الأهوالُ والظُّلَم

في كلِّ يومٍ قتالٌ تقشعرُّ له
وفتنةٌ في ربوع اللهِ تضطرِم

أزرى الشريفُ وأحزابُ الشريف بها
وقسموها كإرثِ الميْتِ، وانقسموا

لا تجزهم عنك حلماً، واجزهم عَنَتاً
في الحلم ما يسمُ الأفعالَ أو يَصِم

كفى الجزيرةَ ما جرّوا لها سفهاً
وما يحاولُ من أطرافِها العجم

تلك الثغورُ عليها – وهي زينتُها –
مناهلٌ عَذُبت للقوم، فازدحموا

في كلِّ لجٍّ حواليْها لهم سفُنٌ
وفوق كل مكان يابسٍ قدم

والأهُمُ أمراءُ السوءِ، واتفقوا
مع العداة عليها، فالعداة هُمُ

فجرّد السيف في وقتٍ يُفيد به
فإن للسيف يوماً، ثم ينصَرِم

تحليل النص / القصيدة:

من خلال الخلفية التاريخية التي ألمحنا إليها آنفاً، يبدو أن أمير الشعراء أحمد شوقي لم يحج في هذا العام، ولم يتعرض للمعاناة التي عاناها الحجاج من عون الرفيق وظلمه، والعربان في الحجاز واعتداءاتهم، والمكوس والضرائب التي كانت تفرض، لكنه تواصل ثقافياً - من خلال الصحف والمجلات المصرية - فعندما نشرت الوقائع والمؤيد واللواء هذه الأحداث على صدر صفحاتها كانت استجابة أمير الشعراء سريعة جداً وكانت ردة فعله هذه القصيدة التي نشرت في اللواء يوم 28 محرم 1322هـ.

يقوم هذا النص/ القصيدة على معطى تاريخي واقعي، جسده أمير الشعراء بلغة بيانية صافية وعميقة، وبقافية ميمية دالة ومعبرة على الأسرى والحزن والشكوى، وتمددت دلالاتها وصورها وما تجسده من معاني عميقة عبر تسعة وثلاثين بيتاً، قدم لها ناشر الشوقيات بأنها قصيدة رفعت إلى السلطان عبدالحميد استصراخاً من الشريف وأعوانه وهي بعنوان: ضجيج الحجيج[8]، وأما أمير الحج المصري صاحب مرآة الحرمين فقد أوردها بعنوان: صدى الحجيج[9]، ونشرت أخيراً بمجلة الإعلام والاتصالات السعودية بعنوان (ضج الحجيج)[10] وأنا أميل إلى العنوان الأخير لأنه يمثل مطلع النص/ القصيدة.!!

ومن خلال هذا العنوان يتضح للقارئ/ المتلقي أنه أمام صرخة إسلامية، فيها من الحزن والتشكي وبيان الحال، وتأليب السلطة، والتماهي مع الحدث وتشلاته ما يجعلها جديرة بالقراءة والتحليل والنقد عبر مستوياتها القرائية المتاحة.

يقوم النص/ القصيدة على بنيتين واضحتين وهما: بنية التشكي أو الشكوى وتصوير الحال. وبنية الإقرار بعدم الرضا واستعداء السلطة. وفيما بين

هاتين البنيتين النصية تقوم رموز ودلالات النص/ القصيدة، وتتشكل لغتها وأسلوبها.

(1) - بنية الشكوى وتصوير الحال:

ويمثلها الأبيات التالية: الأول، والثاني والرابع في شطريهما الأولين من البيت الخامس إلى العاشر ثم من البيت الخامس عشر وحتى البيت الخامس والعشرين، ثم البيتان الثامن والعشرون والتاسع والعشرون، ثم الأبيات الثاني والثلاثون والثالث والثلاثون والسادس والثلاثون والثامن والثلاثون.

وهذا يعني أننا أمام ستة وعشرين بيتاً كلها تصور الحدث الذي قام به الشريف عون الرفيق تجاه حجاج بيت الله في مكة المكرمة من المصريين وكيف:

«أهين فيها ضيوف الله واضطهدوا　　واستصرخت ربُّها في مكَّةَ الأُممُ[11]

وفزعت في الخدور الساعيات له　　الداعيات وقرب الله مغتنم[12]

كما نجد فيها رفع الشكوى لخليفة المسلمين مما حصل في مكة:

ضج الحجاز وضج البيت والحرم　　واستصرخت ربها في مكة الأمم

خليفة الله شكوى المسلمين رقت　　لسدة الله هل ترقى لك الكلم[13]

وإذا تأملنا هذه الأبيات لاحظنا غلبة الفعل الماضي على كثير من مفرداتها الفعلية من مثل: عز السبيل، روعت، بات، خان، سال، جرى، بكى، وضل، ظلموا، عملوا... إلخ. وبإحصائية عددية اتضح أن هذه الأفعال بلغت اثنين وأربعين فعلاً ماضياً مما يدل على أننا أمام بنية نصية ماضوية ولعل ما يفسر ذلك أن الشاعر ينقل لنا صورة عن حدث ماضٍ سبق حدوثه، عن حدث لم يشاهده ويعيش أجواءه، عن واقع لم يعرفه إلا من خلال ما نقل له أو سمع عنه. وهذه الأبعاد الماضوية لا يعبر عنها إلا بأفعال تسير في فلك الماضي.

ولكن في المقابل نجد أن هناك حوالي ستة أفعال مضارعة مبنية للمجهول من مثل: أُسْبَى النساء، يُؤْذَى، يُسْفَك، تُستَباح، تُستَلم، نُودي، ولعل في هذه الصيغ الفعلية ما يدل على شدة الحدث والصدمة التي استشعرها الشاعر فبناها للمجهول استصغاراً واحتقاراً لمن كان السبب في إحداث هذه المشاكل التي ضج منها الحجاز وضج البيت والحرام..!!

كما يمكن للقارئ أن يرصد هنا في هذه البنية النصية مجموعة من الأفعال المضارعة التي استقصيناها فبلغت ستةً وعشرين فعلاً مضارعاً من مثل: تنتقم، ترقى، ينهدم، تفعل، يجيش، يجري، يروق، يعلم، ينكتم، يحاول، ينصرم... إلخ. وهنا يتضح أن الخطاب الحاضر يتمحور حول ردة فعل الشارع العربي والإسلامي من هذه الأحداث، وردة فعل الشاعر إزاءها وهي ردة فعل مؤثرة جداً حيث رأينا صداها الكتابي مقالات وأخبار في الصحافة آنذاك سواء الصحافة المصرية أو الهندية أو الإندونيسية (جاوة) وغيرها، والتي نشرت في الصحف المصرية مترجمة لقيمتها السياسية.

على أية حال تنطوي هذه البنية (بنية الشكوى وتصوير الحال) على كثير من الشاعرية الجزلة، والأسلوبية الراقية والمعاني القوية، والمشاعر الإسلامية، والوطنية المتدفقة. وليس هذا بغريب على أمير الشعراء الذي دانت له القوافي وبث في مفردات الشعر وألفاظه روحاً تجديدية بعث بها موات اللغة والمفردات[14] وأضفى عليها من الصور البلاغية ما يشد المتلقي إلى التماهي مع القصيدة/ النص والشعور بأنها تحمل قضية وهماً، وتطرح مفاتيح للحل والتغيير إلى الأحسن.

يقول شوقي:

لك الربوع التي ريع الحجيج بها — الشريف عليها أم لك العلم

أفي الضحى وعيون الجند ناظرة — تسبى النساء ويؤذى الأهل والحشم

نيرون إن قيس في باب الطغاة به مبالغ فيه والحجاج متهم
يجيش صدري ولا يجري بها قلمي ولو جرى لبكى واستضحك القلم
أزري الشريف وأحزاب الشريف بها وقسموها كإرث الميت وانقسموا[15]

(2) – بنية عدم الرضا واستعداء السلطة:

ويمثلها الأبيات التالية: الشطر الثاني من البيتين الثاني والرابع، والبيت الثالث، والأبيات من الحادي عشر حتى الرابع عشر والبيتان السادس والعشرون والسابع والعشرون، والأبيات الثلاثون، والواحد والثلاثون، الرابع والثلاثون، الخامس والثلاثون، السابع والثلاثون، التاسع والثلاثون، أي ما مجموعه خمسة عشر بيتاً.

ومن خلال هذه الأبيات تنمو بنية القصيدة من رصد الواقع والتعريف بالمشكلة إلى بيان عدم الرضا الشخصي والشعبي على ما وقع للحجاج من أذى على يد شريف مكة عون الرفيق وحزبه وأعوانه، وبالتالي الطلب من خليفة المسلمين وسلطانهم العثماني/ السلطان عبدالحميد الثاني – آنذاك – أن يرد للحج والحجاج مكانتهم والانتقام من المتسببين، وهذا ما أسميناه استعداء السلطة للأخذ على يد الظلم والظالمين:

أدبه، أدب أمير المؤمنين فما في العفو عن فاسق فضل ولا كرم
لا ترج فيه وقاراً للرسول فما بين البغاة وبين المصطفى رحم
وخان عون الرفيق العهد في بلد منه العهود أتت للناس والذمم
رب الجزيرة أدركها فقد عبثت بها الذئاب وضل الراعي الغنم
لا تجزهم عنك حلماً واجزهم عنتاً في الحلم ما يسم الأفعال أو يصم
فجرد السيف في وقت يفيد به فإن للسيف يوماً ثم ينصرم[16]

وعند تأمل هذه البنية النصية من القصيدة، نلاحظ غلبة أفعال الأمر على مفرداتها، وصيغ الطلب والنهي والإلحاح فيه، وعبارات النقمة وعدم الرضا من مثل: أدبه، أدب، لا ترج، اقض، موه، غالطهم، أدركها، لا تجزهم، أجزهم، جرد. وهذه حوالي عشرة أفعال أمر ونهي وطلب كلها تشير إلى موقف الشاعر فبعد أن عرَّف بالمشكلة والواقع، طلب إلى أمير المؤمنين التدخل والتغيير والضرب بيد من حديد على المعتدين والمتنفذين في مكة لإعادة الحج والحجاج إلى الأمن المفقود، والطمأنينة المسلوبة.

وفي هذه البيئة تبدو لغة النص أكثر حدة، وأقوى جرساً وأعمق دلالة، وأرقى خطابية لأن الحديث موجه إلى سلطان المسلمين وخليفتهم يشكون فيه أحد الولاة الذين استخدموا سلطاتهم وسلطانهم ضد الحجاج المتعبدين أسوأ استخدام مع أنهم ينتسبون إلى الدوحة النبوية ولكنهم بأفعالهم يسيئون لهذا النسب الشريف.

يقول شوقي:

الحج ركن من الإسلام نكبره ... واليوم يوشك هذا الركن ينهدم
يد الشريف على أيدي الولاة علت ... ونعله دون ركن البيت تستلم
لا ترج فيه وقاراً للرسول فما ... بين البغاة وبين المصطفى رحم
ابن الرسول فتى فيه شمائله ... وفيه نخوته والعهد والشمم
ما كان طه لرهط الفاسقين أباً ... آل النبي بأعلام الهدى ختموا
عز السبيل إلى طه وتربته ... فمن أراد سبيلاً فالطريق دم
محمد رُوِّعتْ في القبر أعظمُهُ ... وباتُ مستأمناً في قومه الصَّنم[17]

ختـام:

وهكذا عشنا مع نص شعري يتماهى مع الحج ويعالج بعض مشكلاته التي أسهم في ذكرها كثير منها الرحالة والحجاج، لكن الشعر هنا يجيء مجسداً لإحدى الوقائع التي حفل بها تاريخ الحج في فترة الحكم العثماني على الحجاز.

ولما كان النص/ القصيدة هي (ضج الحجيج) والشاعر هو أمير الشعراء أحمد شوقي رحمه الله، فإن الملمح النقدي الذي نخرج به من هذه القراءة أن عظمة المشاعر المقدسة التي يصل إليها الحجاج، والمكان/ الأس الذي يهرع إليه الملبُّون يلامس شغاف القلوب لكثير من البشر فيتعايشون مع واقه وأحداثه ومشكلاته ويعالجونها من خلال أسلوبهم وعطائهم الثقافي إن كتابة صحافية، أو قصائد شعرية أو تقارير رسمية.

ولعل هذه القصيدة التي تداخلنا معها تعتبر من عيون القصيد في هذا الباب لغة، وأسلوباً، ومعان، وقافية، وجرساً موسيقياً، وفكرة تنبث في منعطفات أبياتها، تتنامى كشفرة يتتبعها القارئ للوصول إلى استكناه جمالياتها ودلالاتها. إن هذا النص/ القصيدة تنفلت من أي قارئ/ ناقد يسعى لتأطيرها ضمن أي الخطابات الشعرية التي يتميز بها أمير الشعراء أحمد شوقي فهل نموضعها ضمن خطابه الشعري الوطني/ القومي، أو ضمن خطابه الإسلامي.؟!

أنا أعتقد أنه بإمكاننا أن نزعم أن شوقي هنا – في هذا النص/ القصيدة يتماهى مع إحدى الشعائر الإسلامية ويعالج مشكلة تحصل في زمان ومكان وتاريخ وعهد سياسي ينتمي إلى أمة الإسلام، وبناء على كل هذه المعطيات فإنه يكتب نصاً إسلامياً مشبعاً بعاطفة وطنية وقومية يظللها فضاء أرحب من المرحلة الحضارية الإسلامية.

الهوامش

1) راجع: محمد فريد بك المحامي: تاريخ الدولة العلية العثمانية، ص 326، ص 411.

2) د. يوسف حسن العارف: واحد وخمسون يوماً من صنعاء إلى جدة: مقال بمجلة الحج والعمرة، العدد الرابع، السنة السابعة والخمسون، جمادى الآخرة 1423هـ، ص ص 26-31.

3) إبراهيم رفعت باشا: مرآة الحرمين، جـ 2، ص ص 70-75.

4) المرجع نفسه، ص ص 75-84.

5) اللواء، العدد 1383 يوم الخميس 28 محرم 1322هـ، 14 إبريل ١٩٠٤م.

6) رفعت باشا، المرجع السابق، ص ص 293-295.

7) الشوقيات، شعر المرحوم أحمد شوقي، جـ 1، المكتبة التجارية الكبرى بمصر، ص ص 211-214. (د.ت).

8) الشوقيات، جـ 1، ص 211.

9) إبراهيم رفعت باشا – مرآة الحرمين، ص 293.

10) مجلة الإعلام والاتصال، العدد الرابع، شوال 1419هـ، 18 يناير 1999م، ص 28-29.

11) البات الرابع من القصيدة.

12) البيت الأول والسابع من القصيدة.

13) سورة البقرة، الآية 124.

14) الأبيات (22، 5، 10، 24، 33) من القصيدة.

15) الشوقيات: مقدمة الطبعة الأولى للدكتور محمد حسين هيكل، ص 16.

16) الأبيات (11، 12، 18، 30، 34، 39) من القصيدة.

17) الأبيات (8، 9، 12، 13، 14، 16، 17) من القصيدة.

ضوابط القراءة التأويلية وآليات الاستدلال عند الأصوليين

رضوان الرقبي(*)

ظاهرة التأويل من الظواهر اللغوية التي لها أهميتها في تاريخ الفكر العربي الإسلامي، بل وتاريخ الفكر الديني منذ أن حاول الناس تفهم الكتب السماوية، وقد كان لهذه الظاهرة دورها البالغ في كل البيئات الإسلامية على اختلاف مقوماتها في الفكر والثقافة، وذلك لارتباطها أساساً بالدلالة الأسلوبية، ومحاولة التوصل إلى الغاية المقصودة.

والتأويل بارتباطه بدراسة المعاني العميقة في الخطاب، جعل الأولين يحددون له ضوابط لتعلق خطابهم بالنص القرآني، ولذلك نراهم يركزون في تحليلاتهم على ضرورة الاستدلال وإيراد الدليل المناسب لحجية الاستنباط، ومن ثمة اعتبروا التأويل آلية استدلالية؛ الهدف منها الكشف عن المقصدية في الخطاب، موظفين في ذلك مختلف الآليات التي تمكنهم من الوصول إلى هذه المقصدية. ومن ذلك مراعاة الشروط التداولية للخطاب، التي تقتضي ضرورة وضع الخطاب في سياقه التداولي.

(*) ناقد مغربي.

التأويل والاجتهاد:

التأويل ضرب من ضروب الاجتهاد، وذلك بصرف اللفظ إلى ما يؤول إليه، يقول الزركشي: «والرابع ما يرجع إلى اجتهاد العلماء وهو الذي يغلب عليه إطلاق التأويل وهو صرف اللفظ إلى ما يؤول إليه، فالمفسر ناقل والمؤول مستنبط»[1]. فالألفاظ تخضع لعملية التفسير في ألفاظها، بينما تخضع لعملية التأويل في معانيها، وقد اهتم بهذه الظاهرة كثيراً الأصوليون، انطلاقاً من تعاملهم مع النص القرآني الذي يقتضي في بعض الأحوال «صرف الآية إلى معنى موافق لما قبلها وما بعدها غير مخالف للكتاب والسنة»[2] من أجل استنباط الأحكام، فمجال التأويل يبدو محصوراً «في صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلى معنى يحتمله موافقاً للكتاب والسنة»[3]. وهو حمل «الظاهر على المحتمل المرجوح، فإن حمل عليه لدليل فصحيح، أو لما يظن دليلاً وليس بدليل في الواقع ففاسد، ولا شيء فلعب لا تأويل»[4].

وعلى هذ الأساس يكون التأويل الصحيح محتاجاً إلى دليل يحتمل صرف اللفظ عن معناه الظاهر، وعليه فالمتأول مطالب بأمرين: الأول: أن يبين احتمال اللفظ للمعنى الذي حمله عليه وادعى أنه المراد، والثاني: أن يبين الدليل الذي أوجب صرف اللفظ عن معناه الراجح إلى معناه المرجوح وإلا كان تأويلاً فاسداً. «فالمؤول للمعاني يتعامل مع مجموعة تراتبية من المعاني القريبة والبعيدة لاستنباط المرجع الموافق للدليل»[5].

فإذا كان التأويل آلية من آليات الفهم واستنباط الأحكام، وضبط المعاني المرجوحة فإن الحفاظ على سلامة الخطاب يقتضي أن يكون الدليل قوياً في صرف الكلام عن الظاهر، حتى لا يكون التأويل فاسد، أو يكون تعارضاً، وذلك عندما يستوي المؤول وما قوي التأويل به. وعلى هذا الأساس نجد التأويل باعتباره آلية استدلالية لغوية يتعامل مع معاني النص من خلال مستويين:

1 - انفتاح النص واحتماله أكثر من معنى:

إن العلاقة «الباطنية بين الدال والمدلول وما يعرف بالمرجع يدفع إلى تصور يقوم على التأويل بسبب التصارع الداخلي بين قدرة الأداء، وقدرة الكلمات، حيث يكون المضمر أو المسكوت عنه له حضور داخل النص، لهذا تكون هذه المرحلة بالنسبة للمؤول أو المفسر مرحلة من التأمل في المعاني والمفارقات الترجيحية التي يستعمل فيها الإجراءات الاستدلالية والمنطقية، وجميع القرائن التي يسعى من خلاله إلى إغلاق النص المفتوح دلالياً، وذلك بسبر دلالاته الممكنة وحصرها، وتسمى هذه المرحلة أيضاً بمرحلة الملاحظة، والنظر في الشاهد قبل تفسيره»[6].

ومن هنا فالمتلقي للخطاب تتوافر عليه معاني متعددة ومنفتحة بقدر درجة انفتاح النص، فالمعاني الموجودة في الكلام مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالسياق العام للنص، وبالمجال التداولي له، وبإرادة المتكلم، وقد ضرب الأستاذ أحمد كروم مثالاً لهذه المرحلة التأويلية في انفتاح النص دلالياً واحتماله أكثر من دلالة، بالمثال التالي: يقول تعالى: ﴿ **وسخر الشمس والقمر كل يجري إلى أجل مسمى** ﴾[7] قائلاً: «فنحن نجد في المثال القرآني التركيبة التالية:

كل	يجري	إلى	أجل
لفظ العموم	الفعل	الرابط	المحل

فالناظر المؤول للمثال القرآني يعمد إلى تحديد الربط الإيصالي بين «يجري» و«أجل مسمى» وفق المقارنة والأقيسة. فيتحقق ما يأتي:

*** مقايسة المثال بالمثال:**

«يجري إلى أجل مسمى» - «يجري لأجل مسمى»

*** مقارنة الغرض الملائم لمعنى الحرف الرابط:**

إلى / اللام

التوجيه: إلى ← الانتهاء

اللام ← للاختصاص

التأويل: «يجري إلى أجل مسمى»: يبلغه وينتهي إليه.

«يجري لأجل مسمى» : الجري مختص بإدراك أجل معين.

فيكون توجيه معنى الحرف متحكماً في تقييد النص وتأويله بمعناه، وأن كل واحد من معنى الحرفين صالح ملائم لصحة الغرض»(8).

2 - غموض النص وخفاء مفاهيمه:

اهتم القدامى في مادة النصوص وتحليلها بظاهرة الالتباس في معاني الألفاظ، مستعملين في ذلك طرق البحث والتأمل في تحديد ماهية المعنى المختص بأداء اللفظ حتى غدت لبعضهم نماذج خاصة في تحليل المعاني وتأويلها واستقرائها، مثل الزمخشري. فقد تناول الأصوليون ظاهرة الالتباس والخفاء، أو ما يعرف في الدراسات الحديثة بالالتباس، وهو كون الجملة يحتمل معناها أكثر من معنى ودلالة.

إن إبهام «العلاقات اللغوية يظهر من خلال أشياء بعضها له ارتباط مباشر بالنحو، وبعضها ليس له ذلك الارتباط المباشر عند بعضهم، ذلك أن صاحب النص أحياناً يعدل عن قاعدة نحوية معينة فيكون هذا العدول أو الانحراف سبباً أو مظهراً لإبهام علاقة لغوية ما في النص، وأحياناً ينحرف عن طريق تركيب تعبيري مألوفة أو عن طريق توظيف لعناصر شكلية أو دلالية

مقتادة، فيكون الانحراف أيضاً سبباً للانحراف العلائقي اللغوي ومظهراً له في الوقت نفسه»[9].

ولأهمية ظاهرة اللبس في معاني الألفاظ اللغوية، لخص ابن هشام الوجوه التي ينبغي أن يفهم منها المعنى ويؤول، كما نبه على أمور اشتبهت بين المعربين والصواب خلافها. كم ناقش الاعتراض الذي يخالف به المعرب هذه القوانين التي عرضها في باب المنصوبات المتشابهة، وذكر ظواهر قابلة للاحتمال[10].

التأويل والاستدلال:

تحدث الأصوليون عن الاستدلال بما هو آلية استنباط الأحكام، وعرفوه بأنه «طلب الدليل وإيراده، وقد يراد به الدليل كذلك، فحينما يتعلق الأمر بطلب الدليل، فإن الطلب يقع على فعل السائل، وهو مطالبته المسؤول بإقامة الدليل، ويقع على المسـؤول لأنه يطلب الدليل من الأصول»[11]، وعرفوا الدليل بأنه «هو ما يكون العلم به مستلزماً للعلم بالمطلوب، أو ما يكون النظر الصحيح فيه موصلاً إلى المطلوب، أو ما يكون النظر الصحيح فيه موصلاً إلى علم أو إلى اعتقاد راجح»[12].

ويلاحظ أن هذا التعريف مطابق للمعنى اللغوي الذي يجعل الدليل بمعنى المرشد والهادي. ويجعل ابن تيمية الضابط لكون الدليل دليلاً هو استلزامه للمدلول عليه، ثم ينظر في قوة اللزوم بينهما، فإن كان قطعياً اعتبر الدليل قطعياً، وإن كان ظاهراً مع جواز تخلفه أحياناً اعتبر الدليل ظنياً، وكون الدليل مقيداً للعلم بالمدلول لدى المستدل يحتاج إلى أمرين: أولاً: صحة النظر فيه. ثانياً: إفادة الدليل العلم بنفسه.

فالناظر في الدليل يشترط فيه أن يكون صحيح النظر، إذ وجود المانع الصارف عن الحق تنتفي معه الاستفادة من الدليل. فالناظر في الدليل بمنزلة

المترائي للهلال قد يراه وقد لا يراه لغشي في بصره وكذلك أعمى القلب»[13].
«ويقسم ابن تيمية النظر»[14] بما هو آلة من آليات استنباط الأحكام إلى قسمين:

* النظر الاستدلالي: وهو نظر في الدليل، فإذا تصوره وتصور استلزامه للحكم على الحكم كالذي ينظر في القرآن والحديث فيعلم الحكم، فهذا لا ينافي العلم بل يوجبه.

* النظر الطلبي: وهو نظر المطلوب حكمه، وهذا قد يحصل معه العلم وقد لا يحصل، لأنه قد يظفر بدليل يدله على الحكم وقد لا يظفر، كمن ينظر في المسألة لينال دليلها من القرآن والحديث[15].

إن النصوص التي تعتبر أدلة شرعية منها ما هو نقلي، ومنها ما هو عقلي. والاستدلال هو دليل عقلي، فهو عبارة عن دليل لا يكون نصاً ولا إجماعاً ولا قياساً[16]، وهذه القسمة للأدلة الشرعية التي قسمها الأصوليون، صالحة بالنسبة لأصول الأدلة، وإلا فكل ضرب من هذين الضربين محتاج للآخر، لأن الاستدلال بالمنقولات لابد فيه من النظر، كما أن الرأي لا يعتبر شرعاً إلا إذا استند إلى النقل[17]، فأما الضرب الأول فالكتاب والسنة، وأما الثاني فالقياس والاستدلال، ويلحق بكل واحد منهما وجوه، إما باتفاق وإما باختلاف، فيلحق بالضرب الأول الإجماع على أي وجه قيل ومذهب الصحابي وشرع من قبلنا، لأن ذلك كله وما في معناه راجع إلى التعبد بأمر منقول صرف النظر فيه لأحد. ويلحق بالضرب الثاني الاستحسان والمصالح المرسلة، إن قلنا إنها راجعة إلى أمر نظري، وقد يرجع إلى الضرب الأول إن شهدنا أنها راجعة إلى العموميات المعنوية[18].

فإذا كان الاستدلال وفق التحديد الذي حدده له الأصوليون، هو دليل من الأدلة العقلية التي يشتغل بها المجتهد، فإن هذا النوع من الاجتهاد «يعتبر مناسبة تظهر من خلالها آليات أصولية اجتهادية في استنباط وتخريج الفروع

من الأصول، ووفق هذا المفهوم يعتبر الاستدلال طريقاً موصلاً إلى معرفة الأحكام بقواعد عقلية مبنية على براهين وحجج مؤيدة يجتمع فيها المنقول والمعقول، وهذه الطريقة تعتبر من وسائل الإقناع التي تعتمد دراسة الألفاظ الاستدلالية الموصلة إلى القرائن الترجيحية التي تحتاج إليها في ضبط القواعد الأصولية أو اللغوية أو المنطقية.

ونجد هذه الطريقة الاستدلالية واضحة في التدليل على الاعتقاد الحق المعتمد النظر والاستدلال المؤديين إلى معرفة الله عز وجل[19]. على اعتبار أن العقل الشرعي لا يناقض العقل الاستدلالي، لأن الحق لا يضاد الحق، بل يوافقه كما يقول ابن رشد «وكما أنه لا ينبغي أن تتضارب الأدلة القطعية لكل من العقلين فيما بينهما، غير أن هذه الموافقة بين أدلة العقل الشرعي وأدلة اعقل الاستدلالي تقتضي التمييز في دليل العقل الاستدلالي بين الدليل الصحيح والدليل غير الصحيح»[20].

وموضوع الدليل هم أغلب علماء الإسلام من بلاغيين ونحويين وأصوليين... مادام الاستدلال هو الحقيقة وأصل أصول المنهجية، ومادامت أغلب العلوم الإسلامية لاسيما منها علم الكلام وعلم الأصول وعلم البلاغة، اشتغلت بالمنهجية، إن وصفاً أو تحليلاً أو بناءً، كما أنه لابد أن تؤثر هذه العلوم بعضها في بعض، فتنتقل - على سبيل المثال - أوصاف الدليل من المنطق إلى علم الكلام ثم منها إلى علم الأصول ثم إلى علم البلاغة، فتتلون هذه الأوصاف بلون كل علم من هذه العلوم، ثم تنتقل هذه الأوصاف بألوانها المختلفة من علم إلى آخر... وما هذا وذاك إلا أن التراث الإسلامي العربي ينزع نزعة تكاملية[21].

والاستدلال بما يحمله من منهجية في النظر والتفكر، وبما هو آلية من آليات العملية التأويلية المبنية على ضوابط عقلية ونقلية محددة «ينبني على شبكة من العلاقات المعقدة التي تؤسس خطابه فلا يمكن تصور استدلال بدون خطاب

يعبر عنه ويناصره، ولابد له أيضاً من الموضوع الملفوظ»[22]. وإذا كان الاستدلال آلية من آليات الاجتهاد بالرأي في استنباط الأحكام، فهو أيضاً منهج مشتق من البحث عن مراد الشارع، كما يعتبر معياراً للبحث فيما فيه نص، وفيما لا نص فيه، وهذا المنهج هو «منهج الغائية في استنباط الأحكام الذي رسمه الأصوليون، أو بعبارة أخرى على أساس المصلحة المعتبرة شرعاً»[23].

فحين يربط الشاطبي الاجتهاد بالمصالح العامة للعباد، فهو ينظر نظرة شاملة في تحقيق المقاصد العامة للشريعة الإسلامية التي تنطلق من المنقول لتوافق المعقول، فمن «تتبع مقاصد الشرع في جلب المصالح ودرء المفاسد حصل له من مجموع ذلك اعتقاد بأن هذه المصلحة لا يجوز إهمالها، وأن هذه المفسدة لا يجوز قربانها، وإن لم يكن في ذلك نص، ولا اجتماع ولا قياس خاص، فإن فهم نفس الشرع يوجب ذلك»[24].

فكل اجتهاد يعتمد على الاستدلال مبني على جلب المصلحة، وهذه الأخيرة يظهر أثرها على مستوى التطبيق الذي يتجسد فيه المعنى أو الخطاب، ومن ذلك يظهر مآل الأفعال التي تتحقق من نتائج مقدمتين تحدث عنهما الشاطبي، سماهما بالمقدمة النظرية والمقدمة النقلية، وهو يقصد بالأولى التي تثبت بالاستدلال والنظر والتدبر، وهي ترجع إلى تحقيق مناط الحكم، ويقصد بالثانية التي ترجع إلى نفس الحكم، مع تأكيده على التداخل بينهما لأن كلاً منهما راجع إلى المطالب الشرعية»[25].

3 - قوانين التأويل العربي عند الإمام الشاطبي:

اعتماداً على العقليات القطعية والنقلية المعقولة والمواصلات الملائمة للعقل، اجتهد أبو إسحاق الشاطبي في أن يقدم بعض المبادئ والقواعد والضوابط التأويلية الخاصة بالتأويل العربي الإسلامي، ولعل المبدأ العام الذي

ينطلق منه الشاطبي، هو ما يمكن أن نسميه بمراعاة المجال التداولي، وبناء على هذا المبدأ العام الذي يؤطر العملية التأويلية العربية، يمكن أن نفرعه إلى عدة قواعد تكون بمثابة ضوابط لهذه العملية التأويلية، حتى لا تخرج عن جادة الصواب، على الشكل التالي:

3-1 - قاعدة الخطاب المؤول:

إن النص المؤول في الثقافة الإسلامية ليس على مستوى واحد، وإنما هو ثلاثة أصناف حسب ما ذهب إليه الطبري قائلاً: «وأن تأويل جميع القرآن على أوجه ثلاثة:

* أحدها: لا سبيل إلى الوصول إليه، وهو الذي استأثر الله في كتابه أنها كائنة مثل وقت قيام الساعة ووقت نزول عيسى بن مريم ووقت طلوع الشمس من مغربها والنفخ في الصور وما أشبه ذلك.

* والوجه الثاني: ما خص الله بعلم تأويله نبيه ﷺ دون سائر أمته وهو ما فيه مما بعباده إلى علم تأويله الحاجة، فلا سبيل لهم إلى علم ذلك إلا ببيان الرسول ﷺ لهم تأويله.

* والثالث منها: ما كان علمه عند أهل اللسان الذي نزل به القرآن، وذلك علم تأويل عربيته وإعرابه، لا توصل إلى علم ذلك إلا من قبلهم[26].

ويقسم ابن عباس رضي الله عنهما التفسير إلى أربعة أوجه: «وجه تعرفه العرب من كلامها، وتفسير لا يعذر أحد بجهالته، وتفسير يعلمه العلماء، وتفسير لا يعلمه إلا الله»[27]. وهو في ذلك يستند إلى حديث رسول الله ﷺ الذي يقول: «أنزل القرآن على أربعة أوجه: حلال وحرام لا يعذر أحد بالجهالة به، وتفسير تفسره العرب وتفسير تفسره العلماء، ومتشابه لا يعلمه إلا الله، ومن ادعى علمه سوى الله فهو كاذب»[28].

فالنص المؤول إذن ليس على مستوى واحد، وإنما هو مستويات حسب طبيعة هذا النص. وإذا شئنا أن نحصر أوجه تأويل النص في الثقافة الإسلامية، فإنها لن تخرج عن أربعة أوجه كما ذهب إلى ذلك ابن عباس.

- ما يجب تأويله.
- ما لا يجب تأويله.
- ما يميل إلى جانب عدم التأويل.
- ما يميل إلى جانب وجوب التأويل.

فما لا يجب تأويله هي النصوص المتواترة التي لا تحتمل التأويل[29]، وكذلك المتشابه الحقيقي الذي هو غير لازم تأويله[30]. وأن ما يجب تأويله؛ فما لا يقبل معناه الحرفي كالأساليب التشبيهية والاستعارية، على أن هناك مرتبة وسطاً بين هذين الطرفين وهي: ما يلزم تأويله إذا تعين الدليل عليه، مثل المتشابه الإضافي. وما يميل إلى جانب عدم التأويل، أي ما لا يلزم تأويله مثل المحكم الإضافي.

3-2 - قاعدة وضع المؤول:

إن وضع المؤول هو أن يكون من السلف، وممن يسير على سنن السلف من الراسخين في العلم وخواص العلماء، لا أن يكون من غير الراسخين في العلم ومن غير خواص العلماء كالظاهرية والباطنية... وعلى هذا الأساس فإن الراسخين في العلم لدى الشاطبي هم من اتبع سلف الأمة واقتدى بهم في أفعاله وأقواله، لأنه بمثابة خليفة رسول الله ﷺ «فإذا بلغ الإنسان مبلغاً، فهم عن الشارع فيه قصده في كل مسألة من مسائل الشريعة، وفي كل باب من أبوابها فقد حصل له وصف هو السبب في تنزيله منزلة الخليفة للنبي ﷺ في التعليم والفتيا والحكم بما أراد الله»[31].

فالصفة الحقيقية «التي تؤهل صاحبها لأن ينوب عن غيره ويتكلم باسمه هي أن يكون عارفاً خبيراً بمقاصده، على الجملة والتفصيل، وأما ما عدا ذلك فأمور مساعدة فالمجتهد الذي يحكم ويفتي باسم الشارع، لابد أن يكون عالماً تمام العلم بمقاصده العامة وأن يكون عالماً بمقاصده في المسألة التي يجتهد فيها ويحكم عليها»[32].

ويعيب الشاطبي على من يرون أنفسهم أهلاً للاجتهاد في الدين، فيتجرؤون على أحكامه وشريعته حتى لتجد أحدهم «آخذاً ببعض جزئياتها في هدم كلياتها، حتى يصير منها إلى ما ظهر له ببادئ رأيه من غير إحاطة بمعانيها، ولا راجع رجوع الافتقار إليها... ويعين على هذا الجهل بمقاصد الشريعة وتوهمه مرتبة الاجتهاد»[33].

3-3 - قاعدة مراعاة المؤول لمقتضيات الأحوال ومجاري عادات العرب:

لقد خص الشاطبي هذه القاعدة بعناية خاصة، ووضع لها بعض الضوابط التي ينبغي أن يتخذها المؤول الراسخ هادية له، وهي عبارة عن عدة معارف:

*: معرفة لسان العرب مفردات وتراكيب ومعاني: فهذه «الشريعة المباركة عربية لا مدخل فيها للألسن الأعجمية»[34]. فالشاطبي لا يريد بهذا التطرق إلى مسألة ما إذا كان في القرآن ألفاظاً ذات أصول أعجمية، وإنما «البحث المقصود هنا أن القرآن نزل بلسان العرب على الجملة، فطلب فهمه إنما يكون من هذا الطريق خاصة... فمن أراد تفهمه فمن جهة لسان العرب يفهم ولا سبيل إلى تطلب فهمه من غير هذه الجهة»[35].

من هنا يجب أن ينظر إلى العملية التأويلية في ضوء اللغة العربية، باعتبارها باباً أساسياً لولوج عالم النص وفهم أغواره، وعلى ضوء المعهود من

أساليب العرب، ومن ذلك أن العرب «فيما فطرت عليه من لسانها تخاطب بالعام يراد به ظاهره وبالعام يراد به العام في وجه والخاص في وجه، وبالعام يراد به الخاص والظاهر يراد به غير الظاهر، وكل ذلك يعرف من أول الكلام أو وسطه أو آخره، وتتكلم بالكلام ينبئ أوله عن آخره، وإن آخره ينبئ عن أوله وتتكلم بالشيء يعرف بالمعنى كما يعرف بالإشارة، وتسمي الشيء الواحد بأسماء كثيرة، والأشياء الكثيرة باسم الواحد، وكل ذلك معروف عندها لا ترتاب في شيء منه هي ولا من تعلق بعلم كلامها، فإن كان كذلك فالقرآن في معانيه وأساليبه على هذا الترتيب»[36].

فالأصوليون يكثرون من التأكيد على أهمية احترام والتزام حدود قواعد اللغة العربية؛ في فهم مقاصد النصوص، ويتعرضون لهذه الفكرة كلما وجدوا لذلك مناسبة لأن «لسان العرب هو المترجم عن مقاصد الشرع»[37]. ومن هنا فالشريعة لا يفهمها حق الفهم إلا «من فهم اللغة العربية حق الفهم لأنها سيان في النمط، ماعدا وجوه الإعجاز، فإذا فرضنا مبتدئاً في فهم العربية، فهو مبتدئ في فهم الشريعة أو متوسطاً فمتوسط في فهم الشريعة»[38].

وهكذا كلما كان المجتهد أمكن في اللغة العربية، كان أقدر على إدراك مقاصد الشرع إدراكاً سليماً، فإذا كان كذلك صح له أن ينظر في القرآن ويستخرج معانيه ومقاصده على أن يسلك في «الاستنباط والاستدلال به مسلك كلام العرب في تقرير معانيها ومنازعها، في أنواع مخاطباتها خاصة. فإن كثيراً من الناس يأخذون أدلة القرآن بحسب ما يعطيه العقل منها، لا بحسب ما يفهم من طريق الوضع، وفي ذلك فساد كبير وخروج عن مقصد الشارع»[39].

*: معرفة أسباب التنزيل ومقتضيات الأحوال.

*: معرفة علم القراءات والناسخ والمنسوخ وقواعد أصول الفقه التي تتحدث عن المبين والمؤول والمقيد والمتشابه والظاهر والعام والمطلق.

3-4 - قاعدة تماسك النص واتساقه وانسجامه:

بناء على هذه القاعدة يرى الشاطبي أن الخطاب القرآني متعالق الأجزاء مترابطها يدور حول محاور محددة، فإذا أوهمت بعض الآيات بالتعارض أو التقابل أو بالتناقض فإن ما أوهمت به ليس بالتعارض ولا بالتناقض، إذ يمكن ترجيح الأدلة العامة على الخاصة، أو أحد النقيضين على الآخر، فمدار الغلط وسوء فهم الشريعة إنما هو ناتج عن «الجهل بمقاصد الشرع وعدم ضم أطرافه بعضها ببعض، فإن مآخذ الأدلة عن الأئمة الراسخين، إنما هو على أن تؤخذ الشريعة كالصورة الواحدة بحسب ما ثبت من كلياتها وجزئياتها المرتبة عليها وعامها المترتب على خاصها، أو مطلقها المحمول على مقيدها، ومجملها المفسر ببينها على ما سوى ذلك من مناحيها، فإذا حصل للناظر من جملتها حكم من الأحكام، فذلك الذي نظمت به حين استنبطت»[40].

ويشبه أبو إسحاق الشاطبي انسجام الخطاب القرآني بالإنسان الصحيح السوي قائلاً: «فكأن الإنسان لا يكون إنساناً حتى يستنطق، فلا ينطق باليد وحدها ولا بالرجل وحدها ولا بالرأس وحده ولا باللسان وحده، بل بجملته التي سمي لها إنساناً، كذلك الشريعة لا يطلب منها الحكم على حقيقة الاستنباط إلا بجملتها، لا من دليل منها أي دليل كان، وإن ظهر لبادي الرأي نطق ذلك الدليل فإنما هو توهمي لا حقيقي، كاليد إذا استنطقت فإنما تنطق توهماً لا حقيقة، من حيث علمت أنها يد إنسان لا من حيث هي إنسان لأنه محال»[41].

فالمؤول الراسخ شأنه تصور الشريعة صورة واحدة، يخدم بعضها بعضاً كأعضاء الإنسان إذا صورت صورة مثمرة، «وشأن متبعي المتشابهات أخذ دليل ما أي دليل كان عفواً وأخذاً أولياً وإن كان ثم ما يعارضه من كلي أو جزئي، فكأن العضو الواحد لا يعطي في مفهوم أحكام الشريعة حكماً حقيقياً فمتبعه متبع متشابه»[42].

إن المتأمل في كتابي الشاطبي الموافقات والاعتصام، يلاحظ أن الرجل يستعين ويوظف كذلك قواعد تأويلية كونية – كما سنلاحظ عن ابن رشد في المبحث الرابع – مبنية على أسس منطقية واستدلالية، وقواعد تأويل عربية، على أن تلك المبادئ والقواعد التي صاغها الشاطبي لا تعتبر قطعية وجامعة ومانعة، وإنما هي مبادئ تأطيرية، تضبط العملية التأويلية وتمنعها من الزيغ والانحراف، وعلى هذا الأساس قسّم الشاطبي التأويل باعتباره عملية اجتهادية استدلالية في استنباط الأحكام إلى قسمين: تأويل صحيح، وتأويل فاسد. فأما الصحيح فما كان منضبطاً للقوانين العربية غير مخالف لما عليه السلف، لأنه إن كان كذلك فهو الضلال بعينه[43]، مثل تأويل النصوص تأويلاً بعيداً أو باطلاً، وأما الفاسد فهو كل تأويل مخالف لما عليه سلف الأمة وغير منضبط للقوانين المحددة سلفاً.

هكذا اجتهد الشاطبي في أن يدافع عن اتساق النصوص القرآنية وانسجامها، وفي أن يقدم مبادئ وقواعد للتأويل، وفي أن يتحدث عما يؤول منها وما لا يؤول، وعمن يقوم بالتأويل وعمن يجوز له أن يطلع على التأويل وعمن لا يجوز له، وكل هذا المجهود الذي بذله أبو إسحاق الشاطبي في الموافقات والاعتصام يهدف «تعزيز وحدة الأمة»[44].

وإذا كان الشاطبي من الراسخين في العلم وخواص العلماء، فإنه يأخذ بقسط وافر من الفلسفة ويوظف التأويل، فقد وظف المنطق لبناء أحكام شرعية، ووظف التأويل لأنه يقرر بأن في القران ظاهراً وباطناً، أي ما يجب أن ينظر إلى ظاهره وما يجب أن يؤول حتى تدرك معانيه. يقول «لأن من فهم باطن ما خوطب به لم يحتل على أحكام الله حتى ينال منها بالتبديل والتغيير، ومن وقع مع مجرد الظاهر غير ملتفت إلى المعنى المقصود اقتحم هذه المتاهات البعيدة... وعلى الجملة فكل من زاغ ومال عن الصراط المستقيم فبمقدار ما فاته من باطن القرآن فهماً وعلماً، وكل من أصاب الحق وصادف الصواب فعلى مقدار ما حصل له من فهم باطنه»[45].

4 - معايير القراءة التأويلية:

1-4 - معيار التناظر وناطقية النص:

هذه الطريقة المنهجية التي يمثلها التأويل باعتباره منهج استنطاق، تحصن عملية البحث في النص من الثغرات التي يمكن أن تتسلل عبرها أهواء الباحث بهذه الطريقة، ليتضح «أن ليس للباحث نصيب منها إلا بمقدار التعقب والتتبع والإصغاء للقرآن الناطق ليكون الحكم لله»[46].

إن قراءة القرآن بعض في بعض، تمكن نصه من التعبير التلقائي عن ذاته، في عملية فيها يوظف الفقيه ليكون في خدمة النص، لا الفقيه يوظف النص ليخدم ميولاته الذاتية، وذلك يتم بأن يعتبر الفقيه أداة تنفيذيَّـة، يخضع فيها لتوجيهات النص القرآني في نقله آية من مكان لتكمل آية في مكان آخر، أو تبديل آية بأخرى، ولن يكون النص الناتج في هذه الحالة خارج عن الدائرة القرآنية، بدليل أن المادة التي تتألف منها مادة قرآنية، والتغيرات التي طرأت على النص وحولته إلى نص جديد، إنما حدثت بناء على توجيهات وأوامر قرآنية أملتها نصوص قرآنية معينة «فالتأويل قادر على إعادة بناء امتدادات النص القراني بإعادة تشكيل العلاقات القائمة بين الآيات، بتحريك تلك المكونات في عملية اتصال وانفصال لا حصر لها، دون أن يؤدي ذلك إلى تناقض واختلاف في التشكيلات البنائية المستحدثة»[47].

2-4 - التصديق المتبادل:

إن معيارية مصادقة القرآن على الآيات القرآنية الناتجة تأويلاً، تعني أن الفكرة التي تحملها تلك الآيات القرآنية لا يمكن أن يوجد في القرآن ما يناقضها، بل يوجد فيه ما يصادق عليها ويعززها، وفي ظل هذا الضابط تصبح كل عملية إبدال مستندة إلى ضوابط العملية التأويلية، يوجد ما يصادق عليها ويقويها.

إن عملية تأويل الآيات تستهدف تأليف ونظم آيات لها وجوه جديدة وهي عملية خاضعة لدلالة التناظر والتشابه في القرآن، في إطار الاستقراء والتتبع، وفي إطار المقايسة والمقارنة التفسيرية، مما يعني أن حركة التأويل الإبدالية في القران وآياته، منضبطة بضابط التشابه والتناظر المحدد لمسار الاستقراء والفارض لصيغة العلاقة التفسيرية بين الآية والآية.

إلا أن استقراء التناظر لا ينبغي أن يتم بصورة عشوائية، بل لابد من ترشيد الاستقراء للوصول إلى أهدافه، وذلك بأن يكون تعقب التناظر يهدف إلى إلحاق الآية بالآية النظيرة المحكمة للمعنى في الموضوع المبحوث من خلال عملية منظمة في الانتقال من النظير الأقرب فالأقرب»[48].

الهوامش

1) البرهان في علوم القرآن، 149/2، الزركشي.
2) وهو تعريف للكوشي: الإتقان في علوم القرآن 180/2 السيوطي.
3) التعريفات 52 الجرجاني.
4) جمع الجوامع: 53/2 ابن السبكي.
5) الاستدلال في معاني الحروف: 245 أحمد كروم.
6) ينظر البحر المحيط 308/1. وقد عرض اللغويون لهذا الغرض من ضروب تحصيل المعاني وترجيحها في مناسبات متفرقة منها ما نص عليه السيوطي بقوله: «قال أبو حيان: التأويل إنما يصوغ إذا كانت الجارة على الشيء ثم جاء يخالف الجارة فيتأول، أما إذا كان لغة طائفة من العرب لم يتكلم بها فلا تأويل» الاقتراح 29.
7) الاستدلال في معاني الحروف 246 أحمد كروم.
8) سورة لقمان، الآية 29.
9) سورة الرعد، الآية 2.

10) الاستدلال في معاني الحروف، ص 247، أحمد كروم.

11) الإبهام في شعر الحداثة، ص 262، عالم المعرفة.

12) المغني اللبيب: 527/2، ابن هشام.

13) شرح اللمع 156/2.

14) الرد على المنطقيين، 11165 ابن تيمية، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.

15) نقد المنطق: 34. ابن تيمية، حققه وصححه محمد حامد الفقي وآخرون، مكتبة السنة المحمدية، القاهرة.

16) والنظر هو الفكر في حال المنظور فيه وهو طريق إلى معرفة الأحكام إذا وجد بشروطه، وهذه الشروط هي ثاثة: أحدها أن يكون الناظر كامل الآلة، والثاني أن يكون نظره في دليل لا في شبهة، والثالث أن يستوفي الدليل ويرتبه على حقه، فيقدم ما يجب تقديمه ويؤخر ما يجب تأخيره. اللمع في أصول الفقه ص 5.

17) الرد على المنطقيين: 352-353.

18) إرشاد الفحول إلى تحقيق الحق من علم الأصول: 219، الشوكاني، دار الفكر.

19) ينظر الرسالة، ص: 19-25. الشافعي. وقد أثبت مجموعة من الآيات مشروعية الاستدلال منها بقوله تعالى: ˚**فاعتبروا يا أولي الألباب**˝، الحشر، الآية 2. وقوله تعالى: ˚ **أولم ينظروا في ملكوت السموات والأرض وما خلق الله من شيء**˝، الأعراف، الآية 184.

20) الموافقات: 41/3، الشاطبي.

21) الاستدلال في معاني الحروف، ص: 51، أحمد كروم.

22) تجديد المنهج، ص: 377، طه عبدالرحمن.

23) ينظر اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص 131، طه عبدالرحمن.

24) الاستدلال في معاني الحروف، ص 52، أحمد كروم.

25) المناهج الأصولية، 31.

26) قواعد الأحكام، 160/2.

27) ينظر الموافقات 47/3، الشاطبي.

28) تفسير الطبري: 41/1.

29) نفسه، 34/1.

30) نفسه.

31) الموافقات، 49/2، الشاطبي.

32) نفسه، 98/3.

33) نفسه: 106/4-107.

34) نظرية المقاصد عند الإمام الشاطبي: ص 331، أحمد الريسوني، الطبعة الأولى 1991، دار الأمان، الرباط، تحدث ابن السبكي عن العلوم التي تلزم المجتهد ثم نقل عن أبيه تعريف المجتهد «وقال الشيخ الإمام هو من هذه العلوم ملكة له، وأحاط بمعظم قواعد الشرع؛ ومارسها بحيث اكتسب قوة يفهم بها مقصود الشارع» جمع الجوامع 383/2.

35) الموافقات: 174/4-175، الشاطبي.

36) الموافقات: 65/2.

37) نفسه، 66/2.

38) نفسه، 65/2-66.

39) الموافقات، 324/4.

40) نفسه، 304/4.

41) نفسه، 77/1.

42) الاعتصام 166/1، الشاطبي، تحقيق خالد عبدالفتاح، الطبعة الأولى 1996، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت.

43) نفسه، 166/1 الشاطبي.

44) نفسه.

45) الموافقات، 73/3. الشاطبي.

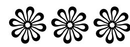
46) التلقي والتأويل، 138، محمد مفتاح.

47) الموافقات، 390/3.

48) نفسه، 42.

49) نفسه.

50) التأويل منهج الاستنباط في الإسلام، 470، أحمد البحراني.



الإيقاع القرآني في الدراسات التراثية

محمد حرير(*)

ملخص البحث:

إن الباحث في المدونة التراثية العربية والإسلامية، يلفي الكثير من نظرات السابقين في كتاب الله العظيم، هذه النظرات التي تبلورت من خلال ما وقع في نفوسهم من جلال نظم الخطاب القرآني، ومن عظيم روعته وجميل أسراره.

وقد كان من بين تلك النظرات، ظاهرة الإيقاع. هذه الظاهرة التي هي بحث إعجاز من إعجاز القرآن؛ وبالتالي هي وجه جديد من وجوه بلاغته الفريدة، لم يكن في مقدور أحد أن يرقى إليها؛ كما أنها ضرب من فنيات القول، حاول البلغاء فوقفوا دونه عاجزين عجز استيئاس واستسلام، فخشعوا له وخروا ساجدين.

توطئة:

الإيقاع بين المصطلح والمفهوم

إن الإيقاع في حقيقته يتمظهر في جل جوانب الحياة الطبيعية للإنسان،

(*) باحث جزائري.

من قول وحركة، بل هو يتمظهر في كل ما يطال هذا الإنسان، وهو بتعبير أحدهم «ظاهرة مألوفة في طبيعة الإنسان نفسه، فبين ضربات القلب انتظام، وبين وحدات النفس انتظام، وبين النوم واليقظة انتظام وهكذا»[1]، وهو كذلك بتعبير أحد آخر: «يمثل في جملة من المظاهر بحيث كان كل شيء في نفسه، ومع غيره إيقاعاً؛ إذا تكرر على سبيل الانسجام والائتلاف، بل إذا تكرر على سبيل التناقض والاختلاف، كتعاقب الفصول مثلاً»[2].

إن الإيقاع في الطبيعة ناموس من نواميس المظاهر الحياتية، كتوالي الليل والنهار والشمس والقمر، ومدار الأيام، والشهور والسنون.. وإذا كان الأمر كذلك؛ فمن الصعوبة بمكان أن نعثر على تعريف يحيط بجوهره، وبالتالي يقف عند حدود ملامحه، ذلك أنه «منذ عهد اليونان الذين كانوا أول من اجتهدوا في تحديده، لايزال مفهوم الإيقاع محل نزاع في الرأي بين الباحثين قدامى ومحدثين»[3].

وقبل الولوج في محاولة معرفة المفاهيم التي اكتنفت هذا المصطلح، يجدر بنا المقام أن نقف عند دلالة هذا المصطلح من وجهة دلالته المعجمية، لنسترفد منها ما قد يعين الدارس في الإمساك بخيط يجعله قادراً على ممارسة حقه في مقاربته لهذا المصطلح (الإيقاع).

إن جل الدارسين يتفقون على أن الإيقاع (Rythme)، هو مصطلح ينحدر من اللفظ الإغريقي (Rythmos)، هذا في التراث الإغريقي[4]. أما في معاجمنا العربية، فهو عندها مستمد من «وقع المطر، وهو شدة ضربة الأرض إذا وبل»[5]؛ كما أنه «من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها، وسمى الخليل رحمه الله كتاباً من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع»[6]، وهو بعبارة أخرى «اتفاق الأصوات والألحان وتوقيعها في الغناء أو العزف»[7].

فالواضح من كل ما مر ذكره، أن (الإيقاع) يقوم على علة الانسجام

والتوافق الحركي والنغمي، والذي من شأنه أن يولد حركة منتظمة يوفرها الإيقاع للغة التي يتخللها. ونحن إذا ما أردنا أن نلامس تعريفات تقترب من ما نصبو إليه، فنجدها كثيرة، فهو «الفاعلية التي تنتقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية.. تمنح التتابع الحركي وحدة نَغميَّة عميقة»[8]؛ كما أن الإيقاع بلغة الموسيقى هو أيضاً «الفاعلية التي تمنح الحياة للعلامات الموسيقية المتغايرة التي تؤلف بتتابعها العبارة الموسيقية»[9].

فهذان التعريفان باستخدامهما للغة الموسيقية، يجعلان الإيقاع لا يخرج عن دائرة الموسيقى بشكل عام، وفي هذا الصدد نلفي تعريفاً آخر يذهب المذهب نفسه، إنه كما أقر بذلك الفارابي «النقل على نغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب»[10].

وهنا لا بأس من الإشارة إلى التعريف بين الوزن والإيقاع إذ طالما يختلط الأمر بينهما، ذلك أن الوزن عندما يتمثل لدى بداية تركيب ما، فإنه «يفتأ قائماً دون أن يصيبه تغيير إلى نهايته مثله مثل الشكل الميكانيكي في حين تجد الإيقاع كأنه خلق جمالي محض»[11].

وإذا ما رمنا استجلاء ملامح الإيقاع وتحديدها أكثر فإننا نجد أنفسنا أمام مصطلح هلامي لاينفك يستقر على وتيرة، إنه تتغير أشكاله بتغيير الخطاب الذي يؤطره فهو بذلك «تفاعل للنبر والكم على اختلاف في الدرجة بين لغة وأخرى»[12]. ولا شك أن الإيقاع بهذه الصفة ينبئ بأهميته وبدوره الفعال الذي يجسده.

لقد سبق وأن ذكرنا بأن معاجمنا العربية ترجمت للإيقاع بأنه الانسجام والتوافق الحركي والموسيقي الذي يولد حركة منتظمة يوفرها الإيقاع للخطاب الذي يتخلله، لكن المتفحص لهذا الأمر لا يجده يتحقق هكذا عفوياً بل لابد من شروط، أقلها أن تتضافر عناصر أخرى تعمل على ظهور تلك الحركة

المنتظمة(*) وهي عناصر يسهل اكتشافها في الموسيقى بيسر، وفي ذلك نلفي الدكتور عز الدين إسماعيل يقول: «والواقع أنه ربما كان من السهل دراسة الإيقاع في الموسيقى وكشف هذه القوانين بسهولة فيها، لأنها فن زماني تتضح فيه الصورة الأولى وتختلط بشيء»[13].

وإذا ما آلينا إلى منظومة العرب الأدبية في جاهليتهم، فإننا نجدها متوقفة في معظمها على إبداعات فنية يكتنفها الإيقاع المنغم بالموسيقى والألحان. وقد تمثل هذا بداية «بالحداء»، ونهاية «بجميل قصائدهم الطوال»، فلقد «عبرت الفاعلية الشعرية عند العرب عن نفسها بغنى إيقاعي مدهش... لقد حفل إيقاع الشعر بحيوية وتنوع، هما نقيض الرتابة المباشر، بل ربما كانت الحيوية المنبعثة من تنوع الإيقاع صورة لحنين لا واع لرفض الرتابة بالغناء، الغناء المرهف، المنسرب، المائج، الراقص، الصاخب أحياناً، الهامس أحياناً، والهازج الراجز أحياناً»[14].

هذا الذي عرضنا، قد تمثل في منظومتنا العربية المعجمية منها والأدبية، والتي حاولت تحديد ملامحه وتبيان جوهره، ولو عن بعد.

أما إذا ما أردنا أن نلتمس ملامحه في مفكرة التنظير العربي؛ فنلفي أنفسنا أمام تعريفات متعددة ومختلفة هي الأخرى على نظير ما مر بنا. فالإيقاع في معجم «روبير» (Robert) على سبيل المثال: «عبارة عن تكرار منتظم لأصوات موسيقية هي بدورها تتولد عن تشاكل العناصر مقطعياً عبر سلسلة عناصر الكلام»[15].

نستطيع أن نستخلص من ما مر ذكره، أن الإيقاع بمفاهيمه ودلالاته، قد لامس مفهوم الإيقاع الذي نبتغيه في مقاربتنا هذه.

الإيقاع في القرآن:

تحتم علينا الدراسة في هذا المبحث، (الإيقاع في القرآن العظيم)، أن نذكر بأن هذه الإيقاعية المنوطة بالدراسة وتتبعها عند التراثيين، أنها ليست بالعمل الفني المقصود لذاته؛ بل إنها وسيلة لا غير، سخرها الخطاب القرآني العظيم بغية تأدية الغرض الديني المنشود. وإن نحن أو غيرنا رأى تجسد هذه الوسيلة الفنية في نظم القرآن؛ فما ذلك إلا من باب التأليف بين الغرض الديني والغرض الفني الذي الهدف منه، التأثير والتمكين قصد الاستجابة والإذعان، وهو بهذا الأمر، آل إيقاعاً قرآنياً مميزاً، جعل منه «تلك الظاهرة العجيبة التي امتاز بها القرآن في رصف حروفه وترتيب كلماته ترتيباً دونه كل ترتيب ونظام تعاطاه الناس في كلامهم»[16].

إذن، نحن أمام (نظام) تمثل في رصف حروف القرآن، وفي ترتيب كلماته، وما هذا الضرب من النظام إلا من معطيات الإيقاع في الخطاب القرآني.

وإن الذي دفع بالاهتمام، وجعله يتزايد نحو مكونات المتن القرآني العظيم بصفة عامة، ونحو إيقاعيته بصفة خاصة؛ هو خروج هذه الإيقاعية – التي أمدت القرآن مكانته الخالدة – عن منظومة أشعار العرب، وما ألفوه فيها، فكانوا أن وجدوا أنفسهم أمام ظاهرة متمثلة في «اتساق القرآن، وائتلاف حركاته وسكناته، ومداته، وغنائه، واتصالاته، وسكناته، ذلك ما يسترعي الأسماع، ويستهوي النفوس بطريقة لا يمكن أن يصل إليها أي كلام آخر من منظوم أو منثور»[17].

ولا يوجد شك يكتنف المتفحص للمتن القرآني العظيم، على أن نظم القرآن، يقوم جمال نسجه على الإيقاع، الأمر الذي جعل الجاحظ ينتبه إلى أهمية دراسة القرآن من حيث أسلوبه، وعجيب نظمه، وفي هذا الشأن نلفي الدكتور محمد زغلول سلام في كتابه: (أثر القرآن في تطور النقد العربي إلى آخر القرن الرابع الهجري)، يقول: «قامت في أواخر القرن الثالث وطوال القرن الرابع

دراسات جامعة شاملة مستقلة لإعجاز القرآن من ناحية نظمه، وعلى أساس الدرس البياني لأسلوب القرآن، وطرق تعبيره المختلفة، وكانت أصول هذه الدراسات قد نجمت من قبل في دراسات القرآن، وسبقت الإشارة إليها من مثل كتاب (نظم القرآن) للجاحظ»[18].

وانطلاقاً من عنوان دراستنا هذه والمتمثلة في أدبية الإيقاع القرآني عند التراثيين؛ فإن الباحث في المدونة التراثية العربية والإسلامية، يعرف كيف خاض العلماء القدامى لهذه الظاهرة الإيقاعية القرآنية، والتي لايزال البحث فيها يستجلي أسرارها الآن وفي المستقبل.

الإيقاع في الفكر التراثي العربي:

إن العقل العربي أول ما بدأ يبحث في حقل الإيقاع، قد انصرف اهتمامه إلى قريض الشعر، وهو ما أكده الدكتور كمال أبو ديب بقوله: «كان العقل الذي اهتدى أولاً إلى إدراك التشكيلات الإيقاعية وأنماطها في القرن الثاني للهجرة عقلاً مكتنهاً ومنقباً، يعود إلى الجذور، وامتاز هذا العقل بسمتين قد تكونان ألصق السمات بالعقل المبدع الكاشف؛ القدرة الفذة على الملاحظة الدقيقة والاستقراء المتقصي الحذر، والقدرة المماثلة على حدس وجود النماذج والأنماط المتكررة الحدوث بين الركام الهائل من الوحدات المحللة، ثم التمكن من صياغة نظام نظري قادر على وصف هذه الأنماط واحتوائها»[19]؛ فكان أن تفتقت قريحة الخليل بن أحمد الفراهيدي باكتشافه العروضي، الأمر الذي أدى إلى الكشف عن جوانب الإيقاع في الشعر العربي.

غير أن هذا الصنيع مافتئ يجعل من العقل العربي، يبقى أسير قبضة تلك البحور الشعرية، وفي ذلك نلفي كمال أبو ديب يرى أيضاً «تحجر معالم الوحدات الإيقاعية التي ابتدعها الخليل في أطر شكلية جاهزة، قد أدى إلى

وضع مزر فقد فيه العقل العربي الاهتمام بتحليل الإيقاع الشعري، باعتباره فاعلاً حيوياً في كل عمل فني يتلقى. هكذا عجز الدارسون عن تحسس الدور الحيوي للإيقاع في قصائد عديدة لأبي تمام والمتنبي مثلاً»[20].

ومن خلال هذه الرؤى، نستطيع أن نقر بأن الإيقاع بشكله الإبداعي، قد استمد وجوده من قريض الشعر العربي التراثي؛ لذلك ظلت معظم المحاولات الباحثة عن ماهية الإيقاع، ضمن دائرة الشعر، دون غيره من الفنون الأخرى كالنثر، على الرغم من وجود أشكال متعددة ومختلفة في القرآن.

وفي الدرس البلاغي، ظل مصطلح الإيقاع غائباً في مؤلفاتهم، اللهم إلا تفطنهم لمصطلحات: (الوزن)، و(القافية)، و(البحور الشعرية)، والتي لا ريب كانوا يقصدون بهذا الإيقاع، غير أن أهل البلاغة قد تفطنوا إلى الإيقاع واهتدوا إليه من خلال تعريفهم للفاصلة القرآنية؛ وعليه، فالفاصلة القرآنية هي منبع الإيقاع في العبارة القرآنية، أو في الخطاب القراني بشكل عام. وبالتالي، فهو – أي الإيقاع – لا يذكر إلا مرادفاً للفاصلة القرآنية، هذه الفاصلة التي نجد بنيتها الإيقاعية تنطلق من سياق السورة التي تكتنفها، كما هو واضح في العديد من السور التي تنتهي جميع فواصلها بـ (فونيمات) واحدة[**].

من هنا نستطيع أن نقرر مبدئياً وبشكل جلي وواضح لأفضلية سبق القرآن في التأصيل للإيقاعية التي مافتئ تحلم بها الفاعلية الشعرية، على الرغم من أنه كتاب تشريع وهداية وإيمان. وعليه، فالقول بأن الإيقاعية لم تتحقق إلا في الأربعينات في القرن الماضي[21]، لهو ضرب من الإجحاف بحق فضل الأسبقية، وإن لوحظ من تقصير في إبراز تلك الأسبقية، فمرجع الأمر إلى عديمة التنظير لكل ما يحيط بالقرآن العظيم في جوانب فنية بما في ذلك الإيقاع الذي هو موضوع دراستنا.

ولكي يتسنى لنا الكشف عن السياق المعرفي الذي تندرج فيه نظرة

القدامى من التراث العربي الإسلامي لظاهرة الإيقاع في القرآن؛ علينا أن نستقرئ بعضاً من التراث الماضي.

التراثيون ومقولة الإيقاع عندهم:

قبل الحديث في هذا الشأن، وحتى تأتي مقاربتنا هذه ممنهجة وذات فائدة؛ فإننا نفرع هذا المبحث إلى ثلاثة فروع الأول منه، نتحدث فيه عن مقولة الإيقاع عند اللغويين، والفرع الثاني منه: نتحدث فيه عن مقولة الإيقاع عند النقاد، والفرع الثالث منه: نتحدث فيه عن مقولة الإيقاع عند علماء الإعجاز.

1 - الإيقاع عند اللغويين:

إن أهل اللغة الذين تحدثوا عن القرآن العظيم كثيرون، نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر: الكسائي، والأخفش، وأبو عثمان المازني، والفراء، وأبو جعفر النحاس.. إذ عالجت جل مؤلفاتهم الناحية اللغوية والنحوية في القران العظيم، ولذلك سميت معظم مؤلفاتهم بمعاني القرآن. ولعل مؤلف (معاني القرآن) للفراء، يأتي على رأس تلك المؤلفات، فهو بمؤلفه هذا، إضافة إلى عنايته بمعظم عناصر البلاغة، كالتشبيهات والاستعارات والمجاز والكناية؛ فإنه بدوره، اعتنى بالناحية النغمية في نظم القرآن، والتوقيع الرتيب فيه، وملاحظة النسق الصوتي فيه وتتبعه. وهو بصنيعه هذا، لم يكتف عند هذا الحد، بل حاول القيام بمقاربة مقارنة بين وزن الشعر وبعض الآيات القرآنية التي كانت على شاكلة الشعر من حيث الوزن، وكان يركز أكثر في هذا العمل على الفاصلة القرآنية[22]، وهو بهذا الفعل أيضاً، نلفيه قد أعطى الأولية إلى الإيقاع.

2 - الإيقاع عند النقاد:

إن من بين الذين اهتموا بأمر الإيقاع من طائفة النقاد من أهل التراث، أو

ممن اشتغلوا بأمر نظم القرآن حينذاك، نذكر: «أبو عبيدة» في كتابه (مجاز القرآن)، و«الجاحظ» في كتابه (نظم القرآن)، و«ابن قتيبة» في كتابه (تأويل مشكل القرآن). فكل هذه الكتب تقريباً، جاءت لتعتني بأسلوب القرآن من حيث نظمه، ومن حيث العلاقة بين ألفاظه ومعانيه وما إلى ذلك.. غير أننا نجد كتاب (تأويل مشكل القرآن) لابن قتيبة يعد الأهم من بين تلك المؤلفات التي تحدثت عن ماهية الإيقاع، وذلك بتعرضه لنظم الألفاظ ورصفها بعضها إلى بعض في انسجام محكم بينها وبين معانيها، كما نعرض إلى النغم الموسيقي المتمثل في النظم والإيقاع الداخلي للآيات، والنابع من تآلف الحروف واطراد الفواصل أو اختلافها[23].

فجمالية الخطاب القرآني في منظور ابن قتيبة تستمد شرعيتها من تآلف نظم الألفاظ ونظم الموسيقى.

3 - الإيقاع عند علماء الإعجاز:

إذا رجعنا إلى المدونة التراثية لمعرفة من اهتموا بأمر الإعجاز، نجدهم كثر هم الآخرون، وقد كانوا في مؤلفاتهم يباشرون الظاهرة الإعجازية بوضوح، وعليه كانت معظم مؤلفاتهم تحمل اسم (الإعجاز القرآني).

من جملة تلك الطائفة التي اهتمت بهذا الأمر الإعجازي، نرى القاضي عياض (ت: 544هـ) في كتابه (الشفا بتعريف حقوق المصطفى) والرماني (ت: 386هـ) في كتابه (النكت في إعجاز القرآن)، والخطابي (ت: 388هـ) في كتابه (البيان في إعجاز القرآن)، والباقلاني (ت: 403هـ) في كتابه (إعجاز القرآن)، والجرجاني (ت: 471هـ) في رسالته (الشافية).

ونظراً لما احتوته هذه المؤلفات من حديث عن إعجاز القرآن والمتمثل

خاصة في تآلف نظم ألفاظه مع نغمه الموسيقي، فقد رأينا أن نتخير بعضاً منها للوقوف عند مقولة الإيقاع وفكرتها في مؤلفاتهم.

أ - كتاب: (النكت في إعجاز القرآن):

لقد أشار الرماني مؤلف هذا الكتاب إلى ما يوحي بالإيقاعية القرآنية، وهو في تجنبه بالتصريح بلفظ الإيقاع، يعود إلى غياب المصطلح في ذلك الزمان غير أن المتتبع لنصوصهم يجدهم يقفون عند ما من شأنه أن يدخل في البنية الإيقاعية من عناصر، كاختيار الألفاظ المناسبة التي يجب أن تصبغ بصبغة جمالية فنية تقوم على تقديمها لتتلقفها الأسماع، فلا تمجها، وتستهويها القلوب فلا تملها، ولعل الإيقاع هو المعول عليه هنا، يقول الرماني في ذلك: «وليست البلاغة إفهام المعنى، لأنه قد يحقق اللفظ على المعنى وهو غث مستكره، ونافر متكلف؛ وإنما البلاغة إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ»[24].

والإيقاع عند الرماني، وإن لم يكن هو يصرح به؛ فهو ما يحصل للكلام من الحسن في السمع، والسهولة في اللفظ بتعديل الحروف، ويقول في ذلك: «والفائدة في التلاؤم حسن الكلام في السمع، وسهولته في اللفظ وتقبل المعنى له في النفس لما يرد عليها من حسن الصورة، وطريق الدلالة، ومثل ذلك مثل قراءة الكتاب في أحسن ما يكون من الخط والحرف، وقراءته في أقبح ما يكون من الحرف والخط، فذلك متفاوت في الصورة وإن كانت المعاني واحدة»[25].

إن الذي يحسن الصورة حتى يكون مثلها في تحسين المعاني، هو ما يكون من المتكلم من حسن العبارة عن تلك المعاني، وتوجيه الألفاظ التي تؤلفها من أثقف جهاتها لها وأقربها منها وألذها في النفس.

ويقول الرماني في باب (الفواصل): «الفواصل حروف متشاكلة في المقطع توجب حسن إفهام المعاني»[26]. يتبين من هذا القول، أن تشاكل المقاطع في

منظور الرماني، يحسن النظم تحسيناً بليغاً، وخاصة إذا كانت هذه الحروف المتشاكلة، غير متكلفة ولم تجعل المعاني تابعة لها. فهو يرى في التشاكل أو التشابه عذوبة تستأنس بها الأسماع.

ب - كتاب: (البيان في إعجاز القرآن):

قال الخطابي من جملة ما قاله في كتابه هذا: «... وإنما يقوم الكل بهذه الأشياء الثلاثة: لفظ حامل، ومعنى به قائم، ورباط لهما ناظم»[27]. إن الخطابي يقرر بوضوح من خلال نصه هذا، أن المعنى لا يتحقق ولا يجد مكانه من التمكين إلا بوجود نظام، من شأنه أن يحقق الائتلاف والارتباط للألفاظ. ولا ريب أن الإيقاع من أهم المظاهر التي تقيم ذلك الصنيع؛ كما أننا نجده يشير إلى بلاغة المتن القرآني العظيم جاعله في أرقى الأساليب البلاغية من حيث جمال نظمه وكرم إيقاعه وعذوبة لفظه؛ ذلك أنه بتأملك إياه «لا ترى نظماً أحسن تأليفاً وأشد تلاؤماً وتشاكلاً من نظمه»[28]. ونحن إذا ما فتشنا في بنية الإيقاعية بوجه عام، نجد عنصر التلاؤم وعنصر التشاكل، من أهم عناصرها؛ بل نلفي الخطابي في موطن آخر يقر بوضوح أن الإيقاع هو من مكونات إعجازية القرآن، فيقول في شأن ذلك: «والتحقيق أن أجناس الكلام مختلفة، ومراتبها في درجات البيان متفاوتة؛ فمنها البليغ الرصين الجزل، ومنها الفصيح الغريب السهل، ومنها الجائز الطلق الترسل، وهذه أقسام الكلام الفاصل المحمود؛ فالأول أعلاها، والثاني أوسطها، والثالث أدناها وأقربها، فحازت بلاغات القرآن من كل قسم من هذه الأقسام حصة، وأخذت من كل نوع شعبة، فانتظم لها بانتظام هذه الأوساف نمط من الكلام يجمع صفتي الفخامة والعذوبة، وهما على الانفراد في نعومتها كالمتضادين؛ لأن العذوبة نتاج السهولة؛ والجزالة والمتانة يعالجان نوعاً من الوعورة؛ فكل اجتماع الأمرين في نظمه، مع نبو كل واحد منهما عن الآخر فضيلة خص بها القرآن؛ ليكون آية بينة لنبيه ﷺ»[29].

جـ - كتاب: (إعجاز القرآن):

هذا الكتاب لصاحبه الإمام القاضي أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني، أما رؤية مؤلفه للإيقاعية القرآنية؛ فإننا نستطيع أن نستشفها من خلال الكثير من مقاطع كتابه هذا، فقد ذهب إلى أن «الكلام يتبين فضله ورجحان فصاحته بأن نذكر منه الكلمة في تضاعيف كلام أو تقذف ما بين شعر فتأخذها الأسماع فتتشوف إليها النفوس»[30].

إن اللفظة في رأي القاضي أبي بكر الباقلاني لا تستحسن إلا إذا لامست الأسماع في سياق إيقاعي يمنح لها العذوبة والانجذاب ويدفع عنها السأم والملل.

وهو في موطن آخر، يتحدث عن القرآن من وجهة فنية خالصة، فيقول: «فالقرآن أعلى منازل البيان، وأعلى مراتب ما جمع وجوه الحسن وأسبابه وطرقه وأبوابه، من تعديل النظم وسلامته وحسنه وبهجته وحسن موقعه في السمع، وسهولته على اللسان، ووقوعه في النفس موقع القبول... وإذا علا الكلام في نفسه كان له مع الوقع في القلوب والتمكن في النفوس ما يذهل ويبهج، ويقلق ويؤنس، ويطمع ويؤيس، ويضحك ويبكي ويحزن ويفرح، ويسكن ويزعج، ويشجي ويطرب، ويهز الأعطاف، ويستميل نحوه الأسماع»[31].

ولا يخفى على عارف بأمور الفن وصناعة النظم، أن الذهول والابتهاج والاستئناس والشجى والطرب والاهتزاز والاستمالة، لا تأتي إلا من جهة تمثل الإيقاع في الكلام، وهو الأمر الماثل في الخطاب القرآني بشكل جلي وواضح.

الخاتمـــة:

إذا كان من الجائز تدبيج خاتمة تأتي تتويجاً لما تجسد ذكره في هذه الدراسة المتواضعة؛ فإننا نستنتج أن البحث في تتبعه لمصطلح الإيقاع وفي

محاولته الوقوف عند إشكالية مفهومه، أن الإيقاع شكل صوراً كثيرة ومتعددة في مختلف جوانب الحياة؛ كما أننا حينما قاربناه معجمياً، لم نجد من المعاجم من أحاط بجوهره، غير أننا حاولنا أن نسترفد من هذه المعاجم ما يلامس ما نصبو إليه في موضوعنا هذا. ثم بعد ذلك أفردنا مبحثاً بيناً فيه ماهية الإيقاع في القرآن العظيم، فكانت النتيجة أن ألفيناه ينحو منحًى إعجازياً وظف فنياً ليسخره الخطاب القرآني لتحقيق الغرض الديني وتمكينه، ومن هنا تجسد تميزه من غيره من الإيقاعيات.

ولما حاولنا تلمس هذه الظاهرة الإيقاعية عند التراثين – من لغويين ونقاد وإعجازيين – ألفيناهم قد اهتموا بهذه الظاهرة حتى وإن غاب المصطلح لديهم حينذاك؛ فأعطوها عناية متميزة من خلال مؤلفاتهم وشروحاتهم.

ولكن بعد هذا وذاك، نضيف القول، بأن أدبية الإعجاز القرآني متمثلة في إيقاعيته، ليست هي التي تقطع لنا وحدها بإعجاز القرآن العظيم. وإن وجهه الإعجازي يتمثل قائماً في خلوده، وخلود الرسالة التي جاء بها، والتي أحدثت ثورة في حياة المسلمين؛ كما يتمثل وجهه الإعجازي أيضاً، في كونه أعطى للعقل الإنساني حريته وحثه على النظر والفكر والتفكير والعمل لما فيه خير الدنيا والآخرة»[32].

الهوامش

1) فلسفة وفن: زكي محمود. مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر. القاهرة 1963، ص 210.

2) نظرية القراءة – تأسيس النظرية العامة للقراءة الأدبية، د. عبدالملك مرتاض. دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر 2003، ص 226.

3) الإيقاع في الشعر العربي: محمود المسعدي، مؤسسات عبدالكريم بن عبدالله. تونس 1986، ص 5.

4) ينظر في ذلك: Paul Robert, Le Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue Française, Société fu Nouveau Littré Le Robert, Paris XI° Tome: 6, P: 99 (Rythme).

5) لسان العرب: ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري: طبعة مصورة عن مطبعة بولاق، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ج 10، ص 284.

6) المصدر نفسه، ج 10، ص 290.

7) لاروس – المعجم العربي الحديث، د. خليل الجر. مكتبة باريس 6، 1973، ص 205.

8) في البنية الإيقاعية للشعر العربي: د. كمال أبو ديب. دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية 1981، ص 230.

9) المرجع نفسه، ص 231.

10) إيقاعات الموسيقى العربية وأشكالها: المهدي صالح. قرطاج، تونس 1990، ص 12.

11) Jeab Coheb, structure du langage poétique Flammation, Paris 1966, P: 42.

12) في البنية الإيقاعية للشعر العربي: د. كمال أبو ديب، ص 306.

*) تلك الشروط أو بالأحرى العناصر، لخصت في نقاط ثلاث: «النسبة في الكميات والتناسب في الكيفيات والنظام والمعاودة في الدورية»؛ نظرية إيقاع الشعر العربي: محمد العياشي، المطبعة العصرية، تونس 1976، ص 43.

13) الأسس الجمالية في النقد العربي – عرض وتفسير ومقارنة. د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة 1412هـ–1992م، ص 187.

14) في البنية الإيقاعية للشعر العربي: د. كمال أبو ديب، ص 43.

11) Paul Robert, Le Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue Française, Tome: 6, P: 99 (Rythme)

16) مناهل العرفان في علوم القرآن: محمد عبدالعظيم الزرقاني. دار المعرفة، بيروت – لبنان. الطبعة الثانية 1422هـ – 2001م، ج 2، ص 194.

17) التعبير الفني في القرآن: د. بكري شيخ أمين. دار الشروق. الطبعة الرابعة 1980، ص 185.

18) أثر القرآن في تطور النقد العربي إلى آخر القرن الرابع الهجري. د. محمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر. الطبعة الثانية 1961، ص 232.

19) في البنية الإيقاعية للشعر العربي، د. كمال أبو ديب، ص 44.

20) المرجع نفسه، ص 45.

**) يتجسد ذلك مثلاً في سورتي: «الضحى» و«الانشراح».

21) ينظر: القصيدة المغربية المعاصرة. عبدالله راجع. منشورات عون. الدار البيضاء، المغرب، ص 103.

22) ينظر: التعبير الفني في القرآن: د. بكري شيخ أمين، ص 157.

23) ينظر: المرجع نفسه، ص 162.

24) النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن: أبو الحسن علي بن عيسى الرماني، تحقيق وتعليق: محمد خلف الله، ود. محمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، الطبعة الثانية 1387هـ – 1968م، ص 75.

25) المصدر نفسه، ص 96.

26) النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن: أبو الحسن علي علي بن عيسى الرماني، ص 97.

27) بيان إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، أبو سليمان حمد بن محمد بن إبراهيم الخطابي. تحقيق وتعليق محمد خلف الله ود. زغلول سلام. دار المعارف بمصر الطبعة الثانية 1387هـ – 1968م، ص 27.

28) المصدر نفسه، ص 27.

29) الإتقان في علوم القرآن: جلال الدين السيوطي. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم. المكتبة المصرية، صيدا، بيروت، 1418هـ – 1997م، ج 4، ص 12.

30) إعجاز القرآن: القاضي أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني، تحقيق: أحمد صقر، دار المعارف بمصر. الطبعة الرابعة، 1963، ص 42.

32) ينظر: المجموع الكاملة، عباس محمود العقاد: دار الكتب اللبناني، بيروت. الطبعة الأولى 1974، ج 6، ص 197.



مِنَح الخلفاء ومِحَن الفقهاء

المعرفة والسلطة في العصر العباسي

قحطان صالح الفلاح(*)

لعل العلاقة بين المعرفة والسلطة ترجع إلى زمن موغل في تاريخ الإنسانية، ولعل أنماط هذه العلاقة وأشكالها قد تجلت في اجتماع المعرفة والسلطة في شخص واحد، أو تكاملهما، أو قد يعتري هذه العلاقة صراع عنيف جلي حيناً، وساكن حيناً آخر، ولا تعدو العلاقة بين السلطة والمعرفة في تاريخنا، هذه الأشكال أو الأنماط.

فقد كان الرسول ﷺ يجمع إلى النبوة رئاسة الحكم في الدولة، فهو مبلغ رسالات ربه في الدين والتشريع، وحاكم يرأس الدولة ويديرها، ففي مجال السلطة التنفيذية كان الرسول ﷺ يجيّش الجيوش، ويعلن الحرب، ويبرم المعاهدات، ويوزع الغنائم، ويعيّن الولاة، وغير ذلك، وكان يحكم بين المتخاصمين في ميدان السلطة القضائية، أما السلطة التشريعية، فتتمثل في كتاب الله وسنة رسوله ﷺ. وبكلمة أخرى: كان رسول الله ﷺ يمثل السلطتين الدينية والسياسية. كما استطاع الخلفاء الراشدون أن يجمعوا بين السلطتين؛ ليحققوا مفهوم الخلافة بمعناها الكامل، كما يراه أهل السنة، «فقد كان هؤلاء يملكون

(*) ناقد مغربي.

السلطة الدينية؛ ولكن ليس بالمفهوم الشيعي، بمعنى قدرتهم على التشريع، كما كان الرسول ﷺ يفعل؛ وإنما كانت سلطتهم تلك تنحصر في تفسير قواعد الشرع، الذي تمثل في القرآن والسنة والنبوية، وفي توضيح بعض جوانبه التطبيقية على حوادث جدّت في عصرهم، لم يعرفها عصر الرسول ﷺ. ولذا فإن المسلمين يعتبرون أقوال الخلفاء الراشدين وأفعالهم في هذا المجال، مصدراً من مصادر التشريع، يأتي بعد النص القرآني والسنة النبوية»[1].

ومن المعلوم أن الأمويين خالفوا المفهوم الإسلامي في الخلافة، القائم على الاختيار الحر أو الشورى، واعتمدوا النظام الوراثي الذي يحصر الخلافة في بني أمية، وحاولوا إكساب حكمهم صفة الشرعية الدينية، من خلال الإفادة من مقولة الجبر، وتأييد القائلين بها؛ أي إن قضاء الله وقدره هو الذي ساق إليهم الحكم، والله تعالى قدّر على الإنسان مصيره، فلا جدوى من الخلاف، وعليه أن يخلد إلى السكينة، ويرضى بقدر الله. وكان ممّن يُنكر عليهم هذا القول وغيره الحسن البصري (ت 110هـ)؛ إذ إن الناس مسؤولون ومحاسبون عن أعمالهم، خلفاء أو غير خلفاء، ولكنه كان يرفض المعارضة المسلحة – بتعبيرنا المعاصر – رفضاً تاماً، على الرغم من نقده إياهم صراحة وعلانية[2]. والمهم أن الأمويين – ومَنْ أتى بعدهم أيضاً – اتبعوا طرائق عدة؛ لإضفاء الشرعية الدينية على حكمهم، وآزرهم بعض الفقهاء فتجوّزوا في ولاية العهد والاستخلاف، والإمام المتغلّب، وما إلى ذلك، مما يتعلق بأحكام الإمامة ونظام الحكم في الإسلام. وذلك مجاراة للواقع السياسي المفروض، حتى قيل: «إمامٌ جائرٌ خيرٌ من فتنةٍ تعمّ»!

ولم يكن العباسيون أقل من بني أمية حرصاً على إضفاء غلالة الشرعية على حكمهم، بل أحاطوا أنفسهم بهالة من القداسة والتعظيم، فعمّقوا المعاني الدينية حول خلافتهم، وعملوا على تقوية الروابط بين الجوانب الدينية والدنيوية، وبدا كأنهم يملكون السلطتين الدينية والسياسية، «فقد كان الخلفاء يسعون إلى إبراز مكانتهم الدينية باعتبارهم خلفاء النبي ﷺ، بما تحمله هذه الكلمة من

دلالات دينية ودنيوية، إلا أنهم كالأمويين، لم يمثلوا، على الإطلاق، تلك السلطة، كما كانت عند الخلفاء الراشدين»[3].

ولذا نجد الفقيه الأندلسي أبا بكر بن العربي (ت 543هـ) يقول: «كان الأمراء قبل هذا اليوم، وفي صدر الإسلام، هم العلماء، والرعية هم الجند، فاطّرد النظام، وكان العوام القوّاد فريقاً والأمراء آخر. ثم فصل الله الأمر، بحكمته البالغة وقضائه السابق، فصار العلماء فريقاً، والأمراء آخر، وصارت الرعية صنفاً، وصار الجند صنفاً آخر، فتعارضت الأمور»[4]. وفعلاً، كان لاصحابة علماء وأمراء في الوقت نفسه، (يحكمون بالشرع ويشرِّعون للحكم)، كما يقول عابد الجابري[5]، فكانوا يمارسون السلطة، ويوظفونها في سبيل نصرة الدين والعقيدة، لا لهدف سياسي، كما حدث في كثير من المواقف في العصرين الأموي والعباسي؛ إذ يتخَذ الدين وسيلة لخدمة أهداف وأغراض سياسية. فكان الدين، في العصر الراشدي، «يؤسس السياسة ويحكمها، وكانت السياسة تطبيقاً للدين وخادمة له»[6]. وهذا هو المفهوم الإسلامي الحق في نظرية الحكم.

ونخلص من هذا كله إلى ما يعنينا، ههنا، ذكره، وهو أن فئة الفقهاء والمحدثين والعلماء قد أضحت تمثل سلطة دينية واجتماعية مستقلة، على نحوٍ ما، في العصر العباسي الأول، ومنذ أواخر العصر الأموي؛ إذ كان لهم مطلق الحرية بالاجتهاد والتفكير، «وكانت السلطة الحقيقية لهؤلاء تأتي من أنهم يشكلون مرجعاً، تجد لديه العامة حلولاً لمشكلاتهم اليومية في ضوء الشريعة الإسلامية، وكان مما يزيد في تلك السلطة أنهم كانوا مطلقي الحرية في تعدد الآراء المتمثل في الاجتهاد، ولم يكن هناك قانون واحد أو مذهب فقهي معتمد بشكل رسمي...»[7].

وقد حاول الخلفاء استمالة الفقهاء، وتقريبهم، ومهادنتهم، وإغداق النعم عليهم، واحترامهم، أو التظاهر بذلك؛ لأن حكمهم يجب أن يوافق الشريعة، لكي

يكون شرعياً، واعتراف الفقهاء قمينٌ بإضفاء غِلالة الشرعية عليه؛ نظراً لمكانتهم الدينية والاجتماعية، وتأثيرهم الواسع على فئات الشعب؛ إلا أن هذا لا يعني تسليم الحاكم بسلطة الفقيه، والسماح له بالقيام بدور الرقيب على سلطته السياسية، لذا سعى الخلفاء إلى استتباع الفقهاء، بالترغيب أو الترهيب؛ إذ إن الحاكم، حين تلقّب بالخليفة «فلكي يدّعي أنه خليفة الرسول؛ أي إنه هو القيّم على الوصل بين السياسة والشريعة. قد يستشير العلماء - وهو دائماً يحرص على أن يكون له علماؤه - ولكنها استشارة يعتبرها غير مُلزمة، أو هو يستصدرها منهم لتبرير قرار قد هيأ له سلفاً، ويبقى مبدأه هو جعل سلطة العلماء تابعة لسلطته السياسية»[8].

والحق، أن الخلفاء العباسيين أظهروا اهتماماً بالغاً بالفقهاء، فحاولوا تقريبهم، وضمهم إلى حاشيتهم، والإفادة منهم في تثبيت دعائم سلطانهم، والظهور بمظهر حُماة الدين، فكان أنْ تجردوا للضرب على أيدي الزنادقة، وخاصة في زمن المهدي، الذي اتخذ ديواناً خاصاً لتعقب الزنادقة، «ونصب لهم حرباً لا هوادة فيها ولا لين، فكل من تثبت عليه زندقته، قُدّم وقوداً لتلك الحرب، التي ظلت قائمة إلى عهد ابنه الرشيد»[9]. وقد كان خطر الزندقة عظيماً على الدولة والإسلام، فالدولة قادمة على الإسلام، وتحكم باسمه. ولذا لم يجردوا لهم السيف فحسب، وإنما مضوا يجادلونهم ويحاجونهم، وينقضون شبهاتهم بالحجة والبرهان، وتأليف الرسائل والكتب للرد عليهم. وقد حاول هؤلاء الزنادقة تشويه العقيدة الإسلامية، فوجدوا في الحديث الشريف مجالاً رحباً لذلك، فطفِقوا يضعون الأحاديث على رسول الله ﷺ؛ لإفساد عقيدة المسلمين، وقد انبرى لهم علماء الحديث، فاعتمدوا منهجاً صارماً في نخلها وبيان الموضوع منها. ذُكِر أن هارون الرشيد أخذ زنديقاً، فأمر بضرب عنقه، فقال له الزنديق: لِمَ تضرب عنقي؟ قال له: أُريح العباد منك، قال: فأين أنت من ألف حديث وضعتها على رسول الله، كلها ما فيها حرف نطق به؟ قال: فأين أنت يا عدو الله من أبي إسحاق الفزاري وعبدالله بن المبارك، ينخُلانها فيخرجانها حرفاً حرفاً[10]؟!

وكان من حرص الخلفاء العباسيين على استقطاب الفقهاء واستمالتهم أن وسعوا لهم في مجالسهم، التي حفلت بالعلماء والفقهاء، فضلاً عن الأدباء والمغنين والكتّاب والندماء، ومن لف لفهم. ولم يكن احتفاؤهم بالفقهاء والعلماء لتزيين مجالسهم بهم، أو لإجلالهم واحترامهم، أو للتباهي بأنهم يرعون العلم والعلماء، أو لإضفاء صبغة دينية على حكمهم فحسب، وإنما في بعض الأحيان لتسويغ أفعالهم، التي لا تتفق مع أحكام الشريعة، أو مع ما روّجوه عن أنفسهم من أنهم حُماة الدين، الساهرين على تطبيق أحكام الإسلام. إذ إن فقهاء السوء، وعلماء السلاطين، في كل زمان، كثيراً ما سوّغوا للحكام أفعالهم، وزعموا أنها تصدر عن إرادة الله، والتمرد عليها فيخرج المرء عن الجماعة وملة الإسلام. وقد يُخرِّجون أحاديث رسول الله ﷺ في طاعة أولي الأمر عن دلالتها الصحيحة، فيُوجبون على الرعية طاعة الحكام، وتسليم زمام الأمر لهم، دون تمييز بين الصبر على المكاره والضعف والخنوع، وكأن الإسلام سند للظلم، ودعامة للاستبداد، وسبيل لفقهاء السوء، يُظاهرون به أئمة البغي، وزبانية العدوان!

وقد وُصفت الدولة العباسية بأنها «كانت دولة ذات خُدَع ودهاء وغدر»[11]، وإن كنا لا نقر بهذا الوصف على إطلاق القول وإجماله، غير زنه كثيراً ما نُقضت العهود، واستُحلت الدماء، ونُكثت الأيمان، وكان مثير أغلب خصوم السياسة الفتك بهم، على الرغم من العهود والمواثيق، التي أخذوها لأنفسهم، كما مر بنا من قبل. فيزيد بن عمر بن هُبَيرة، والي الأمويين على العراق مكث أربعين يوماً يشاور العلماء والفقهاء في الأمان الذي أُعطي له من جانب العباسيين؛ ليتبين فيه مكامن الضعف والقوة؛ ولكيلا يكون فيه ثغرة ينتقض من جهتها، حتى رضيه، ومع ذلك نقضوا أمانه، ولم يرقُبوا فيه إلاً ولا ذِمَّة[12]. ويكمن دور فقهاء السلاطين في إفتاء الحكام ببطلان الأمان، ومن ثَمَّ إباحة الغدر وتحليله لهم، بفتاوى زائفة، يبتغون منها عَرَض الحياة الدنيا، والله عنده حسن المآب. ذكر المؤرخون أن الرشيد أراد أن ينقض الأمان الذي أعطاه ليحيى

ابن عبدالله، من آل علي رضي الله عنه، وكان خرج عليه، فدعا به، «وقد حضره أبو البختري القاضي، ومحمد بن الحسن الفقيه صاحب أبي يوسف، وأحضر الأمان الذي كان أعطاه يحيى، فقال لمحمد بن الحسن: ما تقول في هذا الأمان؟ أصحيح هو؟ قال: هو صحيح، فحاجه في ذلك الرشيد، فقال له محمد بن الحسن: ما تصنع بالأمان؟ لو كان محارباً ثم وُلّي كان آمناً. فاحتملها الرشيد على محمد بن الحسن، ثم سأل أبا البختري أن ينظر في الأمان، فقال أبو البختري: هذا مُنتقض من وجه كذا وكذا، فقال الرشيد: أنت قاضي القضاة، وأنت أعلم بذلك، فمزق الأمان»[13]!!

ومهما يكن أمر هذه الرواية، من حيث الصحة أو عدمها، فعلى هذا النحو، يُسوّل فقهاء السلاطين، وعلماء السوء، لأولي الأمر ما ترضاه نفوسهم، وتشرئب له أعناقهم، على الرغم من مخالفته أحكام الله، وسنن نبيه ﷺ، وما تعارف عليه ذوو الحِجا والمكارم والأخلاق الحميدة، بل ما أَنِفَت منه العرب في جاهليتها الجَهْلاء، وقد افتتح عيسى بن موسى العباسي إحدى رسائله إلى عمه الخليفة المنصور – وقد أراده على خلع نفسه من ولاية العهد، لصالح ابنه المهدي – بقوله تعالى: ﴿ **والمُوفُون بِعَهدِهِمْ إذا عَاهَدوا والصَّابرينَ في البأسَاءِ والضَّرَّاءِ وحيْنَ البأْسِ** ﴾ [البقرة: 177/2]، وقوله جل وعلا: ﴿ **وأوْفُوا بالعَهْدِ إنّ العَهْدَ كانَ مَسْؤولاً** ﴾ [الإسراء: 34/17].

وقد حمل الإمام الغزالي (ت 505هـ) على (فقهاء الدنيا) و(علماء السوء)، كما يسميهم، الذين طلبوا علم الفقه؛ تقرباً من أهل السلطة، فقال: «وقد كان أكثر الإقبال في تلك الأعصار على علم الفتاوى والأقضية؛ لشدة الحاجة إليها في الولايات والحكومات». ويضيف الغزالي أن (علم الكلام) إنما عُني به، وأكبّ الناس عليه؛ لاهتمام أهل السلطان به، «ثم ظهر بعد ذلك من الصدور مَنْ لم يستصوب الخوض في الكلام، وفتْح باب المناظرة فيه؛ لما كان قد تولّد من فتح بابه من التعصبات الفاحشة، والخصومات الفاشية، المُفضية إلى إهراق الدماء

وتخريب البلاد، ومالت نفسه إلى المناظرة في الفقه (...) فترك الناس الكلام، وفنون العلم، وانثالوا على المسائل الخلافية بين الشافعي وأبي حنيفة على الخصوص (...). ولو مالت نفوس أرباب الدنيا إلى الخلاف مع إمام آخر من الأئمة، أو إلى علم آخر من العلوم؛ لمالوا أيضاً معهم، ولم يسكتوا عن التعلل بأن ما اشتغلوا به هو علم الدين، وأن لا مطلب لهم سوى التقرب إلى رب العالمين»[14]!

إذن، ثمّة علاقة وطيدة بين السياسة والإقبال على علوم الدين، سواء أكان الفقه أم علم الكلام والمناظرة؛ إذ إن الدافع إلى تعلم هذه العلوم، أو غيرها، هو مِنَح السلاطين على اختلاف أشكالها وأنواعها، عند كثير من الناس، أو عند مَنْ هِجِّيراه ووكْده الحصول على الجاه ورفيع المنزلة، وإلا فثمة فقهاء كان يفرون من السلطان فرار الجبان من سُوْح الوَغَى! وكان صنيعهم هذا مدعاة إلى الإقبال على علم الفقه من قبل طلاب الدنيا؛ إذ «كانوا إذا طُلِبوا هربوا وأعرضوا، فاضطر الخلفاء إلى الإلحاح في طلبهم لتولية القضاء والحكومات؛ فرزى أهل تلك الأعصار عز العلماء، وإقبال الأئمة والولاة عليهم، مع إعراضهم عنهم، فاشرأبوا لطلب العلم؛ توصلاً إلى نيل العز، ودَرْك الجاه من قِبل الولاة»[15].

وفي العصر العباسي الأول عاش أئمة الفقهاء وكبارهم، وهم: الأئمة الأربعة - رحمهم الله - فضلاً عن جعفر الصادق (ت 148هـ)، والأوزاعي (ت 157هـ)، وسفيان الثوري (ت 161هـ)، والليث بن سعد (ت 175هـ)، وعبدالله بن المبارك (ت 181هـ)، وسفيان بن عُيَيْنة (ت 198هـ)، والبُوَيْطي (ت 231هـ) صاحب الشافعي، وغيرهم. وكان الفقه في هذا العصر ازدهر ازدهاراً عظيماً، وكان جل هؤلاء ممّن عزف عن أموال السلاطين ومِنحهم، فالإمام أبو حنيفة (ت 150هـ) لا يقبل أموالهم، وكذلك سفيان الثوري الذي كان يخشى أن يستميله الحكام إليهم، بأُعطياتهم وأموالهم، فلا يعد يرى سيّئتهم سيّئة[16]، وهو من أشد الفقهاء مجافاة للسلطان، قيل: «لقي أبو جعفر سُفيان الثوري في الطواف،

وسفيان لا يعرفه، فضرب بيده على عاتقه، وقال: أتعرفني؟ قال: لا؛ ولكنك قبضت عليّ قبضة جبار! قال: عِظني أبا عبداله، قال: وما عملت فيما علِمت فأعِظك فيما جَهلت؟ قال: فما يمنعك أن تأتينا؟ قال: إن الله نهى عنكم، فقال تعالى: ﴿**ولا تَركَنوا إلى الذين ظَلَمُوا فتَمَسَّكُمُ النَّارُ**﴾[17]، فمسح أبو جعفر يده به، ثم التفت إلى أصحابه، فقال: ألقينا الحب إلى العلماء فلقطوا؛ إلا ما كان من سفيان، فإنه أعيانا فِراراً»[18].

وكان امتناع هؤلاء الفقهاء عن أموال السلاطين وعطاياهم، بدافع الورع، ودخول بعض ما فيه شبهة إلى المال العام. وقد كان العطاء السياسي من ثوابت السياسة الأموية، وحذا حذوهم بنو العباس، وقد تمكنوا من خلاله أن يستميلوا خصومهم، ويكسبوا مزيداً من الأعوان والأنصار، ويحافظوا على سلطانهم. ويستحضر المرء، في هذا الصدد، موقف عليّ بن أبي طالب رضي الله عنه، وصرامته في إنفاق المال العام، إلا بحقه، وكيف قَدِم عليه أخوه عقيل، راجياً منه قضاء دين لَزِمه، فقال له علي رضي الله عنه: «يا أخي، ليس لك في هذا المال غير ما أعطيتك؛ ولكن اصبر حتى يجيء مالي، وأعطيك منه ما تريد». فلم يرض عقيل، وغادره إلى معاوية، فأعطاه ما أراد[19].

بيد أن بعض الفقهاء لم يرد بأساً في قبول مِنَح الخلفاء، كالإمام جعفر الصادق، ومالك (ت 179هـ)، والشافعي (ت 204هـ) وغيرهم. وكان مالك، رحمه الله، ممّن يدخل على الخلفاء والولاة، ويقول: «لولا أنّي آتيهم ما رأيت للنبي ﷺ، في هذه المدينة، سُنة معمولاً بها»[20]. فالغاية التي يرتئيها مالك وغيره من الفقهاء الصالحين، من دخولهم على السلاطين، تكمن في نصحهم وأمرهم بالمعروف ونهيهم عن المنكر؛ لأنهم إن تخلّفوا عنهم جاءهم من يزين لهم سوء أعمالهم، ويفتيهم بما ليس في مصلحة الأمة. وكان الإمام مالك ممّن يأخذ حِباء السلاطين أيضاً، ويعلل ذلك بقوله: «مالٌ في شُبهة خيرٌ من مسألة الناس»[21].

وإذا كان من الأئمة من لا يقبل مال السلطان، كما قلنا، فلأن بعضهم كان ذا يسار كأبي حنيفة، وعبدالله بن المبارك، وكانا تاجرين موسرين، أو كان شديد الورع كسفيان الثوري. وتجدر الإشارة إلى أن هؤلاء الأئمة، ممّن يأخذ أموال السلطان وعطاياه، كانوا ينفقونها ويتصدقون بها على الفقراء والمحتاجين، ولم تكن تأخذهم في الله لومة لائم؛ أي إنهم لا يُحابون السلطان لأجل ماله وعطاياه، وثمّة أمثلة عدة على ذلك. وعلى أية حال، فإن من العلماء من يرى أن اتباع من امتنع عن الأخذ أحسن من اتباع من أخذ، مع عدم حُرمة الأخذ[22].

ومن مظاهر زهد الفقهاء في ذلك العصر امتناعهم عن الولايات، واعتذارهم عن القضاء، فلم يكن كبارهم يرغب فيه، ويحرص عليه، كما حرص عليه من أتى بعدهم من فقهاء السلاطين، وعلماء السوء، وقد كانوا يعذبون على عدم قبول المناصب، التي يتهافت عليها غيرهم، فيمتنعون أيّما امتناع. وكان أبو حنيفة، رحمه الله، مثالاً يُحتذى في الزهد بالمناصب، فقد ضُرب بالسياط على تولي القضاء، زمن الأمويين، فأبي، كما أرادوه أن يكون حاكماً على بيت المال فامتنع، وأراده المنصور على القضاء فتأبّى، وضُرب وحُبس[23]. ورفض الأوزاعي ولاية القضاء، حين طلب منه عبدالله بن علي، عم الخليفة، ذلك[24]. وطلب المنصور من الليث بن سعد أن يكون والياً على مصر، فاعتذر[25]. وكان عبدالله بن المبارك لا يقبل ولاية القضاء أو غيرها، ويهجر من يقبلها من العلماء، كما كان لا يقبل حِباء السلاطين، وينفق من ماله، على إخوانه الفقهاء المعوزين[26]. والمظنون أن كره الفقهاء ولاية القضاء يعود إلى ورعهم وتحرّجهم من الوقوع في الإثم، وخضوعهم لرغبات السلاطين وأهوائهم، والخوف من تدخلهم في أحكام القضاء، وإثارة سخطهم ومَوْجدتهم، والتعرض لغضبهم وسطوتهم، وزهدهم في متاع الحياة الدنيا، وعَرَضها الزائل.

وإذا ما انعطفنا إلى مِحَن العلماء الفقهاء في تاريخ الإسلام عامة، وفي العصر العباسي الأول على وجه الخصوص، «فإننا سنجدها ذات أسباب

سياسية في الأغلب الأعم منها، فليس هناك في الإسلام من العلماء مَنْ تعرض للاضطهاد والمحنة من طرف الحكام، من دون أن يكون لذلك سبب سياسي. والغالب ما يكون ذلك السبب فتوى أو موقف عملي [كذا] اتخذه العالم ضد الحاكم، في إطار الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، أو في إطار مجرد النقد، الذي يعبر عن رأي مخالف»[27].

والمِحْنة – لغة – الخُبْرة، والبلاء والشدة، ومَحَن فلاناً: خبره وجربه، وعذّبه، فاشتد في تعذيبه، ومَحَنْتُه وامتحنته: بمنزلة خَبَرْتُه واختبرته، وبَلَوتُه وابتليته، وأصل المَحْنِ: الضرب بالسَّوط...[28]. غير أن هذا اللفظ يحمل معنًى اصطلاحياً خاصاً، عندما يُرن بـ (العلماء)؛ إذ يُقصد به: ما يتعرض له (العالم) من مضايقة وأذى من قِبَل السلطان، أو من قِبَل خصومه في المذهب، بسبب ما[29]. وجاء في لسان العرب: «... المِحْنة: واحدة المِحَن، التي يُمتحن بها الإنسان من بليَّة... [و] هي أن يأخذ السلطان الرجل فيمتحنه، ويقول فعلت كذا وفعلت كذا، فلايزال به حتى يقول ما لا لم يفعله، أو ما لا يجوز قوله،..»[30].

وقد عانى كثير من فقهاء العصر العباسي من مِحَن السلطان، لأسباب سياسية، أو تتصل مع السياسة بسبب، وعلى رأس هؤلاء الممتحنين أئمة المذاهب الأربعة، أبو حنيفة ومالك والشافعي وأحمد بن حنبل، رحمهم الله وأرضاهم.

أما الإمام أبو حنيفة، النعمان بن الثابت[31] (80-150هـ)، رحمه الله تعالى، فقد تعرض لمِحَن السلاطين في الدولتين الأموية والعباسية، فضُرب وحُبس وهُدد بالقتل، وفي رواية: قُتل مسموماً! إذ ضُرب في عهد بني أمية على أن يلي القضاء فلم يُجب، وكان تلميذاً للإمام زيد بن علي بن الحسين بن علي رضي الله عنه، وقد ناصره أبو حنيفة، حينما خرج على الأمويين، فأعانه بماله، واعتذر عن عدم الخروج معه[32]. ولذلك كان الإمام من المناهضين لبني أمية، والمشايعين لآل البيت، ولذا حاولا كسب وده في توليته الولايات فأبى، كما لم يكن من المُعتفين

جَنَابَهم. وقد حذا حذوهم في استمالته، إلا أن أبا حنيفة لم تكن تأخذه في الله لومة لائم. رُوي أن أهل الموصل كانوا قد انتفضوا على المنصور، وقد اشترط المنصور عليهم، أنهم إن انتفضوا، تحل دماؤهم، فجمع أبو جعفر المنصور الفقهاء، وفيهم أبو حنيفة، فقال: ليس صح أنه عليه الصلاة والسلام قال: (المؤمنون عند شروطهم)[33]؟ وأهل الموصل قد شرطوا ألا يخرجوا عليّ، وقد خرجوا على عاملي، وقد حلّت لي دماؤهم. قال رجل: يدك مبسوطة عليهم، وذلك مقبول فيهم، فإن عفوت فأنت أهل العفو، وإن عاقبت فبما يستحقون. فقال لأبي حنيفة: ما تقول يا شيخ، ألسنا في خلافة نبوّة وبيت أمان؟ قال: إنهم شرطوا لك ما لا يملكونه، وشرطت عليهم ما ليس لك؛ لأن دم المسلم لا يحل إلا بأحد معانٍ ثلاثة، فإن أخذتهم أخذت بما لا يحل، وشرط الله أحق أن تُوفي به. فأمرهم المنصور بالقيام، فتفرقوا، ثم دعاه، وقال: يا شيخ! القول ما قلت، انصرف إلى بلادك، ولا تُفتِ للناس بما هو شَيْنٌ على إمامك؛ فتبسط أيدي الخوارج[34].

فالإمام يحكم الدين في السياسة، ويوجهها بموجبه، بخلاف (فقهاء السلاطين) الذين يفتون بحسب ما يريد الخليفة، ويتفق مع هواه. والخليفة سمع من أبي حنيفة، وأقر له بصحة ما قال، إلا أنه إقرار منوط بعدم الفتوى «بما هو شَيْنٌ» على الخليفة؛ لكيلا تثار الفتن، ويتخذ الخوارج حجة قوية يتذرعون بها على الخليفة، وهي مخالفة الشريعة والحُكم بالهوى.

وكان أبو حنيفة أيَّد (النفس الزكية)، جاهر بمناصرته، حين خرج على المنصور سنة (145هـ)، وثبهط بعض قواد المنصور، وهو الحسن بن قَحْطبة، عن الخروج لحربه، و«هذا العمل في نظر المنصور من أخطر الأعمال على دولته؛ لأنه تجاوز فيه أبو حنيفة حد النقد المجرد، والولاد القلبي، إلى العمل الإيجابي، وإن كان عمله مقصوراً على الإفتاء، وإن المفتي تجب عليه النصيحة في دين الله من غير تمويه للباطل، ولا تحسين للفاسد، ولا تزيين لغير الحق»[35].

إذن، كان أبو حنيفة، رحمه الله، لا يعترف بشرعية حكم المنصور، ويؤيد المعارضة المسلحة ضده، بخلاف الحسن البصري، على سبيل المثال، الذي كان ينفر من المعارضة المسلحة في العصر الأموي، وكذلك الأمر بالنسبة للفقهاء السنة، منذ القرن الرابع الهجري، على وجه التقريب؛ إذ انتهت مقاطعة السلطة، عدا حالات قليلة، وتم التعايش معها وتسويغ ما تفعله أو تقوم به.

وكانت سبيل المنصور تجاه موقف أبي حنيفة منه، أنْ عرض عليه أن يتولى قضاء بغداد، أو قضاء القُضاة، «فإن قَبِل كان ذلك دليلاً على إخلاصه أو على طاعته المطلقة للمنصور، وإن رفض كان ذلك ذريعة للنيل منه أمام العامة من غير حَريجة دينية؛ لأنه إذا كان فاضلاً في نظرهم، فامتناعه عن واجب في عنقه، فليحمل على ذلك الواجب بعض الأذى ينزل به، وما ينزل به من أذى، إنما هو لإكراهه على ما هو في مصلحة الناس أجمعين، لا للكيد له ولا لظلمه، وإنما ليؤدي ضريبة العلم»[36]!

بيد أن الإمام أبا حنيفة لم يقبل ما عرضه عليه المنصور، فضُرب وحُبس وعُذّب. ونقلت المصادر محاوراته مع المنصور، وما جرى له في هذا الشأن، وثمّة خلاف فيما بينها. وفي رواية: أنه بعد أن حُبس وضُيّق عليه مدة، كلّم المنصور بعض خواصه، فأُخرج من السجن، ومُنع من الفتوى والجلوس للناس والخروج من المنزل، فكانت تلك حالته، إلى أن توفي. وعلّق الشيخ أبو زهرة على هذه الرواية قائلاً: (ونحن نميل إلى هذه الرواية؛ لأنها تتفق مع سياق الحوادث)[37]. وقال الذهبي (ت 748هـ): إنه «توفي شهيداً مسقياً في سنة خمسين ومئة وله سبعون سنة»[38].

وأياً ما كان، فإن أبا حنيفة، رحمه الله وأرضاه، أوصى بأن يُدفن في أرض طيبة، لا في أرض غصبها السلطان، ولمّا بلغت المنصور وصية الإمام، قال: من يعذرني من أبي حنيفة حياً وميتاً؟! وقد «صلّى أبو جعفر نفسه على قبره بعد

دفنه، ولا ندري أكان ذلك إقراراً منه بعظمة الخُلق والدِّين، وجلال التُّقى، أم لإرضاء العامة؟ ولعله مزيج من الأمرين، فقد كان أبو حنيفة عظيماً حقاً»[39].

أما الإمام مالك بن أنس الأصبحي (93-179هـ)[40] – «شيخ الإسلام، حجة الأمة، إمام دار الهجرة – فعلى الرغم من قبوله مال السلطان؛ لأنه مال المسلمين، وليس ماله أصلاً، كما يرى، غير أنه كان أمّاراً بالمعروف ناهياً عن المنكر، لا يُداهن في دين الله، ويصدع بالحق، ولا يتّبع سبيل المعتدين، وكان بلغ منزلة عظيمة عند أهل زمانه؛ فقد قيل: «كان له دولة خاصة به وسلطان، حتى كان يُقام بين يديه الرجل، كما يقام بين يدي الأمراء»[41]؛ إشارة إلى هيبته وكثرة أتباعه ومريديه. فكيف لا يحاول السلطان التقرب منه بالمِنح والعطايا؟

ومع ذلك، لم يسْلم الإمام مالك من مِحَن السلطان، وقد اختُلف في سبب محنته؛ إذ ذكر الطبري وغيره أيضاً، أنَّ مالكاً استُفتي في الخروج مع محمد (النفس الزكية)، وقيل له: إنّ في أعناقنا بيعة للمنصور، فقال: إنما بايعتم مُكرهين، وليس على مُكْره يمين، فأسرع الناس إلى محمد، ولزم مالك بيته[42].

وقيل: إن المنصور «نهى مالكاً عن الحديث: (ليس على مُستكره طلاقٌ)، ثم دس إليه مَنْ يسأله، فحدّثه به على رؤوس الناس، فضربه بالسياط»[43].

وقيل: حسده الناس، وسعوا به إلى جعفر بن سليمان العباسي، وإلى المدينة المنورة، وقيل له: إنه لا يرى أيمان بيعتكم هذه بشيء، وهو يأخذ بحديث في طلاق المُكْره؛ فغضب جعفر، ودعا بمالك، فاحتج عليه بما رُفع إليه عنه، فأمر بضربه بالسياط[44].

والمظنون أن الإمام مالكاً حين حدّث بهذا الحديث – إن أخذنا بهذه الرواية – لم يكن يقصد إثارة فتنة، أو إضفاء الشرعية الدينية على ثورة (النفس الزكية)، وإنما هي حال العالم الورع حينما يُسأل، فلا يكتم علماً يأثم بكتمانه.

وقد أنكر المنصور أنه أمر بضرب مالك، وأقسم على ذلك، «والظاهر من مجموع الأخبار أن الذي تحمّل كِبْر المحنة في ظاهر الأمر، هو الوالي، وأن كل الظواهر تشير إلى أنه فعل ذلك من تلقاء نفسه. ونحن لا نستطيع أن ننفي أن يكون بعلم ورضىً من المنصور الداهية، الذي كان على علم يجري داخل دولته (...) ولكنها السياسة تحمّل بعض الناس إثم الفعل، وتجعل للمسيطرين فرصة البراءة»[45]!

أما الإمام الشافعي، محمد بن إدريس (150-204هـ)[46]، فكان سبب محنته – بحسب وشاية خصومه – تشيعه لآل علي رضي الله عنه، وكان هؤلاء أشد أعداء العباسيين، والحزب المعارض الأكثر قدرة على استمالة المؤيدين والأنصار. وكان الإمام الشافعي، رحمه الله وأرضاه، خرج إلى اليمن قاضياً، أو والياً على إقليم نجران – على اختلاف الأقوال – فارتفع ذكره، وعلا شأنه. ولنسمع رواية المحنة من الشافعي نفسه، يقول: (ثم خرجت إلى اليمن، فارتفع لي بها الشأن، وكان بها والٍ من قِبَل الرشيد، وكان ظلوماً غضوباً، وكنت ربما آخذ على يديه وأمنعه من الظلم، فكتب الوالي إلى الخليفة، يقول: إن أُناساً من آل عليّ قد تحركوا، وإني أخاف أن يخرجوا، وإن ههنا رجلاً من ولد شافع المُطَّلبي، لا أمر لي معه ولا نهي)[47]. فحُمل هؤلاء وحُمل الشافعي معهم من اليمن، يرسُف في أغلاله، إلى بغداد – في رواية: إلى الرقّة – بأمر الرشيد، وكاد يلقي حتفه، لولا فضل الله جل وعلا وكرمه، وما تهيأ للشافعي من براعة الحجّة، وصدق المقال، وصفاء النية، والإخلاص لله ولدينه في القول والعمل. أما الذين يمكرون السيئات، ويريدون كيداً بعباد الله المخلصين، فالله مخزيهم، **﴿وَمَكْرُ أُوْلَٰٓئِكَ هُوَ يَبُورُ﴾** [فاطر: 35-10].

ولعل محنة الإمام أحمد بن حنبل (164-241هـ)، هي أشهر مِحَن الفقهاء في العصر العباسي الأول[48]، وقد امتحن معه كثير من الفقهاء، منهم: محمد بن نوح (ت 218هـ)، وأبو يعقوب يوسف بن يحيى البُويطي، صاحب الإمام الشافعي، وقد أُحضر من مِصر، وتوفى – رحمه الله – في سجن الواثق سنة

(231هـ)، وأحمد بن نصر بن مالك بن الهيثم الخُزاعي، «الإمام الكبير الشهيد» كما وصفه الذهبي[49]، وقد قتله الواثق بيده، سنة (231هـ). وقد ابتدأت المحنة في حياة المأمون سنة (218هـ)، وامتدت طوال عهدي المعتصم والواثق، إلى نحو سنة (234هـ).

وكان سبب المحنة عدم القول بخَلْق القرآن، وكان المأمون «خالَطَه قومٌ من المعتزلة، فحسّنوا له القول بخَلْق القرآن، وكان يتردد ويراقب بقايا الشيوخ، ثم قوي عزمه، وامتحن الناس»[50]. ثم تابع الأمر أخوه المعتصم من بعده، بوصية من المأمون بمحضر القضاة والفقهاء والقوّاد والكتّاب - كما يروي الطبري[51] - ومنها قوله: «... وأنه خالقٌ، وما سواه مخلوق، ولا يخلو القران أن يكون شيئاً له مثل، ولا شيء مثله تبارك وتعالى (...) يا أبا إسحاق: ادن منّي، واتّعظ بما ترى، وخُذ بسيرة أخيك في القران...». كما أوصاه بأحمد بن أبي دؤاد، قاضي القضاة، قائلاً: «وأبو عبدالله بن أبي دؤاد فلا يفارقك وأشركه في المشورة، في كل أمرك؛ فإنه موضعٌ لذلك منك». وحقاً، طَفِق المعتصم ينفّذ وصية أخيه؛ «فكتب إلى البلاد بذلك، وأمر المعلمين أن يعلموا الصبيان ذلك، وقاسى الناس منه مشقة في ذلك، وقتل عليه خَلْقاً من العلماء، وضرب الإمام أحمد بن حنبل، وكان ضربه في سنة عشرين»[52]، بعد المئتين؛ أي بعد توليه الخلافة بعامين. وهكذا، ضُرب الإمام أحمد بالسياط، في عهد المعتصم، بتأثير من أحمد بن أبي دؤاد المعتزلي، وتكرر ضربه مع حبسه نحواً من ثمانية وعشرين شهراً. وقد دعا بعض علماء السوء إلى قتله: «يا أمير المؤمنين: هو كافرٌ حلال الدم، اضرب عنقه، ودمه في عنقي...»[53]!! ولمّا أعياهم ابن حنبل، واستيأسوا منه، أعادوه إلى منزله، مُثخناً بجراحه.

ومما يدل على عِظم منزلة الأمام أحمد في نفوس العامة، وإكبارهم إياه، ومدى مكانته الدينية والاجتماعية في قلوبهم، ما رُوي أن المعتصم قال للناس يوم خروجه: «قد سلّمته إليكم صحيح البدن»؛ فهدأ الناس وسكنوا، وعلّ الذهبي على

ذلك بالقول: «ما قال هذا مع تمكنه في الخلافة وشجاعته [أي المعتصم)، إلا عن أمرٍ كبير؛ كأنه خاف أن يموت من الضرب، فتخرج عليه العامة! ولو خرج عليه عامة بغداد لربما عجز عنهم»[54]؟!

ثم أعاد الواثق، في عهده، المحنة جَذَعة بخَلْق القرآن، إلا أن أحمد بن حنبل لم يضرب بالسياط هذه المرة، بل أرسل إليه الواثق مع عامله على بغداد، قائلاً: إن أمير المؤمنين قد ذكرك، فلا يجتمعن إليك أحد، ولا تُساكنّي بأرض، ولا مدينة أنا فيها، فاذهب حيث شئت من أرض الله. قال [الراوي]: فاختفى أبو عبدالله بقية حياة الواثق»[55]. وقد كان خوف الواثق من إعلان الثورة عليه، إذا تعرّض لابن حنبل هو الدافع إلى الصنيع، فقد عظُمت منزلته عند الناس، و(بلغ الحِزام الطُّبْيَيْن)[56]، كما قالت العرب!

وبعد أن بويع المتوكل بالخلافة في ذي الحجة سنة (232هـ) – كما ذكر السيوطي – «أظهر الميل إلى السُّنة، ونصَر أهلها، ورفَع المحنة، وكتب بذلك إلى الآفاق، وذلك في سنة أربع وثلاثين، واستقدم المحدثين إلى سامرّا، وأجزل عطاياهم وأكرمهم، وأمرَهم بأحاديث الصفات والرؤية»[57]. ويتساءل المرء عن سبب انقلاب المتوكل على المعتزلة بعد توليه الخلافة؟ ولماذا لم يتخذ هذه التدابير بعد استلامه مقاليد الحكم مباشرة؟ يذكر الطبري أنه في سنة (237هـ) غضب على أحمد بن أبي دؤاد المعتزلي (ت 240هـ)، رأس المحنة ومُضرم نارها[58]، وفي السنة نفسها رضي عن يحيى بن أكثم (ت 242هـ)، وكان من جِلَّة الفقهاء السُّنة، ولاّه المأمون قضاء القضاة، وغلب عليه، غير أنه عَزَله قُبيل المحنة (نحو سنة 215هـ)، لأسباب غير جلية، أشار إليها المأمون في وصيته، التي أومأنا إليها آنفاً، زِدْ على ذلك أن ابن أكثم لا يرى أن القرآن مخلوق، ويكفّر قائله[59]. ويرى عابد الجابري «أن الانقلاب الذي حصل في عهد المتوكل، لم يكن من إنجاز أهل السنة؛ بل كان انقلاباً، قام به هو محاولة منه لكسب تأييد (الشارع)، الذي

كان يسيطر عليه أهل السنة؛ وذلك بهدف مواجهة تهديد القوّاد العسكريين الأتراك، وهذا ما يُفسّر موقفه مع ابن حنبل، وموقف ابن حنبل معه...»[60].

وأحسب أن هذا الرأي لا يتنكّب جادة الصواب، كما أحسب أن المتوكل ميّال في فكره إلى أهل السنة والجماعة. أضف إلى هذا كله أن الأتراك أنفسهم كانوا سُنة، أو أصحاب نزعة سُنية، فلِمَ لا يكون لهم أثر محمود - بعد أن عظُم شأنهم - في هذا الانقلاب؟

وأياً ما كان، فقد رام كثيرٌ من الباحثين دراسة هذه المحنة وأسبابها، وقد حاول المفكر الكبير محمد عابد الجابري، في دراسته العلمية الموسومة بـ (المثقفون في الحضارة العربية، محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد)، إزالة الغموض عن أسباب المحنة، وإضفاء (المعقولية السياسية) - كما يقول - على أحداثها؛ أي ما بلغ فيها من شدة وعنف، يبعثان على الدهشة والحيرة والاستغراب! إلا أن النتيجة التي توصّل إليها في هذه المحاولة الجادة - فيما أحسب - غير مقنعة تماماً، وتتلخص بـ «أن عقيدة أهل السنة والجماعة، كما يقررها ابن حنبل، بطل محنة (خَلْق القرآن)، هي في مضمونها الديني عقيدة معارضة على (طول الخط) للعقيدة التي قالت بها القوى المعارضة زمن الأمويين، وبالتالي فمضمونها السياسي ينصرف مباشرة إلى رفع الإدانة عن الأمويين، وتوجيهها إلى العباسيين»[61]! وفي موضع آخر، ذكر أن الأشعري، قال: «قالت المعتزلة والخوارج وأكثر الزيدية والمرجئة وكثير من الرافضة: إن القرآن كلام الله - سبحانه - وإنه مخلوق، لم يكن، ثمّ كان». وعلّق الجابري على هذا الكلام قائلاً: وهؤلاء «كانوا جميعاً معارضين للحُكم الأموي. وإذن، فشعار (خَلْق القرآن) كان التعبير السياسي لمعارضة الأمويين[62]!

وإخالُ أن في هذا الكلام نظراً، ليس من مجال هذا البحث. وقد يصح أن المأمون كان لا يتفق مع أهل السنة والجماعة أو أهل الحديث، في أمور منها

تحرّجهم من ذم معاوية بن أبي سفيان والنيل منه، وكان المأمون أمر منادياً سنة (211هـ)، فنادى: «برئت الذّمة ممّن ذكر معاوية بخير، أو فضّله على أحد من أصحاب رسول الله ﷺ»[63]. كما قد يُقال أيضاً: إن المأمون أظهر سنة (212هـ) القول بتفضيل علي بن أبي طالب رضي الله عنه على سائر الصحابة، والقول بخَلْق القرآن[64]؛ كـ (ردة فعل) تجاه أهل السُّنة، ومن ورائهم العامة، ورميهم بالتجسيم والتشبيه والضلال! بيد أن الراجح – فيما أحسب – أن المأمون في كل ما صنع، سواء في البراءة ممّن ذكر معاوية بخير، أو في تفضيل عليّ على سائر الصحافة، رضوان الله عليهم أجمعين، أو في مسألة خلْق القرآن، كان يتصرف وفق قناعة عقلية راسخة مكينة في نفسه، وليس عن حفيظة ثائرة من أهل الحديث، أو غيرهم، ممّن تعاطف مع الأمويين، أو أثنى على حميد سياستهم؛ تعبيراً عن المَوْجدة الخفية تجاه سياسة العباسيين، وانحرافهم إلى الفرس وأصحاب الأهواء والمعتزلة ومن لَفَّ لفَّهم.

كذلك، فإن قضية (خلْق القرآن) ليست من فروع الدين[65]، من وجهة نظر المأمون أو المعتزلة أو أهل السنة والجماعة، فالمسألة، برأيهم، تتصل بمسائل كبرى في العقيدة، حول ذات الله وصفاته، أو في التنزيه والتجسيد – تعالى الله عما يقول الكافرون والملحدون علواً كبيراً – ولذا كان كل حزب يكفّر الآخر، وينسبه إلى المُروق من الدين، ولم يكن ثمّة تكفير في الفروع عصرئذٍ!

وكان المأمون يحسب أن رأيه صائب في (خلْق القرآن)، وأنه على هُدى من الله تعالى، فأساء من حيث أراد أن يُحسن! وتتجلى وجهة نظره في رسالتيه إلى عامله على بغداد سنة (218هـ)، في امتحان الفقهاء والعلماء والقضاة بـ (خلْق القرآن)، وكان المأمون في آخر حملاته على الروم! ففي الرسالة الأولى، يقول: «أما بعد؛ فإن حق الله على أئمة المسلمين وخلفائهم، الاجتهاد في إقامة دين الله، الذي استحفظهم، ومواريث النبوة التي أورثهم، (...)، وذلك أنهم [من يقول بقِدَم القرآن] ساووا بين الله تبارك وتعالى، وبين ما أنزل من القرآن، فأطبقوا

مجتمعين، غير متعاجمين، على أنه قديم أول، لم يخلقه الله ويُحدثه، ويخترعه، وقد قال الله جل وعلا: (...). فرأى أمير المؤمنين أن أولئك شر الأمة، ورؤوس الضلالة المنقوصون من التوحيد حظاً، والمخسوسون من الإيمان نصيباً...»[66].

وفي رسالته الأخرى يتهم المأمون معارضيه بمضاهاة النصارى في القول بأن عيسى › هو كلمة الله القديمة، ومن ثّم يكونون قد أثبتوا لله شريكاً في القِدَم، وهذا شِرك مُبين، بحسب تأويله، ولنسمعه يقول: «... وتزين في عقولهم ألا يكون مخلوقاً، فتعرضوا بذلك لدفع خلْق الله (...) وضاهوا به [أي القول بقِدَم القرآن] قول النصارى في ادعائهم في عيسى بن مريم أنه ليس بمخلوق؛ إذ كان كلمة الله (...) وقد عظّم هؤلاء الجَهَلَة بقولهم في القرآن الثَّلْمَ في دينهم والحَرَج في أمانتهم، وسهّلوا السبييل لعدو الإسلام، واعترفوا بالتبديل والإلحاد في قلوبهم، حتى عرفوا ووصفوا خلق الله وفعله، بالصفة التي هي لله وحده، وشبهوه به، والاشتباه أولى بخلْقه، وليس يرى أمير المؤمنين لمن قال بهذه المقالة حظاً في الدين، ولا نصيباً في الإيمان واليقين،...»[67].

ولا مِرْية، والحال هذه، في أن المسألة تتعلق بصميم العقيدة، لا بفروع الدين، وليست غطاء لقضية سياسية كبرى تتصل بالأمويين ومساندتهم؟! وإن كان لها أبعاد ونتائج سياسية. والحق أنها قضية سياسية، من حيث إن السياسة فرع للدين، أو غاية السياسة هي إقامة الدين عصرئذٍ، والتمكين له في الأرض، وهذا رأي المأمون أيضاً، يقول: «... فإن حق الله على أئمة المسلمين وخلفائهم الاجتهاد في إقامة دين الله...». فليس كلام المأمون – فيما أظن – في رسالتيه، والمحنة في (خلْق القرآن)، ستاراً لـ «توظيف الديني من أجل السياسي»[68]، بل العكس هو الحقيقة عينها.

كذلك، لا أحسب أن «الذي حمل الخليفة المأمون على امتحان الأئمة، والعلماء، والحكّام، والقضاة، والفقهاء، في القول بخلْق القرآن» هو «الخوف من

هذه الرموز التي أصبحت تجسّد قوة (رئاسية) موازية لملكه، تقود قوة غير مباشرة تهدد قوة الدولة ذاتها»[69]؛ إذ إن هذا الكلام إسراف في التأويل، وإغراق في التخييل! وحسبنا في الرد عليه أن نقول: لو كان المأمون وجلاً في هذه الرموز – بتعبير صاحب الرأي – لاستمالها إلى جانبه بالمِنح والعطايا، وموافقتها في رأيها، لا بإثارتها وامتحانها، وموافقة المعتزلة، الذين لا يضاهئون أهل السنة والجماعة في عِظم المنزلة وسَعة السلطان بين العامة والرعية: «وقد عرف أمير المؤمنين أن الجمهور الأعظم، والسواد الأكبر، من حشو الرعية، وسِفلة العامة، ممّن لا نظر له، ولا روية، (...)، أهل جهالة بالله، وعمًى عنه، وضلالة عن حقيقة ديه وتوحيده والإيمان به،...»[70]؛ يعني أنهم من القائلين بأن القرآن كلام الله القديم. وقد قال مرة قبل إظهار القول بخلْق القرآن: «لولا مكان يزيد بن هارون، لأظهرت (القرآن مخلوق)»[71]. وقد توفى يزيد قبل المحنة سنة (206هـ)، وكان من كبار أهل الحديث، ومن (الآمرين بالمعروف والناهين عن المنكر)، وكان المأمون يخشى معارضته؛ لأنه ذو مكانة خاصة في قلوب العامة، وكان من الذين خرجوا على المنصور مع إبراهيم بن عبدالله أخي النفس الزكية، إبّان ثورته في البصرة[72].

إذن، كان المأمون يخشى المعارضة أو حدوث فتنة عامة، إن أظهر مقالته في القرآن، ثم عَزَم على إظهارها، وهو يجاهد الروم! مما يؤكد أن هذه المقالة تمكنت من نفسه، واقتنع بصحتها، وكان يظن أن الفقهاء والعلماء سيوافقونه على ذلك، ولكن ظنه تبدد، وشَجَر الخلاف فيما بينهم، فهاجوا عليه وماجوا، و«تكلموا فيه، وقالوا: إنه مبتدع، وغلا بعضهم في ذلك، فقال بكُفر من رأى (خلْق القرآن)، وبذلك تجسّمت هذه المسألة تجسيماً»[73]! ورأى المأمون، عندئذ، أن يستعين بسلطانه في استمالة الفقهاء إلى رأيه، فاستبد به الغلو في تأييد هذه الفكرة – وكان حر التفكير – فخرج عن القصد، وكان الأحرى به أن يُمسك عن هذا الأمر كله، ويحذو حذو أسلافه.

وإنْ تعجب فعجبٌ قولُهم: إن المأمون اختار امتحان أهل الحديث والفقه، بهدف رد الجماعة إلى المُلك، وإنّ إجابتهم في الامتحان تُسقطهم – بتعبير صاحب الرأي – في أعين العامة، فيظهر عندها بجلاء أنهم ليسوا مما يوثق بدينه وبرئاسته، ولم يدرك هذا الأمر أحد مثلما أدركه أحمد بن حنبل، لذا فإنه أصر إصراراً عظيماً على عدم الإجابة؛ أي على العِصيان الكامل، فطالت محنته(74)! قلت: ومتى كان أحمد بن حنبل وغيره من الفقهاء أصحاب فتنة ودعاة خروج على السلطان حتى يردهم إلى طاعته؟ بل إن الإمام أحمد من أشد الدعاة إلى طاعة السلطان، «فقد كان ينهي عن الخروج، ويعتبره بغياً، مهما تكن حال الخليفة، ولو كان قاتله، ومَنْ صب عليه سوط العذاب»(75)!

وأياً ما كان، فمن المعلوم أن المعتزلة – في الأصل – فرقة دينية، جَنَحت في فترة صلتها بالسلطة، وتأثيرها في فكر المأمون، لنشر معتقداتها، وفرض آرائها، ومحاربة خصومها، بالاعتماد على قوة الدولة وهيمنتها، فصاروا الممثلين لـ (إيديولوجية) الدولة، وأصحاب السلطان والنفوذ السياسي فيها. غير أنه مالبث أن خفت صوتهم، وتضعضع سلطانهم، وأفَل نجمهم، وسطع نجم علماء السُّنة والجماعة، ويمثلهم أحمد بن حنبل وغيره، ثم الأشاعرة فيما بعد، الذين أضحوا لسان حال أهل السنة، والممثل الحقيقي لمثقفها المستنير.

الهوامش

1) الصدّيق، حسين: المدخل إلى تاريخ الفكر العربي الإسلامي، ص 48.

2) انظر: الجابري، محمد عابد: العقل السياسي العربي، ص 306 وما بعدها. وانظر، في ترجمة الحسن البصري وأخباره: ابن خلّكان: وفيات الأعيان 69/2-73. والذهبي: سِير أعلام النبلاء 456/5-474.

3) الصدّيق، حسين: المدخل، ص 49.

4) ابن الأزرق: بدائع السّلك في طبائع المُلك 391/1.

5) المثقفون في الحضارة العربية، ص 39.

6) الجابري: العقل السياسي العربي، ص 235.

7) الصدّيق، حسين: المدخل إلى تاريخ الفكر العربي الإسلامي، ص 51.

8) أومليل، علي: السلطة الثقافية والسلطة السياسية، ص 12.

9) ضيف، شوقي: العصر العباسي الأول، ص 80.

10) السيوطي، تاريخ الخلفاء، ص 250. وأبو إسحاق الفَزَاري هو: إبراهيم بن محمد، كان من أئمة الحديث، ومن أهل السنة، (ت نحو 185هـ). انظر: الذهبي: سِير أعلام النبلاء 709/7-712. وابن كثير: البداية والنهاية 216/10. أما عبدالله بن المبارك، فأمير الأتقياء في زمنه – كما يقول الذهبي – وهو عالمٌ وشاعر ومجاهد، (ت 181هـ). انظر: سِير أعلام النبلاء 602/7-630. والبداية والنهاية 191/10-193.

11) ابن الطقطقا: الفخري، ص 149.

12) الطبري: تاريخ الأمم والملوك 454/7-456.

13) الطبري 247/8. وابن الأثير 291/5. وابن كثير 180/10. ومحمد بن الحسن الشيباني، هو أبو عبدالله، صاحب أبي حنيفة، فقيه جليل القدر، ولاه الرشيد القضاء، (ت 189هـ). انظر: ابن خلّكان: وفيات الأعيان 184/4-185. والذهبي: سِير أعلام النبلاء 82/8-83. وابن كثير 218/10-219. أما أبو البخْتَري؛ فهو وهب بن وهب، قرشي، كان فقيهاً إخبارياً ناسباً سَرِياً، «وكان متروك الحديث، مشهوراً بوضعه»، معروفاً بالكذب، (ت 200هـ). انظر: الفهرست، ص 161. ووفيات الأعيان 37/6-42. وسِير أعلام النبلاء 238/8-239.

14) إحياء علوم الدين 44/1.

15) المصدر نفسه 44/1.

16) انظر: الذهبي: سِير أعلام النبلاء 198/7. وانظر، في ترجمته وأخباره: المصدر نفسه 212-174/7.

17) سورة هود: 113/11.

18) ابن عبدربه: العقد 159/3.

19) ابن الطقطقا: الفخري، ص 85. وانظر: الجابري: العقل السياسي العربي، ص 254.

20) الدقر، عبدالغني: الإمام مالك بن أنس (إمام دار الهجرة)، ص 344-345 (ولم يذكر مصدر القول).

21) المرجع نفسه، ص 352.

22) انظر الحديث عن أموال السلاطين، وصلاتهم، وما يحل منها وما يحرم، في: رحياء علوم الدين 123/117/2.

23) الذهبي: سِير أعلام النبلاء 532/6، 536.

24) ابن كثير: البداية والنهاية 127/10.

25) الذهبي: المصدر نفسه 443/7.

26) انظر: المصدر نفسه 602/7-630.

27) الجابري: محمد عابد: المثقفون في الحضارة العربية، ص 66.

28) ابن منظور: لسان العرب، مادة: محن.

29) الجابري: المثقفون، ص 65.

30) لسان العرب، مادة: محن.

31) انظر في ترجمته وأخباره: الغزالي: إحياء علوم الدين 32/1. وابن خلّكان: وفيات الأعيان 405/5-415. والذهبي: سِير أعلام النبلاء 529/6-538. وابن كثير: البداية والنهاية 115/10-116. والسيوطي: تاريخ الخلفاء، ص 222، 224.

32) أبو زهرة، محمد: أبو حنيفة؛ حياته وعصره – آراؤه وفقهه، ص 31. وأمين، أحمد: ضحى الإسلام 274/3.

33) الحديث في: سنن أبي داود، سليمان بن الأشعث، ضبط وتعليق: محمد محيي الدين عبدالحميد 204/3 برقم 3594، كتاب الأقضية، بلفظ: (المسلمون على شروطهم).

34) ابن الأثير: الكامل 155/5-156. وأبو زهرة: المرجع السابق، ص 41؛ نقلاً عن مناقب ابن البزازي 17/2.

35) أبو زهرة، محمد: أبو حنيفة، ص ٩٣.

36) المرجع نفسه، ص 46.

37) نفسه، ص 50.

38) سِير أعلام النبلاء 537/6. وانظر: السيوطي: تاريخ الخلفاء، ص 222.

39) أبو زهرة، محمد: أبو حنيفة، ص 51.

40) انظر في ترجمته وأخباره: الغزالي: إحياء علوم الدين 31/1-32. وابن خلّكان: وفيات الأعيان 135/4-139. والذهبي: سِير أعلام النبلاء 382/7-437. وابن نباتة: سرح العيون، ص 260-263. وابن كثير: البداية والنهاية 188/10.

41) الدّقر، عبدالغني: الإمام مالك، ص 341. (نقلاً عن النجوم الزاهرة، دون ذكر الصفحة).

42) الطبري: تاريخ الأمم والملوك 560/7. وابن الأثير: الكامل 111/5. والسيوطي: تاريخ الخلفاء، ص 224.

43) الذهبي: سِير أعلام النبلاء 403/7-412. وحديث: (ليس على مُستكرهٍ طلاق) لم أعثر عليه مرفوعاً بهذا اللفظ، وانظر: صحيح البخاري، كتاب الطلاق، باب الطلاق في الإغلاق والكُرْه... (10)، 1892/3-1893. ومختصر سُنن ابن ماجه، اختصره وعلّق عليه: مصطفى البُغا، كتاب الطلاق، باب طلاق المكره والناسي (16)، ص 257 رقم 2043، 2044، 2045، 2046. وفيه عن عائشة رضي الله عنها أن وسول الله ﷺ قال: «لا طلاق ولا عِتاق في إغلاق»؛ أي في إكراه.

44) المسعودي: مروج الذهب 352/3. والذهبي: سِير أعلام النبلاء 403/7. وابن نباتة: سرح العيون، ص 261.

45) أبو زهرة، محمد: مالك؛ حياته وعصره – آراؤه وفقهه، ص 60.

46) انظر، في ترجمته وأخباره: ابن النديم: الفهرست، ص 352-354. والخطيب البغدادي: تاريخ بغداد، 54/2-76. والغزالي: إحياء علوم الدين 29/1-31. والحموي، ياقوت: معجم الأدباء 281/8-327. وابن كثير: البداية والنهاية 274/10-277.

47) الحموي، ياقوت: معجم الأدباء، 287/17. (بتصرف يسير).

48) انظر، في ترجمته وأخباره، ومحنه (خلق القرآن): الطبري 631/8-645. وابن النديم: الفهرست، ص 378-379. والخطيب: تاريخ بغداد 178/5-188. وابن خلّكان: وفيات الأعيان 63/1-65. والذهبي: سِير أعلام النبلاء 434/9-547. وابن كثير: البداية والنهاية 296/10-298، 352-370. والسيوطي: تاريخ الخلفاء، ص ٧٦٢–٤٦٢.

49) سِير أعلام النبلاء ص 426/9-428.

50) المصدر نفسه 472/9.

51) تاريخ الأمم والملوك 647/8-650.

52) السيوطي: تاريخ الخلفاء، ص ٤٨٢.

53) الذهبي: المصدر نفسه 488/9.

54) نفسه 486/9.

55) نفسه 489/9.

56) مَثَلٌ؛ يُضرب للأمر يبلغ غايته في الشدة والصعوبة. والطُّبْيُ (بالكسر والضم): حَلَمة الضَّرْع التي فيها اللبن، والتي يرضع منها الرضيع، وهي لغير الإنسان من الحيوان، وقد يُطلق الطِّبْي على الضَّرْع نفسه، ج: أطْباء. انظر: العسكري: جمهرة الأمثال 220/1، برقم 275. والفيروزآبادي: القاموس المحيط، (مادة: طبي)، وكذا المعجم الوسيط.

57) السيوطي: تاريخ الخلفاء، ص 294.

58) تاريخ الأمم والملوك 189/9. وانظر: ابن خلّكان: وفيات الأعيان 81/1-91. والذهبي: سِير أعلام النبلاء 428/9-429. وابن كثير: البداية والنهاية 342/10، 345-349.

59) انظر: الطبري 189/9. والخطيب: تاريخ بغداد 195/14-206. وابن خلّكان: وفيات الأعيان 147/6-165.

60) المثقفون في الحضارة العربية، ص 111.

61) المثقفون، ص 100.

62) المثقفون، ص 107. وانظر كلام الأشعري في: مقالات الإسلاميين، ص 582.

63) الطبري 618/8. وابن الأثير: الكامل 553/5.

64) الطبري 619/8. غير أنه لم يمتحن العلماء أو يفرض رأيه بالقوة، في ذلك الوقت.

65) انظر: الجابري: المثقفون، ص 72 وما بعدها.

66) الطبري: تاريخ الأمم والملوك 631/8-633.

67) المصر نفسه 634/8-636.

68) الجابري: المثقفون، ص 97.

69) جدعان، فهمي: بحث في جدلية الديني والسياسي في الإسلام، ص 353.

70) الطبري 632/8.

71) الخطيب البغدادي: تاريخ بغداد 343/14. والذهبي: سِير أعلام النبلاء 231/8.

72) انظر، في ترجمته: الخطيب: تاريخ بغداد 338/14-348. والذهبي: نفسه 228/8-236.

73) الخضري، محمد: الدولة العباسية، ص 203.

74) انظر: جدعان، فهمي: المحنة، ص 280 وما بعدها.

75) أبو زهرة، محمد: أحمد بن حنبل؛ حياته وعصره – آراؤه وفقهه، ص 145.

المصادر والمراجع

- **ابن الأثير**، عز الدين: ***الكامل في التاريخ***، تح: عمر عبدالسلام تدمري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 4، 1424هـ/2004م.
- **ابن الأزرق**، محمد بن علي: ***بدائع السّلك في طبائع المُلْك***، تح: علي سامي النشّار، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، 1397-1398هـ/1977-1978م.
- **الأشعري**، أبو الحسن: ***مقالات الإسلاميين واختلاف المُصَلِّين***، عُني بتصحيحه: هلموت ريتر، دار النشر فرانز شتاينر بفيسبادن، ط 3، 1400هـ/1980م.
- **أمين**، أحمد: ***ضحى الإسلام***، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 10، د.ت.
- **أومليل**، علي: ***السلطة الثقافية والسلطة السياسية***، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 1، 1966م.
- **البخاري**، الإمام أبو عبدالله محمد بن إسماعيل: ***صحيح البخاري***، بعناية: مصطفى ديب البُغا، دار العلوم الإنسانية، دمشق، ط 2، 1413هـ/1993م.
- **الجابري**، محمد عابد: ***العقل السياسي العربي***، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 4، 2000م.

* **المثقفون في الحضارة العربية**، محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 1، 1995م.

- **جدعان**، فهمي: المحنة؛ ***بحث في جدلية الديني والسياسي في الإسلام***، دار الشروق، عمّان – الأردن، ط 1، 1989م
- **الحموي**، ياقوت بن عبدالله: ***معجم الأدباء أو إرشاد الأريب في معرفة الأديب***، دار الفكر، بيروت، ط 3، 1400هـ/1980م.
- **الخضري**، محمد: ***الدولة العباسية***، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، 1420هـ/1999م.
- **الخطيب البغدادي**، أحمد بن علي: ***تاريخ بغداد***، تح: مصطفى عبدالقادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1417هـ/1997م.
- **ابن خلدون**، عبدالرحمن: ***مقدمة ابن خلدون***، تصحيح وفهرسة: السيد المندوه، مؤسسة الكتب الثقافية – بيروت، المكتبة التجارية – مكة المكرمة، ط 3، د.ت.
- **ابن خلّكان**، شمس الدين أحمد بن محمد: ***وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان***، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، د.ت.

– **أبو داود**، سليمان بن الأشعث، ***سُنن أبي داود***، ضبط وتعليق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الفكر، بيروت، د.ت.

– **الدّقر**، عبدالغني: ***الإمام مالك بن أنس إمام دار الهجرة***، دار القلم، دمشق، ط 3، 1419هـ/1998م.

– **الذهبي**، شمس الدين محمد بن أحمد: ***سير أعلام النبلاء***، تح: محب الدين العمروي، دار الفكر، بيروت، ط 1، 1417هـ/1997م.

– **أبو زهرة**، محمد: ***أحمد بن حنبل؛ حياته وعصره، آراؤه وفقهه***، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت.

* ***أبو حنيفة؛ حياته وعصره، آراؤه وفقهه***، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 3، 1960م.

* ***مالك؛ حياته وعصره، آراؤه وفقهه***، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت.

– **السيوطي**، جلال الدين: ***تاريخ الخلفاء***، بعناية: مصطفى عطا، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط 1، 1414هـ/1993م.

– **الصدّيق**، حسين: ***المدخل إلى تاريخ الفكر العربي الإسلامي***، منشورات جامعة حلب، 1412هـ/1991م.

– **ضيف**، شوقي: ***العصر العباسي الأول***، دار المعارف بمصر، ط 6، د.ت.

– **الطبري**، محمد بن جرير: ***تاريخ الأمم والملوك***، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط. مصورة عن طبعة دار المعارف بمصر، بيروت، د.ت.

– **ابن الطقطقا**، محمد بن علي بن طباطبا: ***الفخري في الآداب السلطانية والدول الإسلامية***، دار صادر، بيروت، د.ت.

– **ابن عبدربه**، أحمد بن محمد: ***العقد [الفريد]***، شرحه وضبطه: أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الإبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت.

– **العسكري**، أبو هلال: ***جمهرة الأمثال***، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعبدالمجيد قطامش، دار الجيل ودار الفكر، بيروت، ط 2، 1408هـ/1988م.

– **الغزالي**، أبو حامد محمد بن محمد: ***إحياء علوم الدين***، مراجعة: صدقي جميل العطّار، دار الفكر، بيروت، ط 1، 1413هـ/2003م. (وبذيله: المغني عن حمل الأسفار في تخريج ما في الإحياء من أخبار، للإمام العراقي، و...).

– **الفيروزآبادي**، مجد الدين محمد بن يعقوب: ***القاموس المحيط***، مؤسسة الرسالة، ط 7، 1424هـ/2003م.

- **ابن كثير**، الحافظ إسماعيل بن عمر: ***البداية والنهاية***، تح: أحمد عبدالوهاب فتيح، دار الحديث، القاهرة، ط 5، 1418هـ/1998م.
- **ابن ماجه**، أبو عبدالله محمد بن يزيد: ***مختصر سنن ابن ماجه***، اختصره وعلّق عليه: مصطفى البُغا، دار العلوم الإنسانية، دمشق، د.ت.
- **المسعودي**، علي بن الحسين: ***مروج الذهب ومعادن الجوهر***، تح: سعيد اللحام، دار الفكر، بيروت، ط 1، 1421هـ/2000م.
- **ابن منظور**، محمد بن مكرّم: ***لسان العرب***، دار صادر، بيروت، ط 3، 1414 هـ/1994م.
- **ابن نباتة المصري**، جمال الدين: ***سرح العيون في شرح رسالة ابن زيدون***، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، 1383هـ/1964م.
- **ابن النديم**، محمد بن أبي يعقوب: ***الفهرست***، شرحه وعلّق عليه: يوسف علي طويل، وصنع فهارسه: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 2، 1422هـ/2002م.



الدرس النحوي

مشكلات ومقترحات تيسيرية

ناصر لوحيشي(*)

لا جرم أن للغة الإنسانية سمات خاصة وطوابع تنفرد بها، إذ إن «اللغة في المتعارف هي عبارة المتكلم عن مقصوده، وتلك العبارة فعل لساني ناشئ عن القصة بإفادة الكلام»[1].

وإذا كان لكل لغة في الدنيا ما يميزها عن غيرها، فإن اللغة العربية انمازت عن جملة اللغات وفُرزت. فكانت أمتنها تركيباً وأوضحها بياناً، وأعذبها مذاقاً «وكانت الملكة الحاصلة للعرب من ذلك أحسن الملكات، وأوضحها إبانة عن المقاصد، لدلالة غير الكلمات فيها على كثير من المعاني»[2] فلا غرو أن ارتبط بها أشرف الكتب السماوية، ويرجع ذلك إلى تراثها وتمامها مما لم يتح لأية لغة أخرى، حيث إنه لم يشنها نقصان ولم تعبها زيادة[٣].

ولقد كان من مميزات اللسان العربي، كثرة المفردات، واتساع المجاز والتمثيل، وغناه النحوي والصرفي، كمسألة التعويض – مثلاً – وهو إقامة كلمة بدل كلمة، كإقامة المصدر بدل الأمر؛ نحو قوله تعالى: ﴿ **وبالوالدين إحساناً** ﴾[4]

(*) باحث جزائري.

ونحو قول النبي ﷺ: «صبراً يا آل ياسر فإن موعدكم الجنة»[5] أو إقامة الفاعل بدل المصدر، قال الله تعالى: ﴿**ليس لوقتها كاذبة**﴾[6]. أو إقامة المفعول به بدل المصدر، كقوله تعالى: ﴿**بأيكم المفتون**﴾[7] أو إقامة المفعول بدل الفاعل، في قوله عز وجل: ﴿**حجاباً مستوراً**﴾[8] وكفكٍّ الإدغام، وعدم الجمع بين الساكنين في غير الوقف، والتفريق بين المعاني بوساطة الحركات[9].

ومن سمات العربية أيضاً، دلالة بعض الحروف على المعاني، والحصول على الدلالات بتحريك أصول الكلمات، كما أن الزيادة في اللفظ تعني الزيادة في المعنى – غالباً –.

وأما الحروف العربية فهي تتوزع في أوسع مدرج صوتي، وهي ثابتة، بل إن لكل حرف في العربية صوتًا لا يتغير بتغير موقعه من الكلمة، في حين أن كثيرًا من اللغات لا تمثل أحرفها جميع الأصوات في اللغة، كحرف (C) في الإنجليزية – مثلاً –.

وتختص العربية بالسهولة والمرونة، فهي هجائية في كتابتها، حيث يسهل إملاؤها، وأما غير الهجائي فيخضع لقواعد قياسية ثابتة، خلافاً لبعض اللغات التي لا تكتب كما تنطق[10]، وعلى متعلمها أن يضطر إلى حفظ الكلمة وحفظ صورتها ورسمها.

ولعل ذلك ما جعل المستشرقين وغيرهم من غير العرب، يُقرُّون بكمال اللغة العربية، فقد اعترفوا بأنها سلسة قوية غنية كاملة، وبأنها ظهرت أول وهلة تامة مستحكمة – وإن بدت لهم معقدة صارمة –.

وأما أهل العربية الغُيُر – من الباحثين والدارسين – فقد زاد حماسهم في تتابع دقائق اللغة وخفاياها، وسعوا جميعاً إلى إبراز مرونتها وسعتها واشتقاقها، ودقة تعبيرها، انطلاقاً من أن للفظ في العربية معناه وحدَّه الخاص،

ومثال ذلك لحظات الليل والنهار: البُكرة والضحى والعدوة والظهيرة والقائلة والأصيل والهزيع والمَوْهِن[11] والسَّحر والفجر... وغير ذلك.

ولما كان ذلك كذلك، فقد باتت ظاهرة الإعراب أخطر الخصائص وأبينها إذ لا يعد الإعراب مجرد حلية لفظية، وهو ليس زينة ولا شكلاً، بل هو «الإبانة عن المعاني بالألفاظ» كما قال ابن جني[12]، ذلك أن هناك ارتباطاً وثيقاً بين الإعراب والمعنى، ولولا ذلك ما مُيِّز من مفعول، ولا مضاف من منعوت، ولا تعجب من استفهام[13].

بيان ذلك في قوله تعالى ﴿ **إنما يخشى الله من عباده العلماء** ﴾[14]، وقوله: ﴿ **وإذ ابتلى إبراهيم ربه** ﴾[15]. وفي قوله سبحانه: ﴿ **أن الله بريء من المشركين ورسوله** ﴾[16].

إلا إن إغفالنا الإعراب في هذه الشواهد القرآنية يجعلنا نحتمل أن يكون المعنى في الآية الأولى، أن الله يخشى العلماء من عباده، وفي الثانية أن إبراهيم هو من قام بالابتلاء، وفي الثالثة أن الله بريء من المشركين وبريء من الرسول ﷺ وهذا مما ينافي الدلالات ويفسد المعاني، كما يفسد العقيدة.

فالإعراب إذن هو أساس بناء الجملة العربية[17]. لذلك كان لزاماً أن يَهِبَّ غُيُرٌ على سلامة اللسان العربي، ويسارعوا إلى لم شتات العربية وتأصيل قواعدها واستخراج أحكامها وأسرارها الدفينة[18].

ذلك أنه لابد لكل لغة من قوانين تنظمها، وتجمع شواردها وتكشف خفاياها، وتوحد ظواهرها المختلفة، لأن تلك القوانين أو القواعد هي الوسائل الإجرائية التي تعين المتعلم على كشف مكنون النفس، والتعبير عما يخالج وجدانه بلغة صحيحة سليمة[19].

لذا وذاك كان النحو، «دعامة العلوم العربية، وقانونها الأعلى، منه تستمد

العون، وتستلهم القصد، وترجع إليه في جليل مسائلها، وفروع تشريعها ولن تجد علماً منها يستقل بنفسه عن النحو، أو يستغني عن معونته، أو يسير بغير نوره وهداه»[20].

ومن ثمَّ فإنَّه لا غنى لكل علوم العربية – على خطورتها – عن النحو، حتى إن الأئمة العلماء من السلف قد جعلوه شرطاً أساساً في الاجتهاد، فإذا كانت الشريعة عربية، فإنه لا يفهمها حق الفهم إلا من فهم العربية حق الفهم، ويذهب الشاطبي[21] مذهباً بدا فيه مبالغاً، حين رأى أن على الأصولي أن يبلغ في العربية مبلغ الأئمة فيها كالخليل وسيبويه والأخفش والجرْمي والمازني ومن سواهم، إذ إن النحو من علوم الوسائل، وليس من علوم المقاصد، مرماه سلامة الاتصال اللغوي نطقاً وكتابة[22]. وهو (النحو) كما يذكر صاحب «النحو الشافي»: علم ممتع يأخذ العقل ويسحر اللب، ويبعث الثقة في الدرس والمُدرّس معاً»[23]، وإن كان بعضهم قد زهد في النحو واحتقره، وأصغر أمره، ولم يعترف بالحاجة إليه، وقد نسي «أن الألفاظ مغلقة على معانيها، حتى يكون الإعراب هو الذي يفتحها، وأن الأغراض كامنة فيها، حتى يكون هو المستخرج لها، وأنه المعيار الذي لا يتبين نقصان كلامه ورجحانه، حتى يُعرَض عليه، والمقياس الذي لا يُعرف صحيح من سقيم حتى يُرجَع إليه»[24].

مشكلات النحو العربي:

لقد أتى على النحو العربي حين من الدهر، كثرت فيه المؤلفات وتعددت المصنفات فزخرت بها مكتباتنا، وزادت العناية عن حدها وضلّت الحقائق، ونتجت من ذلك مشكلات كثيرة، و«طال الكلام في هذه الصناعة وحدث الخلاف بين أهلها في الكوفة والبصرة»[25].

وإذا كان الناس زمان عبدالقاهر الجرجاني قد أنكروا على النحاة

اهتمامهم بالنحو وغلاءهم فيه، فما بال الناس اليوم؟! فلقد جاء في دلائل الإعجاز[26] قولهم: «وإنما أنكرنا أشياء كثرتموه بها، وفضول قول تكلفتموها، ومسائل عويصة تجشمتم الفكر فيها، ثم لم تحصلوا على شيء أكثر من أن تُغربوا على السامعين، وتُعايروا بها الحاضرين».

وإذا بحثنا عن مسوّغات ذلك وأسبابه ألفيناها كثيرة أولها: اختلاط العرب بغيرهم من الأقوام «وكان من أثر ذلك الاختلاط... [كما يرى الدكتور سامي الكناني].. أن نشأ التخاطب بلغة لا تتقيد بالفصحى، حتى شاعت هذه اللغة وأسهم في تفشيها مقومات وعناصر وعوامل عدة، ذكرها الدارسون في كتبهم وفي إثر ذلك انتشرت العامية على الألسنة في بلاد العرب»[27].

وقد ضاق الناس ذرعاً بمسائل النحو، وضجروا من جدل النحاة وتعسفهم وتكلفهم[28] - أحياناً - وتبرّموا حين أنزل بعضهم النحو منزلة الغاية لا الوسيلة. وحين نسي هؤلاء أن النظم هو توخّي معاني النحو، وهو «أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله»[29].

ويبلغ السأم لدى المتعلمين مبلغه - وبخاصة - عندما قاربوا إفراط النحاة في مسائل الحذف والتقدير والتأويل والإعراب، وحملهم أساليب اللغة على غير ظاهرها، واستخدامهم الأقيسة النظرية التي لا تستند - غالباً - إلى الشواهد المشهورة من كلام العرب[30].

والحقيقة أن مشكلات النحو متعددة متشعبة، يتصل بعضها بالمنهج والمصدر اللغوي وبعضها بالمعلم والمتعلم، وكثير منها بالواقع المعيش وبالمحيط، وتكشّفت لنا جملة منها، من خلال الاستبانة التي أنجزناها، واستوضحنا بها طلبة الجامعة عن أمور النحو وعوائقه، فكان من نتيجة الاستيضاح:

- ضعف المناهج التعليمية واضطرابها، وابتعادها عن أسلوب التدرج في عرض

أبواب النحو، إذ إنها لا تراعي – غالباً – المستويات العقلية الإدراكية بل إن بعض المسائل النحوية مكرورة معادة.

- ميل الدرس النحوي عن الغايات المتوخاة، من خلال تطويقه وسط دوائر المنطق والفلسفة، مما زكّى حقوقه، وجعل منه مادة مستغلقة.

- اتساع أبواب النحو وكثرة مواضيعه وتشابك قواعده، واختلاف المدارس النحوية، ومن ثمَّ تعدد أوجه الإعراب وصوره.

- كثرة مصادر النحو ومراجعه[31]، وتعقيد منهجها وأسلوبها، وغموض شواهدها واعتمادها المتون والحواشي أسلوباً ومنطلقاً وغاية.

- غلبة الجانب النظري على الجانب التطبيقي العملي في تدريس مادة النحو – عموماً – بسبب الخلط بين الواقع اللغوي والمنطق العقلي.

- ضعف همم المتعلمين وانصرافهم عن مادة اللغة والأدب – بعامة – وغياب الرغبة في تعلم النحو، وقلة رصيدهم اللغوي، أضف إلى ذلك مشكلة الوقت (الزمن)، إذ إن لمادة النحو ساعة واحدة في الأسبوع، وهو غير كافٍ لتحصيل قواعد لغتنا، التي تُخرج إلى الدُّربة والمَرَانة والتواصل والدوام.

- قلة الكفاءة (الكفايات) في مادة النحو، وضعف إعداد المعلمين واختلاف طرقهم في التدريس، واتخاذهم الامتحانات غاية لا وسيلة، وهذا الذي غذَّى نفور المتعلمين وصدوفَهم، ونمّى زهدهم. وقد عنى ذلك: محمد صلاح الدين مجاور حين أرجع مشكلات النحو إلى المصدر اللغوي، ثم إلى المصدر العلمي الذي يكشف افتقار المعلم إلى المعلومات الكافية الدقيقة عن اللغة وطبيعتها ووظيفتها، أي: افتقاره إلى جملة طرائق التدريس، أو لنقل: (القدرة المهنية)[32].

وأما ما تعلق بالواقع والمحيط فيصعب حدُّه وحصره، حيث حلّت العامية

محل الفصحى في مختلف المواقع والمواطن، والفظيع مزاحمة اللغات الأجنبية اللغة العربية.

- غياب الوسائل المعينة الموضحة (السمعية والبصرية وغيرها...) مما يسهّل الاستيعاب وييسره.

ويجب أن يقال: إن تراثنا اللغوي؛ النحوي والصرفي - على الرغم من هذه المشكلات المعوقات - تراث خطير وجب تأصيله وتقعيده وصوْنه، وذلك بتبيان «خصائص بنية العربية بشكل علمي؛ بتقديم نظرة جديدة في دراسة اللسان العربي تعيد ربط اللغة العربية الفصحى بالواقع والحياة»[33].

ولعل الدعوة إلى الاستغناء عن النحو، وإحلال العامية محل الفصحى - وهي دعوة غير بريئة - هي التي جعلت العبء فادحاً والحمل ثقيلاً على النحاة واللغويين المحدثين، ومن ثمَّ صار تيسير النحو ضرورة ملحاحة.

فعباس حسين في تقديمه «للنحو الوافي» يرى؛ أن تُجمع مادة النحو وكل ما يتعلق بها من التصريف في كتاب واحد، حتى وإن تعددت أجزاؤه، يجمع ما تفرّق في أمهات الكتب، ويغنينا عن الرجوع إليها[34] يراعى في ذلك وضوح التعبير النقل ودلالتهما، بتوخي اللغة اليسيرة المأنوسة التي لا تعقيد فيها ولا غموض ولا حشو ولا فضول ولا مناقشة أمر أو لفظ ولا وضع اعتراض، ولا الحرص على أساليب القدامى وتعبيراتهم.

ولا يمكن تيسير النحو العربي، وما ينبغي لنا ذلك، إذا لم يستند الباحثون والدارسون إلى المنهج اللغوي الحديث، ويتنكّبوا عن التفاسير الفلسفية والتأويلات المتعسفة.

ومما رأى غُيُر العربية، وأكّده طلبتنا من خلال الاستبانة ما يأتي:

أ – ربط المصطلحات النحوية والتعاريف بالمعاني والدلالات؛ فكثير منّا يردد: نون الوقاية، ولا يعلم معنى ذلك، ويقول مُعرباً: فعل مضارع، ولا يدري لم سُمي ذاك الفعل مضارعاً؟! وكذا مسألة، حركة المناسبة.

ويجب أن تُدرس المصطلحات النحوية والتصريفية بطريقة متكاملة وتُرتّب الأبواب والمسائل وفق منهجية منطقية مدروسة، تراعي قدرات المتعلمين ومستوياتهم، وربما جاز الاستغناء عن بعض المصطلحات والفروع التي لا أثر لها في تقويم اللسان أو القلم(35).

ب – انتقاء الشواهد والأمثلة التي تكشف الغامض، وتُجلّي القاعدة، وخليق بالباحثين والمعلمين اختيار الشواهد التي تتصل بالمحيط، وتخدم الواقع المعيش، وياحبذا لو يُضفي المعلم على درس النحو جواً يريح المتعلم ويحفزه إلى الاستزادة ويشوقه، كأن يسوق حكمة أو مثلاً أو بيتاً أو طرفة تبعث الروح والسرور، وإن تجربتنا مع الطلبة قد أثبتت هذا – بحمد الله –.

ج – الابتعاد عن اختلاف النحاة وآرائهم المتشعبة في المسألة الواحدة، وعن العلل التي لا تُجدي نفعاً، وذلك بالاحتكام إلى اللغة الجامعة لا المفرّقة.

د – تغليب الجانب التطبيقي العملي على الجانب النظري، وتوسيع حصص النحو واللغة.

هـ – اعتماد الأسلوب الطبيعي في تدريس قواعد النحو العربي، بالرجوع إلى النصوص المشرقة، وربط النحو بأساليب اللغة العربية البلاغية، حيث إنه لا يخفى ارتباط النحو بالبلاغة في درس الاستفهام مثلاً.

و – الاستعانة بالوسائل الحديثة الموضحة، كالأجهزة السمعية البصرية والأجهزة العاكسة، ولاسيما في إيضاح فروع التصريف وأقسامه. ونحن نُهيب بوسائل الإعلام المرئية والمسموعة والمكتوبة، أن تضطلع بمهمتها،

فتقدم النحو العربي في حصص وبرامج ودروس مشوّقة، كي تعيد الثقة إلى النفوس، ذلك أن كثيراً منا لا يكاد يسمع كلمة النحو إلا أحس بالثقل والنفور والضجر[36].

هذه أهم المقترحات المبدأة، وهناك أشياء أخرى اقترحها طلبتنا أغفلناها لكونها جزئية.

ويظل النحو العربي بحاجة إلى زياد أمينة، ونفوس صادقة، تكشف خفايا لغتنا وأسرارها، وتجلِّي الغامض منها.

وقد ذكر أحد طلبتنا الأنجاب، أنَّ مشكلة النحو لا تكمن في المعلم وحده ولا في المتعلم وحده، ومن الفِرية أن تُنسب إلى الزمن وحده، فمعوقات النحو مبثوثة ومبسوطة هنا وهنالك، والمسألة تبحث عن ذوي الخالصة الأقوياء.

الهوامش

1) ابن خلدون – عبدالرحمن – تاريخ العلامة ابن خلدون، م 1، ج 2 (دار الكتاب اللبناني، ومكتبة المدرسة، بيروت، لبنان) ص: 1050.

2) م.ن، ص.ن.

3) يراجع: د. نايف معروف، خصائص العربية وطرائق تدريسها، ط 4، (دار النفائس، بيروت، لبنان، 1412هـ – 1991م)، ص 38 وص 46.

4) الإمام الحافظ – أبو عبدالله الحاكم النيسابوري – المستدرك على الصحيحتين، ج 3 (دار الكتاب العربي) ص: 383.

5) سورة الواقعة، الآية: 2.

6) سورة القلم، الآية: 6.

7) سورة الإسراء، الآية: 45.

8) للتمثيل والاستزادة يراجع: ناصر لوحيشي، صحح لغتك، باب ما يتغير فيه المعنى بتغير الحركة ط 1 (دار ريحانة، الجزائر 2000م)، من ص: 43 إلى ص: 47.

9) يراجع: د. نايف معروف، خصائص العربية، من ص: 39 إلى ص: 49.

10) يراجع د. نايف معروف، المصدر السابق، ص 41.

11) أبو الفتح عثمان، الخصائص، ج 1، تحقيق محمد علي النجار (دار الكتاب العربي، طبع دار الكتب المصرية، 1957م)، ص 34.

12) يراجع: نايف معروف، خصائص العربية، ص 45-46.

13) سورة فاطر، الآية 28.

14) سورة البقرة، الآية 124.

15) سورة التوبة، الآية 3.

16) يراجع: د. رمضان عبدالتواب، فصول في فقه العربية، ط 3 (مكتبة الخانجي، القاهرة، ج، م، ع 1408هـ – 1987م) ص: 394-395.

17) يراجع: سميح أبو مغلي، في فقه اللغة وقضايا العربية، ط (دار مجدلاوي، عمان، 1407هـ – 1987م)، ص 113-114.

18) يراجع: ابن عرفة بن صافي، تدريس قواعد اللغة في الطور الثالث من المدرسة الأسبانية، مجلة همزة الوصل، مديرية التكوين، وزارة التربية، الجزائر، عدد خاص: 1991م، ص 194.

19) عباس حسن، النحو الوافي، ج 1، ط 5، (دار المعارف، القاهرة، مصر) المقدمة، ص 1.

20) الخصائص، ج 1، ص 34.

21) يراجع: أبو إسحاق إبراهيم، الموافقات في أصول الأحكام، م 2، ج 4، (دار الفكر، بيروت، لبنان)، من ص 59 إلى ص 62،

22) يراجع: محمود حسين مغالسة النحو الشافي، ط 3 (مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 1418هـ - 1997م) ص 7.

23) عبدالقاهر بن عبدالرحمن بن محمد الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق: محمود محمد شاكر، ط 2، (مكتبة الخانجي)، القاهرة، ج.م، ع، 1410هـ - 1989م)، ص 28.

24) ابن خلدون، تاريخ العلامة بن خلدون، ص 1058.

25) عبدالقاهر الجرجاني، ص 29.

26) ناصر لوحيشي، صحح لغتك، التقديم، ص 7.

27) يراجع: د. إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، ط 7، (مكتبة الأنجلو المصرية، مصر 1994م)، ص 199.

28) عبدالقاهر الجرجاني، المرجع السابق، ص 81.

29) يراجع: د. علي أحمد مدكور، تدريس فنون اللغة العربية، ص 253.

30) يراجع للتوسع: سميح أبو مغلي، في فقه اللغة وقضايا العربية، من ص 121 إلى ص 125، ويراجع: محمود حسين مغالسة، ص 8.

31) يراجع: تدريس اللغة العربية بالمرحلة الابتدائية - أسسه وتطبيقات - ط 4 (دار القلم، الكويت، 1403هـ - 1983م)، ص 102.

32) يراجع، ص 8.

33) يراجع: عباس حسن، النحو الوافي، ص 8.

34) يراجع: د. علي أحمد مدكور، تدريس فنون اللغة العربية، ص 262.

35) يراجع: أحمد ماهر البقري: النحو العربي - شواهده ومقدماته - (مؤسسة شباب الجامعة؛ الإسكندرية، ج - م - ع، 1988م)، ص 20.

المصادر والمراجع المعتمدة

1) ابن خلدون – عبدالرحمن –، تاريخ العلامة ابن خلدون، م، ج 2 (دار الكتاب اللبناني، ومكتبة المدرسة، بيروت، لبنان).

2) د. نايف معروف، خصائص العربية وطرائق تدريسها، ط 4 (دار النائس، بيروت، لبنان، 1412هـ، 1991م).

3) الإمام الحافظ أبو عبدالله الحاكم النيسابوري، المستدرك على الصحيحين، ج 3، (دار الكتاب العربي).

4) ناصر لوحيشي، صحح لغتك، ط 1 (دار ريحانة، الجزائر، 2000م).

5) أبو الفتح عثمان، الخصائص، ج 1، تحقيق محمد علي النجار، (دار الكتاب العربي، طبع: دار الكتب المصرية، 1957م).

6) د. رمضان عبدالوهاب، فصول في فقه العربية، ط 3 (مكتبة الخانجي، القاهرة، ج، م، ع، 1408هـ – 1987م).

7) سميح أبو مغلي، في فقه اللغة وقضايا العربية، ط 1 (دار مجدلاوي، عمان، 1407هـ – 1987م).

8) مجلة همزة الوصل، مديرية التكوين، وزارة التربية، الجزائر، عدد خاص: 1991م.

9) عباس حسن، النحو الوافي، ج 1، ط 5 (دار المعارف، القاهرة، مصر).

10) أبو إسحاق إبراهيم، الموافقات في أصول الأحكام، م 2، ج 4 (دار الفكر، بيروت، لبنان).

11) د. علي أحمد مدكور، تدريس فنون اللغة العربية، ط 1 (مكتبة الفلاح، الكويت، 1404هـ – 1984م).

12) محمود حسين مغالسة، النحو الشافي، ط 3 (مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 1418هـ – 1997م).

13) عبدالقاهر بن عبدالرحمن بن محمد الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق: محمود محمد شاكر، ط 2 (مكتبة الخانجي، القاهرة، ج. ع. 1410هـ – 1989م).



الفنون التطبيقية الإسلامية

رؤية حضارية

بركات محمد مراد(*)

«الفن بالمعنى العام هو جملة من القواعد المتبعة غاية معينة، جمالاً كانت أو خيراً، أو منفعة، فإذا كانت هذه الغاية هي تحقيق الجمال سمي بالفن الجميل، وإذا كانت تحقيق الخير سمي الفن بفن الأخلاق، وإذا كانت المنفعة سمي الفن بفن الصناعة»(1).

ولكننا إذا أمعنا النظر في كلمة «فن» فإننا نجد أن المصطلح الإغريقي الخاص بالفن والمعادل اللاتيني له (Ars) لم يشر أحدهما بصفة خاصة إلى الفنون الجميلة Fine Arts بل طبقا على كل أنواع الأنشطة الإنسانية التي يمكن أن نسميها «حرفا» Crafts أو علوماً Scinces مع أن علم الجمال الحديث أكد على حقيقة أن الفن لا يمكن تعليمه، إلا أن القدماء فهموا يفكرون في النشاط الإنساني بصفة عامة.

فحينما قارن «أبقراط Hippocrects» الفن بالحياة كان يفكر بالطب، وعندما أعيدت المقارنة – كما يقول باحث معاصر(2) – بواسطة «جوته Goethe»

(*) باحث مصري.

و«شيلر Schiller» مع الإشارة إلى الشعر Poetry» فقد أوضحت الطريق الطويل للتغير الذي اجتازه مصطلح الفن بعد ثمانية عشر قرناً بعيداً عن معناه الأصلي[3].

ولم يكن لدى اليونانيين كلمة خاصة تشير إلى الفن بمعناه المألوف، بل كانت الكلمة المقابلة لكلمة Techne والتي تباين قليلاً كلمة (فن) الحديثة، تعني صنع شيء ما وإدراك صورة ما في هيولي، والفنان منتج وصانع، والطبيعة صانع كبير وشاعر أو فنان عظيم، والفرق بين الفنان والطبيعة هو أن الطبيعة تخرج إلى الوجود شيئاً من مادته التي لديها، بينما الإنسان (كفنان) يوجد الشيء من شيء آخر[4].

فد كان الفنان والطبيب Physician وباني السفن (صناعاً أو حرفيين) فباني السفن يصنع سفناً، والشاعر يصنع المسرحيات، والطبيب يعالج صحة الإنسان، والسفن الجيدة، والمسرحيات الناجحة، والصحة السليمة جميعها سارة، لأن كل منها يجعل حياتنا أفضل[5].

وقد ورثت العصور الوسطى من العصور القديمة مخطط **الفنون العقلية السبعة** Seven Liberal-Arts والتي ظلت تدرس في مدارس الرهبنة والكاتدرائيات، واستمر ذلك حتى القرن الثاني عشر حيث قسمت إلى مجموعتين: الثلاثية Trivium (النحو، والبلاغة، والمنطق)، والرباعية إلى مجموعتين Quadrivium (الحساب والهندسة، والفلك، والموسيقى)، وقد ظل معمولاً به - أي المخطط - حتى عصر (كارولنجيان Corolingiantime).

وقد تمت محاولات لربط النظام التقليدي للفنون بالقسمة الثلاثية للفلسفة (المنطق والأخلاق والطبيعة) التي عرفت إيزيدور Isidore ومع تصنيف المعرفة الذي عرف على أساس كتابات أرسطو، والذي بدأت معرفته عبر الترجمة اللاتينية من اليونانية إلى العربية.

والجدير بالذكر أن الموسيقى ظهرت مرتبطة بالرياضات، والشعر في ارتباطه بالنحو Grammer والبلاغة Rehtoric والمنطق Logic. أما الفنون الجميلة Fine Arts فلم توضع معاً في مجموعة، بل بعثرت بين علوم وحروف مختلفة، فقد ارتبط الرسامون (المصورون) بالصيادلة Druggists الذين يعدون لهم الألوان، والنحاتون بالصناعة Goldsmiths والمهندسون المعماريون بالبنائين والنجارين.

وبناء على ذلك – كما يقول الباحث د. رمضان الصباغ وهو في ذلك على حق – فإننا نجد من خلال تعريف الفن وتصنيف الفنون والعلوم في العصور القديمة والوسطى أن التصور العام للفن ينطبق على الفن التطبيقي والفن الجميل، وكان معنى «**فن**» **تندرج تحته مجموعة كبيرة من الحرف والمهن والعلوم** التي تتسم بسمة تطبيقية وعملية واضحة، وأنها وسيلة لمنفعة أو فائدة.

وهذا كان واضحاً جداً في الفنون والحرف الإسلامية، عبر كثير من عصورها، ورغم تباين المواقع الجغرافية فيها، فإننا لا نجد فيها تمييزاً بين كل من الفنون الجميلة والفنون التطبيقية، حيث كان كل منهما يؤدي وظيفة جمالية واضحة، ويقوم بتحقيق منافع عملية وحياتية لا تنكر بالنسبة للفرد والأمة على السواء.

وإذا كان الربط بين المنفعة والجمال قد وجد منذ البداية عند «سقراط» الذي رأى أن كافة الأشياء النافعة أشياء جميلة وخيرة، مادامت تمثل موضوعات صالحة للاستعمال، والجمال صورة من صور المنفعة، والشيء الجميل إنما هو الشيء النافع والملائم، إلا أن هذه النظرة التي توحّد بين الجميل والنافع لم تدم طويلاً، فقد غلب على الفكر اليوناني، بدءاً من أفلاطون، التفريق بينهما في حقيقة الأمر وجوهره.

وكان للنظرة الاجتماعية والثقافية تأثير كبير على السير في هذا

الاتجاه بالنسبة للفكر اليوناني. فمنذ عصر أفلاطون تميزت الفنون الجميلة – وهو ما تؤكد عليه الدكتورة أميرة مطر(6) – عن الفنون اليدوية والصناعية بأنها أعلى منها في القيمة لأنها لا تعتمد على العمل اليدوي الذي كان متروكاً للعبيد نتيجة لانقسام المجتمع إلى طبقتين طبقة يتوفر لها الفراغ والنظر العقلي، وطبقة تقوم بالأعمال اليدوية والمجهود الجسماني، ومن هنا فقط نظر الفلاسفة إلى الفنون الجميلة التي لا تتطلب مهارة يدوية أو مجهوداً جسمانياً نظرة مختلفة عن الفنون الصناعية.

وكانت أهم ما يميزها عن الفنون الصناعية هي أنها أقرب إلى النظر الفلسفي، وأنها ناتجة عن الإلهام. كما أن لها دوراً خطيراً في تربية وثقافة المواطن الحر، فلم يكن لفن الحياكة أو الحدادة أو النجارة مثلاً ما لفنون الشعر والموسيقى والرقص من قيمة في تربية المواطن اليوناني أو الروماني القديم، لذلك فقد استخدم أفلاطون وأرسطو كلمة المحاكاة للدلالة على هذا النوع من الفنون الآلية Mechainal arts وتأكدت هذه التفرقة بعد القرن الثامن عشر، فجمعت الفنون الجميلة التي كانت موزعة في مجالات متباينة وبدأ البحث في علم الجمال باعتباره ذي موضوع خاص به عند علماء الأنسكلوبيديا، ديدرور والفلاسفة الألمان أمثال بأومارتن وكانط، وأخيراً في ظل التقدم التكنولوجي، قد لا يمكن التفرقة الحاسمة بين العمل الفني والعمل الصناعي، ففي رأي «جون ديوي» مثلاً أنه قد يكون القناع والسيف الذي يستعمله البدائي عملاً صناعياً مستخدماً لمنفعته، ولكنه في نظرنا نحن الذين لا نستعمله عمل فني ذو قيمة عالية.

ومن هنا لم يكن غريباً أن نجد «جويو» Guyau(7) يرى أن الفن نشاط «جدي وثيق الصلة بالحياة، فلا يمكن أن تكون الأعمال الفنية مجرد مظاهر ترف أو موضوعات كمالية، بل هي ضرورات حيوية وأنشطة جادة وموضوعات نافعة، والموضوع النافع يولد بعض المشاعر الجمالية ليس لأنه نافع، بل لأنه في الوقت نفسه موضوع جميل».

وهذا ما دفع «جون ديوي» إلى الربط بين النظر والتطبيق وبين الفن الجميل والفن النافع، إذا رأى أن أي فلسفة أو فهم للفن محكوم عليها بالفشل إذا شيدا على أساس من الثنائيات الزائفة بين الفن والطبيعة أو الفن والعلم والفن الجميل والفن النافع Fine Art and useful Art.

ولكي يكشف هذه الثنائيات الزائفة رأى ضرورة المضي نحو فهم حقيقي للفن يدمج هذه الثنائيات في وحدة. وقد كان حرصه على ربط الفن بالخبرة هو الذي جعله يقيم هذه العلاقة ٠أو الوحدة) بين النافع والجميل على أساس أنهما يمثلان مظهرين من مظاهر النشاط الإنساني الواحد، فالفنون الجميلة ذات أهمية عملية، من وجهة نظر «ديوي» لا تقل عن بعض الصناعات التكنولوجية[8].

إذن فالفارق بين العمل الفني والعمل الصناعي لا يرجع إلى خصائص محددة في العمل الفني أو العمل الصناعي، وإنما يرجع إلى نظرتنا نحن إلى موقفنا تجاهه. فقد يكون موقفاً عملياً تأملياً جمالياً تارة أخرى. وهذا يفضي بالطبع إلى أنه قد يمكن للآنية التي نشرب فيها أو الحذاء الذي نلبسه أن يتحولاً إلى عملين فنيين بمجرد أن نجعل منهما موضوعاً للنظرة التأملية الجمالية[9].

وفي الحقيقة لم تعرف الفنون الإسلامية تلك التفرقة بين فنون جمالية وأخرى تطبيقية، فقد كانت كل الفنون في الحضارة الإسلامية تُراد لمنفعتها مثلما تراد لتحقيق غايات جمالية تساعد على تحقيق متعة بريئة للإنسان في مختلف تجليات حياته، تمثل هذا في صفحات المصحف الصغير الذي يقرأ فيه قرآنه أو في ذلك المسجد الكبير الذي يضمه للعبادة.

ولذلك عاش الإنسان المسلم فنونه، وتمثل هذه الفنون في كل وسائله الحضارية وأدواته اليومية، بل في أسلحته التي يستخدمها للحرب والقتال، ومسكوكاته المعدنية التي بواسطتها يحيا حياته الاقتصادية.

ولا أدل على صحة هذا وصدقه من أننا نجد الطابع الجمالي، والعبقرية الفنية واضحة وجلية في كل مقتنيات الإنسان المسلم في الحضارة الإسلامية، تجلى هذا واضحاً في عمارة مدينته وبناء قصوره وحدائقه، وفي المنسوجات التي كان يرتديها، وفي السجاجيد التي كان يفترشها أو يلصقها على حوائط غرفاته، أو في القوارير والأواني الزجاجية والفخارية التي كان يستعملها في حياته اليومية.

ومن هنا فالتمييز بين «**الفنون الجميلة**» و«**الفنون التطبيقية**» على ما ينتهي إليه نقاد الفن وفلاسفته في العصر الحديث تفرقة ضارة مؤذية، فمن خلال ما قلناه من قبل عن طبيعة الجمال «سيكون من الواضح أن ميزة الجمال هذه إنما تتواجد في أي عمل فني، بغض النظر عن هدفه النفعي أو حجمه أو ندرة وقيمة المادة التي صنع منها، فالعاج بالنسبة لحاسة اللمس أكثر إقناعاً من العظم، والحرير أكثر من الصوف، وحجر الفرفيري (السماقي) أكثر من الجبس الباريسي. ولكن العمل الفني من خلال نفس عملية استغلال مميزات المادة التي يصنع منها، فإنه يتغلب على جوانب القصور الموجودة في تلك المادة[10].

وقد تنوعت الفنون الإسلامية، كما مر بنا، وتغلغلت في كل مناشط الحياة المختلفة، ما بين تصوير وزخرفة ونسيج ونقش على الخشب، وتشكيل في الزجاج والخزف والفسيفساء.. وغيرها؛ فضلاً عن الموسيقى. وهذا التنوع يعكس تعاظم المد الفني واتساقه مع المد الثقافي والاقتصادي وتغلغل الفن في الصناعات المعروفة بالفنون الصغرى.

وقد أخطأ بعض الدارسين[11] – على ما يذكر باحث معاصر[12] – حيث اعتبروا الصناعات تلك لا تدخل في مجال الفنون. لكن تلك الصناعات تدخل في صميم الفن. لقد كانت تشبع حاجات حياتية، لكنها مع ذلك انطوت على مسرح جمالي واضح. وفي ذلك دليل على ازدهار الفن في هذا العصر الذي ندرسه؛

بحيث يمكن القول بتغلغل الفن في الحياة العامة وكسر احتكاره على طبقة بعينها.

فاللباس والفرش والبسط والتحف والمشكاوات وأواني الطعام والشراب... وغيرها كانت تكتسي قيمة جمالية أبدعها قريحة الفنان المسلم؛ إذ لم تكن الزخرفة مجرد وسيلة لملء الفراغ أو تغطية أشكالها. إنما هي أصول جوهرية لدقة الصناعة ومهارة الصناع، بدونها يعد الأثر الفني ناقصاً[13].

ومن المعروف أن الفنون الإسلامية أقرب إلى الحرف منها إلى الفنون المجردة، لمحاولتها لتحقيق وظيفة إنشائية ونفعية في المقام الأول، إضافة إلى الصبغة الجمالية التي تسعى إلى تحقيقها في نفس الوقت، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى اكتسبت هذه الصبغة بسبب طريقة إعداد الفنان وهي في جوهرها لا تختلف كثيراً عن الوسيلة التي تتبع في إعداد الصناع الفنيين التقليديين، ويعتمد فيها على تتلمذ عدد من الأطفال والصبيان على يد صانع ماهر يتدربون تحت إشرافه وإرشاده على الأعمال الفنية مبتدئين من أبسطها ومنتهين بأكثرها صعوبة وتعقيداً.

كذلك كان الشأن في تعليم المصورين إذ يلتحق عدد من الصبيان بمرسم مصور ماهر ويتعلمون منه كيفية تحضير الألوان وتجهيز الورق، ويتمرنون في نفس الوقت على نقل نماذج معينة من رسوم يعدها لهم وعليهم أن يحذقوا رسمها من الذاكرة قبل الانتقال إلى رسم ما هو أصعب منها، وهكذا ينتقل التلميذ من رسم الخطوط إلى الأشجار إلى الحيوانات إلى الأشخاص.

وكان لهذه الطريقة أثرها الواضح في التصوير فهي أولاً تعود المصوّر الناشئ على رسم نماذج معينة، فضلاً عن أنه كان يتعلم تكوين الصورة عن أستاذه بواسطة الورق المخرّم، ولذلك نلحظ المحافظة على تكوينات معينة تستمر من عصر إلى عصر، وتنتقل من مصور إلى آخر، مما أكسب التصوير الإسلامي

شيئاً من الجمود، بل إن هذه الطريقة كانت أحياناً تقتل المواهب عند الناشئين، وهذا هو الأثر الثاني لها، ولذلك فالذي يمتاز منهم عن غيره، إنما يمتاز بفضل إتقانه مزج الألوان وتفوقه في إكساب صوره مسحة من الجمال والرقة، أو حفظ النسب بين الأشياء بعضها بعضاً أو صدق تمثيل الطبيعة أو التوفيق في التعبير عن الحركات، ولكن كل هذا داخل الإطار العام للعصر[14].

ولم يكن عمل المصور الإسلامي – مثلاً – بالأمر الهين، بل كان عملاً شاقاً مضنياً، يستلزم منه وقتاً طويلاً ويستنفد مجهوداً عظيماً، إذ لم يكن مقصوراً على الرسم فقط، بل كان عليه أن يحضّر بنفسه أدواته كالفرشاة والألوان، والأصباغ والورق المزخرف، وكل ما هو في حاجة إليه في عمله.

وقد اختص كل مصور بطريقته في تحضير هذه الأدوات وكان يعتز بها ويعتبرها سراً من الأسرار لا يبوح بها لغيره إلا لتلاميذه لاعتقاده أنها أمثل طريقة وأحسن وسيلة يستطيع بها أن يكسب الألوان والأصباغ الرونق والبهاء.

وما يحدث في التصوير يحدث مثله تقريباً في كل الفنون الإسلامية التطبيقية مثل صناعة السجاد والزجاج والخزف وحتى صناعة المسكوكات المعدنية، ومن الملاحظ أن بعض الفنانين كانوا يسجلون أسماءهم على قطعهم الفنية، وكثيراً منهم لم يكن يفعل ذلك، ولقد حرص سلاطين المماليك – مثلاً – على تسجيل أسمائهم على القطع المعدنية التي ضربت في زمنهم بينما جاءت القطع من الجزيرة أو إيران عليها أسماء الفنانين الصانعين.

ولكن لا يجب التوقف كثيراً عند قضية تسجيل الاسم، فأمثلة إغفال اسم الصانع تفوق كثيراً ذكره في تاريخ الفن الإسلامي، لقد صارت صناعة الفن جمعية أسرية تنسب لمجموعات كأسرة الأسطرلابي أو النقاش أو الصقار أو النحّاس... وهكذا. ومن أهم الفنون التطبيقية التي اشتهرت عند المسلمين.

1 - النسيج والسجاد الإسلامي:

تعتبر حرفة النسيج من أقدم الصناعات التي عرفها الإنسان، ويرجع اكتشافها إلى آلاف السنين الموغلة في القدم، ولا شك أنها بدأت في غاية البساطة، فلعل أول من غزل الصوف هو أحد الرعاة، ذلك أن صوف الأغنام يسقط في الربيع، وربما كان ذلك الراعي مستلقياً في ظل شجرة يرقب قطعانه، فالتقط من الأرض قطعة من الصوف، وأخذ يلفها بين سبابته وإبهامه ومهما يكن من شيء فقط استطاع على نحو ما أن يغزل الخيط، فلما غزل خيطاً طويلاً لفه حول غصن صغير حتى لا يتعقد، وجعل نهاية الغصن حراً حتى لا يفك الخيط، وهكذا تم اختراع المغزل(15).

وعملية النسيج هي تداخل الخيوط المعقدة على نحو شبيه بما نراه عند الرفاء، ولعل الذي أوحى إلى الإنسان بنسج الخيوط هو ما شاهده من أسلوب الطير في بناء عشه، فنسج من القش إسقاطاً، ونسج خيوط الصوف التي غزلها. وهكذا صار يقص صوف خروفه كل ربيع ثم يغزلها خيوطاً طويلة، ثم ينسجه ويصنع منه قماشاً،. وبذلك اهتدى إلى نوع من الملابس بفضل جلود الحيوانات التي كان يستعملها.

ولكن في الأيام التي تلت ذلك نرى أن حرفة النسيج قد بلغت حداً كبيراً من التقدم والرقي، فقد عرف النسيج في مصر منذ عصور أقدم الفراعنة، ويعتبر في حكم الأعجوبة أن قطعاً من المنسوجات في مصر وصلت إلينا، ولا شك أن جفاف الجو ورمال الصحراء، هما العاملان اللذان حافظا على عدد من نماذج نسيجية صنعت من مواد أشد ما تكون قابلية للفناء، فالمقابر المصرية هي مصدر أغلب الأقمشة المحفوظة في المتاحف العالمية(16).

وتختلف المواد المستعملة في النسيج باختلاف كل عصر، فكانت مصر الفرعونية تفضل الكتان لدرجة أنه ضرب المثل برقة نسيجها الكتاني.. وأما

الصوف فكان نادراً استعماله إذ ذاك، مع أنه كان معروفاً، بينما القطن والحرير كانا بعد لم يعرفا بتاتاً.. ولم يعرف الحرير إلا ابتداء من القرن الرابع في عصر الإمبراطورية الرومانية، وكان يستورد من الصين التي كانت تحافظ على سر صنعه، ثم انتقل إلى الفرس، وتسرب إلى الغرب وكان تأثير البلاط الساساني قوياً لدرجة أن الملابس الفارسية أصبحت ابتداء من القرن الخامس شائعة في البلاط البيزنطي.

وأما فن زخرفة المنسوجات لاسيما المعد منها للفرش (التطريز هو فن قائم بذاته) فكانت معرفة الأقدمين به كافية. وبجانب أقمشة الفرش والستائر، كانت الملبوسات هي أهم ما يعني بزخرفته في العصر القبطي. وعلى الرغم من أن الثياب في العصر الفرعوني كانت من الكتان الناعم، وغالباً بلا زخرفة، فإن القميص الذي حل محلها في العصر القبطي، وكذا الحلة الرومانية في بيزنطة، كانت تزينها شرائط تنحدر على الصدر والظهر في دوائر ومربعات صغيرة.

وكان الطراز الزخرفي يختلف باختلاف العصور. فكان الذوق اليوناني يفضل الزخرفة بلون واحد وعن مواضيع أسطورية، بينما كانت أغلب القطع ذات الزخرفة الهندسية المتعددة الألوان من مصدر قبطي. ذلك أنه لما قضى الإمبراطور جوستينياندس على المؤسسات الوثنية في الإسكندرية، كبتت المواضيع القديمة (الكلاسيك) ابتداء من القرن الرابع وأخذت تختفي تدريجياً، وحل محلها عناصر زخرفية ساسانية ورموز مسيحية ومشاهد مستقاة من التوراة.

وظهر أيضاً في الوقت نفسه وحدات زخرفية شعبية دامت حتى العصور الإسلامية، لأن إنتاج مثل هذه الأقمشة كان دائماً محصوراً بين أيدي المواطنين الذين رغم تمشيهم مع الأزياء المرغوب فيها إذ ذاك، حافظوا أيضاً على هذه الوحدات ذات الطابع القديم.. ومعظمها زخارف هندسية ونباتية، وكذلك ابتكروا

مجموعة من الزخارف المتداخلة المتشابكة، يعتبر بعضها نقطة بداية للزخارف الهندسية في الفن الإسلامي.

أما في العصر الإسلامي فقد تطورت صناعة المنسوجات وزخرفتها تطوراً منتظماً غير فجائي، فبدئ في الاستغناء عن الرسوم الآدمية والحيوانية التي كانت سائدة في الفن القبطي، وقوي الميل إلى الزخارف الهندسية، وبدأت الكتابة تلعب دوراً هاماً في صناعة المنسوجات[17]. والمعروف أنه كان للنسيج في مصر صناعة أهلية عليها رقابة حكومية، ولكن كانت هناك أيضاً مصانع حكومية تسمى دور «**الطراز**» ووجودها منذ العصر العباسي تؤيده القطع التي وصلت إلينا من مصنوعاتها.

والظاهر – وهو ما يؤكده أحد الباحثين[18] – أنه كان هناك نوعان من هذه المصانع الحكومية: الأول طراز الخاصة وكان لا يشتغل إلا للخليفة ورجال بلاطه وخاصته، والثاني طراز العامة وكان يتبع أيضاً بيت مال الحكومة، ولكنه كان يشتغل لحساب بلاط الخليفة وأفراد الشعب.

ولفظ «**طراز**» مشتق من الفارسية (ترازيدن) و(تراز) بمعني التطريز وعمل «المدبج Broderie ثم أصبح يدل على ملابس الخليفة أو الأمير أو السلطان ورجال الحاشية، لاسيما إذا كان فيها شيء من التطريز وعليها أشرطة من الكتابة.. وكان طراز الخاصة يشتغل المنسوجات للخليفة وكبار رجال الدولة. ولسنا نجهل العادة الشرقية القديمة التي كان يتخذها الملوك في الخلع على رجال حاشيتهم وغيرهم من أفراد الرعية، وقد نمت هذه العادة في الدولة الإسلامية، فكان الخلفاء والأمراء يتبارون في إرسال الكسوة السنوية إلى الكعبة الشريفة من المنسوجات النفيسة التي كانت تصنع عادة في طراز خاص بمصر، والتي كانت العناية بنسجها عظيمة جداً.

ولم يكن غريباً أن يعنى الخلفاء والأمراء بكتابة أسمائهم على هذه

الأقمشة الثمينة، تخليداً لذكرهم ووثيقة لمن خلعت عليهم، إظهاراً لرضاء الأمير، أو علامة على تولي إحدى الوظائف الكبرى في الدولة[19].

وكانت معظم المراكز الرئيسية للنسج في مصر هي التي كثر فيها الأقباط. وكان القطن والكتان ينسجان في البلاد المصرية المختلفة، ولاسيما في الدلتا بمدينة تنيس والإسكندرية وشطا ودمياط وديبق والفرما. كما اشتهرت بنسيجها مدينة البهنسا في مصر الوسطى.

أما الأقمشة الحريرية فكانت تنسج في الإسكندرية وفي ديبق. وكان هناك أيضاً مصانع للنسيج في مدينة أخميم وأسيوط اللتين كانتا مركزين لصناعة النسج، وكثيراً ما صدرتا إلى بيزنطة وروما نفائس المنسوجات التي كانت تستعمل في الكنائس والأديرة.

وقد ظلت الزخارف القبطية غالبة على المنسوجات المصرية في القرون الثلاثة الأولى بعد الهجرة، أي من القرن السابع إلى القرن العاشر الميلادي. وخير دليل على ذلك قطع المنسوجات التي عثر عليها في بعض مدن الوجه القبلي وفي الفسطاط، وهي من الصوف أو من الكتان، وزخارفها متعددة الألوان وأكثرها رسوم لطيور أو حيوانات أو أشكال آدمية صغيرة في جامات بيضية الشكل متعددة الأضلاع أو موزعة توزيعاً غير منظم، وفيها أشكال هندسية وخطوط متقاطعة ودوائر متماسة، وتظهر الكتابة العربية على المنسوجات منذ القرن الأول الهجري (7م). والملاحظ بوجه عام أن قوام التصميم في الزخرفة كان شريطاً أفقياً أو أشرطة أفقية من الرسوم توازيه أو توازيها أشرطة من الكتابة في بعض الأحيان[20].

وكان للألوان واستخدامها في النسيج الإسلامي دلالات ذات بهجة ونضارة أشار إليها بعض المستشرقين. وقد أبرز هذه الناحية سولومون. دوف جويتين S.D. Goitein في تحليله للألوان والأصباغ التي كان يستعملها الرجال

والنساء في ملابسهم، والتي ورد ذكرها في وثائق الجيزة في مصر القديمة (الفسطاط) في القرنين الخامس والسادس للهجرة (11، 12) بخاصة عندما يتحدث عن «التعدد الهائل في الألوان التي كانت تستخدم في تلك العصور، والتي كانت تجعل الإنسان في العصور الوسطى يبدو كالطيور الاستوائية، وهي تصدح بين الأشجار، بألوان متداخلة، وأشكال لامعة براقة، ذات أطياف متغيرة وخطوط وتموجات»[21].

وفي نفس الوقت أشار هذا العلامة إلى التناسق العام في مظهر للناس، مما جعلهم يتحرون الانسجام بين الملابس الغنية بالألوان وما يناسبها من نعال وعمائم. ولذلك يؤكد «رتشارد اتجهاوزن»[22] على أنه إذا كان الشخص العادي يكتفي بهذين التأثيرين اللذين يحدثهما وهما الجاذبية الجمالية والاستجابة لحاجة نفسية، فإن أناساً آخرين ذوي الطبائع التأملية والدينية، قد يشعرون بسرور داخلي من خلال النظر إلى الفن بطريقة أعمق. ومن هنا نجد نظرة أخرى إلى الفن يمكن أن نسميها نظرة أخلاقية، هذه النظرة نجدها تسود الروح الإسلامية الفنية في رؤيتها إلى مختلف أنواع الفنون سواء منها تلك التي هي أقرب إلى الفنون التجريدية مثل الخط والتصوير والأرابيسك أو الفنون التطبيقية كما تجلت في صناعات السجاد والمنسوجات والمعادن والزجاج.

ويجب أن ننتبه إلى أن المسلمين في رسومهم وتصاويرهم على المنسوجات التي قاموا بصنعها أو على كثير من الصناعات الأخرى ظلوا محتفظين بكثير من الرسوم التي كانت موجودة قبل الإسلام، وقد تمثلوا تلك الرموز وأدخلوا ضمن المصطلح الفني الإسلامي، وعلى الرغم من أن الناس ظلوا يعتقدون أنها تمثل قوى ينبغي مواجهتها، وتخاف من تأثيرها. غير أن الفنان المسلم تمكن بنجاح من أن يتمثل تلك الرموز ويدخلها ضمن المصطلح الفن الإسلامي الشائع، وبذلك خفيت عن الأنظار، وبدت كأنها مجرد رسوم أخر لا ضرر فيها وذات هيئة جمالية جذابة، رُسمت بمهارة على قطع المنسوجات الجميلة أو على إناء من

الفخار أو على حلية من المعدن[23]. وبذلك كان الإسلام من القوة بحيث استطاع مواجهتها وإدماجها في فنه الإسلامي.

وقد انتقلت تأثيرات الفن الإسلامي إلى أوروبا عن طريق النسيج الذي لابد أن يحتل مكان الصدارة، لأنه كان يرد إلى أوروبا من الشرق منذ البداية، وترك فيها أثراً لا يمحو. ويكفي – كما يشهد بذلك أحد المستشرقين[24] – لتبين هذه الحقيقة أن ننظر في المصطلحات Cotton وديوان (ديفان Divan)، والموصلي (الموسلين Muslin) وصفة (صوفا Sofa) ومطرح (مرتبة، ماتريس Matres) والدمشقي (دمسك Damask) والبغدادي (بلداشين Baldachin) وأمثال هذه الأصناف لابد أن يكون استيرادها إلى الغرب قد بدأ يُعيد قيام الدولة الإسلامية.

وتدل على ذلك مجموعة كبيرة من الأقمشة الحريرية التي كانت تصنع في القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي في بلدة زندنة قرب بخارى، والتي وصلت إلى الغرب في تاريخ مبكر، لكي تستخدم في ذلك، مثل أقمشة أخرى كثيرة، في تدثير أو تغليف البقايا المقدسة في كنائس فرنسا وبلجيكا وهولندا. ولذلك يقول «إتنجهاوزن»[25] لابد من القول أن ضخامة عدد من قطع النسيج التي جلبت إلى الغرب لا تدعو إلى الدهشة، لأن صناعة النسيج كانت أكبر الصناعات في عالم الإسلام، بحيث كانت تقدم للناس كل ما يحتاجون إليه من ثياب، وتقدم لهم كذلك أهم لوازم البيت كالأغطية والمساند والوسائد والبسط والستر والخيام. ولما كانت قطع النسيج متينة يسهل طيها، فإنها لم تكن عسيرة على النقل، فإذا ما وصلت إلى بلاد الغرب، استخدمت في أغراض ثانوية في العادة.

وخلال القرنين السادس والسابع/ الثاني عشر والثالث عشر للميلاد، ظهر تطور جديد وهو أن النسيج الإسلامي أصبح نموذجاً ينسج النساجون الأوروبيون على منواله مع التصرف، وإن كان ذلك التصرف محدوداً.

تظهر هذه التأثيرات الإسلامية في كثير من المنسوجات التي صنعت في أوروبا وخاصة في بولندا، التي كانت تصنع تلفيعات وتلبي السوق حتى نهاية القرن الثامن عشر، وهناك تأثير متأخر للنسيج الإسلامي ظهر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر من الميلاد في تصميمات ويليام موريس.

لقد غدت المنتجات الفنية التي أبدعتها أيدي المسلمين موضع تشريف في أوساط مسيحية، خالتها جديرة بأن تقرب بأعظم أدوات القداسة في الكنائس. من الدليل على ذلك أن أعظم كاتدرائيات المسيحية استخدمت بعض المنسوجات الرقيقة من مختلف دور الطراز الإسلامية، غطاء شفافاً لحفظ مخلفات القديسين المسيحيين، أو طرّاحة أسقفية للصلوات الدينية بل صارت بعض هذه المنسوجات بذاتها موضع قداسة. وفي كثير من الأحوال اشتملت هذه المنسوجات على كتابات عربية، بعضها تسبيحات باسم الله، ولكن هذه الدلائل على أصواتها الإسلامية لم تمنع من الإعجاب بها، واستعمالها في طقوس كنسية مسيحية.

وأكثر من هذا أن للمصورين المسيحيين أواخر العصور الوسطى، وأوائل عصر إحياء العلوم في أوروبا، درجوا على زخرفة أذيال الملابس في صور العذراء غالباً بأشكال وتزويقات من الكتابة العربية، وهذا كلما قصدوا أن يصوروا العذراء في ملابس ذات جلال خليق بمقامها[26].

أما صناعة السجاد فالمشهور منه عالمياً هو السجاد الفارسي والتركي، الذي بلغ في العهود الإسلامية المتأخرة ذروة روعته الفنية، ومازالت إيران تحافظ حتى اليوم على شهرة هذه الصناعة في بلادنا متمسكة بتقاليده الثابتة. ومن الثابت أن صناعة السجاد كانت موجودة في سورية منذ القرن الأول الميلادي، تدل الدراسة على ذلك، كما أن الحفريات التي تمت عام 1899م في دير الديك وفي داميت في مصر قد أدت إلى العثور على بعض القطع وجدت في مدينة أخميم تدل على وجود صناعة البسط منذ العهد القبطي، وهذا لا يمنع من تصور وجودها منذ ما قبل العهد المسيحي كما يقول غاية[27].

وتقوم صناعة السجاد على عقد الخيوط على أحد خيوط السدى، وتقوم طريقة العقد هذه بأساليب مختلفة يمكن شرحها على طريق الرسم، وهذه الأساليب في الواقع تتبع أنواع السجاد بحسب منشئه. إن فن السجاد يقوم على عاملين، لون السجاد وما يرمز إليه من معان كانت مألوفة ومازالت في تحديد مفهوم الألوان ودلالتها عند العرب، والعامل الثاني هو العناصر الزخرفية.

ولقد عرفت عند العرب والمسلمين معان خاصة للألوان يذكرها الباحث د. عفيف البهنسي[28]: «فاللون الأبيض دليل النقاوة والنور والسلام، وهو لون الملابس الدينية، ولون راية العرب الأولى حتى نهاية عهد الأمويين وكذلك الأمر في الأندلس، واللون الأصفر الذهبي هو لون الإرادة والمجد والثروة، أما اللون الأحمر فهو لون السعادة والفرح، وكان لون علم السلاجقة والأتراك. واللون الأسود كان لون العباسيين الذين ناهضوا الأمويين، والأخضر لون البعث والنهضة والتجديد، وهو لون سكان الفردوس ولون أهل البيت وشيعة علي بن أبي طالب.

ولقد انتقل مفهوم هذه الألوان ومعانيها من العرب إلى غيرهم من المسلمين. وصناعة الألوان بقيت سراً تمارسه في القرى العجائز من الحائكات، وتُستخرج من النباتات وتجفف ليلاً في غير الليالي المقمرة.

أما الأشكال التي كانت موضوع السجاد، فهي إما حيوانية وهي نادرة جداً أو نباتية وبعضها أشكال هندسية محضة لتأطير الموضوعات أو لزخرفة الحواشي والأطراف. ومن المواضيع الحيوانية العقرب والعرنلة وهي أشبه بالعنكبوت الغليظ، وهي من المواضيع التي ترسم للسيطرة عليها نظراً لمضارها. أما الحيوانات الأخرى المكرمة عند العربي كالغزال والجمل والكلب والديك واليمام والطاووس، فإنها تحتل المكان الأرحب في صناعة السجاد العربي ثم الفارسي والتركي.

ولقد أخذت هذه الحيوانات أشكالاً هندسية محورة لكي تتمشى مع طريقة صناعة السجاد، وتسهل مهمة الصانع. أما المواضيع النباتية، فمن أهمها شجرة الحياة وهي على أشكال منوعة، فهي إما أن تكون بشكل عنقود أو بفروع هرمية أو بتفريعات زهرية، وشجرة الحياة هي رمز الأبدية والخلود، كانت معروفة منذ عهد الرافدين وانتشرت مع الأديان السماوية في الإسلام.

ومن النباتات شجرة السرو التي ترمز إلى الكشف عن المجهول، والرمّان المزهر، والذي يمثل الخصب والثروة وسعف النخل الذي تطور عند الرس لكي يأخذ شكل الكشمير والذي يفيد في طرد الحسد، على أن الأشكال الغالبة في السجاد العربي هي الأشكال الهندسية وفيها بعض الإشارات والرموز وبعض الصيغ النباتية المحورة جداً، وهي أشهر أنواع السجاد العربي.

السجاد الأندلسي والمغربي: يكون السجاد الأندلسي، كغيره من الفنون الصناعية الأندلسية نتيجة الإضافات المغربية على الأسلوب السوري، الذي انتقل من الفاتحين الأوائل، وبهذا المعنى هو مزيج من السجاد المشرقي والمغربي. ولقد عُرف دائماً باسم السجاد العربي، وله عقدة خاصة واضحة في الرسم، أما الألوان الغالبة فهي الخمري والأخضر والمصفر والذهبي والأزرق البحري.

ولا يتضمن السجاد الأندلسي رسوم وجوه بشرية أو حيوانات، وإنما يعتمد على الرسوم النباتية كالزهور والأوراق، كما يتضمن رسوماً هندسية كالشكل المصلب ذي الفروع المتساوية، وأبواب المعابد والمساجد مع كتابات كوفية، وكثيراً ما يحتل هذا السجاد بطوله، وكذلك لأنه يستعمل للممرات في المعابد أو لعل الأنوال كانت ضيقة، وتحفل الأديرة الأسبانية والكنائس إلى اليوم بالعديد من السجاجيد الأندلسية التي ترجع إلى القرنين الخامس عشر والسادس عشر[29].

سجاد دمشق: في العصر المملوكي ازدهرت صناعة السجاد في مصر

وسورية، وقد تحدث بعض الرحالة الأوروبيين عن وجود مشاغل لصناعة السجاد في العصر المملوكي. ولقد اشتهر في سورية نوع من السجاد أطلق عليه اسم سجاد دمشق. انتشر هذا السجاد في أوروبا خلال القرن السادس عشر خاصة في البندقية. وفي متحف الفن والصناعة في فيينا مجموعة من السجاجيد الدمشقية تعتبر من أجمل ما بقي من هذا النوع.

ويمتاز سجاد دمشق برسومه الهندسية المترابطة كبلاطات منسقة عدا العروق والأشجار والعناقيد ذات الألوان الحمراء والزرقاء والخضراء والصفراء، والسجاجيد المعروفة حتى الآن ذات أرضية حمراء خمرية وإطارها ذو لون أزرق أو أخضر مصفر. ولكل لون درجات وأطياف مما يجعل الرسوم ذات أبعاد وأعماق.

ولقد اشتهرت سورية بالبسط ذات الوبر. ولقد ذكر «المقريزي» «أن العصر الفاطمي، كان يضم بسطاً من صناعة القلمون (محافظة دمشق) كما أن متحف «المتروبوليتان» يحتفظ ببساط من الحصير صنع في طبريا (فلسطين) يرجع إلى القرن العاشر الميلادي.

أما السجاد المصري: فإنه لا يختلف كثيراً عن سجاد دمشق، بل كثيراً ما يقع المختصون والمتحفيون في خطأ تحديد هوية السجاد العربي إذ إن أسلوب دمشق والقاهرة والمغرب والأندلس أسلوب مستمد من مفاهيم الفن العربي الذي يجنح نحو الأشكال الهندسية أو الرمزية أو البنائية المحورة أو الكتابات مبتعداً ما أمكن عن الرموز والأشكال الحيوانية، على عكس السجاد الفارسي الذي اهتم بالأشكال البشرية والحيوانية.

ولذلك يؤكد الباحث عفيف البهنسي[30] على أن السجاد المصري والدمشقي استمد أيضاً الزخارف الهندسية من الزخارف المنقوشة على القطع المعدنية والجلدية والزخرفية المملوكية التي تحمل نفس الطابع، ولعل السجاد

التركي كان وريث التقاليد المملوكية هذه.. واشتهرت مصر بصناعة البسط ذات الوبر، وفي المتحف الإسلامي في القاهرة قطعتان من البسط ترجع الواحدة منها إلى عام 818م إذ إنها تحمل تاريخاً هجرياً عام 202هـ وثمة قطعة أخرى في واشنطن وأخرى في السويد، وفي نيويورك، وجميعها تحمل كتابات كوفية، وتمتاز بربط العقدة حول خيط واحد من خيوط السداة، وهي ترجع إلى العصر العباسي أو الفاطمي.

ويحدثنا «رتشارد إتنجهاون» على أن السلاجقة الأتراك هم الذين أتوا بالبسط الشرقية إلى الشرق الأدنى في القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي، وذلك عندما تحركوا غرباً عن موطنهم في أواسط آسيا.

ونماذج هذه البسط المبكرة غير معروفة، ولنها تطورت دون شك تطوراً كبيراً في الأناضول في القرنين السادس والسابع للهجرة، وقد وصلت إلى إيطاليا، لأنها بدأت تظهر في ذلك الوقت في أعداد متزايدة باستمرار ف يالتصاوير الإيطالية وفي غيرها أيضاً فيما بعد، فهي تظهر تحت عرش السيدة العذراء مبسوطة على الأرض داخل الأماكن التي كانت تقام فيها الطقوس والصلوات، أو نراها مدلاة من النوافذ كزينة زاهية تعرض على الناس في أيام الأعياد.

ومما له دلالته أننا نجد هذه البسط في أول الأمر تحمل رسم حيوان أو حيوانين أو طائر أو طائرين في سلسلة من المثمنات داخل مربعات. وبعد ذلك، منذ منتصف القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي، بدأت تظهر فيها وحدات تجريدية وهندسية خالصة، وأخذت هذه تزداد إتقاناً.

وكانت جميع البسط الأولى تركية، أما البسط المصرية المصنوعة في القاهرة فقد بدأت تصل إلى أوروبا في النصف الثاني من القرن التاسع الهجري، وفي القرن العاشر للهجرة وصلت البسط الإيرانية.. ويستدل من

اللوحات المرسومة على أن هذه البسط أصبحت تؤدي وظيفة جديدة، إذ استخدمت مفارش للموائد وأطلق عليها في الوثائق الإيطالية «بسط المائدة Tapel de Tavole أو بسط الأكل Tapel de Desco». وقد وصلت نماذج من هذه البسط إلى أوروبا في أعداد كبيرة. وفي بداية القرن السابع عشر الميلادي بدأت تظهر صناعة السجاد وفنونه في أوروبا خاصة في بولندا التي أخذت في تقليد صناعة السجاد العربي، خاصة منه نماذجه الفارسية والتركية بأشكالها وزخارفها ورسومها الهندسية(32).

2 - فن الخزف والزجاج:

فن الخزف من أروع ما ترك لنا الفنان في العالم الإسلامي القديم بأصالة خاصة وإبداع متميز، فهو فن خرج من رؤية فنية لها استقلالها. ولقد اكتشفت قطع الخزف الإسلامي القديم في الفسطاط وسامراء والرقة والمدائن. وتبين أن هذه الأواني إنما صنعت للزينة أو لرجال الحكم، واشتهرت هذه المدن بصناعة الخزف من صحون وأطباق وأوان، ولذلك اعتبرت الحضارة العربية الإسلامية إلى جانب الشرق الأقصى من أكثر حضارات العالم التي اهتمت بهذا الفن.

ولقد اشتهرت إيران بهذا الفن، ولكنه انتشر في البلاد العربية في عهد العباسيين، حيث تعود أقدم النماذج الهامة إلى بداية الحكم العباسي حيث تمكن الخزّافون في العراق من الاستفادة من العلوم المزدهرة لاختراع تقنيات جديدة في ظل الخزف وتزيينه، منها مثلاً تقنية الخزف ذي البريق المعدني وهي تقضي بوضع غشاء رقيق من المعدن فوق قشرة الخزف الملونة أو الشفافة. وقد انتشرت هذه التقنية في كافة أنحاء العالم الإسلامي، وانتقلت من الأندلس إلى إيطاليا في القرن الرابع عشر.

والخزف طين مشوى بأشكال مصبوبة أو مكونة مغطاة بدهان أزرق

وأخضر أو بدهان ذي بريق معدني بإضافة أملاح الحديد والأنتمو إليه. وغالباً ما يكون الخزف مرسوماً فوق الطلاء أو تحت الطلاء، أو مرسوماً بالبريق المعدني، ويصنع عادة من طفل أصفر مغطى بطبقة غير شفافة من الميناء القصديرية، ترسم عليها الزخارف بالأكاسيد بعد حرقها، وكان الخزافون أيضاً يشقون سطح الخزف، مما يحدث عليه فراغات صغيرة يملأونها بالألوان، ولا تعود أهمية الخزف الإسلامي إلى تقنياته بل أيضاً إلى رسوماته التي تختصر جمالية الفن الإسلامي.

وبرغم أن الخزف الإسلامي أقل صلابة من البورسلين الصيني، فإنه تميز في الترجيج القصديري بدفء ونعومة في الملمس. وتميز في لون الفخار المزجج بطلاء رصاصي بلمعان براق. وتميز في آنية (الفريت) Frit بلمعان باهت، والأهم من كل ذلك تمكن الفنان من وحدته الزخرفية وصياغتها بإحكام على كل خامة استخدمها في إبداع متجدد.

ولقد خرجت لنا حفريات زاره Sara وهرتزفيلد hersfeld في سامراء، أروع أمثلة من الأواني ذات البريق المعدني. وفي جامع القيروان مائة وتسعة وثلاثون بلاطة تشكل إطار محراب الجامع الكبير لعلها صنعت بطريقة القرطاس Borbotine التي تنتج من دفع عجينة لينة من ثقب قمع أو قرطاس فيشكل رسوماً نافرة، ومن الخزف ما ينسب إلى الرقة (سورية) وهي ترجع إلى القرن 12، 13 الميلادي، أي إلى العهد السلجوقي والأتابكي.

ولقد عثر على أنواع كثيرة من خزف الرقة ذي البريق المعدني وذي الزخارف المرسومة. ومن الأنواع الأخرى من خزف الرقة نوع رسمت زخارفه باللون الأسود تحت طلاء أزرق فيرزوي[33]. وهناك الأواني المرسومة بألوان عديدة مثل صحن عثرت عليه بعثة الباحث سأولغ غرابار» في اثار قصير الحير الشرقي «أنجز في النصف الثاني من القرن 13م وهو من مجموعة متحف تدمر.

وهناك بعض المنحوتات الخزفية الصغيرة التي تمثل حيوانات أو شخصيات ومنها على سبيل المثال منحوتة على شكل امرأة مقتعدة الأرض وقد طلي جسدها بقشرة زرقاء فيروزية. وفي المتحف الوطني بدمشق نماذج من خزف الرقة والرصافة بجميع أنواعه. ولقد استمرت صناعة الخزف في مصر وسورية في العهد الفاطمي وفي عهد الأيوبيين والمماليك.

ويصعب التفريق بين الخزف المصري والسوري إلا إذا وجد اسم الصانع مثل «ابن الغيبي التوريزي» الخزاف المصري المشهور، ويعود هذا في رأينا إلى الدمار الكبير الذي لحق بمدن سوريا الشمالية بسبب الغزو المغولي عام 1259م مما دفع بالعديد من الخزفيين إلى الانتقال إلى مصر حيث استأنفوا عملهم الفني، فاختلط بالخزف المصري حينئذ.

ويمكن تقسيم الإنتاج الخزفي الإسلامي إلى ثلاث فترات: الأولى الإنتاج الخزفي من القرن التاسع إلى الثاني عشر، وكيف استطاع الفنان أن يخرج في الدولة العباسية من إسار الخزف الصيني كصناعة، بصياغة الخزف ذي البريق المعدني مما أعطاه حرية في التراكيب التي شكلها على الخامة. وانتقل هذا الأسلوب إلى مصر الفاطمية ومنها إلى سوريا ثم وصل إلى الأندلس غرباً وإيران شرقاً. والفترة الثانية من القرن 14 إلى 17م، وفيها يمكن تبين استقلالية الخزف الإيراني في المقاطعات الشرقية أو في تركيا بعيداً عن المؤثر الصيني.

ولعل الفترة الثالثة التي ظهرت في القرن 12، 13م تمثلت في إحياء الفنان الإيراني لتقنية خزقية مصرية تعرف بعجينة الفريت FRIT. هذه التقنية أعطت للفنان قدرة تشكيلية أوسع ثم جاء أسلوب الرسم تحت طلاء التزجيج ليعطي بدوره حرية حركة أخرى للفنان الخزفي، وذلك مع استمرار الإبداع بالأسلوب القديم من استخدام الرسم فوق التزجيج أو البريق المعدني(34).

وفي القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي كان الخزف الأندلسي

ذو البريق المعدني موضع تقدير كبير في كل أوروبا والشرق الإسلامي. وقد وجدت قطع كاملة منه في الغرب حتى صقلية وشلزويج – هولشتين (Sxhleswing - Holstein) بينما اكتشفت منه قطع كثيرة في أكوام القمامة في الفسطاط بمصر.

ومن هنا لا ندهش إذا علمنا أن الأطباق والصحون والزهريات الخزفية ذات البريق المعدني المصنوعة في بلنسية والمزينة بشارات النبل قد أصبحت في القرن التاسع وأوائل العاشر للهجرة عام 1615م رموزاً لارتفاع المكانة الاجتماعية يتمناها الجميع. ولم يقتصر اقتناؤها على الأسر الأسبانية، بل حازها أيضاً نفر من أصحاب الذوق الرفيع من الأوروبيين أمثال: أدواق بيرغدنيا وآل مديتشي في فلورنسا، وملوك نابولي، بل البابا ليو العاشر[35].

وهناك تأثير مباشر بصورة أكبر مارسه الفخار الإسلامي، وخاصة الأنواع الأندلسية منه المطلية بالقصدير المدجج وبما يسمى بالسجررامنتو (Sgraitoff) أي الزخارف ذات البريق المعدني. وقد وجدت هذه الأنواع والزخارف في صناعة الفخار الإيطالي الناشئة التي لم تلبث أن بلغت شأواً غير عادي من الأزهار[36].

وكانت بعض أشكال الزخارف على الآنية الخزفية مثل القصاع الصغيرة، والزهريات، والقدور، وأواني العقاقير المسماة «البرللي» Albareli بالإضافة إلى وحدات زخرفية معينة قد اقتبست بالفعل من الخزف الإسلامي. كما أن المؤثرات الفنية الخاصة بأساليب الزخرفة التي نشأت أصلاً في الشرق الإسلامي ثم تطورت في الأندلس، قد أضيفت إليها تحسينات جديدة في المراكز الصناعية الإيطالية المختلفة[37].

وثمة أواني خزفية يتميز بها الخزافون المصريون والسوريون عن غيرهم وهي تسم الفن المملوكي بسمات خاصة ومميزة، ونعني بتلك الأواني ذلك التي

اعتمدت زينتها على الخط العربي، خاصة الثلث المملوكي يظهر بشكل نافر على الأواني موكداً على الطابع النبيل للحرف العربي.

وكان الخط العربي قد بدأ يزين كثير من الصناعات الفنية الأخرى التي أبدعها الفنان المسلم من المعادن مثل النحاس أو البرونز المطعم بالذهب والفضة والتي نعرفها من خلال الطاسات والصحون والصواني والمقالم والمحابر والمباخر والتي تحتفظ بها متاحف العالم باعتبارها قطع فنية رائعة منقطعة النظير(38).

ويلاحظ البحاثة عند دراستهم للخزف تحت ظروف الحكم المملوكي وفرة توقيعات الخزفيين على الأواني التي يصنعونها، تشير إلى أن عادة التوقيع قديمة نجدها في مصر منذ الحكم الفاطمي، كما هو الحال مثلاً مع الصحون والأقداح التي تحمل أسماء كل من مسلم وسعد وإبراهيم.

وفي زمن المماليك شاع مثل هذا النوع من التوقيع الذي رمز به الحرفيون إلى فنونهم، وعلى كل حال فإن وجود توقيعات الفنانين أو غيابها لا يحددان قيمة العمل الفني لأن الفنون الإسلامي لا تعبر عن مشاعر الفنان الذاتية في كثير من الأحيان، ولا تريد أن تروي لنا أو تؤرخ للأحداث العامة، بل هي تقوم على أسس وعناصر تترجم فلسفة جمالية خاصة، عبرت عن علاقة صوفية بالله وبالطبيعة.

وفي الأندلس ذاعت شهرة الخزف المالقي، كما يظهر الزليج (زليخو) وهو طلاء خزفي، ولكن صناعة الزجاج في العهد الفاطمي بلغت شأواً عالياً في مصر وسورية. وأهم ما فيها الزجاج برسم البريق المعدني وألوان الميناء، واستخدم الزجاجون أطباقاً من الألوان المائلة للخضرة أو الحسرة. وفي المتاحف العالمية نماذج من الزجاج الفاطمي المحلى برسوم نافرة ملونة بحيوانات أو بزخارف نباتية، وثمة زجاج مذهب ومطلي بالميناء. كانت دمشق وحلب من أهم مراكز هذا الزجاج.

ويذكر القزويني (1203-1283م) تقدم صناعة هذا الزجاج، ويصف ما في أسواقها من أكواب وأوان بديعة، ولقد انتقلت مصنوعات دمشق إلى أسواق القاهرة، ومنها إلى العالم، وهكذا حملت صناعة الزجاج اسم دمشق غالباً، ومن أبهى المصنوعات الزجاجية (المشكاة) التي تحمل دائماً اسم دمشق مع أن بعضها كان يصنع في القاهرة في عهد الملك بيبرس والناصر قلاوون[39].

وكان لفن الزجاج دوراً هاماً والذي تمثل باختراع تقنية جديدة تقضي بتذهيب الزجاج وطليه بالميناء. ومن المعروف أن صناعة الزجاج قديمة جداً وترجع إلى زمن المصريين القدماء. وقد عثر المنقبون في قبور الفراعنة مثل تحتمس الزول التي تعود إلى 1500 سنة قبل الميلاد على أقدم نماذج من الزجاج. غير أن اختراع تقنية نفخ الزجاج في القرن الأول من الميلاد في الحوض الشرقي من المتوسط أحدث ثورة في تاريخ هذا الفن، مم مكّن من إنجاز أوان زجاجية متفاوتة الأحجام والأشكال. ولقد عرف هذا الفن انتشاراً واسعاً خلال فترة الإمبراطورية الرومانية.

أما في العالم العربي الإسلامي، فإن أجمل الأواني الزجاجية مصنوعة في مصر وسورية وهي مُنجزة خلال الحكم الأيوبي ثم المملوكي. وتعود أهمية هذه المرحلة إلى توصل معلمي الزجاج في المدن السورية مثل دمشق وحلب والرقة إلى اختراع تقنية حرفية جديدة مكنتهم من تذهيب الزجاج – كما ذكرنا من قبل – واستعمال مواد الميناء الملونة بصورة مغايرة لم نعهدها من قبل في الحضارات السابقة.

وتقضي هذه التقنية بوضع المينا وهو على شكل بُدرة بواسطة ريشة على سطح الزجاج. وفي الوقت نفسه بالإمكان تذهيب الزجاج إما بواسطة ورقة ذهبية أو غُبار ذهبي يلتصق بالزجاج بواسطة الزنبق. وتقتضي هذه التقنية الجديدة أن يسخن الزجاج في الأفران الخاصة مرتين، مرة أولى حتى يتم الحصول على الشكل المراد للآنية، ومرة ثانية حتى يلتصق الذهب والمواد الملونة.

إن استعمال خامات غالية كالذهب والفضة في طلاء هذا الخزف الذي عرف بالبريق المعدني يمثل صفة خاصة انفرد بها الخزف الإسلامي. أو استعمال التذهيب فوق الطلاء أو الحفز والتخريم والمينا، مثل دقة ومهارة فائقة عند الفنان المسلم حيث تمكن من تحويل قطع الخزف إلى لوحات فنية أبدع فيها الفنان بدرجة إبداعة نفسها في المخطوطات واللوحات المنفصلة، وكان كل ما يستعمله الإنسان المسلم في حياته اليومية من فناجين وأقداح وكؤوس وصحون وسلاطين وأكواب وأباريق ومسارج وسائل لإثارة إعجابه ودهشته وإبهاره. وترجع أقدم النماذج العربية المعروفة من الزجاج المذهب والملون إلى نهاية القرن الثاني عشر، وهي مصنوعة في سورية التي كانت مدنها – كما مر بنا – من أشهر مراكز فنون الزجاج في العالم. من هذه النماذج كأس موجودة حالياً في متحف مدينة شارتر الفرنسية، ويتميز بزينته المستندة إلى أشكال هندسية صافية ملونة بالأزرق تتوجها عبارات ذهبية مكتوبة بخط النسخ، وهي تغطي الكأس من كل الجهات.

خلال القرن 13 الميلادي أنتج فناني الزجاج السوريون نماذج جميلة موزعة على أشهر متاحف العالم منها قنينة صغيرة مصنوعة في حلب حوالي عام 1250م وهي من مجموعة المتحف البريطاني، وترجع أهميتها إلى اعتمادها أكثر من ثمانية ألوان مختلفة من المينا مما يجعلها تحفة فنية في تاريخ فن الزجاج في العالم.

وإلى تنوع أشكال الأواني الزجاجية وأحجامها، نلاحظ تنوع الصور المرسومة عليها، بعض الكؤوس مثلاً حوت رسوماً شبيهة إلى حد كبير برسوم المخطوطات المعاصرة لها، ومنها كأس من مجموعة متحف «والتر غاليري» للفنون في مدينة باليتمو بأمريكا حيث تشاهد عليها رسوماً لأبنية تعلوها القباب الملونة بالأزرق والأحمر، وتطل من نوافذ تلك الأبراج تارة وجوه بشرية وتارة أخرى مصابيح ملونة ومعلقة في أعلى كل نافذة.

وتختصر رسوم هذه الكأس **جمالية فن التصوير الإسلامي من حيث رفضها لمبدأ المحاكاة الطبيعية والتجسيم**، مؤكدة على التسطيح وإلغاء مبدأ البُعد الثالث، وهي صفات جمالية نادى بها الفنانون الغربيون المحدثون منذ أواخر القرن 19، ومنهم الفنان الفرنسي الشهير «ماتيس» الذي تأمل طويلاً في الفنون الإسلامية وأعلن إعجابه بها حتى أنه لم يتردد في الذهاب خصيصاً إلى مدينة ميونخ عام 1906م لمشاهدة معرض خاص حولها. تأملات نجد صدى مباشراً لها في لوحاته(40).

نوع آخر من الأواني الزجاجية لاقى رواجاً كبيراً في تلك الفترة، إنها المصابيح الملونة والمذهبة التي كانت تعلق في سقوف الجوامع بواسطة السلاسل، وهي تعتمد على شكل واحد وكانت تزين بكتابات تعتمد على خط الثلث المملوكي، وتضم آيات قرآنية وتعابير تمجّد السلطان مثلاً «عز لمولانا السلطان الملك العادل» إلى جانب الخط كان يرسم على تلك المصابيح أيضاً الفروع النباتية والأزهار ومنها زهرة اللوتس، وشعارات السلاطين المماليك مثل الكأس.

إذن فقد عرف الفن الإسلامي أنواعاً متعددة من الزجاج والبلور، استعمل الفنان المسلم في صناعتها أكثر من أسلوب صناعي مثل القالب، والنقع والقطع وغيرها. كما كتب في بعض الأحيان أسماء الخلفاء في خط كوفي جميل. ومن أبرزها ما وصلنا من مشكاوات زجاجية مزخرفة بالميناء والتي كانت تستخدم لإضاءة المساجد، وكان الفنان يبذل جهداً كبيراً في توزيع المساحات توزيعاً جمالياً، وتوزيع الألوان، فتنعكس على المكان وتجعل منه بوتقة للألوان المختلفة، وذلك لإبهار الداخل إلى المكان.

ويتردد اسم السلطان حسن كثيراً على بعض المصابيح التي كانت معلقة بمدرسته ومسجده، أنه كان من كبار مشجعي الفنون، وأنجز فناني مصر في عهده مئات القطع الفنية التي حمل الكثير منها اسمه أو اسم الأمراء المحيطين

به. وأن كتابة آية النور على جزء كبير من مصابيح الجوامع دفع مؤرخي الفن الإسلامي إلى دراسة ما ترمز إليه المصابيح مثل «أسد الله ميليكيان شرفاني» الذي اعتبر المصباح رمزاً للنور الإلهي. وقد خصص أحد الباحثين صفحات طويلة حول هذا الموضوع في دراسة نشرها عام 1987م حول علاقة الإسلام بالكلمة والصورة[41].

3 - سك النقود الإسلامية:

لا شك أن اختراع النقود كوسيط للمبادلة وأداة لاختزان القوة الشرائية وقاعدة للقيم النقدية المستقبلية قد أثر في أنماط الحياة الإنسانية من وجهة النظر الاجتماعية والاقتصادية والسياسية جميعاً. ويكفي أن نشير هنا إلى أن النقود الإسلامية بما تحمله من نقوش وأسماء وعبارات دينية أضحت وثائق تاريخية هامة، بل سجلاً يلقي الضوء أو ينفي تبعية الولاة والسلاطين والبلاد للخلافة أو الحكومات المركزية.

ولعل هذا كله قد لفت أنظار الباحثين لدراسة النقود الإسلامية في علم النميات Numismatic وهو العلم الذي يرى سوفير Sauvair أنه يبحث في النقود وعلاقتها بالتاريخ والاقتصاد والفنون[42].

وقد أشار الكتاب العرب إلى هذا العلم، ولكن في نُبذ عرضية أو فصول خاصة فيما عدا المقريزي الذي خصص له كتيباً أسماه «شذور العقود في ذكر النقود». وأطلقوا على النقود الإسلامية لفظ «السكة». ولما استخلف أبو بكر الصديق رضي الله عنه، عمل بسنة النبي ﷺ في إقرار التعامل بتلك النقود ذات الصور الآدمية والشارات غير الإسلامية، ولم يغير منها شيئاً، ولكن مالبث العرب في عهد عمر بن الخطاب رضي الله عنه أن أصبحوا سادة فارس وما بين النهرين والشام ومصر فأبقوا على نقود كانت مألوفة لديهم، ثم ضرب بعض

الدراهم على نقش الكسروية وشكلها، وغير في بعضها «الحمد لله»، وفي بعضها «لا إله إلا الله»، وكذلك فعل عثمان ومعاوية[43].

وتؤكد لنا النقود ما جاء في المصادر التاريخية من أن الخليفة الأموي «عبدالملك بن مروان» (65-76هـ) كان أول من عرّب السكة الإسلامية تعريباً كاملاً حين بدأ بتعريب الدواوين حيث وجد أن من ضرورات الاستقرار السياسي والاقتصادي إضفاء الطابع القومي والإسلامي على جميع الميادين الإدارية والمالية. والمتاحف العربية والعالمية غنية بدنانير كاملة التعريب مؤرخة من 77هـ.

ولقد أزال عبدالملك عن النقود الإسلامية رسوم الأباطرة البيزنطيين والشارات المسيحية من الدنانير، وكذلك ألغى رسوم الملوك الساسانيين وشارات معابد النار مستعيضاً عنها بآيات من القرآن الكريم ومأثورات إسلامية خالصة. بل نجد على الوجه الثاني للعملة تاريخ الضرب واسم المدينة[44].

والحق أن المؤرخين العرب لا يختلف واحد منهم في نسبة تعريب النقود إلى عبدالملك بن مروان بقدر اختلافهم في الأسباب التي أدت آخر الأمر إلى ضرب نقود إسلامية خالية من الشارات المسيحية والكتابات اليونانية والنقوش المجوسية. وتتركز الخلافات في وجهات النظر في اعتناق فريق من الباحثين لمبدأ النزاع بين عبدالملك والبيزنطيين بسبب تغيير طراز البردي من التثليث التوحيد، بينما يعتقد فريق آخر بأن ما ضربه عبدالملك من نقود مصورة بصورته هو السبب الرئيس للتعريب.

ويأتي على رأس النظرية الأولى ما ذكره «البيهقي» في كتابه «المحاسن والمساوئ» من أن طراز قراطيس البردي عرّبه عبدالملك.. فلما ثبتت القراطيس بالطراز المُحدث بالتوحيد وحمل إلى بلاد الروم، استشاط الإمبراطور غضباً، فكتب إلى عبدالملك لتأمرن برد ما كان عليه أو لآمرن بنقش الدنانير والدراهم، فينقش عليها شتم نبيك[45].

ويشير المؤرخ إلى أن عبدالملك صعب عليه هذا التهديد فجمع مستشاريه، فأشار عليه محمد بن الباقر بن علي بن الحسين بتعريب النقود وتسجيل شهادة التوحيد والرسالة المحمدية وتاريخ الضرب عليها مع تحديد النسبة بين الدنانير والدراهم بسبعة إلى عشرة على أن تصب صنجات من قوارير لا تستحيل إلى زيادة مع أو نقصان لتصير عليها أوزان النقود العربية، وتفرض عقوبة رادعة على من يتعامل بغير النقود الإسلامية «ففعل عبدالملك ذلك». وقد أورد البلاذري والمقريزي وأبو المحاسن قصة مشابهة لرواية البيهقي والدميري.

أما النظرية الثانية التي ترد أسباب تعريب عبدالملك للنقود إلى ما وقع بينه وبين الإمبراطور البيزنطي من نزاع لم يكن أساسه البردي وتعريبه، بل لأن عبدالملك ضرب نوعاً من الدنانير مصوراً بصورته التي حلت محل صورة الإمبراطور.

ومن هنا يرى باحث معاصر[46] أن عبدالملك كان يقدر خطورة الميدان الاقتصادي للدولة من أن يحل به هزة عنيفة إذا ما أصدر أوامره بإلغاء التعامل بالنقود غير العربية بين يوم وليلة، وهي نقود قد اكتنز الشعب ثرواته بها، كما قد ألف التعامل من خلالها، لذلك سار عبدالملك في تعريب النقود بطريقة مرحلية استغرقت أربع سنوات من 74-77.

فبدأ بتحوير الصلبان في الدنانير إلى حرف «T» مع الإبقاء على كافة الصور الإمبراطورية والنقوش اللاتينية، ثم انتقل بعد ذلك إلى تحوير الصلبان إلى كرات مع تسجيل شهادة التوحيد والرسالة المحمدية في هامش الظهر، ثم جاءت خطوة تالية أكثر جرأة ألغيت فيها صورة الإمبراطور البيزنطي وأولاده وحلت محلها صورة الخليفة عبدالملك هو يقبض على السيف علامة الإمامة عند المسلمين مع تسجيل تاريخ الضرب عام 74هـ.

ولدينا أقدم أنموذج لهذا الطراز الجريء من الدنانير المرحلية المقربة في

متحف كراتشي واستمر الإصدار يؤرخ بسنة 75هـ، 76، 77هـ ويحتفظ المتحف البريطاني والمكتبة الأهلية بباريس بهذه الدنانير. وهي دنانير كانت في حد ذاتها ثورة إصلاحية تسببت في نزاع أخطر بين الخليفة عبدالملك والإمبراطور جستنيان الثاني الذي كانت بينه وبين الدولة العربية معاهدة وانتهى النزاع باشتعال الحرب من جديد بين العرب والبيزنطيين تلك الحرب التي كان النصر فيها للدولة العربية.

ومما لا جدال فيه أن هذه الحرب «لم تكن مجرد صدام بين حاكمين أحدهما هادي رزين والآخر متهور، ولكنها كانت تحدياً وصراعاً بين حضارة قديمة تفخر بتراثها الديني وسلطتها العالمية من ناحية وبين دولة فنية تحتم عليها أن تفسح مكاناً لعقيدتها الدينية الخاصة بها ولحقوقها الخلافية من ناحية أخرى»[47]. والمهم أن الطراز المعرب من دنانير عبدالملك المصورة قد أخذ مكانه في المعاملات التجارية واستقر كمرحلة رئيسية من مراحل التعريب، انتقلت بعده النقود إلى مرحلة أخرى ختامية تخلصت فيها النقود من التأثيرات البيزنطية والساسانية على السواء. وقد أخذت هذه المرحلة الأخيرة مكانها عام 77هـ واستطاعت الدولة العربية الإسلامية بذلك أن توفر لنفسها نظماً خاصة بها لإصدار نقودها التي اكتسبت ثقة المتعاملين بها نظراً لجودة عيارها وانتظام شكلها وجمال نقشها، ودقة وزنها، فاكتسحت أمامها الدينار البيزنطي واحتلت مكان سمعته العالمية.

وأضحت النقود الإسلامية خير سفير لعقيدة التوحيد بما تحمله من كتابات عربية وآيات قرآنية اكتسبت الثقة حتى بين شعوب أوروبا التي أطلقت عليها لفظ «المنقوشة» Mancusus كما وردت في النصوص اللاتينية. بل إن بعض ملوك إنجلترا وهو الملك أوفا Offa لم يقبل شعبه غير النقود التي ضربها تقليداً للنقود العربية المنقوشة، ولازال بالمتحف البريطاني واحد من دنانير الملك

أوفا Offa وعليها شهادة التوحيد والرسالة المحمدية والتاريخ الهجري عام 157هـ واسم الملك باللاتينية Offa REX.

وأخذت النقود الأوروبية المقلدة للنقود الإسلامية يزداد ضربها حتى القرن الثالث عشر الميلادي، ولم يمنع ذلك من تعامل أوروبا بالنقود العربية[48]. كما استعارت أوروبا في معاملاتها التجارية كلمة «السكة» لتصبح في الفرنسية Sequin وفي الإيطالية: Zecca كما استعيرت من العربية كلمة «صك» لتصبح بالإنجليزية Cheque وفي المصطلح الجمركي الأوروبي Tariff مشتقة من العربية «تعريفة».

ومن ناحية أخرى فإن أثر الخط العربي والكتابات العربية المنقوشة على النقود الإسلامية كان له تأثيره على الفنون الأوروبية، وهو موضوع قد حظي بكثير من عناية الباحثين الأوروبيين ويأتي في مقدمتهم «لونجيريه» الذي كتب بحثاً عام 1845م عن استخدام المسيحيين من أوروبا للحروف العربية في الزخرفة.

ومن الأمور الطريفة أنه كانت هناك نقود تضرب في العالم العربي لتُهدى أو لتُنثر على الناس أو ليصلوا بها الأرحام في المناسبات الخاصة، مثل العملات التذكارية التي نصدرها الآن، لم يكن الغرض من سكها أن تطرح بين الناس لتمشية أمور التعامل التجاري، فهي تختلف في أوزانها عن الوزن الشرعي النقدي للذهب والفضة، كما أنها في الوقت نفسه تحمل نصوصاً مغايرة لما كان ينقش في العادة على النقد الرسمي للدولة. إن هذه النقود تعرف بنقود الصلة[49].

هذا ولن تستطيع متابعة تلك الفنون التطبيقية الكثيرة التي نشأت عند المسلمين مثل الفنون المرتبطة بالمعادن من حديد أو نحاس أو ذهب أو فضة، وتطعيم بعضها ببعض، وصياغة الأدوات والأجهزة سواء المستخدمة في الحياة

اليومية أو النواحي العلمية أو المعدات العسكرية باستخدام المعادن السابقة، صياغة لا تخلو من الجمال الفائق، والدقة الباهرة، وقد بقيت مئات من القطع والأدوات والأجهزة تمثل شواهد تاريخية وأثرية بين مختلف المتاحف العربية والعالمية تؤكد تلك الصلة العميقة بين النافع والجميل عند المسلمين، وتأثير تلك الفنون على أوروبا، فقد انتقلت كثيراً من الصناعات الفنية السابقة إلى أوروبا وأثرت تأثيراً فنياً وجمالياً على الفنون الأوروبية، لا يمكن إنكاره.

لقد جاءت معظم المواد التي استعملها الناس في العصور الإسلامية من معادن وزجاج وعاج وخشب وخزف في خدمة الفكرة الوظيفية إلى جوار محاولات الفنان المسلم المستمرة لإبهار المشاهد. ونجد كثيراً من الشواهد في صناعة وزخرفة المعادن التي شملت الأدوات مثل المباخر التي شكلها الفنان في هيئة تماثيل وطيور وحيوانات وقواعد الشمعدانات التي زينت بزخارف نباتية وكتابات كوفية مشجرة، كما نجد العديد من كراسي العشاء وصناديق المصاحف والمحابر والأسلحة والحُلي التي كانت تعبر عن خيال إبداعي خصب للفنان المسلم.

بل إن صنعة ثانوية مثل فن تجليد الكتب والمخطوطات – مثلاً – تحمل أيضاً طابع المسلمين. فلدينا أول الأمر التحسينات الفنية (في هذه الصنعة) التي تعلمتها أوروبا من جيرانها الشرقيين، واشتملت هذه التحسينات – بشهادة مستشرق غربي[50] – على إحلال الورق المقوى محل الخشب مادة داخلية لجلد الكتاب، والكتابة المذهبة على الجلد وخاصة بواسطة أداة محماة. وفي الحالة الأخيرة (أي في حالة الكتابة المذهبة) لدينا دليل حقيقي يؤكد أسبقية المسلمين على أوروبا في هذا الفن.

إذ يظهر أول ذكر لعملية تذهيب من هذا النوع في كتاب مغربي يتناول فنون صناعة الكتب، ألف في الفترة الواقعة بين سِني

(454-502هـ/1062-1108م) في حين أن أول تجليد استعمل فيه التذهيب بأداة محماة، عمل لسلطان من الموحدين في المغرب يرجع تاريخه إلى عام 654هـ/1256م. ومن ناحية أخرى نجد أن أقدم استعمال غربي لهذا الفن كان في إيطاليا، ويعود تاريخه إلى عام 863هـ/1459م.

ولذلك يقول المستشرق «إتنجاوزن» «ولا يمكن فهم هذه الصنعة في أعظم مراحلها إبداعاً وهي النصف الثاني من القرن السادس عشر دون أن يدخل في اعتبارها فن تسفير الكتب عند المسلمين»[51].

وهكذا لم يسبق المسلمون أوروبا في كثير من صناعاتهم الفنية، بل حققوا الوحدة والانسجام بين الجوانب النفعية والجوانب الجمالية، ولم يشعروا أبداً بذلك الفصام بين النافع والجميل، وقد تجلى هذا واضحاً في كل جوانب حضارتهم المادية وأدواتهم الحياتية ومن هنا لم ينفصل تذوق الجمال في المنظور الإسلامي عن تحقيق كثير من الفوائد والمنافع والوظائف، فارتبط الجمال فيه بتحقيق نوع من الكمال والتمام مرتبطاً ارتباطاً وظيفياً بتحقيق الوظائف والغايات العملية في آن واحد.

ولا نعدم أن نجد بين المحدثين في علم الجمال من يقولون بأن الوظائف النفعية للعمل الفني لا تكاد تنفصل عن وظائفه الإستيطيقية، وأنه قد يكون ثمة (جمال) في المنفعة الخالصة، أو التكيف المحض الذي بمقتضاه يحقق الشيء غايته تحقيقاً كاملاً، دون أي إسراف أو مبالغة أو إغراق، وهذا ما سيقرره – على وجه الخصوص – عالم الجمال الفرنسي المشهور «اتين سوريو»[42] حيث يقول: إنه ليس في وسعنا أن نعد «الجمال» خاصية مميزة للعمل الفني، كما أنه ليس في وسعنا أن نقصر وظيفة الفن على إنتاج الجمال.

الهوامش

1) د. جميل صليبا: المعجم الفلسفي ج 2، ص 165، دار الكتاب اللبناني، بيروت عام 1969م.

2) د. رمضان الصباغ: العلاقة بين الجمال والأخلاق في مجال الفن، عالم الفكر، ج 27، العدد 1، الكويت، يوليو عام 1998م

3) Kistler Paul: the Modern system of the art, in (Wei TZ, MORRIS) ED the problems in aesthetis, Macmillan pullishing CO-, 2nd ed. NY 1960 P. 111.

4) Grey. D. R.: Art in republic - philoshy. volxxxi NO. 103, 1952 - LONDON 1952, O. 298.

5) LLCYWD, G. E. Arstotle, the Growth. stsucture of histhought, london 1980, p. 274.

6) د. أميرة مطر: مقدمة في علم الجمال، ص 25، 26، دار الثقافة القاهرة عام 1976م

7) د. زكريا إبراهيم: الفنان والإنسان ص 13، مكتبة غريب، القاهرة عام 1977م.

5) SWW: Stoch, Gayau: American pgilosophy-op. Citp. 261 also, (Dewey. J) EXPERIENCE and Nature, Chicago 1925 p. 355 & 392.

9) د. أميرة مطر: مقدمة في علم الجمال، ص 26.

10) هربرت ريد: معنى الفن، ترجمة د، سامي خشبة، ص 28، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة عام 1988م.

11) صالح أحمد الشامي: الفن الإسلامي، ص 53، دمشق عام 1990م.

12) محمود إسماعيل: الفنون الإسلامية بين الإقطاع والبرجوازية ص 32، مجلة القاهرة، العدد 181، ديسمبر عام 1984.

13) كرستي تراث الإسلام في الفنون الفرعية والتصوير والعمارة. الترجمة العربية، ص 12، دمشق عام 1984م.

14) د. جمال محمد محرز: التصوير الإسلامي ومدارسه، ص 81-83، مصر عام 1962م

15) جوترو هارتمان: العالم الذي نعيش فيه، لجنة التأليف والترجمة والنشر عام 1949م.

16) د. هيلدا زالو شتر: مجلة المرأة الجديدة، العدد الثاني. وانظر سعد محمد كامل: فن النسجيات الشعبية الإسلامية، مجلة عالم الفكر، ج 5، العدد 1 عام 1976.

17) د. زكي محمد حسن: الفن الإسلامي في مصر، مطبعة دار الكتب المصرية عام 1925م.

18) سعد محمد كامل: فن النسجيات الشعبية الإسلامية، ص 45.

19) السابق، ص 46.

20) م. س. ديماند: الفنون الإسلامية، ترجمة أحمد محمد عيسى، دار المعارف 1954م. وانظر سعد محمد كامل، السابق 48.

21) س. د. جوتين S.D. GOITEINE الصناعات الرئيسية في منطقة البحر الأبيض المتوسط كما تتبين في وثائق (جينزة القاهرة)، مجلة التاريخ الاقتصادي والاجتماعي للشرق، ج 4، ص 180، 181 عام 1961م. وانظر دائرة المعارف الإسلامية، ط 2، ج 2، ص 987، 988.

22) رتشارد إتنجهاوزن: تراث الإسلام، ج 1، ط 2، تصنيف شاخت وبوزورث، ترجمة د. حسين مؤنس وآخرين، الكويت عام 1988م.

23) السابق، ص 422.

24) د. ج. شيبرد D. G. SHEPHERD وب. هيينغ W.B. HENNIN التعرف على الزنديبنجي «بحث نشر في عالم الفن الإسلامي»، ص 15-40.

25) ويليم موريس (1834-1896)، فنان وشاعر وكاتب إنجليزي مشهور. اشتغل بالطباعة وأسس شركة لإنتاج الأثاث والتحف، وساهم في انتعاش الذوق الفني، وله أيضاً أعمالاً أدبية وفنية.

26) رتشارد إتنجهاوزن: الفنون والآثار الإسلامية، ترجمة د. محمد مصطفى زيادة، مصر 1953.

27) د. عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي، ص 201، عالم المعرفة، العدد 14 عام 1979م.

28) السابق، ص 202.

29) السابق، ص 202، 203.

30) السابق، ص 204-206، ويعتبر الباحث عفيف البهنسي خبير متحفي حيث شغل كثيراً من المناصب كمدير لمتاحف أثرية وفنية في دمشق وسوريا فضلاً عن أنه ناقد فني كبير.

31) رتشارد إتنجهاوزن: أثر فنون الزخرفة والتصوير عند المسلمين على الفنون الأوروبية، ص 453، 454، تراث الإسلام، ج 1، ط 2، عالم المعرفة، الكويت عام 1988م.

32) انظر أردمان K. ERDMANN «أوروبا والسجاد الشرقي» ص 11-12 و«سبعمائة عام من تاريخ السجاد الشرقي» 69، 227-232 وانظر: «مانكوفسكي MANKOWSKI تأثير الفن الإسلامي في بولندا ص 98-105.

33) د. عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي، ص 197، 198.

34) أوليفر واطسن: كنوز الفن الإسلامي، ترجمة غادة حجاوي قدومي، ص 260، نشر فليب ويلسون، لندن.

35) أ. و. فروتنجهام: A. W. Frothingham الأواني الخزفية الإسبانية ذات البريق المعدني، نيويورك عام 1951م.

36) ب. ركهام: B. RAKHAM «دليل الخزف الإيطالي» ص 1، 2، 82، لندن 1933م.

37) رتشارد إتنجهاوزن: أثر فنون الزخرفة والتصوير عند المسلمين على الفنون الأوروبية، ص 468، تراث الإسلام، ج 1، عام 1988م.

38) من أَهم هذه القطع قطعة فنية هامة وأثيرة ومعروفة من قبل المهتمين بالفنون الإسلامية حتى أن أحدهم كرّس لها كتاباً بأكمله صدر منذ سنوات عدة في باريس. وهي طاسة كبيرة من مجموعة اللوفر، كانت تستعمل في عمادة ملوك فرنسا واستعملت في عمادة أحد أمراء أسرة نابليون عام 1856م وتعود شهرة هذه الطاسة إلى الشخصيات الكثيرة والرسومات المنقوشة التي تزينها واليت صنعت بشكل دقيق وجميل. وعليها توقيع الفنان «محمد بن الزين» الذي أبدعها. انظر أوراس مخلوف: فنون الزجاج والخزف المعدني، مجلة الوحدة العدد 56، بيروت، مايو 1989م.

39) د. عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي، ص 199.

40) أوراس مخلوف: فنون الزجاج والخزف والمادن، مجلة الوحدة 177.

41) السابق، ص 119.

42) د. عبدالرحمن فهمي: تعريب النقود ومدلوله الحضاري، ص 383، مجلة المنهل السعودية، ج 48، العدد 454، عام 1987م.

43) انظر: المقريزي: شذر العقود، ص 30، نشر الكرملي.

44) د. عبدالعزيز حميد صالح: النقود وثائق تاريخية. مجلة المنهل السابقة.

45) شاع بين المستشرقين وفي مقدمتهم – على ما يقول الباحث د. عبدالرحمن فهمي – سوفير ولافوا نسبة هذا النص إلى الدميري في حياة الحيوان ج 1، ص 62، 64، ولكن

سبقه البيهقي في: المحاسن والمساوئ، ص 467.

46) د. عبدالرحمن فهمي: تعريب ا لنقود ومدلوله الحضاري، ص 388.

47) الترجمة العربية، ص 120، Lopez, Mohammed and charlemange AR evision، Speculum 1943،

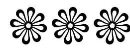
48) د. عبدالرحمن فهمي محمد: تعريب النقود، ص 391.

49) د. عبدالعريز حميد صالح: النقود وثائق تاريخية، ص 378.

50) إتنجهاوزن: تراث الإسلام، ص 472، 473، ج 1.

51) السابق، ص 473.

52) E. Souriau: L, AVENIR DE L, Esthetique, paris, Allcan 1929, P. 104.



التقويم الشمسي الهجري

حسن بن محمد باصرة(*)

مستخلص:

يعتبر الاعتماد على السنوات الشمسية مما تميزت به معظم الحضارات في تنظيم مقومات حياتها المعيشية، لذا فمن المناسب أن يصاحب تقويمنا القمري الهجري (المستعمل لتنظيم المواعيد والمواقيت الشرعية من صيام وحج وغيرهما) تقويماً شمسياً يستخدم في الحياة العامة، وهذا ما بُدئ التفكير فيه وخاصة أن يُجعل أساسه مرتبطاً بالهجرة النبوية الشريفة. وكانت هنالك عدة محاولات خلال أوائل القرن الهجري الماضي لخصها وهذبها الأستاذ حسن وفقي بك في كتابه «تقويم المنهاج القويم»، حيث وضع أساسيات لهذا التقويم الشمسي الهجري، معتمداً على تزامن وصول الرسول الكريم صلى الله عليه وآله وسلم إلى المدينة مع بداية الانتقال الشمسي من فصلٍ إلى آخر، حيث كانت قيمة الإحداثي البروجي الطولي للشمس في ذلك اليوم يساوي 180 درجة، وهذا الوضع يُعتبر كأساس مرجعي لبداية عمل تقويم شمسي مرتبطاً بالهجرة النبوية. وقد ناشد الأستاذ وفقي بك حينئذ وزراء الدولة العثمانية في أواخر عهدها وكذلك الملك عبدالعزيز آل سعود في بداية توطيد الحكومة السعودية تبني هذا النظام والتقويم الجديد، وأشار أن استخدامه من الأمور الملحة للحياة العامة، وإنه إذا لم يتم

(*) باحث سعودي.

استخدامه ستكون هنالك حاجة عظيمة لاستخدام التقويم الميلادي، وهذا ما نلاحظه من توجه خاص وعام في عصرنا الحالي. وفي هذا البحث تم إزالة ما غبر الزمانُ به على هذا المشروع لعل أن تظهر بوادر لتطويره واستعماله خاصة وأنه مرتبط بأعظم هجرة في التاريخ وهي هجرة المصطفى عليه وعلى آله وصحبه أفضل الصلاة والتسليم. كما تم إلحاق بعض الاستشهادات من مراجع مختلفة ثم وضع بعض الأمثلة الحسابية لتحديد بداية السنوات وأوائل الأشهر وكذلك للتحويل ما بين التقاويم الهجرية القمرية والشمسية والتقويم الميلادي.

المقدمـــة:

لقد أودع المولى عز وجل في أجرام هذا الكون قوةً تحركها بإتقان وهذا ما نلاحظه من الحركات الظاهرية لها وخاصة حركات الشمس والقمر، والذي جعلهما المولى عز وجل من الآيات التي يعتمد عليها حساب الزمن، إذ قال سبحانه وتعالى في محكم آياته ° **وجعلنا الليل والنهار آيتين فمحونا آية الليل وجعلنا آية النهار مبصرة لتبتغوا فضلاً من ربكم ولتعلموا عدد السنين والحساب وكل شيء فصلناه تفصيلاً** ˝ [الإسراء: 12]، ففي هذه الآية إشارة إلى استخدام كلٍ من الشمس والقمر في قياس الزمن، إذ تنشأ عن حركاتهما المختلفة وحدات زمنية ملموسة ومعروفة.

فمن شروق الشمس إلى غروبها يكون النهار وإلى الشروق التالي يكون اليوم، وكذلك الليل من الغروب إلى الشروق. ثم الشهر يكون من رؤية الهلال إلى رؤيته مرة أخرى. كما يشير التغير المنتظم لمواقع شروق وغروب الشمس إلى دورة طبيعية تمثل السنة. وكل هذه الحركات للشمس والقمر نُطلق عليها مسمى حركات ظاهرية لأنها ليست كما يُتوقع إذ يعتبر تحرك الشمس على صفحة السماء ناتجاً عن حركة الأرض حول محورها من الغرب إلى الشرق الأمر الذي يتسبب في الحركة الظاهرية لجميع الأجرام السماوية من الشرق إلى الغرب.

وهذا ما أوضحته منظومة «المواقيت في فن المواقيت» للشاطري في إشارة للحركة الظاهرية للشمس إذ قال :

اعلم بأن الأرض حول الشمس هي التي تدور لا بالعكس

لا إلى من قد رأى يخيل لكنما الثاني هو المستعمل

أما تغير مواقع الشروق والغروب اليومي للشمس فهو ناتج عن حركة الأرض حول الشمس في رحلتها السنوية، إذ يرافق ذلك تغّير منتظم في المواسم المناخية بشكل ثابت وهو ما يعرف بالفصول الأربعة والتي يصاحبها تغيرات مناخية وذلك لاختلاف حالة سقوط أشعة الشمس على سطح الأرض وذلك بحكم الوضع الهندسي لكل منهما.

وقد عَرَّفَ البيروني السنة الشمسية بقوله: هي عودة الشمس في فلك البروج (الأثنى عشر) إذا تحركت على خلاف حركة الكل (بقية نجوم السماء) إلى نقطة فرضت ابتداء حركتها، وذلك أنها تستوفي الأزمنة الأربعة التي هي الربيع والصيف والخريف والشتاء، وتحوز طبائعها الأربعة وتنتهي حيث بدأت منه. كما قُسمت السنة إلى أربعة أقسام حسب الفصول انظر الجدول[1] وكان لكل فصل ثلاث بروج وهي البروج المعروفة والمتضمنة في قول الشاعر:

حمل الثور جوزة السرطان وجنى الليث سنبل البستان

ومن الدلو مشرب الحيتان وزنوا عقربا بقياس جدي

وقد تم استخدام السنة الشمسية في كل التقاويم الماضية: القبطية والسريانية والرومانية والفارسية وذلك لأنها اكثر ملائمة للشؤون الزراعية، والتي هي عمود الحياة لهم. كما قاست الحضارات القديمة طول السنة الشمسية وقدروها بثلاثمائة وخمسة وستين يوماً وربع. وقد تمكن العالم المسلم أبو عبدالله محمد بن جابر البتاني في القرن الثالث الهجري من قياس طول السنة الشمسية

بدقة وكانت نتيجته 365 يوماً و5 ساعات و46 دقيقة و32 ثانية، وهي أدق قيمة تم الحصول عليها قبل استخدام الوسائل الحديثة إذ أن الفرق بينهما فقط دقيقتين وربع. وهو التقدير الذي يعتمده التقويم الميلادي اليوم والذي يُسمى الجريجوري. كما جُعل عدد الأشهر اثنا عشر شهراً، أطلق على هذه الأشهر أسماء مختلفة فكل حضارة اختصت بأسماء تهمها وتعنيها ,كما في الجدول[2]، أما عدد أيام كل شهر فقد اختلف من بيئة إلى أخرى ومن حضارة إلى حضارة.

وهكذا استعمل الناس السنة الشمسية في شؤون زراعتهم وكانوا يؤدون مستحقاتها مع حلول الربيع (النيروز)، وكان ذلك في أوقات ثابتة محددة لأنهم عملوا بنظام الكبس والذي يتحكم في ربع اليوم الزائد عن الثلاثمائة وخمسة وستين يوم فجُعلت ثلاث سنوات بسيطة والرابعة كبيسة. وفي بلاد فارس ألغى حاكمها يزدجر (قبل أن يدخلها الإسلام بسبعين سنة) عملية الكبس وجعل السنة 365 يوماً فقط، فتسبب هذا في تزحزح موعد حلول النيروز وبالتالي تزحزحت مواعيد أداء الغلات الزراعية كل أربع سنين يوماً واحداً ولم يظهر التأثير بشكل كبير إلا بعد أن تطاول الزمان وخلال فترة الدولة العباسية اتضح تأثيره، الأمر الذي جعل حلول وقت الخراج مضراً بالمزارعين لأن وقت النيروز حسب التقويم المستعمل أصبح يدخل قبل وقته الفعلي بفترة طويلة أدى إلى ضرر الزراعة والمزارعين مما تطلب رفعه إلى الدولة للنظر في كيفية حل هذا الإشكال فرفع الأمر إلى الخليفة العباسي هِشام بن عبدالملك وُطلب منه أن يؤخر أداء الخراج شهراً فأبى، خوفاً من أن يكون هذا العمل نوعاً من أنواع النسيء المحرم. ثم تكرر الطلب في عهد هارون الرشيد أن يؤخر شهرين، ولم يبت في الأمر شيئا وبقي الأمر كذلك حتى عصر المتوكل فأمر بذلك التأخير في سنة 243هـ وأرسل بهذا الأمر إلى أرجاء المملكة الإسلامية لكن حال قتله دون تنفيذ هذا الأمر، حتى قام به الخليفة المعتضد الذي أمر بإنفاذ هذا التأخير في السنة الشمسية لتتفق مواعيد أداء الخراج مع مواسم الحصاد مما حَسَّنْ ذلك الأمر،

وإن لم يكن التصحيح على أتم وجه، وفيه قال علي بن يحيى مخاطب الخليفة قائلاً:

أسعد بنيروز جمعت الشكر فيه إلى الثواب

قدمتَ في تأخيره ما أخروه من الصواب

وهكذا فلا يخفى أهمية استخدام السنوات الشمسية والتي تنتظم فيها الأيام بالنسبة للفصول السنوية وهو ما يلاحظ في الاستخدام الحالي للتقويم الميلادي، حيث يلاحظ وجود اتجاه قوي لاستخدامه في عالمنا الإسلامي بالإضافة للمحاولات المستمرة لطمس هوية التقويم الهجري والذي نعتمد عليه وما هذه المعادة له إلا لارتباطه بهجرة نبينا عليه أفضل الصلاة والسلام. لذا فقد ظهرت محاولات منذ قرن من الزمان لاستحداث تقويم شمسي هجري يربط ما بين الهجرة النبوية والسنة الشمسية وذلك بعدما تبينت الحكمة الإلهية في توافق وصول الرسول الكريم إلى المدينة يوم الاعتدال الخريفي وهو بداية فصل جديد وذلك كإشارة لبداية عهد وتوقيت وتقويم جديد، وهذا الذي أشار إليه الأستاذ حسن وفقي بك، كما نوه إلى أن عدم الإقدام في استخدام هذا التقويم ستجد الأمة نفسها مرغمة على استخدام التقويم الميلادي. ومما لاشك فيه أن هذا الاستخدام سيكون للحياة العامة التي تحتاج إلى مواعيد فصلية تعتمد على التوقيت الشمسي.

السنة الهجرية الشمسية:

لقد دعت الحاجة في عهد الخليفة الراشد عمر بن الخطاب إلى وضع تقويم زمني لتنظيم أمور الدولة فاجتمع لذلك كبار الصحابة واقترحوا عدة بدايات لهذا التقويم الجديد فكان الرأي لسيدنا علي بن أبي طالب كرم الله وجهه بأن تكون الهجرة النبوية هي المرجع الذي يتم الاستناد عليه في هذا التنظيم

الزمني المطلوب. وكان ذلك بعد مرور سبعة عشر عام من الهجرة، أي تم بالرجوع إلى عام الهجرة، ولأن الهجرة كانت في ربيع الثاني تم الاقتراح أن تكون بداية السنة من شهر المحرم لتلك السنة، فكان ذلك نشوء التقويم الهجري القمري.

أما ما نحن بصدده الآن هو التقويم الهجري الشمسي والذي يبتدئ فعلاً بثاني يوم من وصول الرسول الكريم ﷺ إلى المدينة وهو يوم الثلاثاء، اليوم الذي ابتدأ فيه الرسول الكريم بناء مسجد قباء. إذ تشير الوقائع أن الرسول الكريم وصل إلى المدينة يوم الاثنين الثامن من ربيع الأول والموافق 622/9/20م حسب التقويم الميلادي اليولياني. وفي التقويم اليولياني كان طول السنة الشمسية مساوياً 365.25 يوماً، حيث يتم كبس الربع الزائد لكل ثلاث سنوات مع السنة الرابعة حيث تم وضع أساس هذا التقويم قبل الميلاد، ففي سنة 325م تم الاتفاق أن يكون دخول الربيع موافقاً لـ 21 مارس ودخول الخريف يوم 23 سبتمبر، وقد اتضح لاحقاً أن طول السنة الشمسية الدقيق هو 365.242216 يوماً، أي أن الفرق حوالي (0.0078 يوم كل سنة) وهذا ما يطبقه التقويم الميلادي اليوم والذي يُطلق علية التقويم الجريجوري. وخلال الفترة ما بين 325م إلى سنة الهجرة 622م تراكم هذا الفرق وزاد عن يومين، لذا فبإضافة هذا الفرق إلى التاريخ أعلاه يكون اليوم الثاني من الوصول إلى المدينة «الثلاثاء» موافقاً ليوم 23 سبتمبر حسب التقويم الجريجوري وهو يوم انتقال الشمس إلى برج الميزان إيذاناً بانتهاء فصل الصيف وبداية لفصل الخريف، والذي يعتبر أساساً لعمل تقويم شمسي جديد.

وفي هذا قال الأستاذ وفقي بك وكأن الآية الكريمة التي أشارت إلى بناء مسجد قباء في قوله تعالى ﴿ **لمسجد أسس على التقوى من أول يوم** ﴾ تتضمن تلميحاً لليوم الأول في هذا التقويم الجديد المرتبط بهجرة الرسول الكريم الأمر الذي يضفي عليه الهالة الإسلامية، ويكون لنا فيه استخدام شامل للأعمال

المدنية واختيار الأوقات المناسبة خلال فصول ثابتة الملامح الجوية والمناخية بدلاً من استعمال التقويم الميلادي الغربي. والشكل (1) يوضح العلاقات ما بين بدايات السنوات القمرية الهجرية والسنوات الميلادية مع بداية السنة الشمسية الهجرية.

« أشهر السنة الهجرية الشمسية »

لقد استقى الأستاذ وفقي بك اثنا عشر اسماً اعتماداً على ما احتواه التراث العربي من أسماء للأشهر الشمسية التي كانت تستعمل بما يتناسب مع الظروف الفصلية والمناخية 1آنذاك وهي على الترتيب كما يلي:

الشهر الأول «خَرفيّ»: وهو الذي تتوافق بدايته يوم الاعتدال الخريفي وهو أول أيام برج الميزان والموافق 23 سبتمبر. وسمي خريفاً لأختراف الثمار فيه أي اجتناها. ويُنسب إليه أول ماء المطر في إقبال الشتاء كما ذكر الأصمعي.

الشهر الثاني «وَسْميٌ»: وهو الذي يتوسط فصل الخريف أوله يبدأ ببرج العقرب الموافق 24 أكتوبر، وفيه مطر بعد الخرفي يسم الأرض بالنبات.

الشهر الثالث «بَرك»: آخر أشهر فصل الخريف وبدايته مع بداية برج القوس. واسمه إشارة إلى بروك الشتاء بصدره، كما قال الكميت:

واحتلٌ بَرك الشتاء منزله   وبات شيخ العيال يصطلب

الشهر الرابع «شيبان»: وهو أول أشهر فصل الشتاء وببدايته يكون الانقلاب الشتوي وانتقال الشمس إلى برج الجدي وفيه يشتد البرد وتشيب الأرض من فعل الجليد والثلج.

الشهر الخامس «مِلحان»: الشهر الثاني في فصل الشتاء ويوافق أوله 22 يناير وبدايته مع بداية برج الدلو وهو والشهر السابق شيبان من أشد شهور

الشتاء برداً. وقيل أن شيبان وملحان هما جماد الأولى وجماد الآخرة. وملحان إشارة إلى ابيضاض الأرض فيه بالثلج كما قال الكميت:

إذا أمست الآفاق غُبْراً جُنُوبِها بشيبان أو مِلحان واليوم أشهبُ

الشهر السادس «رُنة»: آخر شهر في الشتاء بدايته 21 فبراير وتكون الشمس في برج الحوت قال صاحب لسان العرب يقال رونة الشيء غايته في حر أو برد أو غيره. وقد أشار أحد الشعراء إليه مع أسماء لأشهر مختلفة في اللفظ والترتيب بقوله:

بمؤتمر وناجرٍ ابتدأنا وبالخوَّان يتبعُه الصُّوانُ
وبالزُّبّاء ثم أيدَةُ تَليه يَعودُ أصَمُّ صُمٌّ به السُّنانُ
وواغلةٌ وناطلةٌ جميعاً وعادلةٌ فَهُمْ غَررٌ حِسان
ووَرَنةٌ بعدها بُرَكٌ فتمت شهور الحول يعربها البيان

الشهر السابع «ربْعيّ»: سُمي بهذا الاسم نسبة لفصل الربيع وهو أول شهوره، وأوله يوم الاعتدال الربيعي والموافق 21 مارس.

الشهر الثامن «دَفَئيْ»: وهو الشهر الثاني لفصل الربيع وهو نسبة للمطر الذي يكون بعد الربيع وقبل الصيف.

الشهر التاسع «ناتق»: آخر شهور الربيع وهو اسم من أسماء رمضان عند العرب قديماً. وناتق في اللغة معناها بنى مظلة للوقاية من الشمس. وسماه العرب كذلك لأنه ينتقهم لشدته عليهم، قال المفضل:

وفي ناتق أجلت لدى حومة الوغى وولت على الأدبار فرسان خثعما

الشهر العاشر «ناجرٌ»: أول شهور الصيف وأوله يوم الانقلاب الصيفي إذ تنتقل فيه الشمس إلى برج السرطان وقد أتى ذكره في الأبيات الشعرية أعلاه وناجر من النَّجر وهو شدة الحر كما قال الشاعر:

صبحناهمو كأساً من الموت مرةً بناجر حين اشتدَّ حر الدوائقِ

وقال آخر:

ذهب الشتاء مولياً هرباً واتتك وافدة من النجر

الشهر الحادي عشر «آجر»: الشهر الثاني من فصل الصيف، وتسميته مشتقة من آجر الطين الناجم عن تعرضه للحرارة الشديدة إذ هو أشد شهور الصيف حرارة، وفيه قال الأسدي:

تبردُ ماء الشَنِّ في ليله الصبا وتسقني الكركور في حَرِّ آجر

الشهر الثاني عشر «بخباخ»: آخر الشهور وأوله يوافق أول يوم في برج السنبلة 23 أغسطس قال صاحب لسان العرب: وتبخبخ الحرُّ كتبخبخ، وباخ سكن بعد فورته.

توزيع أيام السنة على الأشهر:

كما هو معروف أن عدد أيام السنة الشمسية الكبيسة اصطلاحاً هو 366 يوماً ويلاحظ أن فصلي الربيع والصيف تحتوي كل منهما على 93 يوماً وفصلي الخريف والشتاء يحتوي كل منهما على 90 يوماً لذلك جَعل الأستاذ وفقي بك عدد أيام أشهر الربيع والصيف واحداً وثلاثين يوماً بينما عدد أيام أشهر الخريف والشتاء ثلاثين يوماً وفي حالة السنة البسيطة ينقص يوم من أول شهور فصل الربيع وهو شهر ربِعي، كما يوضحه الجدول[3].

كبس السنوات الهجرية الشمسية:

أفادت القياسات الدقيقة أن لدورة الأرض حول الشمس دورة كاملة والناتج عنها السنة الشمسية تستغرق 365.242216 يوماً، ولأن السنوات لابد أن تكون متكاملة الأيام فقد جُمعت الفوائض عن الأيام الكاملة وكُبست في يوم كل

أربع سنوات ولأن الفائض السنوي ليس بربع تماماً فقد جُعل لعملية الكبس طريقة خاصة، حيث وُجد أن هذا الفائض (0.242216) يتراكم ليعطي 31.003648 يوماً كل 128سنة، لذا فقد تم كبس الواحد والثلاثين يوماً في كل مائة وثمان وعشرين سنة. أما الفائض الجديد المقدر بـ 0.003648 يوماً لكل 128 سنة، فإنه يكتمل يوماً بعد فترة تزيد عن خمس وثلاثين ألف سنة. هكذا نجد أن التقويم الناتج لدينا بعد استخدام طريقة الكبس هذه يعتبر تقويماً أكثر مطابقة للسنة الشمسية من التقويم الميلادي الحالي، حيث أن الفائض عن عملية الكبس في التقويم الميلادي يكتمل يوماً خلال 3323 سنة أي أن عملية الكبس المتبعة في التقويم الشمسي الهجري أفضل بعشر مرات تقريباً.

وهكذا يتضح أنه في خلال فترة كل 128سنة يكون هنالك 31 سنة كبيسة أيام كل منها 366 يوماً و97 سنة بسيطة أيام كل منها 365، وتتوزع السنوات الكبيسة خلال هذه الفترة بترتيب منتظم وهو أن هنالك سنة كبيسة كل أربع سنوات في دورة الـ 128 سنة ماعدا السنة رقم 128 فتظل بسيطة، وهكذا في كل دورة. بهذا فإن مضاعفات المائة وثمانية وعشرين تكون سنوات بسيطة.

ولمعرفة فيما إذا كانت السنة الهجرية الشمسية كبيسة أو لا؟ فنتبع الطريقة التالية: إذا كانت السنة أقل من 128 فتُقسم على 4 فإن بقي باقي فهي بسيطة وإلا فهي كبيسة، أما إذا كانت السنة 128 أو أكبر فتُقسم على 128 فإن لم يبق باقٍ فهي بسيطة وإن بقي باقٍ فيُقسم على 4 فإن بقي باقي فهي بسيطة وإلا فلا.

تعيين أوائل الشهور والسنين الشمسية الهجرية:

للقيام بتحديد أوائل الشهور والسنين الشمسية الهجرية يتحتم معرفة عدد الأيام من أول يوم في التقويم 1/1/1هـ ش إلى التاريخ المطلوب الأمر الذي

يتطلب معرفة عدد السنوات الكبيسة والبسيطة في الفترة من بداية التاريخ إلى السنة المطلوب تحديد أولها أو أي شهر منها ، ويكون ذلك كما يلي:

نأخذ السنوات التامة التي سبقت السنة المطلوبة ثم تقسم على 4 فيكون الناتج الصحيح هو عدد السنوات الكبيسة. ثم إذا كانت السنة أكبر من 128 نطرح عدد الدورات ذات 128 سنة مع إهمال الكسور.

وبعد تحديد عدد السنوات الكبيسة والبسيطة، تُمثل كل سنة بسيطة بواحد والكبيسة باثنين (وذلك لأن عدد أيام البسيطة 365 يوماً أي يبقى لدينا يوم واحد بعد حذف الأسابيع – 52 أسبوع المساوية لـ 364 يوماً – الكاملة وبنفس الطريقة في السنوات الكبيسة التي تحتوي على 366 يوماً) ثم نجمع حاصل ضرب التمثيل تحذف الأسابيع الكاملة وذلك بقسمة المجموع على 7 والباقي نعد به من يوم الأربعاء وإذا كان الباقي صفراً فإن أول يوم في السنة المطلوبة هو يوم الثلاثاء، كما يوضحه الجدول[4].

مثال: ما هو أول يوم في السنة الشمسية الهجرية 1382ش هـ؟

الحل:

عدد السنوات الكبيسة (قبل حذف مضاعفات الـ 128) = 1381 ÷ 4 = 345 والباقي 1 يهمل.

عدد الدورات ذوات الـ 128 سنة خلال 1381 = 10 دورات.

إذن عدد السنوات الكبيسة في الفترة المطلوبة = 345 - 10 = 335 سنة.

وعدد السنوات البسيطة في الفترة المطلوبة = 1381 - 335 = 1046 سنة.

عدد الأيام الفائضة عن الأسابيع المتكاملة في كل السنوات الشمسية الهجرية السابقة لسنتنا المطلوبة = (335 × 2) + (1046 × 1) = 1616 يوماً.

إذن عدد الأسابيع الكاملة في الخطوة الأولى = 1716 ÷ 7 = 245 والباقي 1.

بإدخال الباقي في الجدول (4) نجد أن أول يوم لسنة 1382هـ ش، هو يوم الأربعاء.

التحويل من هجري شمسي إلى هجري قمري وبالعكس:

تم التوضيح في الشكل (1) إلى بدايات التقاويم، حيث كان أول يوم في أول السنة الأولى في التقويم الهجري القمري يسبق وصول النبي ﷺ إلى المدينة بثمان وستين يوم، وهو الفرق مابين بدايتي السنتين الهجريتين القمرية والشمسية، ويُسمى سَبق القمري على الشمسي. ولإتمام عملية التحويل مابين السنتين الهجريتين لابد من عمل ثلاثة خطوات: الأولى، حساب عدد الأيام من اليوم المراد تحويله إلى أول يوم في تقويمه، الثانية، استخدام سَبق القمري على الشمسي بجمعه أو طرحه اعتماداً على نوع التحويل، الثالثة تحديد فيما إذا كانت السنة كبيسة أو بسيطة. وهذان مثالان لعملية التحويل:

مثال 1: ما هو التاريخ الهجري القمري الموافق ليوم 1130/8/25هـ ش ؟

عدد أيام السنوات الكاملة السابقة لسنة 1130 =

1129×365.242216 = 412358.5 يوماً.

عدد الأيام في السنة الأخيرة = (6 × 30) + 31 + 25 = 236 يوماً.

(الستة الأشهر الأولى تحتوي كل منها ثلاثين يوماً + الشهر السابع 31 + 25 يوماً من الشهر الثامن مع ملاحظة أن الشهر السابع احتوى على 31 يوماً لأن السنة 1130 هـ ش كبيسة).

مجموع الأيام بالإضافة إلى سبق القمري على الشمسي =

412358.5 + 236 + 68 = 412662.5 يوماً.

الآن يتم حساب السنوات القمرية التي تضمنها عدد مجموع الأيام =

412662.5 ÷ 354.3677 = 1164.504 سنة هـ ق.

عدد الأيام في سنة 1165 = 00.504 × 354.3677 = 178 يوماً.

توزع الأيام خلال الأشهر القمرية على الترتيب التالي:

30+29+30+29+30+29+1 = 178 يوماً.

بهذا يكون التاريخ الموافق لـ 11308/25 ش هـ هو 1165/7/1 هـ ق.

مثال 2: ما هو التاريخ الهجري الشمسي الموافق ليوم 1394/4/10 هـ ق:

عدد أيام السنوات الكاملة السابقة لسنة 1394 =

1393 ×354.3677 = 493634.21 يوماً.

عدد الأيام في السنة الأخيرة (1394هـ) = 30+29+30+10 = 99 يوماً.

مجموع الأيام بعد حذف سبق القمري على الشمسي =

49634.21 + 99 - 68 = 493665.21 يوماً.

السنوات الشمسية التي احتواها مجموع الأيام =

493665.21 ÷ 365.242216 = 1351.61 ش هـ.

عدد الأيام في سنة 1352 = 0.61 × 365.242216 = 222 يوماً.

ويكون توزيع الأيام على الأشهر القمرية كالتالي:

(6 × 30) + الشهر السابع 31 يوماً لان سنة 1352 كبيسة) + (11 يوماً من الشهر الثامن) = 222 يوماً.

إذن 1352/8/11هـ ش هو الموافق ليوم 1394/4/10 ق هـ.

التحويل من الشمسي الهجري إلى الميلادي:

اعتماداً على أن التقويم الشمسي الهجري بدأ يوم الثلاثاء الموافق 23 سبتمبر 622م، أي بعد بداية التأريخ بالميلاد بـ 621 سنة و266 يوماً ولأن كلاً من التقويمين يعتمد على السنة الشمسية نجد أنه باستخدام هذا الفرق يتم بسهولة التحويل ما بين التقويمين الميلادي والشمسي الهجري وذلك بإضافة أو حذف هذا الفرق مع توقي الحرص في التعامل مع السنوات الكبيسة. على سبيل المثال:

ما التاريخ الميلادي الموافق لـ 29/10/1381هـ ش؟

الحل: التاريخ الميلادي =

التاريخ الهجري الشمسي + (621 سنة + 266 يوماً) = 2002 + 266 يوماً.

عدد الأيام في السنة الهجرية 1381 = 7 × 30 + 2 × 31 + 29 = 301 يوماً.

(سنة 1381 ش هـ بسيطة لهذا فإن السبعة أشهر الأولى كل منها يحتوي على 30 يوماً).

بهذا يكون التاريخ الميلادي = سنة 2002 + 266 يوماً + 301 يوماً

= 2002 سنة + 567 يوماً = 2002 + 1 سنة + 202 يوماً

= 2003 + 6 شهر + 21

إذا الموافق لـ 1381/8/29 هـ ش من الميلادي = 200/7/213م.

مثال آخر: ما التاريخ الهجري الشمسي المقابل ليوم 25سبتمبر 2003م؟

الحل: التاريخ الهجري الشمسي = التاريخ الميلادي – الفرق بين التقويمين

= (2002 سنة + 268 يوماً) – (621 سنة + 266 يوماً) = 1381 سنة + 2 يوم.

بهذا فإن 25 سبتمبر 2003م يوافق 1382/1/2 هـ ش.

الخلاصة:

تم في هذا البحث تسليط الضوء على مشروع السنة الهجرية الشمسية الذي تم وضعه منذ عشرات السنين وذلك لاستخدامه في الحياة المدنية متزامناً مع السنة القمرية التي ارتبطت بها الشرائع مثل الصوم والحج وغيرهما. آملاً أن يثير هذا البحث الهمم لتطوير هذا التنظيم السنوي وأن يجد طريقه للتطبيق بدل من الاعتماد على التقويم الميلادي والذي يحاول الغرب فرضه علينا لننسلخ من تقويمنا الهجري الذي يُذكر العالم أجمع بأعظم هجرة في التاريخ والذي بزغ بها نور الإسلام إلى هذا الوجود على يد أفضل موجود صلى الله عليه وعلى آله وصحبه وسلم.

المراجع

(1) فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية من علم التفسير: العلامة محمد بن علي بن محمد الشوكاني (1250-1173هـ).

(2) التوقيت والتقاويم: د. على حسن موسى 1998م.

(3) تقويم المنهاج القويم: حسن وفقي بك آل القاضي 1345هـ.

(4) منظومة اليواقيت من فن المواقيت: السيد محمد بن أحمد الشاطري 1394هـ.

(5) بحوث في التقاويم: عبدالكريم محمد نصر 1411هـ.

(6) الآثار الباقية عن القرون الخالية: محمد بن أحمد البيروني (ت 440هـ).





الشكل (1) تشير الأعمدة إلى بدايات التقاويم، فمن اليمين: العمود الأول يمثل بداية التقويم الميلادي (1/1/1م) أما العمود الرابع فيمثل سنة 17هـ في عهد خلافة سيدنا عمر ابن الخطاب (رضي الله عنه). وهي السنة التي وضع فيها التقويم الهجري وجعل بدايته شهر المحرم من سنة الهجرة وهي ثاني عمود والموافق 622/7/17هـ. بهذا نجد أن الفرق ما بين العمود الأول والثاني 621 سنة 198 يوماً. أما العمود الثالث فيمثل ثاني يوم للوصول إلى مشارف المدينة المنورة والذي تم فيه الشروع ببناء مسجد قباء والموافق 622/9/20 يوليانا أو 622/9/23 جريجوريا.

مسلسل	الفصول	الأبـــــــــراج
1	الربيع	الحمل – الثور – الجوزاء
2	الصيف	السرطان – الأسد – السنبلة
3	الخريف	الميزان – العقرب – القوس
4	الشتاء	الجدي – الدلو – الحوت

جدول (1): فصول السنة الأربعة وما يحتويه كل فصل من أبراج، هذا بناءً على الوضعية التي تمت قديماً وتحت تأثير تزحزح البروج أو تزحلق الفلك (ترنح محور دوران الأرض) فإن هذا التوزيع قد تغير في أيامنا هذه فحلول فصل الربيع الآن تتفق بدايته في الثلث الأخير من برج الحوت ثم بعد الستمائة سنة القادمة سيتفق حلول الربيع مع برج الدلو.

مسلسل	الميــلادي	السرياني	القـبـطـي	الـفـارسـي
1	يناير	كانون ثاني	توت	فوردين ماه
2	فبراير	شباط	بابه	ارديبشت ماه
3	مارس	آذار	هاتور	خرداذ ماه
4	إبريل	نيسان	كيهك	تير ماه
5	مايو	آيار	طوبة	مرداذ ماه
6	يونيه	حزيران	أمشير	يور ماه
7	يوليه	تموز	برمهات	مهر ماه
8	أغسطس	آب	برمودة	آبان ماه
9	سبتمبر	أيلول	بشنس	آذر ماه
10	أكتوبر	تشرين أول	بؤونة	دي ماه
11	نوفمبر	تشرين ثاني	أبيب	بهمن ماه
12	ديسمبر	كانون أول	مسرى	اسفندار ماه
			أيام النسيء 6-5 أيام	أيام لواحق 5 أيام

جدول (2): السنوات الشمسية وأشهرها المستعملة في عددٍ من الحضارات.

مسلسل	الشهر الشمسي الهجري	اسم البرج المقابل	بدايته الميلادية	عدد أيامه
1	خرفي	الميزان	23 سبتمبر	30
2	وسمي	العقرب	23 أكتوب	30
3	برك	القوس	22 نوفمبر	30
4	شيبان	الجدي	22 ديمسبر	30
5	ملحان	الدلو	21 يناير	30
6	رُنة	الحوت	20 فبراير	30
7	ربعي	الحمل	21 مارس	31 أو 30
8	دفني	الثور	21 إبريل	31
9	ناتق	الجوزاء	22 مايو	31
10	ناجر	السرطان	22 يونيه	31
11	آجر	الأسد	23 يوليه	31
12	بخباخ	السنبلة	23 أغسطس	31

جدول (3): الأشهر الهجرية الشمسية وعدد أيام كل منها وما يقابلها من البروج وبدايتها بالتاريخ الميلادي.

0	1	2	3	4	5	6
ثلاثاء	أربعاء	خميس	جمعة	سبت	أحد	اثنين

جدول (4): التسلسل اليومي لبدء التقويم الهجري الشمسي.

مواصفات القصيدة الجميلة لدى شعراء العصر العباسي

محمـد الخبـــاز(*)

كتبٌ كثيرة من تراثنا الأدبي الجميل حملت آراء عن جمالية الشعر، والمتتبع لقائلي تلك الآراء وحياتهم يجد أنهم من المنظرين للشعر دون ممارسة، فهم ليسوا بشعراء، بل إن اهتمامات أغلبهم ليست أدبية في الأساس، فمنهم اللغوي والنحوي والمنطقي والفلسفي والفقيه وغيره، مما أثره على كلامهم عن الشعر تأثيراً سلبياً لم تلحظه إلا الدراسات النقدية الحديثة، وللأسف فإن الثقافة التي تناقلتها الأجيال باعتبار أنها تراثها المقدس هي ثقافة أولئك المنظرين الذين نحترم جهودهم وآراءهم، غير أن أحداً لم ينقل لنا آراء من مارسوا العملية الشعرية في الشعر إلا القليل النادر، وكأن آراءهم ليست بذات أهمية قبال آراء اللغويين والفلاسفة وغيرهم!، فمن غير المنطقي أن لا تكون هناك آراء لهم وبعضهم ممن اشتهر بعلمه وثقافته الواسعة كأبي تمام والمتنبي والمعري، فلِمَ نقلَ التاريخ آراء المنظِّرين وترك آراء المطبقين؟ سؤال أتمنى الحصول على إجابته يوماً ما.

والمطلع على كتب التراث يجد بعض الروايات التي تشير إلى أن الشعراء

(*) ناقد سعودي.

- وخصوصاً في العصر العباسي حيث وصل الشعر العربي القديم إلى قمته وحيث بدأت الثقافة الشعرية بالنمو عبر التأليف والمناقشات - يخالفون وهم الممارسين للشعر آراء المنظرين له، ويرون أنهم أعلم منهم، ومن ذلك ما يروى أن عبيدالله بن عبدالله بن طاهر سأل البحتري عن مسلم وأبي نواس أيهما أشعر فقال: أبو نواس. فقال: إن أبا العباس ثعلباً لا يوافقك على هذا. فقال: ليس هذا من شأن ثعلب وذويه من المتعاطين لعلم الشعر دون عمله، إنما يعلم ذلك من دفع في سلك طريق الشعر إلى مضايقه وانتهى إلى ضروراته[1].

وكذلك ما روي عن المتنبي أنه لما أنشد سيف الدولة قصيدته التي فيها قوله:

وقفتَ وما في الموت شك لواقفٍ كأنك في جفن الردى وهو نائمُ
تمرُّ بك الأبطال كلمى هزيمة ووجهك وضاحٌ وثغرك باسمُ

أنكر عليه سيف الدولة تطبيق عجزي البيتين على صدريهما، وقال له: ينبغي أن تطبق عجز الأولى على الثاني، وعجز الثاني على الأول، ثم قال له: وأنت في مثل هذا امرئ القيس في قوله:

كأني لمْ أرْكَبْ جَوَاداً لِلَذَّةٍ وَلَمْ أتَبطَّنْ كاعِباً ذات خَلخال
ولمْ أسْبأ الزِّق الرَّويَّ وَلَمْ أقلْ لخَيْلي كَرّى كرَّةً بَعْدَ إجْفال

قال: ووجه الكلام في البيتين على ما قاله أهل العلم بالشعر أن يكون عجز الأول على الثاني، والثاني على الأول، ليستقيم الكلام، فيكون ركوب الخيل مع الأمر للخيل بالكر، وسبء الخمر مع تبطن الكاعب.

فقال له أبو الطيب: أدام الله عز مولانا، إن صح أن الذي استدرك هذا على امرئ القيس أعلم منه بالشعر. فقد أخطأ امرؤ القيس، وأخطأت أنا، ومولانا يعرف أن البزاز لا يعرف الثوب معرفة الحائك، لأن البزاز يعرف جملته، والحائك

يعرف جملته وتفصيله، لأنه أخرجه من الغزلية إلى الثوبية، وإنما قرن امرؤ القيس لذة النساء بلذة الركوب للصيد، وقرن السماحة في شراء الخمر للأضياف بالشجاعة في منازلة الأعداء، وأنا لما ذكرت الموت في أول البيت، أتبعته بذكر الردى ليجانسه، ولما كان وجه المنهزم لا يخلو من أن يكون عبوساً، وعينه من أن تكون باكية، قلت: ووجهك وضاح لأجمع بين الأضداد في المعنى، فأعجب سيف الدولة، ووصله بخمسمائة دينار[2].

من هنا تأتي أهمية هذا البحث لتسد تلك الفجوة التي خلفها التاريخ في التراث الأدبي، ولن نسلك هنا مسلك الدراسات النقدية التي درست القصائد لتستكشف الجماليات الموجودة فيها، فليس مرادنا معرفة الجماليات في شعر المتنبي على سبيل المثال، بل إننا نريد أن نعرف الآراء الجمالية التي يطرحها المتنبي والمبثوثة شذراتها في مختلف قصائده والتي لو جمعناها ورتبناها ربما حصلنا على نظرية أفضل من النظريات التي شاعت في ثقافتنا كنظرية عمود الشعر التي طرحها الآمدي، وفصل فيها وقعّدها المرزوقي في شرحه لحماسة أبي تمام، والتي اكتشف النقد الحديث مدى فسادها فضلاً على أنها لم تكن تمثل شعر العرب بأكمله[3].

وبذلك يكون منهج البحث هو تتبع الآراء الجمالية للشعر عند شعراء العصر العباسي لنتعرف على رؤاهم الشعرية وهم الممارسين للعملية الشعرية، وبالطبع لا يمكننا دراسة كل الشعراء في العصر العباسي، ولكننا سنختار ثلاثة من أهمهم، وهم: أبو تمام والبحتري والمتنبي؛ لأن هؤلاء استطاعوا أن يصلوا بالقصيدة العربية إلى أعلى مستوياتها، فإن آراءهم الجمالية مهمة ونافعة جداً بالنسبة لنا، بغض النظر عن اتفاقنا أو اختلافنا مع تلك الآراء، ثم سنقوم بمقارنة هذه الآراء ومناقشتها، لنرى هل الحائك فعلاً يعرف الثوب أكثر من معرفة البزاز على حد تعبير المتنبي، أم أن المسألة مجرد ادعاء وفخر وتمجيد للذات؟.

أبو تمـــام (172-231هـ)

ونبدأ بأبي تمام الذي سبَّب شعره فتنة أدبية انقسم عليه الناس بين مؤيد ومعارض، غير أن كلا الفريقين اتفقا على أنه قد أتى بشيء جديد ومختلف عما ألفوه من شعر الأوائل، فمنهم من استحسن ومنه من استقبح ذلك الجديد، وهذا شيء طبيعي بل هو سنَّة في أي مجال خصوصاً في المجتمعات العربية، حيث أن الجديد لابد أن يصطدم مع ثقافة المجتمع التقليدية، فإما أن يحصل على أنصار تبقيه حياً كأبي تمام الذي اقتدى به من سُمُّوا بالمولدين، وإما أن يموت ويندثر حينما لا يجد أذناً مصغية، بغض النظر عن كون هذا الجديد صحيحاً أو خاطئاً.

وبتصفحنا لديوان أبي تمام نجد أنه في كلامه حول الشعر يركز على صفات معينة سنتعرض لها، وطبعاً فأبو تمام ليس له قصائد موضوعها الشعر، فمواضيع قصائده هي المواضيع العادية من مدح ورثاء وغيره، ولكننا نعلم أن الشعراء في العصر العباسي يتنافسون في بلاط الأمراء ويتعرضون للنقد في المجالس الأدبية من قبل اللغويين وغيرهم من حاشية الأمير، فمن الطبيعي أن يمدح كل شاعر بضاعته ويدافع عنها ويذكر ما يميزها عن غيرها، فيحتل هذا الكلام جزءاً لا بأس به من القصيدة، وعملنا هنا سينصب على تلك الأجزاء بتجميعها وترتيبها وفق نظام معين لنخلص بنتائج ذات فائدة، وستكون استشهاداتنا ببعض الأمثلة لا كلها إذ ليس الغرض الحصر هنا.

وقد كانت أهم الصفات الجمالية للقصيدة التي ركز عليها أبو تمام في ثنايا قصائده كالتالي:

* الصفة الأولى: الجِدَّة والابتكار وقد عبر عنها بثلاثة أشكال:

1 – التعبير المباشر: حيث يصف قصيدته بصراحة أنها تتميز بجدتها، كقوله:

هَـذي الـقـوافـي قـد أتَـيـنَـك نُـزَّعـاً   تَـتَـجَـسَّـمُ الـتـهـجـيـرَ والـتَّـغـلـيـسـا

مِــن كُــلِّ شــارِدَةٍ تُــغــادِرُ بَــعــدَهــا حَظُّ الرجال من القصيدِ خَسيسا
وَجَـديـدَةَ المَـعـنـى إذا مـعـنـى الَّـتـي تَـشـقـى بـهـا الأسمـاءُ كانَ لـبـيـسا

وأنها غير مستقاة من الكتب:

لا يُستقى من جَفير الكُتبِ رَونقُها وَلَـم تَـزَل تستَقي من بَحرها الكُتُبُ

وأنها منزهة عن المعنى المعاد:

مُــنَــزَّهــة عــن الــسَــرَق المُــوَرّى مُــكَــرَّمَــة عَــن المَــعــنــى المُــعــادِ

2 – تشبيه القصيدة بالفتاة العذراء، ولا يخفى ما في هذا التشبيه من دلالة، فهو لم يشبهها بالمرأة بشكل عام، بل خصص تشبيهه بالعذراء منها التي لم يفضض بكارتها أحد، كقوله:

إلــيـكَ بــهــا عَــذراءَ زُفَّــت كــأنَّــهــا عَروسٌ عَـلـيـهـا حَـلـيُـهـا يَـتَـكـسَّـرُ

وقوله:

أغـلـى عَـذارى الـشـعـر إنَّ مُـهـورَهـا عِـنـدَ الـكَـريم وإن رَخُـصـنَ غَـوالـي

وقوله:

يـا عَـذارى الـكَـلام صِـرتُـنَّ مـن بَـعـد ي سَـبـايـا تُـبَـعـنَ فـي الأعـرابِ
عـبـقـاتٍ بـالـسـمـع تُـبـدي وُجـوهـا كَــوُجــوهِ الــكَــواعِــبِ الأتــرابِ

3 – تشبيهها بالسوابق، كناية عن سبقها إلى كل ما هو جديد، كقوله:

سَل مُخبراتِ الشعر عنِّي هَل بَلْت فــي قـدح نــار المَـجـدِ مـثـل زنـادي
لـم أبـق حَـلـبَـة مَـنـطِـق إلاَّ وَقـد سَـبَـقـت سَـوابـقـهـا إلـيـك جـيـادي

وقوله:

تُـقـطـعُ آفـاقَ الـبـلادِ سَـوابـقـاً وَمـا ابـتَـلَّ مِـنـهـا لا عِـذارٌ ولا خَـدُّ

وقوله:

هَـذي سَـوابـقُ لا يمُـتُّ بمـثـلِـهَـا   مَنْ قَدْ أتَّى خَلْفَ السُّكَيْتَ مُركضا

* الصفة الثانية: ولها علاقة بالصفة الأولى، وهي خروج القصائد عن المألوف وعدم انتمائها للقطيع، بل وتفوقها عليه وذلك بتشبيهها بالحيوان العازب والشارد والغريب والوحشي والنافر، وكل هذه الصفات إنما هي كناية عن تفردها وخروجها عن المألوف وأنها لا تنتمي إلي السائد التقليدي، كقوله:

لِتبكِ القوافي شَجوَها بَعدَ خالِدِ   بُكاءَ مُضِلاتِ السَماحِ نَواشِدِ
لَكانت عَذاراها إذا هيَ أبرزَت   لدى خالِدٍ مثلَ العَذارى النَواهِدِ
وكانَت لِصَيدِ الوحشِ منها حَلاوةٌ   عَلى قلبه لسَت لِصَيدِ الأوابِدِ

وقوله:

خُذْها إليْكَ قوافياً قَدْ لبّسَتْ   رَقماً أبى تَحْسِينُهُ أنْ يُرْفَضَا
كانَتْ مُجَمَّعَة الظُّهُور نَواقِراً   فأتتكَ ليِّنَة المَقادَةِ رُيَّضَا

وقوله:

إنَّ الصائِدَ يَمَّمَتكَ شوارداً   فتَحَرَّمَت بنَداكَ قبلَ تحَرُّمي
مَهَّدتُ لاسمِكَ مَنزلاً وَمَحِلَّة   في الشعر بَينَ نَوادِرٍ وَشَواهِدِ
فهُوَ المُراحُ لِكلِّ مَعنًى عازبٍ   وَهوَ العِقالُ لِكُلِّ بَيتٍ شارِدِ

* الصفة الثاثة: أن قصيدته لا يستطيع فهمها كل الناس، فبما أنها تخرج عن المألوف أي أنها غرائب فهي تحتاج لفهم ذو ثقافة خاصة، تأنس به وتصبح لديه ليست غريبة، كقوله:

إليكَ أرَحنا عازِبَ الشعرِ بَعدَما   تَمَهَّل في رَوض المَعاني العَجائبِ
غَرائبُ لاقت في فِنائِكَ أُنسَها   مِنَ المَجدِ فهيَ الآنَ غيرُ غرائبِ

وقوله:

وقوله:

خُــذهــا مُــغَــرَّبَــة فــي الأرض آنِــسَــة ... بــكُــلِّ فــهــم غــريــبٍ حــينَ تَــغــتَــربُ

وقوله:

كَشَفتُ قِناعَ الشعر عَن حُرِّ وَجهِهِ ... وَطَـيَّــرتُــه عَــن وَكــرِهِ وَهــوَ واقِــعُ
بـغُـرٍّ يَـراهـا مَـن يَـراهـا بـسَـمـعِـهِ ... فَيَدنو إليها «ذو الحِجى» وَهوَ شاسِعُ

* الصفة الرابعة: أنها نتاج فكر، في حين أن القلب لا تجد له مسؤولية في تأليف الشعر عند أبي تمام لأننا لم نجد له ذكراً، كقوله:

وَلَو كانَ يَفنى الشعرُ أفناهُ ما قرَت ... حِياضُكَ مِنهُ في العُصور الذواهِبِ
وَلَكِنَّهُ صَوبُ العُقول إذا انجَلَت ... سَحائِبُ مِنهُ أعقِبَت بسَحائِبِ

وقوله:

لا ذنبَ لي غيرَ ما سَيَّرتُ مِن غُرَرٍ ... شَرقاً وَغرباً وما أحكمتُ مِن عُقدي
نَشـرٌ يَسـيـرُ بـه شِعـرٌ يُـهَـذِبُـهُ ... فِكرٌ يجولُ مَجالَ الروح في الجَسَدِ

وقوله:

إلـيـكَ بَـعـثـتُ أبـكـارَ المَـعـانـي ... يَـلـيـهـا سـائِـقٌ عَـجِـلٌ وحـادي
يُـذَلِّـلُـهـا بـذِكـركَ قـرنُ فِـكـر ... إذا حَـزَنَـت فَـتَـسـلـسُ فـي القِـيـادِ

* الصفة الخامسة: أنها تترك أثراً كبيراً في المتلقي وتحوز على إعجابه، كقوله:

مُـحَـبَّـبَـة مـا إن تَـزالُ تَـرى لـهـا ... إلـى كُـلِّ أفـقٍ وافِـداً غَـيـرَ وافِـدِ
وَمُـحـلِـفَـة لمـا تَـرد أُذن سـامِـعٍ ... فَـتَـصـدُرَ إلا عَـن يَـمـين وَشـاهِـدِ

أي أن المتلقي بعد سماعها يحلف ويشهد لها بالجمال، وكقوله:

فما فاتَني ما عِندَهُ من حِبائِهِ ... ولا فاتَهُ من فاخرِ الشعرِ ما عندي
وكم من كريم قد تَخَضَّر قلبُهُ ... بذاكَ الثناء الغضِّ في طُرُق المَجدِ

ويصفها أيضاً بأنها:

زَهراءَ أحلى في الفُؤادِ مِنَ المُنى وَألذُّ من ريق الأحِبَّةِ في الفَمِ

ولا يكتفي أبو تمام بذلك حتى يجعلها تصرع الممدوح من جمالها:

جَذبتُ نَداهُ غُدوَة السَبتِ جَذبَة فخرَّ صَريعاً بينَ أيدي القصائد

ونتيجة لهذا الجمال فإن الركبان أصبحت تسير بها في كل مكان، ويتجلى هذا المعنى في قوله:

بِسَيّاحَةٍ تَنساقُ من غير سائِقِ وَتَنقادُ في الآفاق من غيرِ قائدِ
مُحَبَّبة ما إن تَزالُ تَرى لها إلى كُلِّ أُفقٍ وافِداً غَيرَ وافِدِ

وقوله:

وَسَيارةٍ في الأرض ليسَ بنازحٍ على وَخدِها حَزنٌ سَحيقٌ ولا سَهبُ
تدُورُ دُرور الشمس في كُلِّ بَلدَةٍ وتَمضي جَموحاً ما يُرادُ لها غَربُ
عَذارى قوافٍ كُنتَ غيرَ مُدافِعِ أبا عُذرِها لا ظُلمَ ذَاكَ ولا غَصبُ

وقوله:

تسيرُ مَسيرَ الشمسِ مُطَّرَفاتُها ومَا السيرُ منها إلا العَنيقُ ولا الوَخدُ
تَروحُ وتَغدو بَل يُراحُ ويُغْتَدي بها وَهيَ حَيرى لا تضروحُ ولا تضغدو
تُقطِّعُ آفاقَ البلادِ سوابِقاً وما إبتَلٌ منها لا عِذارٌ ولا خَدُّ
غرائبُ ما تَنفَكُّ فيها لُبانَةٌ لُمرتَجِزٍ يَحدو ومَرتَجِلٍ يَشدو

* الصفة السادسة: أنها ذات وظيفة معرفية تعلِّم السامع ما ليس يعلم وتكشف له طريق المجد والكرم، ويتجلى ذلك في قوله:

وَلَم أرَ كالمَعروفِ تُدعى حُقوقُهُ مَغارِمَ في الأقوامِ وهيَ مَغانِمُ
ولا كالعُلى ما لم يُرَ الشعرُ بينَها فكَالأرض غُفلاً ليسَ فيها مَعالِمُ

وقوله:

وَلـولا خِـلالٌ سَنّـهـا الـشـعـرُ مـا دَرى بُـغـاةُ الـنـدى من أيـنَ تُـؤتَـى المَـكـارمُ

* الصفة السابعة: أن لها سلطة اجتماعية، فهي ترفع قدر الممدوح وتزينه، وتحط من قدر المهجو وتكسبه العار، ويتجلى ذلك في قوله:

أبـقـينَ فـي أعـنـاق جـودِكَ جَـوهـراً أبـقـى مـن الأطـواف فـي الأجـيـادِ
وَغَـداً تَـبـيَّـنُ كـيـفَ غِـبُّ مَـدائـحـي إن مِـلـنَ بـي هِـمَـمـي إلـى بَـغـدادِ

وقوله:

وَلَـم أرَ كـالمَـعـروفِ تُـدعـى حُـقـوقُـهُ مَـغـارِمَ فـي الأقـوام وَهـيَ مَـغـانِـمُ
وَلا كـالعُـلـى مـا لـم يُـرَ الـشـعـرُ بينَـهـا فكـالأرض غُـفـلاً لـيـسَ فـيـهـا مَـعـالِـمُ
وَمـا هُـوَ إنّـا الـقـولُ يَـسـري فـتَـغـتَـدي لَـهُ غُـرَرٌ فـي أوجُـهٍ وَمَـواسِـمُ
يُـرى حِـكـمَـة مـا فـيـهِ وَهـوَ فُـكـاهـةٌ وَيُـقـضـي بمـا يَـقـضـي بـه وَهـوَ ظـالِـمُ

البحتري (206-284هـ)

لقد كان لأبي تمام الفضل في إدخال البحتري إلى بلاط الأمراء – كما تذكر الروايات – وتنبيه الناس إلى جودة شعره، وكان البحتري لا يفضّل نفسه على أبي تمام، إذ رد حينما سُئل أيكما الأفضل بقوله: جيدهُ خير من جيدي ورديئي خير من رديئه، رغم أن الكثير قد فضله على أبي تمام ومن أشهرهم أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، وقد ألف كتاباً في ذلك أسماه الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري.

وقد كان البحتري – الذي ميزه أبو العلاء المعري عن المتنبي وأبي تمام حينما وصفهما بالحكيمان وخصه بصفة الشاعر – ذا شعر مسالم ومهادن، فلم يكن إشكالياً كأبي تمام، أي أن شعره رغم كثرة محبيه لم يكن خارجاً عن

المألوف ولا مصادماً للذائقة الأدبية في عصره، بل إنه لم يفارق عمود الشعر عند العرب على رأي الآمدي وكان أكثر شبهاً بهم وأكثر سيراً على منهج الأوائل، وهذا هو السبب الرئيس الذي جعل الآمدي يفضله على أبي تمام الخارج عن أنظمة القبيلة الشعرية كما يعبر النقاد.

ومن خلال تتبعنا لكلام البحتري عن الشعر المبثوث في ثنايا قصائده وجدنا أن أهم مواصفات القصيدة الجميلة عنده هي التي سنذكرها لاحقاً مع التذكير بأنا سنكتفي بالاستشهاد ببعض الأمثلة وليس كلها:

1 - أنها خالدة تُخلِّد قائلها والذي قيلت فيه، وتجلت هذه الصفة في شكلين:

وَألـفـيـتُ الـقـوافـي كـالأواخـي ضَـمَـنَّ غَـوابِـرَ الـشـرَفِ الـتَّـلـيـدِ
تُـضـيِّـعُ فـي الحـديـثِ عـلـى أُنـاس إذا قـدُمَـت وتُـحـفـظ فـي الـنـشـيـدِ
وَلـم يَـدخـر لأسـرَتِـهِ كـريمٌ عَـتـاداً مِـثـلَ قـافِـيَـةٍ شَـرودِ

وفي قوله:

وَالمَـجـدُ قـد يَـأبـقُ مـن أهـلِـهِ لـولا عُـرى الـشـعـرِ الـذي قـيَّـدَه

وفي قوله:

وَخَـلَّـدَ مَـجـدَهُ بَـينَ الـقـوافـي وبَـعـضُ الـشـعـرِ أمـلـى بـالخُـلـودِ

ب - أنها خالدة وتخلد قائلها، وذلك في قوله:

بَـدائِـعُ تـأبـى أن تَـديـنَ لـشـاعِـرٍ سِـوايَ إذا مـا رامَ يَـومـاً يَـقـولُـهـا
تَـزولُ الـلـيـالـي والـسُّـنـونُ ولا يُـرى عـلـى الـعَـهـدِ طولَ الدَّهرِ شَـيءٌ يُزيلُـها
يُـهَـيِّـجُ إطـرابَ المُـلـوكِ اسـتِـمـاعُـهـا فـيـحـمَـدُ راويـهـا ويُـحـبـى قـؤولـهـا

وقوله:

لـيُـواصِـلـنَّـكَ رَكـبُ شِـعـرٍ سـائـرٍ يَـرويـهِ فـيـكَ لحِـسـنِـهِ الأعـداءُ

حَـتَّـى يَـتِـمَّ لـكَ الـثـنـاءُ مُـخَـلَّـداً أبـداً كـمـا تمَّـت لِـيَ الـنَّـعـمـاءُ
فـتَـظَلُّ تَـحـسُـدُكَ المُـلـوكُ الـصـيـدُ بـي وأظَـلُّ يـحـسُـدُونـي بـكَ الـشُّـعَـراءُ

وقوله:

شَـفـيـعـي أمـيـرُ المُـؤمـنـينَ وعُـمـدَتـي سُـلـيـمـانُ أحـبـوهُ الـقـريـضَ المُـنَـمـنَـمـا
قـصـائـدُ مَـن لـم يَـسـتَـعِـر مـن حُـلِـيِّـهـا تُـخَـلِّـفَـه مَـحـرومـاً مِـنَ الـحَـمـدِ مُـحـرَمـا
خَـوالِـدُ فـي الأقـوام يُـبـعَـثـن مُـثـلاً فـمـا نَـدرُسُ الأيّـامُ مِـنـهُـنَّ مُـعـلـمـا

3 – أنها تُعجب المتلقي وتسير بها الركبان، وتتجلى هذه الصفة في قوله:

إنَّ شِـعـري سـارَ فـي كُـلِّ بَـلَـد وَاشـتَـهـى رِقَّـتَـهُ كُـلُّ أحَـد

وقوله:

عَـلـى أنَّ أفـوافَ الـقـوافـي ضَـوامِـنٌ لِـشُـكرِكَ مـا أبـدى دُجـى الـلـيـل كـوكـبـا
ثـنـاءً تَـقَـصّـى الأرضَ نَـجـداً وَغـائِـراً وَسـارَت بـهِ الـرُّكـبـانُ شَـرقـاً وَمَـغـربـا

وقوله:

فـرُدّوا الـقـوافـي الـسـائِـراتِ الـتـي خَـلَـت وَمـا كَـسَـبـتـكُـم مِـن ثـنـاءٍ وَمِـن مَـجـدِ

3 – أنها تتميز بجودة النظم وقوة السبك وجمال الصياغة وإشراقة الديباجة وحسن اختيار الألفاظ، وهذا ما يعبر عنه في النقد الحديث تجاوزاً بالموسيقى الداخلية، وهذه الصفة هي التي ركز عليها البحتري تركيزاً كبيراً جداً، وهي أيضاً التي تميز بها شعر البحتري تميزاً لافتاً للنظر حتى لُقب شعره بالسلاسل الذهبية، وقد تجلت هذه الصفة في خمسة أشكال:

أ – تكرار لفظة «النظم»، كقوله:

فـنَـظـمـتُ فـيـكَ بَـديـعَ شِـعـرٍ فـاتَ أن تَـرقـى إلـى دَرَجـاتِـهِ الأوهـامُ

وقوله:

إلـيـكَ الـقـوافـي نـازعـاتٍ قـواصِـداً يُـسَـيِّـرُ ضـاحـي وَشـيـهـاً وَيُـنَـمـنَـمُ
وَمُـشـرِقـةٍ فـي الـنَّـظـمِ غُـرّاً يَـزيـدُهـا بَـهـاءً وَحُـسـنـاً أنَّـهـا لَـكَ تُـنـظَـمُ

وقوله:

ألـسـتُ المُـوالـي فـيـكَ نَـظـمَ قـصـائـدٍ هِـيَ الأنجُـمُ اقـتـادَت مَـعَ الـلـيلِ أنجُـمـا
ثـنـاءٌ كـأنَّ الـرَوضَ مِـنـهُ مُـنَـوَّراً ضُـحـاً وكَـأنَّ الـوَشـيَ فـيـه مُـسَـهَّـمـا

ب – جزالة اللفظ وحسن اختياره، ويتجلى ذلك في قوله:

لأشـكُـرَنَّـكَ إنَّ الـشُّـكـرَ نَـائِـلُـهُ أبـقـى عَـلـى حـالـةٍ مِـن نـائِـلِ الـنُّـشَـبِ
بِـكُـلِّ شـاهِـدَةٍ لِـلـقـوم غـائِـبَـةٍ عَـنـهُـم جَـمـيـعـاً وَلَـم تَـشـهَـد وَلَـم تَـغِـبِ
مَـوصـوفـةٍ بـالـلآلـي مِـن نَـوادِرِهـا مَـسـبـوكَـةِ الـلـفـظِ والمَـعـنـى مِـنَ الـذَّهَـبِ

وقوله:

إذا نَـحـنُ كـافـأنـاكُـمْ عَـن صَـنـيـعَـةٍ أنِـفـنـا فـلا الـتـقـصـيـرُ مِـنَّـا وَلا الـكُـفْـرُ
بِمَـنـقـوشَـةٍ نَـقـشَ الـدنـانـيـرِ يُـنـتَـقَـى لـهـا الـلـفـظُ مُـخـتـاراً كـمـا يُـنـتَـقـى الـتِـبـرُ

وقوله يعيب ركاكة اللفظ في الشعر، مما يدل على أن جزالة اللفظ شيء مهم عنده:

يـا امـرَأ الـقـيـس لـو رَأيـتَ حَـبـيـكَ الـ شِـعـرِ يُـغـدى بمـاء لـفـظٍ رَكـيـكِ
لَـبـكـيـتَ الـدِمـاءَ لـلأدَبِ الـغَـضِّ بِـفـيـض مِـنَ الـدُّمـوع سَـفـوكِ

ج – تشبيهها باللآلئ المنظومة في العقد، ويتجلى ذلك في قوله:

دُرٌّ مِـنَ الـشـعـرِ لَـم يَـظـلِـمـهُ نـاظِـمُـهُ وَلَـم يَـزُغْ مُـخـطـئ الـتـوسـيـطِ ثـاقِـبُـهُ
فـيـه إذا مـا أضَـلَّـتـهُ الـعُـقـولُ هُـدًى هُـدى أخـي الـلـيـل أدَّتـهُ كـواكِـبُـهُ

وقوله:

وَإنــي لَمــحــقــوقٌ بــألاَّ يَــطــولــنــي نَــداهُ إذا طــاوَلــتُــه بــالــقــصــائــدِ
يُـحَـكـنَ لـهُ حَـوكَ الـبُـرودِ لِـزيـنَـةٍ وَيُـنـظَّـمـنَ عَـن جُـدواهُ نَـظـمَ الـقـلائِـدِ
وَحَسبُ أخي النَعمى جَزاءَ إذا امتَطى سَـوائِـرَ مـن شِـعـرٍ عَـلـى الدَّهـرِ خـالِـدِ

وقوله:

فـيـا خَـيـرَ مَـصـحـوبٍ إذا أنـا لـم أقُـل بـشُـكـرِكَ فـاعـلـم أنَّـنـي شَـرُّ صـاحِـبِ
بِـمـنـظـومَـةٍ نَـظـمَ الـلآلـي يَـخـالُـهـا عَـلـيـكَ سَـراةُ الـقـوم عِـقـدَ كَـواكِـبِ

د – تشبيهها بالثياب الجميلة الموشاة والمطرزة وبالأردية المحبرة، وهذا هو أكثر التشبيهات مساحة في كلامه عن الشعر، ويتجلى في قوله:

وَكُـنـتُ إذا اسـتـبـطـأتُ وُدَّكَ زُرتُـهُ بـتَـفـويـفِ شِـعـرٍ كـالـرداءِ الُمـحَـبَّـرِ

وقوله:

تـطـوعُ الـقـوافِـيَ فـيـكُـمُ فـكـأنَّـمـا يَـسـيـلُ إلـيـكُـم مِـن عُـلـوٍّ قـصـيـدُهـا
وَكَـم لِـيَ مِـن مَـحـبوكَـةِ الـوَشـي فـيـكُـمُ إذا أُنـشِـدَت قـامَ امـرُؤٌ يَـسـتـعـيـدُهـا

وقوله:

وَأوقـعـتُ حِـلـفـاً بَـيـنَ شِـعـري وُجـودِهِ إذا لـم تُـنـاسِـب فـي الـثَّـراءِ فـحـالِـفِ
طَـرائِـفَ مِـن حُـرٍّ الـقـريـض يَـرُدُّهـا مُـقـابَـلـةً مِـن رِفـدِهِ بـالـطـرائِـفِ
إذا مـا طِـرازُ الـشـعـر وافـاهُ جـاءَنـا غـريـبُ طِـراز الـسـوس سَـب الـرَّفـارِفِ
نُـكَـرِّرُ بَـيـعَ الـوَشـي بـالـخَـزِّ مُـثـمِـنـاً وَقـيـضَ الـبُـرودِ عِـنـدَنـا بـالَمـطـارِفِ

د – تشبيهها بالأزهار الجميلة من مختلف الأصناف، ويتجلى ذلك في قوله:

فـقـد أتَـتـكَ الـقـوافـي غِـبَّ فـائِـدَةٍ كَـمـا تَـفَـتَّـحُ غِـبَّ الـوابـلِ الـزَهَـرُ
فـيـهـا الـعَـقـائِـقُ والـعِـقـيـانُ إن لُـبِـسَـت يَـومَ الـتـبـاهـي وفـيـهـا الـوَشـيُ والحِـبَـرُ

وقوله:

وَأرسَلتُ أفوافَ القوافي شَوافِعاً إليكَ وقَد يُجدي لَديكَ رَسولُها
زَواهِرُ نور ما يَجِفُّ جَنِيُّها وأنجُمُ ليلٍ ما يُخافُ أُفولُها

وقوله:

وَفي القوافي إذا سَيَّرتُها عِوَضٌ لأجودَينَ وتَنكيلٌ لِبُخالِ
كالنورِ أوقَدَهُ طَلُّ الربيعِ ضُحًى في عاطِلٍ مِن رياض الحَزَن أوحالِ

4 – أنها تضربُ من الصناعة المحكمة، ويمكننا استخلاص هذه الصفة من الشواهد السابقة التي يربط فيها البحتري أو يشبه عملية الكتابة الشعرية بنظم اللآلئ والعقود وحبك البرود ونسجها، غير أننا سنختار أمثلة مباشرة هنا زيادة في تأكيد هذه الصفة، كما في قوله:

سَواتِرُ شِعرٍ جامِعٍ بَدَّدَ العُلا تَعَلَّقنَ مَن قبلي وأتعَبنَ مَن بَعدي
يُقَدِّرُ فيها صانِعٌ مُتَعَمِّلٌ لإحكامِها تَقديرَ داوُدَ في السردِ

وقوله:

هَل يُثمِرن في ابن نَصرٍ من تَطوُّلِهِ قولٌ على ألسُنِ الراوين مَقروضُ
مِثلَ الحُلِيِّ جَلَتهُ كفُّ صانِعِهِ فيه خَليطان تَذهيبٌ وَتفضيضُ
تَبلى الخُطوبُ وأحداثُ الزَمانِ وَلا تَبلى القوافي مُثولاً وَالأعاريضُ

وقوله:

وَصَدَّت رَبيعَة عَن شاعِرٍ يُسَمّى رَبيعَة أخوالُهُ
فَلا بورِكَ الشعرُ مِن صَنعَةٍ وَمَن قيلَ فيهِ ومَنَ قالَهُ

المتنبــــي (303-354هـ)

والمتنبي هو أعرف من أن يُعرَّف بالطبع، فهو إنسان إشكالي بامتياز، فمشكلةُ ليس شعره فقط كأبي تمام، بل هو مشكل في نسبه، وفي طبيعته، وفي مطامحه، وفي تاريخه الحياتي والسياسي، وغير ذلك، مما جعله محل اهتمام، على مستوى الشعراء والنقاد.

فأما الشعراء فالمتنبي هو الشخصية التراثية الأكثر حضوراً واستدعاءً في الشعر الحديث لما يجد الشعراء في شعره الماضي حاضراً يعايشونه، ورؤية تخترق الزمان لتحتضنهم وتكون ملاذهم في أبعادها الوجودية والاغترابية والإشكالية، حتى رأ شعراء الحداثة أمثال درويش وأدونيس يعتبرونه حداثياً مثلهم بل ومؤسساً للحداثة الشعرية كما اعتبره الكلاسيكيون إمامهم الذي به يقتدون وعنه لا يتقدمون – وهذه من إشكاليات المتنبي التي تُضاف إلى إشكالياته! –، وأما النقاد فكتبهم ودراساتهم عن المتنبي أكثر من أن تُعد وتحصى، وفي هذا دلالة كافية على أنه لا يمكن تسطيح تجربته الشعرية.

والكلام عن المتنبي يطول لو أردنا أن نطيل ولكن ليس هذا هو محل كلامنا، وإنما كلامنا حول كلامه عن الشعر في شعره، ومن خلال قراءتنا وجدنا أن أهم الصفات التي ركز عليها المتنبي هي ثلاث:

الصفة فالأولئك السبق إلى الجديد، وقد أتى بدلالتين:

أ – بدلالة مباشرة، كقوله:

أتُـنـكِـرُ مـا نَـطَـقـتُ بـه بَـديـهـاً وَلـيـسَ بمُـنـكـرٍ سَـبـقُ الجَـوادِ
أُراكِضُ مُـعـوصـاتِ الـشـعـر قـسـراً فـأقـتُـلُـهـا وَغَـيـري فـي الـطِـرادِ

وقوله:

أنـا الـسـابـقُ الـهـادي إلـى مـا أقـولُـه إذ الـقـولُ قـبـلَ الـقـائـلـينَ مَـقـولُ

وقوله:

نادَيتُ مَجدَكَ في شِعري وَقد صَدَرا ... يا غَيرَ مُنتَحِلٍ في غَير مُنتَحِلِ

ب – أن الآخرين يأخذون منه، ولو لم يكن السابق لم يصح أن يأخذوا منه لأنه وإياهم آخذين ممن سبقوهم، ويتجلى ذلك في قوله:

أجِزني إذا أُنشِدتَ شِعراً فإنَّما ... بِشِعري أتاكَ المادِحونَ مُرَدَّدا
وَدَع كُلَّ صَوتٍ غَيرَ صَوتي فإنَّني ... أنا الصائِحُ المَحكِيُّ والآخرُ الصدَى

وقوله:

وَمِنَّ استَفادَ الناسُ كُلَّ غَريبَةٍ ... فجازوا بتَركِ الذَّمِّ لم يَكُن حَمدُ

وقوله:

إنَّ هَذا الشعرَ في الشعرِ مَلَك ... سارَ فهوَ الشمسُ والدُّنيا فلك
عَدَلَ الرحمَنُ فيهِ بَينَنا ... فقضى باللفظِ لي والحَمدِ لك

حيث شبه شعره بالشمس التي تصدر النور فيستفيد منه الآخرون.

* الصفة الثانية: أن القصيدة صادرة من القلب وليس من العقل كما عند أبي تمام، وقارئ المتنبي يلحظ الشكوانية العالية في الكثير من قصائده، كما أنه يشير إلى ذلك الارتباط بين الحالة الشعورية والقصيدة في عدة مواضع كما في قوله:

ألا ليتَ شِعري هَل أقولُ قَصيدَةً ... فلا أشتكي فيها ولا أتَعتَبُ
وَبي ما يَذودُ الشعرَ عَنِّي أقَلُّهُ ... وَلَكِنَّ قلبي يا ابنَةَ القوم قُلَّبُ

وقوله:

فَبَعَثنا بأربَعينَ مِهاراً ... كُلُّ مُهرٍ مَيدانُهُ إنشادُه
فارتَبِطها فإنَّ قَلباً تماها ... مَربَطٌ تَسبِقُ الجِيادَ جِيادُه

وقوله حينما عاتبه سيف الدولة على إبطائه في مديحه:

كــفــرتُ مَــكــارِمَــكَ الــبــاهِــرا ... تِ إن كــانَ ذلِــكَ مِــنِّــي اخــتــيــارا
وَلَــكِــن حَــمــى الــشــعــرَ إلاَّ الــقــلــيــلَ ... هَــمٌّ حَــمــى الــنَّــوم إلا غِــرارا
وَمــا أنــا أســقــمــتُ جــســمــي بــهِ ... وَمــا أنــا أضــرَمــتُ فــي الــقــلــبِ نــارا

* الصفة الثالثة: أن القصيدة تسير بها الركبان، ويتجلى ذلك في قوله:

وَمــا الــدَهــرُ إلا مِــن رُواةِ قــلائِــدي ... إذا قُلتُ شِعراً أصبَحَ الدَهرُ مُنشِداً
فــســارَ بــه مَــن لا يَــســيــرُ مُــشَــمِّــرا ... وَغَــنَّــى بِــهِ مَــن لا يُــغَــنِّــي مُــغَــرِّدا

وقوله:

وَعِــنــدي لــكَ الــشُــرُد الــســائِــراتُ ... لا يَــخــتَــصِــصــنَ مِــنَ الأرض دارا
قــوافٍ إذا سِــرنَ عــن مِــقــوَلــي ... وثَــبْــن الجِــبــالَ وخُــضــنَ الــبــحــارا
وَلــي فــيــكَ مــا لــم يَــقُــل قــائِــلٌ ... وَمــا لــم يَــسِــر قــمَــرٌ حَــيــثُ ســارا

وقوله:

وَتــعــذِلُــنــي فــيــكَ الــقــوافــي وَهــمَّــتــي ... كَــأنِّــي بِــمَــدحٍ قــبــلَ مَــدحِــك مُــذنِــبُ
وَلــكِــنَّــهُ طــالَ الــطــريــقُ وَلــم أزَل ... أفــتِّــشُ عَــن هَــذا الــكَــلام وَيُــنــهَــبُ
فــشرَّقَ حَــتَّــى لــيــسَ لِــلــشَــرقِ مَــشــرقٌ ... وَغَــرَّب حــتــى لــيــسَ لــلــغَــربِ مَــغــربُ
إذا قُــلــتُــه لــم يَــمــتَــنِــع مِــن وُصــولِــهِ ... جِــدارٌ مُــعَــلَّــى أو خِــبــاءٌ مُــطَــنَّــبُ

وكما أننا وجدنا في المقالات السابقة القصيدة مرتبطة ذهنياً بشيء ما من خلال الصورة الفنية لدى الشاعر حيث كانت القصيدة لدى أبي تمام مرتبطة بصورة الفتاة العذراء ولدى البحتري بالرداء المُزيَّن، كذلك وجدنا المتنبي يركز على تشبيه قصيدته بالـ «درّ»، كما في قوله:

إنِّــي نَــثَــرتُ عَــلــيــكَ دُرّاً فــانــتَــقِــد ... كَــثُــرَ المُــدَلِّــس فــاحــذَر الــتَّــدلــيــســا

الهوامش

1) عبدالقادر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 263.
2) شرح البرقوقي لديوان المتنبي، ج 4، ص 101.
3) راجع المشاكلة والاختلاف للدكتور عبدالله الغذامي الذي بحث المشاكلة بالتفصيل.



مراجعات في كتاب: المقاصد الشافية في شرح الخلاصة الكافية للإمام أبي إسحاق الشاطبي (790هـ)

عبدالرحمن بن حسن العارف(*)

تعد ألفية ابن مالك رائدة المنظومات النحوية والصرفية رغم سبق ابن معطي (628هـ) له في صنع ألفيته في النحو العربي. ويعود السبب في ذلك لما اتسمت به من بساطة نظمها، وسلاسة ألفاظها، وسهولة حفظها واستيعابها وفهم معانيها، وشمولها لأبواب النحو.

وقد أتيح لها من الذيوع والانتشار والشيوع والشهرة في حلقات الدرس النحوي ما لم يتح لغيرها من منظومات النحو العربي، فكان أن تناولها العلماء في القديم والحديث بالشرح والتعليق، وإعراب أبياتها، وشرح شواهدها، ووضع الحواشي والتقريرات على شروحها، والاختصار لها.

أما شروحها فقد ذكر لها حاجي خليفة أربعين شرحاً، كما ذكر لها بعض المتأخرين أكثر من مائة وعشرين شرحاً، ومن تلك الشروح شرح ابن الناظم، والبعلي، وابن الجزري، وأبي حيان، وابن هشام، وابن عقيل، والمكودي، والسيوطي، والمرادي، والشاطبي، والغزي، وأبي داود، والهواري، وابن طولون، والأشموني... إلخ.

(*) باحث سعودي.

ويبرز من بين هذه الشروح شرح الإمام أبي إسحاق الشاطبي الموسوم بـ (**المقاصد الشافية في شرح الخلاصة الكافية**)، بل إنه يعد من أجلها وأغزرها مادة علمية، وأوسعها وأوفاها إحاطة واستقصاء؛ حيث قد اجتمع فيه من المسائل والقضايا النحوية والصرفية واللغوية ما لم يجتمع في شرح آخر، ناهيك عن الفكر الأصولي الذي اختطه الشاطبي لنفسه واستعان به في هذا الشرح، وهو ما جعل له ميزة فريدة بين شروح الألفية «لم تتوفر لغيره، ولم يؤلف عليها مثله بحثاً وتحقيقاً» كما يقول التنبكتي.

وسماه بالمقاصد لأنه كان يهدف من تأليفه هذا الشرح بيان قصد الواضع فيما وضع (المقاصد النحوية العامة)، وقصد صاحب الألفيّة من العبارات والألفاظ التي استخدمها في أرجوزته (المقاصد الشخصية الخاصة).

وكان منهجه في هذا الكتاب/ الموسوعة يقوم على شرح مفردات الألفية، وتوضيح دلالاتها، ومطابقتها لمراد صاحبها، وإعراب أبياتها، والتنبيه على مشكلات تراكيبها، وكثيراً ما كان يتوقف عند المسائل والقضايا التي عرض لها ابن مالك، ويحاول الرَّبط بين ما جاء فيها وما جاء في «التسهيل» للمؤلف نفسه ويتحرى ما بهما من اختلاف فلا يهوِّل الأمر، ولا يأخذ بالزلة، وإنما يعمد للإعذار ويجيب عنها بإنصاف، فيناقشها بروية العالم المتمكن، ورؤية الأصولي المجتهد.

وقد حفل هذا الشرح بذكر آراء كثير من العلماء، مقرونة بالموازنة والترجيح، وبرزت من خلاله شخصية الشاطبي اللغوية والأصولية. واعتمد في تحقيق المسائل وأقوال العلماء على كثير من المصادر: المكتوب منها والمروي، كما حفل بكثير من الشواهد الشعرية والنثرية، والقراءات القرآنية، والأحاديث النبوية، مما يحدونا للقول: إن هذا الكتاب لم يكن شرحاً للألفية وحسب، بل هو موسوعة نحوية وصرفية ولغوية تقف جنباً إلى جنب مع أمهات كتب النحو والصرف واللغة والموسوعات النحوية الكبرى التي عرفها تراث العربية، ولعلي

لا أكون مبالغاً حينما أُؤيد ما ذكره محمد محيي الدين عبدالحميد من أن هذا الشرح «ضم جمهرة مسائل النحو العربي حتى يُغنيك عن كثير من كتب هذا الفن».

بقي أن أذكر أن هذا الكتاب (الموسوعة) ظل لسنوات طويلة محجوباً عن الباحثين والقراء، رغم شهرته وشهرة صاحبه، فمنذ عام 1404هـ كلف مركز البحث العلمي وإحياء التراث الإسلامي بمعهد البحوث العلمية بجامعة أم القرى بعض المحققين التابعين للمركز والمختصين في الحقل اللغوي بالعمل على تحقيق هذا السِفْر الرائع. ولكن لظروف كثيرة منها انتهاء عقد بعض الأساتذة مع الجامعة ومن ثمَّ سفرهم ومن ذلك انتقال البعض إلى جوار ربه. مما عطب العمل فيه، على الرغم من إخراج المركز لعشرات الكتب في فنون وحقول أخرى خلال هذه الفترة، حتى قيض الله له من يخرجه من الظلمات إلى النور، فصدر حديثاً (حيث خرج في حُلَّة قشيبة فضلاً عن غزارة المادَّة المعرفية به، توافر على إخراجها خبرات وكفاءات مشهود لها بالبحث والتحقيق) في عشرة أجزاء، منها تسعة أجزاء للكتاب المحقَّق، والجزء العاشر للفهارس الفنية.

فأما الجزء الأول الذي نهض بتحقيقه الدكتور عبدالرحمن بن سليمان العثيمين، فقد اشتمل على التعريف بالكتاب ومؤلفه، ثم الأبواب النحوية التالية: الكلام وما يتألف منه، والمعرب والمبني، والنكرة والمعرفة، والضمير، والعلم، واسم الإشارة، والموصول، والمعرف بأداة التعريف، والابتداء. وأما **الجزء الثاني** الذي حققه الأستاذ الدكتور محمد إبراهيم البنا، فقد حوى تتمة باب المبتدأ والخبر، وباب كان وأخواتها، وما ولا وإن المشبهات بليس، وأفعال المقاربة، وإن وأخواتها، ولا التي لنفي الجنس، وظن وأخواتها، وأعلم وأرى، وباب الفاعل. وأما **الجزء الثالث** الذي حققه الأستاذ الدكتور عيَّاد بن عيد الثبيتي، فجاء مشتملاً على الأبواب النحوية الآتية: النائب عن الفاعل، والاشتغال، والتعدي واللزوم، والتنازع في العمل، والمفعول المطلق، والمفعول له، والمفعول فيه، والمفعول معه، وباب

الاستثناء، والحال، والتمييز، وحروف الجر. وأما **الجزء الرابع** الذي اشترك في تحقيقه كل من الأستاذ الدكتور محمد إبراهيم البنا والدكتور عبدالمجيد قطامش (يرحمه الله)، فاشتمل على الأبواب النحوية التالية: الإضافة، والمضاف إلى ياء المتكلم، وإعمال المصدر، وأبنية المصادر، وأبنية أسماء الفاعلين والمفعولين، والصفات المشبهة، والصفة المشبهة باسم الفاعل، والتعجب، ونعم وبئس وما جرى مجراهما، وأفعل التفضيل، والنعت. وأما **الجزء الخامس** الذي حققه الدكتور عبدالمجيد قطامش، فاحتوى على الأبواب الآتية: التوكيد، والعطف، والبدل، والنداء، والمنادى إلى ياء المتكلم والأسماء الملازمة للنداء، والاستغاثة والندبة، والترخيم، والاختصاص والتحذير والإغراء، وأسماء الأفعال والأصوات، ونوني التوكيد، وما لا ينصرف. وأما **الجزء السادس** الذي حققه الدكتور عبدالمجيد قطامش، فقد اشتمل على الأبواب النحوية التالية: إعراب الفعل، وعوامل الجزم، والأدوات لو وأما ولولا ولوما، والإخبار بالذي والألف واللام، وباب العدد، وكم وكأين وكذا، والحكاية، والتأنيث، والمقصور والممدود وكيفية تثنيتهما وجمعهما جمعاً تصحيحاً. وأما **الجزء السابع** الذي اشترك في تحقيقه كل من الأستاذ الدكتور محمد إبراهيم البنا والأستاذ الدكتور السيد تقي والأستاذ الدكتور سليمان العايد، فقد احتوى على الأبواب الصرفية الآتية: جمع التكسير، والنسب، والتصغير. وأما **الجزء الثامن** الذي اضطلع بتحقيقه الأستاذ الدكتور محمد إبراهيم البنا، فاشتمل على الأبواب الصرفية التالية: الوقف، والإمالة، والتصريف، وزيادة همزة الوصل. وأما **الجزء التاسع** الذي حققه الأستاذ الدكتور محمد إبراهيم البنا، فاحتوى على الأبواب الصرفية التالية: الإبدال، والإعلال، والإدغام. وأما **الجزء العاشر** والأخير من الكتاب فكان – كما أسلفت – خاصاً بالفهارس العلمية والفنية للكتاب، وقد قام بصناعتها الأستاذ الدكتور عيَّاد بن عيد الثبيتي، واشتملت على ثلاثة عشر فهرساً.

وبعد، فمما لا شك فيه أن صدور هذا الكتاب يعد كسباً حقيقياً للمكتبة اللغوية والنحوية بعامة، ولتراث الإمام الشاطبي، وللمكتبة الأندلسية بصفة خاصة. وأحسب أن كثيراً من الدراسات النحوية والصرفية واللغوية التي ستقام حول هذا الكتاب في قابل الأيام ستكشف عن مكانة صاحبه بين علماء العربية، وما أضافه للفكر اللغوي العربي من آراء واجتهادات، كما سيتضح ما قدمته المدرسة الأندلسية للنحو العربي من سمات خاصة ميزتها عن غيرها من مدارس النحو في المشرق.

وأقترح في هذا المقام أن تعقد ندوة دولية تخصص للإمام الشاطبي وكتابه (المقاصد الشافية) يشترك فيها المتخصصون في الدراسات النحوية واللغوية والمهتمون بتراث الشاطبي بوجه عام، على غرار تلك الندوة التي أقيمت في الجزائر قبل أكثر من عشرين عاماً وكان محورها الرئيس الإمام الشاطبي وفكره الأصولي؛ وذلك للكشف عن الفكر اللغوي لهذه الشخصية المجددة للفكر العربي والإسلامي.



تأصيل وتعريف

جذور التراث:

- إحدى إصدارات النادي الأدبي الثقافي بجدة.
- فضاء معرفي يهتم بالتراث في كل مجالاته وآفاقه.
- تصدر بشكل دوري «كل أربعة أشهر» إن شاء الله.

جذور التراث:

- تسهم في استنطاق تراثنا الخالد، والانفتاح على المناهج والنظريات الحديثة.
- تنفتح على جميع الحقول المعرفية والفكرية والعلمية والأدبية والتاريخية واللغوية في ثقافتنا وحضارتنا العربية والإسلامية.
- تعرف بالكتب والرسائل العلمية المختصة بالتراث «عروض ومراجعات».
- تقف على رموز الثقافة المعنيين بالتراث من المعاصرين وقفات تحية واعتبار.

جذور التراث:

- ترجو من كتّابها أن تكون الدراسات والأبحاث متعلقة بالتراث ومكتوبة باللغة العربية. ومرقومة على الحاسب الآلي «على شكل أقراص مضغوطة **CD**» أو ترسل من خلال موقع النادي الإلكتروني: Judhur@adabijeddah com.
- يحق لهيئة التحرير اختصار الموضوعات المطولة، وتعديل ما يمكن تعديله في نص الدراسات والبحوث التي تصل إلى المجلة.
- أن لا تكون الدراسات والأبحاث منشورة من قبل أو مقدمة للنشر في جهة أخرى.

هيئة التحرير

محتويـــــات العـــدد

جذور

العنوان

النادي الأدبي الثقافي بجدة
الإدارة: حي الشاطيء
جدة ص.ب (5919)
جدة (21432)
فاكسميلي: 6066695
هاتف: 6066364-6066122

JUDHUR

Literary & Cultural
Club Jedda
P.O. Box : 5919
Jeddah 21432
FAX : 6066695
Tel : 6066364 -
6066122
www.adabijeddah. com

تقـديـم

عند وضع اللمسات الأخيرة على العدد الجديد من مجلة «**جذور**» كان القدر يفاجئنا برحيل المفكر العربي عبدالوهاب المسيري الذي كرس حياته لخدمة الفكر العربي من خلال تصديه للفكر الصهيوني الذي يستخدم كل الوسائل والأدوات المتاحة لمحاربة تراثنا العربي، حيث إن الصراع بين الفكرين في محصلته هو صراع حضاري وثقافي، وتعتبر «موسوعة المفاهيم والمصطلحات الصهيونية رؤية نقدية» الصادرة عام 1975م إضافة إلى مؤلفات أخرى مثل «نهاية التاريخ» مقدمة لدراسة بنية الفكر الصهيوني والأيديولوجية الصهيونية، دراسة حالة في علم الاجتماع والمعرفة، ومؤلفات أخرى بالإنجلزية من أهمها كتاب «أرض الميعاد» نقد السياسة الصهيونية، تعتبر هذه المؤلفات حصيلة جهة استمر لمدة نصف قرن من الزمن.

ولعل تمسك المسيري بمبادئه جر عليه انتقادات وهجوماً حاداً من قبل القوى الصهيونية.

وإذا كان من واجبنا في «**جذور**» التوقف عند هذا الحدث المؤلم هو رحيل المفكر العربي عبدالوهاب المسيري، حيث ترتبط «**جذور**» بالتراث العربي بمختلف أشكاله ومحاولة تقديمه للأجيال المعاصرة بطريقة ملائمة، ويجد – قارئنا العزيز – في هذا العدد بحثاً للأستاذ عبدالرحمن الرفاعي يناقش فيه «قضية الكنعانية» وصلتها بجنوب الجزيرة العربية، كما يِجد دراسة قيِّمة حول ترجمات الشاعر الفيلسوف «عمر الخيام» مقارناً فيها الباحث عيسى الكاعوب بين ترجمات البستاني ورامي والعريِّض كما يكتب أستاذنا الدكتور محمد رجب البيومي عن أحد رموز التراث العربي والإسلامي الرئيس أبي علي بن سينا مركزاً على نصيف النفس الإنسانية من إبداع هذا الفيلسوف المسلم.

وللرحلات نصيبها في هذا البحث حيث يخص الباحث الكبير الدكتور عبدالهادي التازي رحلة أحمد بن ناصر الدرعي بالدراسة، ويركز باحثنا على الوضع العالمي «لمكة المكرمة» من خلال مُدوَّنات هذا الرحالة المغربي، حيث تكشف هذه المدونات عن الصلة بين الديار المقدسة في مكة المكرمة والمدينة المنورة وحواضر العالم العربي والإسلامي، ويقدم الباحث رياض الخوام دراسة مستفيضة عن أسماء الكعبة المشرفة في الدرس اللغوي، ويأتي اهتمام الباحثين تتويجاً لدراسات علمية سابقة قدمها علماؤنا عن هذه البقعة المباركة وما يتصل بها. ويقدم الباحث «محمد الجبر» دراسة عن العروض العربي وتطور هذا النظام الموسيقي في أشكال عدة منها الموشح والزجل، وقد شاعا في الحقبة الأندلسية، ولعل السياقات الحضارية التي كانت وراء

قصيدة الموشح هي التي كانت أيضاً وراء تطور موسيقى القصيدة بما يتلاءم مع ألوان الإنشاد والغناء التي شاعت في ذلك العصر.

ولقد وجدنا من المناسب الاحتفاء بعالم الاجتماع العربي «عبدالرحمن بن خلدون» وذلك من خلال تقديم ملف خاص عنه – داخل هذا العدد – تتوزع بحوثه بين دراسة عن ابن خلدون وفلسفة الحكم، وأخرى «عن السيرذاتي والتاريخي في تجربة ابن خلدون» حيث كانت تجربته مندمجة مع الشأن العام، ولهذا يصعب كما يذكر الباحث محمد الداهي «عزل مسار حياته عن مختلف الأحداث التاريخية التي كان طرفاً فيها أو شاهداً عليها» وركز الباحث بركات مراد على مقدمة ابن خلدون والتي كانت فتحاً جديداً في علم العمران البشري حيث يعالج ابن خلدون في هذه المقدمة «الظاهرات الاجتماعية». وكان لسعي ابن خلدون الإبداعي وغير المسبوق لكشف القوانين التي تخضع لها هذه الظواهر هو ما جعل علم الاجتماع الحديث يرتبط باسم هذا العالم العربي الذي يدل على أن الحضارة العربية والإسلامية لم تكن مجود وسيط بين الحضارات السابقة واللاحقة بل كانت حضارة إبداع واكتشاف وإضافة.

وفي القراءة المخصصة لمؤلف «التناص في الخطاب النقدي والبلاغي» نجد أن القراءة في هذا الكتاب تجمع بين مفهوم السرقات الأدبية والذي ألف فيه نقاد ودارسون مثل الجرجاني والقرطاجني العديد من المؤلفات القيمة والتي ركزت على التشابه أو التماثل بين إبداعات شعراء كبار مثل المتنبِّي وسواهم، وبين نظرية التَّناص الحديثة وما تشترك فيه الرؤيتان النقديتان إزاء هذا الموضوع النقدي الهام وما تختلفان فيه، إضافة إلى دراسات أخرى بذل فيها أصحابها الكثير من الجهد للوصول إلى نتائج علمية تساعد على تثبيت المناهج والأساليب التي تعمل على تقديم التراث العربي بطريقة حديثة دون إخلال بمضمون هذا التراث ومرتكزاته الأساسية.

وإذا كنا نشكر للباحثين الأفاضل الذين يغذُّون هذه المطبوعة بثمرات عقولهم علماً وفكراً وأدباً ونقداً، فإننا كما ندين لهم – بعد الله تعالى – بهذه المادة العلمية المؤطرة بالموضوعية والمنهجية والتي تعتبر عنواناً رئيساً للبحوث حيث تحاول أسرة تحرير هذه المجلة – برعاية من المسؤولين في النادي – أن تجعلها سمة أساسية فيما تقدمه للقارئ العربي في جميع حواضر العالم العربي والإسلامي وسواهما ولجميع المهتمين بالتراث العربي والإسلامي الذي ساهم في الارتقاء بالحضارة الإنسانية في عصوره الذهبية، فإننا كذلك ندين للقارء الذي يتواصل معنا بطرق شتى وهذا القارء هو مخزوننا الحقيقي الذي يعطينا دفقات الأمل والاستمرار في هذه المسيرة العلمية والفكرية والأدبية.

رئيس التحرير

د. عاصم حمدان

التوظيف الفني للمطابقة في تراثنا الشعري

حسن فتح الباب(*)

طالما ردد علماء البلاغة أن المطابقة هي أن تأتي بكلمة أو أكثر ثم بما يقابل ذلك في المعنى، واصطلح النقاد المعاصرون على القول بأن المطابقة الفنية هي التي تقتضيها الفكرة ويتطلبها الموقف، فلا تُجتلب اجتلاباً لمجرد الصنعة اللفظية، ذلك لأن إسقاط هذا الشرط الأساسي يعني العودة إلى عصر المحسنات البديعية التي جنت على أدبنا العربي حين أفرط الشعراء والكتاب في اصطناع السجع والجناس والطباق والتورية وغيرها من زخارف الصنعة على حساب المضمون، وهو ما يعبر عنه ابن رشيق القيرواني بقوله: «وأكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى».

ولكن هؤلاء العلماء والنقاد يقفون عند هذا الحد دون تعمق لفن المطابقة، فهم يعيبون التلاعب بالألفاظ وإهدار المعاني تغليباً للزيف أو البهرج الشكلي على الجوهر الموضوعي، ولا ينطلقون من ذلك إلى تحليل العملية الإبداعية التي تقوم على توظيف الطاقات الغنية الكامنة في المطابقة للتعبير

(*) باحث مصري.

عن التجربة الشعورية، وخلق جو إيحائي مركب من أفكار وخيالات ومشاعر وإيقاعات وألوان وأبعاد مما يشكل ما نسميه في مصطلحنا النقدي المعاصر بالرؤية الفنية.

وقد نجد بعض محاولات بلاغية أو نقدية تهدف إلى ربط فن الطباق بمقاصده اللغوية، مثل القول بأن جمال المطابقة ينبع من أن عرض المتضادات في نسق مؤتلق يثير الانتباه إلى الفكرة، فيشتد تقبل النفس لها ورسوخها فيها، وأن الأضداد يظهر بعضها بعضاً، وبذلك تزداد الفكرة وضوحاً، وكل مطابقة لها بعد ذلك جمال خاص بها يتضح مما تضفيه على الكلام من دلالات ومشاعر.

إن قراءة جديدة لأدبنا القديم في روائعه الشعرية التي وظف مبدعوها فن المطابقة لبلوغ الذروة في التأثير يمكن أن يضع أيدينا على أسرار هذه الأداة المرهفة التي لا حد لإمكاناتها إذا استخدمها من يعرف هذه الأسرار بالموهبة والخبرة وقد يهدينا إلى هذا الكشف فهم نظرية الاتحاد والتضاد وصراع النقائض في الفن، وما قد ينشأ عن ذلك من نفي لأحد العناصر وإبقاء على الآخر، بمعنى أن يعيد الشاعر أو الأديب تركيب المادة اللغوية التي بين يديه من مفردات أو تراكيب، فيصل إلى ما نسميه بالإبداع الذي يتصف به العمل الفني المكتمل بتوافر عناصر الجدة والعمق والرهافة والرحابة فيه. ويوجز بعض النقاد هذه العناصر في كلمة الكشف أو الابتكار لما تتضمنه من إثراء لرصيد الأدب الإنساني وتعميق للوعي به، وإضافة إلى الفكر والحضارة.

فإذا انتقلنا من النظرية إلى التطبيق وجدنا بين أيدينا من روائع تراثنا الشعري قصائد أو مقطوعات مشهورة متداولة، ولكن شارحها قديماً وحديثاً لم يتناولها من خلال قدرة أصحابها على إجادة توظيف التضاد بين الألفاظ

والتقابل بين المعاني بحيث يفجرون في نفوسنا شحنات وجدانية غير متناهية، إذ كانت وسيلتهم الأساسية في الإفصاح عن رؤاهم وصياغة تجاربهم النفسية هي بناء العمل الفني على أساس الطباق، لا بوصفه مجرد علاقة مفارقة أو مطابقة، وإنما كرمز للتناقض الماثل على ساحة الخليقة منذ الأزل وإن تطورت مظاهره، ونختار من هذه القصائد ثلاثة من الشعر القديم.

فأما النموذج الأول فهو مقطوعة للشاعر العباسي مهيار الديلمي[1] التي يعبر فيها عن شجى الذكريات، ونصها:

يا نسيم الصبح من كاظمةٍ شدَّ ما هجتَ الجوى والبُرَحا[2]
الصَّبا – إنْ كان لابد الصَّبا – إنها كانت لقلبي أرْوَحا[3]
يا نداماي بسَلْعٍ هل أرى ذلك المَغْبَقَ والمُصْطَبحَا؟[4]
فاذكرونا مثل ذكرانا لكم رُبَّ ذكرى قَرَّبَتْ من نَزَحا
واذكروا صَبًّا إذا غَنَّى بكم شَرِبَ الدَّمْعَ وعاف القَدَحا

فالشاعر يستهل هذه المقطوعة الغنائية الشجية بالعزف على وتر التناقض بين نسيم الصبح حين يصافح الوجوه مبللاً بقطرات الندى الصافية، وبين ما يثيره هذا النسيم الواني الرقيق – حتى ليشبهونه بالعليل – من لهيب الشوق وحرقات الوجد في حنايا الشاعر العاشق المحروم من لقاء أحبته بعد أن فارق (كاظمة) حيث يقيمون، فلم يعد من سبيل للوصل غير الريح التي تهب عليه من ديارهم حانية مشفقة كأنما تعرف همه فتواسيه، فهي (بريد) الحب ولكنها مثيرة الأشجان والآهات. والطباق هنا بين كائن مادي مؤثر في الحواس وهو النسيم ولمساته الناعمة، وبين شعور بشري معنوي الأثر وهو الحنين وما يسببه من شجو كلدعات النار.

فإذا تأملنا في البيت الثالث وجدنا صورة أخرى من صور الطباق، صورة بسيطة تختلف عن تلك التي رأيناها في مستهل القصيدة إذ كانت

مركبة فالشاعر يطابق بين اثنين من عالم الواقع المادي، هما مكان الشراب صباحاً ومكان الشراب مساءً، دون أن يضيف جديداً يعمق المعنى أو يثري الوجدان فضلاً عن أننا طالما قرأنا استخدام الشعراء العرب - عندما يتناولون الخمريات - هذا الطباق نفسه بين الاصطباح والغبوق أو بين مكانيهما. ولكن (مهيار) مايلبث أن يفجر كل طاقات التضاد في البيتين الأخيرين إبداعاً وتجديداً لا تقليداً.

فالطباق بين (قَرَّب) و(نزح) في قوله: (رب ذكرى قربت من نزحا) قد جسد هذه الذكرى وجعلها بذلك في حكم الأحباب النائين لشدة إحساسه بهم ولوعته لفراقهم من خلال أطيافهم التي تراوده ليل نهار، وهذه الأطياف إنما هي من صنع الذكرى، فكم هي قوية كأنها من الأحياء! وقد استند هذا الجمال الفني أيضاً إلى التضاد بين (اذكرونا) و(ذكرانا لكم)، وهو نوع من الطباق المعنوي لم ينتبه له علماء البلاغة كما تنبهوا للطباق اللفظي واهتموا به. والتضاد هنا بين موقفين: موقف الشاعر، وموقف رفاق قلبه، أي بين الذكر والنسيان، فالعاشق يشعر بالضياع إذا لم يكن محباً ومحبوباً ومن ثم يناشد من أحب مسترحماً أن يذكره مثله. وهو يستحثه - في لهفته - على الاستجابة له حين يؤكد أن ذكره إياه سوف يحقق أسطورة أو يحدث معجزة وهي اقترابه منه رغم ما يفصل بينهما من عوائق المكان والزمان.

ويتفجر وجد الشاعر في البيت الأخير من طريق استخدام التناقض حين يبلغ القمة الدرامية التي نعرفها في الأعمال الفنية العظيمة، والتي يطلق عليها الأوروبيون عامة والإيطاليون خاصة مصطلح (الكريشندو) بمعنى ذروة المعزوفة الموسيقية ولاسيما السيمفونية، فهاهو العاشق قد فني في ذات محبوبه، وذابت نفسه حسرات لحرمانه منه، فلجأ إلى الشراب حتى يقع في غيبوبة السلوى والنسيان، إذ تمتص الراح همومه ويفرغ هو مأساته في رغوة حُبابها أو في اللهب الذي تُشبِّه في جوفه. ولكن واأسفاه، فإن رحيق

قطرات الشراب يتحول إلى غصة في حلقه، ويصبح دواؤه داء كأنما لم تكفه علة اكتوائه بالحب.

لقد أقبلت على الشاعر أطياف الحبيب من كل صوب، فدبت فيه النشوة لرؤيتها فبثها – على الشراب – هيامه، وطارحها أشواقه، مغنياً أرق أنغامه، غير أنه لا غنى بالطيف عن حضور المحبوب، كما أنه لا غنى بالحلم عن الحقيقة. فما أشقى العاشق وما أضعف السلوى، إن رشفات الصهباء لا تجدي ومذاقها تعافه النفس. فلْتبق الكأس مترعة بمُرِّها وليشرب الشاعر البائس من دموعه الغزيرة وهو يتغنى بحبِّه الضائع.

لا شك أن (مهيار) لم يكن ليصل إلى هذه القدرة التعبيرية الرائعة – مهما استخدم من وسائل فنية – لولا تمكنه من فن الطباق تمكناً حقق له في النهاية هذا الأسلوب الذي يطلق عليه «السهل الممتنع»، وهو الصادر عن البراعة في ترويض اللغة وأدواتها الكثيرة المركبة حتى يسلس له قيادها ويتلقاها القارئ في يسر رغم كثافتها وشدة تأثيرها الجمالي والنفسي، فلا تعقيد ولا إغراب، وإنما إحساس بالعلاقات بين العناصر التعبيرية، وإحسان لتوظيفها في سبيل خلق بنية متكاملة في خيوط مشدودة تجعل القصيدة أشبه بالكائن الحي في وحدتها العضوية وعالمها الزاخر باللون والحركة. رؤى كونية ومشاعر إنسانية تتهدج صدقاً وتتوهج حرارة إذ تجتمع لدى صاحبها الموهبة والصنعة أو ما نسميه بالخبرة معاً.

المطابقة في رائعة لابن الرومي:

والنموذج التالي الذي انتقيناه من شعرنا القديم في عصور ازدهاره هو قصيدة ابن الرومي التي يصور فيها معاناته في السفر براً وبحراً. وهي آية فنية في التعبير عن قوة الطبيعة وبأسها المتمثل في هياج البحر والريح

العاصفة، والسماء ذات المطر الدافق مدراراً، والصواعق البرقية والرعدية، والأرض ذات الدروب الوعرة، والبيداء الجَدِبة الموحشة، وفي تجسيد عذابات الإنسان الذي تسخر به هذه الكائنات من حيث لا يحتسب، فيتضاءل حيال جبروتها المعجز وقد ظن أنها مسخرات لأمره، وفي تصوير تقلب النفس البشرية بين الأمل واليأس حيال المقادير المسلطة عليه سياطاً لاهبة أو رواجم حاصبة تتهدده باقتلاعه من جذوره ونفيه من عالم الأحياء إلى عالم العدم. ونختار من قصيدة ابن الرومي الأبيات الثمانية الآتية للدلالة على موضوع هذا المقال:

أذاقتني الأسفارُ ما كَرَّه الغِنَى إلـيَّ وأغراني برفض المطالبِ
فأصبحتُ في الإثراء أزهدَ زاهدٍ وإنْ كنتُ في الإثراء أرغبَ راغب
حريصاً جباناً أشتهي ثم أنتهي بِلَحْظي جناب الرزق لحظ المراقب
ومن كان ذا حِرصٍ وجُبْنٍ فإنه فقير أتاه الفقر من كل جانب
تَنازَعَني رَغْبٌ ورَهْبٌ كلاهما قويٌ وأعياني اطِّلاع المغايب
فَقدَّمت رِجْلاً رغبةً في رَغيبةٍ وأخَّرت أخرى رَهْبَةً للمعاطب
أخاف على نفسي وأرجو مفازها وأستار غَيْب الله دون العواقب
ألا من يُريني غايتي قبل مذهبي! ومن أين والغاياتُ بَعْدُ المذاهب؟

تتجلى قدرة ابن الرومي في هذا المقطع من قصيدته وفي سائر مقاطعها على اختيار الأداة الفنية التي توائم فكره وشعوره وتلائم رؤيته للكون وللإنسان. فهو يستخدم فن التضاد بغير قصد إلى التنميق والتزويق أو التلفيق والإيهام والإبهام، وإنما يقصد الإفصاح عن صراع النقائض الكامن في صميم الواقع وفي النفس حيث دوافعها المستبدة بها في مواجهة الأحداث ومكامن الخطر الخارجة عن نطاق قدرتها. فالحياة مرغوبة ولكن الأقدار كثيراً ما تكون عَصيّة مرهوبة، والإنسان أعزل أمام الطبيعة المدججة بأسلحة الغيب الخبئ. إنها أزمة الإنسان الحائر بين الإرادة وبين العجز،

الغريق بين الرغبة وبين الرهبة في خضم الوجود المتلاطم الغامض. فرحلة أبناء الدنيا منذ كانت وكانوا مجاهدة في التصدي للقوى الطبيعية الخفية التي تترصدهم في كل موطئ قدم وخفقة قلب، وقد تمد لهم حبال الرجاء لتطمعهم ثم لاتلبث كلما مستها أيديهم في لهفة أن تطويها لتشقيهم. فكأن الآمال التي راودتهم حيناً أضغاث أحلام، أو ﴿**كسراب بقيعة يحسبه الظمآن ماء حتى إذا جاءه لم يجده شيئاً**﴾. ويبدو أن ابن الرومي الذي يمثل النموذج البشري في القلق والمعاناة المشحونة بالشجى شبيه بسيزيف في الأسطورة الإغريقية.

لقد وظف الشاعر فن المطابقة في هذه الأبيات التي تتألف منها قصيدته الطويلة باستثناء بيت واحد هو المطلع، وإن كان هو أيضاً يحمل في طواياه معنى التنازع وبالتالي صدام القوى بين الطبيعة وبين النفس من جانب، وبين كوامن هذه النفس بعضها بعض من جانب آخر. وابن الرومي بذلك يؤدي المعنيين اللذين يريد الإفضاء بهما في تعبير فني قوي لا يكاد يفارق وجدان القارئ المتذوق مهما امتد به الزمن.

طالما استرعى أنظارنا ذلك الحشد الحاشد من الطباق اللفظي لدى شعراء وكتاب الدواوين في عصر المماليك والعثمانيين، مما أضعف النسيج والمعنى معاً لأنه لا يصدر عن وعي جمالي وحس نفسي ومعين فكري. ونحن في أبيات ابن الرومي تبهرنا غزارة المطابقة لأنها تجلو المضمون وتزيده ثراء وتفجر شحنات نفسية تنتقل من الشاعر إلى المتلقي بفضل هذه الغزارة التي اختيرت مفرداتها بيد فنان مبدع. فهي متدافعة كمثل تحولات النفس البشرية: إغراء – رفض، زهد – رغبة، حرص – جبن، اشتهاء – انتهاء، رغب – رهب، تقديم – تأخير، خوف – مفاز، وأخيراً غاية – مذهب. إنه قاموس هذه التحولات وليس مجرد معرض لإثبات المهارة اللغوية. فالمطابقة هنا تحتشد لفظاً ومعنى للتعبير عن التوتر الذي ينشأ عن صعوبة الاختيار ولوعة

التردد بين الإقدام على الأسفار والمغامرة بخوضها، طمعاً في مغانمها المرتجاة، أو اضطراراً يمليه الخوف من الفاقة إذا قعد الشاعر عن طلب الرزق، وبين الإحجام من خشية مغارمها المعروفة وعواقبها المجهولة. ويعبِّر ابن الرومي عن هذه المعاناة منذ البيت الأول مقدماً خلاصتها. ويختتم المقطوعة ببيت فريد في شعر الحكمة - طبقاً للاصطلاح القديم في أغراض الشعر - إذ جاء في صيغة تساؤل حائر وصرخة عاتية تصدر من أغوار النفس، وهي تقطر التياعاً وتكاد تنفطر هماً لما كتب على ابن آدم من عذاب الصراع بين إغراء المطالب والأماني وبين معاندة القدر المسطر، حتى لقد غدا هذا البيت من المأثورات الخالدة في تراثنا الشعري.

المطابقة في قصيدة المتنبي:

والنموذج الثالث والأخير في دلالته على عبقرية الشاعر في توظيف المطابقة هي مقطوعة المتنبي في وصف (شِعْب بوَّان) من قصيدة له في مدح عضد الدولة أمير دولة بني بويه بعد أن رحل إليه في أعقاب عودته هارباً من بلاط كافور، قلقاً مهموماً ينشد المجد الموهوم خلف جدران قصور أخرى لدى الحكام. وشعب بوان وادٍ في فارس كان يعد قديماً أحد متنزهات الدنيا ويشتهر بالحسن وكثرة الأشجار وتدفق المياه وكثرة أنواع الأطيار. فلا غرو أن يبهر المتنبي فيقول:

مغاني الشِّعب طِيباً في المغاني ... بمنزلة الربيع من الزمان[5]
ولكن الفتى العربي فيها ... غريب الوجه واليَدِ واللسان
ملاعب جِنَّةٍ لو سار فيها ... سليمانٌ لسار بترجمان[6]
طَبَت فرسانَنا والخيلَ حتى ... خَشيتُ وإن كَرُمْنَ من الحِران[7]
غدونا تنفُضُ الأغصانُ فيه ... على أعرافها مثلَ الجُمان[8]
فسرتُ وقد حجبن الحرَّ عني ... وجئن من الضياء بما كفاني

وألقى الشرقُ منها في ثيابي ... دنانيرا تفرّ من البنان[9]
لها ثمرٌ يشير إليك منه ... بأشربةٍ وقفْن بلا أوان[10]
وأمواه تَصِلّ بها حصاها ... صليل الحَلْي في أيدي الغواني[11]
يَحِلُّ به على قلبِ شُجاعٍ ... ويرحلُ منه عن قلب جبان[12]
إذا غَنَّى الحَمامُ الوُرْقُ فيه ... أجابته أغانيُّ القِيان[13]
ومن بالشِّعْب أحوجُ من حَمامٍ ... إذا غَنَّى وناح إلى البيان[14]

إن هذا البناء الفني الذي أبدعه أبو الطيب المتنبي لم يكن ليقدر عليه لولا سيطرته على الوسائل البلاغية ومنها المطابقة والمراوحة أو المقابلة لإبراز التباين بين الأشياء. وإذا كان الطباق اللفظي واضحاً في البيت السابع، فإن سائر الأبيات تشكل في مجملها صورة تقوم على المطابقة الضمنية وإن خلت من التصريح.

ومن ثم يتبين أن الطباق عند شاعرنا الكبير ليس شكلياً، بل إنه يؤدي الوظيفة ذاتها التي تقوم بها الاستعارة، وهي كشف الانفعال وتنظيمه وتحديد الموقف والرؤيا. وهذا الطباق في رأيي أشبه بالتصدية أي التجاوب. فالمقطوعة معزوفة واحدة من مجموعة أصوات مختلفة لكل منها صداه كما يتبين ذلك في البيت العاشر، فإذا كان من باب الطباق استخدام لفظتي (غنى وناح) في البيت الأخير، فإن استخدام (غنى وأجابته) في البيت الذي سبقه يدخل في باب التصدية، وهي نوع من الطباق أعمق وأشمل وأغنى وإن لم يرد في باب البيان والبديع.

على أن ذروة الإبداع في المقطوعة هي تطوير المطابقة إلى مقابلة ومراوحة كما يبدو بجلاء في المطلع، فليس هنالك طباق بين المكان المتمثل في المغاني وبين الزمان فهما ليسا بضدين، وإنما ثمة تقابل. ونجد – من ناحية أخرى – تقابلاً أوسع دائرة بين (مغاني الشعب بالنسبة لسائر المغاني) وبين

(الربيع بالنسبة لسائر فصول العام). ويستخدم المتنبي التقابل في أشكال أخرى متنوعة لم يلتفت إليه الدارسون والنقاد، مثل: الفرسان والخيل – الحمائم (وهي من جنس الطير) والقِيان (وهي من جنس البشر) – الحَرّ والضياء (وهما من قبيل النار والنور) – وادي بوان وأهله والعربي الغريب الذي يرمز له ويمثله المتنبي – الوجه واليد واللسان وهي تتفق في كونها أعضاء في جسم واحد وتختلف في الوظيفة – الأعضاء والثمر.

وفي الطباق والمقابلة كما يتمثل في مقطوعة المتنبي ليس نوعاً من (الفانتازيا) المجنحة للألوان والتي يقف تأثيرها عند حد الإمتاع الحسي البصري في الرسم أو الخيالي في الشعر. ولكنه يبلغ أفقاً روحياً عميقاً ورؤيا تقترب أحياناً من وحدة الوجود. ونلاحظ ذلك حين يقرن أبو الطيب الإنسان (متمثلاً في القيان) بالطير (الحمائم)، تارة، والإنسان (متمثلاً في الفرسان الذين يجتازون شعب بوان ومنهم المتنبي) بالحيوان (الجياد) تارة أخرى. فالجياد الحزينة إذ تفارق الوادي الجميل الذي يطيب فيه المقام ولا يُمَل هي الوجه الآخر أو الصدى للفرسان المحزونين لمغادرة الشِّعب، وهو ما يعبر عنه البيت الرابع إذ يقول الشاعر إن هذا المكان المشعب المورق الطيب الهواء قد سحر الفرسان والخيل على السواء. وقد خص المتنبي الخيل بالتعبير عن الأثر الذي أحدثه ذلك السحر، لأن وقعه في الإنسان نفسي أكثر منه حسياً، ومع ذلك فإن الجياد قد شاركت راكبيها في الانبهار والإمساك عن الحركة الجسدية، فلم تحرن، واكتفت بالتأثر الوجداني، لأنها كريمة مثل أصحابها الفرسان.

بل إن الجماد مثله مثل الإنسان من بعض الجوانب عند المتنبي، مثلما هو عند كل شاعر تسمو روحه ويشف حسه فيدرك وحدة الوجود. وآية ذلك أن المتنبي يكاد يسوي بين شعب بوان وبين الغواني، حين يشبه صوت الحصا في مياهه بصوت الحلي في معاصم النساء الجميلات. وإذا كان

الجماد شبيهاً بالإنسان والحيوان، فالأولى أن يكون الطير كذلك. وهذا ما يعبر عنه شاعرنا حين يقرن هديل الحمام بغناء القيان معاملاً له كأنه بشر، وكذلك استخدامه(مَنْ) وهي أداة استفهامية تدل على العاقل في حديثه عن الحمام إذ يقول: (ومن بالشعب أحوج من حمام؟). وقد وصف أبو الطيب في تعبيره عن الإحساس بوحدة الوجود مجموعة من أدوات البيان والبديع في مقدمتها الطباق والمراوحة.

هكذا استوعب الشعراء العرب في العصر الذهبي للشعر والحضارة عامة فن المطابقة وساروا به قدماً على طريق التطور الفني، لإدراكهم أنه من أهم الوسائل البلاغية وأكثرها ملاءمة للتجارب الفكرية والوجدانية طالما يتسم العالم والإنسان بالتوتر والصراع بين المتناقضات. ونظرة إلى روائع الأعمال الأدبية في مختلف الثقافات واللغات تكشف لنا - عن تحليل أسرار العبقرية الإبداعية - أن فن المطابقة يقف خلف هذه العبقرية.

الهوامش

1) من كبار شعراء العصر العباسي الثاني في القرن الخامس الهجري في خراسان والعراق، كان مجوسياً وأسلم على يد الشاعر الشريف الرضي نقيب أشراف بغداد، وتخرج عليه في الشعر حتى كاد يرق قوله عن قوله كما قال النقاد الأقدمون. والأبيات من قصيدة له إلى أبي المعمر بن الموفق علي بن إسماعيل بمناسبة النيروز (أول السنة في التقويم العَجمي) عام 414هـ ومطلعها:

مَن عِذيرى يرى يوم شرقيّ الحمى … من هوًى جدٌّ بقلب مزحا؟
نظرة عادت فعادت حسرةً … قتل الرامي بها من جرحا
قلن – يستطردن بي عين النَّقا –: … رجل جُنَّ وقد كان صحا
لا تعد إن عدت حياً بعدها … طارحاً عينيك فينا طرحا
قد تذوقت الهوى من قبلها … وأرى معذبة قد أملحا؟
سل طريق العيس من وادي الغضا … كيف أعسفت لنا رأد الضحى؟

ولا يخفى على القارئ أن أسلوب هذه الأبيات قائم أيضاً على الطباق ويكاد لا يخل منه بيت واحد.

2) كاظمة: موضع بقرب البصرة على سواحل الخليج. البرحا: لفظٌ مقصور البرحاء بالمد وهي شدة الألم. والجوى: شدة الوجد من حزن أو عشق.

3) الصَّبَا (فتح الصاد المشددة): ريح تهب من مطلع الشمس إذا استوى الليل والنهار، وطالما تغنى بها شعراء الحب إذ تذكرهم كلما هبت بأحبائهم الغائبين.

4) سَلْع: جبل في شمال المدينة. المَغْبق: مكان الغَبوق، أي الشرب مساء. والمصطبح: مكان الشرب صباحاً.

5) الشِّعْب (بكسر الشين المشددة) وسكون العين: واد عميق أو منفرج بين جبلين، وشِعْب بَوَّان (بفتح الباء والواو المشددة): موضع في بلاد فارس. والمغاني: جمع مغنى وهو المنزل أو المكان الذي يصلح للنزول فيه أو الإقامة به. ويقول المسعودي المؤرخ في كتابه (مروج الذهب) إنه مثل غوطة دمشق تنبت جميع فواكهه في الصخر. وقال ذلك أيضاً المبرِّد في كتابه (الكامل) وغيرهما.

6) جِنَّة (بكسر الميم وفتح النون المشددة): جمع جان أو جِنّي. ويشير البيت إلى معجزة النبي سليمان في التحدث بلغة الطير والحيوان. والمعنى أن هذا المكان يغص بمختلف أصوات الناس الأعاجم والكائنات، مثل برج بابل، فلا يستطيع المرء – ولو كان صاحب المعجزة – أن يفقه ما يسمع فكأن السكان من الجن.

7) طَبَت: أسَرت من فرط جمالها. وإن كرمن: وإن كانت كريمة المنبت. الحِران: امتناع الخيل على الانقياد.

8) الأعراف: جمع عرف وهو الشعر على عنق الجواد، والهاء في (فيه) تعود على شعب بوان. والجُمان: الفضة، ويضرب به المثل في البياض.

9) الشرق: المراد به مشرق الشمس. والبنان: الأنامل أي أطراف الأصابع. ويشبِّه الشاعر أشعة الشمس المتماوجة المتوثبة وهي تتسلل إليه من خلال غصون الأشجار في وادي بوان بالدنانير التي تفر من أطراف الأصابع إذا حاولت الإمساك بها، لأن الأشعة الضوئية تُرى وتُحَس بالعين ولا تُمس باليد.

10) أشربة: جمع شراب من ماء وغيره. وأوانٍ جمع آنية. والصورة آية في البلاغة فهو يقول إن الثمر لرقته كأنه شراب واقف من غير آنية تمسكه.

11) أمواه: مياه. تصل (بتشديد الصاد): تحدث صليلاً أي رنيناً. الغواني: النساء. الحلي (بفتح الحاء وسكون اللام): ما تتزين به المرأة من جواهر.

12) معنى البيت أن من يزور شعب بوان ويحل به ضيفاً يجد في أكنافه من ألوان الطبيعة ما تقر به عينه وتأنس نفسه، ومن ثم لا يود أن يفارقه، فهو يأتيه بقلب مقدام ويرحل عنه بقلب يود الارتداد إليه والمكوث فيه، فكأنه المحارب الذي يرغب في التقهقر إلى الوراء جبناً، وذلك للتعبير عن فرط امتنان الشاعر بمناظر وادي بوان.

13) الورق (بضم الواو وسكون الراء): جمع ورقاء من صفات الحمام. والقيان: جمع قينة وهي الجارية المغنية.

14) معنى البيت أن الحمائم لا تستطيع الإفصاح عن وجدانها الذي يغمره الحب والحنين إلى الرفيق المهاجر كما يتصور الشعراء حين يسمعون هديلها الشجي. ومن ثم فهي أكثر الطيور حاجة إلى من يترجم – للكون والإنسان المحيط بها – ما يستعصي عليها من البوح. وليس مثل الجواري المغنيات من يقدر على الاستجابة لهذه الحاجة. ولذلك فإننا نسمع في شعب بوان شدوهن كأنهن يجاوبن الحمائم في شجوها أو يتجاوبن معها، ويبين معاني الهديل بما يغنين من أشعار وألحان في العشق.



الكنعانيون معينيون من جازان

عبدالرحمن محمد الرفاعي(*)

طلب مني أن أكتب عن موقع أثري ذي أهمية تاريخية كبيرة بمنطقة جازان قديماً، فاحترت، ولحيرتي أسباب كثيرة جداً، منها كثرة المواقع الأثرية وتنوعها بمنطقة جازان، إذ كل واحد منها يمتاز بميزات تاريخية لا توجد في غيره، ثم إن هذه المواقع منها ما هو معروف ومعلن ومسجل رسمياً لدى الجهات المعنية بالآثار، ومنها ما هو غير معروف ولا مسجل، وهو كثير، ولأن من طلب مني الكتابة غالٍ عليّ جداً، رأيت أن أخصه بشيء ذا شأن، فقررت أن أوجز له بحثاً عن موقع أثري من النوع الثاني - غير المعروف - كنت آثرت تأخير الحديث عنه، لوقته،... فاخترت له موقعاً بالجزء الجبلي من منطقة جازان، ذو أهمية مزدوجة، تاريخية، لغوية،... وقد عثرت عليه أثناء بحث ميداني لي في هذا الجزء الجبلي قبل أربعة عشر عاماً، إذ كنت وقتها أقوم بتسجيل بعض لهجات تلك المنطقة، وقد صدرت في كتاب بعنوان «الحلقة المفقودة في امتداد عربية اللهجات السامية»... وأثناء ترددي على مواقع تلك المنطقة، ذات الطبيعة الساحرة، الماء والخضرة والوجه الحسن،

(*) باحث سعودي.

كما يقولون –، في هذه المنطقة الجميلة عثرت – مع بعض الزملاء – على هذا الموقع الذي استمر ترددنا عليه،... وقد قمنا بتصويره، مع تسجيل كل ما عنَّ لنا من ملاحظات حوله... ثم إن طبيعة البحث الذي كنت أقوم به هناك فرضت عليّ الاهتمام به كثيراً؛ لأني وجدت أنه يرتبط بما أقوم به... إذ يعد دراسة تلك الملاحظات التي كنت أسجلها حوله وتحليلها؛ اتضحت أهمية ارتباطه بما أقوم به، فقد وجدت فيه دليلاً يؤكد عراقة ارتباط: ألسنة تلك اللهجات التي تعرف بالساميات، بأهل هذه المواقع، ولاسيما هذا الموقع ومن كان فيه.... وهذا الموقع: هو عبارة عن سور كبير مدمر، بداخله آثار مدينة كبيرة مدمرة أيضاً، حولها مقابر أثرية تاريخية كبيرة، بل به معبد كبير ضخم لايزال قائم أكثره، به نقوش مسندية قديمة وأنصاب لاتزال قائمة، وأشياء كثيرة مهمة تستحق نظرة هيئة الآثار إليها،... وقد كتبت عنه بتوسع في البحث الآنف ذكره،.... بل وتعرضت له في بحث آخر كان بعنوان «جدة والكنعانيون بفرسان» نشر قبل فترة،... ومن أهمية هذا الموقع – أيضاً –، كونه يعد همزة وصل بين القبائل الذين أطلق عليهم مصطلح الكنعانيين وبين من بقوا على تسميتهم بقبائل معين أو سبأ،... أذكر أنني حينما سألت بعض كبار السن من أهل هذا الموقع – وما حوله –، بادر الكثير منهم، بأن هذا الموقع هو خرائب مدينة «قرنو» إحدى مدن معين، بل الكثير منهم أصر على ذلك، بل هناك ما يجعل الباحث يقف عند ما أصروا عليه، وهو أن هذا الموقع الأثري يقع في منطقة واسعة تدعى بني معين – وإلى الآن –، وشيء آخر، هو أن منطقة آثار معين – الدولة – «لا تبعد عن هذا الموقع بعداً يمنع من شد الباحث، وهناك أمور كثيرة تدعو مؤسسات الآثار للتنقيب والبحث في هذا الموقع وأمثاله لكشف ما تستره تربها وخرائبها من كنوز كشفها يعيد كتابة التاريخ وصياغة نظرياته،.... فهل من مجيب؟ أما جهدي الفردي فقد واصل عمله، إذ قمت بدراسة وتمحيص وتحليل الملاحظات التي استطعنا تسجيلها أثناء ترددنا لهذا الموقع، وهنا سوف أوجز ما توصلنا إليه منها، ومن أراد

التفصيل فليرجع للبحث الأم السابق ذكره،... فمما توصلنا إليه: كون الكنعانيون هم معينيون، وأنهم كانوا من ضمن إخوتهم المعينين الذين كانوا متواجدين في هذه المواقع، بدليل شهادة هذه المواقع - آثارها - وتواجدهم فيه قبل رحيلهم لأن نفس الآثار التي وجدناها في هذا الموقع لا تختلف في شكلها ومضمونها عن تلك الآثار التي وجدت في مواقع الجوف ولا عن الآثار التي وجدت في بلاد الرافدين أو الشام أو فلسطين، أو في جزيرة ريدوس اليونانية وغيرها من الآثار التي نسبت لمن سموا بالكنعانيين وهم أصلاً معينيون، فالمعبد القائم في هذا الموقع لا يختلف عما وجد من معابد نسبت للكنعانيين أو للمعينيين صراحة، كذلك بقايا السور الذي يحيط بالمدينة المهمدة، والتي كانت قائمة حول المعبد وأشياء أخرى كثيرة تشير أن من أطلق عليهم مصطلح «الكنعانيون» هم معينيون، لأن مصطلح التسمية هذا، لا يعني أنه مصطلح نسبي، لأن أكثر مؤرخي الساميات كادوا أن يجمعوا على من سموا بهذه التسمية هم آتون من جزيرة العرب....؛؛

التسمية بالكنعانية غير صحيحة وهذا الدليل:

وإذا كانوا كذلك، فالتاريخ يقول لم يكن في جنوب جزيرة العرب أب لقبيلة يدعى كنعان، أو مكان اسمه كنعان يمكن أن ينسب إليه هؤلاء القوم، بل رأينا التاريخ يقول: إن التسمية لحقتهم بعد خروجهم من جنوب جزيرة العرب، وقد تحدثنا بإسهاب عن هذا الموضوع في بحث «جدة والكنعانيون بفرسان» ونضيف هنا ونقول: إن التسمية كانت لسببين، **الأول** ما سبق أن أشرنا إليه في البحث السابق، وملخصه أن: «أولئك المهاجرين لم يكن انطلاقهم من جنوب جزيرة العرب من جهة واحدة، بل كان ذلك من أماكن وطرق متعددة، فالفينيقيون رأيناهم قد لزموا في رحلتهم الطرق الشرقية كبحر العرب... في حين نجد فريقاً آخر تجمعهم بالفريق الأول رابطة الأبوة،

إذ الجميع من نسل عمليق... ومع ذلك خالفوا إخوتهم الفينيقيين طرق رحلتهم، حتى كان لتلك المخالفة عليهم أثراً لدرجة جعلت صفة لهم لتتحول بعد ذلك لقباً ونسباً لا يعرفون إلا به وهو «الكنعانيون» وذلك لكنوعهم وميلهم في سيرهم عبر طرق خالفوا فيها طرق إخوتهم،...[1].. وهذا ما أكدته لغة العرب ولسانهم جميعاً عن مادة كنع: فكنع كنوعاً انقبض وانضم.. وفلان كنع: أي لان وخضع.. وكنع النجم: أي مال للغروب،... والكنيع: هو العادل عن طريق إلى غيره...؛؛

والكنعانيون هم أمة تكلمت بلغة تضارع العربية... وكنع عنه: أي عدل عنه ومال ناحية أخرى... وكنع: أي اجتمع وعليه تعطف... والليل حضر ودنا...»[2]... وعند المادة اللغوية نقف قليلاً، فهي رغم كثرة مداليلها ودلالاتها المعنوية، إلا أنها تكاد تحصر في عموم مدلولين، **الأول**: هو العدول والميل عموماً، وأهم مدلول لهذا الوجه – كما رأينا – هو أن الكنوع يطلق أساساً على كل من عدل عن طريق إلى آخر،... وكذلك: الميل نحو ناحية مخالفة لما عليه الآخر، وخصوصاً الميل والاتجاه ناحية الغرب، أما **الوجه الآخر**: فأهم دلالاته هي الاجتماع والانضمام، ومنه الالتصاق والالتزاق، وفي هذا المدلول يدخل مفهوم آخر يرتبط بمدلول جمالي تشخيصي، لذلك قالوا: أنوف كانعة... وأظن أن من خلال هذه المداليل جاءت تلك الصفة (الكنع) – الميل والعدول ناحية الغرب – لأولئك القوم الذين أصبحوا لا يعرفون إلا بها (الكنعانيون)، فقد ورد أن هذا الفوج قد اتجه في سيره ناحية الغرب، وقد انقسموا عند خروجهم من موقعهم، فمنهم من سلك طرقاً – وإن كانت غريبة – إلا أنها كانت داخلية، عبر جبال السروات إلى الحجاز – مكة والمدينة –، والقسم الآخر سلك طريق الشواطئ والسواحل..[3]... وإذا كانت هذه الأفواج قد مالت في رحلتها ناحية الغرب، وبذلك سموا بالكنعانيين، فإني أرى أن الموقع الأثري الذي نتحدث عنه وما حوله من مواقع كان موقعاً

رئيسياً وأساسياً لتلك الجموع التي رحلت وعرفت بالكنعانيين فيما بعد، وذلك لأسباب كثيرة:

1 – أن لفظة كنع لازالت موجودة في لهجات الموقع وما حوله من مواقع، أي اللهجات الخاصة، التي يتحدثون بها فيما بينهم فقط، والتي سبق أن تحدثنا عنها في كتاب الحلقة المفقودة واعتبرناها الحلقة التي تربط بين عربية اليوم وعربيات الراحلين إلى الشمال بألسنتهم العامية، يقول أحد أبناء موقع فيفا القريب من الموقع المتحدث عنه: (إن مادة (كنع) لازالت موجودة في لهجات مواقعهم الجبلية، ولاسيما فيفا والموقع – المتحدث عنه –، وإن حدث لها بعض التغير نتيجة لتغير طرق النطق الخاص بمواقعهم – كما سبق الحديث عن ذلك –، فكنع إن نطقت يسمعها السامع العادي هكذا (كع) بدون نون، والحقيقة أن النون موجودة إلا أنها مدغمة – كما سبق الإشارة إلى ذلك –، كما درجت العادة في نطق الثلاثي من لهجات فيفا،.... ثم إن أصحاب هذه اللهجة لهم نطق خاص بالكاف، تحسبها شيئاً مع تاء إن نطقوها، فحينما يريدون نطق (كنع) يقولن: (تشنع)، وهي تساوي كنع في مداليلها، مع ميل وضم إلخ......[4]

إذن فلهجات الموقع تؤكد أن التسمية بالكنعانية ليست نسباً ولا اسماً لأب، بل تعني أن القوم حينما مالوا نحو الغرب في رحلتهم وخالفوا إخوتهم الذين سبقوهم في طرق رحلتهم أطلقت عليهم صفة الكنع..... وليس هذا فحسب، ما يؤكد معننة أولئك الذين سموا بالكنعانيين، بل حتى مسميات فنون وأشعار الآداب الشعبية للموقع والمنطقة تؤكد هذه الحقيقة، ففي لسان الموقع وكل ما حوله يوجد فن شعبي يطلق عليه فن الدلع، وله شعر أيضاً يسمى بنفس التسمية (الدلع)...[5] يقول الدكتور القبيسي، أثناء تعليقه على قضية اللواحق في اللهجات السامية والكنعانية خصوصاً: «وتطبيق مرادها جذراً ومدلولاً مع جذور ومداليل العربية القرآنية».

يقول: ((ونا).... هذه اللاحقة، هي في الواقع مركبة من اللاحقتين، **الأولى**: الكنعانية (ون))، والثانية هي الألف الآرامية ومن أمثلتها (دلعونا) من: «دلع + ون+1».. (ودلعونا) كلمة من كلمات – مصطلحات – التراث الغنائي (على دلعونا)........ وقد ذهب الموسيقار زكي ناصيف في مقابلة تلفزيونية بدمشق عام (1992م) مع السيد عادل يازجي: أن الدال هي سابقة عربية سريانية.... ونلاحظ هنا أن الدال في دلعونا هي جزء من الجذر (دلع)........[6] وإذ كانت دلعونا في الكنعانية هي رقصة غنائية مصاحبة بنوع من الشعر يسمى بنفس تسمية الرقصة (الدلع)، وقد رأينا أن فن الدلع – رقصاً وشعراً – هو من أهم وأشهر رقصات الفنون الشعبية بمنطقة موقع هذا البحث أفلا يؤكد هذا جنوبية تلك العربية ومعننتها، وخصوصاً الكنعانية وأخواتها.... وخصوصاً إذا علمنا أن أحد الإخوة اليمنيين – في الفترة الأخير – قد اكتشف قبل بضعة أشهر نقشاً، قد نقش فيه اسم وادي جازان قبل سبعة آلاف سنة، وقد عرضه في أحد المؤتمرات مؤخراً..... وقد وجد هذا النقش على مقربة من منطقة مواقع البحث.... أفلا يؤكد زمن تاريخ هذا النقش وجود اسم الوادي الذي ينبع من نفس الجبل الذي يوجد به الموقع الذي خرج منه من سمي بالكنعانيين، لكونه متوافقاً مع زمن خروجهم، مما يؤكد معننة الكنعانيين وأنهم خرجوا من نفس هذا الموقع.....

2 – إن تسعين بالمائة من مؤرخي السامية يؤكدون على جنوبية هذه الأفواج وعروبتهم... ويؤكدون – أيضاً – أن جميع الأمم السامية الأخرى لم تكن تعرف الكنعانيين بهذا الاسم، ولا حتى باسم آخر قريب منه...[7]... وهذا يؤكد أن تسميتهم بالكنعانيني كانت تسمية طارئة، وهو ما سبق أن أشرنا إليه،... وهو كنوعهم عند خروجهم من موقعهم ناحية الغرب... كذلك يؤكدون على أنهم كانوا يتمركزون في مواقع جبلية تطل دوماً على الشواطئ والسواحل... وهذا ما ذهب إليه أكثر المستشرقين تعصباً ضد

العرب حينما تحدث عن عروبة الكنعانيين وجنوبيتهم بقوله: «وعلى العموم: فإننا نلاحظ أن هناك شبهاً كبيراً بين أقوام جنوب جزيرة العرب وبين الكنعانيين... فقد كانت بلاد كنعان - جبلية على أطراف البحر... وقد أنبتت حضارة مادية عملية تعتمد على الفلاحة والتجارة... وكذلك كانت أرض أقوام جنوب جزيرة العرب جبلية، وعلى أطراف البحر... وهم قوم يقبلون إقبالاً شديداً على الحضارة العملية المادية، مع العناية بالتجارة والزراعة...[8]... وإذا كان الكنعانيون - المعينيون - كانوا يسكنون المواقع الجبلية التي تكون قريبة من السواحل البحرية فإن هذا الموقع الأثري الذي نتحدث عنه لا يبعد عن البحر أكثر من «60-70» كيلومتراً،.. ثم إن خضرة هذا الموقع وجماله الطبيعي ومدرجاته الزراعية المتوارثة إلى وقتنا الحاضر، يشهد باشتغال واهتمام أهل هذا الموقع - وما حوله - بالعمل الزراعي والإتجار بمنتوجاتهم الزراعية... ناهيك عن فن العمارة التي يشهد بها المعبد القائم - أكثره - إلى وقتنا الحاضر، وصور المدينة المدمرة، وتنسيق القبور الموجودة إلى الآن، كل ذلك يشهد بما كان عليه أهل هذا الموقع من حضارة عملية علمية، بل إن كل الآثار الموجودة به - وما حوله - تكاد تكون نسخة من مآثر أولئك الذين سموا (كنعانيون) سواء كانوا هنا أو في أي مكان حلوا فيه... بدليل - كما سبق في جدة والكنعانيون بفرسان - إن هذه الأفواج أخذت في تدحرجها من هذه المواقع في بداية رحلة هجرتها؛ ورأيناهم يسكنون بلاد فرسان الواقعة على شواطئ البحر الأحمر - قبل العصر الحجري -، فالمآثر التي وجدت بفرسان من مقابر وغيرها، هي شبيهة تماماً بما هو موجود في هذا الموقع، شأنها جميعاً شأن ما عثر عليه خارج جزيرتهم ونسب إليهم، بل هناك أمور تؤكد تواجد من سموا بالكنعانيين في هذا الموقع وما حوله... وإذا كنا قد أكدنا على أن المصطلح - الكنعانية - لم يكن نسباً لهم فإن كشف هذا الموقع يؤكد ما سبق أن

أشرنا إليه من أن هذه الأفواج، هي أفواج معينية، وذلك لأسباب كثيرة – إضافة لما سبق – منها، أن هذا الموقع يقع في أرض لاتزال تسمى إلى الآن ببني معين...[9]؛ بدليل أن صموئيل لاينج في كتابه «أصل الأمم» يذهب إلى أن الساميين استوطنوا بلاد العرب؛ وأنهم حيثما وجدوا في غيرها فهم غرباء، وأن تقدمهم في الحضارة معرق في القدم، ربما كان زمن تحول العصر الحجري، تحولوا يومئذ عن القنص والصيد، إلى الزراعة والصناعة... وهو يشير بذلك إلى «الدولة المعينية» التي جاء ذكرها في سفر الأخبار – الثاني – الإصحاح 26 عدد 7،... «وقد عثر الباحثون على أمة بهذا الاسم – معين – ذكرت في أقدم آثار بابل سنة «3750 ق.م» على نصب من أنصاب النقوش المسمارية[10]... أفلا يؤكد هذا أن الكنعانيين هم معينيون، لأن النصب يشير إلى اسم دولة معين صراحة، والنقش قديم جداً – الألف الرابع قبل الميلاد –، ويلاحظ أن النصب – أيضاً – يشير إلى وجودهم على نفس الأرض التي قيل بوجود الكنعانيين بها إلى جانب الآكاديين والبابليين، بل ويشير صراحة إلى أن المعينيين كانوا أصحاب أقدم حضارة في تلك الأزمنة السحيقة، وخصوصاً في الزراعة والصناعة،... وأن رقيهم كان مرتبطاً بالجانب المادي، وهذا هو بعينه ما قيل عمن سموا بالكنعانيين،.. وإذا كان المستشرقون يقولون: «إن للكنعانيين غير تأثيرهم العلمي والصناعي على العالم المتمدن فضل عظيم آخر وهو تأثيرهم الديني في جميع الأمم السامية، فقد كانت ديانتهم أرقى ديانات الأمم السامية الوثنية، لذلك تأثرت بها ديانات بابل وغيرهم...»[11]... فهاهم المستشرقون أنفسهم يقولون: «وبالإجمال ترى أنه ليس من السهل تقدير مبلغ تأثير الحضارة المعينية والسبئية على الحضارة السامية... غير أننا نرجح أن هذا التأثير كان عظيماً؛ لأن التغييرات الخطيرة والانقلابات العظيمة التي حدثت في تاريخ الأمم السامية إنما كان سببها هجرة جموع سامية

كثيرة من داخل الجزيرة إلى سوريا والعراق وفلسطين... بل كان مصدره جنوب جزيرة العرب[12]؛ وإذا كان التأثير العلمي والصناعي والديني الذي نسب لمن سمي بالكنعانيين هو نفسه كان مصدره معين جنوب جزيرة العرب؛ إذن فالكنعانيون هم معينيون؛ لأن اسم الدولة المعينية وشعبها وجد هناك في أرض آكاد وبابل والشام وفلسطين... .... وإذا كان اسم معين وجد منقوشاً في أرض العراق – قبل أربعة آلاف سنة قبل الميلاد كدولة –، إذن فهم كشعب كانوا أقدم من ذلك بآلاف السنين، بدليل أنا وجدنا النقوش: «الكنعانية كانت تتجه نحو الآراء الحقيقية البعيدة عن الخيال... كما كانت نقوش معين وسبأ مصبوغة بصبغة مادية أكثر منها خيالية..»[13]،... إذن فالخط الكنعاني هو نفس الخط المعيني...

الخط واللغة:

والحديث عن الخط يجر الحديث عن اللغة، لأنه عبارة عن رسم الحروف التي تكوِّن ألفاظ تحمل معاني؛ والحروف والألفاظ التي تحمل المعاني: تعني اللغة التي كان يتحدث بها أصحاب ذلك الخط – النقش –، فهل كان لسان أصحاب من نقشوا النقوش التي نسبت لمن سموا بالكنعانيين، هي نفسها لسان من ظلوا محافظين على التسمية المعينية؟... وهل كان لسان أهل الموقع الذي نتحدث عنه، فيه – قديماً وحاضراً – ما يؤكد ارتباطه بمن سموا بالكنعانيين؟.....؛؛ إن الأصول اللغوية التي تؤكد أن هذا اللسان هو من هذا اللسان، هي أمور منصوص عليها في أمهات اللغة وأصولها، ولا يختلف عليها مؤرخو اللغات؛ كأصول الضمائر بأنواعها، والألفاظ التي تطلق على أصول الأشياء المستعملة في الحياة، كأصول أعضاء الإنسان والحيوان والسماء والأرض، وما شابه ذلك،... فإذا أخذنا

مثلاً الضمائر وبدأنا بالحديث عن ضمير الغائب المنفصل (هو)، ورجعنا لمنطقة الموقع الذي نتحدث عنه، فسنجد أن قبائل وبطون هذا الموقع وما حوله؛ كان ومازال يتنوع نطقهم لهذا الضمير، فقد كان منهم وما – زال – من ينطق هذا الضمير بهذه الصورة (ش – هـ) كصعدة والجبالية، والأحقاف (شه) بعكس مواقع المهرة وقبائلها – لا تبعد كثيراً عما نتحدث عنه – نجدهم ينطقون هذا الضمير – هو – على هذه الصورة (هه)، أما أصحاب الموقع ذاته – بني معين –، وبعض مما حوله كالغمر وبني ودعان ورازح، وقيس والريث وهروب حتى مواقع الجوف، فقد كانوا ينطقون الضمير السابق هكذا (شو) – هو –، ومثلهم كان الأوسانيون والقتبانيون، بعكس السبئيين فقد كانوا ينطقونه بطريقة هي أقرب إلى النطق المهري، مع اختلاف يسير في النطق؛؛ أي هكذا (هاء)، ومثلهم في ذلك آل محمد والأيتام والجذميين، وكل هؤلاء يعودون لمواقع في جبال العبادل – قرب الموقع –،.... وهذا النطق كله هو في حالة ما يكون الضمير مذكراً (هو).. أما في حالة ما يكون الضمير مؤنثاً (هي) فهو في الجبالية ينطق هكذا (سه، س – هـ) وكذلك في بعض بطون القبائل المهرية، إلا أن (السين) تنطق ممالة.... أما بعض البطون الحضرمية، فهكذا (س) أو (ث)،... هذا موجز للكيفية التي كان ينطق بها ضمير الغيبة المنفصل في الموقع المشار إليه، وكذلك جل المواقع التي تمتد حوله شرقاً وغرباً، وشمالاً وجنوباً، بجنوب جزيرة العرب قديماً وحاضراً فيما بينهم،... وإذا رجعنا لما يستعمل في بلاد الرافدين والشام وفلسطين قديماً، فإننا سنجد نفس الاستعمال بعينه الذي يعمل به في جنوب الجزيرة العربية، عند أولئك الذين أطلقت عليهم مصطلحات سموا بها لإبعادهم عن أسماء أنسابهم الحقيقية، كالكنعانية والآكادية – من بابل وآشور – فقد جاء، أن (شا – شو – شي) قد عرفتها الكثير من اللهجات الكنعانية، والآكادية بفرعيها – البابلي والآشوري –.... إلا أن الآكادية أخذتها لتعني (ذا – ذو – ذي) أما (شو – شي) فقد أخذتا لإعطاء مدلولين آخرين، حيث (شو) تعني

(هو) و(شي) تعني (هي)...»[14]...، وإذا عدنا إلى جنوب جزيرة العرب قديماً – والآن – وإلى المواقع التي أشرنا إليها، فسنجد أن القتبانيين والأوسانيين والمعينيين، كانوا يستعملون للإشارة (سا – سو – سي)[15، 16]، مثل أولئك الذين كانوا خارج جزيرة العرب، ومنها خرجوا،... أفلا يدل هذا التوافق في اللغة والأرض والتاريخ، أن أولئك الذين سموا بالكنعانيين وآكاديين؛ كانوا من هذه المواقع – بجنوب جزيرة العرب –، وأنهم أيضاً من أصل هذه الأمم –، التي كانت تسمى، بمعين وأوسان، وسبأ وقتبان، بل – عندي –؛ أن الكنعانيين – بالذات – هم من معين جازان – بني معين –، إن لم يكونوا أصول من بقي منهم بجنوب الجزيرة على نفس التسمية، بدليل ما سبق أن أشار إليه «صموئيل...»، حول وجود اسم دولة معين في نفس الأرض التي وجدت عليها من سموا بكنعان وآكاد، وفي زمن بعيد جداً ومتقدم حتى على الزمن الذي جعله المستشرقون تاريخاً لزمن رحيل من سموا بالكنعانيين من جنوب جزيرة العرب، – وعندي – أن هذا الزمن الذي جعل لرحيلهم – إن صح – غير صحيح، لأن المسلة التي دونت عليها الشريعة البابلية في «282 نصاً»، إنما كانت لدولة عربية – كما ثبت لهم –،... وأن تلك الدولة كانت تبتدئ في: «2460 ق.م»[17].. وإذا كانت تلك الشريعة، هي لدولة عربية قامت في بلاد بابل، في نهاية النصف الأول من الألف الثالث قبل الميلاد، وأن اسم تلك الدولة معين، كما وجدت في نقوش بابل قبل ذلك بكثير؛ أي في نهاية الألف الرابعة قبل الميلاد «3750 ق.م»، أفلا يدل ذلك على أن أصحاب تلك الدولة هم معينيون أصلاً، لأننا وجدنا التاريخ يقول: إن صاحب تلك المسلة: «هو الملك حمورابي، وأن حمورابي هذا هو سادس ملوك الأسرة الكنعانية، التي أقامت حضارة عظيمة في بابل...»[18].. وإذا كانت هذه الدولة كنعانية؛ فاللغة التي كتبت بها تلك الشريعة هي أيضاً لغة كنعانية، لأن التاريخ يقول: «كان للأسر الكنعانية تأثير عظيم في حياة بابل وعقائدهم وعقليتهم؛ بل كان للغتهم نفوذ كبير في لغة بلاد بابل، وهذا يدل على أن

للكنعانيين كانت حضارة عظيمة قبل مجيئهم إلى بلاد بابل، كما يدل أن العلاقة كانت متينة جداً بين اللغة الكنعانية والبابلية، بل وتدل على قرب عظيم، وشبه شديد بينهما، حمل طائفة من المستشرقين أن تؤلف منها كتلة واحدة تماثل الكتلة السامية المكونة من اللغات الجنوبية في الجزيرة العربية...»[19]... وهذا يؤكد لنا أن لغة كنعان وبابل هي لغة عربية جنوبية، أي أنها لسان معينية، بدليل ما سبق أن أوجزناه حول استعمال ضمائر الغيبة التي كانت تستعمل ممن سموا بالكنعانيين والآكاديين في بلاد بابل؛ رأينا أنها كانت واحدة لدى الفريقين هناك، وأنهم كانوا سواء في ذلك الاستعمال مع من بقي منهم – معاصراً لهم – في مواقعهم التي خرجوا منها في جنوب جزيرة العرب، وبقوا أيضاً على تسمياتهم الأصلية كالمعينيين والقتبانيين والأوسانيين وغيرهم، بدليل أن الآكاديين الذين كانوا يستعملون تلك الضمائر بحرف الشين وجدنا من الكنعانيين من كان يستعمل نفس الاستعمال الشيني... حتى من كان يستعمل تلك الأدوات من الكنعانيين بحرف السين؛ وجدنا من الآكاديين من كان يستعمل استعمالهم (شاشو – ساسو)[20]... ولا يعد هذا اختلافاً في الاستعمال بينهم؛ لأن الحقيقة تقول: إن من كان يستعمل استعمال «الشين» يعني أن الموقع الذي خرج منه أصحاب هذا الاستعمال في جنوب جزيرة العرب كانوا ينطقون هذه الأدوات بالشين، ومثلهم أصحاب الاستعمال «السيني»... إذن فهو تنوع في الاستعمال مرده اختلاف المواقع التي خرجوا منها في جنوب جزيرة العرب... بدليل أن من بقي منهم في تلك المواقع – وكانوا معاصرين لهم – كانوا يمثلون نفس الاستعمال[21]...، بدليل أن أصحاب هذه المواقع وإلى الآن، لايزالون محافظين على ذلك التنوع في استعمال ضمائر الغيبة؛..... فبطون بني معين والغمر – على مقربة من جبال العبادل، وبني مالك تجد الكثير منهم – لايزالون – يستعملون هذه الضمائر بالشين في أولها،... في حين نجد في جهات قيس وسلى ومن حولهم لايزالون يستعملون «سا –

سي»، أما جهات الريث ومنجد وهروب وما حولهم شرقاً وغرباً وشمالاً وجنوباً[22].. يستعملون الاستعمالين «شا – شي – سا – سي» وإلى الآن.... وليس هذا فحسب؛ بل هناك من التأكيدات على عروبة ومعننة من سموا بالكنعانيين الكثير الكثير؛... فمثلاً جبال محافظة فيفا – القريبة من الموقع –؛ نجد بعضاً من قبائلهم يستعملون «ضمير جمع المتكلم نحن» على صورتين؛ إذ نجد منهم من يستعمل هذا الضمير على صورة «انحن» ومنهم من يستعمله على صورة «نحن»[23]..؛ وهذا الاستعمال نفسه وجدنا رواة التاريخ اللغوي يقولون: إن الكنعانيين كانوا يستعملون « » = ويقصدون بها «انحن» بمعنى نحن في بداية الكلام للتنبيه... ووردت أيضاً: « » = ويقصدن بها «نحن» بدون ألف تنبيه..)[24].. أما ضمير المتكلم المفرد «أنا» فهو كما في الآكادية «انكه»[25]... وقد وجدنا هذا الضمير في الموقع يستعمل هكذا «أناكه»، أما استعمال «أنكه»؛ فيقصدون به ضمير المخاطب «أنت»، كما ستأتي الإشارة إليه بمشيئة الله تعالى...)[26]. إذن فلسان أهل هذا الموقع وما حوله – قديماً وحديثاً –، تشهد بمعننة الكنعانيين والآكاديين – البابليين –، وكذلك كل من كانوا خارج جزيرة العرب، وهم من جنوبها رحلوا،... بدليل أن استعمال تلك القبائل الراحلة ومن بقي منهم بهذا الموقع وما حوله – لضمير المخاطب «أنت» كان ينطق – كما يقول التاريخ اللغوي – في الآكادية القديمة بنفس النطق الصحيح في عربية للقرآن الكريم، «أنت»؛ في حين نجد نطقه في الآكادية الوسطى هكذا (أتَ)، كذلك الأمر في الكنعانية «أنت – أتّ)، وهذا ما أكده المستشرق «رتشارد كابلس» الذي عمل كتاباً في الآكادية، وقد ذهب كابلس إلى أن «اَتّ» أساسها في اللغة الأم «أنت»، ثم يقول «أنت» أكادي أصل، تاريخ مبكر «3200 ق.م» و«أتّ» آكادي قديم ووسيط...)..[27] وإذا كان هذا هو ما كان يستعمل في الآكادية فهو أيضاً ما كان يستعمل في الكنعانية، فقد رأينا في كل ما سبق أن كليهما كان الأمر فيهما واحداً... وإذا كان ما سبق في استعمال ضمير الخطاب كان يمثل مرحلتين من

مراحل الاستعمال اللساني لكل أمة العرب عبر تواريخها، فهذا الاستعمال لا يعني أن أولئك لم يكونوا من هؤلاء، أبداً فالكل احد، بل، إن استعمال «أنت» هو تمثيل؛ لأن لم يكونوا من هؤلاء، أبداً فالكل واحد، بل، إن استعمال «أنت» هو تمثيل؛ لأن الفصيح هو الذي كان سائداً في هذه الأمم في بدايتها(28). أما استعمال «أتّ» فهو يمثل مراحل التبلبل والفساد اللساني الذي كانت تتردى إليه هذه الأمة عند تفرقها واختلافها وهذا التبلبل والفساد؛ لم يكن خاصاً بهذه الأمم في خارج جزيرتها، بل كان ما كان يحصل في الشمال، يكون أساس حصوله في الموطن الأصلي لكل هذه الأمم وهو جنوب جزيرة العرب؛ لأن ما يحصل هناك هو عين ما يحصل بداية في المواقع التي خرجت منها تلك البطون، بدليل أنا وجدنا هذا التنوع في استعمال ضمير الخطاب ماثلاً في هذه المواقع، كما سبق في ضمائر الغيبة والمتكلم المنفصلة، وفي نفس الفترات الزمنية؛ فمثلاً المعينيون ومن ورثهم؛ – بعد رحيل أولئك – في هذه المواقع كالسبنيين والقتبانيين والأوسانيين، والمهريين، وجدنا التاريخ اللغوي يقول: إن «أتّ» كانت موجودة عند المعينيين والسبنيين، أما في الأحقاب والجبالية والمهرية فكانت هي «هـ ت» ومعلوم أن «هـ – ت» هي «أتَ»؛ لأن الهمزة تقلب «ها» في تلك اللهجات؛ وهذا لا يعني أن «أنت» صريحة لم ترد في المعينية والسبئية وأخواتها، بل العكس صحيح، إذ إن «أنت» ردت في اللهجات المعينية والسبئية...(29)؛ ولم يكن استعمال «أنت» و«أتّ»، بل نجدهم يقولون: إن هذا الاستعمال نجده في الآرامية مع تغيير طفيف في استعمال «أتّ... أت...»، أي أن في الآرامية «أنت وأتّ، وأت، anta، at ،att»(30). إذن فقد كان هناك ثلاثة استعمالات لضمير الخطاب «فأنت»، تمثل الفصيح في التاريخ المبكر، ثم الوسيط وهو «أتّ» ثم الشاذ المتبلبل وهو «أت» مخففة، وهذا يجلي لنا أمراً خطيراً، وهو أن هذا التبلبل يُعد تاريخاً أصيلاً لبداية نشوء اختلاف الألسان وتباينها، وهو ما سمي فيما بعد باللهجات،... وهذا التباين يؤكد لنا – أيضاً – أن الأصل في الضمير هو

«أنت»، وأن «أتّ – وأت – وهت – وأك...» هي أصول ميلاد تلك اللهجات المتباينة والتي سميت فيما بعد لغات وهذه الإشارة، يؤكدها الحاضر، الذي قالوا عنه إنه شاهد وبرهان للماضي، وذلك في جنوب جزيرة العرب مواقع – التي نتحدث عنها – حفظها الله تعالى، وحفظ من يعاقبون – تناسلاً – عليها من أن يختلط بهم غريب، أو يداخلهم دخيل، وهي المواقع التي اعتبرناها ولسان أهلها «الحلقة المفقودة في إثبات عروبة وعربية من رحل عنها قديماً، وجدنا أن كل ما يوجد على ألسنة أولئك الراحلين قديماً، من خصائص وصفات، وجدناه بعينه موجوداً على ألسنة هؤلاء المعاصرين لنا، ولا يقبلون غريباً بينهم، وكذلك على ألسنة أجدادهم الذين تعاقبوا بعدهم... فمثلاً..، ضمير الخطاب بمراحل استعماله «أنت – أتّ – أت – أك» وجدناها – الآن – بعينها في هذه المواقع، كما سبق أن أشرنا لوجودها فيها قديماً... فمثلاً جهات: القيوس وسلى، يستعملون – الآن – وقديماً – «أتّ» أما قبائل الغمر وامتدادهم فيستعملون «أت» مخففة، أي بدون تشديد، وعلى مقربة منهم مواقع «العبادل وقبائلهم» نجدهم يستعملون «أكّ» أي أنهم ينطقون التاء المشددة نطقاً مفخماً، أي أنه نطق أقرب إلى حرف الكاف لتقاربهما مخرجاً، لكن المنصت المدقق يدرك أنه تاء مفخمة[31]... أما الريث وهروب ومنجد وهم من يطلق عليهم جهات الشام فنجد منهم من ينطق «أنت» كما هي ومنهم من ينطقها «أت» بعكس قبائل فيفا الذين وجدنا أنهم جميعاً ينطقون «أنت»[32].. لكنك سرعان ما تفاجأ بقبائل من بني معين – (أصحاب الموقع المتحدث عنه) –، وهم بين فيفا والعبادل فإنهم ينطقون «أنت» – «أنكه» ومثلهم بني ودعان وآل محمد، وهذا ما يجعلنا نجزم أن «أنكه» في الآكادية والكنعانية، والتي ترجمها المستشرقون أنها تعني ضمير المتكلم «أنا»، نجزم أنها ليست كذلك، بل هي تعني – كما سبق أن أشرنا سابقاً – «أنت»، بدليل وجودها في موقعها الأصل الذي كانوا فيه قبل رحيلهم منه.... وهذا التباين لضمير الخطاب «أتّ – أت – أك – أنكه – هت» لا يعد تطوراً زمنياً، أي أنه أخذ

يتطور، إلى أن وصل إلى «أنت» الذي يعد الآن هو الفصيح في اللغة، بل رأينا أن «أنت» التي يعدها اللغويون رمزاً للفصيح، كانت موجودة بين ذلك الكم اللهجي الهائل، والمتأرجح بين البعد الخالص «هت» أو البعد المتوسط «أك»، أو القرب المتوسط «أت – أتّ»، أو القرب الخالص «أنكه» من الفصيح «أنت» وعلى هذا فليس هناك، تطور، لأن الفصيح ذاته كان موجوداً بين ذلك التباين النطقي لهذا الضمير،... لأن من كان ينطق «أتّ» وجدنا عند التتبع والتحليل أن «أتّ» هي نفسها «أنت» إلا أن حرف النون الموجودة في «أنت» هي ظاهرة ولكنها أدغمت عند النطق في «أتّ – وأت» وهذه الحقيقة أكدها لي أحد أبناء الريث[33]. حينما سألته عن سبب نطقهم «أنت» «بأتّ» فاجأني أن «أتّ» هي (أنت) بذاتها عندهم، إلا أنهم يدغمون حرف النون في التاء إدغاماً أنفياً – بغنة –، فيظن السامع أن ليس هناك نون، بينما هي موجودة، والمنصت المدقق يجد ذلك واضحاً، وليس في نطق «أتّ» فقط... بل هناك كلمات كثيرة، تجد أبناء هذا الموقع وكل المواقع التي حوله ينطقون هذه الكلمات بنون مدغمة فيما بعدها أو قبلها، فيسمعها السامع وكأن ليس بها حرف النون مثل كلمة «أفّ» – أي «أنف» هذه الكلمة إذا قيلت لعبدلي من – العبادل – أنطق كلمة أنف كما هي في لهجتكم، فلن ينطقها إلا «أفّ» ومثله أهل الريث وبني معين وغيرهم كثير... إذن فلا نغالي حينما نقول إن الآكادية ومنها الكنعانية – لأنها هي هي –، قد هاجرت من هذا الموقع – المسمى «ببني معين وما حوله»... لأن هذا الإدغام بعينه وجدنا علماء التاريخ اللغوي يقولون: «ونجد بالآكادية الوسطية كلمة «أنت» هي «أتّ» وفي الآكادية القديمة «أنت».. ونفس هذا نجده أيضاً في الآكادية والكنعانية – إذ نجد أن كلمة «أنف»، هي في الوسيطية: «أفّ»، بينما هي في القديمة «أنت»[34]،... إذن فهو تباين لساني، اختلاف لهجات لقبائل وبطون بعضها من بعض؛ سواء كانت هي في مواقعها هنا، كما سبق آنفاً، أو من كان منهم هناك وهو في أصله منتقلاً من هنا.... فإذا كنا قد رأينا ذلك هناك، فقد رأيناه هنا أيضاً، كما في

العبادل والغمر والريث ومنجد وهروب وغيرهم.....، بل الأمر هناك لم يقتصر على الكنعانيين الذين كانوا في بلاد آكاد وبابل وحدهم، بل، «قد وجدنا ذلك أيضاً في كلمة «بت» إذ هي في التدمرية – الكنعانية – والمصرية الدارجة اليوم «بتّ»... ومنها «بت زباي...»[35]... بل هي موجودة اليوم حتى في تهامة عندنا غور تهامة – إذن فهذا التنوع في النطق، إنما يعود لاختلاف المواقع التي انتقلت منها تلك القبائل والبطون، إذ وجدنا أن «أتّ»، هي «أنت» نفسها، واختفاء النون فيها، إنما هو اختفاء إدغام، لأنها حرف أصلي في بنية الكلمة «أنت» بدليل أنا وجدنا بين بطون تلك – هذه – القبائل من ينطقها – أي النون – رغم تبلبل «أنت» نفسها على لسانه عندما ينطقها، كما رأينا ذلك في بني معين «الموقع» وما حوله كبني ودعان والغمر وغيرهم..، الذين ينطقون «أنت» «أنكه»، إذن فهناك من يصرح بهذه النون رغم تبلبل لسانه، مما يؤكد أصالتها، وعدم صحة من يقول بزيادتها لبعده عن معرفة طبيعة ألسنة أهل مواقعها، الأصلية في جنوب جزيرة العرب، كصاحب كتاب «ملامح فقه اللهجات العربيات» الذي قال: «وقد ذهب كابلس إلى اعتبار أصل الكلمة «أنت»... ونحن نشك في ذلك ونعتبر «أنت» تطوراً «لأتّ»، بعد إدخال الحاشية – النون – لإظهار الهمزة والتاء حين توسطها..»[36]... وإذا كانت هذه المواقع تؤكد ألسنتها اليوم، أن من سموا بالكنعانيين وآكاديين وآراميين، هم عرب ومن هذه المواقع رحلوا، بل إن من سموا بالكنعانيين هم معينيون، ومن موقع بني معين وما حوله كان رحيلهم، لأن رأينا اسم معين ودولتهم وقبائلهم يتكرر في خطوط نقوشهم هناك، وإذا كان الخط الذي كتبت به تلك النقوش – المسماري – هو كنعاني الأصل باعتراف المستشرقين أنفسهم، حينما قالوا: «إن الكنعانيين هم الذين اخترعوا أبجدية الكتابة المختزلة للخط المسماري والهيروغليفي.... فلا غرو وأن أصبح الخط الكنعاني أساساً لجميع خطوط العالم المتمدن في الشرق والغرب...»[37]. وإذا كان الكنعانيون هم مخترعو أبجدية الخط المسماري، الذي كتب به اسم المعينيين ودولتهم في نقوش آكاد

وكنعان... أفيعني هذا أن الخط المسماري، هو خط معيني؟.. وبهذا يكون الكنعانيون هم معينيون فعلاً، كما تقول اللغة وتاريخها؟... وهنا نستفتي سجل التاريخ الإنساني، بعد أن استفتينا اللغة.... يقول أشد المستشرقين تعصباً ضد العرب – هو مل –: «إن الخط المسند هو الأصل الذي اشتق منه الخط الكنعاني.. ودليله على ذلك، أن نماذج من الكتابات المعينية التي وصلت إلينا؛ هي أقدم من النماذج الكنعانية...[38]،... ولذلك يرى ولغنسون أن أسباب سهولة حل رموز حروف المسند على المستشرقين إنما يرجع لشدة تشابههما مع الكتابة الكنعانية القديمة...[39]،... بل يذهب مرجوليوث إلى أبعد من ذلك حينما يؤكد تواجد المعينيين، ومن بعده السبئيين في بلاد آكاد وبابل، وذلك من خلال قوة التأثير الذي كان لهم في كل الأمم التي كانت مجاورة لهم هناك، كما اتضح لهم ذلك من خلال الكتابات القديمة التي كشفت في مدينة «أور – u r» بالعراق، وهي من أقدم المدن وأعرقها في الحضارة السامية القديمة، وقد وجدت هذه الكتابات محفوظة بالقلم المعيني..... ووجود كتابات عربية في تلك الناحية إلى عصر بالغ من القدم هذا المبلغ، لهو من أكبر الأدلة على صحة ما ذهبنا إليه من وجود حضارة سامية في جنوب بلاد العرب منذ زمن بعيد في التاريخ القديم....»[40].... ومن هذه العجالة التاريخية تلاحظ أن لغة وقلم من سموا بالكنعانيين، تشهد أنهم معينيون، وتشهد أيضاً أنهم كانوا في بلاد «أور» يعتزون بأسماء أصولهم المعينية والسبئية.... وتشهد – أيضاً – أنهم كانوا في بلادهم الأولى أصحاب حضارة عريقة موغلة في القدم، وأن أبجدية تلك الكتابات هي أبجدية معينية سبئية.. بل وتدحض من أراد أن يمزق – بحقده – أواصر قربى المعينية بين من كانوا هناك ومن بقي منهم هنا، بل تجعل ما جاءوا به من حجج نفي حجج إثبات، كقولهم: «إن حروف المسند، هي الأبجدية العربية... أما الخط الكنعاني، فينقص عنها حرف «ذ – ض – ظ – س –[41].....»، وهنا نقف ونسأل: هل فعلاً كانت حروف المسند – العربية –،

هي غير الأبجدية الكنعانية؟... ثم كيف تكون أبجدية المسند هي غير الكنعانية؟... وعند التدقيق نجد أن الحجة التي أوردوها على ما أرادوه، تدحض ما قالوه... إذ كيف تكون أبجدية الخط الكنعاني، هي غير أبجدية المسند، لانتقاصها بعض حروف أشاروا إليها؟ أيعني ذلك أن بقية حروفها هي حروف مسندية؟.... كلام لا يقبله منطق... لأنه كلام آخره ينقض أوله.... بل هم أول من نقضه... وفي نفس الصفحة بقولهم: «إن حروف المسند بالنسبة للخط الكنعاني تنقسم إلى ثلاثة أقسام:

الأول: حروف تتفق تمام الاتفاق مع أمثاله من الخط الكنعاني.. حتى ليعد ذلك تقليداً دقيقاً لها وفيها «ج – ط – ل – ن – ع – ش – ق – ت –،....»؛؛

الثاني: حروف دخل عليها شيء من التغيير نحو «د – ر – ح – ك..»؛؛

الثالث: حروف بعدت تماماً عن أصولها الكنعانية نحو: «ز – ص – س – م..)[42].. وإذا كانت حروف المسند والكنعاني لا يخرجان عن بعضيهما بصورة عامة؛ وإن حالوا أن يقسموها إلى ثلاثة أقسام إذ عند التركيز عليها نجد أنهما لا يخرجان عن بعضهما، فكون جزء منها يعد تقليداً لما يقابله لما سمي بالكنعاني؛ يؤكد عروبتهما ووحدة مكانهما،.. أما الجزءان الآخران؛ فقد سبق أن رد بعض المستشرقين على زملائه بجواب ينسف أمر هذا التقسيم، وإن كان فيه تعميم، وهو ما سبق أن قاله «هومل»: «إن الخط المعيني هو الأصل الذي اشتق منه الخط الكنعاني..».. وإذا كان الكنعاني قد اشتق من المسند المعيني؛ فكيف تكون حروف أبجدية المسند عربية، والكنعاني غير ذلك؟ إذن فيما كان الاشتقاق؟.. وكيف يكون مثل هذا؟ وهناك الكثير من الباحثين يقول: «إنهم وجدوا كتابات كنعانية تشبه حروفها الحروف العربية القديمة، أي أنها حروف المسند ذاته، وأخذوا من ذلك أن

أولئك المهاجرين حينما انتقلوا إلى العراق، نقلوا معهم خطهم القديم، ثم أخذوا يطورون خطوطهم حينما استقروا هناك...[43]... وإذا كان الباحثون المخلصون يؤكدون أن الكتابة التي سميت بالكنعانية هي معينية الأصل،.. فهذا يؤكد – أيضاً – أن من سمي بالكنعانية هناك هم أصلاً معينيون.. أما قضية الحروف التي حاولوا أن يدخلوا من خلالها لإثبات ما يريدونه.. فإن الدارس المدقق يجد من خلال الإشارات الموجزة[44] – السابقة –، عدم وجود أي خلاف في ذلك؛ لأن الأمر واحد؛ لكون التاريخ اللغوي؛ يقول = بإيجاز – «وقد كانت البابلية لا تمتلك الحروف «ع – ح – غ»... وهي حروف حلقية.. ولا حروف «ط – ظ – ص – ق».. وهي من أحرف التفخيم...»[45].. وهنا نقف ونسأل: هل فعلاً كانت تلك اللهجات تفتقد لتلك الأحرف أو غيرها؟.... وهل يعني فقدانها لها – إن صح – دليل على كونها غير عربية؟... والحقيقة أن الأمر لم يكن كما تصوره أولئك المستشرقون ومن صار على نهجهم... وذلك لأسباب كثيرة، منها أن تلك الألسن – هناك – لم تكن لغات كما أرادوا، بل هي لهجات نشأت متباينة قرباً وبعداً من اللسان الأم – العربية الأولى – نتيجة لتبلبل ألسنة أصحابها،[46]... ومنها أن تلك اللهجات لم تكن تفتقد لتلك الحروف التي أشير لعدم وجودها في تلك اللهجات بل كانت موجودة فيها ولكن نطقها في تلك اللهجات القديمة كان يحصل فيها بطرق متعددة حسب فترات التبلبل اللساني التي كانت تحصل بين حين وآخر، سواء كان ذلك في مواقعها التي انطلقت منها في جنوب جزيرة العرب، أو في المواقع التي استقرت بها خارج جزيرتها..

من طرق نطق الأحرف في فترات تبلبل الألسنة:

وتلك الطرق في النطق هي التي تجعل الباحث البعيد عن حقيقة تلك الألسن وأصولها في مواقعها التي خرجت منها في جنوب جزيرة العرب

يقول بعدم وجود تلك الأحرف، وهذه الحقيقة لا يدركها إلا من كان من أبناء أصول مواقعهم تلك، وهذا ما صرح به بعض من أبناء هذه المواقع المعاصرين، وهم لازالوا يحافظون على طرق ذلك النطق المتبلبل كما حصل في عهوده الغابرة، يقول: «إن نطق الأحرف بالأسلوب القديم، هو الذي يحول بين المتلقي وبين فهم المعنى المراد من الكلمة التي يشوبها النطق بذلك الأسلوب... إذ قد يعتقد المتلقي أن في تلك الكلمة حرفاً غريباً لا يعرفه، مما يبعد الكلمة عن الفهم... ولو تم تذوق تلك الأحرف بشكل صحيح لما أبعد المستمع عن فهم معنى تلك الكلمة(47)...»؛ وهذا يوضح – كما ترى – أن هناك أسلوباً خاصاً لنطق مثل تلك الأحرف، التي ظن الكثير ممن لا علم لهم بكيفية ذلك النطق أنها مفقودة، أو أنها أحرف أخرى مما لا يشير إليها، في حين رأينا أن الحقيقة تقول بغير ذلك تماماً.... أما الأسلوب الذي أشير إليه فإني أرى أنه يتبلور في أساليب:

- القلب.
- الإبدال.

أو الدمج والدمغ، أو دمغ بعض الحروف في بعض، كما رأينا ذلك في النون الأنفية عند دمغها في التاء – «أتّ»، أو الفاء – «أف» –...، أو كما يقول أبناء المنطقة من: «أن هناك أحرف تنطق بطريقتين، حديثة، وقديمة، ومن أمثلة ذلك، الراء المفخمة، والشين، أو السين المدمجة، واللام الثقيلة، والميم والنون الأنفيتين المدمغة... وهذه ليست حروفاً مستقلة بكيانها، بل هي صور قديمة للحروف التي نعرفها الآن(48)...» إذن فأبجدية الخط الكنعاني، – كما سموه – لم تكن تفتقد لبعض تلك الحروف، كما ظنها من لا علم له بحقائقها وحقائق ناطقيها، بل هي موجودة، ولكن لها طرق وأساليب لكيفية نطقها وكتابتها،... وهذا ما وجدناه الآن في نفس الموقع – الذي نتحدث عنه – وما حوله من مواقع هاجر منها أولئك الكنعانيون وغيرهم، بل هذه الحقيقة

نفسها، بدليل أن واحداً ممن سبق أن نفوا وجود تلك الأحرف؛ يقول: «... ومن المحتمل أن هذه الحروف كانت موجودة في هذه اللغة[49] قديماً، ثم فقدت بالتدريج لعدم استعمالها»[50] والحقيقة كما رأيت أنها موجودة ومستعملة؛ لكن تبلبل الألسن؛ أدى لأن يكون لها أسلوب معين في نطق بعض تلك اللهجات؛ بدليل نطقها في بعض تلك اللهجات...؛؛

نماذج وبراهين:

وإذا أردنا نماذج وبراهين لذلك التباين؛ من قبل.... ودمج وإدغام، وإبدال، فالسجل التاريخي، والمعاصرة يحملان الكثير الكثير من ذلك،... وسنحاول هنا – بإذن الله ومشيئته – أن نورد بعضاً من تلك النماذج، التي قد توضح ما سبق الإشارة إليه... فمثلاً:

الإبدال والقلب:

لو رجعنا إلى ما قيل عن الآكادية، لوجدنا أنهم كانوا يقلبون.... الفاء باء، والعكس، كقولهم في «أف: أب» والمقصود «أنف»، والأصل «أنب» أي «أنف»[51]....، فإذا عدنا إلى المواقع التي انطلق منها أصحاب هذا النطق –، كالكنعانيين وغيرهم – بجنوب جزيرة العرب، الآن وقديماً، فسنجدهم يعملون هذا القلب والإبدال بعينه بين الفاء والباء.... فمثلاً: في جبال فيفا؛ أهلها ينطقون في لهجاتهم الخاصة بهم الفاء باءً؛ يقولون: «البرج» ويقصدون «الفرج» يقول شاعرهم: «ياها الفقير وأقنع بما جاء من الله × والبرج يأتي راية بعد راية»[52] وإذا كانت اللهجة الكنعانية – الآكادية – كما وجدت في النقوش المسمارية، كانت تقلب التاء طاء والعكس[53]....، فإنا نجد هذا القلب والإبدال بعينه بجنوب جزيرة العرب، في كثير من المواقع التي رحل منها أولئك قديماً؛... ففي جهات كثيرة من فيفا والعبادل وما حولها نجدهم يقلبون

الطاء إلى تاء والعكس إلى الآن، فيقولون في «وسط» «وست»، ونجدهم كذلك يقلبون الثاء سيناً، فيقولون في «عاث» «عاس» بمعنى أفسد... وغير هذا كثير بل لا أكون مبالغاً إن قلت إن أي قلب أو إبدال أو حذف أو دمج أو اختزال كان يحصل في اللهجات الشمالية - خارج جزيرة العرب - القديمة، تجد مثله في لهجات جنوب جزيرة العرب قديماً وحديثاً، ولاسيما في الموقع الذي نتحدث عنه وما حوله،... وإذا كنا قد وجدنا لهم أساليباً متعددة لنطق بعض الحروف... كأن ينطقها بعضهم نطقاً مباشراً، وآخر يقلب أو يبدل أو يدمج في نطقه، فهذا لا يعني أنه بأسلوبه هذا لا ينطقها سليمة..، أو لا ينطق الأخرى البتة، هذا غير صحيح؛ لأنهم كانوا ينطقون على حسب الدلالات والصيغ التي يريدونها من وراء ذلك النطق؛ لأنك حينما تتأمل ذلك النطق تجد أنهم قد أحدثوا في نطقهم أمراً أدى لاختفاء ذلك الحرف، لأسباب كثيرة؛ منها أن نطقهم كان يغلب عليه طابع السرعة والدمج الشديد؛ فمثلاً نجد الكثير من بطون فيفا وبعض مواقع العبادل ينطق جملة «أين هو» هكذا «بها»؟ إذن فهناك اختزال ودمج في النطق، لا أن الهمزة والواو والنون غير موجودة في هذه اللهجة، لأنك تجدهم ينطقونها في جمل أخرى كما هي بدون اختزال،.... وهذا الدمج والاختزال تجده بكثرة على طول مواقع هذه المنطقة[54] التي احتفظت بتلك اللهجات القديمة إلى الآن،.... ففي مواقع متعددة من جبال العبادل، والتي تضم كثيراً من بقايا ألسنة تلك القبائل الراحلة منها قديماً، بعضاً من بطون اللغوب، ينطقون جملة: «من هو أبوك» هكذا «مَنْهَوُ أبيك»؟... في حين تجد آخرين منهم - وهم بني معين - الموقع المتحدث عنه -، ينطقون الجملة السابقة «من هو أبيك»...«لِنّك إبن»... أما قبائل الغمر - بعضهم - وهم قريبون من إخوتهم العبادل، فإنهم ينطقون الجملة نفسها؛ هكذا «مِنّك عَيْهو»[55]... إذن فهناك تنوع في النطق، حتى في البطن الواحد، فما بالك بالقبيلة.... ومع ذلك فهذا التنوع والتباين في النطق لا يعني أن هناك حروفاً تنطق عند هؤلاء، ولا تنطق عند الآخرين؛ وإنما هو -

فن – اختزال ودمج وترخيم...؛ لأن ما وجدناه هنا؛ وجدنا علماء تاريخ اللغة يقولون إن: «من أهم ملامح المصريات – العربية – القديمة – أنها عرفت الاختزال – الترخيم في الكتابة –، فكتبت «عمو» لتعني بها «العموريين»... وكتبت «أب – eb» لتعني «لب».. «قلب»، ولا نعلم كيف كانت تنطق.... وكذلك كتبت: «منخو = بنكو = بن كو...» لتعني بها «بني كنعان...»[56]... إذن فالاختزال والدمج الذي وجد في جنوب جزيرة العرب، هو بعينه الذي وجد لدى الكنعانيين في المصريات القديمة،... ومعلوم أن من كان بمصر في تلك الفترات...، هم من العماليق الذين كانوا قد استقروا بها، وأطلق عليهم الهكسوس، وهم كنعانيون، على اختلاف فئاتهم من عموريين، وأوجارتين، وبونيين، وبربر وفينيقيين، وكل هؤلاء – كما سبق – قد خرجوا من نفس المنطقة ذات الموقع المتحدث عنه، وخاصة الذين خرجوا منهم عن طريق الغرب – كانعوا –... وهنا ترى أن ما ظن أنه مفقود من الحروف.... اتضح أنه ليس كذلك عند العودة إلى جنوب جزيرة العرب؛ مواقع أصول أولئك الراحلين؛ لأن من قال بفقدان بعض الحروف من تلك اللهجات، كان يجهل الطرق والأساليب التي كانت تنطق بها تلك الحروف، في مواقع من رحل، كالعبادل والغمر وفيفا وغيرهم، من الذين لو سمعت أحفادهم اليوم وهم يتحدثون مع بعضهم لجزمت أن الكثير من أحرف الفصحى لا وجود لها في ألسنة هؤلاء الأحفاد، والعكس صحيح؛ لما يعتري ذلك النطق من قلب وإبدال ودمج ودمغ، كحرف «الضاد» الذي ينطقه بعض هذه المواقع بصور متعددة، فهناك بعض من بطون فيفا ينطقونها «فاء» – إبدال – فيقولون في «ضرب» «فرب» وفي «ضفدعة» «ففدعة» في حين نجد بعضاً منهم ينطقونها بصورة مغايرة تماماً للنطق السابق، أي نطقاً لا تستطيع أن تميزه أهو «ثاء» أو «ظاء»[57]... أما إن انتقلت إلى جيرانهم العبادل – ثلاثون كيلاً عنهم – فستجد لهم نطقاً يغاير نطق إخوانهم الفيافية،.... إذ إنهم حين ينطقون هذا الحرف «ض» في محادثاتهم؛ فإنك لا تستطيع أن تفهم الكلمة التي يدخل في بنيتها هذا

الحرف، إذ ينطقونها بصورة تظن أنهم أبدلوها بحرفين آخرين، فكلمة «ضلع» مثلاً: ينطقونها هكذا «شتلع»... لكن هذا النطق ليس دائماً إذ نراهم ينطقونها بصورة مغايرة لها في كلمات أخرى، ككلمة «ضرس» ينطقونها «كرس»... إذن فالضاد قد تحولت عند النطق – انقلبت – كافاً «ك»، وليس هذا فحسب، بل تجدهم ينطقونها في كلمة أخرى نطقاً هو أقرب إلى حرف «ش» ككلمة «ضفدعة» ينطقونها «شفدغة» والعين قلبت غيناً... ورغم كل هذا التباين في نطق تلك الحروف وعدمها نجد في فيفا من ينطق حرف «الضاد» نطقاً سليماً فصيحاً حتى في لهجته المتبلبلة، ككلمة «ضاها – ضاوي»[58]... إذن فالأمر لا يخرج عن كونه تباين ألسن كان يحصل هنا، كما كان يحصل هناك؛ لأن من هم هناك، هم أصلاً من هنا، بدليل أن من سموا بالكنعانيين، – وهم من هذا الموقع – كانت لهجاتهم، لهجات هذا الموقع وما حوله؛ من حيث التعدد والتباين، ولذلك كانت بعض هذه اللهجات تنطق بعض هذه الأحرف بصور مختلفة، كحرف الضاد، فظن من ليس له علم بلهجات أصولها في مواقعها أنها مفقودة.... فحرف الضاد الذي وجدناه ينطق بصور مختلفة متباينة حيناً، وحيناً ينطق نطقاً سليماً، وجدنا مثله لدى بعض الناطقين ممن سموا بالكنعانية وأخواتها، ولذلك قالوا: إن بعضاً من تلك اللهجات – الكنعانية – كان فيها صوت حرف الضاد ينطق صريحاً وسليماً، كما وجد متمثلاً باسم «بيض ملك»... وكاللهجة الإبلائية التي وجد في بعض نقوشها – وهي كنعانية – في كلمتي «وضاؤم...» بمعنى «وضوء».. و«حامضو» بمعنى «حامض»...»[59]..... ومما يؤكد أن هذه الحروف كانت موجودة، وإنما طرق وأساليب النطق التي كانت تنطق بها تلك القبائل وبطونها، وتمازجها حيناً وتباعدها حيناً آخر، تبعاً لذلك، هو ما أربك أولئك الذين كتبوا عنهم – بعد مضيهم بقرون طويلة –، مع عدم رجوعهم لمواقعهم الأصلية التي رحلوا عنها، كل ذلك جعلهم يتخطبون في كل ما قالوه عن ألسنة تلك الأمم، كقولهم: «.. وأما الكنعانية فكانت تستغني عن استعمال

حروف «الألف – والواو – والياء – والهاء» في أحوال كثيرة... مع أنه ليس في الإمكان أن تفهم الكلمة بدونها.. فمثلاً «بيت» كانت تكتب «بت» وكلمة «قول» كانت تكتب «قل» ومدينة «صيدا» كانت تكتب «صدن»...»[60].... وإذا كانت – ما سميت – بالكنعانية –، كانت تستغني عن استعمال هذه الحروف في حالات كثيرة... فقد كانت في حالات أخرى تستعملها... أي أن بعض البطون كانت تستعمل هذه الحروف نطقاً وكتابة، وبعضها كانت لها طرق تختلف عن سابقتها، وكلا الاستعمالين لا يخرجان عن ألسنة لهجات قبائلهم، سواء كانوا في أرض بابل أو في مواقعهم الأصلية، أو في أي بلاد سكنوا فيها، لأن ذلك إرث توارثته ألسنتهم منذ زمن تبلبل أصولها في جنوب جزيرتهم وخارجها، ولذلك قالوا: «... كشكشة بكر، وشنشنة تغلب، ورنة العراق... وغمغمة قضاعة، وطمطمانية بني حمير...»[61] إذن فهناك طرق وأساليب كانت لتلك القبائل وبطونها لنطق كلامها،... وتلاحظ – هنا – أن ما قاله المستشرقون عن طرق... استعمال تلك الأحرف عن من سموا بالكنعانيين، لا يخرج عن واحدة مما أشار إليه مؤرخو العرب، فالرنة، والغمغمة، والإدغام،.. وخصوصاً الرنة والغمغمة، فلأنهما كانا في أرض العراق – بابل –، وإذا كان الاستعمال الكنعاني – كما قالوا – كان غير واضح، لعدم استبانة المخاطَب ما يقول المُخَاطِب؛ لنقص كلامه لبعض تلك الحروف – الألف والواو الباء والهاء –.. والحقيقة هي غير ذلك؛ لأن تلك الأحرف كانت موجودة ومستعملة في الكلمات التي قالوها، وإنما الأمر أن هناك طرقاً، كما قلنا – سواء كان ذلك في النطق أو في الكتابة، ففي الكتابة – مثلاً – وهو ما وصل لأولئك المستشرقين الذين قالوا ما قالوه، عن نقص تلك الأحرف – نجد أن مؤرخي العرب يقولون عن الألف عند أهل تلك المواقع: «إن كتبة حمير كانوا يكتبون بحذف الألف إذا وقعت في وسط الكلام، وقفاه المسلمون في كتابة المصحف، فطرحوا ألف الرحمن، والإنسان..»[62]، إذن فوجود كلمة «قل» بدل «قول»،.. لا يعني أن حرف الألف

لم تكن موجودة في لهجة من سموا بالكنعانيين، وإنما هي موجودة، ولكنهم كانوا يحذفونها نطقاً فقط، فسرى ذلك قانوناً في الكتابة عند أهل هذه المواقع التي سمي من خرج منهم بالكنعانيين، ومن بقي بالحميريين، بدليل وجود ذلك في المصحف الشريف، ومثل الألف والواو والياء، لأن كل واحدة منهما تنقلب إلى الأخرى، فالألف تقلب واو والعكس كذلك، وتقلب ياء والعكس كذلك، وتقلب هاء والعكس كذلك(63)،.. إذن فالأمر ليس كما قاله من لا علم له بأصول هذه اللهجات موقعاً وإنساناً... لكنه استعمال وطرق نطق «الرنة والغمغمة إلخ...» فهذه الطرق رأينا الكثير يقولون بخطئها وشذوذها في اللسان العربي والسبب لأنهم حاولوا أن يضعوها على موازين فصيح تلك الألسن، وهذا غير صحيح، لأن هذه الحالات تمثل فترات تبلبل تلك الألسن – كما سبق أن قلنا – داخل الجزيرة وخارجها (فالرنَّة) تشبه طريقة الرتج في الكلام: أي أنها تمنع أول الكلام، فإذا جاء منه شيء اتصل أول الكلام بآخره... وهذا النطق لايزال موجوداً في كثير من المواقع التي تحيط بموقع الأثر الذي نتحدث عنه، وهو الموقع الذي قلنا برحيل من سموا بالكنعانيين منه، إلى أرض العراق وغيرها.. وهذا الأسلوب في النطق، هو قريب من غمغمة قضاعة – وهي أيضاً من هذه المواقع رحلت إلى أرض العراق –؛ وهي أن تسمع الصوت ولا يبين لك تقطيع الحروف، عندما تأتي بين حرفين، كما في «أنف» التي تكتب وتنطق «أفّ» و«أتّ – وأنت» و«أفس – أنفس» وهذا كله كان موجوداً في الكنعانية، وفي لهجات الموقع الذي خرجوا منه قديماً، وإلى الآن، فمثلاً – وإن كان سبق الحديث عنه بكثرة –، المعينية والسبئية كانوا ينطقون «سنبلة – سبّل» بدون نون، والقتبانيون كانوا ينطقون «أنف – أفّ» وأهل فيفا إلى الآن يقولون «أنف» بعكس العبادل الذين ينطقونها «أفّ»(64)، إذن فمن سموا بالكنعانيين لم يكونوا يستغلون عن تلك الأحرف، وإنما هو استعمال يعود لواحد من تلك الطرق والأساليب... وإذا عدنا إلى

نفس الموقع – الذي نتحدث عنه – سنجد أهله إلى الآن يقولون «بت» ويقصدون «بيت»[65]... وإذا أردنا زيادة فليس هناك أقوى من أدلة النقوش!!

فإذا رجعنا إلى بعض النقوش الكنعانية، ووقفنا عند بعض من جملها، فسنجد جل خصائصها لا تبعد عن خصائص المواقع التي هاجروا منها في جنوب جزيرة العرب، وهي مواقع معينية الآثار إلى الآن،... كهذه الجملة الواردة في نقش «كلموا»: «ص – وانخ تمخت مشكبم ليد وهمت شت نبش كم نبش يتم يام ومن بين»[66] وترجمتها – كما وردت – «وقد حميت أهل مشكب حتى سكنوا إليّ سكون اليتيم إلى أمه... ومن أبنائي[67]...».. ويتأمل نص الجملة السابقة وترجمتها تجد شيئين رئيسيين يلفتان نظر كل من له معرفة بلهجات قبائل المواقع التي نتحدث عنها بجنوب جزيرة العرب الآن،... من ذلك وجود حرف «ص» في بداية النقش،.... .. وعندما تعود لترجمة العبارة السابقة، تجد اللهجة التي كتب بها النقش، كانت تستخدم هذا الحرف «ص» رمزاً لدلالة التأكيد والتحقيق، وهي «قد»، كما قال ذلك مترجم العبارة السابقة، وإذا رجعنا إلى الموقع الذي نتحدث عنه، سنجد أن هناك تفصيلاً وتنوعاً لاستعمال هذا الحرف «ص» بحسب تعدد هذه المواقع..... فمثلاً: لو اتجهنا صوب موقع جبل رازح من جبال النظير – والغمر، وبعض مواقع بجبل العبادل؛ سنجد أن استخدامهم لهذا الحرف يتم على عدة استخدامات،.... فهم إن شدّدوا هذا الحرف ونطقوه مفخماً، فهم يقصدون به حرف التوكيد «إنّ» الموصول بضمير شأن... كأن يقولوا لمن سأل: «من فعل هذا؟» أجابوه بقولهم: «صا – ص – محمد»[68] أي «إنه محمد».. أما إن أولوه فعلاً فيقصدون به التحقيق: أي حرف التحقيق «قد»... أما إن نطقوها مخففة؛ أي حرف «س – سا»، فهي عندهم حرف جر بمعنى «إلى» مثل قولهم: «آتي سنحك» أي «آتي إليك»، وبعضهم يقول: «سنّك» أي «إليك»، ويشارك من سبق في النطق الأخير جهات: هروب ومنجد، وبعض العبادل...

والقبائل التي يوجد بها الموقع الأثري، وهم قبائل بني معين، وفيفا الذين لا يوجد في لسانهم النطق المفخم، بل ينطقونها في كلا الاستعمالين (س) وهذا يعني أن اللهجة التي كتب بها النقش - السابق الذكر - لا يبعد أن يكون أهلها - اللهجة - قد هاجروا من نفس المواقع التي وجدناها تستعمل حرف «ص» بنفس طرق استعمالها لديهم، سواء كانت الترجمة لاستعمال هذا الحرف صحيحة كما هي في اللهجة التي كتب بها النقش أو أنها كانت لا تمثل إلا لسان من نقش النص - كما قالوا -... فإن الحقيقة واحدة، وعلى ذلك فلهجة النقاش لا تخرج عن لهجات جنوب جزيرة العرب بدليل آخر نستطيع أخذه من العبارة السابقة - عبارة النص - وهو أن كاتب النص جعل علامة جمع المذكر السالم «ميماً» بدلاً من علامته المعروفة في لسان القرآن الكريم - الياء والنون -، وهي قوله: «من - تمخت - مشكيم...»، أي: «المشكبين... أو أهل مشكب»... وإذا رجعنا إلى كثير من النقوش التي وجدت قديماً وحديثاً في الكثير من المواقع التي أشرنا إليها، فسنجد نفس الاستعمال لهذه الصفة، أي أنهم كانوا: «يختمون جمع المذكر السالم بالميم مثل: «حميرم.. أي الحميريين...»[69]... وليس هذا فحسب ما يؤكد صدق انتماء أولئك الذين لايزال نسلهم ونسل أحفادهم يتعاقب في هذه المواقع..... بل هناك الكثير من الصيغ والرموز التي وجدناها واحدة الاستعمال عند الجميع، سواء من كان منهم قد سمي بالكنعانيين أو غيرهم كالآكاديين والبابليين وغيرهم... أو من بقي منهم على تسميته التي عرف بها في موطنه كالمعينين والسبئيين، لأنا لو رجعنا إلى نقوش كنعانية أخرى - قديمة - سنجد أنهم كانوا يستخدمون هذه الصيغة: «إل»، للنفي عموماً، إضافة لبعض الاستعمالات التي يحدد مدلولها في الجملة التي وضعت بها المقصود منها في هذا الاستعمال.... فمن استعمالها للنفي - مثلاً -، ورودها في بعض عبارات نقاش «اشمنعزر» ملك صيدا، التي وردت عبارته الحادية عشرة بهذه الصورة: «حلت زوايت زرع مملت ها أم أدم همت أل يكن لم شر

ش لمطوا...»[70]... وقد وردت ترجمتها هكذا: «الخلة ونسل ذلك الملك أو ذلك الإنسان، لا يكون لهم جذور من تحت»[71]..... وهذا الاستعمال - الكنعاني - «لإل» رمزاً للنفي، لم يكن قاصراً عليهم وحدهم؛ لأنا لو عدنا للموقع المتحدث عنه، سواء من كان بهذا الموقع معاصراً لإخوته الذين خرجوا من عندهم واستقروا خارج جزيرتهم، وظلوا على تسميتهم بالمعينيين، أو السبئيين فيما بعد، سنجد أنهم كانوا يستخدمون نفس الاستعمال الذي سمي كنعانياً.... فقد جاء في بعض النقوش التي قيل إنها كتبت بلهجات معينية، أو سبئية؛ قولهم: «إل يمنعوا.. أي لا يمنعوا...»[72].. وهذا الاستعمال، نجده بعينه الآن في موقع بني معين - الموقع المتحدث عنه -، وكذلك في المواقع الأخرى حوله كالغمر والعبادل، وجهات النظير، وصعدة وغيرها... وإذا كانت هذه المواقع كانت ولازالت تتحدث بهذه الصيغ والخصائص والرموز التي عثرت عنهم، في نقوشهم التي عثر عليها في مواقعهم... أفلا يعطينا ذلك يقيناً أن تلك اللهجات التي كتبت بها تلك النقوش هنا وهناك أنها واحدة وهذا يؤكد أن أولئك الذين سموا بالكنعانيين؛ هم معينيون وإن غلب عليهم مصطلح الكنعنة، وهذا ما ذهب إليه المستشرقون أنفسهم، الذين أكدوا على هذه الحقيقة حينما قارنوا بين الكنعانيين والمعينيين أرضاً ولغة وخطاً... وبهذا كله يتأكد لدينا أن ما سموا كنعانيين.. هم معينيون، وتحديداً من نفس الموقع الذي وجدنا به الأثر الذي جرّنا للحديث عنهم وهو موقع قبائل بني معين الواقع بجبال منطقة وادي جازان... بدليل - إضافة لما سبق - أن كثيراً من أسماء البطون والقبائل التي كانت تنضوي تحت تسمية الكنعانية، بقيت تحتفظ بأسماء ابائها العربية المعينية الأصلية بعد هجرتها وتفرقها في شتى الأقطار والبلدان والأقاليم، كما كانت تسمى بها في مواقع في جنوب جزيرة العرب، والتي لاتزال أكثر جذورها باقية بها، إلى الآن.... والتاريخ سجل للماضي والحاضر... ومنه روي «أن السيدة سارة - رضي الله تعالى عنها - زوج نبي الله إبراهيم - عليه

الصلاة والسلام –، قد توفيت بقرية في بلاد الشام تدعى «جيرون» من بلاد بني حبيب الكنعانيين...»[73]، وهنا تلاحظ أن تسمية هذه البطون الكنعانية بقيت كما هي عربية لم تتغير، بل إذا عدت إلى الموقع الذي نتحدث عنه وما حوله من مواقع ممتدة الآن لوجدت قبائلاً وبطونا لاتزال تسمى بنفس التسمية، وهم قبائل «آل حبيب» – بني حبيب – ووائلة والجهرة... ومثلهم قبائل وبطون الجويّين من شعوب كنعان.... فقد روى التاريخ أن نبي الله لوط – عليه الصلاة والسلام – «حينما خرج مع عساكر كنعان وفلسطين للقاء ملوك الشرق الذين زحفوا إلى أرض الشام..... وأنه عليه الصلاة والسلام – قد تراجع أمام المهاجرين الذين: «أصابوا من أهل يَسْعيين إلى فاران التي في البرية، وكان بها الجويون من شعوب كنعان أيضاً...»[74]... وبالرجوع إلى المواقع التي نتحدث عنها بجنوب جزيرة العرب، وجدنا أن هناك أكثر من موقع في هذه المنطقة يحمل ساكنوه هذه التسمية، فمثلاً – هناك جوّة بني شراحيل جهة الحقو، وبني مالك، وهناك: جوّة آل أمشيخ «الشيخ» جهة فيفا الناحية الشرقية، أي أنها في الوسط بين فيفا وبني مالك جهة جماعة وعاصمتها «منّبة»، وهناك جوّة الخبراية شرق العارضة – جازان –، وهناك جوّة قحطان «سراة عبيدة»... إذن فالحبل كان موصولاً... ولذلك لا تستبعد أن يكون أولئك الكنعانيون هم فعلاً من أصول هذه المواقع في جنوب جزيرة العرب، شأنهم في ذلك شأن البونيين – منهم – الكنعانيين – الذين خرجوا من مواقع آل البوني في جبال القشم جهة اليمن، والتي لازالت تدعى بهذه التسمية إلى الآن... إذن فأصحاب تلك الأسماء هم امتداد لهؤلاء، وقد حافظوا على أسماء أسرهم ولم يغيروها، بل أبقوها كما هي على عادة آبائهم وأجدادهم الأصلاء، ولذلك وجدنا ألسنتهم نسخاً من ألسنة هؤلاء؛ بدليل أن التاريخ قد روى أن أحفاد عمليق؛ قد كان خروجهم من جنوب جزيرة العرب من جهتين، جهة الشمال الشرقي؛ وهم من سموا بالفينقيين..... ومنهم من خرج من جهة الشمال الغربي، وهم من سموا بالكنعانيين، وقد سبق الحديث

عن أسباب تسميتهم بذلك... على هذا فالكنعانيون هم معينيون، وتحديداً من موقع بني معين.... وهم من معين جبال وادي جازان الواقع بجنوب المملكة العربية السعودية الآن... جنوب جزيرة العرب.

مراكز حضارات ما قبل الإسلام في جنوب الجزيرة العربية

(*) السهم يشير إلى الموقع الذي تسكنه قبائل بني معين، وهو – وما حول – الموقع الذي تدور حوله هذه الدراسة المصغرة.

(*) **ملاحظة**: هذه الخريطة مرتجلة ولم تراع مقياس الرسم المعتمد في رسم الخرائط وإنما وضعت المدن بشكل تقريبي

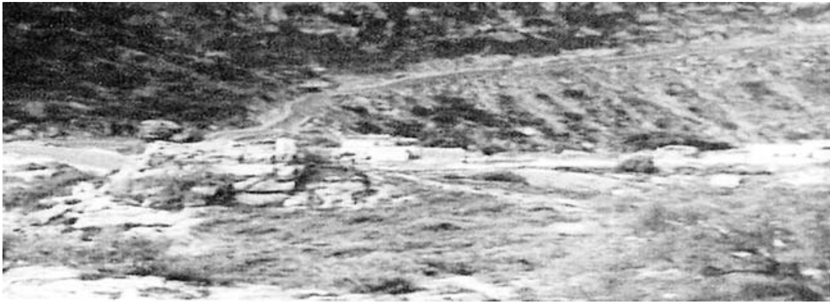
ملحق يوضح الصور التي أخذت من الموقع:

1 - الصورة رقم (1) توضح الموقع الأثري؛ بالمعبد القائم بأعلى الجبل - كما ستوضحه الصورة الثانية.... وتوضح كذلك الطبيعة الساحرة والجمال الخلاب حول الموقع. ونلاحظ إلى أسفل من الخلف من بعيد تظهر مساكن القبائل الآن، حول آثار المدينة القديمة، وبالقرب من المعبد بعض مساكن القائمين عليها قديماً.



الصورة رقم (1)

2 - الصورة رقم (2) توضح موقع المعبد القائم إلى الآن، وطبيعة المكان حوله، وإلى أسفل منه من الناحية الشمالية، لاحظ بعض الآثار التي كانت قائمة أسفل منه وتظهر أنها كانت لحمايته، وتلاحظ من الخلف من جهة الجبل الخط غير المعبد الموصل إلى موقع المعبد والمدينة الأثرية التي كانت حوله، وجمال طبيعة الجبال حوله التي تكاد تتحول خضرتها إلى سواد..



الصورة رقم (2)

3 – الصورة رقم (3) وكذلك صورة رقم (4) – وتوضح موقع المدينة الأثرية، وقد دمرت تدميراً كاملاً وتلاحظ فيها مواقع المساكن التي دمرت، وسعة المدينة وجمال الموقع الذي نامت عنه أعين القائمين على السياحة وتلاحظ في الصورة أحد أبناء قبائل بني معين الذين يصرون على أن هذه المدينة ومعبدها هي قرنو (قرنا)، وهو واحد من الذين دلونا على الموقع وما به من كنوز أثرية.... وتلاحظ خلفه أكوام المدينة المدمرة وبعض البقايا من صورها.



الصورة رقم (3)



الصورة رقم (4)

4 – صورة رقم (5، 6) – وهما يوضحان بقايا آثار المقبرة، وبقايا القبور الكثيرة المنتشرة بداخلها وتلاحظ قدمي أحد أبناء بني معين الذين كانوا معنا أثناء تجوالنا، وترددنا على هذا الموقع.

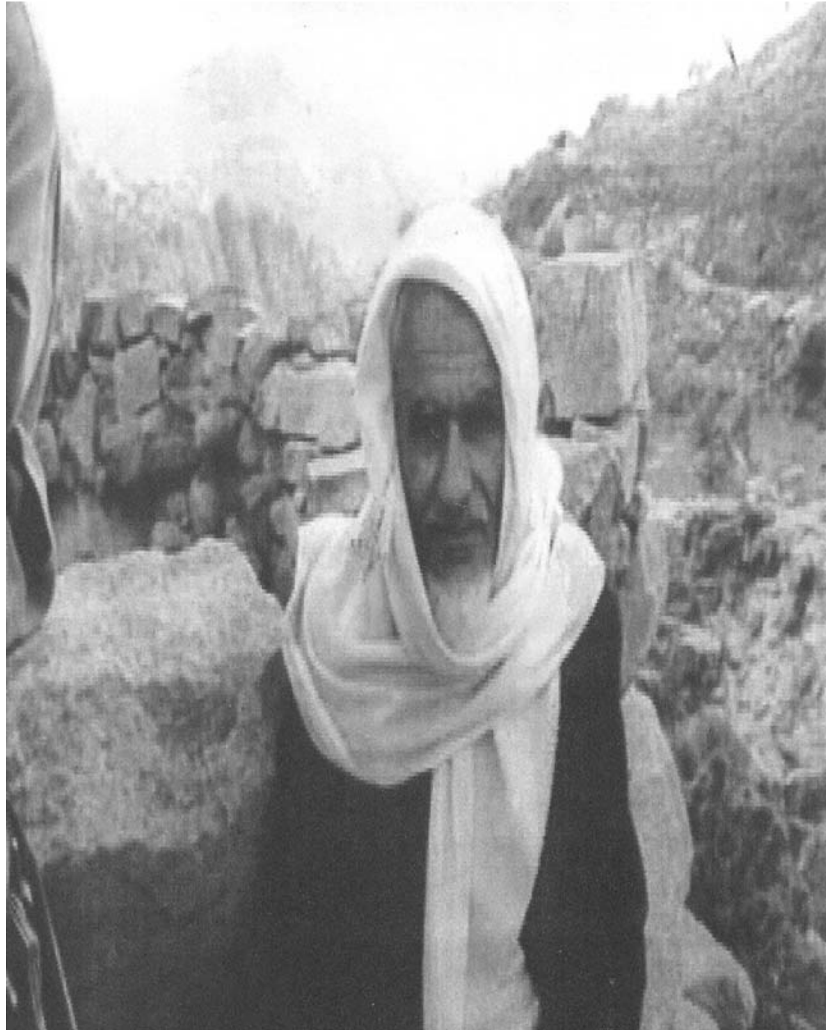


الصورة رقم (5)



الصورة رقم (6)

5 – صورة رقم (7) – ونلاحظ فيها بقايا، سور المدينة المدمر...... ونلاحظ في الصورة رقم (7) أحد شيوخ بني معين يقف وجزء من السور، خلفه وداخله يظهر جزء من موقع المدينة الجميل، وهو من الشيوخ المعمرين المتعصبين على أن هذه المدينة هي (قرنو – قرنا)....



الصورة رقم (7)

6 – الصورة رقم (8) أخذت لصخرة منصوبة داخل المعبد مكتوب عليها بالمسند (خي امتاب)، وحينما سألنا أحد الشيوخ الذين كانوا معنا أجاب إن الكتابة التي عليها تعني، أن من كان يذنب من أهل هذه المدينة يأتي ويقف أمام هذه الصخرة ويعترف بذنبه، ويطلب التوبة والصفح عما ارتكب، وتفسير الكتابة حرفياً، هو (أن خي، تأخذ مدلول خي الجمل الذي يوضح فوق ظهره ويحمل عليها الأحمال، و(امتاب) أي مكان التوبة) والمعنى كله هو (المكان الذي يتحمل الذنب عنك ويتوب عليك) وقد ترجم الأخ محمد بن مسعود الفيفي خط المسند المكتوب عليها، لأنه يجيد قراءته وكتابته.



الصورة رقم (8)

7 - الصورة رقم (9) - وهي توضح صخرة كبيرة داخل المعبد، يطلق عليها النصب،...... أي أنها الصخرة التي تذبح عندها القرابين التي يتقرب بها لصنم المعبد الموجود، في هذا الموقع، والصخرة كبيرة جداً كما هي في الصورة وقم (13) التي تلاحظ أنها قد وضع بها حفرة صغيرة في وسطها قلم أثناء التصوير. وهو يوضح إحدى النقر المحفورة على هذه الصخرة، وهي خاصة لوضع شيء ما قد كانوا يضعونه في هذه النقرة تقريباً.



الصورة رقم (9)

إذ هناك نقر كثيرة، وكل واحدة منها خاصة بشيء من ذلك، كالنقرة التي نلاحظها في الصورة رقم (10) وتلاحظ أن يد أحد الزملاء تشير إليها.... أما الصورة رقم (11) فهي توضح إحدى تلك النقر، ولكنها كما ترى هي أكبر تلك النقر، وهي خاصة يصب بها دماء القرابين التي تذبح تقرباً لصنم هذا المعبد ومثلها الصورة رقم: 9 و12، 13، 14.



الصورة رقم (10)



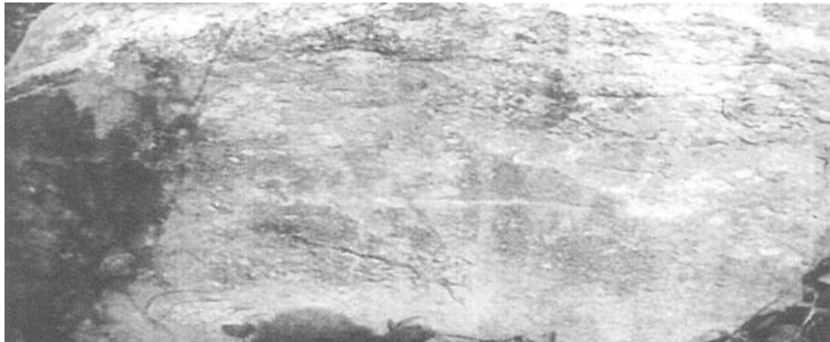
الصورة رقم (11)



الصورة رقم (12)



الصورة رقم (13)



الصورة رقم (14)

الهوامش

1) الحلقة المفقودة في امتداد عربية اللهجات السامية – عبدالرحمن محمد الرفاعي ص 28-29.
2) القاموس المحيط: 3/80، لسان العرب: 8/316، ومثل ذلك تاج العروس وغيره من المعاجم اللغوية.
3) المفصل، جواد علي: 1/532.
4) محمد بن مسعود الفيفي تسجيل مع تحريف بسيط من أجل صياغة الأسلوب.
5) تحدثنا عنه في كتاب (الفنون الشعبية بمنطقة جازان).
6) ملامح من فقه اللهجات العربية من الآكادية والكنعانية وحتى السبئية والعدنانية: ص 174.
7) تاريخ اللغات الساميات، ولغنسون، ص 57.
8) تاريخ اللغات الساميات، ولغنسون، ص 213.
9) تقع داخل الجزء التابع للمملكة العربية السعودية في جنوب جزيرة العرب.
10) تاريخ آداب العرب – الرافعي: 1/48،... الحلقة المفقودة في امتداد عربية الساميات: 31-32/ المؤلف.
11) تاريخ اللغات الساميات، ص 55.
12) تاريخ اللغات الساميات، ص 208.
13) تاريخ اللغات الساميات، ص 213.
14، 15، 16) نقوش يمانية، ص 83... العربية القديمة، ص 110، 111،... لهجات اليمن لشرف الدين: ص 15، 19...، فقه اللهجات العربية القديمة: ص 153، 155، 156.
17) تاريخ اللغات السامية، ولغنسون: ص 29-30.
18) ولفنسون، ص 53.
19) فقه العربية القديمة: ص 155-156.
20) مختارات من نقوش يمانية، ص 95.
21) هذه كلها مواقع حول الموقع الذي اكتشفناه في جبال منطقة وادي جازان، جنوب المملكة العربية السعودية الآن.
22) تسجيلات صوتية وخطية من تلك المواقع أخذت ميدانياً.
23) فقه العربيات: ص 150.

24) فقه العربيات ص 150، راجع كابلس، ص: 115.

25) تسجيل ميداني موقع بني معين.

26) موضوع التبلبل وبداية اللهجات العامية هذا باب قائم بذاته في كتاب «الحلقة المفقودة» الذي أخذنا منه هذه العجالة.

27) تاريخ السامية، ولغنسون: ص 15.

28) المرجع السابق: ص 15.

29) علي يحيى جار اللغبي، ومحمد قاسم اللغبي، وسلمان اللغبي من العبادل: تسجيلاً.

30) محمد بن مسعود الفيفي: لهجات فيفا = مخطوط.

31) هو مفرح الريثي.

32) ملامح في فقه العربيات القديمة، ص 193.

33) ولغنسون: ص 288.

34) الحلقة المفقودة للمؤلف/ عبدالرحمن الرفاعي: ص 46-53.

35) ولفنسون: ص 54.

36) sudarbischechrestomathie ص 5.

37) Ephemevis: ErsterBand ص 109-135.

38) mavjolioth: relation between arabs & Isvalites ص 7، 27.

39) ولغنسون، ص 211.

40) ولغنسون، ص 210.

41) ص 568 و1/569.

42) لأن هذا الموضوع بإيجاز من كتاب الحلقة المفقودة في عربية الساميات، للباحث نفسه.

43) ولغنسون، ص 42-211.

44) يستحسن أن يرجع لهذا في الحلقة المفقودة إلخ.

45) العربية القديمة: ص 75.

46) العربية القديمة: ص 74.

47) يعني الكنعانية وأخواتها من آكادية وبابلية.

48) ولغنسون، ص 24.

49) ملامح من فقه العربيات القديمة ص: 202.

50) لهجات فيفا – لمحمد بن مسعود الفيفي – مخطوط ص: 85.

51) ملامح في فقه العربيات، ص: 203.

52) هذه المنطقة بمواقعها تقع جنوب المملكة العربية السعودية وقد كتبنا عنها كتابة مطولة في البحث الأم (الحلقة المفقودة).

53) مقابلة شخصية مع الشيخ/ علي بن يحيى بن جابر العبدلي أحد مشائخ العبادل.

54) ملامح فقه اللهجات العربيات القديمة ص: 345.

55) لهجات فيفا، محمد بن مسعود الفيفي، مخطوط ص: 85.

56) محمد بن قاسم اللغبي العبدلي، تسجيل صوتي، محمد بن مسعود الفيفي/ لهجات فيفا/ مخطوط ص: 106.

57) ملامح من فقه العربيات القديمة، ص: 243-244.

58) ولغنسون، ص 60-61.

59) الطبري – تاريخ ص: 320-1/321.

60) الإكليل – الهمذاني: ج 4.

61) مجلة الفيصل عدد (76) سنة (1983م)، ص: 81.

62) يرجع لهذا الموضوع لبحث «الحلقة المفقودة في عربية اللهجات السامية» – لعبدالرحمن الرفاعي.

63) لهجات اليمن/ شرف الدين.

64) علي يحيى جابر اللغبي (تسجيل).

65) ولغنسون ص: 63.

66) المرجع السابق، ص: 63.

67) تسجيلات ميدانية من نفس المواقع المتحدث عنها، ورسالة خطية من الأستاذ/ محمد بن مسعود الفيفي.

68) لهجات اليمن قديماً وحديثاً – أحمد شرف الدين ص: 17.

69، 70) ولغنسون ص: 69-70، ومشافهة: عن محمد بن قاسم اللغبي وسلمان العبدلي.

71) شرف الدين، لهجات اليمن.

72) ابن خلدون ص: 2/69.

73، 74) ابن خلدون ص: 2/64.

المصادر والمراجع

أولاً: المقابلات والتسجيلات والمساهمات:

1) الأستاذ/ عبدالعزيز الهويدي عضو مجلس إدارة نادي جازان ووكيل إمارة منطقة جازان المساعد كان له فضل تسهيلات التنقل وإعطاء التوجيهات لتسهيل ما أريد من مقابلات وتسجيلات.
2) علي بن يحيى بن جابر العبدلي/ أحد مشائخ العبادل/ تمت معه مقابلات وتسجيلات صوتية متعددة.
3) علي حسين كبيشي/ شيخ بني خالد بني مالك/ عدة اتصالات هاتفية وتسجيلات صوتية ومقابلات مع كبار السن.
4) محمد بن مسعود الفيفي/ أحد أبناء جبال فيفا المثقفين/ تمت معه عدة جلسات ومقابلات وتسجيلات صوتية وخطية.
5) محمد بن قاسم اللغبي العبدلي/ كان طالباً عندي - بالقسم العلمي بثانوية معاذ بن جبل بجيزان عدة جلسات ومقابلات وتسجيلات صوتية وخطية.
6) سلمان اللغبي العبدلي/ أحد معلمي جبال العبادل/ جلسات وتسجيلات صوتية وخطية.
7) مفرح الريثي/ أحد أبناء جبال الريث تمت معه اتصالات هاتفية وتسجيلات صوتية متعددة.

ثانياً: المصادر والمراجع:

1) الآكادية/ مقدمة: المستشرق كايلس.
2) الإكليل/ ج 3، 4: أبو الحسن الهمذاني.
3) تاريخ ابن خلدون: ابن خلدون.
4) تاريخ الطبري: الطبري.
5) تاريخ اللغات السامية: المستشرق ولغنسون.
6) تاريخ آداب العرب/ ج 1: مصطفى صادق الرافعي.
7) تاريخ العروس: الزبيدي.
8) التطور النحوي للغة العربية: المستشرق/ ج/ برجش تراس.
9) جدة والكنعانيون بفرسان: عبدالرحمن محمد الرفاعي.

10) الجينات والشعوب واللغات: لويجي لوفاكافاللي – سوفورزا/ ترجمة: أحمد مستجير.

11) الحلقة المفقودة في امتداد عربية اللهجات السامية: عبدالرحمن محمد الرفاعي.

12) العربية/ دراسات في اللغة واللهجات والأساليب: المستشرق/ يوها هان فك. ترجمة: د. رمضان عبدالتواب.

13) العربية القديمة ولهجاتها: عادل محاد مسعود مريخ.

14) القاموس المحيط، ج 3: الفيروزابادي.

15) لسان العرب: ابن منظور.

16) لهجات اليمن/ القديمة والحديثة: أحمد حسين شرف الدين.

17) لهجات فيفا/ مخطوط: محمد بن مسعود الفيفي.

18) اللهجات العربية القديمة: المستشرق/ GHAMR ABIN ترجمة: عبدالرحمن أيوب.

19) لغة آدم: محمد رشيد ناصر ذوق.

20) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام: د. جواد علي.

21) ملامح في فقه اللهجات العربيات من الآكادية والكنعانية وحتى السبئية والعدنانية: د. محمد بهجت القبيسي.

22) مختارات من نقوش يمانية: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم.

23) مدخل إلى نحو اللغات السامية القارينة: سباتينو أدفارد أولندورف/ أنطون شيتلر/ فلرام فون زك. ترجمة: مهدي الخوري وعبدالمجيد المطلبي.

24) الكتابة العربية والسامية: د. رمزي بعلبكي.

25) في قواعد الساميات: د. رمضان عبدالتواب.

26) معجم القبائل العربية: عمر رضي كحالة.

27) العربية تاريخ وتطور: د. إبراهيم السمرائي.

28) شمس العلوم: نشوان الحميري.



وجه لثلاث مراءٍ: الخيام كما قرأه البستاني ورامي والعريض

عيسى علي العاكوب(*)

خلاصة البحث:

يعد غياث الدين أبو الفتح (أو حفص) الحكيم عمر الخيّام النيسابوري (439-527هـ/ 1047-1123م) واحداً من الشعراء الفلاسفة الكبار الذين تركوا أصداءً مدوية في أرجاء العالم المحتفي بالفن والفكر والتأمل. وبرغم أنه يُشهد للخيام بالألمعية في علوم الرياضيات والفلك والنجوم، أتت شهرة الخيّام من رباعياته التي نظمها باللسان الفارسي، فكان لها أن تنداح على ألسنة أقوام مختلفة وتجعل من الخيام إيرانياً يتحدث بكل لسان ومن إيران جغرافية وشعباً تهفو إليهما قلوب عشاق المعنى الجميل والترنيمة الدافئة والحكمة المنطوية على فصل الخطاب.

ويتراءى أن طريقة الإيرانيين في تقديم المعاني في قوالب فنية أخّاذة،

(*) ناقد سوري.

والطابع التأملي والوجداني، والاغتراف من معين نفس مشدودة متوترة، والنظر العميق في الخلق والوجود والمصير، والجرأة في مناقشة قضايا تحس بها الأرواح العارفة، هذه جميعاً كانت عوامل فعّالة عملت على شد الكثيرين من أهل الأرض رجالاً ونساءً إلى رباعيات الخيّام.

وإذا كانت رباعيات الخيّام قد أثارت أفواجاً من الأنام، وغدت ترانيم ترددها حناجر الشداة الهائمين على امتداد أصقاع البسيطة، فإنها من نوع الشعر الذي أبهج وأزعج، وأحل وحرّم، ونقض وأبرم، وهي على الحقيقة شعر يحمل عقيدة، وعقيدة تحمل شعراً، وسرور يثير الخشية، وحياة يصحبها موت، وموت يدعو إلى الحياة. وبقي الخيام بعد هذا كله يرنو من بعيد إلى هؤلاء الذين ابتهجوا بترانيمه وشدتهم آراؤه وراعتهم تحذيراته.

وقد انشغل الأدب العربي الحديث بالخيّام ورباعياته، فكثر مترجمو الرباعيات العرب كثرة بالغة، وتعدد من تحدثوا عن الخيّام، وحاولوا تقديم صورة قريبة في اعتقادهم إلى صورته الحقيقية.

ويقدم البحث الذي بين أيدينا قراءة لثلاثة تصورات لشخصية الخيام قدمها ثلاثة من الشعراء العرب الكبار، ترجموا رباعيات الخيّام إلى العربية في الشطر الأول من القرن العشرين، وهم وديع البستاني وأحمد رامي وإبراهيم العُريّض. والتصورات المستخلصة هنا مستمدة من مقدمات هؤلاء الشعراء لترجماتهم. ويجدّ البحث في محاولة كشف بواعثهم في الترجمة، وبيان سعيهم الجاد لكشف الخيوط الرئيسة المشكّلة لنسيج شخصية هذا المبدع الكبير، واستخدامهم المعطى التاريخي في حياة الرجل والروح الذي صوّرته رباعياته، لكي يقدموا لقرائهم العرب خيّاماً يأكل الطعام ويمشي في الأسواق، خيّاماً طلع على الدنيا ذات يوم وملأ الأرض عبقاً شعرياً تستطيبه مشام أولئك الذين أحبوا الجميل وازدهتهم تجلياته في عالم الخلق.

الخيّام الشخصية الجامعة للأضداد:

ربما تكون فكرة كون الإنسان عالماً صغيراً microcosm معبرة جيداً عند الحديث عن شخصية الحكيم الشاعر عمر الخيّام، فقد جمعت هذه الشخصية من الأضداد ما لا نجده إلا في آحاد البشر الذين يقول لنا الشاعر العارف سناني الغزنوي إنهم لا يأتون إلى الدنيا في أحقاب متباعدة متطاولة. وبين يدي الآن كتاب جامع ألفه أحد الأساتذة الإيرانيين البارعين وأعطاه عنواناً تعرف طبيعته حركة التأليف الإيراني في العصر الحديث:

خيّام نامه

روزگار، فلسفة وشعر خيّام

ويعني ذلك حرفياً:

كتاب الخيّام – عصر الخيّام وفلسفته وشعره

وعرض في تضاعيفه لقضايا وفكر ومباحث تصوّر امتدادات هذه الشخصية التي طلعت على الدنيا طلوع ربيع الشاعر العربي البحتري (ت 284هـ) الذي أتى يختال ضاحكاً من الحُسن حتى كاد أن يتكلما.

وقد جاء متن كتاب الأستاذ محمد رضا قنبري الذين نحن في صدده في 366 صفحة من القطع الكبير وفي خمسة وعشرين فصلاً، وشغل مع تعليقاته ومراجعه وفهارسه 631 صفحة. ومن الفصول التي تلقي شعاعاً بسيطاً على هذه الشخصية المتعددة الجوانب: الخيّام العالِم، قالب الرّباعي، الشعر الفلسفي، الخيّام والصوفية، الخيّام واللاأدريون، الخيّام وأهل التناسخ، الخيّام وإخوان الصّفا، الخيّام والباطنية، الخيّام في بستان أبيقور، الخيّام في بلاط الزنادقة، الخيّام من أتباع الحكمة الزروانية، الخيّام وحديث

الموت، الخيّام والثواب الموهوم، أصل التناقض، حكاية نوروزنامه، بعض مصادر فكر الخيّام، تأثير ابن سينا في الخيّام، الخيّام الراحل إلى الغرب.

تلك إذاً قضايا عرض لها مؤلف «خيّام نامه»، وهي تدلل تماماً على شخصية شبيهة بعصا موسى عليه السلام التي ضرب بها الحجر ﴿**فانفجرت منه اثنتا عشرة عيناً قد عَلِم كل أُناسٍ مشربهم**﴾ [البقرة، 60]، شخصية يلفّها التناقض والتضاد، ويذهب الأستاذ الدكتور شفيعي كدكني، الناقد الأدبي الإيراني الكبير، إلى القول: «ليس لديّ أي شك في أن كل فنان عظيم يحمل في صميم كينونته تناقضاً ضرورياً. وهو تناقض إذا آل في وقت من الأوقات إلى زوال أحد النقيضين، لم يبق له من الفن إلا حذلقاته. ويكون كشف مركز هذه القدرات في الفنان أمراً عصياً جداً، أحياناً.. وما الإبداع الفني سوى تجلّ بين الفينة والأخرى لهذا التناقض. وقد كان الخيّام وجلال الدين الرومي وحافظ الشيرازي، وحتى الفردوسي، أسارى هذا التناقض»[1]. ويضرب الدكتور كدكني مثالاً لتأثير التناقض في الخلق الفني ما حصل من انحطاط الأدب في العهد السوفييتي في روسية لأنه لم يُفتح مجال لهذا التناقض إذ ذاك! وكان يقال: لابد من إزالة أحد طرفي هذا التناقض لمصلحة إيديولوجيا الحزب، ولم يدر أولئك أن إزالة أحد قطبي هذا التناقض هي انتهاء للخلق الفني. بل يمضي الدكتور كدكني إلى أبعد من ذلك فيقول: «في مقدوري أن أقول بوضوح تام إنني إلى اليوم لم أر البتة شعراً حزبياً أو دينياً خالصاً ذا قيمة فنية كبيرة. ولا شك في أنه إذا ما وُجد شعر ديني يحمل قيمة فنية فلابد من أن ينطوي على صبغة من العرفان وأحياناً الزندقة، وهذا أمر لازم لتحليق الفن»[2].

وأياً كان الرأي فيما قال الدكتور كدكني، ينبغي التسليم بالشخصية المبنية على الأضداد في شخص الخيّام، ونحن نقر بالمقولة العرفانية التي يؤكدها مولانا الرومي التي تذهب إلى أن تجليات الفعالية الضدية تعبر عن

العظمة، ولو لم يصنع العظيم أرضاً وسماءً وليلاً ونهاراً وموتاً وحياة.. لما عُرفت عظمته، ومن هنا يكون عند الملوك مشانق وعندهم إلى جانب ذلك هدايا وأعطيات. ويرى عالِم الرياضة والمنجِّم والأديب الفرنسي الشهير Piere Salet شخصية الخيّام من خلال فكرة التناقض هذه، ويقول: «الخيّام عالِمٌ لا نظير له مزج الإحساسات والدقائق واللطائف الشعرية بالفِكَر الفلسفية العالية والنظريات العلمية العميقة، وجمع بين الشاعر والعالم في شخص واحد، ويعني ذلك على الحقيقة أن نوعاً من التضاد متوارٍ في وجوده وكيانه، ورقة أحاسيسه شعرية جداً، وعشقه وشرابه ومعشوقه واقعية أيضاً. ومن جهة أخرى فإن نبوغه الخصب كان يدعوه دائماً إلى التفكير في الوجود، وهو مدرك تماماً عظمة الخلق، وهو من ثمّ مؤمن بالله خالق الخلق، ولكنه كان ينظر إلى الأديان المختلفة بعين الشك. وهو يرى أن الأديان جميعاً كانت تنشد الحقيقة، تلك الحقيقة التي لم يعثر عليها أي منها. هكذا كان الخيّام الشاب يفكر، حتى قاده التفكير في الوجود شيئاً فشيئاً إلى التشاؤم. ولأنه كان عالماً كبيراً لم يكتف بهذا أيضاً، وهكذا واصل التفكير، وفي النهاية ثار أمام أسرار الوجود: لا، لم يظفر أحد بالحقيقة، ومن ظنوا أنهم فعلوا ذلك «حكوا خرافة ثم أووا إلى النوم»[3].

تلكم هي عناصر شخصية الخيّام إذاً: المزج بين العلم والشعر، وبين الشعر والواقع، إدراك عظمة الخلق والإيمان بالخالق، الأديان تنشد الحقيقة لكن لم تجتمع الحقيقة في أي منها: التفكير المفضي إلى التشاؤم والثورة.

وربما يكون من الأسباب التي ضاعفت الإحساس بإبهام شخصية الخيّام وتناقضها أنه لم يتصد لدراسة آثاره مجتمعة إلا النزر اليسير من الدارسين. ويبدو أن حظ العلماء من دارسيه وقف عند آثاره العلمية، أما الأدباء والشعراء والمفكرون فقد انشغلوا قبل كل شيء برباعياته. وثمة من البحّاثة من انتبه إلى هذا الأمر فقال: «إن التركيز على خيّام الرباعيات

وإهمال خيّام الرسائل أوقع عدداً كبيراً من كبار أرباب التحقيق في الخطأ والزلل في شأن المشرب الفكري والفلسفي للخيّام. وينبغي أن يُحكم على الخيّام من آثاره كلها، تلك الآثار التي أذاعت صيت إيران والإيرانيين في أرجاء المعمورة»[4].

ويظل من الأسئلة المحتاجة إلى الإجابة: أكان الخيّام شاعراً أم فيلسوفاً أم شاعراً فيلسوفاً..؟ فقد قال الخيام شعراً فيه تفلسف، ويعرض لأسئلة الوجود الأساسية التي عرفت البشرية شيئاً كثيراً منها «وإن مسائل من قبيل حدوث العالم وقِدَمه، والمعاد الجسماني، والحلول والاتحاد والتناسخ والواحد والمتعدد، والجبر والاختيار، والتعديل والتحوير، والهيولي والذرّة، والمبدأ والمعاد، والخير والشر، والخلاء والملاء، وأفعال الله، ونظائر ذلك من المباحث الكلامية والفلسفية، كانت الفضاء الذي دارت فيه فِكَر الخيّام»[5].

وربما تكون أبرز خصيصة لشخصية الخيّام هي الدعوة العلمية إلى تبني فِكَره وتأمله واستنتاجاته. ويبدو أنه أحس بأن قيمة الفِكَر تقوم على تحويلها واقعاً معيشاً وأن عليه أن يعيش هو فِكَره وأن يدعو إليها. والشخصيات التي من هذا القبيل إما أن تُحَب وإما أن تُكرَه، وربما يمثل الأنبياء درجة عالية في هذا السلّم. ولسنا ندري على الحقيقة ما إذا كانت رباعيات الخيّام تعبيراً عن الخيّام الشاعر أم الفيلسوف. ولديّ حدس أنه اختار قالب الربّاعي اختياراً ليكون وعاءً لنقل فِكَره التي تخالف في كثير من الأحيان ما تواطأ عليه الناس. فإن سحر الرّباعي الفارسي يولّد في النفس حالاً من السحر الحلال يجعل غير المقبول في الصحو مقبولاً. ويجد المرء نفسه أميل إلى القول إن الخيّام كشف نفسه للآخرين، واكتشفها هو في آليات التعبير الفني في الرباعيات، ولم يكشفها ويكتشفها في الرياضيات أو النجوم أو التفلسف المجرّد. ولعله في هذه الوجهة يُفهم قول الأستاذ محمد

رضا قنبري: «وبرغم أن محققي تاريخ العلم أيضاً ذكروا الخيّام بلقب الفيلسوف، أدركوا في إطار مقارنته بالشاعر الروماني هوراس أن ارتباط كل منهما بالشعر أكثر وأوضح من ارتباطه بالفلسفة»[6]. أي أنه إذا طُلب منا أن ندعو الخيّام شاعراً أو فيلسوفاً كان الأفضل أن نعده شاعراً لا فيلسوفاً. ولا تنافي وجهة النظر هذه تسميتنا رباعيات الخيّام شعراً فلسفياً»[7].

تلك تأملات وتبصّرات في الشخصية الخيامية من نافذة العالم الفكري لمتأملين إيرانيين وغربيين. وحين أتيح للعرب في العصر الحديث أن يتعرفوا رباعيات الخيّام عبر الترجمة الإنكليزية في أول الأمر، ازدهاهم الربّاعي الخيّامي، بما انطوى عليه من فن روحي عقلي يحكي بعداً عميقاً من أبعاد النفس استطاعت آليات الفن الشعري في الربّاعي أن تظهره بكل خاصياته وأصباغه. ومن هنا نستطيع القول مطمئنين إن بداية تعرّف العرب المحدثين الخيّام إنما جاءت من رباعياته لا من علمه المجرّد وفلسفته الذهنية الصرفة. تعرّف العرب المحدثون إذاً خيّام الرباعيات ولم يتعرفوا خيّام الرسائل، في مصطلح أحد الباحثين الإيرانيين. والرباعيات كما يقول الأستاذ محمد رضا قنبري: «اكتسبت صورتها النهائية من التناقض الفلسفي في فكر الخيّام. ويمكن أن نتصور بسهولة أن الرباعيات قد نُظمت تحت الضغط الروحي الثقيل، والحاد، وكأنه بإنشاد كل رباعية استطاع الخيام أن يُنقص جزءاً من توتره الذهني، وهكذا لم يكن الربّاعي قالباً شعرياً صرفاً، بل ملاذاً لوجود الخيّام الشعري الملتهب وضميره الذي استولت عليه دائماً أسئلة الوجود»[8].

وقد آثرنا هنا أن نقدم ثلاثة تصورات لشخصية الخيام، قدمها ثلاثة من كبار الشعراء العرب في العصر الحديث عرفوا الخيام من رباعياته وترجموا هذه الرباعيات ترجمات شعرية، وهم: وديع البستاني، وأحمد

رامي، وإبراهيم العريّض. وسنحاول فيما يأتي تجلية الصورة التي قدمها كل من الثلاثة للخيّام.

الخيام في مرآة البستاني:

أعطى وديع البستاني ترجمته لرباعيات الخيام هذا العنوان:

رباعيات عمر الخيام – الفلكي الشاعر الفيلسوف الفارسي

معرّبة نظماً بقلم وديع البستاني

وصدرت الطبعة الأولى في الشهر الثاني من سنة 1912م، في القاهرة. ويعلق البستاني في مقدمة الطبعة الثالثة لترجمته مشيراً إلى الطبعة الأولى بالقول: «وبها (الطبعة الأولى للترجمة) فتحتُ الباب عن الأدب الخيّامي لأبناء العربية، في عصر العروبة الجديد»(9).

وعصر العروبة الجديد يعني عند البستاني العصر الذي يتحمل مضمونات الخيّام ويكثر فيه من يقبلون آراء الخيام وربما يستجيدونها ويطربون لها، فهو يقول بعد صفحتين من المقدمة نفسها: «وسأثبت في الإخراج الثالث كلمة المنفلوطي إليّ، بخط يده الكريمة، فإنها كانت تُرسي ومِجَنّي، وبها ادّرعتُ يوم فتحت الباب عن أدب فكري جريء، رُمي صاحبه بالزندقة في حياته، وبالتهتك بعد مماته. وها أنذا اليوم، ورائي جيش من إخواني العُمريين العرب، وقد انطلقت الحرية الفكرية انطلاقاً كاد يلتبس ببوح الإباحة وفوضاها. وقد أمن القائل مغبة القول، وبات الويل ويلَ الفكر والسليقة والخلق، تيارٌ تطور، يقال له التجدد، جار جارف»(10).

وفي مستطاع الدارس أن يستخلص هنا شيئاً من بواعث البستاني على الترجمة والجو الذي انتشرت فيه الترجمة. فقد شاء البستاني أن يفتح

لجمهوره العربي باب أدب فكري جديد. وعلينا أن نستكمل الصورة بتذكر أن البستاني شاعر مسيحي يكتب لجمهور جمهرته من أهل الإسلام، وقد نشر هذه الترجمة في مصر، ومصر في هذا العصر تموج بضروب شتى من الاضطرابات.

وقد تضمنت مقدمة البستاني لترجمته طائفة من القضايا تتناول ولادة الخيّام ونسبه ووفاته ونشأته وعلومه وأعماله وفلسفته وشعره والرباعيات في اللغات العربية، وترجمته هو التي أعطاها قالب السباعيات[11]. والذي يهمنا هو فقط استنتاجات البستاني أو تبصراته الخاصة لشخصية الخيّام دون الالتفات إلى الآراء المدونة حول الخيام والخلاصات التي قدمها من عرضوا لشخصيته في الأعصر المختلفة ومن الأجناس المتباينة.

عقد البستاني عنواناً جانبياً في تضاعيف مقدمته سماه: فلسفته وشعره. ولا شك في أن الفلسفة والشعر هما المفتاح لباب شخصية الخيّام. ونخال أن البستاني هنا كان تحت وطأة قراءاته حول الخيّام بالإنكليزية والفرنسية والإيطالية.. ذلك أن السؤال عن جوهر شخصية الخيّام بالطريقة التي أخذ بها البستاني نفسه هو من طبيعة التفكير الغربي، الحديث منه خاصة، الذي يحاول تقديم نظرة كلية إلى الشخصية ترى فيها شيئاً واحداً ذا تجليات مختلفة. ولا جدال في شأن حظ البستاني من الثقافة الغربية. وقد قدم البستاني في عدد من الأسطر صورة متكاملة لشخصية الخيّام في العصر الذي عاش فيه. واستند في رسم ملامحها إلى ما كتبه من ترجموا للخيّام من القدماء والمحدثين ورآه البستاني مجارياً للرباعيات نفسها[12]. وأول ما يلفت الانتباه في وصف البستاني فلسفة الخيّام وشعره حرصه على تأكيد الطابع العملي لحياة الخيّام، أو الممارسة الفعلية اليومية. ولست على يقين من الدرجة التي كان عليها البستاني في رسمه لهذه الصورة مجتهداً أو مقلداً. وتبدو لنا الشخصية الخيامية التي قدمها البستاني منفعلة بأمرين:

العلوم التي عالجها الخيّام، وأهل زمانه. يقول البستاني: «أجل كان الخيام رياضياً يعالج الأرقام ويضرب أخماسها بأسداسها، وفلكياً يساهر النجوم ويرصد ثوابتها وسياراتها. ولكن علم الأرقام لم يكن ليشغله عن علم الكلام، ولا كان سير النجوم ليلهيه عن سير الأنام. فقد كان في عزلته يستعيد رائد الطرف من مسارح النجوم والأقمار، ويحل عقال الفكر من مشكلات الأتساع والأعشار، وينظر حوله فيرى من الطبيعة نباتاً نامياً، ونهراً جارياً، وطائراً شادياً، ومن الناس جائراً عاتياً، ولئيماً مداجياً، ونقياً مرائياً، فيطرق مفكراً في شأن الإنسان ومصيره، معتبراً بجهله وغروره، فيتراءى له الوجود فانياً، والحاضر ماضياً، والمستقبل حاضراً، فكان بذلك فيلسوفاً وشاعراً. ولد الخيام فيلسوفاً، وعاش عيشة الفيلسوف، وشاعراً وعاش عيشة الشاعر، ومات فيلسوفاً وشاعراً»(13).

هكذا يبدو الخيّام في مَرسم البستاني شبيهاً بجبل الشاعر الأندلسي ابن خفاجة: طوال الليالي مفكرٌ في العواقب. ويبدو العنصر الطاغي على شخصية الخيّام متمثلاً في عنصر التأمل الساعي إلى اكتشاف سر الخلق والفناء والمصير. ولعل المرء يستطيع القول إن الخيّام كان يعيش محنة العقل القاصر عن إدراك ألغاز الوجود. والفارق بين الخيّام وغيره هو الفارق بين من يهمه أن يعرف ومن ليس كذلك. ألح في سبيل أن يعرف فازداد جهلاً. والسؤال الذي يقدم نفسه هنا هو أن الإسلام بمصادره الأساسية، وكذا الأديان الأخر، أجابت عن كثير من الأسئلة التي ألحّت على ذهن الخيّام، لكن الخيام فيما يبدو انصرف عنها، يبدو كمن أراد أن يكشف مجاهل طريق فاكتشف أنه عاجز، وهذا نفسه شكل من أشكال العلم، فالعجز عن المعرفة معرفة.

ويعرض البستاني صورة الخيّام في قالب من صراع الفكر والعقائد، ويهتم بما قيل من نزاع الخيّام مع صوفية عصره. والحقيقة أن من كتبوا عن

نيسابور وخراسان في ذلك الوقت يشيرون بوضوح إلى الاضطراب السياسي والفكري والعقدي الذي شهده ذلك العصر والمصر. وعند البستاني «كان الخيام ذا فكر ثاقب» ونفس ذكية، فلم تُغش بصيرته حجبُ التضليل، ولا انعقدت لكنته بحجة القال والقيل، فراح يزيف أقوالهم، وينتقد أعمالهم، ويرميهم بكل سهم صائبٍ من الحقيقة كبدَها. وراحوا يرمونه بالكفر والإلحاد، ويسلقونه بأسنة ألسنة حداد»(14).

ثم عرض البستاني لقول من قالوا إن الخيّام كان فيلسوفاً مادياً مثل لو كريشوس، ولقول من قالوا إنه كان صوفياً بحتاً «وأنه كان يتغزل بالشراب تغزلا، ويريد به العزة الإلهية، شأن ابن الفارض من شعراء العربية، وحافظ من شعراء الفارسية»(15). وينتهي البستاني إلى الحيرة في شأن ما كان عليه الخيّام حقاً: خليعاً ماجناً أو فيلسوفاً نزيهاً عفيفاً.

ثم نجده يعرض للشبه الذي لاحظه بعضهم بين رباعيات الخيّام ولزوميات المعري، ويشير إلى نقاط التقاء الأثرين(16)، ويرجع استبعاد اقتباس شاعر الرباعيات من شاعر اللزوميات(17). ويستغرب المرء قول البستاني: «فالأولى بنا أن نحسب النيسابوري مستمداً من «جمهورية أفلاطون» من أن نلبسه عار السرقة من لزوميات شاعر المعرة»(18). والذي يبدو لنا أن البون شاسع بين مشرب الخيّام ومذهب كل من المعري وأفلاطون، ونرى الخيام صاحب مذهب ألح في الدعوة إليه:

اشرب المدامَ، التي تزيل من القلب همّ الكثرة والقِلّة

وتبعده عن الانشغال بالاثنتين والسبعين مِلّة،

ولا تتعفف عن الكيمياء التي

تَناولُ جرعة واحدة منها يزيلُ ألف عِلّة وعلة

إن الذي شاء الخيّام أن يقوله للناس وقاله مراراً: لِمَ القلق ومزيل القلق موجود؟ وهل هناك ما يستحق أن نقلق من أجله؟ وإذا كان ثمة ما يبعث في النفس السرور والبهجة فلم العزوف عنه؟ الخيّام فيما نرى ممتلئ بما يريد أن يقوله. وما قاله يعرف الناس جزءاً منه، ولكنهم لا يمضون فيه إلى الحد الذي مضى إليه الخيّام.

وربما تبدو الصورة الخيالية لدى البستاني أكثر وضوحاً حين يقدّم قول أحد مترجمي الخيام الغربيين: «وقد أعجبني في هذا الصدد قول أحد مترجميه الغربيين: «إن الخيام بسعة علمه واطلاعه كان مسلماً طليق الفكر من قيود التقاليد، وشديد الجرأة على المجاهرة باعتقاده المطابق للمعقول ولو جاء مخالفاً للمنقول، شأن السواد الأعظم من علماء المسيحيين اليوم الذين يُصْلون رجال الدين حرباً عواناً، ويرمون الرؤساء الروحيين بأسهم الانتقاد والتثريب»[19].

وحكاية سعة العلم هذه لا ينبغي أن تمر من دون تعليق. وقد يوافق المرء ما يذهب إليه بعض الإيرانيين من القول: «لعل اطلاع الخيّام على الفلسفة والحكمة وقربه من ابن سينا وتعرّفه آراء فلاسفة اليونان القدماء، هي التي فسحت المجال لأن يوجد في رباعياته مفهومات مثل الشك والحيرة ونشدان المسرّة، لكنه من الصعب تأكيد ذلك. ولأنه شخص قرأ كثير من الكتب وفكّر كثيراً أدرك في النهاية أن ما كان يعده حقيقة ليس هو حقيقة في ذاته بل ظلاً للحقيقة، ومن هنا فنحن عاجزون عن الوصول إلى الحقيقة. وربما كانت هذه هي الأسباب التي دعت إلى رميه بالإلحاد، ذلك لأنه كان يقول إن الإنسان عاجز عن درك الحقيقة»[20].

ومهما يكن الأمر، فلابد من الإشارة إلى أن البستاني نفسه ظل حائراً حتى النهاية إزاء شخصية الخيام التي حاول استجلاءها من الرباعيات التي

ترجمها، فهاهو يقول: «فليس قليلاً ما تجد الرباعية الكُفرية نسبة إلى مغزاها، تلو الرباعية الابتهالية نسبة إلى فحواها، فتحتار في أمر الخيّام، ويتردد حكمك فيه بين النقيضين: شكه ويقينه، وكفره ودينه»(21).

وتلكم أبرز ملامح الصورة الخيّامية كما استشفها البستاني.

عبقرية رامي أم عظمة الخيّام ؟

في تعامل الشاعر أحمد رامي مع الخيام يقفز إلى الذهن قصة العبقرية مع العبقرية. عبقرية الشاعر الفارسي المبرِّز وعبقرية الشاعر العربي الشديد الحساسية والإرهاف والتمكن من أدوات التعبير المصوِّر لزوايا النفس وأغوارها السحيقة. والشيء الواضح في قصة ترجمة رامي لرباعيات الخيّام أنه احتشد لهذه الترجمة احتشاداً كبيراً، وكان من مشجعاته على ذلك افتقار اللغة العربية في ذلك العهد إلى هذه الرباعيات منقولة عن الفارسية، لأنهاكانت آنئذ قد ترجمت إلى العربية نقلاً عن الإنكليزية وربما الفرنسية. ويذكر رامي أنه اطلع أولاً على نسخة الرباعيات التي نشرها المستشرق الفرنسي نيقولا سنة 1867م. ثم اطلع على نسخ الرباعيات الخطية في كلٍّ من دار الكتب الأهلية ومدرسة اللغات الشرقية في باريس وفي مكتبة برلين وفي المتحف البريطاني ومكتبة جامعة كمبردج. وقرأ كذلك كل ما يتصل بالخيام في هذه المكتبات، ثم صدرت الطبعة الأولى من ترجمته عام 1924م. ويبدو أن ما حصّله من معارف حول الخيّام ورباعياته الفارسية، وأفاد منه في إعداد مقدمة طبعته الأولى، لم يشف غليله. ولذلك ظل بعد الطبعة الأولى جاداً في تعرف روح الخيّام الحقيقي ورباعياته التي صحّت نسبتها إليه: «ودارت الأيام واكتشفت مخطوطات جديدة لرباعيات الخيّام وظهرت كتب جديدة عن عمر الخيّام فزدت علماً بالرجل وزدت تعلقاً به وتفهماً لروحه. ووجدت في دار الكتب المصرية من الكتب الفارسية

والعربية التي تناولت ذكره ما لم أوفق إلى إيجاده أيام كنت في أوروبا، فراجعت ما ترجمت له من الرباعيات في الطبعة الأولى، وزدت شيئاً غير يسير مما وقع لي منها وكان جديداً عليّ. ثم وضعت مقدمة أغزر مادة وأكثر إيضاحاً وأدق تحليلاً، وأخرجت طبعة ثانية في ربيع سنة 1931م، أضفت إليها ما لم أكن أعرف عن حياة الخيّام أو رباعياته، واخترت من كل ما نُسب إليه ما تحقق لي مصدره ووضح خبره[22].

كذا إذاً زاد رامي علماً بالخيّام وتعلقاً به وتفهماً لروحه، فقدّم، فيما يرى، صورة خيّامية خال أنها أدنى إلى الحقيقة. ولا غنى هنا عن الإشارة إلى أن رامي شرع في ترجمة الرباعيات وهو تحت وطأة فقد أخيه الذي توفي ودفن بعيداً عن أهله وبلده، فتألم الشاعر كثيراً واستعان بهذا الألم في تصوير محنة الخيام: «وإنما بدأت ترجمة هذه الرباعيات في باريس سنة 1923م بعد أن وصلني نعي أخي الشقيق الذي مات ودفن في دار غربة أحسست آلامها وأنا نازح الدار، فاستمددت من حزني عليه قوة على تصوير آلام الخيّام، وظهر لعيني بطلان الحياة التي نعى عليها (كذا) في رباعياته، فحسبتني وأنا أترجمها أنظم رباعيات جديدة أودعها حزني على أخي الراحل في نضرة الشباب وأصبّر نفسي بقرضها على فقده»[23].

ويعني ما يقوله رامي هنا أنه وهو يترجم رباعيات الخيّام كان يعيش جواً نفسياً شبيهاً، فيما أعتقد، بالجو الذي نظم فيه الخيام الرباعيات. وتأثير ذلك واضح تماماً لمن ألقى السمع إلى نبض رباعيات الخيّام في ترجمة رامي.

المهم في هذا كله أن رامي اجتهد كثيراً في تقديم صورة صحيحة للخيّام لقارئه العربي وربما فاق غيره في هذا المجال، وظل برغم ما حصّله من معارف ومعلومات حول هذه الشخصية شديد الشكوى من عدم قدرته

على كشف القناع تماماً عن هذه الشخصية التي رأينا أن التناقض مفتاح بابها: «ولسنا نعرف الكثير عن حياة الخيام أو نجد شيئاً من آثاره الأدبية الأخرى فنستدل به على فهم شخصيته، أو نستعين به على تفسير ما غمض من الرباعيات»[24].

أراد رامي أن يفهم روح الخيّام ليقدمه لجمهوره العربي، وليفهم بعض الرباعيات التي استغلقت عليه أبواب فهمها، بل كان يعتمد على الرباعيات نفسها في استكشاف الأغوار السحيقة لهذه الشخصية، لكن الحيرة التي أدركت كل من تحدثوا عن الخيّام لم تُعفِ رامي من سطوتها، وحيرته هي حيرة الأدباء التي تحدث عنهارامي من دون مواربة: «حار الأدباء في فهم الخيّام، فمنهم من عدّه مستهتراً يهزأ من الأدباء ولا يعتقد بالبعث، ومنهم من أنزله منزلة الصالحين وعدّه طاهر الذيل راسخ اليقين»[25].

وإزاء هذا الإلهام الخيّامي المستحكم عمد رامي إلى استنطاق الروح الخيّامي الساري في أعطاف الرباعيات، هذا الروح الذي عبرنا عنه قبل حين قلنا عن الخيّام إنه الشخصية الجامعة للأضداد: «ولعل أظهر ما في الرباعيات النعي على قصر الحياة وبطلانها، وهي شكوى الإنسان منذ خلق، والخيام في نظمها بين متفائل ومتشائم، وقدري ومتصوف، وتقي ومستهتر، ولكنه أميل ما يكون إلى اليأس إلى حد السخر من الحياة، والسخر من الحياة إلى حد الضحك من كل شيء في الوجود»[26].

وبرغم كل ما قيل ويقال في شأن الخيّام، يظل هناك اعتقاد مشترك تقريباً عند من أطالوا الوقوف عند شخصية الخيّام وأعملوا عقلهم الكاشف في تبيّن حقيقة شخصيته. وخلاصة هذا الاعتقاد أن الخيّام كان يعتقد في وقت من الأوقات أنه يستطيع بضياء العقل كشف المنطق الذي يحكم سير الأشياء في الوجود والعدم وفي السلوك البشري، وحين أدرك عجزه عن ذلك

ثار ونقم ودعا إلى ضرب من السلوك لا يوافقه عليه الكثيرون. أعياه فهم الحكمة التي تمضي عليها أمور الحياة، فأدركه ضرب من الحيرة من نوع حيرة القائل:

كم عاقلٍ عاقلٍ أعيتْ مذاهبُه وجاهلٍ جاهلٍ تلقاه مرزوقا
هذا الذي ترك الأوهامَ حائرةً وصيّر العالم النحرير زنديقا.

ونحسب أن رامي قصد إلى شيء من هذا حين قال: «هكذا عاش عمر: نظر يمنة ويسرة فإذا دول تقوم ودول تفنى، وإذا النفوس خلت من كريم العواطف، والقلوب أقفرت من رقيق الإحساس، وإذا المتقربون إلى الملوك ينالون الحظوة لديهم وهم جهلاء، وإذا أدعياء الزهد والصلاح يجهرون بالتقوى وهم أخبث الناس طوية، وانجلى لعينيه بطلان العالم، وبان له غرور الحياة، فقصر وقته على فئة من أصحابه سكن إليهم وارتاحت نفسه إلى مجالسهم خالياً بهم أمام داره في ضوء القمر أو هائماً معهم في نواحي نيسابور بين الحدائق الوارفة الظلال. وتخلص من متاع الحياة الزائل وآثر أن يكون مذهوباً في عالم الروح حتى يتصل بالخالق الذي منه وإليه كل شيء. وظل في أوقات نشوته يرسل رباعياته يبثها أفكاره ويودعها سخره من عيش الغرور، تقذف به نفسه تارة إلى اليقين فيجأر إلى الله أن يغفر ذنبه ويستر عيبه، وطوراً إلى الشك فيسأل لِمَ هبط الدنيا ولماذا الرحيل؟»[27].

ويُفهم من كلام رامي تصوُّره أن الذي كان يدفع الخيام إلى الكأس والشراب وطلب المتعة إنما هو يأسه من إدراك الحكمة التي تسيِّر الأشياء أو ما يسوقه الخالق المدبّر من قضاء: «حتى إذا يئس من كل شيء ارتمى في أحضان الأنس واندفع إلى شفة الكأس، فلم تُجده الحكمة ولا الاستهتار فتيلاً في فهم أسرار الوجود. ثم يصحو من نشوته وتهدأ أعصابه فيشعر بالخطيئة وينيب إلى الله يسأله الرحمة»[28].

ويمضي رامي إلى تعليل تعلق الخيّام بالخمرة بأنها تُحرر روحه من وطأة الجسد ومطالبه فينسى هموم الحياة وضغوطها التي تحيل الحياة جحيماً لا يطاق(29).

ويعدّد رامي عقائد الخيّام، وهي عقائد أشار الآخرون إلى كثير منها. لكن رامي يبدي أحياناً اطمئناناً إلى صحة تحديده لها وتشخيصه إياها، ويتحدث بلغة المتأكد مما يقول: «على أن الخيّام كان جبرياً يعتقد أن الإنسان تسيِّره قوة خفية لا يملك دفعها ولا تدع له فرصة الاختيار بين النافع والضار. وهو بالرغم مما يظهره في رباعياته من الشك في أمر الحياة والموت موحّد يؤمن بوجود إله خلق الكون وهيمن عليه، مؤد فريضة الحج، مواظب على الصلاة. ولذلك أدخل المتصوفة، وهم ألد أعدائه، بعض أشعاره في أورادهم واهتموا بدرسها»(30).

وحين يوسَم الخيّام بالجبرية، لابد أنه يعني ذلك من وجهة خاصة إحساساً غامراً لديه بأنه مستحق لأن يفعل ما يشاء، أو على الأقل بعض ما يشاء، لكن الأمور ليست كذلك، إذ إنه صحيح تماماً أن الإنسان من بين المخلوقات جميعاً مكرّم وفق البيان الإلهي: ﴿**ولقد كرّمنا بني آدم**﴾ لكن هذا التكريم إنما جاء من الخالق العظيم سبحانه، بل لعلنا نقول بالمبدأ القرآني الآخر الذي خوطب به النبي محمد عليه الصلاة والسلام: ﴿**ليس لكَ من الأمر شيء**﴾ [آل عمران/ 128]، والمبدأ الآخر ﴿**لله الأمرُ من قبلُ ومن بعد**﴾ [الروم/ 4]. هاهنا فيما نرى مشكلة الخيّام مشكلة من خال نفسه يعرف فاستبان أنه لا يعرف، ومن ظن نفسه يقدر فاكتشف أنه لا يقدر، وإذ أثاره ذلك وقضّ مضجعه تبنّى شيئاً شبيهاً بما عبّر عنه الشاعر العربي الأندلسي ابن زيدون:

واغتنم صفو الليالي إنما العيش اختلاس

و«العيش اختلاس» مبدأ معروف في السلوك البشري، لكن الخيّام يخلع عليه إطاراً تأملياً نظرياً، ويعبِّر عنه في قالب فني آسر هو قالب الربّاعي الفارسي الذي كثيراً ما أشار الإيرانيون إلى أنه شكل فني مميز للروح الإيراني. وفي هذا الاتجاه يمضي قول رامي: «على أنه كان يخشى أن يحرمه الموت نعمة هذه المجالس في حضرة الأوفياء من أصحابه وأخصُّهم أهل الجمال، ويمتد به الخوف من الموت، ويطول به الحنين إلى الحياة حتى يتصور قبره تحت نثار من يانع الزهر، فتصدق نبوءته»[31].

وقد نستطيع القول إن رامي عوّل كثيراً في استكناه روح الخيّام على رباعيات الخيّام التي عاش معها أمداً وهو في فرنسا غريب عن بلده وتحت وطأة الإحساس العميق بفقد الشقيق الذي توفى غريباً عن بلده وأهله أيضاً. ومعظم جزئيات الصورة التي رسمها رامي للخيّام مستمدّ مما تحكيه الرباعيات سراً وعلانية: «ثم ينعي (الخيّام) على الموت ويؤلمه أن لم يعد أحد ممن ذهب فيخبر عن حال الراحلين، ويعتقد أن الإنسان لن يعود إلى هذه الدنيا فيقول: علامَ إضاعة العمر في النوم وعدم انتهاز الفرص، إذن سِرُّ الحياة أن تصحو وأن تشرب، لا تهتم بأمس ولا بغد. نادم الشراب في مجلس الحبيب ليلاً في ضوء القمر، وسَحَراً عند طلوع الفجر، ومساءً عند غروب الشمس على نغم الناي والرباب في الربيع على شفا الوادي وعلى ضفاف الغدير بين الزهر المفتر والجو المعطر. فإذا ما ذكر حرمانه من الشراب بعد الموت طلب أن يُغسَّل بها وأن يُقدّ نعشه على كَرْمها، حتى إذا بلى جسده ودّ لو تُصاغ منه الدّنان والأقداح. فإذا خاف ألسنة السوء قال: لا تهتم بنقد الناقدين، أرض نفسك قبل أن تُرضي الناس، لا تظهر التقى واسخر من المتزهدين، واعلم أن ليس في العالم إنسان كامل»[32].

ولا يعقل رامي قضية أشار إلها كثيرون قديماً وحديثاً، وهي صلة الخيام بالصوفية في عصره، إذ يبدو أن التصوف كان ذا شأن كبير في تلك

البلاد في ذلك العصر. ويتبنى رامي الفكرة التي تقول بالخصومة بين الخيّام والصوفية، وبأن بعض رباعياته كان مقبولاً لدى الصوفية وبعضاً آخر رفضه الصوفية رفضاً قاطعاً، وعلى أساس ما جاء في هذه الرباعيات من آراء بنيت الخصومة بين الفريقين: «ولذلك أدخل الصوفية، وهم ألدُّ أعدائه، بعض أشعاره في أورادهم واهتموا بدرسها. غير أن الكثيرين من بينهم لم ترقهم طائفة كبيرة من رباعياته فناصبوه العداء وهدّدوه بالقتل، فهرب من وجوههم ولزم الصمت عهداً طويلاً، وأقفل بابه في وجوه زوّاره، وأضمر سره لا يُظهر الناس عليه»[33].

والحقيقة أن صلة الخيّام بالصوفية كانت أحد المباحث الرئيسة لدى من عرضوا لحياة الخيّام في العصر الحديث. لكنّ الدرس الحديث انشغل بمسألة ما إذا كان الخيام نفسه صوفياً. ويبدو أن أول من أشاع فكرة انتساب الخيام إلى الصوفية Jean Baptiste Nicolas الذي ترجم الرباعيات ونشرها في فرنسا[34]. وممن يدافع عن المشرب العرفاني الصوفي لدى الخيام الباحث الإيراني المتميز الدكتور حسين محيي الدين إلهي قمشة أي الذي يؤكد بالدليل تلو الدليل أن الخمرة التي يدعو الخيام إلى شربها ليست هي ابنة العنب كما ظن كثيرون، بل هي نشوة المحبة الإلهية التي عبّر عنها القرآن بقوله: «﴿**يحبهم ويحبونه**﴾، والتي أفرد لها مؤلفو الصوفية حيزاً واسعاً من تصانيفهم. ويعلق الدكتور قمشة أي على الرباعية الخيّامية:

اشرب المدام، التي تزيل من القلب همّ الكثرة والقلة،
وتبعده عن الانشغال بالاثنتين والسّبعين ملّة
ولا تتعفف عن الكيمياء التي
تناولُ جرعة واحدة منها يزيل ألفَ علّة وعلة

قائلاً: أيُّ شراب هذا الذي يحبو حياة الخلود، وأيةُ مدام هذه التي تحرر التجَّار المولعين بالموازين من الأوزان وحساب القلة والكثرة، وأي إكسير وأية كيمياء هذه التي تشفي من ألف مرض قاتل بجرعة واحدة... لا شك في أنه ليس لابنة العنب، التي سُكرها ضئيل وخُمارها كثير وسرورها خيال وعربدتها جدال وذهولها وبال، هذه المنزلة التي تجعل الخيّام - الذي ذكره معاصروه بألقاب مثل الإمام وحجّة الحق ودعاه الحكيم سنائي رائد المثنوي العرفاني «إمام الحكماء»، ودرس عليه أعظم شخصية دينية في ذلك العصر الإمام الغزالي - يعدها دواء لأسقام الناس، ويدعو كل الناس إليها ويريد لنفسه أن يكون ثملاً بها ويقول:

من دون هذا الداذي الصِّرف، لا قدرة لي على العيش

ومن دون احتساء كؤوسه، لا أستطيع تحمل الجسد،

وأنا عبدٌ لتلك اللحظة التي يقول فيها السّاقي:

إليك رشفةٌ أخرى، وأنا لا أستطيع.

ومن ثمّ، فهذه العُقار من إبريق آخر، تلك الخمرة المتحدَّث عنها هنا حقيقة لا مجاز، وما قيل من عجائب وغرائب في وصف تلك الخمرة التي لها فعل الكيمياء هو عين الحقيقة، وطعم هذه الخمرة هو الذي أثار اشتياق العقلاء وجعلهم مجانين في الجبال والصحاري ولعلها هي التي يقول القرآن (سورة المطففين، الآية 25) «الأبرار في نعيمها ينظر بعضهم إلى بعض وتعرف في وجوههم نضرة النعيم»[35].

لكن «كثيرين من أهل زماننا في الشرق والغرب ينفون أن يكون الخيّام نفسه صوفياً، وإن سلك طريق الصوفية أحياناً في استخدام المضمونات والمعاني المخالفة للدين والإيمان على سبيل الكتابة والمجاز. ومن هؤلاء

المنكرين لوصفية الخيّام الأستاذ آربري[36]، وهنري ماسيه[37]، ومؤلف الكتاب الممتاز عن الخيّام الأستاذ محمد رضا قنبري الذي يقول: «والآن، كيف يمكن اعتداد هذا التلميذ البارز في مدرسة الشيخ الرئيس الذي يُنعت بأقبح النعوت لدى المتصوفة، في زمرة الصوفية. إن هذا الادعاء من دون دليل، وليس ثمة أي برهان لتأييده وتأكيده»[38].

في أرجوحة القدر: الخيام والعُريض:

ربما تظهر الصلة بين الشاعر البحريني إبراهيم العُريض والخيّام في أربعة أبيات جاءت في التوطئة التي كتبها العريض لترجمته رباعيات الخيّام في الثالث من شهر شعبان سنة 1354هـ، وهي:

إنّي لأشعر ما قد كنتُ تشعُرُه ... ألستُ مثلكَ في أرجوحة القدر
وما قصّرتُ يداً عن بثّ معتقدي ... إلا لأنّي مسبوقٌ على الدّرر
أيُترعُ القدرُ الجبّارُ من دَمِنا ... كأساً دهاقاً ونُسقاها على قهَرِ
فأين روحُك يا خيّام تُسعفني ... حتّى أترجم ما خلّفتَ من أثرٍ؟[39]

تبدو لنا هذه الأبيات الأربعة هادياً في بيداء شخصية الخيّام كما فهمها العريّض وشاء أن يقدمها لقرائه العرب، وفيها يعلن العريّض أن ما عبر عنه الخيّام، وكان يؤرقه ويقض مضجعه هو نفسه الذي كان يلح على نفس العريض ويفزعه ويدفعه إلى البكاء أحياناً، حتى كأن لسان حاله يقول وهو ينشد رباعيات الخيّام: أنا أيضاً مثلك يا خيّام في أرجوحة القدر الذي يمضي بي في كل وجهة لا حول لي ولا قوة إزاء صنيعه بي. ويبدو أن هذا الإحساس بوطأة القدر هو أول ما واجه العريّض من رباعيات الخيّام في الترجمة الإنكليزية لفتزجرالد، إذ نجده يقول: «كان أول أطلاعي على معاني الخيّام الفلسفية لما كنت تلميذاً في الهند ناشئاً وذلك خلال ترجمة

«فتزجرالد» الشهيرة. فقد كنت أترنَّم بأبياتها شغفاً في خلواتي حتى لأذكر أني ما كنت في إنشادي أبلغ قوله:

Ah! Moon of My Delight who knowst no wane

«حتى تهطل دموعي وأجهش بالبكاء، لما كان يغمرني من شعور ببطلان الحياة، ويتولاني من حسرة على زوال الآثار»[40].

وقد ظلت هذه التجربة الأولى للعريّض إزاء رباعيات الخيّام تلاحقه إلى أن دفعته أخيراً إلى ترجمة الرباعيات إلى العربية، قصداً منه إلى نقل التجربة التي عاشها هو إلى قرائه العرب، وهي التجربة التي اعتقد أن من ترجموا رباعيات الخيام قبله لم يستطيعوا نقلها إلى جمهورهم: «والذي دفعني إلى تعريب الخيّام – رغم محاولات الكثيرين قبلي – هو أني أردت أن أنشئ نفس الجو الذي كنت أشعر به في تلاوة الخّيام منذ صغري. ذلك الجو الذي قارب منه البستاني أو كاد، لولا أنه جعل رباعياته سباعيات»[41].

هكذا كان قصد العريّض إلى ما يمكن تسميته إشراك القراء العرب في تذوق الروح الخيّامي، وتحسس الانفعالات التي استبدت بنفس الخيام وجاش بها صدره فقذفها على لسانه، كما يقول أحد أساطين البيان العربي في منتصف القرن الأول الهجري، حين سئل عن البلاغة. يقول العريض: «كنت أطمح ببصري إلى أن أبرز تلك العواطف المتقدة التي يمتاز بها شعر الخيّام في رباعياته معرّبة نظماً في أبهى حللها»[42].

وثمّة بعض ملاحظات نبّه عليها العريّض وبيّن أن إبراز روح الخيّام لقرائه العرب عزيز المنال دون الأخذ بها. ومن ذلك أن دراسة الخيّام دراسة صحيحة وكاملة لا تتحقق من دون قراءة الخيّام بلغته الفارسية: فلازلت أرى أنه من أراد أن يدرس الخيّام، فلا أحسن له من أن يوافيه في لغته. فإن دون الترجمة البالغة والتعريب القويم عقبات جمة، أتينا على بعضها، ولا يقدّرها

إلا مَنٌ عاناها»[43]، من ذلك أيضاً أن روح الخيام يُستخلص من جملة رباعياته ومن تأمل الرباعيات كلها، لا من رباعية واحدة على انفراد: «والعبرة، على كل، ليست بالرباعيات فرادى، وإن كان هذا لابد منه شروعاً لفهم الخيّام وسبر غور معانيه، وإنما بما يتجاوب من أصدائها بشكل كلي في المجموعة، فهذا الذي يبعث الخيّام بيننا حياً يرزق.. ومن هناك تصح دلالة الترجمة على روحه التي عاش بها.. قبل قرون.. روح الإنسان الحائر أمام حقيقة وجوده»[44].

كان هم العريّض منصرفاً إلى اصطياد الروح الخيّامي الهائم في أودية الرباعيات، وقد أعد لذلك عدته مستفيداً من تمكنه من ناصية الإنكليزية والفارسية معاً. وكان مستيقناً تماماً أن ثمة عنصراً أساسياً واحداً يختصر الروح الخيّامي، ومن هنا لا مناص من اكتشافه وتحديده وتقديمه لقراء الرباعيات، وقد جاء صنيع العريّض في ترجمته قاصداً إلى تلبية هذا المطلب الملح: «وإنما فعلت في العربية ما فعله فتزجرالد في الإنكليزية... فحاولت جهدي أن أجعل ترجمتي أقربها إلى روح الخيّام. ولذلك كنت أرجع إلى فتزجرالد (الذي ما عرفت الخيّام إلا به) أحياناً – رغم إلمامي بالأصل الفارسي – في تنسيق الأفكار التي تتخلل الرباعيات وترتيبها لأنها في الأصل مفككة العرى مقطعة الأسباب، ولأجل المحافظة على وحدة السياق فيها»[45].

كان بين جنبي العريّض اعتقاد راسخ بأن الشاعر الإنكليزي فتزجرالد هو الذي كسا عظام الخيّام لحماً وأعاد إليه الروح الذي عاش به وعبر عنه الشاعر في رباعياته. والعريّض مأخوذ بترجمة فتزجرالد إلى حد الهيام: «فقد حاول جهده أن يمثل الروح الخيّامية في لغته أحسن تمثيل. والحقيقة التي يشهد بها التاريخ أنه بعث الخيّام من مرقده، وأسمع أوروبا الحائرة صوته الرخيم، بعد أن أصبحت عظام ذلك الشيخ الجليل أثراً بعد عين..

ففتزجرالد على إلمامه الواسع بالفارسية وإحاطته بآدابها، يعترف في مقدمته أنه تعمد التقديم والتأخير في معاني الرباعيات، بل وتعمد حذف كثير من صورها المكررة التي تسيغها الموسيقا الفارسية ويستساغ في آدابها، ليجعلها في لغته سائغة، كالشراب الذي يترنح له الخيّام. فكأني به جاء إلى بستان شرقي أنيق، فاستخلص من أزهاره الكثيرة عطراً عطّر به في بلاده الأرجاء، ومافتئ إلى يومنا هنا يفوح في الغرب شذاه»[46].

ونبّه العريّض على أمرين مهمين لابد من وضعهما في الحسبان عند محاولة تحديد شخصية الخيّام؛ وهما صراحة الخيّام المفرطة، وخصومته مع الصوفية، وبيّن أن الخصومة عملت عملها في أن ينسب إليه ما ليس له: «إن الكثير من هذا المنسوب إلى الخيّام في المخطوطات المتأخرة على عصره بقرون.. هو بعيد عن روح الخيّام، والأرجح أنه منحول عليه، وقد عانى أدباء الغرب كثيراً في تخليص ذهبها من الشوائب التي تراكمت عليه على مر العصور. وبعض هذا المنحول دُس في شعره عمداً من خصومه ومخالفيه الذين كانوا ينعون عليه تهتكه وعدم حرمته للدين»[47].

وقد لاحظ العريّض أن أبرز ما يميز الرباعيات الموضوعة والمنسوبة زوراً إلى الخيّام، أنها مفرطة في عدم المبالاة بما يقدّسه الناس من دين، والزراية بعقولهم وانتقاص مداركهم[48].

أما صراحة الخيّام الشديدة فكانت عند العريّض أداة ناجعة لتخليص الصحيح من الزائف مما أضيف إلى الخيّام من رباعيات، وكل ما يشي بالغموض والإبهام من الرباعيات لا يمكن في رأيه أن يكون من آثار عبقرية الخيّام: «والخيّام أبعد ما يكون عن الغموض، وما جاء في شعره غامضاً فتيقن أنه ليس له. فهو صريح في غايته إلى الإجحاف بالعقل والدين معاً، صريح في لهجته إلى حد – كدت أقول – الإعجاز»[49].

وثمّة ملمح آخر مميز لشخصية الخيّام عند العريّض، يتمثل في كون الخيّام شخصاً جاداً رزيناً، ولا يمكن أن تصدر عن مثله رباعيات هابطة مسفّة تنال مما اجتمع الناس على احترامه وتقديره. وكان العريّض مؤمناً بهذه القضية إيماناً تاماً حتى إنه جعل من ذلك عياراً لتمييز ما هو للخيّام حقيقة من رباعيات، وما ليس كذلك: «واقتصرت، مثل فتزجرالد، على تلك الرباعيات التي تشهد على نفسها أنها للخيام لا سواه، وأعرضتُ عن الهزليات المدسوسة في شعر الخيّام، التي هي أبعد ما تكون عن روحه، وهي التي اعتز بها الصافي كثيراً في تعريبه، واعتبرهامن شعر الخيّام اللباب وما سواها القشور.. ولئن صح أن بعضها للخيّام – ولا إخال ذلك، إلا أن يكون الخيّام قد انساق إلى شيء منها مدفوعاً بالذوق المحلي أحياناً – فإن الصورة الجدية التي أتصور بها ذلك الرياضي الشهير في صحيفة خيالي، تأنف من أن أؤاخذه بمثل هذه الهنات، وألاحقه بها حتى في لحده»(50).

على أن جوهر فلسفة الخيّام ومنظومته الفكرية كما يرى العريّض، يتمثل في إدراكه حتمية الفناء وسرعة تصرُّم الحياة والإحساس بضرورة اغتنام الفرصة لنيل أكبر قدر من اللذة والسعادة؛ لأن الحياة هي الفرصة الوحيدة التي لا تتكرر للتحقيق الوجودي بالعيش الصافي البهيج، ويدفع ذلك طبعاً إلى التشاؤم والانقباض والسوداوية، وفي هذا يقول العريّض: «أما غاية فلسفة الخيّام فنجدها ملخَّصة في قوله معرّباً:

أليس من الحَتْم أنّي سأردى؟ وهيهات أنعَمُ بالعيش بَعْدا
فما ليَ مادمتُ حيٌّ الشعورْ أقيمُ من الوهم حوليَ سدّا؟

فذلك ما جعله يتخذ التشاؤم مذهباً في الحياة. وهذه هي الغاية التي حام المترجمون والمعرّبون كلهم حول التعبير عنها، فوُفق بعضهم على حسب ما بذل من جهد، ولكن لهجة الرباعيات وأسلوبها اللذين نستشف من

ورائهما – كالزجاج – تلك الروح الخيّامية، ذلك ما لم يوفّق منهم في تمثيلها إلا أقل القليل»[51].

والملاحظ في تأملات العريّض تعويله الكبير على ما اعتقد أنه الرباعيات الصحيحة للخيّام في رسم ملامح شخصيته. وهو يعتمد على وحي القلب وكشف الحدْس في استكناه الروح الحقيقي للخيّام أكثر من اعتماده على المرويات التاريخية والتبصرات العربية في شأن تحديد أبعاد هذه الشخصية، وفي هذا يقول العريّض: «والذين يلمّون بالفارسية ويحيطون بها خُبراً متفقون على أن شخصية هذا الشاعر الحكيم بارزة ملموسة في شعره، ليس لما يبديه من الحيرة التي أصبحت اليوم شعار عصرنا المادي فحسب، ولا لما يدعو إليه من اللذة التي أصبحت غاية الكثيرين المتوخاة، بل وبالأسلوب الجميل الذي سبك فيه هو تلك الرباعيات، وبالعواطف الجامحة التي تغمره في أمواجها أحياناً، فتعلو وتهبط به كالسفينة في مهب الرياح، بين اضطرابه وسكونه، وشكّه ويقينه، وعربدته وخشوعه، وسخطه ورضاه»[52].

هذا اليقين والقطع يؤكد العريّض أن أظهر مكونات الشخصية الخيّامية هي تلك الحيرة الشديدة إزاء الوجود والحياة والمآل، وتلك الدعوة الملحة، أو حتى الملظة، إلى اقتناص اللذائذ والمباهج، ثم تلك العواطف المائجة التي تجتاح كيانه وتؤرق جنانه وتطلق لسانه بهذه الرباعيات التي انتهى بها الأمر إلى أن تغدو فتحاً مبيناً في عالم الأدب والشعر على المستوى العالمي الواسع.

والملاحظ على الجملة أن العريّض كان مأخوذاً بالخيّام شديد الإعجاب بفكره وفنه وطرائق تعبيره، لكنه كان في الوقت نفسه قوي الشخصية إلى الحد الذي عدّل فيه كثيراً من ملامح الصورة التي رُسمت

للخيّام قديماً وحديثاً. فقد اعتقد العريّض أن الخيّام كان شخصاً جاداً رزيناً وصريحاً إلى حد الإفراط. وبنى على ذلك أن كثيراً مما نُسب إلى الخيّام من رباعيات لا يمكن أن يكون له على الحقيقة، ومن هنا أعمل مبضع الاصطفاء فاختار من الكم الكبير للرباعيات ما خال أنه من فيض قريحة هذه الشخصية حقاً. وعوّل العريّض في هذا الشأن على معطى معروف في الدرس الأسلوبي Stylistics هو كشف الشخصية من طريقة تعبيرها أو أسلوبها، وهو ما عبّر عنه الكاتب وعالم الطبيعة الفرنسي بوفون Vuffon (ت 1788م) في قولته الشهيرة: «الأسلوب هو الإنسان». فكان العريّض على أن مترجمي الخيّام – ما خلا فتزجرالد – حاموا حول حمى الخيّام، لكنهم لم يقعوا فيه فإن «لهجة الرباعيات وأسلوبها اللذين نستشف من ورائهما، كالزجاج، تلك الروح الخيّامية، ذلك ما لم يوفّق منهم في تمثيلها إلا أقل القليل»[53].

الهوامش

1) خيام نامه، ص 254.
2) نفسه، ص 255.
3) نفسه، ص 256.
4) نفسه، ص 192، 193.
5) محمد رضا قنبري، خيام نامه، ص 7.
6) جورج ساراتون، 1383: ج 1 ص 721، نقلاً عن خيام نامه.
7) خيام نامه، ص 109.
8) خيام نامه، ص 257.
9) رباعيات عمر الخيام، الطبعة الثالثة، ص 5.
10) رباعيات عمر الخيام، ص 8.
11) انظر السابق، ص 9.
12) نفسه، ص 16.
13) نفسه، ص 15.
14) نفسه، ص 16.
15) نفسه، ص 17.
16) نفسه، ص 18.
17) نفسه، ص 19.
18) نفسه، ص 19.
19) نفسه، ص 20، 21.
20) د. أحمد تميم الداري، تاريخ أدب بارسي، ص 172.
21) رباعيات الخيام، ص 24
22) ديوان رامي، ص ص 407-409.
23) انظر السابق، ص 420.
24) نفسه، ص 406.
25) نفسه، ص 407.

26) نفسه، ص 400.
27) نفسه، ص 398، 399.
28) نفسه، ص 398.
29) نفسه، ص 398.
30) نفسه، ص 407.
31) نفسه، ص 398.
32) نفسه، ص 397.
33) نفسه، ص 40.
34) خيام نامه، ص 119.
35) رباعيات حكيم عمر خيام، ص 2-4.
36) خيام نامه، ص 119.
37) انظر السابق، ص 120.
38) انظر السابق، ص 121.
39) رباعيات الخيام، ص 41.
40) انظر السابق، ص 5.
41) انظر السابق، ص 26.
42) انظر السابق، ص 27.
43) انظر السابق، ص 25.
44) انظر السابق، ص 33.
45) انظر السابق، ص 33.
46) انظر السابق، ص 12، 13.
47) انظر السابق، ص 14.
48) انظر السابق، ص 15.
49) انظر السابق، ص 12.
50) انظر السابق، ص 35، 36.
51) انظر السابق، ص 12.
52) انظر السابق، ص 10، 11.
53) انظر السابق، ص 12.

مصادر البحث ومراجعه

أ) في العربية:

1) الترجمات العربية لرباعيات الخيام دراسة نقدية، د. يوسف بكار، منشورات جامعة قطر، الدوحة 1408هـ/1988م.

2) ديوان رامي، أحمد رامي، دار العودة، بيروت، من دون تاريخ.

3) رباعيات الخيام (152 رباعية) ترجمة إبراهيم العريض، المكتبة الوطنية في البحرين، ودار الفارابي في بيروت، 1984.

4) رباعيات الخيام، معربة نظماً بقلم وديع البستاني، دار المعارف بمصر (مصورة عن الطبعة الثالثة) 1959م.

5) «اللمسات الفنية عند مترجمي الخيام» إبراهيم العريض، مكتبة فخراوي، المنامة، 1417هـ/1996م.

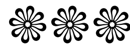
ب) في الفارسية:

1) تاريخ أدب بارسي – مكتبة ها، دوره ها، سبك ها وأنواع أدبي، تأليف دكتر تميم داري، انتشارات بين المللي الهدى، طهران 1379هـ.ش.

2) خيام نامه – روزكار، فلسفة وشعر خيام، انتشارات زوّار، طهران، 1384هـ.ش.

3) رباعيات حكيم عمر خيام، وبرايش وبيش كفتار – دكتر حسين محيي الدين الهي قمشه اي، مع الترجمة الإنكليزية لإدوارد فيتزجرالد، انتشارات بيك علوم، الطبعة الثانية، طهران، 1384هـ.ش.

4) رباعيات حكيم عمر خيام، باترجمه به زباناي عربي – أردو – انكليسي فرانسه – آلماني، الطبعة الحادية عشرة، خريف 1374هـ.ش.



مضمرات الخطاب الغزلي عند علية بنت المهدي

أحمد علي محمد(*)

ثمة خطاب نسوي في التراث الشعري العربي، يمكن أن يكون سياقاً لكتابات المرأة في الزمن الحالي، ذلك لأن فعل الإبداع النسوي يأبى إلا أن يتواصل مع سياقه الحقيقي، وقد اخترقنا قاصدين الترتيب التاريخي للأفكار في هذا المقال، لأننا آثرنا أن نبدأ بتلخيص مشكلة حقيقية أظهرتها الممارسة النقدية المعاصرة، تلك التي نحت نحواً أرادت فيه تمييز إبداع الرجل من إبداع الأنثى من خلال الخطاب الأدبي، ونحن نعلم أن هذه الدعوة حفل بها النقد العربي في القرن العشرين، وكان مقصوداً أن نعود بالمسألة إلى الأدب القديم، لأنه شاهد على تأسيس خطابات كثيرة بما فيها ما يسمى اليوم بالخطاب النسوي، بكل ما تستلزمه عملية التأسيس، لنقول، وهذا واضح تمام الوضوح عند النساء اللواتي مارسن الإبداع في العصر الحديث، من دون أولئك اللواتي عمدن إلى التصنيف والتنظير النقدي: إن رفض المصطلح على صعيد الإبداع، في سبيل استثمار جميع إمكانيات اللغة الأدبية من قبل الكاتبات المعاصرات، وهو حق لهن على أي حال، لا يعني أن

(*) باحث سوري.

الخطاب النسوي لم يكن موجوداً عند متقدماتهن من الجاهليات والعباسيات، وصحيح أن النقد القديم لم ينتبه إلى هذا الأمر بصورة ظاهرة، إلا أن ملامح ذلك الخطاب قد رُسمت منذ المحاولات الأولى التي بدأت فيها المرأة الجاهلية تشارك في النشاط الشعري، وبصورة غير مقصورة أنتجت خطاباً خاصاً بها، لم ينصهر في الخطاب الذكوري انصهاراً كاملاً، فظل دالاً على نفسه في نصوصهن، معبراً عن ذاته في شعرهن، وليس ذلك فحسب بل إنه أُرسل من خلال أقنعة ورموز مختلفة، ولاسيما عند علية بنت المهدي الشاعرة العباسية المشهورة التي مثّل غزلها المستور أو المقنَّع ظاهرة جديرة بالدرس والتأمل، ذلك لأنه ينطوي على كامل ما يريد أن يقوله الدرس النقدي بشأن الخطاب النسوي المعاصر، ذلك الخطاب الذي راغ تماماً عن سياقاته الحقيقية التي رافقت أول قصيدة نظمتها أول امرأة في تاريخ الشعر العربي، ثم تكاملت عناصره بعامل التقادم ليغدو عند علية بنت المهدي وكأنه خطاب رمزي، لا يختلف عن الخطابات الرمزية في شيء.

كانت علية ابنة للخليفة العباسي المهدي، وأختاً لهارون الرشيد، وقد كانت شاعرة ومُغنِّية في آن واحد، ويذكر الصولي أنها كانت «من أكمل النساء عقلاً، وأحسنهن ديناً وصيانة ونزاهة، وكانت أكثر أيام طهرها مشغولة بالصلاة ودرس القرآن ولزوم المحراب، فإذا لم تصل اشتغلت بلهوها»[1]، وكان أخوها الخليفة الرشيد يؤثرها ويعظمها ويجلسها بجانبه على سرير ملكه، كما كان أخوها إبراهيم بن المهدي يأخذ عنها الغناء والألحان، فقد ذكر الصولي بروايته أنه: «ما اجتمع في الإسلام قط أخ وأخت أحسن غناء من إبراهيم بن المهدي وأخته علية، وكانت تُقدَّم عليه»[2].

ومن أقوالها فيما رواه إبراهيم بن إسماعيل الكاتب: «ما حرّم الله شيئاً إلا وقد جعل فيما حلل عوضاً منه، فبأي شيء يحتج عاصيه والمنتهك لحرماته»[3]، وسُمع من أبي أحمد بن الرشيد أنه قال: «كانت عمتي علية

تقول اللهم لا تغفر لي حراماً أتيته، ولا عزماً على حرام إن كنت قد عزمته، وما استغرقني لهو قط إلا ذكرت سببي من رسول الله صلى الله عليه وسلم فقصرت عنه، وإن الله ليعلم أني ما كذبت قط، ولا وعدت وعداً وأخلفته»(4).

وإذا ما طوينا سيرتها التقية هذه، وأقوالها الزاهدة تلك، فنظرنا في سيرة فنها تبدت لنا مختلفة كل الاختلاف، فإذا بها تهيم كما كان يهيم الشعراء، وتلبس وشاح الغي كما كان يلبسه العاشقون، وليس ذلك فحسب بل إنها في بعض شعرها، إن صدقت نسبته إليها، كانت تحث عن ريبة الغزل، وتهمة العشق، وتعدد المعشوقين، كما كان يفعل كل شعراء الغزل الصريح في عصرها، مع أنها كانت كما تقول تزجر النفس لتكبت هواها، فتنزع إلى الهجر علَّ نفسها تشفى من حبها، غير أن الحب كان أغلب:

لقد كنتُ أُنهي النَّفس جهدي لعلَّها ... إذا ما استطبتُ الهجرَ عنك تطيبُ
وغالبتُها حتَّى عصتني إلى الذي ... تريد ولي نفسٌ بذاك غلوبُ

ومع أنها كانت تغالب هواها، إلا أنها استكانت في آخر الأمر، فإذا بها تنهج سبل شعراء الغزل، لا تختلف عنهم في شيء تقول:

ألفتُ الهوى حتَّى تشبّث بيَ الهوى ... وأردفني منه على مركب صعب
كتابيَ لا يُقرأ وما بيَ لا يُرى ... ونار الهوى شوقاً توقَّدُ في قلبي

وعلية بنت المهدي إذن بدت مثل شعراء الغزل من الرجال، لا ترى عيباً في تعدد من عشقتهم، كما كان الشعراء الرجال لا يرون عيباً في تعدد معشوقاتهم من النساء، ثم لا ترى حرجاً من التغزل بالخدم والغلمان، كما كان الرجال من الشعراء لا يرون عيباً في التغزل بالجواري والإماء، هي مثلهم تماماً رعت التحول في مجال الغزل من التغزل بالحرائر إلى التغزل بالإماء، فهذا بالفعل كان من مستجدات عصر بني العباس، غير أنها كانت في حرج بالغ وهي تقدم خطاباً جديداً لم يألفه متلقو الغزل في عصرها،

أعني أن تتغزل امرأة في رجل سواء أكان من الأحرار أم من الخدم، وكان متقبلو الغزل ألفوا خطاب الشاعر وهو يتغزل بامرأة سواء أكانت حرة أم جارية، وركوب علية هذا المركب المستصعب جعلها في حرج بالغ على صعيد الخطاب الأدبي المختلف الذي لم يكن معتاداً ومألوفاً عند متلقي الغزل في عصرها، فكيف تمّ لها أن تنخرط في هذا المجال، وكيف وجدت مسرباً لتعبر عن غزلها كما كان يعبر الشعراء عن غزلهم، وكيف وجدت خطاباً أنثوياً يحظى باعتراف مجتمع اعتاد سماع خطاب ذكوري في هذا الموضوع؟

كانت علية بنت المهدي وهي تصوغ خطاباً في غزلها، أشبه بمن سار إلى حتفه، فبوحها باسم معشوقها كان أمراً محظوراً:

يا طلُّ من وجدٍ بهم يكفي قد كان ما كُلِّفتُهُ زَمناً
أمشي على حتفي إلى حتفي حتى أتيتك زائراً عجلاً

ومع ذلك انفلت ذكر «طل» خادم أخيها الرشيد من لسانها، فأرسلته في شعرها، من دون أن تدرك عاقبة هذا الفعل، فلم يكن من أمر الرشيد إلا أن استشاط غضباً، وتميز غيظاً، وهو من سمح لها أن تنظم في أفانين الكلام وتغنيه على مسامعه، وكانت علية قريبة منه على الدوام، غير أنها لمّا ذكرت اسم من تعشقه، أعني خادم الرشيد «طل»، أُمرت بأن تُمسك عن ذكره في شعرها، وتكف عن رؤيته وملاقاته، فضمنت ذلك لأخيها الرشيد[5]، غير أن الذي حدث أنها لم تستطع الوفاء بعهدها، فأخذت ترسل أحاديث حبها لـ «ظل»، وظل هذه كانت جارية في الحقيقة، فوجدته وشاحاً تحرك من ورائها أشجانها وأشواقها لمعشوقها «طل»، تقول[6]:

يا ربِّ إنِّي قد حرضتُ بهجرها فإليك أشكو ذاك يا ربَّاهُ
مولاة سوءٍ تستهين بعبدها نِعْمَ الغُلام وبئست المولاة
ظلٌّ ولكنِّي حُرمتُ نعيمَهُ وهواهُ إن لم يغثني اللهُ

الخطاب هنا فاضح مكشوف، مع أنه مقنّع بالكناية، إذ المخاطب فيه مضمر، إلا أن الالتفات كشف عن تصدعات أصابت الخطاب، لهذا بدا مكشوفاً للقارئ، إذ المرأة هنا مترجحة بين جانبين للخطاب، جانب ذكوري تريد به إقناع المتلقي أنها تنشئ شعراً كالرجال الذين يعبرون فيه عن مقاصد متعددة، وجانب أنثوي يقدم الرمز على استحياء، تخفي طرفاً منه وتظهر طرفاً آخر، وعلية بنت المهدي بخطابها الأنثوي المميز كشفت عن هواجسها واثقة بخطابها تمام الثقة، فاختارت اسم جارية، وفي قرارة نفسها تقصد محبوبها، لأنها تريد إرسال خطاب غزلي من خلال وشاح فني وهو الكناية، وهذا واضح في البيت الأول الذي استقام لها، فإذا بها تتكلم على لسان محب يشكو هجر محبوبته، ثم يشكو إلى الله تعالى ما أصابه من جراء ذلك الهجر، والمقصد الحقيقي في هذا البيت مضمر، أما البيت الثاني ففيه خطاب أنثوي مكشوف، بدا في قولها «نعم الغلام»، وهذه العبارة كانت تكفي عند متلقي شعرها لكشف أسرارها، بوصفها علقت غلاماً فافتضح أمرها، وبعد ذلك منعها الرشيد من ذكره أو الاتصال به، وهذا يعني أن الكناية التي اعتمدت عليها علية بنت المهدي لم تستر مقصديتها تماماً، فتركت هذه الوسيلة الفنية، معتمدة على أسلوب آخر أكثر غموضاً من الكناية، وهو التصحيف فقالت:

سلّمْ لى ذكر الغزا ... ل الأغيد المسبي الدلال
سلم عليه وقل له ... يا غُلُّ ألباب الرجال
خليتَ جسمي صاحياً ... وسكنت في ظل الجبال
وبلغت مني غاية ... لم أدر فيها ما احتيالي

وقع التصحيف في قولها «غُل» وهو تصحيف قصدت إليه قصداً كما يشير الصولي(7) لتخفي اسم حبيبها «طل»، ومع ذلك لم يكن التصحيف بقادر أيضاً على ستر مرادها.

لم تكن علية، شأنها في ذلك شأن شعراء الغزل في عصرها، قد اقتصرت في غزلها على معشوق واحد، بل تعدد معشوقوها، إذ علقت خادماً آخر يسمى «رشأ» وكان من شدة كلفها به أن أخفت اسمه عن الناس، خوفاً من الرشيد وغيره، فكنت عنه باسم جارية يقال لها «زينب»:

وَجَـدَ الـفـؤادُ بـزيـنـبـا ... وجـداً شـديـداً مُـتـعـبـا
أصـبـحـت مـن وجـدٍ بـهـا ... أدعـي شـقـيـاً مـنـصـبـا
ولـقـد كَـنَـيْـتُ عـن اسـمـهـا ... عـمـداً لـكـي لا تـغـضـبـا
وجـعـلـت زيـنـب سُـتـرةً ... وأتـيـت أمـراً مـعـجـبـا

إن خطابها الغزلي هنا لم يخف مقصدها أيضاً، لوجود تصدعات جمة، نجمت عن التسويغ الذي ذكرته في البيتين الرابع والخامس، إذ صرحت عما تضمره، لتفضح الكناية بقولها: «كنيت كي لا تغضب»، وقولها: «جعلت زينب سُترة» لتحيل على ما تضمره في كنايتها، ليغدو الخطاب هنا فاضحاً غير مستور، مما يشي بلون من التعابث ليس إلا، فإذا كانت تنتقص للجرأة في التصريح بحب الخادم «رشأ»، لماذا صرحت بالكناية؟ وإن كانت جسورة على التصريح لماذا كنّتْ عنه؟

إن علية في موضوعها الغزلي تمثل طرافة لا تضاهيها طرافة في تاريخ الأدب العربي، وكان من شأنها أنها أنتجت خطاباً متعدد الوجوه، لكثرة ما يحتمله من التأويلات، فهل كانت في تصريحها بالكناية متحدية سلطة المنع، أم أن عواطفها خانتها، ووسائلها راغت عن الوفاء بمقاصدها؟

من الواضح أن خطابها الأدبي مختلف، لا لطرافته فحسب، بل لأنه يصدر عن امرأة أرادت أن تخفي سرها وتظهره في آن، لكن الخطاب الأدبي في شعرها لم يسعفها من حيث أرادت إخفاء سيرتها العاشقة، أو إظهارها.

لقد كانت حكاية علية مع الرمز والمرموز إليه عجيبة أشد ما يكون العجب، ونحن نتابع تلك الحكاية لا لشيء، إلا لأننا نريد أن نقلب شعرها الغزلي في محاولة لضبط المضمر في خطابها الشعري، فمن هذه الجهة نريد أن نتابع سيرتها مع معشوقها «رشأ» الذي كنت عنه بـ «زينب» إذ تقول فيه:

قد ثبت الخاتمُ في بنصري ... إذ جاءني منكَ تجنيك
حَرَّمتَ شُرب الراح إذ عفتَها ... فلستُ في شيء أعاصيكا
فلو تطوَّعت لعوضتني ... منك رضاب الرِّيق من فيكَ
فيالها ما عشت من نعمةٍ ... لستُ لها ما عشت أجزيكا
يا زينباً أرَّقت من مقلتي ... أمتعني الله بِحُبِّيكا

الخطاب غير ملتئم بين «يا زينبا» و«منك – أعاصيكَ – فيكَ – أجزيكا – بحبيكا»، إذ الدلالة الناجمة عن كاف الخطاب تحيل على المذكر، مما يكشف عن قرارة المقصد الذي صيغ صياغة توافق مع تنطوي عليه النفس، فما راغ عن ذكره اللسان أظهره الخطاب اللغوي بطريق التفاتة الضمير، وهذه المسألة لم تكن من دواعي النظم؛ لأن القافية في الأبيات تحسن أن تأتي مكسورة، فيستقم بذلك الخطاب المرمز في دلالته على الأنثى المخاطبة.

لقد حارت علية بنت المهدي في إخفاء رموزها الدالة على عشقها الغلمان، فلما علمت أن رمزها الذي كانت ترسل من خلاله شعرها الغزلي قد انكشف للناس عمدت إلى التعمية في قولها:

القلب مشتاقٌ إلى رَيبِ ... ياربِّ ما هذا من العيب
قد تيمتُ قلبي فلم أسطع ... إلا البُكا يا عالم الغيب
خبأتُ في شعري ذكرَ الذي ... أحببتُه كالخبءِ في جيبي

هذا الشاهد مكشوف أيضاً من خلال بنيته النصية، ونحن لانزال

نرجح أن ثمة عيباً في الرواية محتملاً، لكن إذا صدقت روايته، يكون من أخطر الشواهد الشعرية النسوية التي انكشفت مضمراتها من خلال بناها النصية، ومن خلال خطابها الأدبي، ويمكن الدلالة على تلك المضمرات بقولنا: إن علية، وهي بلا شك كما وصفتها المصادر تقية صادقة، ولكنها كما قلت كانت شاعرة، تغترف من معين شعراء الغزل ومن غير معين شعراء الغزل، وهي وإن كانت ابنة خليفة وأخت خليفة، إلا أنها تمرست في الغناء، فأخذ عنها أخوها إبراهيم وغير إبراهيم، وهذا يعني أنها لم تر في امتهان الغناء ريبة، ولم يكن أهلوها يرون في ذلك ريبة أيضاً، لأن أخاها أخذ عنها الغناء، غير أن الغزل عندها وعند أهلها فيه ريبة ما بعدها ريبة، لا لشيء إلا لأنها امرأة تبدو ريبتها في تغزلها بالرجال فحسب، فقد نهاها الرشيد عن ذلك كما أشرنا، لكنها وجدت أقنعة شتى لتعبر عن هذا الموضوع، أعني موضوع الغزل المريب، ليكون هذا الضرب من الغزل مستحوذاً على سائر أقوالها في هذا الباب.

ما يكشف مضمرات الخطاب هنا قولها «القلب مشتاق إلى ريبة»، والريبة هنا من حيث الظاهر ريبة الغزل، وهي شبهة ككل الشبهات، وعيب كسائر العيوب، وقولها «ما هذا من العيب» يعني أنها تسوغ لنفسها ذلك العيب وتلك الريبة وهاتيك الشبهة، لأنها تمثلت بشعر يلوح في الوجدان، ويجول في الفؤاد، غير أن المشكلة في الخطاب أنه كشف عن نفسه بوضوح من خلال عودة الضمير في البيت الثاني في قولها «تيمتْ» أعني تاء التأنيث، التي تنحرف بالخطاب ليطول به الأنثى المخاطبة، وهنا يكمن تصريف الخطاب على أنها امرأة تتوشح بوشاح رجل متكلم، يخاطب امرأة تيمته، وليس في ذلك شيء يدعو للاستنكار، لأن الصيغة الشعرية فرضت نفسها، ومن قال إن المرأة لا تتكلم بلسان رجل في الشعر وفي غير الشعر؟

ثم تشخص مشكلة الخطاب في البيت الثالث من الضمير العائد على

غائب في قولها: «أحببتُه» أعني عودة الهاء على مذكر غائب، ليحدث في الخطاب التفات من نوع عجيب، بين البيتين الثاني والثالث، فما بين «تيمتْهُ» و«أردتُه» التفات يستحق النظر، لأن الخطاب انتقل فيه من الغائب المؤنث (تاء التأنيث) إلى الغائب المذكر (الهاء في أحببته)، وهذه الحال لم تلتفت إليها مباحث البلاغيين على أي حال، ولكن دراسة الخطاب هنا تدل على أن انفلات الضمير من قبضة المتكلم بصورة تدل على عدم سيطرته تماماً على ناصية اللغة، ومن ثم لم يعد بوسعه أن ينسج خطاباً خادعاً للقارئ، ومضللاً للمتلقي، ذلك لأن المضمر هنا انجلى في صورة الخطاب مرتين: مرة حين اشتاق قلب الشاعرة إلى الريبة، ومرة أخرى حين صرحت بأنها تحب رجلاً فخبأته في شعرها كمن يخبئ شيئاً في جيبه.

والشاهد الشعري يحمل مقاصد عدة، لأن هنالك من حمله على التعمية كالصولي مثلاً الذي ذكر أن الناس علموا أن علية كانت تكني عن رشأ بزينب، فعمدت إلى التعمية فقالت: «الآن أكني كناية لا يعرفها الناس فنظمت الأبيات الآنفة معتمدة على التعمية في قولها إلى «ريب»، وهي تقصد زينب التي كنت بها عن رشأ»(8).

ومن الواضح أن علية أظهرت حبها، وكشفت عن أسماء معشوقيها، كما كان يظهر ويكشف الشعراء الرجال عن أسماء معشوقاتهم، ولكن هذا الخطاب لم يكن مستساغاً عند جمهور الشعر في عصرها، لا بل كان محظوراً أشد ما يكون عليه الحظر، وكان ذلك دعاها إلى ستر مقاصدها من خلال وسائل عدة منها الرمز ومنها الكناية ومنها التعمية ومنها التصحيف، ولكن كل هذه الوسائل لم تكن قادرة على إخفاء مقصدها، فظهرت في ذلك الخطاب صدوع كشفت عما كانت تضمره في خطابها، والطريف أنها وعت ذلك فحارت في التعبير عن مقاصدها مستدلة على عجز الخطاب الرمزي عن إخفاء مضمرات شعرها فقالت:

تكاتبنا برمزٍ في الحُضور وإيحاءٍ يلوحُ بلا سطور
سوى مُقلٍ تخبر ما عناها بكفٍّ الوهم في ورق الصُّدور

وهذا الشاهد يحيل على قضية في غاية الأهمية، إذ الشاعرة، لم تجد من خلال إمكانية الفن خطاباً يحمل كامل مقاصدها، مؤكدة في ذلك أن الخطاب الفني له وسائله التي لا يمكن أن تحمل طوابع الذات، لأنه فن لا تختص أداة من أدواته بالذكر أو الأنثى، وهذا سبب إخفاقها في إخفاء مضمرات شعرها، من أجل ذلك لم تجد بداً للتعبير عن ذاتها وتجربتها من التعمق في الحديث عن هواجس الأنثى، مرخية الزمام للتجربة كي تعبر عن ذاتها من دون رموز وإيحاءات، لتنجز نصوصاً تتلاءم مع طبيعتها الأنثوية من دون مضمرات نصية، ذلك لأن المضمر النصي خادع يكشف أحياناً عن المقاصد الأدبية بوضوح.

لهذا لم يكن أمامها سوى معانقة اللغة، لترسل من خلالها كل محمولات طبيعتها الأنثوية، وتنجز من خلالها كل ما كانت أخفقت في إنجازه من خلال أدوات الفن كالكناية والرمز والتعمية، فإذا باللغة تفتح لها ذراعيها، محتضنة كل مضمراتها، مخبئة جميع أسرارها، لهذا لا يستطيع المتلقي أن يتغلغل في بواطن كلامها في الشاهد الآتي:

ألبسِ الماء المُداما واسقني حتَّى أناما
وأفضْ جودك في النا س تكن فيهم إماما

إلا من خلال استحضار هواجس الأنثى وطبيعتها وإحساساتها الرهيفة، وقلقها، وكينونيتها وسائر ما تختص به، وقد تمثلت خصوصيتها وسمتها الفارقة في قولها: «ألبس الماء المداما»، ولم تقل «أخلط» أو «أمزج» كما كان يقول كبار شعراء الخمرة، ولنا هنا أن نتمثل في الخمر والماء، الرجل والمرأة، وكيف تلبس المرأة الرجل، وكيف يلبس الرجل المرأة، ألم يقل

الله تعالى في محكم تنزيله: ﴿**هُنَّ لباسٌ لكم وأنتم لباسٌ لهنَّ**﴾[9]، ثم تردف مع إلباس الماء للخمرة فعل النوم الذي يشي بالاسترسال في الطمأنينة والالتئام، وفي كل ذلك نزوع إلى التكامل أو الوحدة بين الرجل والمرأة.

لقد أحكمت علية خطابها، معتمدة على إيحاءات اللغة، وليس على أدوات الفن البلاغي، إذ اللغة استقبلت خطابها فأضمرته، ثم سترت أسرارها، كما تستر الأم أسرار ابنتها، أليست اللغة أماً، ثم أليست الشاعرة حين تريد أن تبوح بسرها تبوح به لأمها فحسب، إذن هذا هو خطابها المضمر بمقصد يختبئ في قلب لغتها الشعرية، تقول:

أليست سُليمى تحت سقف يكنها   وإياي هذا في الهوى لي نافع
ويلبسها الليل البهيم إذا دجى   وتبصر ضوء الفجر والفجر ساطع

يتجلى الخطاب الأدبي من خلال مضمراته النفسية، ليظهر الفارق بين خطاب شاعر وخطاب شاعرة في موضوع فني كموضوع الغزل، إذ الشاعر كثيراً ما يخرج غزله إخراجاً فاضحاً، لأنه في صميم موضوعه الغزلي يبدو مفتخراً، وإذا ما تذلل للمحبوبة، في موضع، بدا في موضع آخر متحدثاً عن رجولته وعنفوانه وبطولته، ليقول من خلال غزله إنه مع جسارته وثبات قدمه في ساحات الوغى، سرعان ما يهوي في الحب فيكون ذليلاً للحبيب، ثم من قال إنه يريد أن يتكلم عن تذلله في هذا الموضع أو ذاك؟ إنها الطبيعة التي تتطلب منه أن يكون ليناً في موضع ومتصلباً في موضع آخر، ليكون في الحالين باسلاً بطلاً مفتخراً بكل ذلك. أما المرأة فلا يعنيها من هذه المعاني شيئاً، لأنها لا تتغزل لكي تفخر كما يفخر الرجال، ولا تبوح بأسرار الحب لكي تتحدث عن بطولة تستلزمها المغامرة في هذا الباب أو ذاك، بل تتغزل لتعبر عن حريتها، وتتغزل لتتكلم عن أنوثتها، ثم تتغزل لتدافع عن كينونتها في الوجود، تريد أن تقول من خلال غزلها: إنها موجودة كائنة حرة، وهذا فحوى ما ينطوي عليه خطابها في الغزل وفي غير الغزل، أليس الفن يحمل

ذكرى وجود الفنان، إذن الشاعرة تريد من خلال غزلها أن تحفظ ذكراها في الوجود، ووجودها يكمن في إحساسها بالاطمئنان، وليس هناك سبب يدعوها للطمأنينة مثل أن تركن إلى حبيبها بعد أن يتوشح عالمها بليل مدلهم، وقد أوت إلى بيت آمن مع حبيب تلبسه ويلبسها كما يلبس الليلُ العالم، وهذا مؤدى قولها في البيت الثاني: «ويلبسها الليل البهيم إذا دجى». وتأويل الدلالة هنا يستلزم إعادة تعيين الوظائف، وترتيب العلاقات، فمن هي سليمى التي تتكلم عليها هنا، نحن نظن أنها تكني بها عن نفسها، ثم من هو الليل المدلهم، ونرجح هنا أنه الخادم، إذ استعارت له اسم الليل لأنها لا تستطيع أن تظهره للناس، فهو ليل مستور ومجهول، وإذا ما تحقق اللقاء به، لا تكترث بعد ذلك إذا طلع الصبح، وهنا دلالة تحيل على الحرية، بمعنى أنها ظفرت بمطلبها لا يعنيها بعد ذلك انكشاف أمر العلاقة بينها وبين حبيبها.

وتارة أخرى تطالعنا علية بنت المهدي بشعر وكأنه لون من ألوان الطموح، أو قل إنه ضرب من الأماني التي لم تتحقق في حياتها، إنه شعر يشجب التعدد في العشق، فماذا يكون جزاء من يعشق نفسين في آن واحد، وسيرتها الواقعية شهدت مثل ذلك التعدد كما أسلفنا، تقول:

حقٌّ الذي يعشق نفسين   أن يُصلب أو ينشر بمنشار
وعاشق الواحد مثل الذي   أخلص دين الواحد الباري

هل كانت عليه في هذا الشعر تعبر عن ذاتها، وهي التي عشقت نفسين، أم أنها تتكلم بلسان الأنثى التي شق عليها أن تكون معشوقة ثانية لرجل واحد، أليست المرأة تفعل ما تقول علية إذا اكتشفت أن حبيبها أشرك سواها في حبه؟

إذن هذا هو الخطاب الخاص بالمرأة، وهذا هو حامل مشاعرها في الفن، وعلية يمكن القول: للفن وسائله التعبيرية، وللخطاب تقنياته التي تتيح

للمنشئ أن يضمنه ما يشاء من المقاصد، غير أن اللغة لها كلمتها الفاصلة، ولا يعني أنها تحجب عن مستعملها إمكانات متوافرة فيها، بل يعني أن اللغة تلبس التجربة وتعانق الطبيعة فتظهر تلقائياً سمات المتكلم من خلال خطابات لا يقصد إليها قصد العارف، وإنما تنفلت عباراتها في النصوص متخذة لنفسها نظاماً كامناً في نفس المتحدث، ألم يقل الجرجاني إن ترتيب المعاني في الكلام يكون بحسب ترتيبها في نفس صاحبها، إذن الخطاب الأنثوي مضمراته في نفس صاحبه، وكثيراً ما تتسلل تلك المضمرات إلى النتاج بغير عمل قصدي، وهذا هو المجال الذي يمكن أن نميز من خلاله خطاب الرجل الفني من خطاب المرأة في الشعر، وغير الشعر، لأن المتكلم سواء أكان رجلاً أم امرأة لابد وأنه تارك أثره في اللغة، كما أن اللغة لابد وأن تترك أثرها فيه.

الحواشي

1) الصولي (كتاب الأوراق – قسم أشعار أولاد الخلفاء) تح: هيورث دن طبعة الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر، ص: 70.
2) المصدر السابق.
3) المصدر السابق.
4) المصدر السابق.
5) المصدر السابق.
6) المصدر السابق.
7) المصدر السابق.
8) المصدر السابق.
9) سورة البقرة، الآية 187.



ابن سينا وخلود الروح

محمد رجب البيومي(*)

يحار الإنسان كل الحيرة حين يعرف أن مؤلفات الرئيس أبي علي بن سينا قد بلغت مائتين وستة وسبعين مؤلفاً ما بين كتاب ورسالة وقصة، مع أنه صحب الحياة ثلاث وخمسين سنة فقط، فكيف تسنى له أن يكتب في أعقد المشكلات الفكرية، والمسائل العلمية، هذا الحشد الهائل من المؤلفات؟

نحن نعلم أن الطبري وابن الجوزي والسيوطي من مؤلفي العصور الماضية، قد ترك الواحد منهم ما يبلغ هذا التراث، ولكن الفرق واضح بين من يكتب في الفلسفة والمنطق والطب ومن يكتب في التفسير وعلوم اللسان مثل هؤلاء، فابن سينا ينحت في طريق صخري كثرت التواءاته، وقامت دونه الأشواك؟ وأي علم أشد من الفلسفة تعقيداً وغموضاً؟ أما الذين يكتبون عن التاريخ والتفسير فجهدهم الفكري مهما بلغوا قمم الإبداع أقل عناء من جهد ابن سينا.

والمسألة ليست مسألة كم وعدد فحسب، بل مسألة جوهر وكيف، وكُتب ابن سينا دون نظر إلى الناحية العددية ذات جوهر نفيس، إذ بها

(*) باحث مصري.

أصبح قمة من قمم الفكر الإنساني بعامة والفكر الإسلامي بخاصة، ومن الطبيعي أن يخالفه المخالفون في كثير مما كتب، فلكل مفكر ناقدوه الأصلاء، وما كان لعالم أن يدعي الكمال في كل ما يبدع وحسب ابن سينا أنه كان مصدر عطاء للفكر الإنساني وأحد مؤلفاته توضح نظر وتأمل وإفادة وانتقاء، وأن اسمه يتألق بين كبار الأسماء.

وسنقتصر في حديثنا الآن على نصيب النفس الإنسانية من إبداع الفيلسوف - والنفس الإنسانية كانت - ولاتزال - الشغل الشاغل لكل مفكر يحاول أن يكشف عن سرها ما غمض، فإذا اتجه ابن سينا إلى الحديث عنها ثم إذا استقر حديثه المتصل الملح على مرفأ يؤكد بقاءها الدائم، وخلودها المستقر فإن من الواجب أن نقدم للقارئ خلاصة لبعض ما قال، وأقول لبعضها ما قال صادقاً، لأن الفيلسوف الكبير لم يترك حديث النفس وخلودها في سنة من سنوات حياته العلمية، وكأنه كان يستشعر في أعماقه ظمأ يتطلب الري وكلما ازداد شراباً ازداد شوقاً وتطلباً، وقد تحدث عن النفس بلسان الفيلسوف وبلسان الشاعر وبلسان القاص واستيعاب هذه المناحي المتشعبة من أفانين القول مما يتطلب مجلداً برأسه، وسبيلنا في هذا البحث الموجز أن نختار لكل لون ما يشير إليه دون استقصاء.

وقبل أن نقرر ما اهتدى إليه ابن سينا في خلود النفس نشير إلى أن أكثر الكاتبين يجعلونه في أمر الروح تابعاً لأفلاطون ومتأثراً به وحده، وقد نسوا أن الفيلسوف مؤمن يدين بالإسلام عن حمية واقتناع وأن مذهبه في خلود الروح ينهض على أسس من اعتقاده الديني وإن امتد الرجل الكبير باطلاعه إلى التراث الإنساني المتواتر عن اليونان إذ ليس معنى دراسته لهذا التراث أنه وحده كان صاحب التأثير عليه في إيمانه بخلود الروح، وإذا كنا نعرف من حياة ابن سينا التي كتبها بقلمه أنه كان إذا قرأ كتاباً فلسفياً معقداً ولم يفتح الله عليه بشيء من مضمونه، ترك الكتاب ولجأ إلى الوضوء،

واستقبل القبلة مصلياً مداعياً ربه أن يسهل عليه العسير، إذ لا أستاذ له سوى نفسه إذ كان الله عز وجل وجهته حين يُبهم القول ويَخفى الدليل، فإن كتاب الله أول هادٍ له في مسألة خلود الروح، وأدلة القرآن على خلود الروح أكثر من أن تُحد، وإذا كان الفيلسوف يقرأ سورة الواقعة كل ليلة فلا شك أنه كان يتأمل ختامها الصريح مستجيباً مطمئناً لقول الله عز وجل: ﴿**فلولا إذا بلغت الحلقوم وأنتم حينئذ تنظرون ونحن أقرب إليه منكم ولكن لا تبصرون فلولا إن كنتم غير مدينين ترجعونها إن كنتم صادقين فأما إن كان من المقربين فروح وريحان وجنة نعيم وأما إن كان من أصحاب اليمين فسلام لك من أصحاب اليمين وأما إن كان من المكذبين الضالين فنزل من حميم وتصلية جحيم إن هذا لهو حق اليقين فسبح باسم ربك العظيم**﴾[1].

إذا كان ذلك كذلك فالتأثير الإسلامي لدى الفيلسوف في هذه المسألة بالذات مما يجب أن يكون موضع التأكيد، وإذا أغفله الغرباء فكيف نسكت عنه نحن؟

مكث الفيلسوف – كما قلنا – طول عمره يتحدث عن خلود النفس، وإذا كان لكل مفكر أن يعدّل آراءه حين يرى ما يوجب التعديل دون أن يؤاخذه ناقد ما بعدم الاستقرار على رأي واحد، فإن ابن سينا لم تزده الأيام إلا يقيناً بما ذهب إليه منذ عشق البحث الفكري من الجزم بخلود النفس البشرية، وليتنا كنا نعرف ترتيب كتبه زمنياً لنتابعها في تسلسلها المطرد، ولكن الاختلاف قائم في أسبقية بعض الكتب عن سواها، والأمر سهل في مسألة النفس بالذات، لأن اتفاق الكاتب فيها على رأي واحد من مبدأ أمره إلى خاتمة حياته مما يجعل الترتيب الزمني ليس بالمحتوم، وسبيلنا الآن أن نشير إلى بعض الأدلة التي اهتدى إليها الفيلسوف الكبير:

1 – يؤمن الفيلسوف بوحي البداهة الذي يصدر عفواً دون احتمال فيكون تعبيراً طبيعياً عما يعتقده الإنسان، هذا الوحي البدهي كثيراً ما يكون

في مرتبة المسلمات، إذ يصادف إجماعاً بحيث لا يعارضه إلا من يتعمد المعارضة بذاتها، لا لأنه يلتمس من بواعث قلقه ما يدعوه إلى المعارضة، والمعارض حينئذ يصطدم بسامعيه لا محالة، لأنه يفاجئهم بما لا تستجيب إليه أهواءهم المعتدلة، ومن وحي البداهة الذي يعتمد عليه ابن سينا في مجال الدعوة إلى خلود الروح، أن الإنسان يفصل بداهة بين جسمه وفكره، فإذا قال: أنا فعلت كذا، أراد أن تفكيره المتولّد عن نفسه هو الذي فعل، ولم يرد حينئذ أن رأسه أو وجهه أو يده أو رجله هي التي فعلت، فالفعل قائم لا محالة في ذهنه وفي أذهان الناس بين النفس والبدن، هذا الفصل النظري يؤكد أن الروح غير الجسم وأن الجسم إذا فَنِي أمامنا عَياناً بأن أُحرقت الجثة أو تلاشت في تراب القبر، فليس معنى ذلك أن الروح قد تبعته في الفناء والتلاشي إذ هما شيئان منفصلان.

يقول ابن سينا في رسالة عن معرفة النفس الناطقة: «إن الإنسان إذا كان منهمكاً في أمر من الأمور فإنه يستحضر ذاته، حتى إنه يقول: إني فعلت كذا وفعلت كذا وفي مثل هذه الحالة يكون غافلاً عن جميع أجزاء بدنه، والمعلوم بالفعل غير ما هو مغفول عنه، فذات الإنسان مغايرة للبدن لا محالة[2].

ويرتب ابن سينا أحوال الإنسان في اطّراد عمره مع الحياة، فيجد أن أعضاءه الجسمية تضعف بمرور الزمن، فالسمع قد يثقل، والبصر قد يغيض نوره، والنشاط الحركي قد يفتر، وكل ذلك يبدأ عادة بعد الأربعين من العمر، ولكن النضج العقلي لا ينقص، بل يزيد اكتمالاً ونحن نرى شيوخ العلماء وعباقرة الأدباء يبدعون في سن الشيخوخة ما لم يستطيعوا أن يبدعوه في سن الشباب، لأن العمل العقلي وليد الروح، أما النشاط الحركي فناشئ عن الجسم، وهما منفصلان إذ هما شيئان لا شيء، ولو كان كما يقول الماديون

شيئاً واحداً لهبط الإنتاج العقلي بانحطاط القوى الحركية وتخاذل الأعضاء في الكيان الإنساني أما ما يشاهده المتأمل من مظاهر النسيان لدى الشيوخ فليس وليداً لضعف الروح، ولكنه من تأثير التفاعل العضوي، فالذاكرة تحتل فراغاً عضوياً وتضعف أسبابه بتقدم الزمن، ولو كان التذكر نشاطاً عضلياً ما تعرض المرء في شيخوخته للنسيان.

يقول ابن سينا: «لا شك أن الجسم الحيواني والآلات الحيوانية إذا استوفين سن النمو، وسن الوقوف، أخذن في التنقص والذبول وضعف المنة وكلال القوة وذلك عند الإنافة على الأربعين سنة، ولو كانت القوة الناطقة العاقلة قوة جسمانية آلية فلن يوجد أحد من الناس في هذه السن إلا وقد أخذت قوته هذه تنقص، ولكن الأمر في أكثر الناس على اختلاف هذا، بل العادة جرت في الأكثر أنهم يستفيدون ذكاء في القوة العاقلة وزيادة بصيرة، فإذن ليس قوة القوة المنطقية بالجسم والآلة إنما هي هي جوهر قائم بذاته[3].

ونحن نرى أمثال الجاحظ وأبي العلاء المعري وأبي حيان التوحيدي في الفكر العربي قد واصلوا إبداعهم حتى تجاوزوا التسعين من الأعوام ولو اطّرد النشاط العقلي مع النشاط الجسمي في مجرى واحد ما انحطت قوى الشيخ واتقد فكره، فالروح والجسم جوهران كل قائم بذاته لا يتحتم أن تفنى الروح بفناء صاحبها المشهود.

ويؤكد الفيلسوف انفصال الروح عن الجسم، لا ليقول بخلود الروح فحسب، بل ليدعو إلى العمل الصالح والتزام شرع الله كما جاء به الإسلام، وإلى مصاحبته الأخلاق الحميدة، لأن ذلك كله مما يقمع النفس الأمارة بالسوء، ويرى الفيلسوف أن ممارسة الصالحات من الأعمال تجعل النفس مرآة صقيلة تنطبع عليها صور الأشياء الحميدة ومعنى ذلك أن يكون صاحبها في مستوى خلقي طاهر ينأى به عن السيئات فتستقيم سيرته على

غير اعوجاج، فيكسب الحياة الدنيا بالعمل الصالح ويكسب الآخرة كذلك حين تخلد روحه وتحاسب على ما قدمت من أعمال.

يقول ابن سينا: «وهذه النفس جوهر قائم بذاته، غير منطبع في بدن الإنسان، ولا في غيره من الأجسام، بل هو مفارق للأجسام مجرد عنها، وله علاقة ببدن الإنسان مادام حياً»، ثم يقول، داعياً إلى التزام أمور الشرع:

«وسعادته بتكميل جوهره، وذلك بتزكيته بالعلم بالله، والعمل لله، وتزكيته بالعمل لله هو تطهيره عن الأخلاق الرذيلة الردية، وبعده عن الصفات الذميمة، والعادات السيئة القبيحة عقلاً وشرعاً، وتحليته بالعادات الحسنة والأخلاق الحميدة والملكات الفاضلة المرضية عقلاً وشرعاً».

ثم قال: «وأما البرهان على إثبات جوهرية النفس الناطقة وقيامها بذاتها وتجردها عن الجسمية وعدم انطباعها في الجسم وبقائها بعد فساد البدن، وكيفية أحوالها بعد الموت، أهي منعّمة أو معذبة ففيه طول وبسط ولا نكشف ذلك إلا بعد مقدمات كثيرة، وقد اتفق لي رسالة مختصرة في بيان معرفة النفس وما يتعلق بها في بداية أمري منذ أربعين سنة على طريقة أهل الحكمة البحثية[4].

ومعنى ذلك أن الرجل منذ كتب الرسالة في سن مبكرة جداً لم يُحَد عن رأيه إذ وصل به إلى درجة الاعتقاد الجازم فلا مناص.

ومن أقوى ما اهتدى إليه ابن سينا من براهين خلود الروح ما أسماه أستاذنا الدكتور إبراهيم بيومي مدكور «برهان الاستمرار» وخلاصته أن أحاسيس الماضي تطرد مع أحاسيس الحاضر واصلة إلى أحاسيس المستقبل وكأنها فيض يتدفق من منبع واحد إلى مَصَب واحد دون أن يعترضه ما يفصل شيئاً عن شيء فالإنسان بفكره ثابت لا ينقصه شيء طيلة

حياته وقد يفقد عضواً من أعضائه كَيده أو رجْله، فلا يؤثر ذلك شيئاً في نقصان الفكر، وقد تتغير خلاياه وتتبدل دون أن يتغير مجرى تفكيره بتغيرها، ولو كان الجسم والنفس شيئاً واحداً لكان لتغير الجسم أثره في تغير النفس، بل لكان نقص الجسم مسبباً لنقص معلوم في التفكير والإحساس، وهذا ما لم يحدث، لأننا نرى المُقعد الذي بترت ساقاه محافظاً على تفكيره وإحساسه كما كان من قبل وربما نكون في هذا العصر أكثر تقديراً لتبدل الخلايا الجسمية ممن كانوا في زمن ابن سينا فنكون بذلك أقرب إلى الجزم منهم إذا شهدنا من اطراد الكشف العلمي ما لم يشهدوه وإلى ما تقدم يشير ابن سينا بقوله[5]:

«نأمل أيها العاقل في أنك اليوم في نفسك، هو الذي كان موجوداً في جميع عمرك، حتى أنك تتذكر كثيراً مما جرى من أحوالك، فأنت إذن ثابت مستمر لا شك في ذلك، وبدنك وأجزاؤه ليس ثابتاً مستمراً بل هو أبداً في التحلل والانتقاص... ولهذا لو حُبس عن الإنسان الغذاء مدة قليلة نزل، وانتقص، فتعلم نفسك أن في مدة عشرين سنة لم تبق شيء من أجزاء بدنك، وأنت تعلم بقاء ذاتك في هذه المدة، بل جميع عمرك، فذاتك مغايرة لهذا البدن وأجزائه الظاهرة والباطنة».

أما علاقة الروح بالجسم فقد كانت موضع تصور عقلي لدى كبار القائلين بالثنائية من لدن أفلاطون حتى فلاسفة الروحية في عصرنا الراهن وقد أشبع ابن سينا الحديث في إيضاح هذه العلاقة وأتى بما لا يتعذر فهمه على منصف ينشد الحقيقة لذات الحقيقة حين جعل النفس متصلة بالجسد اتصالاً وثيقاً، لأنهما مصدر حياته، ولا نفع له بدونهما، كما أنه لا يمكن تصور النفس في عالمنا المادي دون جسم ونقول في عالمنا المادي، لنخالف من يذهبون إلى إنكار وجودها بعد الموت وفي هؤلاء من يتشبث بأدلة يعتبرها

عقلية وكونها عقلية لديه لا تجبرنا على أن نُنزلها منزلة تنتقل بها من حيزها المعترض عليه، ولا ينكر ابن سينا أثر النفس في انقباض الجسم وانبساطه، بل يؤكد العلاقة المتبادلة بين الجارين المصطحبين حين يقول:

«انظر أنك إذا استشعرت جانب الله وفكرت في جبروته، كيف يقشعر جلدك، ويقف شعرك، وهذه الانفعالات والملكات قد تكون أقوى وقد تكون أضعف، ولولا هذه الهيئات ما قابلت نفس بعض الناس بحسب العادة إلى التهتك أو الاستشاطة غضباً من نفس بعض».

هذه بعض أدلة ابن سينا الفلسفية على خلود الروح، نرسم بها صورة مصغرة لبناء ضخم عال الصرح ممتد الجنبات، نقلته آلة التصوير على ورقة صغيرة لا لكي تظهره كما هو شامخاً باذخاً ممتد الجنبات على بساط الأرض، مرتفع الأبراج في أجواز الفضاء، بل لكي يراه الناظر فيوحي له المشهد الصغير في يده بحقيقة المبنى الكبير في امتداده الفسيح وعلوه البعيد.

– 2 –

لقد تمكنت فكرة الروح الخالدة من نفس ابن سينا بحيث يُخيل إليّ أنها كانت شغله الشاغل، آية ذلك أنه لم يكتف بترداد الحديث عنها في كتبه الفلسفية، إذ انتقل بها إلى عالمي الشعر والقصة، ولو كانت خطب الحكماء مما يُسجَل لحسبت أنه تناول حديث النفس في خطبة ما، لقد كان ابن سينا يهفو إلى الشعر ناظماً ما يسنح له في مقطوعات وقصائد وأراجيز، وقد اشتهرت بين الأدباء قصيدة ابن سينا (العينية) وهي التي تتحدث عن هبوط الروح من المحل الأرفع في عالم الغيب إلى الجسد الأرضي في عالم الشهادة، والقصيدة بمعانيها وأخيلتها وألفاظها لا تُستغرب من ابن سينا، أما المعاني فهي التي اعتقدها الفيلسوف وأكثر تردادها، أما الأخيلة فقريبة المنال بحيث لا تستعصي على حكيم قوي التخيل، وأما الألفاظ ففي بعضها

جفاف يدل على معدن الفيلسوف، لذلك تعجبت كثيراً أن يشك الدكتور أحمد أمين في نسبتها للشيخ الرئيس فيقول[6]:

«واشتهرت هذه العينية بأنها لابن سينا، والناقد الأدبي يقطع بأنها ليست له، لأنه إذا تذوق ما لابن سينا من شعر وأراجيز وتذوق هذه العينية يرى أنها أرقى بكثير من شعر ابن سينا، فابن سينا غامض اللفظ في شعره وفلسفته، سمج التعبير».

وقد حكم الدكتور أحمد أمين بأن الناقد الأدبي يجزم بأنها ليست له، وأكثر مؤرخي الأدب نقاد ينسبونها لابن سينا مطمئنين، فليت الرجل قال: إن الناقد يشك، يدل قوله يقطع، على أن لا أرى مجالاً للشك، فإن القصيدة ليست من الروعة الخارقة بحيث يجب أن يقولها شاعر لا فيلسوف، بل إن الشاعر يتأبى أن يقول مثلاً:

حتّى إذا اتصلتْ بهاء هبوطها — من ميم مركزها بذات الأجرع
علقت بها ثاء الثقيل فاصبحت — بيْن المعالم والطلول الخضّع

أما قصة الروح في عينية ابن سينا فقد أُلهمها الشاعر الفيلسوف في ساعة إشراق، ساعة تغير فجأة في نفس قائلها، فتُلهمه تصوير ما يختلج من معانٍ في نمط مؤثر أخاذ، إن أصحاب الصفاء الوجداني يعرفون هذه الساعات جيداً، وابن سينا يعرف الموضوع سلفاً، إذ طالما ناقش فيه وجادل وخاصم، وطالما سوّد من بياض الأوراق، وملأ من أسماع التلاميذ، فلم يبق إلا أن يختار صورة ترمز لهذه المعاني وأقرب ما يفد على الخاطر بإزاء الروح هو صورة «الورقاء» فلتأت هذه الشاردة من الملأ الأعلى، وليفصح الرئيس عن تصوره فيقول مصوراً:

هبطت إليك من المحل الأرفع — ورقاء ذات تدلل وتمنع

أترى مقدار إعزاز الرئيس لهذه التي هبطت من أعلى مكان، إنها

ورقاء خفيفة رشيقة لم تقدم منكسرة ضارعة، بل عزيزة متدللة متمنعة ألم تك في أعلى مكان من السماء؟ ثم ألم تُشبّه بأجمل مثال للوداعة والإلف والحنان وهو الحمام، أي هدية نفسية تلك التي رفرفت فأحيت، وهبت فأنعشت:

محجوبة عن كل مقلة ناظر ... وهي التي سَفرت ولم تتبرقع

إن الروح معك تلازمك مَغْدًى ومراحاً، ولكن حذار أن تحاول رؤيتها، فليس إلى ذلك من سبيل أما لو طلبت آثارها فهي أوضح من أن تتستر بقناع، ابحث عنها يا صاح بعقلك وحده فسوف يُبلغك سماتها الدالة وأوصافها المعبرة أما أن تبحث عنها بعينك فلن ترى شيئاً.

وصلت على كُرْه إليك وربّما ... كرهتْ فراقك وهي ذات توجع
ألفتْ وما أينست فلما واصلت ... ألِفتْ مجاورة الخراب البلقع

أجل هبطت الورقاء كارهة مكرهة، ثم رأت أنه لا مفر من الاصطحاب والتلازم، فخضعت لمشيئة خالقها، ورأت أن ترضى بمكانها الجديد على أن تجعله نزلاً عامراً بالفضائل، مضيئاً بالمحامد فمازالت به علاجاً ومثابرة حتى أصبح وفق ما تشتهي، فارتضته وألفته لقد كان جماداً قبل أن تحل فيه، فغدا بها مفكراً حساساً مشرئباً للمثل الأعلى، فقويت وشيجتها به، وألفت مجاورته، إذ لم يعد خراباً بلقعاً مثل ما كان.

إن الفيلسوف يرى أن من سمات الروح أن تسمو بصاحبها ليكون كفئاً لها، فإذا ما عجزت عن أن ترتفع به، وكان من التأبي والامتناع بحيث استعصى على كل علاج، فهو غير جدير بها، وسيظل خراباً بلقعاً كعهده قبل أن تشرق في جوانبه لأن الروح في مذهب الفيلسوف لا ينبغي أن تألف مجاورة الخراب البلقع راضية هانئة إلا إذا ارتفعت به، فإذا تعذر عليها ذلك فهو الخراب الدائم وليس له معها وفاق.

يقول الدكتور زكي نجيب محمود في التعليق على هذين البيتين:

«ولعلك تلاحظ أن فيلسوفنا قد عبّر هنا عن العلاقة بينهما بلفظ المجاورة قاصداً متعمداً، لأنه أراد لك أن تعلم أنها ليست من الجسد بمثابة الإبصار من العين مثلاً، يكادان يكونان شيئاً واحداً، ولكنهما منه كالملاح مع السفينة يديرها ويدبر أمرها، ثم هو بعد يستطيع أن يستقل بوجوده بعيداً عنها، فهي علاقة تجاور لا علاقة دمج وإدغام»(7).

وهذا البيت يُريح القارئ جداً، لأنه في حياته لا يتذكر عهد الورقاء بالمكان الأرفع: أيكون وحده هو الذي ابتُلي بالنسيان، لشد ما خشيت ذلك حين قرأت عينية ابن سينا لأول مرة، غير أني بمعاودة القراءة وقفت عند هذا البيت، فعرفت أن لي زملاء كثيرين نسوا عهودهم السالفة بالحمى الأرفع ولم يتذكروا منازلهم الأولى، وأنه إذا كان ذلك فالله غافر راحم، وقد يكون من أصحاب الشفافية من لايزالون يذكرون، فهم على الأرض وفي السماء معاً.

حتى إذا اتصلت بهاء هبوطها   من ميم مركزها بذات الأجرع
علقت بها ثاء الثقيل فأصبحت   بين المعالم والطلول الخضع

هنا يأتي الخطر المحيق، لقد اتصلت الروح بالجسد، وعلقت بها ثاء الثقيل، لقد تكبلت بأغلال المادة، فليس لها أن تنطق، فللمادة شهوتها وأنانيتها وطموحها وحسدها، لم تعد مترفعة عن المآرب كما كانت من قبل، إنها الآن ذات ضرورات ملزمة من حيث طلبها للطعام والشراب والملبس والمسكن والجاه، هي محبوسة في كبولها الدنيوية، وسيرهقها الجسد بما يتطلب من إشباع، وستظل تمتطيه حتى يجهد ويكل فيعود كالطلل الدارس، وسيدب فيه الفناء عضواء عضواً، وهي ترى تخاذله وتداعيه فتتذكر العهد الماضي وتأسى على العهد الحاضر.

تبكي إذا ذكرتْ عهوداً بالحمى   بمدامع تهمي ولما تقلع
وتظلّ ساجعة على الدمن التي   دَرست بتكرار الرياح الأربع

إذ عاقها الشرك الكثيف وصدَّها قفصٌ عن الأوج الفسيح المربع

ومادام الجسم يسير نحو نهايته متخاذلاً متحللاً، فلابد أن تأتي هذه النهاية ذات يوم، على أن هذه الروح ذات وفاء وإخلاص، فكما جاءت مرغمة ستطير مرغمة، لقد عاشرت صاحبها زماناً طال أو قصر، فقضت معه شتى اللبانات، وأشبعت مختلف الرغائب، وتساقيا معاً كؤوساً دهاقاً من أفاويق الخير والشر، فطبيعي أن تأسى على فراقه إذا خلّفته تصديقاً لقول ابن سينا الآنف:

وصَلْت على كره إليك وربما كرهت فراقك وهي ذات توجع

هذا المد والجزر، هذا الأخذ والرد، هذا الدفع والجذب، مما يثبت ثنائية الروح والجسم، ومما يؤكد عقيدة ابن سينا التي دافع عنها مخلصاً، وكان متفائلاً كل التفاؤل بنهايتها، إذ إنها حين تطير فيما بعد سترجع إلى موطنها الأول، وستتذكر كل ما نسيته أيام الحياة بعد أن ينكشف عنها الغطاء، وذاك ما عناه ابن سينا بقوله:

حتى إذا قرُب المسير إلى الحمى ودنا الرحيل إلى الفضاء الأوسع
وغدت مفارقة لكل مخلف عنها حليف الترب غير مشيع
هجعت فقد كشف الغطاء فأدركت ما ليس يدرك بالعيون الهجع

والذين تعبوا في تحصيل (رسائل ابن سينا الفلسفية) ليدركوا خلاصة رأيه في خلود النفس لا إخالهم يتعبون في استكناه أسرار (العينية) لأن الشعر قد رقرق من صلابتها فتراءت ذات رونق كما أوضح بالتمثيل ما قرّب البعيد وأدناه.

وإذا كان الشعر أبعد ذكراً من التأليف العلمي وأكثر تداولاً بين الناس فإن آلاف الدارسين قد عرفوا رأي ابن سينا في خلود الروح عن طريق هذه القصيدة أكثر مما عرفوه من كتبه المنهجية بل في الدارسين من اكتفى

بالقصيدة عن سواها من آثاره، وقد رزقت من خصّها بمزيد من التحليل الكاشف مستبطناً سرائرها استبطاناً يدل على عمق ونفاذ، كما رزقت من عارضها من كبار الشعراء، ومن أشهرهم شاعر العصر أحمد شوقي، حيث عاش في جو الرئيس، فنقل أصداءه كما تسمّعها، واستطاع أن يستعين بريشة المصور ليبرز فكرة هبوط النفس ثم ارتقائها حين شبهها بالشمس مشرقاً ومغرباً، فقال أمير الشعراء(8):

يا نفسُ مثلُ الشمس أنت أشعةٌ ... في عامرٍ وأشعة في بلقع
فإذا طوى اللّه النهار تراجعْت ... شتى الأشعة فالتقت في المراجع
لما تعبت إلى المنازل غُودرت ... دكاً ومثلك في المنازل مانعي
آنيْتها ينوي فقالت لَيْت لم ... تصل الحبال وليتها لم تقطع
ورداءُ جثمانٍ لبست مرقم ... بيد الشباب على المشيب مرقع
أسئمت من ديباجه فنزعته ... والخزّ أكفانٌ إذا لم ينزع
ضرعت بأدمعها إليك وما درت ... أن السفينة أقلعت في الأدمع

وجاء صاحب صدى الأيام فجعل الروح كالسحاب الهامر من السماء، سقط من الأعلى فارتمى به البحر أبعد مرتمي بين الضفاف ثم اشتعل الهجير فأخذ يرفع الماء بخاراً فيتصاعد إلى السماء ثانية من الأرض ليعود كما بدأ، وكذلك الروح، يقول الشاعر(9):

انظر إلى سحب السماء فإنها ... من أُفقك الأعلى بأوضح موضع
تسري فتُلهبها الرياح بسوطها ... فتخرّ باكية بأهتن مدمع
وتفيض أنهاراً تدفق صدرها ... تحت الحَيا بالعارض المتقشع
فإذا غلَى حرُّ الهجير تبخرت ... وسمت إلى الأعلى كأن لم تهمع
فكذلك الروح ارتمت من حالق ... حيناً وطارت مثل برق مسرع

وكذا يسبق صاحب الشفاء فيجعل الروح ورقاء تهبط من المحل الأرفع، ويثنّي صاحب الشوقيات فيجعل الروح أشعة شمس تتفرق وتلتقي

ويثلّث صاحب صدى الأيام فيجعل الروح مطر انهمر ثم سال بحراً ثم ارتفع بخاراً، والصورة متعددة والفكرة واحدة.

ونترك الشعر إلى القصة، والحق أن ابن سينا قد وفق إلى تصوير قصة الروح الخالد نثراً بما لم يوفق فيه شعراً أو قل على وجه الدقة بأعظم مما وُفق فيه شعراً، لأن الرجل قد أصاب في كلا الاتجاهين، وكانت إصابته في الشعر جيدة، وإصابته في النثر ممتازة ممتازة، كان رمز الطائر لا يبرح مخيلته في تصوير الروح، فاتخذ الورقاء رمزاً لها في القصيدة، وهو هنا يتخذ للروح طائراً لم يعيّنه بذاته، وإنما هو طائر بين الطيور، قد يكون بلبلاً، وقد يكون عصفوراً، وقد يكون شيئاً غير هذا وذاك.

رأى ابن سينا جماعة من الطيور أغراها الصيادون بالحَب، فاستجابت لهم وسقطت تأكل الحب، فوُضعت عليها الشباك، ومكثت في الأسر، وكان ابن سينا - كما تخيل نفسه - طائراً معها، فماذا وجد؟ وجد أن الأسر قد اكتنف الطير، وأنها شغلت عنه بما تأكل، ونسيت أمسها الطليق في فضاء الحرية مشغولة بيومها الحاضر في شباك المادة.

هكذا يتحدث ابن سينا دائماً عن عهد الروح بالملأ الأعلى، قبل أن تهبط إلى الجسم، وقبل الخضوع لضروريات المادة!!

ظلت الطيور سجينة مشغولة لا تُقدّر ما هي فيه من أسر، بل كادت تطمئن إلى ما هي فيه، منهمكة في لذائذ الشراب والطعام ولكن المعجزة قد حدثت حين مدّ ابن سينا (الطائر أيضاً) بصره ذات يوم فوجد جماعة من الطيور قد خرجت، وطارت إلى الفضاء الأوسع ولكن أرجلها لاتزال عالقة ببعض الحبال، لم تستطع الخلاص من قيد الأسر، وهذه الحبال لا تقدر أن تعوقها عن الحركة، ولكنها في الوقت ذاته لاتزال متصلة بأرجلها، ولابد من الجهاد للخلاص منها.

وكأني بابن سينا يرمز بذلك إلى أن الإنسان لا يستطيع التغلب على أهوائه جميعها إلا بمشقة وطول زمن، فهو ينجو منها شيئاً فشيئاً، بل إنه ينجو من الكثير، ولا يكاد يتخلص من الجميع إلا بصعوبة مفرطة، وقد جاهدت جماعة الطير هذه، ومعها ابن سينا، كي تخلص من بقايا القيود في الأرجل حتى تم لها ما أرادت بفرط مجاهدة وعظيم مكابدة.

نظر ابن سينا إلى جماعة الطيور التي خرجت من الشاك مجاهدة ذكر حريته السالفة، وحث رفاقه من الطيور على طلبها، فترددت وناقشت، ثم استجابت للعمل على الخلاص بعد إرشاد وتوجيه وعظيم مكابدة.

هكذا يصر الرئيس الشيخ على تجسيم المسؤولية وفداحة الأعباء التي تعترض الإنسان حين يكافح ليصفو من أوضار أهوائه، وينهض سالماً من وساوس النفس ومغريات المادة، ولقد تحقق الكثير للجماعة فجاهدت وطارت، ولكنّ أرجلها لاتزال عالقة ببعض الحبال، ولابد من جهاد آخر، ومهما يكن من شيء لقد صدقت جماعة الطير عزمها، وارتفعت إلى السماء، فأخذت تختار الأودية بين معشب ومخصب، وناضر وقاحل، ودافق وناضب، حتى بلغت ما سماه الشيخ الرئيس بجبل الملك ووراءه عدد من القمم الشواهق لابد من اجتيازها.

هنا رمز آخر للجهاد في الخلاص من سائر الأوضار إذ همت جماعة الطيور بالتقاعس بعد أن أجهدها طول المسير، وكابدت هول الرحلة على أصعب وجوهها، ولكن جماعة أخرى قد ارتفعت لترى على البعد من وراء القمم خضر الجنان، وزهر الرياض، وأعظم مشاهد النعيم في فردوس الجنان، فقالت لرفاقها هيا هيا وتحمس الجميع فأخذ الطير يجتاز القمم واحدة واحدة، وله أمل كبير أن يصل إلى النهاية المرموقة، حتى بلغها، وهناك رأى الطير ما لا عين رأت وسمع ما لا أذن سمعت: لقد بلغ حجرة

الملك الأعظم، وشاهد من جلاله وجماله وعظمته وكرمه ولطفه وحدبه ما خلب العقول وملك الأفئدة، ورأت الطيور نفوسها تنعم في الملأ الأعلى في دنيا الخلود.

على أن قصة الطير التي أبدعها الشيخ الرئيس كانت موضع استلهام من أتوا بعده، فأبو حامد الغزالي وضع قصة مماثلة إذ جعل الطيور تجتمع لتختار ملكاً تحس من أعماقها بشوق إليه، وتتخيله بالجزيرة البعيدة فتنهض طائرة إليه وتلاقي من أهوال الرحلة بعض ما كابدته رحلة الطير عند ابن سينا، وكلما قطعت مرحلة في الطريق زاد بها الوجد وتضاعف الحنين، حتى بلغت مآربها بعد عناء.

وجاء فريد الدين العطار فأبدع في قصة (منطق الطير) إبداعاً باهراً، وقد افتتن خياله افتتاناً كبيراً حين قسّم الطريق إلى أودية، وادي الطلب، ووادي العشق، ووادي المعرفة، ووادي الاستغناء، ووادي الحيرة، ووادي الفقر والغنى، وختم القصة الطريفة بقوله:

«لقد عطّرت يا عطار آفاق العالم، وهيِّجتَ العشاق في كل مكان تارة تنفث العشق المطلق، وتارة تغني أغاني الحب عن عشق، ففي شعرك كنز العاشقين، وزينة لا تفنى للوالهين، قد أحاط بك منطق الطير كما يحيط بالشمس ضوء الشمس».

ومحادثات البلبل والطاووس والببغاء والهدهد من أجمل ما يتحدر من مخيلة مفكر عاشق شاعر، ولولا ابن سينا ما اهتدى العطار إلى التحليق في هذه الآفاق الفِساح.

نقول بعد ذلك كله: إن ابن سينا قد خدم قضية (خلود الروح) بما أيدها في عالم الفلسفة والشعر والقصة، وكان في هذه العوالم كلها سابقاً غير متخلف ومجتهداً غير مقلد، وموقناً غير مرتاب رحمه الله.

الهوامش

1) سورة الواقعة، الآيات من 83 إلى 96.
2) معرفة النفس الناطقة لابن سينا، ص 9.
3) رسالة القوى النفسية لابن سينا ص 71.
4) رسالة النفس الناطقة، وقد نشرتها مجلة الكتاب لأول مرة، ص 419، من المجلد الحادي عشر.
5) الإشارات لابن سينا ص 122.
6) مجلة الثقافة العدد (691) (1952/3/24م).
7) الرسالة: العدد (93) مجلد سنة 1935م.
8) الشوقيات جزء 2.
9) صدى الأيام ص 143 للدكتور محمد رجب البيومي.



تخريج قصيدة الحج والزيارة في رحلة أحمد بناصر الدرعي...

عبدالهادي التازي(*)

كنت ومازلت ولعلي أبقى، من الذين يهتمون بالرِّحَل والرَّحَل، لأني أعتبر أن هذا النوع من الأدب يهدف أولاً وبالذات إلى معرفة الآخر، وأعتبر أن هذا النوع من التعرف، ضرب من ضروب التصوف، قصد بعض الرحالة ممارسته حتى يعرفوا ما وراء بيوتهم.. حتى لا يبطروا معيشتهم ولا يستهينوا بما داخل بيوتهم.

إن كل الكتب التي نستمتع بقراءتها، على اختلاف فنونها، تقتصر على أن تجعل منا قراء لما يحرره أولئك الكتاب دونما أن نعرف شيئاً عنهم، عن مشاعرهم، عن اختياراتهم، الحوار مفقود بين الكتاب وقارئه مع الرَّحالة... أنت ترافقه وتقارن وتفارق بينه وبينك، بين زمانك وزمانه، تفرح بما تفوقت عليه فيه... ذلك جانب من جوانب فائدة الرحلة والرحالة...

وقد كان من تلك الرِّحل التي لازمتني وكتبت عنها رحلة أبي العباس أحمد بن أبي عبدالله محمد بن ناصر الدرعي... أعجبت بها لما احتوته من

(*) كاتب مغربي.

فوائد لي عن الوضع الدولي الذي أمسى لمكة بعد فرض ركن الحج... ولاسيما والشيخ يهتم بالتاريخ السياسي للعالم الإسلامي عندما نبه مثلاً إلى ما نقله عن ابن بطوطة مما يتصل بالتاريخ الذي يجمع بين أقطار المغرب الكبير على عهد السلطان أبي عنان(1).

كانت الرحلة مصدراً من مصادر تاريخ المغرب وخاصة منه الجانب الثقافي والاجتماعي، وأنه بالرغم من اشتغال الباحثين بها(2) فإن الرحلة ماتزال في حاجة إلينا لتتبع مسالكها واستجلاء غوامضها...

وقد كان مما استرعى انتباهي فيها قضية توثيق ما فيها من الشعر أو «تخريجه» على حد تعبير النقاد.

تتبعت شيخنا العلامة الواصل أبا العباس فيما استشهد به من أشعار... وكانت ملاحظاتي العامة أنه يكتفي بقوله: ولله درُّ القائل... أو قال الشاعر...

وقد عايشته في هذا السلوك منه ولم يهمني، بصراحة، أن أعرف عن بعض الأبيات الشعرية التي اعتاد الناس ترديدها، إلا أنني وجدت نفسي مع قصيدة ذات قافية مختومة بالهاء المرفوعة... ردد أبياتها أكثر من مرة دون أن يوثّقها وينسبها لقائلها... الأمر الذي استوقفني كثيراً...

وقد كنت شخصياً من بين «الغافلين» إذا صح هذا التعبير، الغافلين الذين تعرضوا للتعقيب والمتابعة مشرقاً ومغرباً عندما أهملت توثيق بعض الأشعار التي وردت في تحقيقي لرحلة ابن بطوطة التي صدرت عن أكاديمية المملكة المغربية(3).

ولكني رحبت بالزملاء الذين تعقبوني واعتبرت ذلك من باب إثراء البحث وإغنائه، فإن العلم على المناقشة أثبت منه على المتابعة، كما كان شيوخنا يقولون(4)!

وقد زاد في فضولي واستطلاعي أن بعض الرحَّالة اللاحقين تمثل بأبيات من هذه القصيدة، أمثال أبي مدين الدرعي، والمنالي الزبادي، 1163-1750 وابن الطيّب الشركي 1170-1757 والورثيلاني 1193-1779.

وكان البصيص الأول الذي هداني إلي الطريق أن أقف على بعض هذه القصيدة يتمثل بها المقرّي الحفيد 1041-1632 أثناء طوافه، مشيراً بأسلوبه الأدبي الخاص إلى صاحب القصيدة الذي نعته بقوله: (مَنْ ربْعُه بالتَّقوى مَشِيد البغدادي الشَّهير بابن رَشيد)[5]:

لقد كان المقّري يقصد دون شك إلى ابن رشيد البغدادي صاحب الوِتْريات، الذي حج عام 661-1263 وليس ابن رشيد السبتي الذي يُشكل بضم الراء مصغراً... والذي حج بعد هذا بنحو ستة عقود...

وهكذا توفرنا على اسم الشاعر الذي اهتم به – بصفة محدودة – بعض المؤلفين المغاربة في الماضي والحاضر... وبقي علينا أن نجمع شتات هذه الأبيات لنقف على سائر ما قاله ابن رشيد البغدادي الذي، كما أشرنا يُعرف بالوِتْري لأنه نظم عدداً من القصائد الوترية في مدح خير البرية، وقد ترجمه ابن عبدالملك المراكشي في تأليفه الذيل والتكملة[6]... ترجمة واسعة ولكن من غير أن يذكر شيئاً من قصيدته الهائية موضوع حديثنا... ولو أنه أي المراكشي قدَّم لنا معلومة هامة تتعلق بإعلان ابن رشيد في مجالس وعظه بمراكش، عن الحادثة الشنعاء التي وقعت في بغداد، يعني اجتياح التتر للعاصمة العباسية عام 656... ومعنى هذا أن أخبار المشرق كانت تصل إلى المغرب على نحو ما تصل أخبار هذا المغرب إلى المشرق، كما كنا نسمع من ابن بطوطة وهو يتحدث عن أخبار بلاده التي كانت تصله وهو يتنقل من مكان إلى مكان...

ويظهر من كلام ابن عبدالملك المراكشي أن ابن رشيد أقام بمراكش

مدة، ثم رحل إلى الأندلس ودخل غرناطة... ثم كر راجعاً إلى مراكش حيث أقام بها فترة قبل أن يلتحق بالمشرق بغية القيام بأداء فريضة الحج في موسم 661-1263.

وبعد أداء المناسك أخذ الطريق إلى المغرب مؤملاً العودة إلى مراكش لكن أجله أدركه بتونس عقب صلاة الجمعة لليلة بقيت من المحرم سنة ثلاث وستين وستمائة (21 نوفمبر 1264).

فماذا عن نشاطه في الحرمين الشريفين؟ وهل إن مثل ابن رشيد يمكن أن يمر بتلك الديار دون أن يترك بصمات هناك؟

وهذا ما حدا بي إلى العودة إلى المصادر الشرقية التي لم يفتها الحديث عن بعض الشخصيات المغربية الوازنة التي كانت تمر بتلك الجهات، وهل ننسى ما ألفه الإمام العلامة الحافظ أبو الطيب تقي الدين محمد بن أحمد الفاسي المكي المالكي أحد قضاة مكة المتوفى عام 832، هل ننسى ما ألفه عن مكة والمدينة.

لقد كان مما أسهمت به استجابة لمؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي التي يوجد مقرها في لندن، بمناسبة إعلان مكة عاصمة للثقافة، كان مما أسهمت به تأليفي (رحلة الرِّحلات) الذي يقع في مجلدين اثنين(7).

هنا وأنا أعد (فهرس القوافي) لتأليفي هذا، اكتشفت أمر حجة ابن رشيد، اكتشفت أخبارها التي غابت عن أهل المغرب الذين ودعوه منذ عام 661-1263 ولم يمكنهم أن يقتفوا أثره بعد ذلك التاريخ إلا بترديد أخبار نعيه وهو على أبواب تونس... ولم يُستثن من هذا الصمت المطبق أحد من السابقين بمن فيهم ابن عبدالملك المراكشي واللاحقين بمن فيهم زميلنا الراحل الشيخ عبدالله كنون...

ويتساءل الباحث كيف أن سائر الذين تحدثوا عن خزانة تامكروت، أجمعوا على أن المؤسسين الذين كانوا حريصين على تغذيتها بأعيان المؤلفين، لكن القصيدة موضوع الحديث والتي أوردها الشيخ أبو العباس دون شيخه أبي سالم، لم يُر لمؤلفها ذكر...

وهنا أذكر تشييع الجاحظ على الذين يرددون عبارة «ما ترك الأول للآخر ما يقول؟ فلو سكت آخرنا لما تمت الفائدة لمن يأتي بعدنا»[8]!

هناك في المشرق وفي مكة المكرمة بالذات حيث لبيت الدعوة لحضور لقاءات جامعة أم القرى بمناسبة الاحتفال بمكة، كان مما خفف عليَّ العبء أن تقع يدي على جزءي (شفاء الغرام بأخبار البلد الحرام)[9] تأليف قاضي مكة الإمام تقي الدين محمد بن علي الفاسي المكي المالكي (ت 882) ثم كان وقوفي[10] شخصياً على مخطوطتين اثنتين لشفاء الغرام بمكتبة جامعة أم القرى كانتا وراء حسم الموضوع تقريباً، حيث تحصلت لدي هذه الفائدة الجليلة التي لم تعلق بها يد أحد من قبل، لا في الصيف ولا في الشتاء، والله يؤتي فضله من يشاء!

قد تأكد لي أنه كان لابن رشيد البغدادي نشاطه الملحوظ بمكة المكرمة وبسائر المناسك: تجلى في صدر ما تجلى في نظمه لقصيدة طويلة بلغت في مجموعها زهاء مائة وخمسين بيتاً، رويها الهاء المرفوعة...

وقد حملت القصيدة عند تقي الدين الفاسي عنواناً جميلاً وشاملاً لموضوعيها الاثنين: هو حسب المخطوطتين اللتين توفرتا على صورتيهما «الذهبية في الحجة المكية والزورة المحمدية».

وهكذا نرى أن هذه القصيدة «الذهبية» وصلت إلى التقي الفاسي عن طريق سند صحيح موصول يرويه الفاسي عن المعتز بن محمد بن داود

الصالحي إذناً مكاتبة[11]، وعن طريق الأصيلة أم الحسن فاطمة، بنت مفتي مكة شهاب الدين أحمد بن قاسم العمري إذناً مشافهة[12] عن الإمام المحدث فخر الدين عثمان بن محمد بن عثمان المالكي أنشدها إذناً مشافهة[13]، قال: أنشدنا الأديب أبو بكر[14] محمد بن [محمد] بن عبدالله بن رشيد البغدادي، قال في قصيدة نفيسة سماها «الذهبية في الحجة المكية والزورة المحمدية.

وأفضِّل أن آتي على ذكر القصيدة على نحو ما فعله التقي الفاسي عندما اختار منها هذه الأبيات، على ما يدل عليه تعبيره (ومنها قوله) الذي تكرر خمس عشرة مرة، على أن آتي فيما بعد بما بقي منها مما التقطته محيلاً على مراجعه...

قال التقي الفاسي: جاء في الذَّهَبية:

(1) فيا أين أيامٌ تولَّت على الحِما ... وليلٌ مع العشّاق فيه سهرناه
(2) ونحن لجيران المحصَّب جيرةٌ ... ونوفي لهم حُسن الوداد ونرعاه

ومنها قوله:

(3) فهاتيك أيامُ الحياة، وغيرها ... ممات، فياليت النَّوى ما شهدناه!!
(4) وياليت عنَّا أغمض الدهرُ طرفه! ... وياليت وقتاً للفراق فقدناه
(5) وترجع أيام المُحصّب من مِنى ... ويبدو ثراء للعيون وحصْباه
(6) وتسرح فيه العِيس بين ثمامة ... وتستنشق الأرواحَ طيب خزاماه!

ومنها قوله:

(7) فشُدوا مطايانا إلى الربْع ثانياً ... فإن الهَوَى عن ربْعهم ما ثنيناه!
(8) ففي ربْعهم لله بيتٌ مبارك ... إليه قلوب الناس تَهوِي ونهواه
(9) يطوف بها الجاني فيُغفر ذنبُه ... ويسقط عنه إثمُه وخطاياه
(10) وكم لذةٍ! كم فرحةٍ لطوافه ... فللهِ ما أحلى الطوافَ وأهناه!

(11) نطوف كأنّما بالجِنان نطوفها ولا همٌّ ولا غمٌّ جميعاً نفيناه
(12) فيا شوقنا نحو الطواف وطيبهِ فذلك طيب لا يُعبِّر معناه
(13) فمَن لم يذقه لم يذق قط لذةً فذقْه تذق، يا صاح، ما نحن ذُقناه
(14) ترى رجعةً أو عودةً لطوافنا وذلك الحمى، قبل المنيَّة نغشاه
(15) فوالله لا ننسى الحِمى، فقلوبنا هناك تركناها، فيا كيف ننساه
(16) ووالله لا ننسى زمانَ مسيرنا إليه، وكلّ الركب يلتذ مسراه
(17) وقد نُسيِتْ أولادُنا ونساؤنا وإخواننا والقلب عنهم شغلناه
(18) تراءت لنا أعلام وصل على اللوى فمن ثم أمسى القلب عنهم لويناه
(19) جعلنا إلهَ العرشِ نصبَ عيوننا ومن دونه خلْف الظهور نبذناه
(20) وسِرْنا نشق البيد للبلد الذي بجهد وشقٍّ للنفوس بلغناه
(21) رجالاً وركباناً على كلِّ ضامر ومن كل فجٍّ مقفرٍ قد أتيناه
(22) نخوض إليه البحْرَ والبرْ والدجا ولا مفظع إلا إليه قطعناه!
(23) ونطوي الفَلا من شدة الشوق للِّقَا فنمشي الفلا نحكي، السجلّ طويناه؟
(24) ولا صدّنا عن قصدنا فَقْدُ أهلنا ولا هجْرُ جار أو حبيب ألفناه
(25) وأموالنا مبذولة ونفوسُنا ولا نبغي شيئاً منها مُنعناه

ومنها قوله:

(26) عرفنا الذي نبغي ونطلب فضله فهان علينا كلُّ شيء بذلناه
(27) ولو قيل: إن النار دون مزاركم دفعنا إليها والعَذول دفعناه!

ومنها قوله:

(28) ترادفت الأشواق، واضطرم الحشا فمن ذا له صَبْرٌ وتضرم أحشاه
(29) وأسرى بنا الحادي وأمعن في السُّرا وولّى الكرى، نوم الجفون نفيناه

ومنها قوله:

(30) نحج لبيتٍ حجه الرسلُ قبلنا لنشهد نفعاً في الكتاب وُعدناه

(31) دعانا إليه الله عند بنائه فقلنا له: لبيك داعٍ أجبناه
(32) ومازال وفد الله يقصد مكة إلى أن بدا البيت العتيق وركناه
(33) فضجّت ضيوف الله بالذكر والدعا وكبّرت الحجاج حين رأيناه
(34) وقد كادتِ الأرواح تزهق فرحةً لما نحن من عِظم السرور وجدناه
(35) وطفنا به سبعاً، رملنا ثلاثة وأربعة مشياً كما قد أمِرْناه
(36) كذلك طاف الهاشمي محمد طواف قُدُوم مثل ما طاف طفناه
(37) وسالت دُموعٌ من غمام جفوننا على ما مضى من إثم ذنبٍ كسبناه
(38) ونحن ضيوف الله جئنا لبيته نريد القِرَى نبغي من الله حسناه
(39) فنادى بنا: أهلاً ضيوفي، تباشروا وقرُّوا عيوناً فالحجيج أضفناه!
(40) فأي قِرًى يعلو قِرانا لضيفنا وأيّ ثَوَابٍ فَوْقَ ما قد أثبناهُ

ومنها قوله:

(41) فطيبوا وسيروا وافرحوا، وتباشروا تَهنُّوا وهمّوا، بابها قد فتحناه!
(42) ولا ذنب إلا قد غرفناه منكم وما كان من عيبٍ عليكم سترناه!

ومنها قوله:

(43) ويوم منى، سرنا إلى الجبل الذي من البُعد قد حيانا كما قد حييناه!
(44) فلا حج إلا أن يكون بأرضه وقوفٌ، وهذا في الصّحاح رويناه
(45) إليه فؤاد المرء يشعر بالهنا ولولاه ما كان الحجاز سلكناه!!
(46) وبتنا بأقطار المحصَّب من منى فياطيب ليلٍ بالمحصب بتناه
(47) وسرنا إليه طالبين وقوفَنَا عليه، ومن كل الوجوه أممناه
(48) على عَلَميه للوقوف جلالة فلازالتا تُحْمى وتُحرس أرجاه
(49) وبينهما جزنا إليه برحمةٍ فياطيبها! ليت الزحام رجعناه
(50) ولما رأيناه تعالى عجيجنا نلبي، وبالتهليل منا ملأناه
(51) وفيه نزلنا بكرةً بذنوبنا وما هو من ثقل المعاصي حملناه
(52) وبعد زوال الشمس كان وقوفنا إلى الليل، نبكي، والدعا قد أطلناه

ومنها قوله:

(53) على عرفات قد وقفنا بموقف به الذنبُ مغفور وفيه محوناه!
(54) وقد أقبل الباري علينا بوجهه وقال: أبشروا فالعفو فيكم نشرناه!
(55) وعنكم وضمنا كل تابعةٍ جرت عليكم، وأما حقنا قد وهبناه!
(56) أقلناكم من كل ما قد جنيتم ومن كان ذا عُذرٍ إلينا عذرناه

ومنها قوله:

(57) وطوبى لمن ذاك المقام مقامه وبشراه في يوم التغابن، بشراه!
(58) نرى موقفاً فيه الخزائن فتّحت ووالى علينا الله منه عطاياه

ومنها قوله:

(59) ودارت علينا الكأس بالوصل والرّضا سُقينا شراباً مثله ما سقيناه
(60) فإن شئت تُسقى ما سُقينا على الحِمى فخلي التواني واقصد محلاً حللناه

ومنها قوله:

(61) فظلّ حجيج الله للّيل واقفاً فقيل: انفروا، فالكلّ منكم قبلناه
(62) أفيضوا وأنتم حامدون إلهكم إلى معشرٍ جاء الكتاب بذكراه
(63) وسيروا إليه واذكروا الله عنده فسرْنا ومن بعد العشاء نزلناه
(64) وفيه جمعنا مغرباً لعشائنا ترى عابد جمْع، بجمع جمعناه؟
(65) وبتنا به مِنْه التقطنا جِمارنا وربّاً ذكرناه على ما هداناه
(66) ومنه أفضنا حيث ما الناس قبلنا أفاضوا، وغفران الإله طلبناه
(67) ونحو منى ملنا، بها كان عيدُنا ونلنا بها ما القلب كان تمناه
(68) فمن منكم بالله عيَّد عدنا فعيدُ منى ربّ البرية أعلاه
(69) وفيها رمينا للعقاب جمارنا ولا جرم إلا مع جِمار رميناه

ومنها قوله:

(70) وبالخيْف أعطانا الإله أماننا — وأذهَب عنا كل ما نحن خفناه
(71) وَرَدَتْ إلى البيت الحرام وفودُنا — رجعنا لها كالطير حنّ لمأواه
(72) وطفنا طوافاً للإفاضة حوله — ولذنا به بعد الجمار وزُرناه
(73) ومن بعد ما زرنا دخلناه دخلةً — كأنا دخلنا الخلد حين دخلناه!!
(74) ونلنا أمان الله عند دخوله — كما أخبر القرآن فيما قرأناه
(75) فيا منزلاً قد كان أبرك منزلٍ — نزلناه في الدنيا، وبيت وطئناه!
(76) ترى حجةً أخرى إليك ودخْلةً — وذاك على ربّ العلا نتمناه
(77) فإخواننا، ما كان أحلى دخولنا — إليه، ولبثاً في حِماه لبثناه
(78) فإخواننا أوحشتمونا هنا لكم — فياليتكم معنا وأنا حَفَفْناه!!
(79) وبالحَجَر الميمون لذنا فإنه — لربّ السما في أرضه يمناه
(80) نقبله من حبنا لإلهنا — فكم لثمةٍ طيّ الطواف لثمناه
(81) على لثمة للشُّعث والغُبر زحمةٌ — فكم أشعثٍ، كم أغبرٍ قد زحمناه!
(82) وذاك لنا يوم القيامة شاهدٌ — وفيه لنا عهد قديم عهدناه
(83) ونستلم الرّكن اليماني طاعةً — ونستغفر المولى إذا ما لمسناه
(84) وملتزم فيه التزمنا لذنبنا — عهوداً وعفو الله فيه لزمناه
(85) وكم موقفٍ فيه مجابٍ لنا الدعا — دعونا به القصد فيه نويناه
(86) وصلى بأركان المقام حجيجُنا — وفي زمزم ماءٌ طهورٌ وردناه
(87) وفيه الشفاء فيه بلوغُ مرادنا — لما نحن ننويه إذا ما شربناه
(88) وبين الصفا والمروة الحاج قد سعى — فإن تمامَ الحج تكميل مسعاه

ومنها قوله:

(89) وبينا حجيج الله بالبيت مُحدق — ورحمة رب العرش تدنوا وتغشاه
(90) تداعت رفاق بالرحيل فما ترى — سوى دمع عين بالدما مزجناه
(91) لفرقة بيت الله والحَجَر الذي — لأجلهما شاقَ الأمور شققناه!
(92) وودعت الحجاج بيتَ إلهها — وكلهم تجري من الحزن عيناه
(93) فلله كم باكٍ وصاحب حسرة — يود بأن الله كان توفاه!!

(94) ولا يشـهد التـوديعَ يوماً لبيته وإن فـراق الـبـيـت مـرٌّ وجـدنـاه
(95) فـمـا فـرقـه إلا والـلـه إنـه أمَـرُّ وأدْهـى، ذاك شـيء خـبـرنـاه

ومنها قوله:

(96) ووالـلـه لـولا أن نـؤمـل عـودةً لذقنا طعـام الموت حـين فُـجعناه!
(97) ومن بعد ما طفنا طوافَ وداعنا رحلنـا إلى قبر الحـبيب ومغناه!

وأعتقد أننا لسنا بحاجة لأن نستعرض موضوعات القصيدة، لكننا نذكر أن هناك ملاحظتين اثنتين:

الأولى: أن أسلوب ابن رشيد في «الذهبية» لم يكن يختلف عن أسلوبه في «الوِتْريات» فهو يفضل البحر الطويل، وهو يسير على هواه وتلقائيته دون التعلق بالأساليب المتكلفة التي قد تحيد به عن بساطته ووضوح كلامه.

الملاحظة الثانية: أن ما عهدناه في ابن رشيد، وهو في الوِتْريات، من الإشارة، في بعض الأبيات لآية قرآنية أو حديث نبوي هو نفس الأسلوب الذي ركب متنه وهو ينظم (الذهبية)...

لنقرأ هذه الأبيات مثلاً:

وسـرنا نشـق البيـد للبلد الذي بـجـهـد وشـق لـلـنـفـوس بـلـغـنـاه!
رجـالاً وركبـانـاً، علـى كـل ضـامـر ومـن كـل فـج مـقـفـر قـد أيتـنـاه!
نـخوض إليه البحـر والبر والدجا ولا مـفـظـع إلا إلـيـه قـطـعـنـاه!

وسيكون من السهل جداً أن نتلمس هذا المعنى في معظم المناسك التي ذكرها فلا حاجة إذن لتتبع تفاصيل كل ذلك...

فماذا بعد هذا عما استأثر الرحالة المغاربة بذكره من «الذهبية» مما لم يقع عليه اختيار التقي الفاسي؟!

هنا نذكر أن نصيباً أوفر من هذه الأبيات يوجد في الرحلة عند الشيخ أحمد بن ناصر...

وحتى أستوعب كل الأبيات سواء منها «المختارة» من لدن المصادر الشرقية أو المذكورة في المصادر المغربية، فإني أورد هنا ما عثرت عليه في الرحلة. وهكذا ففي الجزء الأول من الرحلة المطبوعة بفاس[15]: يقول الشيخ الناصري من غير أن ينسب شعر:

(1) وسرنا كأموات لففنا جسومنا ... بأكفاننا كلٌّ ذليل لمولاه
(2) لعل يرى ذل العباد وكسرهم ... فيرحمهم ربٌّ يرجون رحماه
(3) ينادونه: لبيك! لبيك! ذا العلا ... وسعديك كلّ الشرك عنك نفيناه
(4) ولو كنت يا هذا تشاهد حالَهم ... لأبكاك ذاك الحال في حال مرآه
(5) وجوههم غُبْرٌ وشعثٌ رؤوسهم ... فلا رأس إلا للإله كشفناه
(6) لتزداد روعاً من خضوعٍ لربنا ... وما كان من درع المعاصي خلعناه
(7) وذاك قليلٌ في كثير ذنوبنا ... فقد طال ما ربّ العباد عصيناه!
(8) إلى زمزم زمت ركاب مطايانا ... ونحْو الصفا عِيس الوفود صففناه
(9) تؤم مقاماً للخليل معظما ... إليه استبقنا، والرِّكاب حثثناه
(10) ونحن نلبي في صعودٍ ومهبط ... كذا حالُنا في كل مرْقًى رقيناه
(11) فكم نشَزٍ عالٍ قدْ علته وفودنا ... وتعلو لنا الأصوات حين علوناه
(12) نحج لبيتٍ حجه الرسل قبلنا ... لنشهد نفعاً في كتاب وُعدناه
(13) دعا إليه الله عند بنائه ... فقلنا له: لبيك داعٍ أجبناه
(14) أتيناك، لبْينَاك، جئناك، ربَّنا ... إليك هربنا والأنامَ تركناه
(15) ووجهك نبغي، أنت للقلب قبله ... إذا ما حججنا أنت بالحج رُمْناه
(16) فما البيت؟ ما الأركان؟ ما الحِجْر؟ ما الصفا؟ ... وما زمزم؟ أنت الذي قد قصدناه
(17) وأنت منانا، أنت غاية سؤلنا ... وأنت الذي دنيا وأخرى أردناه
(18) إليك شددنا الرحل نخترق الفَلاَ ... فكم فَدْفَدٍ في السُّواد خرقناه!
(19) كذلك مازلنا نحاول سيرنا ... نهاراً وليلاً عيسنا ما أرحناه!

(20) إلى أن بدا إحدى المعالم من مِنًى وهبّت نسيم للوصال نشقْناه!
(21) ونادى بنا الحادي البشارة والهنا فهذا الحِمى، هذا تراه غشيناه!!

يضاف إلى هذا العدد 21 بيتاً ما ورد أيضاً بالرحلة المطبوعة صفحة 190-191 من أبيات تصل إلى عدد 22 وقد أوردها الشيخ الناصري غير منسوبة هكذا: قال قائلهم:

(1) ومازال وفْدُ اللهِ يطلب مكة إلى أن بدا البيت العتيق وركناه
(2) فضجّت وفود الله بالذكر والدعا وكبّرت الحجاج حين رأيناه

(3) وقد كادت الأرواح تزهق فرحةً لما نحن من عِظم السرور شهدناه
(4) تصافحه الأملاك مَن كان راكباً وتعتنق الماشي إذا تتلقّاه!
(5) وطفْنا به سبْعاً رمَلْنا ثلاثةً وأربعةً مشياً كما وُعدناه
(6) كذلك طاف الهاشمي محمد طواف قدوم، مثال ما طاف طفناه

(7) وسالت دموع من غمام جفوننا على ما مضى من إثم ذنبٍ كسبناه
(8) ونحن ضيوف الله جئنا لبيته نريد القِرَى نبغي من الله حسناه
(9) فنادى بنا: أهلاً ضيوفي، تباشروا وقرُّوا عيوناً فالحجيج أضفناه
(10) غداً تنظرون في جنان خلودكم وذاك قِراكم معْ نعيم ذخرناه
(11) فأي قرًى يعلو قِرانا لضيفنا؟ وأي ثوابٍ فوق ما قد أثبناه
(12) وأبدانُكم قد طهرت من ذنوبكم وما كان من ريْن القلوب غسلناه
(13) وكلّ مسيءٍ قد أقلنا عثارَه ولا وزر إلا عنكم قد وضعناه
(14) ولا نصَبٌ إلاّ وعندي جزاؤه وكلّ الذي أنفقتموه حسبناه!
(15) سأعطيكم أضعاف أضعاف ضعفه فطيبوا نفوساً، فضْلنا قد أفضناه
(16) رفعتُ لكم ما لم تر العين مثلَه ولا علمت نفسٌ بما قد رفعناه
(17) فيا مرحباً بالقادمين لبيتنا إليّ حججتُم لا لبيتٍ بنيناه

(18) عليَّ الجَزا مني المثوبةُ والرضى ... ثَــوابــكــم يــوم الجــزا نــتــولاه
(19) وجاهي وإجلالي وعزّي، ورفعتي ... وجودي! ومَن قد امَّنا ما رددناه
(20) فطيبوا سروراً وافرحوا، وتباشروا ... وتيهوا وهيموا، بابنا قد فتحناه!
(21) ولا ذنب إلا قد غفرناه عنْكم ... وما كان من عيبٍ عليكم سترناه
(22) فهذا الذي نِلْناه يوْم قدومنا ... وأول ضيق للدور شرحناه[16]

ويضاف إلى هذه القطعة المؤلفة من 22 بيتاً أيضاً في الرحلة المطبوعة ج 1، ص 193-194-195 وعددها 39 بيتاً وقد أودرها الشيخ الناصري وكذلك من غير نسبة لقائلها:

(1) فكم حامدٍ! كم ذاكرٍ! كم مسبحٍ! ... وكم مذنبٍ يشكو لمولاه بلواه
(2) وكم خاضع، كم خاشع متذللٌ ... وكم سائل مدت إلى الله كفاه
(3) وساوى عزيزٌ في الوقوف ذليلَنا ... فكم ثوب ذل في الوقوف لبسناه
(4) وربٌّ دعانا ناظر لخضوعنا ... خبيرٌ عليمٌ بالذي قد أردناه
(5) ولما رأى تلك الدموع التي جرت ... وطول خضوع مع خشوع خضعناه
(6) تجلَّى علينا بالمثاب، وبالرضى ... وبَاهَى بنا الأملاك حين وقفناه
(7) وقال: انظروا شُعثاً وغبراً نَرَاهُم ... أغثْنا أجِرْنا يا إلهاً عبدناه
(8) وقد هجروا أموالهم وديارهم ... وأولادهم، والكلّ يرفع شكواه
(9) إليَّ، فإني ربهم ومليكهم ... لمن يشتكي المملوك، إلا لمولاه؟
(10) ألا فاشهدوا: إني غفرت ذنوبهم ... ألا فانسخوا ما كان عنهم كتبناه!
(11) فقد بُدلت تلك المساوئ محاسناً ... وذلك وعد من لدنا فعلناه
(12) فياصاحبي، مَن مثلنا في مقامنا ... ومَن ذا الذي قد نال ما نحن نلناه!
(13) على عرفاتٍ قد وقفنا بموقف ... به الذنب مغفورٌ وفيه محوناه
(14) وقد أقبل الباري علينا بوجهه ... وقال: أبشروا فالعفوُ فيكم نشرناه
(15) وعنكم سمحنا كل تابعةٍ جَرَتْ ... عليكم، وأما حقنا قد وهبناه
(16) أقلناكم من كل ما قد جنيتم ... ومَن كان ذا عذر إلينا عذرناه!!

(17) فيا من أسا، يا من عصا لو رأيتنا — وأوزارنا تُرمى، ويرحمنا الله!!
(18) وددت بأن لو كنتَ حول رحالنا — وترجو رحيماً كلنا قد رجوناه
(19) وقمنا إليه تائبين من الخطا — وغفراننا من ربنا قد طلبناه
(20) أُمرنا بذاك الظنّ، والله حسبنا — عليه، وهذا في الحديث نقلناه
(21) عليه اتكلنا واطمأنت قلوبُنا — لما عنده من وسع عفو عرفناه
(22) فطوبى لمن ذاك المقام مقامُه — وبشراه في يوم التغابن، بشراه
(23) نرى موقفاً فيه الخزائن فتحت — ووالى علينا الله منها عطاياه
(24) وصالَح مهجوراً وقرَّب مبعداً — فذاك مقام الصلح فيه أقمناه!
(25) ودارت علينا الكأس بالوصل والرضى — سقينا شراباً مثله ما سقيناه
(26) فإن شئت تسقي ما سقينا على الحِمى — فخَلِ ألوَنَا، واحلل محلاً حللناه
(27) وفيه بسطْنا للرحيم أكفنا — فقال: كفيتم عفونا قد بسطناه
(28) وأعتقَنا كلاً، وأهدر ما مضى — وقال لنا: كلّ العِتاب طويناه
(29) وإبليسُ مغمُوم لكثرة ما يرى — من العتق محقُور ذليل خزيناه
(30) على رأسه يحثو التراب منادياً — بأعوانه، ويلاه ذا اليوم ويلاه!
(31) وأظهر منه حسرةً وندامةً — وكل بناء قد بناهُ هدمناه
(32) تركناه يبكي بعدما كان ضاحكاً — فكمْ مذنبٍ من كفه قد سللناه
(33) وكم من مُنًى نلنا بيوم وقوفنا — وكمْ من أسير للمعاصي فككناه
(34) وكم ذا رفعنا للإله مسائلاً — ولا أحداً ممن نحب نسيناه
(35) وخُصِّصت الآباء والأهل بالدعاء — وكم صاحبٍ نودي به، ودعوناه
(36) كذا فعل الحجاج، هاتك عادة — وما فعل الحجاج نحنُ تبعناه
(37) فظل حجيج الله لليل واقفاً — فقيل: انفروا، فالكلّ منكم قبلناه[17]
(38) أفيضوا وأنتم حامدون إلهكم — إلى مَشْعرٍ جاء الكتاب بذكراه
(39) وسيروا إليه واذكروا الله عنده — ذكرنا كما ربّ العباد هداناه!

وقد أورد الشيخ الناصري وهو في أعقاب طواف الإفاضة عشرين بيتاً من الذهبية من غير أن ينسبها مكتفياً بهذه العبارة كما قيل:

(1) وُردَت إلـى البيت وفودنا — تحنُّ له كالطير حنَّ لمأواه
(2) وطفنا طوافاً للإفاضة حوله — ولذنا به بعد الجمار وزرناه
(3) ومن بعد ما زرنا دخلناه دخلةً! — كأنا دخلنا الخالدين دخلناه
(4) ونلنا أمان الله عند دخوله — كما أخبر القرآن فيما قرأناه
(5) فيا منزلاً قد كان أبْركَ منزلٍ — نزلناه في الدنيا، وبيت وطئناه
(6) ترى حجة أخرى إليه ودخلة — وذاك على ربّ الورى نتمنّاه
(7) وإخواننا ما كان أحلى دخولنا — إليه، وبتنا في حماه، لبثناه
(8) وإخواننا قد أوحشتمونا هنا لكم — فياليتكم معنا أوان حَففناه
(9) نطوف به والله يحصي طوافنا — ليُسقط عنا ما نسينا وأحصاه
(10) وبالحَجَر الميمون لذنا فإنه — لرَب السما في الأرض للخلق: يمناه
(11) نقبله من حبنا لإلهنا — فكم لثمةٍ طول الطواف لثمناه!
(12) على لثمةٍ للشُّعث والغُبر رحمة — فكم أشعثٍ! كم أغْبَرٍ قد رحمناه
(13) وذاك لنا يومَ القيامة شاهدٌ — وفيه لنا عَقدٌ وعَهدٌ عهدناه
(14) ونستلم الركن اليماني طاعةً — ونستغفر المولى إذا ما سَلَمناه
(15) وملتزَم فيه التزمنا لربنا — عهوداً، وعفو إليه فيه لزمناه
(16) وكم موقفٍ فيه يُجاب لنا الدعا — دعونا به، والفضل فيه نويناه
(17) ولما قضينا للإله مناسكاً — ذكرناه، والمطلوبَ فيه سألناه!
(18) فمن طالب حظاً لدنياه مَا لَهُ — خلافاً لآخْراه إذ الله لاقاه
(19) ومن طالب حُسناً بدنياه ناوياً — وحُسناً بأخراه، وذاك يُوفّاه
(20) وآخر لا يبغي من الله حاجةً — سوى نظرة في وجهه يوم يلقاه[18]

وحيث إننا قرأنا عند التقي الفاسي هذا البيت من (الذهبية):

ومن بعد ما طفنا طواف وداعنا — رحلْنا إلى قبر الحبيب ومغناه[19]

فلنتتبع قول ابن رشيد في المدينة المنورة، حيث نجده يقول الشعر مرتين أولاهما عندما زار الروضة عند الوصول، والثانية عندما أتى ليودع الروضة:

وهكذا وجدناه يقول في البداية: (الرحلة الناصرية، ج 11، ص 9)

(1) وصلنا إليه واتصلنا بقُربه فلله ما أحلى وصولاً وصلناه
(2) وقمن وسلمنا عليه وإنه ليسمعنا من غير شكٍّ شككناه
(3) وردٌّ علينا بالسلام سلامنا وقد زادنا فوق الذي نحن زدناه
(4) كذا كان خُلق المصطفى وصفاتُه بذلك في الكتب الصّحاح وصفناه
(5) ومن كان وصَّى بالسلام لأحمد فبُشراه، بلَّغنا السلام ونبناه
(6) وثَمَّ دعونا للأحبة كلّهم وكم من حبيبٍ بالدعا خصصناه
(7) وملنا لتسليم الإمامين بعده فإنهما حقاً هناك ضجيعاه!

وكان شعره عندما وَرَد للوداع هكذا: (الرحلة النسخة المطبوعة، ج 11، ص 102)

(1) وقفنا تجاه المصطفى لوداعه فلا دمعَ إلا للوداع صببناه
(2) ولا صبر، كيف الصبر عند فراقه؟ وهيهات حُسن الصبر عنه صرفناه
(3) أيصبر ذو عقل لفرقة أحمد؟ فلا والذي من قَاب قوسين أدناه
(4) فواحسرتاه من وداع محمد وآواه من هذا التفرّق، آواه!!
(5) فياوقف توديع له، ما أمْره! ووقت اللقاء، والله ما كان أحلاه!!
(6) أمولاي! ما لي اليوم جرم جنيته؟ فأخرُج من دار الحبيب ومغناه؟
(7) ووالله ما اخترت الفراق، وإنما قضاءٌ جرى، والله يقضي قضاياه
(8) سأبكي عليه قدْرَ جهدي فناظري من الشوق لا يرقى من الدمع جفناه
(9) عسى الله يدنيني لأحمد ثانياً فياحبذا قرب الحبيب ومَدْناه؟
(10) فياربنا ارزقنا لمغناه عوداً فإن زماناً لا نراه كرهناه!!
(11) رحلنا وخلَّفنا لديه قلوبنا وكم جسدٍ من غير قلب قلبناه!
(12) ولما تركنا ربْعه من ورائنا فلا نظر إلا إليه رددناه
(13) لنغنَم منه نظرةٌ بعد نظرة فلما أغبناه، السرور أغبناه!!
(14) فلا عيش يهنا بَعْدَ فَقْدِ مُحمَّداً إلا فقدُ محبُوبي وعيشي أهنَّاه
(15) دعوني أمت شوقاً إليه وحسرة وخطُّو على قبري: إنِّي أهواه!!

والآن لنعد إلى إطلالة على «الذهبية» أو بالحري لنبق مع ابن رشيد في رحلته إلى تلك الديار عام 661-1205هـ، عن طريق البحر أحياناً والبر أحياناً على ما قد نفهمه من البيت رقم (22) من تعداد التقي الفاسي.

وقد ظهر من ابن رشيد في قصيدته أنه يحذو حذو الشعراء الأوائل من افتتاح قصائدهم بما يلفت النظر إلى الحبيب أو الديار أو الحِمى، ومن هنا نراه يتحدث عن أيام المحصّب[20] في منى ونحن نعلم عن القولة المشهورة لأبي الطيب المتنبي: (إذا قيل شعرٌ فالنسيب المقدم..) فابن رشيد يجري في صدر قصيدته على نحو ما يكون من سائر الشعراء.

لقد أطال في هذا المعنى متخيلاً أن المحبوب جدير بكل ذلك التذلل وتلك الأتعاب والمشاق مهما عظمت، فالكل يهون أمام الوصول إلى المحبوب الذي يشعر المحب أمامه بأنه ضعيف لا يقدر على شيء مهما كانت قوته وبلغت قدرته وعظم سلطانه.

ونحن الموالي في الأراضي جميعِها وفي حيّ ليلي من أقلِّ عبيدها!!

أهوال الطريق بما يصحبها من جوع ونوع، وتعب ونصب. وبعد كل هذا يصل إلى مكة... وهنا نجده يقدم صورة دقيقة للجماهير الحاشدة التي تجد نفسها لأول مرة في المسجد الحرام أمام البيت العتيق: البكاء والدموع والدهشة، والعي عن الكلام[21]...

وتكون البداية بطواف القدوم وهنا يأخذ ابن رشيد وقته في هذه العبادة التي لها أكثر من دلالة... يغرق في الطواف مستعيناً بهذا المشهد الفريد، ثم يتحدث عن اتجاهه نحو منى وعرفات والمبيت بالمحصَّب.. وهنا يردد ما ورد في المأثور حول يوم عرفات، مضمِّناً شعره ما تناقلته المصادر عن أهمية هذا المكان، وهذا الزمان بحيث تشعر وكأنَّ ابن رشيد يكتب مذكراته شعراً عن تحركاته في المنطقة المحرمة على غير المسلم...

وبعد هذا يتحدث عن المصطلح المعروف بالنَّفْر... يعني الانطلاق من عرفات إلى المشعر الحرام: المزدلفة... حيث جمع بين العشائين وتفرَّغ لالتقاط الجمرات قبل الالتحاق بمنى حيث نجده يعبر عن فرحته الكبرى مفتخراً على الآخرين بقضاء العيد هنا.!! ثم يقصد العقبات الثلاث لرمي الجمرات... ثم يعود إلى المسجد الحرام بمكة مشبهاً الحجاج بأنهم كالطيور التي تحنّ لمأواها الأول. هنا يقوم بطواف الإفاضة.

ويسجل ابن رشيد هنا لقطة هامة في حجته قلما تتحقق لحاج من الحجاج... ويتعلق الأمر بالدخول إلى البيت الحرام، إلى داخل الكعبة... وقد سجَّل هذه اللقطة في أبيات لا تخلو من إشارة إلى الآية الكريمة ﴿**ومَن دَخَلَه كان آمناً**﴾.

ويتعلق ابن رشيد بالملتزم، ويقف عند الركن اليماني... ويصلي عند مقام إبراهيم... ويشرب من ماء زمزم الذي ورد فيه الحديث المتداول بين الناس... ويختم المسعى بين الصفا والمروة... على نحو ما اعتدنا قراءته عند الحُجاج والعُمَّار...

وبعد هذا يحكي عن حالات الرحيل وآثاره ويذكر طواف الوداع...

ولم يبق أمامه من مخطط إلا أن يقوم بزيارة المدينة المنورة حيث قرأنا عن القطعتين من الشعر اللتين أوردهما من غير سند لهما على ما أسلفنا.

ومرة أخرى نذكر أننا لا ندري كيف حصل عندما انقطعت الأخبار عند المغاربة عندما لم يذكروا ولو كلمة واحدة عن «الذهبية» التي جادت بها قريحة أستاذهم في مكة المكرمة وفي ضواحيها...

ولا ندري أيضاً كيف أن بعض الرحالة المغاربة إلى الديار المشرقية، وأقصد بهم الحجاج، ظلوا أو بعضهم على الأقل، ينقلون من هذه القصيدة

في مذكراتهم دونما أن ينسبوها إلى قائلها ابن رشيد باستثناء المقَّري الحفيد وابن الطيب الشركي على ما أسلفنا...

والمهم بالنسبة إلينا، نحن الذين نؤرخ لأدب الرحلات وما دوّنه الحجاج والمعتمرين، أننا اكتسبنا رحلة جديدة لشخصية مغربية لفَّها النسيان رغم مكانتها العلمية والأدبية...

وهكذا أضفنا إلى ما عرف في التاريخ الوسيط حول الخطاب المتعلق ببث الأشواق لحج بيت الله الحرام وزيارة قبر النبي عليه السلام، أضفنا هذه القصيدة، على نحو ما قرأناه للمقرِّي من قصائد في مدح خير البرية، وما قرأنا عن أبي سالم العياشي، ومحمد بن الطيب العلمي صاحب (القصائد العشرة في الشوق للبقاع المطهرة)، أضفنا إلى كل ذلك: «الذهبية» التي فلتت – حسب علمي – لجميع المهتمين بهذه الأدبيات المتصلة بتعلق المغاربة بالحرمين الشريفين[22].

ويبدو لي أن الفضل في التنبيه إليها والتدليل عليها يرجع، أول الأمر، إلى مغربي حج عام 820هـ – يناير 1418م واطلع على كتاب (شفاء الغرام) للتقي الفاسي وقرَّظه ونوه بصاحبه أيما تنويه على ما نقرأ في العقد الثمين... ويتعلق الأمر بالشيخ أبي القاسم العبدوسي المتوفى عام 837-1434هـ[23]...

أعتقد أن العبدوسي توفَّر على نسخة كاملة من القصيدة الذهبية وهذا لا يمنع أن تكون «الواسطة» أيضاً في حمل أصداء القصيدة الذهبية هو المقرّيي الحفيد الذي افترض كذلك أنه بمناسبة حجته عام 1028-1619هـ وقف أيضاً على مخطوط شفاء الغرام التي تضمنت هائية ابن رشيد...

وقد دللتني على ذلك إشارتان اثنتان:

الإشارة الأولى تمثل المقري بأبيات مفصلية هامة من القصيدة الهائية.

الإشارة الثانية أنه ذكر في النفح إلى جانب وِتْريات ابن رشيد ما سماه «المذهبة» يقصد «الذهبية» التي لم نر من ردد لها ذكراً بين المؤلفين المغاربة.

وبعد المقري تمهَّد الأمر للشيخ أبي العباس أحمد بن ناصر الذي كان له الفضل في إبرازها بطريقة لافتة للنظر جعلتنا نتتبع آثارها إلى أن قدمناها لزملائنا... الذين كنت أجد في تشجيعهم ومساعدتهم ما حملني على جمع القصيدة مغتنماً هذه الفرصة لأدعو وبإلحاح إلى دراستها فإنها ماتزال في أمس الحاجة إلينا ولاسيما وصاحبها عَلَم من أعلام المغرب والمشرق: ابن رشيد البغدادي المراكشي..

إن مثل هذه الشخصيات، تمثل جسوراً قوية ربطت بين المغرب والمشرق على نحو ما هو الحال بالنسبة لعدد من الرجال الذين التحقوا بالمشرق، واندمجوا مع إخوتهم هناك، فيهم من احتفظ بكنيته واسم أسرته، ومنهم من اكتسب أسماء أخرى وانتسب إلى أسر أخرى... ويكفي أن نذكر كمثل تلك الطوائف، هاته الحشود من الأسر المغربية المتناثرة في مختلف الديار المشرقية، فيهم من أصبح ذا مركز مسؤول أو متنفذ على ما تتحدث به كتب التراجم، ضمن لائحة العلماء والأئمة والقادة الذين كان لهم دور أي دور في صنع تاريخ المناطق والأقاليم التي وصلوها أو قطنوا بها ممن نقف على أسمائهم وتآليفهم وأعمالهم هنا وهناك، ويكفي أن نضرب المثل اليوم باستحضار هذا البغدادي الأندلسي، المراكشي الحجازي التونسي: ابن رشيد الذي ابتدأ الحديث عنه بالمغرب وانتهى بالمشرق!

الهوامش

1) القصد إلى احتلال مدينة طرابلس من قبل الجنْويين وافتداء السلطان أبي عنان لها وإعادتها لأهلها... الرحلة الناصرية ج 1 ص 64-65.. طبعة حجرية بفارس 1320-1902هـ - د. التازي: التاريخ الدبلوماسي للمغرب، ج 7، ص 34 وما بعدها رقم الإيداع القانوني 1986/25.

2) كان في آخر ما قرأته عن هذه الرحلة ما كتبه الأستاذ الدكتور أحمد عمالِك في رسالته بعنوان: الزاوية الناصرية ودورها الاجتماعي والسياسي، وهي أطروحة قدمها، مستحقاً، لنيل دكتوراه الدولة في التاريخ بكلية الآداب جامعة محمد الخامس 1422-2001هـ.

3) رحلة ابن بطوطة: تقديم وتحقيق عبدالهادي التازي، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة التراث: رقم الإيداع القانوني 1997/321.

4) د. هلال ناجي: هوامش على رحلة ابن بطوطة، مجلة «العرب» لصاحبها حمد الجاسر، شوال 1420هـ يناير 2000م، د. نجاة المريني: ما أخل به الهامش عند التعليق، العلم الثقافي، 7 ديسمبر - 30 ديسمبر 2001م.

5) المقري: نفح الطيب، طبعة بيروت، تحقيق إحسان عباس، ج 5، ص 242.

6) ابن المراكشي: الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة، القسم الأول، تحقيق د محمد بنشريفة، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية 1984، ص 174. عبدالله كنون: ترجمة الواعظ البغدادي، مجلة البحث العلمي، العدد 7 - 1386هـ - 1966م. عبدالهادي التازي: حجة ابن رشيد من خلال قصيدته الذهبية، بحث قدم لمجمع اللغة العربية في دورته 2006م.

7) د. التازي: رحلة الرحلات، مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي 1426هـ - 2005م، مكة المكرمة، رقم الإيداع 1425/3830.

8) على ذكر هذه الهائية أنبه لما ورد منسوباً لمحمد بن عبدالسلام الناصري: في الإعلام 6، 195:

لله في الخلق ما اختارتْ مشيئته ... ما الخيرُ إلا الذي اختاره الله

9) طبعة ثانية 1999 - الناشر مكتبة ومطبعة النهضة الحديثة بمكة - باب العمرة ج 2، 487-581، وإني لأشكر بهذه المناسبة الدكتور حسين محمد بافقيه رئيس تحرير مجلة الحج والعمرة سابقاً الذي أتحفني بالشفاء والعقد الثمين وكذا منافح الكرم...

10) أوقفني سعادة الزميل الدكتور عدنان محمد الفايز الحارثي عميد شؤون المكتبات بجامعة أم القرى، وأستاذ الحضارة الإسلامية على مخطوطتين اثنتين كشفتا لي عن حقيقة أمر «الذهبية»، ونحن نغتنم أيضاً هذه الفرصة لنجدد الشكر لطاقم المكتبة وخاصة السيد العميد

وكذا الأستاذ فريد علي يحيى الغامدي على سرعة الاستجابة ولاسيما في ظروف كنت فيها بحاجة إلى النجدة السريعة!

11) ترجم التقي الفاسي في كتابه العقد الثمين في تاريخ البلد الأمين (منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت الطبعة الأولى 1419هـ – 1998م ج 11 ص 173)، أقول: ترجم لهذا الرجل فذكر أنه محمد بن داود بن ناصر السندسي الدمشقي. يلقب ناصر الدين، ويعرف بالصالحي الشافعي الصوفي، نزيل مكة قال: وكان الصالحي رجلاً صالحاً، جاور مكة مدة، وكان يسكن برباط ربيع مكة، وبها توفى ليلة الأربعاء الثاني من شهر ربيع الأول سنة سبع وستين وسبعمائة ودفن بالمعلاة، قال الفاسي: ومن حجر قبره نقلت وفاته...

12) ترجم لها التقي الفاسي في الجزء السادس من العقد الثمين فذكر أنها فاطمة بنت أحمد قاسم بن عبدالرحمن بن أبي بكر الحرازي مسندة مكة، أم الحسن، ويقال لها أم نجم الدين مفتي مكة، شهاب الدين، ولدت بعد سنة عشر وسبعمائة، أجاز لها الفخر التوزري... حدثت وسمع عنها الأعيان من شيوخ التقي الفاسي وغيرهم. وسمع الفاسي عليها الثقفيات العشرة بالمدينة المنورة (ج 11 من العقد، ص 44) لما كان مجاوراً بالمدينة، وبها توفيت أوائل شوال سنة ثلاث وثمانين وسبعمائة.

13) ترجم له التقي الفاسي في الجزء الخامس من العقد الثمين فذكر أنه عثمان بن محمد بن عثمان بن أبي بكر بن محمد بن داود، الشيخ فخر الدين التوزري المالكي نزيل مكة، ويكنى أبا عمر، أصله من بلاد الفيوم وقدم مصر فتعلم بها على كثير من الأعلام المشايخ ودرس معظم كتب الحديث الشريف، وذكر البرزالي أن شيوخه يزيدون على الألف.

وقد قدم الحجاز سنة سبع وخمس وستمائة، ولم يزل يتردد إلى الحجاز إلى أن قدمه سنة تسعين واستمر مقيماً بمكة إلى أن درج بالوفاة إلى رحمة الله يوم الأحد حادي عشر من ربيع الآخر سنة ثلاث عشرة وسبعمائة وصلى عليه في مقام إبراهيم ودفن بالمعلاة.. وهذا السيد الجليل عثمان هو الذي سمع بمكة بعد أن قدم الحجاز عام 657 على ما قلنا – سمع القصيدة النفيسة «الذهبية» من ابن رشيد.

14) أجمعت المصادر المغربية على ذكر الاسم هكذا، محمد بن أبي بكر... ومن هنا نتساءل عن اتفاق المخطوطتين المشرقيتين على ذكر هذا الاسم هكذا: أبو بكر محمد، ونحن نرجع أن سهواً وقع في المشرق عند الناسخ الذي كتب أبا بكر محمد عوض محمد بن أبي بكر... ونذكر ختاماً أن ابن رشيد خلف له بالمغرب أحمد الذي أدركه اجله سنة 679 وهو يمارس تدريس الفقه، انظر وفيات الونشريسي...

15) تم طبع الرحلة أيام السلطان المولى عبدالعزيز بالمطبعة الفاسية يوم 23 ربيع الثاني عام 1320هـ – 30 يوليه 1902 وقد كان شيخنا الأستاذ الباشا الحاج محمد الصبيحي يُعلق في بعض فقرات الرحلة مما جعل النسخة مفيدة.

نرى من واجبنا أن نشكر الأستاذ أحمد الصبيحي حفيد شيخنا صاحب المكتبة الصبيحية المنسوبة إليه بمدينة سلا، على المساعدة الثمينة. انظر ج 11، ص 181-182 عند حديثه عن رابغ حيث يتهيأ المغاربة للإحرام.

16) يلاحظ أن الأبيات رقم 4 و10 إلى 19 لم يخترها التقي الفاسي.

17) على ما أسلفنا فإن بعض الأبيات مما أثبته الشيخ الناصري رأى التقي الفاسي أنها مما يختصر.

18) على العادة هناك أبيات اختارها التقي الفاسي وهناك أخرى حظيت باختيار الناصري.

19) يلاحظ أن التقي الفاسي لم يأت في كتابه العقد الثمين بما قاله ابن رشيد من شعر أمام الروضة.

20) المحصَّب: موقع جغرافي بين مكة ومنى، وهو إلى منى أقرب على ما يؤكده صاحب معجم البلدان، وقد ورد ذكره في شعر عمر بن أبي ربيعة:

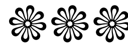
نظرتُ إليها بالمحصَّب من منى ... ولي نظر لولا التحرُّج عارم!!

كان المبيت بالمحصب مطلوباً بالنسبة للحجاج، ومن هنا جاءت فتواهم بجواز ترك التحصيب أي المبيت بالمحصب لغير مقتدًى به... ومن المعلوم أن هناك نوازل يجوز فيها للعالم فيما بينه وبين ربه أن يتصرف حسب اجتهاده، ولكن عليه أن لا يتصرف أمام العامة بما هو غير معهود لديهم حتى لا يشوش على سلوكهم المعتاد لديهم، وهي سياسة في باب الفقه واسعة، وليقس ما لم يقل...

21) انظر (معجم الموضوعات المطروحة في التأليف الإسلامي) وبيان ما كتب عنها، عبدالله بن محمد الحبشي، إصدار المجمع الثقافي - أبو ظبي 1418هـ - 1997م، انظر مادة الحج - الحجر الأسود - حِجر إسماعيل - الحجون، عرفات - زمزم - سقاية العباس - الطواف - الكعبة، مكة، د. عبدالهادي التازي: عائد من أول بيت وضع للناس، جريدة (العلم) السنة 55 - العدد 18498، 12 شوال 1421هـ - 7 يناير 2001م.

22) محمد المنوني: ركب الحاج المغربي - طبعة تطوان.

23) التقي الفاسي: العقد الثمين ج 5811 - 67م، التازي: تاريخ جامعة القرويين 302:11.



مراحل تطور اللغة

معتصم زكي السنوي(*)

علم اللغة أو الفلسفة اللغوية، علم حديث نوعاً. ظهر في مطلع القرن التاسع عشر، وكان مظهره في صورة نحو تاريخي مقارن. ووضحت في القرن العشرين خصائص جوهرية للغات الرئيسة التي كانت تستخدمها الحضارات القديمة في العالم القديم وتحدد ما بينها من صلة وقرابة. وبالرغم من ذلك فقد ظل علم الغة علي حاله فترة طويلة. وحوالي سنة 1870م تأثر علم اللغة بنظريات «داروين»[1] والعلوم الطبيعية، وأدخل علماء اللغة – نذكر منهم «شليشر» على علم اللغة، مناهج جديدة قائمة على أن طبيعة التغيرات اللغوية هي نفس طبيعة التغيرات المشاهدة في العالم الطبيعي بل ذهب بعض العلماء إلى أن اللغات تتغير بفعل قوانين عمياء. وأخذ العلماء في الكشف عن القوانين التي تخضع لها لغة الإنسان في تطورها وارتقائها من حيث أصواتها، وقواعد تصريفها، وما إلى ذلك... وكان لزاماً أن يصل العلماء في تتبعهم لأصول اللغات ومراحل ارتقائها إلى تعبير الإنسان الأول ومنشئها، والأسس التي قام عليها التخاطب بالأصوات ذات الدلالات

(*) كاتب عراقي.

الوضيعة، وذهبوا إلى أن الظواهر اللغوية لا تسير وفقاً لإرادة الأفراد أو المجتمعات أو تبعاً للأهواء والمصادفات وإنما تسير وفقاً لنواميس لا تقل في ثباتها وصرامتها واطرادها وعدم قابليتها للتخلف عن النواميس الخاضعة لها ظواهرالفلك والطبيعة. فقد يكون في استطاعة الفرد أو في استطاعة الجماعة اخترا ع لفظ أو تركيب، ولكن بمجرد أن يلقى بهذا اللفظ أو بذاك التركيب إلى التداول اللغوي وتتناوله الألسنة يفلت من إرادة مخترعه ويخضع في سيره وتطوره وحياته لقوانين ثابتة لا يستطيع الفرد ولا الجماعة إلى تعويقها أو تغييرها سبيلاً. وتنتج عن المناهج الجديدة التفريق الواضح بين فقه اللغة – أي دارسة الوثائق المكتوبة ولغتها – وبين علم اللغة الذي يبحث في دارسة اللغة من حيث هي لغة، مكتوبة أو غير مكتوبة. هذه هي النتيجة التي وصل إليها العلماء في أواخر القرن التاسع عشر، والتي دفعت علماء العرب المتخصصين باللغة إلى أبناءالعربية مطبقاً عليها العربية[2]...

وفي أوائل القرن العشرين ظهرت بشائر ما ذهب إليه علماء اللغة من المعاصرين من أن اللغة بناء. واستطاع «موريس جرامون» و«أنطوان مييه» و«جوزيف فتدريس» أن يثبتوا التغيرات الصوتية وغيرها من التغيرات اللغوية لا يمكن القول بأنها مماثلة للتغيرات التي تحدث في العالم الطبيعي، كما ذهب إليه علماء اللغة خلال القرن التاسع عشر، ولكنها تدل على تفاعل بين الدوافع النفسية الفسيولوجية وبين نظام اللغة الذي يطرأ عليه التغيرات. والتغيرات تحدث في الأفراد في اللاشعوري وعلى هامش الشعور. وقد أرجع «فان جينيكن» هذه الحقائق معتمداً على نتائج بحث «بيير جانيه» في التلقائية النفسية ووضح «مييه» الصفة الاجتماعية للنظام اللغوي، وبين أنها تطابق تعريف «دوركيم» للظاهرة الاجتماعية. فعملية التغير تحدث في الفرد، ثم تعمم في الجماعة «أما علة التغير، فتقع خارج الفرد وتنتمي إلى المحيط الاجتماعي. وتوصل «جول جييرون» إلى منهج جديد في علم الجغرافية اللغوية، وبين بكل وضوح أن التصور «الدارويني» للغات واللهجات على أنها

كائنـات يمكن حصـر عددها . وأنها تتطـور تطـور النبـات والحيـوان، تصـور لا أساس له اطلاقاً، فالتطور اللغوي أشد تعقداً من هذا وذلك بسب التفاعل الـدائم بـين الاتجاهـات الخارجـية والداخـلـية[3] وأدت الآراء الجديـدة إلى الاعتقاد بأن الحقيقة الهامة عن اللغة هي أنها تكون نظاماً في عناصره المختلفة يعتمد بعضها على بعض، وبأن هذا النظام لازم لفهم كل من التغير اللغوي، واللغة في ذاتها، والدور الذي تقوم به اللغة في المجتمع. والواقع أن ما يبدو لعقل المتكلم العادي ليس إلا النظام اللغوي، أما فكرة التغيراللغوي فأمر لا يطرأ له على بال وأظهر «فرديناند دو سوسور» أهمية الفصل بين هاتين النظريتين «بين اللغة من حيث هي نظام مستقر، وبين اللغة من حيث هي تغير لغوي، ثم وضع المناهج الخاصة في دراسة كل من النظريتين، ونبه على ضرورة الفصل بين اللغة باعتبارها لغة وبين الكلام، أي بين النظام اللغوي الذي تشترك فيه جماعة من الجماعات وبين الاستعمال الفعلي الذي يقوم به المتكلم باللغة لهذاالنظام. وذهب إلى أن اللغة ظاهرة اجتماعية وقال: إن اللغة نظام من العلامات التي تتكون من مسموع ومن تصور يرتبط بها ارتباطاً وثيقاً. وتتصف هذه العلاقة بأنها تحكمية، أي لا باعث طبيعي عليها، ولكنها تكتسب قيمتها عن طريق التقابل. وهو لا ينظر إلى اللغة على أنها جوهر بل على اعتبار صورة وأدت مناهج العلم الطبيعي إلى دراسة نطق الكلام دراسة دقيقة.. لا عن طريق الأذن فحسب، ولكن باستخدام آلات خاصة، وبذلك نشأ علم الأصوات التجريبي[4]. وحاول كثير من العلماء عن هذا الطريق أن يصفوا ويحللوا أكبر عدد ممكن من درجات النطق على اختلافها ودقتها، تلك التي يجدونها في اللغات واللهجات. وذلك دون اعتبار لوظيفتها . وكان (دو سوسور) قد أوضح قبلاً أن أية لغة لا تحتوي إلا على عدد محدود من نماذج الأصوات أو الوحدات الصوتية. وتوصل (تروبتسكوي) بعده الى تعريف دقيق للوحدة الصوتية على أنها أصغر وحدة للصوت تتخذ للتمييز بين المعاني، وحاول أن يحدد طبيعة النظم المختلفة

للوحدات الصوتية والعلاقات المتبادلة بينها، وأهمية صفاتها لفهم التغير اللغوي[5]، وبذلك ميز بين علم الأصوات اللغوية، أي علم الوحدات الصوتية وبين نطق الكلام. وكون «هيلمسلف» نظرية دلالية في اللغة على أساس أن اللغة صورة أكثر من كونها مادة. وهو يرمي إلى تعريف اللغة بما يقتضى فيه التناقض، ويكون بسيطاً وشاملاً. ويرى للوصول إلى غايته أن يستخدم منهجاً يستطيع به تحليل أي نص أو كلمات متتابعة ملفوظة طبقاً لهذه المبادئ، على أن تكون نتيجة التحليل تكوين النظام الكامن وراء النص، ووراء أي نص في اللغة المدروسة. ويهدف «هيلمسلف» بهذه العملية الاستدلالية إلى أن يجد منهجاً يمكن تطبيقه على اللغة عموماً. ووضع النقط الرئيسة للتحليل يحدد بها العلاقات القائمة بين العناصر، ومدى اعتماد بعضها على بعض. وذلك بتقسيم النص إلى مجموعات يأخذ في تضييق دائرتها حتى يصل إلى الوحدات الصغرى فيها. واللغة عنده مجموعة من العلاقات لا تهم الإبانة عنها.. فالقيم اللغوية لا تتأثر بالإبانة عن اللغة في الكلام أو الكتابة أو في الإشارات أو في إشارات الصم والبكم، وإنما هي مسألة حسابية. ولقي «هيلمسلف» معارضة من اللغويين المعنيين بالتغير التاريخي، ومن علماء الأصوات اللغوية. ومن أصحاب نظرية البناء، فعلماء الأصوات اللغويين وأصحاب النظرية القائلة بأن اللغة بناء خالفوه فيما ذهب إليه بأن الجوهر لا أهمية له في اللغة. وعلى المبادئ الرئيسة التي تقوم عليها نظريات علماء الأصوات اللغوية وجماعة «هيلمسلف» تقوم أبحاث كثير من علماء اللغة في العصر الحاضر.. وقامت مدرسة اللغويين الأمريكية وفي مقدمتها «بلومفيلد» و«إدوارد سابير» وقد ميز «بلومفيلد» بين دراسة اللغة من الناحية التاريخية وبين دراستها من حيث هي مستقرة، وكون نظرية بنائية في اللغة قائمة على معرفة واسعة بالحقائق اللغوية. و«بلومفيلد» من أصحاب نظرية السلوك الذين ينكرون كل عملية ذهنية ويذهبون إلى أنه لا يمكن ملاحظة شيء من هذا القبيل ملاحظة موضوعية، ويتجاهلون نتائج البحوث النفسية والطبية

الهامة التي ثبتت أمام الاختيار. وهم يتخلصون من المعنى على قدر الإمكان. وهو يرى أن معنى أية صورة من الصور اللغوية هو الحالة التي ينطق بها المتكلم بهذه الصورة. والأثر الذي يحدثه في السامع[6]. وهكذا بدأ «بلومفيلد» من الصورة اللغوية لا من معاني الصور، وكون على أساس مقاييس صورية خالصة، نظاماً كاملاً من الوحدات الصوتية ومن تحولاتها، ومن الصلات العامة والصور النحوية والصرف وأنواع الجمل. وتتبين فائدة هذا المنهج عند دراسته لغة تختلف عن لغة الباحث، وفي دراسة البناء اللغوي. ولكنه لا يصلح حين يطبق على التطور التاريخي، فالتغير اللغوي يبدأ في فرد، أو في طائفة قليلة العدد، ثم يعمم في الجماعة. وهذه التغيرات تتضمن عملية نفسية فسيولوجية هي عادة ذات طبيعة بسيطة. وأن هذه العملية هي التي تقدم الأساس اللازم لتصنيف التغيرات في الوحدات الصوتية. أما التصنيف الذي يقوم على أساس مقاييس خارجية تماماً، فلا يعدو أن يكون تسجيلاً أجوف للحقائق. وهو لا ينطوي على أي تفسير.

أما «إدوارد سابير»[7] فلم يكن سلوكياً، بل دل على أن الباحث اللغوي يجب أن يعول في بحثه على ما يسمى بالوعي اللغوي، وبين أن بعض العناصر الهامة للنموذج الاجتماعي للسلوك عناصر لاشعورية، وأن الذي يظهر لعقل المتكلم العادي بشكل لاشعوري متفاوت من حيث الدرجة، هو الوحدات الصوتية والنظام الذي تكون أكثر من الاختلافات في نطق الوحدات الصوتية، أي الاختلافات التي ليس لها أهمية وظيفية. واقترح «سابير» تصنيفاً بنائياً عاماً ممتازاً للنظم اللغوية والتي يمكن النظر إليها من حيث درجة تركيب الكلمات ودرجة استكمالها لهيئتها، ومن حيث الارتباط الآلي الذي تتحدد فيه عناصر الكلمات. ثم أكد «سابير» الصفة الاجتماعية للغة دون أن يهون من أهمية العامل الفردي الذي أورد عليه تعليقات قيمة... فعنده أن اللغة هي في الأرجح أعظم قوة من القوى التي تجعل من الفرد كائناً

اجتماعياً لا يمكنه بدون اللغة الاتصال الاجتماعي الدال، فضلاً عن أن وجود لغة مشتركة هو رمز قوي للتضامن الاجتماعي بين من يستخدمون اللغة، ولا تقتصر الدلالة النفسية لهذه الحقيقة على ربط لغات خاصة بقوميات، أو بهيئات سياسية أو بجماعات محلية أصغر، بل تتعدى ذلك، وظل «سابير» متشككاً في مدى اعتماد النموذج الاجتماعي على اللغة واعتماد اللغة على النموذج الاجتماعي يقول «إدوارد سابير»: «يأتي يوم تبدو فيه محاولة التمكن من حضارة بدائية دون الاستعانة بلغة بيئتها محاولة غير جدية، مثل جهود المؤرخ العاجز عن أن يفهم الوثائق الأصلية للمدنية التي يصفها» والواقع أن الشعور يزداد يوماً بعد يوم عند دارس المدنية بأهمية اللغة لفهم الحضارة حق الفهم. والنظام اللغوي تعبير عن طريقة جماعة من الجماعات في إدراك نفسها وما يحيط بها، وإن لم يكن هذا التعبير كاملاً. ومن العسير أن نفهم مدنية من المدنيات كل الفهم ما لم نعرف وسيلتها اللغوية في التعبير. ولا يمكن دراسة الإنسان ما لم ندرس كيفية تعبيره ولو تم التعاون بين العلماء للنهوض بعلم اللغة الذي يعتبر من أضبط الدراسات الإنسانية. لوصلوا إلى نتائج هامة في جميع ميادين الفكر الإنساني(8). نقول ذلك لأنه بالرغم من الجهود التي يقوم بها علماء اللغة في العالم، فعلم اللغة لايزال في أوله ومسائله لاتزال تشغل الأذهان.

الهوامش

1) شارلس دارون: عالم إنكليزي اشتهر بنظريته في علم الأحياء المعروفة بنظرية «التطور» وقد أودعها كتابه «أصل الأنواع» الذي أصدره في عام 1859م. وقد أتبعه بكتاب «أصل الإنسان» وفيه يدعم هذه النظرية – ولد بمدينة (شروزبري عام 1809 وتوفي في عام 1882م).

2) د. نايف خرما – أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة/ سلسلة عالم المعرفة – دولة الكويت – أيلول 1978 – ص 85.

3) د. خليل ياسين/ منطق اللغة – نظرية عامة في التحليل اللغوي/ مجلة كلية الآداب – جامعة بغداد – العدد (5) 1962 – ص 25.

4) ليست اللغة مجرد أصوات يعبر بها فحسب، بل تمتاز بطائفة من المراكز المخية التي تشرف على مختلف مظاهر اللغة منها (مراكز إصدار الألفاظ، مراكز حفظ الكلمات المسموعة، مركز الكلام، مركز حفظ الأصوات، مركز الكلمات المرئية) وغيرها.

5) م.م. لويس/ اللغة في المجتمع/ ترجمة د. تمام حسان/ دار إحياء الكتب العربية/ بيروت 1959، ص 30.

6) محاضرات «ودن» تأملات في اللغة – تقديم – جومسكي – ترجمة د. مرتضى جواد باقر ود. عبدالجبار محمد علي/ دائرة الشؤون الثقافية/ وزارة الثقافة/ بغداد 1990 – ص 45.

7) قدر «أمييه وكوهين» عدد اللغات الحية في العالم – في كتاب لغات العالم (طبعة ثانية 1952) – بما يتراوح بين 2500 لغة و3500 لغة. وهذا ينطبق مع رأي (جراي) في كتابه أصول اللغة (طبعة ثانية) ومن بين هذه اللغات ما يقتصر التحدث به على عدد قليل من الناس نسبياً في حين أن لغات أخرى يتحدث بها ملايين من الناس.

8) ينصرف اللغويون في العصر الحديث عن البحث في نشأة اللغة الإنسانية وعن البحث في تطوراتها خلال العصور التي نجهل تاريخها، قانعين ببحث تلك التطورات خلال القرون التي رويت لها نصوص لغوية، وتطورت هذه النصوص إلى أن انحدرت إلينا الآن في صورة حديثة. ويعتمدون في بحث مظاهر التطور اللغوي إلى حد كبير على ما أصاب نصوص (السنسكريتية والإغريقية واللاتينية) وغيرها من اللغات التي نعرف أن معظم اللغات (الأوروبية/ الحديثة قد انحدرت منها وهم بصدد تطور البنية في الكلمات يؤكدون لنا أن الاتجاه العام في تطورها يميل نحو (تقصيرها واختصارها) فيقول (جسبرسن) في كتابه ما ترجمته Language its Nature, Development and Origin P. 330. (ليس هناك أدنى شك في أن الاتجاه العام لجميع اللغات هو نحو تقصير الصيغ لكلمات).

أصول الفقه عند الإمام الجويني [ت 478هـ]
دراسة في مصطلح [الأصل]

هشام ولشكر(*)

مقدمـــة:

إن البحث في مصطلح (الأصل) بحث في صلب العلم!

ذلك ما تقرر عند أرباب الأصول وهم يؤسسون لعلم ضابط لمجال نظر الفقيه المجتهد؛ بحيث إن كل من رام تقلد منصب الفتوى في الدين من غير فقه (الأصل) الذي إليه ترد وبه تعتبر فقد تقحم صعباً وخاض فيما لم يحظ به خبراً، وكانت جنايته في الدين أعظم؛ إذ لا مطمع في الخوض في الفروع من غير إتقان للأصول؛ لأن حفظ الفروع أدلة جزئية كانت، أو مسائل معينة لا تؤهل صاحبها إلى إدراك حقيقة الفقه فضلاً عن بلوغ مرتبة الاجتهاد فيه.

ولما كان مفتاح الوصول إلى فقه الأصول يتوقف ابتداء على معرفة حقيقتها الاصطلاحية عند أهلها المحققين؛ آثرت من خلال هذا المقال تقديم

(*) .

دراسة في مصطلح (الأصل) عند إمام الحرمين أبي المعالي عبدالملك بن عبدالله بن يوسف الجويني تقوم على استقراء جميع النصوص التي ورد بها المصطلح في تراثه الأصولي ثم دراسة النتائج المستخلصة منها موظفاً كل ما يساهم في ذلك من صفات وضمائم وعلاقات[1] لصياغة تعريف مركب يتحدد بموجبه المفهوم المركزي الذي أسس عليه الجويني مشروعه الأصولي بصورة تنسجم ومقصدية العلم في الكشف عن الثمرات العملية[2] لدراسة المصطلح لا بما هو مجرد تعريف مقصود لذاته قاصر على ألفاظه وجامد عند حدوده، وهو ما سنعرضه بحول الله ضمن محورين:

أولاً: (الأصل) في اللغة:

أ - (الأصل) عند علماء اللغة:

مدار مادة (أصل) عند علماء اللغة على ثلاثة معان: أحدهما أساس الشيء، والثاني الحية، والثالث ما كان من النهار قبل العشي[3]، غير أنها وإن رجعت إلى مادة لغوية واحدة؛ فإن ما يحمله المعنى الأول من حمولة دلالية قوية دالة على الثبات والاستمرارية والشمول[4] مفيد جداً في تحديد المعنى الاصطلاحي بخلاف المعنيين الآخرين اللذين لا يمكن الجمع بينهما وبين هذا المعنى إلا بتأويل بعيد جداً.

ب - (الأصل) عند علماء الأصول:

لقد أولى الأصوليون قضايا الحدود واللغة وكلام العرب عناية متميزة برزت تجلياتها في قضايا مختلفة ومواطن متعددة، كان منطلقها في مقدماتهم تحديد ماهية أصول الفقه في صورتيها الإفرادية والتركيبية بناء على توقف العلم بالمركبات على العلم بالمفردات؛ فجاءت أهم تعاريفهم

للصورة الأولى في وضعها اللغوي بصيغ مختلفة دالة على أن المراد بـ (الأصل) هو:

أ – ما يبتني عليه غيره ويتفرع عليه[5].

ب – ما يبنى عليه غيره[6].

جـ – المحتاج إليه[7].

د – ما تعلق به الشيء وعرف منه إما باستخراج أو تنبيه[8].

هـ – ما يستند تحقيق الشيء إليه[9].

و – ما يتفرع عنه غيره[10].

ي – ما منه الشيء لغة[11].

تلكم إذاً أهم التعاريف اللغوية التي ذكرها علماء الأصول. وبتحقيق النظر فيها من جهة، وفي علاقتها بما سبق استخلاصه من المعاجم اللغوية من جهة أخرى، نستنتج الملاحظات الآتية:

– أن هذه التعاريف، وإن اختلفت في صيغها؛ فإنها ترد جميعها في صورة علاقة تربط شيئين أحدهما أصل للآخر؛ وهي علاقة مبنية على قوة الأول وصدارته على الثاني؛ إذ هو (المبني عليه)، و(المحتاج إليه)، و(المستند إليه)، و(المتفرع عنه)، و(المتعلق به)، و(المتفرع عليه).

– أنها لم تسلم من النقد عند من حاول عرضها على قواعد الحدود بسبب ما يتطرق إلى ألفاظها المشتركة من الإجمال الذي لا يسوغ إيراده في الحدود[12]، أما ما يندرج تحت مدلولها من الصور التي لا يصدق عليها في الواقع مسمى (الأصل) مما يجعل الحد أعم من المحدود فيكون غير مانع[13]، أو عند العكس مما يجعله أخص منه فيكون غير جامع[14].

– أن هذه التعاريف وإن لم ترد بهذه الصيغ الصريحة في كتب اللغة؛ فإنه يمكن إرجاعها إلى معنى الأساس الذي أورده اللغويون.

– الظاهر أن الأصوليون لم يهتموا بالوجوه المعنوية الأخرى لمصطلح (الأصل) ولو على سبيل المناقشة، وإنما اشتدت عنايتهم بما له تعلق بمجال نظرهم وبحثهم من معنى وظيفي تفسره تلكم العلاقة الظاهرة في تعاريفهم تمهيداً لتأسيس الأصول التي يترتب عليها فقه الفروع.

ثانياً: (الأصل) في اصطلاح الجويني:

يطلق الأصل في اصطلاح الأصوليين على أربعة معان لا تخرج بحال على وجه الإجمال عما أورده الجويني في تراثه، وهي: الدليل والقاعدة الكلية والراجح والمستصب والمقيس عليه[15]، غير أن اعتبارهم المعنى الأول أوفق وألصق بالمعنى الإضافي لمصطلح أصول الفقه دون معناه اللقبي الذي تتجاذب فيه الأصل معان أخرى لها علاقة بعلم الكلام والفقه واللغة، وإن صح بهذا الاعتبار فهو غير صحيح من جهة عموم دلالته المستغرقة لأنواع من الأدلة لا يستقيم عدها (أصولاً) خاصة عند ما لا يعتبر كل دليل (أصلاً) إلا وفق شروط ومعايير محددة تجعله أكثر صلة بالعلم الذي وظف فيه ووضع لأجله، وتميزه عن غيره من المعاني، أو تحدد وجه العلاقة التي تربطها به. وإذا كان الأمر كذلك **فما معنى (الأصل) في اصطلاح الجويني؟**

إن المنطلق في تعريف (الأصل) كمفهوم أساس في الدرس الأصولي عند الجويني ما قعده المحققون من أرباب هذا الفن وهم يتشوفون إلى تأسيس الأصول الضابطة للصناعة الفقهية في أن كل «ما لا يبتغى فيه العلم لا يعد من الأصول»[16]، احترازاً عما يتطرق إليه الظن في نفسه أو في مستنده، وهو ما اعتمده إمام الحرمين معياراً إجرائياً حاكماً في النفي

والإثبات[17] كما صرح به في قوله: «فإنا لا نثبت أصول الشريعة إلا بمستند قطعي فما قطعنا به أثبتناه، وما ترددنا فيه ألحقناه بالمظنونات»[18]، والمراد هنا بالمستند القطعي: الأدلة السمعية القاطعة «وأقسامها: نص الكتاب، ونص السنة المتواترة، والإجماع»[19].

وبالجملة، إذا كان مدار الاعتبار في إطلاق الأصل أو تأسيسه على الدليل السمعي، وكان الحاصل من تتبع مواطن الاستثمار ومناطات الاستدلال - كما سيأتي بيانه - أنه يصدق أيضاً على مدلوله[20] الثابت على وجه كلي؛ صار (الأصل) عند الجويني دالاً على معنى: **الدليل السمعي الثابت قطعاً بالذات أو بالمعنى، وما استند إليه من مدلول في صورة قاعدة كلية معتبرة في النظر الفقهي**.

ذلك على وجه الجملة، أما على وجه التفصيل فبيانه فيما يلي:

أ - الأصل: هو الدليل السمعي الثابت قطعاً بالذات أو بالمعنى:

إن مدار الأصل في هذا التعريف على ثلاثة أدلة سمعية وجد فيها الجويني بغيته في التماس القطع المعتبر في عقد الأصول، وهي على وجه التفصيل والحصر: نص الكتاب، ونص السنة المتواترة، والإجماع، وقلت على وجه التفصيل والحصر لورود المفهوم مناطاً على وجه الإطلاق للكتاب والسنة والإجماع في سياق بيان المدرك الثالث من مدارك العلم في الدين[21]، غير أن هذا الإطلاق المحتمل لتطرق الظن إلى الدليل في بعض وجوهه لا يكر على ما انتهينا إليه بالخرم، بل يشهد له ويعضده نظراً إلى السياق، وجمعاً بين النصوص، واستصحاباً للمنهج المعتمد في الاستدلال؛ فإننا إذا جمعنا بين ما نص عليه هناك، وبين ما ورد مفصلاً في النص المحدد لماهية أصول الفقه[22] - وهو ما يقتضيه سياقهما جرياً على مسلك

الأصوليين في حمل المطلق على المقيد لاتحادهما في الحكم والسبب – وجدناهما ينطلقان من قضية واحدة وهي بيان الدليل أو المدرك الذي يستند إليه في إثبات قواعد الأصول؛ وينتهيان إلى نتيجة واحدة وحكم واحد؛ وهو أن ما يتطرق إليه الظن لا يسوغ الاستدلال به في عقد هذه القواعد والكليات، ليتبين الدارس للأصول عند أبي المعالي الفرق الدقيق بين الحديث عن أصلية هذه الأدلة الثلاثة في صورتها الكلية النظرية أي باعتبارها مصادر تشريعية ثابتة قطعاً على وجه الإجمال من غير نظر إلى خصوص آية أو حديث أو إجماع، وبين صورتها الجزئية التي استجمعت من شروط القطع على وجه التعيين ما صح به الاصطلاح عليها عند الجويني بأصول الفقه[23] وموارد الشرع ومصادر الأدلة[24] التي يقتنص منها القطع المطلوب في تأسيس الأصول[25].

وإذا ثبت تصريحاً بدلالة المنطوق والمفهوم أن مدار القطع على هذه الأدلة الثلاثة (نص الكتاب، ونص السنة المتواترة، والإجماع)؛ فإن محاولة عرضها على مناط المسائل والقضايا والقواعد المعتبرة أصولاً في تراث أبي المعالي يكشف لنا أنه لم يستثمر الدليل النقلي الثابت قطعاً بالذات على الاستعمال المشهور إلا في سياق النفي، إذ لم يثبت به أصلاً أو يؤسس به قاعدة[26]، وإنما كان معتمده في اقتناص القطع على دليل الإجماع[27]، غير أن الذي يميز هذا الدليل عن الدليلين الآخرين اللذين يشتركان معه في إفادة العلم بوجوب العمل[28] – من غير أن يستقل عنهما في التشريع – هو في الطريق المعنوي الذي اقتنص منه القطع مأخذاً ونقلاً:

فأما مأخذاً؛ فإنما عند الإجماع من أصول الشريعة بواسطة الاستقراء المستفاد من جملة أدلة ظنية تضافرت على معنى واحد أفاد القطع بحجيته[29]، بيد أن هذا المسلك الذي أورده إمام الحرمين في كتابه التلخيص لم يصمد طويلاً، إذ سرعان ما عدل عنه في كتابه البرهان ملتمساً بغيته في

تحكيم العادة[30] كواسطة معنوية تحيل استناد المجمعين إلى خبر سمعي مقطوع به، خاصة بعدما تبين له ألا مطمع في إسناد حجية الإجماع إلى دليل قاطع سمعي هجوماً عليه من غير هذه الواسطة[31]، وعلى العموم فإن هذا التباين في مأخذ القطع لا يقدح فيما أشرنا إليه مادام أن كلا الوجهين يتفقان في الاستناد إلى المعنى سواء بطريق التواتر أو بطريق العادة.

وأما نقلاً، فإن الطريق الذي سلكه الجويني في تحصيل الإجماع المعتبر في إثبات قطعية العمل بقواعد الأصول – كما سيتبين بشواهده فيما بعد –: هو الاستقراء المستفاد من مجموع آحاد الأخبار والآثار المنقولة عن الصحابة في وقائع معينة وقضايا مختلفة تضافرت على معنى واحد تحصل منه إجماعهم على حجية العمل بالمدلول في مجال النظر والاستدلال.

والحاصل من ذلك أن شرط (الدليل) في اعتباره (أصلاً) يستند إليه في عقد الأصول أن يستقل في إفادة القطع بالذات أو بالمعنى، فمن حاول تأسيس أصل تَعيَّن عليه أن يسنده إلى دليل قاطع بهذه الصفة، وإلا عد مذهبه حائداً عن مسالك الأصول.

ب – الأصل: هو مدلول الدليل السمعي الثابت قطعاً في صورة قاعدة كلية معبّرة في النظر الفقهي:

والمراد بالمدلول: القاعدة الكلية التي شهد لها القاطع السمعي بوجوب العمل، والأصل بهذا المفهوم ثابت بالتبع لا بالأصالة، إذ لم يحصل العلم بنفسه وإنما حصل بالدليل القاطع الدال عليه[32]، ولذلك عبرنا عنه بالمدلول تأكيداً على هذه العلاقة التي ارتفع بموجبها من حيز الظن الذي يتطرق إليه على وجه التفصيل إلى حيز القطع الأليق بالأصول. ليتضح بعد ذلك، أن كون (الدليل) (أصلاً) لا ينحصر فقط في الدليل السمعي الذي يستقل في إفادة القطع بنفسه، وإنما يشمل – أيضاً – مدلوله الثابت على وجه كلي.

وهو ما يقودنا إلى حمل قول الجويني في مقدمة البرهان: «فإن قيل: تفصيل أخبار الآحاد الأقيسة لا يُلْفى إلا في الأصول، وليست قواطع قلنا حظ الأصولي إبانة القاطع في العمل بها»[33] على أنه بيان لمسلك القطع الذي ينشده في تمهيد الأصول، وليس اعتذاراً يسمه بالخلف كما ادعاه المعترضون[34]، وتفصيل ذلك من خلال نظرين عليهما تنبني حقيقة المدلول ومجال إعماله:

- الأول جزئي.
- والثاني كلي.

فأما النظر الأول فيتعلق بعين المدلول، إذ تحصل من عرضه على معيار القطع أنه لا يفيد عملاً بنفسه لتطرق الظن إليه في الثبوت أو الدلالة، وما سبيله كذلك لا يسوغ الاحتجاج به في مطالب الأصول كخبر الواحد والقياس، فإن «أخبار الآحاد وأقيسة الفقه لا توجب عملاً لذواتها، وإنما يجب العمل بما يجب به العلم بالعمل وهي الأدلة القاطعة على وجوب العمل عند رواية أخبار الآحاد، وإجراء الأقيسة»[35].

وأما النظر الثاني فمستنده إبانة القاطع في العمل بالمدلول، ليرتفع بهذه الإبانة من حيز الظن الجزئي المتصل بالفقه إلى مرتبة القطع المتعلقة بالأصول في صورة قاعدة كلية معتبرة في النظر الفقهي.

ومن تأمل هذين النظرين تحصل لديه أن إمام الحرمين كان وفياً لمسلك القطع الذي كان ينشده، بحيث لم ينكر – رحمه الله – ما يعتري تفاصيل الأخبار والأقيسة من وجوه الاحتمالات التي تطرحها عن دائرة الأصول؛ كما لم ينكر أن «العمل المتلقى منها متصل بالفقه دون أصول الفقه»[36]؛ وإنما حاول عبر هذا الإجراء الذي أُدرجت بموجبه في الأصول أن يكسب الفقه – ولو بطريق التبع – حجية تنضبط بها العملية الاجتهادية،

ويحفظها من الاسترسال وراء كل ظن[37]، لذلك نجده لا يعتبر هذا الظنون فقهاً أي مقتضية بنفسها استنباط حكم شرعي إلا بعد أن تكتسب شرعيتها الأصلية من ثبوت العمل بها[38] على نحو كلي لا يقدح في قطعيته ما يتطرق إليها من الظن على وجه التعيين، خاصة إذا علمنا أنها بهذا الاعتبار محل قبول عند الإمام الشاطبي – وهو أحد المعترضين – كما دل[39] عليه قوله: «ألا ترى أن العمل بالقياس قطعي، والعمل بخير الواحد قطعي، والعمل بالترجيح عند تعارض الدليلين الظنيين قطعي، إلى أشباه ذلك فإذا جئت إلى قياس معين لتعمل به كان ظنياً، أو أخذت في العمل بخبر واحد معين وجدته ظنياً لا قطعياً، وكذلك سائر المسائل، ولم يكن ذلك قادحاً في أصل المسألة الكلية»[40]. وهو ما يقتضي إخراج هذا الوجه من دائرة الاعتراضات الجارية حول قطعية أصول الفقه.

ويمكن تصنيف الأصول التي أوردها إمام الحرمين شواهد إجرائية دالة على هذا المسلك في صورة قواعد قطعية ثابتة على وجه كلي إلى:

- قاعدة كلية أصلية.
- وقاعدة كلية إجرائية.

ب 1 - القاعدة الكلية الأصلية:

والمراد بوصفها (أصلية): أن متعلق النظر في ثبوتها (قاعدة كلية) تجريدها من أي اعتبار إجرائي تفصيلي، ونذكر من أمثلتها:

● أصل العمل بخبر الواحد:

رفع العمل بخبر الواحد إلى مصاف أصول الشريعة الكلية بعدما ثبت أنه مظنون في نفسه لا يوجب علماً ولا عملاً مبناه عند الجويني على مسلكين

أفادا القطع بوجوب العمل به: أحدهما: يستند إلى أمر متواتر مستفاد من سيرة المصطفى عليه السلام في تحميل آحاد الصحابة تبليغ الأحكام ونقل الأوامر، والمسلك الثاني: مستند إلى إجماع الصحابة[41].

● أصل العمل بالظاهر:

إن ما يعتري الظاهر من الظن الذي لا يسوغ الاستدلال به في مطالق القطع دفع إمام الحرمين إلى البحث عن مستند قطعي يقتضي العمل بوجوب العمل به وهو ما تحصل له على وجه كلي من إجماع الصحابة المنقول بطريق التواتر، كما تبين من استقراء مسلكهم في الاستدلال بظواهر الكتاب والسنة[42]. ليخرج اللفظ الظاهر بدلالة الإجماع من حيز الظن التفصيلي إلى حيز القطع الإجمالي الأليق بالأصول، إذ لولاه لما اقتضى بنفسه عملاً.

● أصل العمل بالتأويل:

والتأويل عند الجويني من قواعد الشريعة الثابتة قطعاً على وجه كلي لا مجال إلى النزاع فيه أو الخلاف حوله إلا في جانبه الإجرائي المتعلق بمظان الاحتمال الجارية مجرى المجتهدات أما على وجه الاستدلال به فمردود باتفاق إذ «لم ينكر أصل التأويل ذو مذهب، وإنما الخلاف في التفاصيل، وإن قدرنا فيه خلاف، فالمعتمد في الرد على المخالف إجماع من سبق، فإن المستدلين بالظواهر كانوا يؤولونها في مظان التأويل، وهذا معلوم اضطراراً كما علم أصل الاستدلال»[43].

● أصل العمل بالاجتهاد:

إن مستند ثبوت العمل بالاجتهاد كأصل من أصول الشريعة وقواعدها الكلية إجماع الصحابة، وهو ما تحصل لدى الجويني من استقراء

اجتهاداتهم في وقائع لا تحصى كثرة تضافرت على معنى واحد دل على وجوب العمل به جملة وجوباً لا يكر على أصليته الكلية ما جرى بينهم من اختلاف في آحاد القضايا والنوازل؛ لأنه اختلاف تحقيق لا اختلاف إثبات، إذ لم ينكر أحد منهم: «أصل الاجتهاد وإنما كانوا يتناظرون في وجوه الذب عن وجوه الاجتهاد، والدعاء إلى غيرها من الاجتهاد، وكانوا مجمعين على الأصل، مختلفين في التعيين والتفصيل، نحو اختلاف علماء الدهر»[44].

• أصل العمل بالقياس:

إن موجب الاعتبار في كون العمل بالقياس أصلاً من أصول الشريعة، وقاعدة من قواعدها المسترسلة على جميع الوقائع المسكوت عنها؛ ثبوت العلم بالعمل به، ذلك أن الأقيسة عند الجويني لا تقتضي العلم بوجوب العمل بذاتها، وإنما ثبت العمل بها[45] بطريق الإجماع المستفاد استقراء من فتاوى علماء الصحابة وأقضيتهم[46] الدالة بالتواتر على قطعية العمل بالقياس.

• أصل العمل الترجيح:

إن مأخذ القطع في وجوب العمل بالترجيح كأصل شرعي ثابت قطعاً على وجه جملي عند الجويني هو «إطباق الأولين ومن تبعهم على ترجيح مسلك في الاجتهاد على مسلك. هذا ما درج عليه الأولون قبل اختلاف الآراء، وكانوا رضي الله عنهم إذا جلسوا يشتورون تعلق معظم كلامه في وجوه الرأي بالترجيح (...) وهذا أثبت بتواتر النقل في الأخبار والظواهر، وجميع مسالك الأحكام؛ فوضح أن الترجيح مقطوع به»[47] لكن على وجه كلي تقدم، احترازاً عما يتطرق إلى القاعدة من الظن عند إجرائها في باب التعارض التي تتفاوت فيه الترجيحات تبعاً لاجتهادات أهل النظر[48].

• أصل العمل بالاستصحاب:

صنف الإمام الجويني رحمه الله الاستصحاب ضمن الأصول الشرعية المقطوع بها تبعاً بدليل الإجماع، وهو ما صرح به في قوله: «وإن تقدم يقين وطرأ شك، وليس لما فيه علامة جلية ولا خفية، فعند ذلك تأسيس الشرع على التعلق بما تقدم، وهذا نوع من الاستصحاب صحيح، وسببه ارتفاع العلامات وليس هذا من فنون الأدلة ولكنه أصل ثابت في الشريعة مدلول عليه بالإجماع»(49).

فأنت ترى – حفظك الله – أن هذه القواعد الكلية ثبت كونها (أصولاً) بالدليل القاطع مجردة عن أي تفصيل في طرق إجرائها أو إعمالها، فالقياس مثلاً (أصل كلي) من حيث ثبوته دليلاً وحجة بغض النظر عن مسالك وطرائق إعماله، فذاك وجه وهذا وجه آخر.

ب 2 - القاعدة الكلية الإجرائية:

وأما وصف هذه القاعدة الكلية (بالإجرائية)؛ فلكونها تمثل ضابطاً عملياً ثابتاً قطعاً على وجه كلي أليق بالأصول في تحقيق ما وصف بـ (القاعدة الأصلية) وإعمالها في مجال الفقه، بحيث لا يمكن استثمار تلك في صحة الاستدلال الفقهي إلا عن طريق هذه؛ فبينهما ترابط وتلازم لا يتصور الفعل فيه بينهما إلا على مستوى النظر الأصولي أما الفقهي فلا؛ فخبر الواحد أو القياس مثلاً، وإن كان أصل العمل بهما ثابتاً قطعاً كما تقدم؛ فليس كل خبر آحاد أو قياس معين معمول به مطلقاً، سواء عند الاستدلال به على وجه التفصيل، أو في علاقته بباقي الأدلة ترتيباً وتقابلاً.

وبتحقيق النظر في هذه القاعدة الإجرائية نجدها ترد على صورتين:

* الأولى: قاعدة كلية إجرائية خادمة للقاعدة الأصلية.
* والثانية: قاعدة كلية إجرائية ضابطة لمراتب الأصول وعلاقة بعضها ببعض.

ومن الأصول الشاهدة للصورة الأولى:

● أصل العمل بالعدالة:

استثمر الجويني رحمه الله هذا الأصل في صورة قاعدة كلية ثابتة قطعاً بالمعنى في قبول رواية الآحاد أو ردها على وجه يتطرق إليه الظن في التنزيل في سياقات متعددة، وموارد مختلفة محلها باب الأخبار، دلت على أن «المعتمد في أخبار ظهور الثقة في الظن الغالب، فإذا انخرمت اقتضى انخرامها التوقف في القبول. وهذا الأصل مستنده الإجماع الذي ثبت نقله عن طريق المعنى استفاضة وتواتراً، فإذا سبرنا ما ردوه وما قبلوه، يحصل لنا عن طريق السبر أنهم لم يرعوا صفات تعبدية كالعدد والحرية، وإنما اعتمدوا الثقة المحضة فلتعتبر هذه قاعدة الباب»[50].

وأما كون الأصل (الثقة أو العدالة) في صورة قاعدة كلية ثابتة قطعاً بالمعنى على وجه يتطرق إليه الظن في التنزيل فللاعتبارات الآتية:

- **الأول**: يتعلق بطبيعة القاعدة الاستدلالية؛ فخبر الآحاد، وإن ثبت وجوب العمل به قطعاً على وجه كلي؛ فإن صحة الاستدلال به على وجه التفصيل والتعيين الوارد على صور مختلفة من الإسناد والإرسال والانقطاع (...) مما هو معلوم عن أهل الحديث والفقه يتوقف على مراعاة العدالة؛ فإنها «المعتمد الأصولي»[51] المطرد في الحكم على تفاصيل الأخبار قبولاً أو رداً، ومن تتبع مسالك أبي المعالي في باب الأخبار ألفى مسائله جارية على هذا الأصل دون تخلف[52].

- **الثاني**: موجبه النظر في مدلول القاعدة ومستند ثبوتها، فقد تحصل أنها «المعنى المعتمد في قبول الرواية[53] ومعنى ذلك أنها ليست مادة في ذاتها بل معنى نتصوره ونحاول تحقيقه وفق غلبة الظن، وأما مستند ثبوتها فهو «الإجماع الذي ثبت نقله من طريق المعنى استفاضة وتواتراً»[54].

- **الثالث**: ملحظه الجانب الإجرائي في القاعدة، وهو المشار إليه بقولنا: (على وجه يتطرق إليه الظن في التنزيل). والسبب في هذا الظن الذي يتطرق إليها في التحقيق أن الثقة أو العدالة ليست «على قضية واحدة بل هي على أنحاء ولها مبتدأ ومنتهى ووسائط بينهما»[55]. ولذلك لم يعتبر تحصيل النهاية فيها «شرطاً في أصل القبول، وإنما يؤثر تفاوت الدرجات فيها في الترجيحات»[56]. غير أن هذا الظن المؤذن بالخلاف في إجرائها لا يعود على أصلها الكلي الثابت قطعاً بالهدم والإبطال[57].

• أصل العمل بالإخالة:

إن المعتمد في اعتبار العمل بالإخالة قاعدة من قواعد القياس الإجرائية إجماع الصحابة[58]. فهو الدليل على وجوب العمل بها؛ لأن الإخالة لا تقتضي عملاً بنفسها ولكن إذا ثبتت «ولاحت المناسبة واندفعت المبطلات التحق ذلك بمسلك نظر الصحابة رضي الله عنهم - فالدليل إجماعهم إذاً كما تقدم في إثبات القياس على منكريه»[59].

والحاصل إذن أن هذه القواعد الكلية، وإن اشتركت في شرط القطع المعتبر في كونها (أصولاً)، فإنه بالنظر إلى ذاتها تمثل ضوابط إجرائية خادمة لا تستقيم ممارسة العملية الفقهية عند إعمال الأصول (الأصلية) إلا بمراعاتها نفياً وإثباتاً، فإن «في كل أصل من الأصول قاعدة كلية معتبرة، فكل تفصيل رجع إلى الأصل فهو جار على السبيل المطلوب، وكل ما لم نجد مستنداً فيه، ومتعلقه تخييل ظن فهو مطرح»[60].

ونذكر من أمثلة الصورة الثانية، أي القاعدة الإجرائية الضابطة لمراتب الأصول، وعلاقة بعضها ببعض:

• تقديم الكتاب والسنة على الاجتهاد:

وهي قاعدة كلية منهجية ثابتة في ضبط مراتب الأصول الشرعية الثلاثة: الكتاب والسنة والاجتهاد، بحيث يجب على المجتهد عند ابتداء النظر في استنباط حكم مسألة من المسائل مراعاة رتبة كل دليل وقوته في نفسه، فالكتاب أولاً ثم السنة ثم الاجتهاد، والقاطع الشرعي الدال على ذلك إجماع الصحابة رضي الله عنهم؛ فإنهم «كانوا يترددون في الوقائع بين الكتاب والسنة، والاجتهاد إذا لم يجدوا متعلقاً فيهما»[61]، و«كانوا يطلبون حكم الواقعة من كتاب الله تعالى، فإن لم يصادفوه فتشوا في سنن رسول الله ﷺ، فإن لم يجدوا اشتوروا ورجعوا إلى الرأي[62].

• تخصيص عموم الكتاب بخبر الواحد:

إن القاطع الشرعي المعتمد في ثبوت هذا الأصل الإجرائي الذي يضبط - كما هو ظاهر من صيغته - علاقة (الكتاب) بـ (خبر الواحد)، الإجماع المستفاد من سنة أصحاب رسول الله ﷺ الدالة على قطع «أنهم كانوا يرجعون إلى الخبر الناص الذي ينقله كل موثوق به في تفسير مجملات الكتاب، وتخصيص الظواهر، ويجري ذلك مجرى التفسير، ومن أبدى في ذلك ريباً كان غير واثق بوجوب العمل بأخبار الآحاد»[63].

فعلى المجتهد إذن، بناء على هذا الأصل أن لا يجري ظواهر الكتاب على عمومها ابتداء حتى يستفرغ وسعه ويبذل جهده في النظر فيما قد يتطرق إليها من تخصيص جمعاً بين الأدلة.

• تقديم الخبر على القياس:

إن استشعار الجويني بما قد يعترض النظر الفقهي عند حصول التعارض بين الخبر والقياس أيهما يقدم في الرتبة الخبر أم القياس؟ دفعه إلى تمهيد أصل حاكم في المسألة، ورافع لمحل التعارض فيها مقتضاه (تقديم الخبر على القياس). والدليل القاطع على (أصليته) ما انتهى إليه استقراء مسلك النظر عند أصحاب رسول الله ﷺ، فإنا ألفيناهم «يقيسون في غير موارد النصوص، وثبت عندنا بالقاطع السمعي أن الإجماع حجة فإذا وقع العمل عند القياس بإجماعهم والإجماع مقطوع به، ثم كانوا لا يقيسون ما وجدوا خبراً، وكان الراوي البدوي الموثوق به إذا روى خبراً، وظهر لهم قصد رسول الله ﷺ»[64] لم يعدلوا عنه «ولو يميلوا إلى غيره، ورأوا من يركن إلى القياس لإزالة ظاهر ما صح عندهم في حكم الراد لخبر رسول الله ﷺ، ولو تتبع المتتبع الأخبار التي رويت لهم، فعملوا بها لوجدها ظواهر، والجحد في هذا المقام الآن إنكار البديهة ومداره الضرورة»[65].

• لا تأويل بغير دليل:

إن ثبوت قطعية العمل بالتأويل كأصل من أصول الفقه؛ لا يستلزم إعماله مطلقاً في مظان الظواهر التي يعتريها الاحتمال، إذ «ليس الاحتمال مقتضياً قبول التأويل، ولكنا رأينا الأولين على الجملة يتمسكون بالتأويلات. وكما رأيناهم متفقين على التأويل مع التعويل على دليل يعضده، رأيناهم غير مكتفين بهذه الإمكانات»[66]. إذ لو ساغ ذلك من غير دليل يشهد له لعاد الأمر على أصل العمل بالظاهر بالانخرام والهدم[67]. فاقتضى مسلكهم في فقه دلالات الخطاب أن يكون المؤول على علم بالضوابط المعتبرة في أجرأه هذا الأصل حتى يستقيم له ما ذهب إليه في إخراج اللفظ من معناه الظاهر.

• تقديم القاعدة الكلية الضرورية على القياس الجزئي[68]:

وبمقتضى هذا الأصل الذي يشكل قاعدة إجرائية معتبرة في ضبط عملية القياس، وجب على المجتهد مراعاة المصالح الكلية عند إعمال القياس في آحاد القضايا والنوازل التي لم يرد فيها نص، وإلا أفضت عملية الاجتهاد من حيث هي حفظ مصلحة جزئية (حقيقية أو إضافية) إلى مآل يعود على مقتضى هذه المصالح القطعية بالهدم والإبطال.

وبناء على هذا الأصل ثبت حكم قتل الجماعة بالواحد ترجيحاً لقاعدة حفظ النفس الثابتة نصاً وإجماعاً[69] على القياس الجزئي في رعاية التماثل في القصاص، نظراً لما قد يفضي إليه طرد هذا القياس من «هدم القاعدة الكلية ومناقضة الضرورة، فإن استعانة الظلمة في القتل ليس عسيراً، وفي درء القصاص عند فرض الاجتماع خرم أصل الباب»[70]، ونقض مقصود الشارع الواقع في أعلى رتب المصالح.

فمن الواجب إذن، في حق كل مجتهد مستفرغ للوسع حائم حول مقصود الشارع أن ينضبط لهذا المنهج الدقيق في تحكيم الأصول المصلحية وحفظ حرمتها عند إعمال الأدلة الخاصة في الحال والمآل فإن فيه جملة الفقه.

وإذا تبين أن مدار المسلك الجويني في اقتناص القطع المعتبر في تأسيس الأصل الفقهي على دليل الإجماع المنقول بطريق المعنى لتعذر تحصيله من طريق اللفظ المقطوع به في نفسه دلالة وثبوتاً، وثبت إطلاقه لكل قاعدة تحقق - على شرط القطع - كونها طريقاً لبيان أحكام الشريعة (دليلاً)، أمكن قصر صيغة مفهوم الأصل المستغرق في دلالته لمأخذي القطع كما اقتضاه منهج الإحاطة بمسلك الجويني نصاً واستدلالاً على معنى:

الدليل الكلي الثابت قطعاً بطريق المعنى في صورة قاعدة معتبرة في النظر الفقهي.

خلاصـــة:

1 – إن مصطلح (الأصل) بما يدل عليه من معنى كلي وضعاً (الأساس) واصطلاحاً (الدليل، القاعدة) حاكم في جميع مجالات النظر الفقهي، بحيث لا يمكن الحديث عن صناعة الفقه بما تحمله كلمة صناعة من دلالة، مأخذاً واستنباطاً وتنزيلاً، إلا وفق إطار نظري مؤصل شرعاً بمثل (الأصل) الأساس الذي تنبني عليه وتحتكم إليه، ليتقرر ابتداء وانتهاء أن (لا اجتهاد بدون أصول).

2 – إن مفهوم (الأصل) في الاستعمال الرئيس الذي عليه مدار البحث الأصولي في فكر الجويني: هو الدليل السمعي الثابت قطعاً بالذات أو بالمعنى وما يستند إليه من مدلول في صورة قاعدة كلية في النظر الفقهي. وهو تعريف جار مجرى العموم والخصوص، فأما جريانه مجرى العموم المستفاد تصريحاً، فمبناه على شرط القطع المعتبر بمرتبتيه معاً (الابتدائي والتبعي) في كون (الدليل) (أصلاً)، وأما وجه الخصوص الذي يتطرق إليه بناء على (القطع) المحصل و(الأصل) المحقق في قصره على معنى: الدليل الكلي الثابت قطعاً بطريق المعنى في صورة قاعدة معتبرة في النظر الفقهي؛ فموجبه أن مأخذ القطع الذي وجد فيه الجويني بغيته في تأسيس الأصل الفقهي، وإثبات العمل به في مجال الفقه بعد تعذر تحصيله من طريق الدليل النقلي المقطوع به ثبوتاً ودلالة: هو الإجماع المستفاد استقراء من تتبع آحاد وقائع الصحابة وفتاويهم المفضية بمجموعها (الكلي) (المعنوي) إلى القطع بالمدلول.

3 – إن إمام الحرمين كان وفياً لمسلك القطع الذي كان ينشده في تأسيس أصول الفقه بحيث لم يثبت عنه تصريحاً ولا استدلالاً اعتبار تفاصيل الأخبار والأقيسة (أصولاً) إلا على نحو كلي أليق بالأصول، وهو حدود القطع المعتبر عنده بحسب ما انتهى إليه نظره في وجوب العمل بما يتطرق إليه الظن.

4 – إن ما يتطرق إلى العمل بآحاد الأدلة في مسألة معينة من وجوه الاحتمال المتصل بالفقه لا يعد نقضاً لأصل العمل بها على الوجه (الكلي) الذي ارتفعت بموجبه إلى مصاف (الأصول)، وإنما لذلك موجبات التحقق منها – قبل رفع سيف الإنكار والتشنيع على من أجمع الناس على علمهم وفضلهم – يفضي إلى إدراك حقيقة الخلاف فيه، ويضيق من دائرته بشكل يرفع الملام عن أئمتنا الأعلام.

ومن هنا كان طريق العمل لمن كان يلتمس طريق العلم حقاً! العلم بمآخذ العلماء وأصولهم في كل مسألة قبل الإسراع إلى وسمهم بترك الدليل أو نقضهم للسنة.

5 – دلالة الاستقراء المستفاد من مسلك الصحابة رضوان الله عليهم، ومنهجهم في الاستنباط على علمهم بقواعد أصول الفقه وعملهم بها كما نص عليه غير واحد من أهل العلم.

الهوامش

1) نظراً لعدم اتساع المقام إلى تفصيل الحديث عن هذه الصفات والضمائم والعلاقات فقد اقتصرت – فقط – على استثمار نتائجها في دراسة المصطلح على أن أفرد الكلام عنها في مقال لاحق بحول الله.

2) فإن كل علم ليس تحته عمل باطل كما تقرر عند علماء الأصول.

3) معجم مقاييس اللغة: (أصل).

4) المفردات في غريب القرآن، وأساس البلاغة، ولسان العرب: (أصل).

5) المعتمد في أصول الفقه 5/1.

6) الورقات 7.

7) المحصول في علم الأصول، الرازي 9/1.

8) العدة في أصول الفقه 70/1.

9) الإحكام في أصول الأحكام، الآمدي 23/1.

10) الإبهاج في شرح المنهاج على منهاج الوصول إلى علم الأصول 20/1.

11) شرح تنقيح الفصول في اختصار المحصول في علم الأصول 15.

12) قال الإمام القرافي: «والمشترك يمتنع وقوعه في الحدود لإجماله، والحدود مرادة للبيان» نفائس الأصول 26/1.

13) نفائس الأصول 26/1، 27، وشرح مختصر الروضة 126/1.

14) الإبهاج في شرح المنهاج 20/1.

15) شرح تنقيح الفصول 15، وإرشاد الفحول إلى تحقيق الحق من علم الأصول 17، ونهاية السول في شرح منهاج الأصول 18/1، 20.

16) التلخيص في أصول الفقه 107/1.

17) جاء عنه في سياق حديثه عن النقض في باب التعليل: «على أن ما نحاوله في النفي والإثبات محاولة القطع وتأسيس الأصول» البرهان في أصول الفقه 638/2.

18) نفسه 756/2.

19) نفسه 78/1.

20) التلخيص 332/3.

21) البرهان 116/1.

22) البرهان 116/1.

23) نفسه 78/1.

24) التلخيص 441/3.

25) البرهان 116/1.

26) نفسه 322/1، 323 وكذلك 497/2، وهو ما يفيد اقتناص القطع من هذا الطريق عزيز الوجود.

27) «إذ على الإجماع ابتنى معظم أصول الشريعة» التلخيص 28/3.

28) البرهان 338/1.

29) التلخيص 26/3، 62/3.

30) البرهان 443/1 جاء عن «فإن مأخذ الإجماع يتسند إلى طرد العادة كما تقدم ذكره، ومن لم يحسن إسناد الإجماع إليه لم تستقر له قدم فيه».

31) البرهان 438/1.

32) التلخيص 430/2.

33) البرهان 78/1.

34) الموافقات، الشاطبي 23/1، 24، ومقاصد الشريعة، الطاهر بن عاشور 168.

35) البرهان 78/1.

36) التلخيص 107/1.

37) فإنه كما قال: «لا ندعو إلى كل ظن» البرهان 496/2، وأما المعتبر «ناصب الظن لا عينه» البرهان 497/2.

38) البرهان 78/1.

39) وإن كنا لا ننكر تفرد الشاطبي – وهو من وجوه إبداعه – في تحقيقه القطع بوجه أخص مما ذكره الجويني وغيره من الأصوليين؛ فإن ما صرح به لا يستلزم نقض ما ذهب إليه صاحبنا بل يشهد له ويعضده.

40) الموافقات 487/2.

41) البرهان 388/1، 389 و398/1.

42) نفسه 338/1، 337.

43) نفسه 338/1.

44) البرهان 501/2.

45) التلخيص 188/3، والبرهان 497/2.

46) البرهان 499/2، 502.

47) نفسه 741/2.

48) نفسه 742/2.

49) البرهان 738/2.

50) البرهان 410/1.

51) نفسه 416/1.

52) نفسه 411/1.

53) نفسه 399/1.

54) نفسه 410/1.

55) نفسه 410/1.

56) نفسه 419/1.

57) فالقاعدة إذن – عند التحقيق – اجتهادية لا قطعية، وهو ما يفسر اختلاف المحدثين والفقهاء في صحة الاستدلال بآحاد الأخبار دون أن يستلزم ردهم للعمل به مطلقاً – حتى يقتضي إنكاراً وتشنيعاً – قال ابن رشد الحفيد: «وبالجملة فالمقصود فيما يظهر من العدالة إنما هو غلبة الظن بالصدق، وذلك يختلف بحسب اختلاف قرائن الأحوال. فينبغي إذن فيما ينصب الشرع فيه علامة محدودة بطريق قطعي لغلبة الظن بالصدق ألا نحد فيها حداً، بل يوكل ذلك إلى نظر المجتهدين، فإنه رب مجتهد تجتمع عنده قرائن يغلب بها على ظنه صدق إنسان ما ليس تجتمع لإنسان آخر» الضروري في أصول الفقيه 74.

58) البرهان 522/2، 548/2.

59) نفسه 528/2.

60) نفسه 398/1.

61) نفسه 332/1.

62) نفسه 500/2.

63) البرهان 286/1.

64) البرهان 353/1.

65) نفسه 349/1.

66) نفسه 351/1.

67) نفسه 338/1.

68) البرهان 604/2.

69) البرهان 786/2.

70) نفسه 604/2، 605.

لائحة المصادر والمراجع

- الإبهاج في شرح المنهاج على منهاج الوصول إلى علم الأصول للقاضي البيضاوي، تقي الدين السبكي، وابنه تاج الدين، وضع حواشيه وعلق عليه محمود أمين السيد، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط 1، 1424هـ – 2004م.
- الإحكام في أصول الأحكام، علي بن محمد الآمدي، تحقيق سيد الجميلي، دار الكتاب العربي، ط 2، 1406هـ.
- أساس البلاغة، جارالله أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، دار بيروت، 1404هـ – 1983م.
- إرشاد الفحول إلى تحقيق الحق من علم الأصول، محمد بن علي بن محمد الشوكاني، تحقيق أبي مصعب محمد سعيد البدري، مؤسسة الكتب الثقافية، ط 6، 1415هـ – 1995م.
- البرهان في أصول الفقه، إمام الحرمين أبو المعالي عبدالملك بن عبدالله بن يوسف الجويني، تحقيق عبدالعظيم محمود الديب، دار الوفاء، ط 3، 1412هـ – 1992م.
- التلخيص في أصول الفقه، إمام الحرمين أبو المعالي عبدالملك بن عبدالله بن يوسف الجويني، تحقيق عبدالله جولم النيبالي وشبير أحمد العمري، دار البشائر الإسلامية، بيروت لبنان، ط 1، 1417هـ – 1996م.
- شرح تنقيح الفصول في اختصار المحصول في علم الأصول، شهاب الدين أبو العباس أحمد بن إدريس القرافي، تحقيق طه عبدالرؤوف سعد، دار الفكر، ط 1، 1393هـ – 1973م.
- شرح مختصر الروضة، نجم الدين الطوفي، تحقيق عبدالله بن عبدالمحسن التركي، مؤسسة........
- الضروري في أصول الفقه أو مختصر المستصفى، أبو الوليد محمد بن رشد الحفيد المتوفى 505هـ، تقديم وتحقيق جمال الدين العلوي، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، ط 1، 1994م.
- العدة في أصول الفقه، القاضي أبو يعلى الفراء، تحقيق أحمد بن علي المباركي، ط 2، 1410هـ.
- لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين بن مكرم المشهور بابن منظور، دار صادر، بيروت، د.ت.
- نفائس الأصول في شرح المحصول، الإمام شهاب الدين أبي العباس أحمد بن إدريس بن عبدالرحمن الصنهاجي المصري بالقرافي رحمه الله (ت 684هـ)، حققه وعلق عليه محمد عبدالقادر عطا، نشر دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1421هـ – 2000م.

- نهاية السول في شرح منهاج الأصول، جمال الدين عبدالرحيم بن الحسن الأسنوي (ت 772هـ) ومعه سلم الوصول لشرح نهاية السول للشيخ محمد بخيت المطيعي. مصورة عالم الكتب عن طبعة القاهرة 1943. بيروت.
- المحصول في علم الأصول، فخر الدين الرازي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1408هـ.
- المعتمد في أصول الفقه، أبو الحسين محمد بن علي بن الطيب البصري المعتزلي (ت 436هـ – 1044م)، قدم له وضبطه الشيخ خايا الميس، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ت.
- معجم مقاييس اللغة، أبوالحسن أحمد بن فارس بن زكريا، تحقيق عبدالسلام هارون، نشر دار الجيل، بيروت، ط 1، 1411هـ – 1991م.
- المفردات في غريب القرآن، أبو القاسم الحسين بن محمد المعروف بالراغب الأصفهاني، تحقيق محمد سيد كيلاني، نشر شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، 1961م.
- مقاصد الشريعة الإسلامية، الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، تحقيق ودراسة محمد الطاهر.
- الموافقات، أبو إسحاق إبراهيم بن موسى بن محمد اللخمي الشاطبي (ت 790هـ)، ضبط نصه وقدم له وعلق عليه وخرج أحاديثه أبو عبيدة مشهور بن حسن آل سلمان، دار ابن عفان، ط 1، 1417هـ – 1997م.
- الورقات، عبدالملك بن عبدالله بن يوسف الجويني، تحقيق عبداللطيف محمد العبد، د.ت.



محمود حسن إسماعيل...... قصائد مجهولة

مصطفى يعقوب عبدالنبي(*)

مقدمة:

كان ميلاد جماعة «أبوللو» على يد مؤسسها ورائدها الدكتور أحمد زكي أبو شادي سنة 1932 علامة فارقة في تاريخ الشعر العربي الحديث، إذ وسعت صفحات مجلتها الشهيرة التي حملت نفس الاسم، عشرات الأسماء من الشعراء العرب في جميع أقطار الوطن العربي كله.

وعلى الرغم من قصر عمر مجلة «أبوللو» (1932-1934) إلا أن عدداً غير قليل من شعرائها قد تواصل إنتاجهم الشعري ليكونوا فيما بعد النجوم الساطعة في سماء الشعر العربي. ويغلب على شعر هذه الجماعة كما يقول الدكتور أحمد هيكل: «إنه لا يتسم بالتجديد فحسب، وإنما يتجاوزه إلى الابتداع المنطلق المتحرر، ثم لكون هذا الشعر يجيش بالعاطفة الحارة المتدفقة، لا بالبيان المنمق ولا بالذهن المتفلسف»[1].

ولعل القارئ لدواوين هؤلاء الشعراء يلمح تقارباً واضحاً في الملامح

(*) باحث مصري.

الشعرية بحيث يَعْسر عليه – أحياناً – أن يميز بين نهج شاعر وآخر، سواء في المعجم الشعري، أو في النزوع إلى التجديد في بناء القصيدة، أو حتى في تناول الموضوعات المشتركة التي كانت تدور حول عاطفة الحب أو التغني بالطبيعة.

وعلى الرغم من هذا التقارب الواضح بين هؤلاء الشعراء، فإنه لابد أن يستوقفنا شاعر قد حاد عن هذا التقارب، وكأنه نسيج وحده بين شعراء جيله، فقد بعُد إلى حد كبير معجمه اللغوي، وتفرَّد بموضوعات لم يتناولها أحد سواه، فضلاً عن انتهاجه صياغة شعرية متميزة. ولم يكن هذا الشاعر سوى محمود حسن إسماعيل، التي اختلفت تجربته عن تجارب الآخرين فصاغها في ديوانه «أغاني الكوخ».

الجوانب الفنية في شعره:

إن مَن يتتبع حياة الشعراء، سوف يجد – بالطبع – أن عدداً غير قليل منهم قد أصدر في مستهل حياته الأدبية ديواناً أو أكثر من ديوان، وغالباً ما تكون مثل هذه الدواوين هي من بواكير الشعر الذي لا تنضج فيه شخصية الشاعر أو اكتمال النضج الفني له، بل غالباً ما يكون شعر الشاعر في هذه المرحلة أقرب إلى مجاراة من سبقوه من كبار الشعراء. غير أنه لم يحدث لشاعر من قبل أن أصدر ديواناً وهو لم يبرح مقاعد الدراسة بعد، وأن يكون هذا الديوان علامة مميزة في تاريخ الشعر العربي المعاصر، بل ويثير ضجة ضخمة في الأوساط الأدبية.

فديوان «أغاني الكوخ» الذي صدر في سنة 1935 للطالب محمود حسن إسماعيل بالفرقة الثالثة بكلية دار العلوم والوافد من قرية النخيلة بصعيد مصر، كان نمطاً فريداً بين الدواوين الصادرة في حينها، فلا ترسّم

صاحبه خُطى مَن سبقوه كشوقي وحافظ ومطران، ولا هو سار كما سار عليه أبناء جيله من شعراء «أبوللو».

ولقد أثار صدور هذا الديوان ضجة في الأوساط الأدبية، إذ إنه لم يسلم من النقد المرير، والسخرية من موضوعات الديوان حتى أن بعضهم كتب مقالاً بعنوان «شاعر يكتب عن أسباخ القرية» مهاجماً فيه الديوان وصاحبه[2].

وعلى الرغم من هذا النقد فقد حظي الشاعر بتكريم أساتذته في دار العلوم وعلى رأسهم الدكتور مهدي علام الذي أثنى على الديوان وعلى صاحبه قائلاً: «تحرر شاعرنا من قيود الغزل التقليدي، والوصف التقليدي، والمدح التقليدي، والشعر التقليدي بصفة عامة في أسلوبه ومعانيه وخياله».

ولو لم أكن أعلم عن شاعرنا أنه لا يعرف الإنجليزية لحدثت نفسي بأنه تلميذ «وردسورث» ولكن كذلك ينبعث من أبناء العربية ومن صميم صعيد مصر، ومن يتلقى وحي الطبيعة الفاتنة، فيترجمه لنا شعراً وصّافاً بليغاً، شعراً مزدحماً بالصور الرائعة تتتابع سراعاً مع الألفاظ، أو تكاد تسبقها، ذلك لأن هذا الشعر يخلق جواً خاصاً بالموضوع الذي يتناوله قلم الشاعر، ومتى تنفست في ذلك الجو استطعت أن ترى في قليل من الألفاظ كثيراً من الصور»[3].

وعن عطاء محمود حسن إسماعيل الشعري، يقول الدكتور عبدالعزيز الدسوقي: «كان من أعظم أبناء هذا الجيل الرائد – يقصد جيل جماعة أبوللو – حيث استأثرت التجربة الشعرية بحياته كلها. ولعله الشاعر العربي الوحيد الذي ظل ينجب يغرد في حيوية وعذوبة وشباب طوال أربعين عاماً دون أن يتوقف أو يحس نضوب معينه الشعري الزاخر، أو يشعر بالقلق حيال أدواته

الفنية. وقد ظل راهباً في محراب الفن طوال حياته لم تستطع الأجناس الأدبية الأخرى أن تشده إليها»[4].

والحق ما قاله الدكتور الدسوقي فقد ظل طيلة حياته (1910-1977) يوالي – تباعاً – إصدار دواوينه بعد صدور ديوانه الأول «أغاني الكوخ» فأصدر «هكذا أغني» في عام 1937 و«أين النفر» في عام 1947 و«نار وأصفاد» في عام 1959 و«قاب قوسين» في عام 1964... إلخ، وبعد وفاته صدر له ديوانان هما: «موسيقى من السر» (1978) و«صوت من الله» (1980)[5].

أما عن الجوانب الفنية، فلعل أبرز ملامح شاعرية محمود حسن إسماعيل ما يحدثنا عنها الدكتور الدسوقي بقوله: «إنه يتميز عن كل أبناء جيله بأن له قاموساً شعرياً خاصاً، وخيالاً مجنحاً، ورؤية كونية متفردة. ولعل هذه السمات هي التي جعلت لرؤيته الشعرية طابعاً جديداً ولألفاظه وتعبيراته وصوره مذاقاً خاصاً، ولتجربته الشعرية جاذبية عميقة وتأثيراً بعيداً. لأن الشاعر برع في:.

1 – تشكيل الصور الشعرية الجديدة.

2 – صك الدلالات اللغوية الجديدة.

3 – المزج بين الحسيات والمعنويات وتشكيل المعنى وتجسيده، وإذابة الحس وتحويله إلى رؤية فكرية.

4 – دقة الحساسية اللغوية، والقدرة على معرفة الفروق الدقيقة بين الألفاظ والتعبيرات، وتمييز الحدود الفاصلة بين ظلال الألفاظ وتأثيراتها وتفجير ما فيها من شحنات تعبيرية وطاقات تصويرية.

5 – حدة التنبه الفني والنفاذ إلى جوهر التجربة الفنية ودقة الربط بينها وبين إطارها اللغوي والجمالي.

6 – تجسيد الرؤية الخيالية، وتحويل الخوارق وعجائب الكون إلى تجربة فنية مرهفة. أما رؤيته الشعرية فتتصل بطبيعة نفسه وتكوينه الفكري والروحي وظروف حياته وموهبته الشعرية العاتية»[6].

أما أسلوب الشاعر فهو يجنح أحياناً إلى الغموض والإبهام. يقول الناقد عباس خضر «والواقع أنه كان يبعد أحياناً كثيرة ويشتط حتى يتعب قارئه ويضطره إلى أن يعيد قراءته حتى يعي ما يقول»[7].

وعن الجوانب الفنية في شعره، يقول الدكتور شوقي ضيف: «إن في شعره جانبين فنيين متميزين: جانب التشكيل اللغوي والأسلوبي، وجانب التشكيل التصويري. أما جانب التشكيل اللغوي والأسلوبي، فيرجع إلى أنه خبر اللغة وأساليبها خبرة نادرة أتاحت له أن يكوِّن لنفسه معجماً لغوياً فريداً، كما أتاحت له أسلوباً رصيناً له خصائصه الفريدة.

وأما التشكيل التصويري فيرجع إلى خصب ملكته الخيالية التي أتاحت له استغلال التصاوير الشعرية الموروثة استغلالاً عصرياً حياً، كما أتاحت له تصاوير مبتكرة لا تكاد تُحصى. وليس هذا فحسب بل أتاحت له تصاوير مجنّحة يكثر تداخلها وتوالدها بعضها من بعض حتى ليشيع فيها الوهم، ويتوافر وميضه، وكأنها ألوان الطيف تظل تختلج ولا تثبت على قرار»[8].

قصائد مجهولة:

إن محمود حسن إسماعيل من الشعراء القلائل الذين تواصل إنتاجهم الشعري دون توقف، ودون أن تشغله الأجناس الأدبية الأخرى التي شغلت معظم أبناء جيله، إذ تحول بعضهم إلى القصة أحياناً أو النقد الأدبي

أحياناً أخرى، حتى وافاه الأجل، بعيداً عن أهله ووطنه في الكويت التي أكرمت وفادته وعوضته عن تقدير مستحق له قد افتقده في مصر.

ولقد كان محمود حسن إسماعيل يشعر بمرارة شديدة في سني حياته الأخيرة لإحساسه بأنه لم ينل ما يستحقه من تكريم وتقدير، قد عبر عنه في حديثه الأخير مع الشاعر فاروق شوشة حيث قال: «فما كنت أتصور بعد أن حملت القيثار نصف قرن وما لي سلالٌ أغنِّي بها وأجني صداها مع القاطفين من أجل القوت، فما لي يدٌ في كل ما أتحرك فيه. ولكنها حروف الأيام وجزاؤها للعاكفين على صخور الشرف والمبادئ واليقينية بالارتفاع ورفض الانصياع لجيل المجد في هذا الزمن الخسيس الميزان»(9).

وإذا كان الشاعر قد فاته أن يلقى ما يستحقه من تقدير في حياته، فإن تقديراً من نوع خاص قد جاءه بعد مماته، إذ تولّت «دار سعاد الصبّاح» جمع دواوين الشاعر بالإضافة إلى شعره المخطوط الذي لم يُقدّر له إصداره في ديوان، لتصدر هذا الكم الكبير من شعر الشاعر في «الأعمال الشعرية الكاملة».

وبرغم وجود هذه «الأعمال الشعرية الكاملة» التي بلغ عدد صفحاتها ما يزيد على ألفي صفحة، جمعت فيها ما تفرّق من شعر الشاعر مطبوعاً كان أم مخطوطاً، إلا أنه يبدو – كما تبين لنا من البحث في عدد من الدوريات القديمة – أن هناك بعض القصائد ظلت قابعة في مصادرها الأولى، حيث نُشرت لأول مرة، فلم تمتد لها يد الشاعر بإثباتها في ديوان من دواوينه الكثيرة ولم تستدركها «الأعمال الشعرية الكاملة».

والدليل على ذلك أننا قد عثرنا في بعض أعداد مجلة «الرسالة» التي كان يصدرها المرحوم أحمد حسن الزيات على ثلاث قصائد لم يسجل

الشاعر أياً منها في أيٍّ من دواوينه التي أصدرها في حياته ولم تستدركها «الأعمال الشعرية الكاملة» للشاعر.

وأغلب الظن أن الشاعر قد غفل عن إثبات تلك القصائد في أي من دواوينه سهواً، لأنها من جيد شعره بدليل نشرها في «الرسالة» التي لا تقبل بغير الشعر الجزل الرصين منشوراً على صفحاتها. وعلى الرغم من أن الأستاذة سلوان محمود، ابنة الشاعر قد أصدرت في سنة 2005 كتاباً بعنوان «محمود حسن إسماعيل... نثرياته... غنائياته.. وأشعاره المجهولة»، إلا أن الكتاب قد خلا أيضاً من تلك القصائد.

إذن فنحن أمام قصائد مجهولة لا يدري من أمرها النقاد والباحثون في شعر محمود حسن إسماعيل شيئاً. ولعلنا بذكر تلك القصائد التي تُنشر الآن لأول مرة منذ أكثر من نصف قرن من الزمان، ما يجعل النقاد يستكملون دراستهم حول التجربة الشعورية لدى محمود حسن إسماعيل، كما أن في نشرها - من ناحية أخرى - إمتاع الأسماع لدى القراء في رجعة إلى زمن الشعر الجميل.

القصيدة الأولى:

وهي بعنوان «من دخان المجتمع» وقد عثرنا عليها في العدد 304 من مجلة «الرسالة» الصادر في أول مايو سنة 1930، وأغلب الظن أن تلك القصيدة قد غفلت عنها عين الشاعر عندما تهيأ لإصدار ديوانه «أين المفر» الصادر في سنة 1947، وهو الديوان الذي كان من المفروض أن تكون هذه القصيدة من ضمن قصائده، كما أن الشاعر قد غفل - أيضاً - عن إدراجها ضمن ما صدر له - فيما بعد - من دواوين.

من دخان المجتمع

«في ذكرى قاسم أمين»

جفّ الخميلُ.. فلا ظلٌّ ولا ثمرُ ... ولا نشيدٌ إليه يظمأُ الوترُ
إلاّ بقايا أغانٍ هاهنا وهَنا ... مصرعات عليها الصمت يحتضرُ
وقبلة من شفاه الطير ثاكلة ... على الغصون تهاوت حولها الذكرُ
وشاعر في يديه أدمع ودم ... وجذوة من أسى تغلي وتستعرُ
ويشتكي فيقول الناس هز صدى ... وقال شعراً. ضللتم! إنه ضجرُ
طوى الربيع على أقداحه مزقا ... من قلبه، في هجير العمر تنفطرُ
ونغمة في صحاري النفس حائرة ... ما في فمي نبأة عنها ولا خبرُ
دفنت فيها، وَذَرَّاني بحيرتها ... إعصار يأس كليل الجن معتكرُ
ما يبتغي عاشق التغريد من نغمي ... والكون حولي زند خانه الشررُ
والأرض بركان آجال يكاد بها ... لولا العناية في الآفاق ينفجرُ
والناس مثل الضواري لا خيال لهم ... إلا المخالب والأنياب والظفرُ
وما بهم جائع عزته لقمته ... ولا شريد تجافى جنبه المدرُ
فما لهم جيشوا الأرزاء واحتشدوا ... للموت فانين لا هابو ولا حذروا
وجندوا الغاز وارتجوا له فزعا ... وتحتهم فغرت أشداقها الحفرُ
في كل يوم سرير ذاب صولجه ... ودولة في رياء السِّلم تندثرُ
فإن تبرج فتَّاك.. وطل دم ... فالنسر جوعان في الآجام ينتظرُ
وليذهب العصر مطعوناً بخنجره ... تبلي حضارته الأطماع والأشرُ
قنعتم.. وعشاش الطير عارية ... والأفرخ البيض والأطفال والزهرُ
حتى الربيع. وما ذنب الصباح به ... والنهر يحلم والأنسام والشجرُ؟
مهازل أبدع الطاغون فتنتها ... ما هزني هاجس منها ولا أثرُ
أنا ابن من أعيت الدنيا حضارتهم ... ونوروا وظلام الأرض معتكرُ
وأنطقوا معجزات الفن قاهرة ... والدهر لجلجه الإعياء والحصرُ

قم غنني من دم الأبطال أغنية   يحلو لشادي العلا في ظلها السمرُ
وهات عن سيرة الأحرار في وطن   ما أيقظت قلبه الأحداث والغيرُ
واهتف «بقاسم»: قم فانظر صحائفه   تضيق عن وصفها الأخبار والسيرُ
شهدت في الدور قيد الذل محتدما   قلب الخدور على بلواه ينفطرُ
أزاهر النيل أفنى السجن بهجتها   ومس أكمامها من هوله خدرُ
فرحت تزأر حول القيد عاصفة   ما شل فورتها جبن ولا حذرُ
وحولك الرأي تحكي نار غضبته   أسنة في قتام الحرب تشتجرُ
فقائل: مصلح أوفى بمشعله   على الضفاف كما يستشرف القمرُ
ألقى المبادئ ما في روحها ضرر   مس الحجاب ولا في شرعها خطرُ
وقائل: شرعة قبل الأوان أتت   والعصر في وهدة الأخلاق منحدرُ
وقائل: زنبق الوادي بريوته   تحت الخمائل عذري الشذى نضرُ
فإن تنقل مات العطر.. وانتثرت   كمامه وطواه الترب والوضرُ
وبين هذا وهذا.. أقبلت زمر   ضلت سبيلك. تتلو ركبها زمرُ
هوى على كفهم نجم العفاف فما   هزوا لمصرعه جفناً ولا شعروا
باسم السفور أقاموا كل مجزرة   يكاد يلطم من أهوالها القدرُ
عاثوا فضج الحمى من رجس خطوتهم   وفزعت منهم الأخلاق والأسرُ
نعش الفضيلة يمشي في مواكبهم   فما يحس به سمع ولا بصرُ
قالوا: شأي الغرب قلت: الشرق سابقه   وإن تبدلت الأشكال والصورُ
وما بعاداته نعلي دعائمنا   لكن بما تلهم الأحداث والعبر
وكيف يعلو جبين الدهر في بلد   بكف شبانه الأخلاق تنتحرُ
فقم له «قاسم» واهتف بساحته   يا علماً بعد هذا الغي يزدجرُ
أو لا فنم هانئاً في الخلد لا صخب   يضني الحياة ولا هم ولا ضجرُ
مجدت ذكراك عل اليوم خافقة   من أرغني بصداها النفس تعتبرُ
أنا الذي يسمع الأبطال ذكرهم   وإن تزوي بهم تحت الثرى حجرُ
عزيف جنى فوق الشمس دارته   وتحتي اللغو والتهريج والهذرُ

القصيدة الثانية:

وهي بعنوان «الغد المشؤوم»، وقد عثرنا في العدد 269 من مجلة «الرسالة» الصادر في 29 أغسطس سنة 1938، وهي من القصائد العاطفية التي برع الشاعر في إضفاء نوع من الغموض على معانيها، وتماثل هذه القصيدة في أجوائها النفسية وتجربتها الشعورية، قصيدة شهيرة للشاعر بعنوان «جلاد الظلال»(10).

الغد المشؤوم!!

«إليك.. وقد وعدتني بلقاء

الغد فما عدت! ولا عاد!!»

وقلت: «غداً تبرأ جراحك» فانطوت — على نارها تحت الدجى تتضرم
تغمغم باسم الفجر عل صباحه — بفرحتها فوق الربى يتبسم
وعادت كما كانت جراحا حزينة — تكاد عليها خيبة الروح تلطم
وقلت: «غدا ليلاتك السود تنجلي — ويهجر دنيانا العذاب المخيم
فقيدت أجفاني عن النوم علها — إذا مات ليلي في ضحى الحب تنعم
فعادت كما كانت وجن ظلامها — فذاب به طيف الضياء المهوم
وقلت: «غداً يا شاعري تلمح المنى — على روحك الشاكي الحزين تحوم
فَعَلَّلْتُ ساعاتي وقلت: لعلما — هواك غدا يا نفس يحنو ويرحم
وجاء غدي المشؤوم خيبان بعدما — قضى الليل – مفطور الرجاء – المتيم
وقلت: غدا صحراء عمرك جنة — وصفو لدنيانا، ولهو وأنعم
وتسبيح أحلام، وآفاق نشوة — ودنيا أغان للهوى تترنم!
وجاء غدي قفراً محيلاً سكونه — مناحات جن في الكهوف تدمدم
وقلت: دخان اليأس ولي وفي غد — سيسعد هذا اليائس المتجهم

وجاء غدي لا كان جاء ولا انتهى
إلى به دهري الأثيم المذمم

فسرت وأيامي خراب وظلمة
وعيش ملال كله وتبرم

على شبحي المهدود فوضى وضجة
ويأس وفي قلبي من الحزن مأتم

وفي نفسي لو ينشق الموت ريحه
زوافر تبلى من لظاها جهنم

فيا غادتي أقسمت بالحب بالمنى
بنورك بالفن الذي راح يلهم

لقربت لي يوم اللقاء وعدتني
ليهدأ مفجوع الأماني مسقم

وأسعد قبل الموت لو شئت لحظة
أزود منها للخلود وأغنم

وإن شئت نسياني فيا ضيعة الهوى
وضيعة أحلامي التي كنت أحلم

ويا ضيعتي في العاشقين كأنني
من اليأس لغز في فم الحب مبهم

القصيدة الثالثة:

وهي بعنوان «موسيقى تائهة»، وقد عثرنا عليها في العدد 415 من مجلة «الرسالة» الصادر في 16 يونيو سنة 1941، ويلاحظ القارئ هنا أن الشاعر قد تخلى عما اعتاد عليه من إيثاره البحور الجزلة – إن صح التعبير – كالطويل والبسيط، وسلك نهج المجزوء من البحور، والتنوع في القافية، وهو نهج يصلح للأغاني بالنظر إلى ما فيها من إيقاع موسيقي ملحوظ. فضلاً عما بها من عاطفة جياشة.

موسيقى تائهة..!

«نانا»..

(مهداة إلى الروح المتمرد الحزين الذي حملت إلى الريح
نجواه منذ ليال،.. ولا أدري متى يعود!)

الـــــلـــيـــل يـــا «نـــانـــا» والـــريـــح يـــا «نـــانـــا»
ســـران مـــن قـــلـــبـــي..
أقـــبـــلـــت حـــيـــرانـــا وعـــدت حـــيـــرانـــا
مـــن شـــاطـــئ الـــغـــيـــب

* * * * *

الـــلـــيـــل نـــادانـــي مـــن عـــالـــم ثـــان
وقـــال: يـــا فـــانـــي هـــيـــجـــت أحـــزانـــي..
إن كـــنـــت ظـــمـــآنـــا
أقـــبـــل لـــدنـــيـــانـــا
واتـــبـــع خـــطـــى «نـــانـــا»
واســـمـــع صـــدى «نـــانـــا»
فـــالـــلـــه ســـوانـــا لـــلـــشـــعـــر والحـــب
والـــلـــه غـــنـــانـــا أنـــشـــودة الحـــب
الـــلـــيـــل يـــا «نـــانـــا» والـــريـــح يـــا «نـــانـــا»
ســـران مـــن قـــلـــبـــي..

* * * * *

والــــريـــح فـــي الـــســـفـــح هـــبـــت عـــلـــى جـــرحـــي
ورقـــرقـــت نـــوحـــي شـــعـــراً عـــلـــى الـــدوح

كـــالـــروح ولـــهـــانـــا
كـــالخـــمـــر ســـكـــرانـــا
كـــالـــطـــيـــر غـــنـــانـــا
وقـــال: يـــا «نـــانـــا»

إنـــي مـــن الـــغـــيـــب حـــمـــلـــت مـــن ربـــي
لـــلـــمـــدنـــف الـــصـــب أنـــشـــودة الحـــب

* * * * *

الـــلـــيـــل يـــا «نـــانـــا» والـــريـــح يـــا «نـــانـــا»

ســـران مـــن قـــلـــبـــي..

أقـــبـــلـــت حـــيـــرانـــا كـــالجـــرح أســـيـــانـــا
كـــالـــلـــيـــل دجـــوانـــا كـــالـــريـــح إرنـــانـــا

وعـــدت يـــا «نـــانـــا»
هـــيـــمـــان.. حـــيـــرانـــا
لـــشـــاطـــئ الحـــب!!

الهوامش

1) تطور الأدب الحديث في مصر، د. أحمد هيكل، ص 297.
2) هؤلاء عرفتهم، عباس خضر، ص 63.
3) الثقافة، العدد 45 يونيو 1977، شاعر الريف.. محمود حسن إسماعيل، د. مهدي علام، ص 42.
4) محمود حسن إسماعيل.. مدخل إلى عالمه الشعري، د. عبدالعزيز الدسوقي، ص 4.
5) شعر محمود حسن إسماعيل.. محاولات للتذوق الفني، د. أنيس داود، ص 8.
6) محمود حسن إسماعيل.. مدخل إلى عالمه الشعري، مصدر سابق، ص 6.
7) هؤلاء عرفتهم، مصدر سابق، ص 64.
8) الشعر، العدد 25، أبريل 1988، محمود حسن إسماعيل.. في ذكراه، د. شوقي ضيف، ص 23.
9) الشعر، العدد 50، ربيع 1988، الحديث الأخير للشاعر الكبير، فاروق شوشة، ص 34.
10) الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، ديوان «أين المفر»، ص 671.



أسماء الكعبة المشرفة في الدرس اللغوي

رياض بن حسن الخوام(*)

اختصت هذه اللفظة المباركة بدراسة علمية ماتعة قدمها علماؤنا على امتداد قرون خلت، فنظروا إلى أسباب تسميتها بالكعبة، وبحثوا عن اشتقاقات لأسمائها الأخرى وأبرزوا التراكيب اللغوية التي آثرتها العرب في استعمالهم لأسمائها وما يتصل بها، ورأيتني أتتبع ما ذكروه في كتب اللغة والتفسير والتاريخ فسجلت ما سطروه ورتبت ما خبروه ليجتمع في موضع واحد ما تناثر، فتحصل إن شاء الله الفائدة ويعم النفع.

وقد رأيت ابتداء أن أنبه إلى أن المؤرخين الذين عرضوا لأسماء الكعبة المكرمة ذكروا معهاأسماء تنسحب على مكة أيضاً كما تنسحب أحياناً على المسجد الحرام الذي تقع فيه الكعبة، من ذلك ما ذكره الأزرقي أن البيت كان يدعى قادساً، ويدعى ناذراً، ويدعى القرية القديمة، ويدعى البيت العتيق[1]، وتبعه في ذلك الفاسي في شفاء الغرام[2]، في حين أن ابن ظهيرة ذكر قادساً والبيت العتيق ضمن أسماء مكة ثم قال: «ومن أسمائها – أي مكة المكرمة –: البيت العتيق، ذكره الأزرقي وغيره، قال الفاسي: ولعل ذلك من تسمية الكل باسم البعض وهو مجاز شائع، لكن يَرد على ذلك تسمية مكة

(*) باحث سوري.

بأسماء الكعبة كلها إذا لحظ هذا المعنى»[3]. وأضاف قائلاً: «أقول على هذا يكون لمكة في القرآن عشرة أسماء بل وأكثر عند التتبع والتدبر، فتأمل والله الموفق»[4]. فهذا يفيد أن المؤرخين كانوا مدركين بأنه عن طريق المجاز يمكن أن يطلق على الكعبة أسماء مكة والعكس صحيح أيضاً، لكننا في هذا المقال – سنعرض الأسماء التي ذكروها على أنها مخصوصة بالكعبة المشرفة، مدركين أيضاً أن بعضها يطلق على مكة المكرمة وبعض آخر يطلق على المسجد الحرام المشتمل على الكعبة المشرفة وهي:

1 - الكعبة:

وهي البيت المسقَّف في وسط الحرم[5]، وهي اسم غالب عى هذا البنيان المشاهد كالنجم للثريا، وتقع بين الأخشبين في وسط المسجد الحرام[6]. ورد ذكرها في القرآن الكريم مرتين، الأول في قوله تعالى: ﴿**جعل الله الكعبة البيت الحرام قياماً للناس**﴾[7]، والثانية في قوله تعالى ﴿**يحكم به ذوا عدل منكم هدياً بالغ الكعبة**﴾[8].

وقد ذكر اللغويون ثلاثة أقوال لسبب تسمية هذا البيت كعبة:

1 – أنها سميت بذلك لتكعُّب بنائها أي تربيعه، ففي المنتخب لكراع أنها سميت كعبة للتربيع، وأن كل مربع عند العرب كعبة[9]، وأكد على ذلك في موضع آخر فقال: «إن البيت الحرام سمِّي كعبة لتربع أعلاه[10]، أما ابن سيده فقد أشار في عبارة تقريرية إلى أن «الكعبة البيت المربع»[11] ونسب الطبري هذا القول إلى مجاهد قال: «إنما سميت بالكعبة لأنها مربعة أيضاً»[12]، ونسب هذا إلى ابن نجيح وابن جريح إذ نقل عنهما القول بأنها سميت الكعبة لأنها مكعبة على حلقة الكعب[13]، وتكعُّب البناء هو تربيعه[14].

2 – أنها سميت بذلك لارتفاعها ونشوزها على الأرض[15]، وكل شيء علا

وارتفع فهو كعب عند العرب، ومنه كعبت الجارية تكعُب إذا نهدَ ثديُها، ومنه كعُب القدم وكعب القناة[16]. ولعل مما يؤيد هذا القول أن الكعبة في اللغة هي الغرفة، قال ابن سيده: «أراه لتربعها أيضاً»[17]، والظاهر أن ابن سيده أراد من قوله هذا التأكيد على أن سبب تسمية الكعبة غرفة هو لتربيعها أيضاً وليس لارتفاعها، فكأن الغرفة عنده لا تكون إلا مربعة، لكن من المحتمل أن يكون مراد العرب من إطلاقهم الكعبة على الغرفة هو الارتفاع والعلو، ففي القاموس المحيط «والغرفة: العلْيَّة»[18]، بل الظاهر أيضاً أن فكرة العلو والارتفاع عن الأرض حاصلة منذ بناء الكعبة إلى وقتنا هذا، فقد ذكر صاحب منائح الكرم أن إبراهيم حين أراد بناءها قال: «يا إسماعيل، إن الله أمرني أن أبني له بيتاً هاهنا، وأشار إلى أكمة حمراء مرتفعة، فقال: اصنع ما أمرك»[19]. وروي عن مجاهد أن محل البيت كان قد دُرس بعد الطوفان فصار موضعه أكمة حمراء لا تعلوها السيول[20]، فكونها أكمة مرتفعة لا تعلوها السيول كما ذكر في النصين السابقين يفيد أن فكرة ارتفاعها عن مستوى الأرض لم يبرح أذهان من أراد بيان سبب تسميتها بذلك ناهيك عن قوله تعالى واصفاً بناء إبراهيم وإسماعيل: ﴿**وإذ يرفع إبراهيم القواعد من البيت**﴾[21] فالفعل يرفع إشارة إلى أن الارتفاع هو من صفات هذا البيت المعظم.

3 – أنها سميت بذلك لانفرادها من البناء قاله مقاتل[22]، يؤيد ذلك أنها سميت البنية كما سيمر معنا، إذ لم يكن العرب يبنون بيوتهم على هذا النمط، ولعل المراد أنها اختصت بشكل هندسي متفرد أضفى عليها جمالاً خاصاً فانفردت بذلك عن كل بناء معروف عندهم.

وقد رجح الفاسي الرأي الأول بقوله: «والصحيح الأول على ما ذكر

ابن جماعة»[23]، وتبعه السنجاري مبيناً سبب ترجيحه فقال: «والظاهر أن الأول أولى، لأن وضع البيت الشريف ليس على الاستدارة بل هو ذو أضلاع أربعة وهو المربع عند أهل الهندسة»[24].

ولعلي لا أبعد عن الصواب إن قلت: إنه سمِّيت كعبة لكل ما ذكروه من الأسباب، إذ إن كل سبب له ما يدل عليه من الواقع المشاهد والله أعلم.

وقد صار لهذه الكعبة عند العرب مكانة وتعظيم وتقديس فصاروا «يبنون بيوتهم مدورة تعظيماً للكعبة[25]، ولا يستحسنون بناء بيوت تشبهها شكلاً وهندسة، قالوا: «أول من بنى بيتاً مربعاً حُميد بن زهير فقالت قريش: ربَّع حُميد بن زهير بيتاً، إما حياة وإما موتاً»[26].

وقد توسع بعضهم في تقليدها فبنوا بيوتاً يضاهون بها هذه الكعبة، من ذلك ما ذكره ابن عطية نقلاً عن كتاب سير ابن إسحاق أنه كان في خثعم بيتاً يسمونه الكعبة اليمانية[27]، وذكر صاحب اللسان أنه كان فيه صنم يدعى الخَلَصة وقد أنفذ إليها رسول الله ﷺ جرير بن عبدالله البجلي فخربها[28].

وتسمى أيضاً كعبة اليمامة[29]، وذكر صاحب معجم البلدان أن بانيها هو أبرهة بن الصباح الحميري، وأضاف قائلاً: «وقيل كان ذو الخلَصة البجلي فخربها[30].

وتسمى أيضاً كعبة اليمامة[31]، وذكر صاحب معجم البلدان أن بانيها هو أبرهة بن الصباح الحميري، وأضاف قائلاً: «وقيل كان ذو الخلَصة يسمَّى الكعبة اليمانية والبيت الحرام يسمَّى الكعبة الشامية»[32].

وذكر الجوهري أيضاً أنه كان لربيعة بيت يطوفون به يسمونه

الكعبات[33]، وقيل – كما قال ابن منظور – ذا الكعبات، وقد ذكره الأسود بن يعفر في شعره فقال:

.... **والبيت ذي الكَعَبات من سنداد**[34]

ونقل السنجاري عن صاحب القاموس قوله: «وبُسٌّ بالضم بيت لغطفان بناها ظالم بن أسعد لما رأى قريشاً يطوفون بالكعبة ويسعون بين الصفا والمروة فذرَّع البيت وأخذ حجراً من الصفا وحجراً من المروة فرجع إلى قومه فبنى بيتاً على قدر البيت ووضع الحجريْن وقال: «هذان الصفا والمروة، فاجتزئوا به عن الحج، فأغار عليهم زهير بن جناب الكلبي فقتل ظالماً وهدم بناءه»[35].

ومن ذلك «نو بَهَار بَلْخ» بناه أحد أجداد خالد بن برمك، عارضوا به الكعبة وكانوا يطوفون به ويحجه أهل مملكتهم ويُلَبَّسُ الحرير، وكان بيتاً حول أروقته ثلاثمائة وستون مقصورة يسكنها خادمه وقُوَّامه، وكان من يليه يسمى برمكاً يعني والي مكة، وانتهت البرمكة إلى خالد بن برمك فأسلم على يد عثمان وسماه عبدالله[36].

وهكذا تأثر العرب والعجم بهذه الكعبة من حيث بنائها وشكلها ثم الطواف حولها، لكن كل ما بنوه اندثر، وبقي هذا البيت العتيق مكلوءاً بحفظ الله وعنايته مُهاباً من العرب يأوون إليه ويقدسونه، قال ورقة بن نوفل في الكعبة:

«مَثاباً لأفناء القبائل كلّها تخبُّ إليها اليَعْمُلاتُ الطلائح»[37]

2 – بكــة:

ذُكرت مرة واحدة في قوله تعالى: ﴿**إن أول بيت وضع للناس للذي ببكة مباركاً**﴾[38]، وقد اختلف العلماء حول المراد من بكة هنا على فريقين:

«أ» – فريق يرى أن مكة وبكة بمعنى واحد على البدل كما يقال ضَرَبٌ لازبٌ ولازمٌ رُوي ذلك عن الضحاك ومجاهد[39]، لذا ذكرت بكة على أنها من أسماء مكة.

«ب» – وفريق يرى أن هناك فرقاً بين بكة ومكة فقيل: إن بكة هي موضع البيت، ومكة هي الحرم كله[40] وذكر الأصفهاني ضمن الأقوال المفسرة للفظ بكة أن المراد منها في الآية الكريمة هو البيت[41]، وأورد الأزرقي أيضاً ما يفيد أنهم أطلقوا هذه اللفظة على الكعبة المشرفة قال: «قال عثمان: وأخبرني محمد بن السائب الكلبي في قول الله عز وجل: ﴿**إن أول بيت ووضع للناس للذي ببكة مباركاً**﴾ قال: وهي الكعبة»[42]، وإلى نحو هذا أشار ابن ظهيرة حين عرض للفظ بكة فقال: «وقيل الكعبة والمسجد الحرام قال الجوهري وزيد بن أسلم»[43]. والمهم أن هناك من ذهب إلى أن المراد من بكة هو الكعبة أو موضع البيت.

أما اشتقاق بكة فثمة أقوال فيها:

1 – قال ابن عباس – رضي الله عنه –: «إنها سميت بكة لأنه يجتمع فيها النساء والرجال»[44]. وعن ابن جريج أنه كان يقول: «إنما سميت بكة لتباكِّ الناس بأقدامهم قدام الكعبة»[45] أي يجتمع الرجال والنساء فيتزاحمون في الطواف، يقال: بكَّ فلانٌ يبُكُّ بكة أي زَحَمَ، وتباكَّ القوم أي ازدحموا، قال الجوهري بعد أن أورد معانيه اللغوية: «سميت بذلك لازدحام الناس»[46].

2 – وقيل: إنها سميت بذلك لأنها تبكُّ أعناق الجبابرة[47] أي – كما قال ابن ظهيرة –: «تدقها ما قصدها جبار بسوء إلا قصمه الله»[48].

3 – وقيل: سميت بذلك لأنها تضع من نخوة المتكبرين[49]، وظاهر أن هذا

التعليل يندرج تحت الذي سبقه، فبكها لأعناق الجبابرة المتكبرين هو وضع لنخوتهم جميعاً[50].

والخلاصة أن بكة أطلقت على الكعبة إما ابتداء كما هو الشأن عند الفريق الثاني وإما مجازاً عند الفريق الأول، لأن مكة أو بكة مشتملة على الكعبة المشرفة.

3 - المسجد الحرام:

ورد هذا التركب الوصفي في القرآن الكريم (15) مرة أُريد به في بعض المواضع الكعبة المشرفة وأُريد به في مواضع أخرى مكة المكرمة[51]، وقد ذكرنا من قبل أن أسماء مكة تتداخل مع أسماء الكعبة مجازاً، لذا فحديثنا هنا عن هذا التركيب مطلقاً، وقد قال الفاسي مشيراً إلى أنه يراد به الكعبة ما نصه: «ومن أسمائها المسجد الحرام، لقوله تعالى: ﴿**فول وجهك شطر المسجد الحرام**﴾[52] والمراد به الكعبة بلا خلاف»[53] ويتأيد إطلاق المسجد الحرام على الكعبة بالحديث الشريف «صلاة في مسجدي أفضل من ألف صلاة فيما سواه إلا الكعبة»[54].

ومما ورد وليس المراد منه الكعبة قوله تعالى: ﴿**لتدخلن المسجد الحرام إن شاء الله**﴾[55] فالمراد به هنا هو مكة المكرمة.

«والحرام» الواقع صفة للمسجد هو مصدر بمعنى المحرم، فإن قيل: لماذا ذُكر المسجد الحرام مراداً به الكعبة في بعض الآيات ولم تذكر الكعبة ابتداءً؟ فالجواب فيما ذكره النسفي مفسراً قوله تعالى: ﴿**فلنولينك قبلة ترضاها فول وجهك شطر المسجد الحرام**﴾ قال: «وذكر المسجد الحرام دون الكعبة دليل على أن الواجب مراعاة الجهة دون العين»[56]، ومن المفيد أن نذكر ما أشار إليه الشوكاني في تفسيره لقوله تعالى في سورة البقرة:

﴿**فول وجهك شطر المسجد الحرام**﴾ إذ قال: «ولا خلاف أن المراد من شطر المسجد هنا الكعبة»[57].

وأخيراً لا شك أن الكعبة سُميت بالمسجد الحرام في الآيات الدالة على ذلك لاشتماله عليها والله أعلم.

3 - البيــت:

وردت هذه اللفظة في القرآن الكريم (15) مرة في بعضها مفردة[58] وفي بعضها موصوفة بالنعوت (الحرام أو المحرم أو العتيق)[59] وبعضها مضاف إلى الضمير العائد إلى الله سبحانه وتعالى[60]، وسنأتي على ذكرها الواحدة بعد الأخرى.

«أ» أما البيت فقد أُطلق مراداً به الكعبة في قوله تعالى: ﴿**إن أول بيت وضع للناس للذي ببكة مباركاً**﴾[61]، وسمي بيتاً كما قال الشوكاني لأن له سقوفاً وجداراً وهي حقيقة البيت وإن لم يكن كما قال الشوكاني لأن له سقوفاً وجداراً وهي حقيقة البيت وإن لم يكن به ساكن[62]. والظاهر أنه نُكِّر في هذا الموضع بخلاف المواضع الأخرى التي ذكر فيها لفظ البيت مراداً به الكعبة لأن التنكير يتناسب مع السياق العام للآية وهو الإخبار عن شيء مجهول يتمثل في معرفة أول بيت وُضع على ظهر الأرض – والله أعلم –، أما الآيات الأخرى[63] التي ورد فيها لفظ البيت فجاءت معرفة بـ (أل) الداخلة على البيت دالة على إرادة الغلبة فصارت لفظة البيت علماً على الكعبة المشرفة، قال ابن ظهيرة مشيراً إلى ذلك بعد إيراده قوله تعالى: ﴿**وإذ جعلنا البيت مثابة للناس وأمناً**﴾[64] ما نصه «المراد بالبيت الكعبة لأنه غالب عليها كالنجم للثريا»[65]، وقد وردت لفظة البيت علماً بالغلبة على الكعبة في كلام العرب قال أبو قيس بن الأسلت الخزرجي يريد قريشاً:

قوموا فصلُّوا ربَّكم وتعوَّذُوا بأركانِ هذا البيتِ بينَ الأخاشبِ[66]

وقال عبدالمطلب:

إنَّ عدو البيت من عاداكا امنعهم أن يُخربوا قُراكا[67]

ولا نكاد نرى كتاباً في السيرة النبوية أو التاريخ إلا ولفظة البيت تُذكر على أنها علَم على هذا البناء المقدس[68]. ووردت لفظة البيت مضافة إلى الضمير الدال على الله سبحانه وتعالى ثلاث مرات، الأولى في قوله تعالى: ﴿**أن طهرا بيتي للطائفين**﴾[69]، والثانية في قوله تعالى: ﴿**وطهر بيتي للطائفين**﴾[70]، والثالثة في قوله تعالى: ﴿**عند بيتك المحرم**﴾[71].

وأضافت العرب لفظة البيت إلى لفظ الجلالة مريدين به الكعبة المشرفة فقالوا: بيت الله، من ذلك قول زيد بن عمرو بن نُفَيل حين لقي حبراً من أحبار الشام إذ سأله هذا الحبر: ممن أنت؟ فقال زيد: من أهل بيت الله، من أهل الشوك والقَرَظ[72]، وقد قال الزِّبرقان بن بدر لرجل من بني عوف كان قد هجا أبا جهل وتناول قريشاً:

أتدري من هجوتَ أبا حبيب سليلَ خضارمٍ سكنوا البطاحا
أزادَ الركبِ تَذكُرُ أم هشاماً وبيتَ الله والبلدَ اللَّقاحا[73]

ومنه قول رجل من بني أسد[74]:

كذبتمْ وبيتِ الله لا تنكحُونَها بني شابَ قَرْناها تَصُرُّ وتَحلُبُ

وأكد ابن سيده فيما نقله ابن منظور عنه صحة هذا الإطلاق بقوله: «وبيت الله تعالى الكعبة»[75]، أما سرُّ هذه الإضافة فقد بينها ابن عطية بقوله: «وأضاف الله البيت إلى نفسه تشريفاً للبيت، وهي إضافة مخلوق إلى خالق ومملوك إلى مالك»[76].

وأضافوا إلى تركيب بيت الله لفظة «الحرام» أيضاً، فقد ورد هذا

التركيب في حديث عبدالمطلب بن هاشم مع حُناطة الحميري فكان مما قال له: «هذا بيت الله الحرام وبيت خليله إبراهيم عليه الصلاة والسلام»[77].

ومن المفيد أن نذكر هنا أن إطلاق لفظة البيت على الكعبة له دلالة معنوية، فقد ذكر صاحب اللسان نقلاً عن ابن سيده أن البيت من بيوتات العرب هو الذي يضم شرف القبيلة ويقال: فلان بيت قومه أي شريف قومه»[78]، لذلك قدسها العرب لمكانتها وهابوها لشرفها.

«ب» البيت الحرام: وُصف هذا البيت بلفظة «الحرام» في موضعين من القرآن الكريم، أولهما في قوله تعالى: ﴿**ولا آمين البيت الحرام**﴾[79] وثانيهما في قوله تعالى: ﴿**جعل الله الكعبة البيت الحرام**﴾[80]، وأشار الجوهري إلى أن المراد بالبيت الحرام هو الكعبة قال: «والكعبة هي البيت الحرام»[81]، وأكد على ذلك ابن منظور بقوله: «وسمَّى الله تعالى الكعبة شرَّفها الله البيت الحرام»[82]، والحرام مصدر بمعنى المحرم، قال الشوكاني: «وسمِّي حراماً لتحريم الله سبحانه إياه»[83]، وبين السنجاري معنى هذه الحرمة بقوله: «ولها أسماء كثيرة منها البيت الحرام لأن الله تعالى حرَّمه وعظَّمه، والمراد بتعظيمه تعظيم سائر الحرم»[84].

وقد استقرت عند العرب حرمة هذا البيت فاستعملوا هذا التركيب «البيت الحرام» في لغتهم، قال عبدالمطلب حين جاء أبرهة لهدمه:

قد أجمعوا ألاَّ يكونَ لك عيدُ ويهدموا البيت الحرامَ المعمودْ[85]

والظاهر أن هذا التركيب الوصفي (البيت الحرام) يجوز أن يطلق علماً على الكعبة كما لو أسمينا رجلاً بزيد الفاضل، كما يجوز أن نطلق البيت مراداً به الكعبة ثم وصف بلفظة الحرام وعلى هذا درج الناس.

وقد يقال: لمَ ذُكر البيت الحرام بعد قوله تعالى: ﴿**الكعبة**﴾ في آية المائدة مادام البيت الحرام هو الكعبة؟ والجواب أشار إليه الزمخشري حين قال: «إن البيت الحرام هنا عطف بيان على جهة المدح لا على جهة التوضيح كما تجيء الصفة كذلك»[86]، لكن أبا حيان رد هذا الوجه لأن من شرط عطف البيان أن يكون جامداً، وبدهي أنه إذا كان جامداً فهو خال من الإشعار بالمدح لأن الإشعار بالمدح أو الذم للمشتقات، ثم قال: «إلا أن يقال إنه لـمَّا وصفت لفظة البيت وهي عطف بيان بقوله الحرام اقتضى المجموع المدح فيمكن ذلك»[87]، ولهذا الإشكال ذهب أبو حيان إلى أن ذكر البيت الحرام بعد لفظ الكعبة ورد لأن لفظة الكعبة قد أطلقه بعض العرب على غير البيت الحرام كالبيت الذي كان في خثعم المسمى بالكعبة اليمانية، لذا بيّن الله تعالى أن المراد هنا بالكعبة هو البيت الحرام فهو بدل من الكعبة أو عطف بيان[88]، والظاهر أن ما ذهب إليه الزمخشري هو المتجه لأنه لا يُعقل أن يلتبس لفظ الكعبة عند العرب، فالعرب فرقت بين الكعبتين بإضافة الكعبة إلى خثعم أو وصفها باليمانية أو باليمامة – كما ذكرنا – وهم على دراية بأن خثعماً بنت هذه الكعبة مضاهاة للكعبة الشامية المشهورة المعروفة، لذا يرجح – كما ذكرنا – رأي الزمخشري بأنه عطف بيان للمدح وليس للوصف، ولكن مما يؤيد مذهب أبي حيان أن هناك بيان للمدح وليس للوصف، ولكن مما يؤيد مذهب أبي حيان أن هناك قولاً عن ذي الخلَصة مفاده أن ذا الخلَصة يسمَّى الكعبة اليمانية والبيت الحرام يسمى الكعبة الشامية[89]، فوصف الكعبة في قوله تعالى بالبيت الحرام هو تبيين للمراد بدقة، فحين ذُكرت لفظة الكعبة أريد تبيينها بدقة لاحتمال وقوع الاشتراك بين الكعبتين عند بعض العرب أي وصفه بالبيت الحرام تمييزاً لها عن الكعبة اليمانية، ومهما يكن من أمر فالإعرابان جائزان متجهان.

«جـ» البيت المحرم: أُطلق على الكعبة في قوله تعالى على لسان سيدنا

إبراهيم ﴿**ربنا إني أسكنت من ذريتي بوادٍ غير ذي زرع عند بيتك المحرم**﴾[90] فالإضافة إلى الضمير الراجع إلى الله سبحانه وتعالى هو من باب التشريف والتعظيم، أما وصفه بالمحرم – وهو اسم مفعول – فيمكن القول فيه إنه يتفق مع وصفه بلفظة (الحرام)، لأننا ذكرنا أن الحرام بمعنى المحرم فتستوي الدلالتان – والله أعلم – فإن قيل: هل يمكن تلمس فرق بين الوصف بالحرام والوصف بالمحرم؟ فالجواب أن الوصف باسم المفعول فيه دلالة على أنه البيت الذي حرِّم أي حصل له التحريم بعد أن لم يكن، أما الوصف بالمصدر فالمراد أن حرمة البيت قد حصلت وثبتت له واستمرت فيه من غير التفات واهتمام إلى وقت الحصول بل الاهتمام متجه إلى الثبوت والاستمرار، ولعله بناءً على هذه الدلالة وردت الآية التي فيها الوصف اسم مفعول على لسان سيدنا إبراهيم – عليه وعلى نبينا الصلاة والسلام –، أما الآيتان اللتان ورد فيهما الوصف بالمصدر فقد جاءنا خطاباً من الله سبحانه وتعالى في سياقات تقريرية إخبارية لأن حرمة البيت قد استقرت وثبتت والله تعالى أعلم.

وقد أظهر الزمخشري معنى كون هذا البيت محرماً فقال: «وقيل للبيت: المحرَّم لأن الله حرَّم التعرض له والتهاون به وجعل ما حوله حرماً لمكانه، أو لأنه لم يزل ممنَّعاً عزيزاً يهابه كل جبار كالشيء المحرم الذي حقه أن يُجتنب، أو لأنه محترم عظيم الحرمة لا يحل انتهاكها، أو لأنه حُرِم على الطوفان أي مُنع منه، كما سمي عتيقاً لأنه أعتق منه فلم يُستوْلَ عليه»[91]، وأضاف الألوسي بعد نقله ما ذكره الزمخشري قائلاً: «وأبعد من قال إنه سمي محرماً لأن الزائرين يحرمون على أنفسهم أشياء كانت حلالاً عليهم»[92].

«د» البيت العتيق: ورد وصف البيت بالعتيق في آيتين كريمتين، الأولى في

قوله تعالى: ﴿**وليطوَّفوا بالبيت العتيق**﴾[93] والثانية في قوله تعالى: ﴿**ثم محلُّها إلى البيت العتيق**﴾[94].

وقد كثرت الأقوال المعللة لوصف البيت بالعتيق، وهي:

«1» أنه سمي بذلك لأن الله سبحانه وتعالى أعتقه من الجبابرة فلم يقدر عليه جبار ولم يدَّعه أحد منهم[95]، يؤيده حديث ابن الزبير أن رسول الله ﷺ قال: «إنما سمَّى الله البيت العتيق لأنه أعتقه من الجبابرة فلم يظهر عليه جبار قط»[96] وإلى هذا ذهب ابن مجاهد وابن أبي نجيح وقتادة[97]، ويندرج تحت هذا التفسير ما نسب إلى مجاهد أيضاً إذ قال في واحد من أقواله: إنه سُمي بذلك لأنه لم يُرده أحد بسوء إلا هلَك[98].

وعرض أبو حيان ما يؤيد هذا القول أيضاً بحوادث تاريخية فقال: «كم جبار سار إليه فأهلكه الله؟ قصده تُبَّع ليهدمه فأصابه الفالج فأشار الأخيار عليه أن يكف عنه وقالوا: له رَبٌّ يمنعه، فتركه وكساه وهو أول من كساه، وقصده أبرهة فأصابه ما أصابه، وأما الحجاج فلم يقصد التسليط على البيت لكن تحصَّن به ابن الزبير فاحتال لإخراجه ثم بناه»[99]، ونقل الآلوسي ما ذكره ابن حيان وأضاف: «ولعل ما وقع من القرامطة وإن أخذوا الحجر الأسود وبقي عندهم سنين من هذا القبيل، ويقال فيما يكون آخر الزمان من هدم الحبشة إياه وإلقاء أحجاره في البحر: إن صح إن ذلك من أشراط الساعة التي لا ترد نقضاً على الأمور التي قيل باطرادها»[100].

«2» أنه سمي بلك لقِدمه، قال النحاس: «وقال الحسن: سمِّي العتيق لقدمه»[101]، ويتأيد هذا القول بقوله تعالى: ﴿**إن أول بيت وضع للناس للذي ببكة**﴾[102]. والعتيق في اللغة هو القديم من كل شيء[103]، ونسب هذا القول أيضاً إلى مجاهد وعطاء بن يسار ومحمد بن كعب

القرظي[104]، وقواه الآلوسي فقال: «وهذا هو المتبادر»[105]، لكنه رجح الرأي الأول كما سنذكر بعد.

«3» أنه سمي بذلك لأنه أُعتق من الغرق أيام الطوفان، وذلك على القول إنه رُفع زمن الطوفان، والدليل على ذلك قوله تعالى: ﴿**وإذ بوأنا لإبراهيم مكان البيت**﴾[106]. وأضاف ابن منظور بعد ذكره الآية الكريمة: «وهذا دليل على أن البيت رفع وبقي مكانه[107] ونسب هذا القول إلى سعيد بن جبير وإلى مجاهد أيضاً[108].

«4» وقيل: سُمي عتيقاً لأنه لم يملكه أحد، قال الزمخشري: «وعن مجاهد: لم يُملَك قط»[109] أي لم يُملَك موضعه[110]، ووضح ابن ظهيرة هذا القول قائلاً: «وقيل لأنه كريم على الله، لأنه لم يجر عليه ملك لأحد من خلق الله، فلا يقال بيت فلان وإنما يقال بيت الله»[111].

«5» وقيل: سمي بذلك لأن الله سبحانه وتعالى يعتق فيه رقاب المذنبين من العذاب ومن النار[112]، ولعل مما يؤيد ذلك أن الرسول ﷺ سمى أبا بكر عتيقاً، فقد روت عائشة رضي الله عنها أن أبا بكر دخل على النبي ﷺ فقال: «يا أبا بكر أنت عتيق الله من النار» فمن يومئذ سمي عتيقاً[113]، وضعف ابن عطية هذا التفسير بقوله: «وهذا يرده التصريف»[114]، وشرح أبو حيان ذلك التضعيف ورده بقوله: «ولا يرده التصريف، لأنه فسره تفسير معنى، وأما من حيث الإعراب فلأن العتيق فعيل بمعنى مُفْعِل أي معتق رقاب المذنبين، ونسب الإعتاق إليه مجازاً إذ بزيارته والطواف يحصل الإعتاق وينشأ عن كونه معتقاً أن يقال فيه: يعتق فيه رقاب المذنبين»[115].

«6» وقيل: سمي بذلك لشرفه وجودته[116]، يؤيده أن من معاني العتيق في اللغة: الكريم الرائع من كل شيء وقد قيل للكريم عتيق، ويقال: ما أبين

العتق في وجه فلان يعني الكرم، وامرأة عتيقة جميلة كريمة[117]، وقال الزمخشري: «وقيل: بيت كريم من قولهم: عتَاق الخيل والطير»[118]، وتبعه ابن عطية قائلاً: «ويحتمل أن تكون العتيق صفة مدح تقتضي جودة الشيء»[119]، ونسب الآلوسي هذا الرأي لابن جبير[120].

«7» ولعله سمي عتيقاً لجماله، فهو بهذا الشكل من البناء وبهذا الموضع – في واد غير ذي زرع – جميل، فقد قيل: إن أبا بكر الصديق لقب بالعتق لجماله[121]، ولعل بيت وصف بالعتق لشرقه المعنوي وجماله الحسي معاً – والله أعلم –.

ولقد اتجه أكثر أهل العلم إلى القول الأول وهو أنه سمي بالعتيق لأنه أعتق من الجبابرة، فقد نص أبو عطية – بعد أن أشار إلى حديث ابن الزبير الذي ذكرناه – على أنه «لا نظر مع الحديث»[122]، وقال ابن منظور بعد ذكره عدداً من الآراء «والأول أولى»[123]، وإلى هذا لجأ الآلوسي إذ وصف رأي الحسن القائل بأنه سمي عتيقاً لأنه قديم بأن هذا الرأي هو المتبادر – كما ذكرنا – وأضاف مرجحاً الرأي الأول بقوله: «إلا أنك تعلم أنه إذا صح الحديث لا يعدل عنه»[124].

وأخيراً لا مانع من القول إنه سمي عتيقاً لكل ما ذكر والله أعلم.

«هـ» قادس: ذكر هذا الاسم ابن منظور بقوله: «والقادس البيت الحرام»[125]، ونص الأزرقي على ذلك بقوله أيضاً: «وكان البيت يدعى قادساً»[126]، ووضح ابن ظهيرة سبب هذه التسمية حين عرض لهذا الاسم ضمن أسماء مكة فقال: «ومن أسمائها أي مكة القادس، نقله الفاسي عن صاحب المطالع، وهو مأخوذ من التقديس أي التطهير يعني أنها تطهر الذنوب»[127].

ومما يتصل بهذا الاسم:

1 – المقدسة: قال ابن ظهيرة في أسماء مكة: «وذكره النووي وغيره، والمعنى فيه كما في الذي قبله»[128].

2 – القادسة: قال عنها ابن ظهيرة أيضاً في أسماء مكة: «ذكره العز بن جماعة ولم يعزه، أقول: ويكون المعنى والله أعلم الطاهرة على حد الاسمين المتقدمين لمادة الاشتقاق اللغوي»[129].

«و» ناذر: ذكرها صاحب القاموس على أنها من أسماء مكة لكن الأزرقي نص على أن البيت يدعى ناذراً[130]، والظاهر أنها سميت بذلك لأنه يُنذَر إليها الهدي وغيره، ومجيء اسم الفاعل بمعنى المفعول جائز على حد قول الشاعر:

دعِ المكارمَ لا ترحلُ لبغيتها واقعدْ فإنك أنت الطاعمُ الكاسي

صيغة مبالغة، فاجتمع في الضبطين كثرة دوران الطائفين حول الكعبة، والظاهر أن بعض العرب تأثروا بهذا المشهد فكان لهم على ما حكاه ابن منظور صنم ينصبونه ثم يدورون حوله اسمه: «الدُّوَّار بضم الدال، ثم قال: والأشهر في اسم الصنم دَوَّار بالفتح[131].

«ي» القرية القديمة: انفرد بهذا الاسم الأزرقي إذ قال: «ويدعى (أي البيت» القرية القديمة»[132]، وتبعه في ذلك الفاسي أيضاً[133]. أما ابن ظهيرة فقد ذكر القرية ضمن أسماء مكة[134]، لقوله تعالى في سورة النحل: ﴿**وضرب الله مثلاً قرية كانت آمنة مطمئنة**﴾[135]، أما وصفها بالقديمة فذلك راجع – والله أعلم – إلى قوله تعالى: ﴿**إن أول بيت وضع للناس للذي ببكة**﴾[136]، لذا فتسمية الكعبة بالقرية القديمة تتفق مع واقعها المعنوي، كما أن تسميتها بالبيت العتيق يؤنس بصحة هذا الإطلاق، وقد مر معنا أن القدم في اللغة هو العتق.

«ك» القبلة: وردت هذه اللفظة في قوله تعالى: ﴿**وما جعلنا القبلة التي كنت**

عليها﴾[137]، فقد ذهب بعض المفسرين إلى أن المراد منها هو الكعبة، قال النسفي: «وهي الكعبة»[138].

«ل» البيت المعمور: ورد في قوله تعالى: ﴿**والبيت المعمور**﴾[139]، والمشهور أنه بيت في السماء السابعة يدخله كل يوم سبعون ألف ملك لا يعودون إليه حتى تقوم الساعة، وعن علي وابن عباس أنه حيال الكعبة بحيث لو سقط سقطت كلها[140]، ولكن بعض أهل العلم ذهبوا إلى أن المراد بها هنا هو الكعبة المشرفة، قال الزمخشري، «وقيل الكعبة لكونها معمورة بالحجاج والعمار والمجاورين»[141]، ونسب هذا القول إلى ابن عباس والحسن[142]، وبين الشوكاني الفرق بين القولين أي قول من يقول إنه في السماء ومن يقول إنه الكعبة، قال: «والبيت المعمور في السماء السابعة وقيل في السماء الدنيا، وقيل هو الكعبة، فعلى القولين الأولين يكون وصفه بالعمارة باعتبار من يدخل إليه من الملائكة ويعبد الله فيه، وعلى القول الثالث يكون وصفه بالعمارة حقيقة أو مجازاً باعتبار كثرة من يتعبد فيه من بني آدم»[143].

«م» اليمانية: نقل ابن منظور عن أبي عبيد سبب إطلاق هذه اللفظة على الكعبة فقال: «ويقال: إن مكة من أرض تهامة، وتهامة من أرض اليمن، ولهذا يقال للكعبة يمانية»[144]، والظاهر أن العرب إذا قالت اليمانية من غير لفظ الكعبة كانت تذهب بها إلى الكعبة المشرفة، وإذا سبقت بلفظ الكعبة كقولهم الكعبة اليمانية كانت تذهب إلى كعبة خثعم (ذي الخلصة) والله أعلم، والسياق والموضع له دور في تحديد المراد منها، فإن كان القائل في جهة شمال الكعبة وما فوقها من جهة الشام وقال: اليمانية فالإشارة والله أعلم إلى الكعبة، وإن كان من جهة يمين الكعبة ناحية اليمن وقال: الكعبة فالمراد الكعبة الشامية. والله تعالى أعلم.

هذه هي الأسماء والنعوت التي تجمعت لدينا مما وقفنا عليه من كتب

التفسير واللغة والتاريخ، أضفنا إليه ما بدا لنا أنه يمكن أن يندرج تحتها، وقد رأيت أن العرب خصت الكعبة وأسماءها ونعوتها ببعض الأساليب الخاصة لمنزلتها السامية عندهم ومكانتها العالية في قلوبهم، وقد مر معنا أن قوله تعالى: ﴿**والبيت المعمور**﴾ أطلق على الكعبة وجاء مقسماً به، والله سبحانه وتعالى يقسم بكل ما هو عظيم، ولأن هذه الألفاظ مقدسة ومرتبطة ببقعة مقدسة مشرفة فمن البدهي أن تنوع أساليب العرب في استخدامها، فمما التقطته:

1 – أنهم أكثروا القسم بهذه اللفظة ومرادفاتها، من ذلك:

أن العرب خصت التاء بكونها حرف جر وقسم للفظ الجلالة كقوله تعالى: ﴿**وتالله لأكيدن أصنامكم**﴾[145]، وبجرها للفظة الرحمن فقالوا: تالرحمن لأفعلنَّ، وبجرها للفظة رب مضافة إلى الكعبة فقالوا فيما حكاه الأخفش: «ترب الكعبة»[146]، ويتصل بهذا قول هند بنت أبي سفيان ترقص ابنها عبدالله بن الحارث النوفلي:

والله ربِّ الكعبة ... لأنكحنَّ بَبَّهْ
جاريةً خدبَّة ... مُكرَّمة مُحَبَّة
تحبُّ من أحَبَّه ... تَجُبُّ أهلَ الكعبة[147]

فالقسم هنا بلفظ الجلالة، وجاءت لفظة رب مضافة إلى الكعبة وهي صفة للفظ الجلالة أو عطف بيان أو بدل منه كما أضيفت لفظة أهل إلى الكعبة في البيت الثالث، وكانت العرب تصف أهل مكة بأنهم أهل الله، قال صاحب إتحاف الورى، «فلما رأت جميع العرب ما أصاب الحبشة من النقمة أعظمت قريشاً وأهل مكة وقالوا: هؤلاء أهل الله»[148].

وقد ذكرنا من قبل أنهم كانوا يقولون: نحن من أهل بيت الله، تشريفاً لهم بهذه الإضافة، وفي الصحاح واللسان أنه «يقال: لا وربِّ هذه البنية ما

كان كذا وكذا..»[149]، وأضاف صاحب اللسان قائلاً: «وقد كَثُر قسمُهم بربِّ هذه البنية»[150].

لا كـعـبــةَ الــلــهِ هــجــرتــكُــم   إلا وفــي الــنــفــس مــنــكــم أرَبُ

ومن أساليب قسمهم بالكعبة أنهم أضافوها إلى الله تشريفاً وتعظيماً وأقسموا بها منصوبة بنزع الخافض، قال ثعلب في أماليه: «ولا يجوز النصب إلا في حرفين:

والحرف الآخر: قضاء الله قد شَفَع القُبورا»[151].

والتقدير لا وكعبة الله، وقضاء الله، فحذف حرف الجر وانتصبت الكعبة وقضاء بنزع الخافض.

ومن ذلك قسمهم بالبيت العتيق، قال الشاعر[152]:

أمــا والــلــه عــالــم كـلِّ غـيـبٍ   وربِّ الحِجْـر والـبـيـت الـعـتـيـق
لـو أنك يـا حـسـين خُـلِـقْـتَ حـراً   ومــا بــالـحـر أنــت ولا الـخــلـيــق

ومن ذلك فهم أقوال الأسدي الذي مرَّ معنا من قبل:

كذبتـمْ وبيتِ اللـهِ لا تنكحُـونَـها   بني شابَ قَرْناها تَصُرُّ وتَحلُبُ[153]

فأقسم بلفظة البيت مضافاً إلى لفظ الجلالة.

2 – أنهم جمعوا الكعبة جمع تكسير وسلامة، فقالوا: تجمع على كُعُب وكعاب وكَعَبَات[154].

3 – أنهم جعلوا (أل) الداخلة على لفظ الكعبة والبيت دالة على الغلبة، وذلك لشهرتهما في الدلالة على هذا البنيان المشاهد المقدس، فهما علمان بالغلبة، ولمكانتهما في نفوس العرب والمسلمين، بقيا مهيأين لكثرة النعوت على مر الدهور، فيقال: الكعبة المعظمة والمشرفة والبيت المعمور

والبيت الشريف... إلى آخر ما نسمعه الآن من الحجاج والمعتمرين، كما أن الجمل الدعائية كَثُر استعمالها بعد لفظة الكعبة ومرادفاتها، فيقال: الكعبة - حرسها الله - زادها الله شرفاً وتعظيماً وتكريماً... إلى آخر ذلك، وقد مر معنا من قبل المركبات الوصفية التي وردت في القران الكريم مثل: المسجد الحرام والبيت المحرم... كل ذلك أدى إلى إثراء المعجم اللغوي المختص بهذه البقعة المشرفة ودل من جانب اخر على مكانة هذه البقعة الطاهرة في قلوب المسلمين - حفظها الله من كل غشوم ظالم -.

الخاتمـــة

بعد هذه الرحلة الماتعة مع أسماء الكعبة المشرفة يحسن أن نسجل أهم ما توصلنا إليه:

1 - غلب على تفسير أسماء الكعبة اختلاف الروايات المؤيدة بالآيات القرآنية والأحاديث النبوية الشريفة، وكلها تتعاضد لتكوِّن تفسيراً واضحاً يدل على اشتقاقاتها اللغوية، وقد بدا واضحاً أثر الدرس النحوي والصرفي في إظهار الاشتقاقات اللغوية لأسماء الكعبة، الأمر الذي يدل على العلاقة الوثيقة بين العلوم العربية والشرعية.

2 - أن إطلاق بعض هذه الألفاظ على الكعبة ينسحب أيضاً على المسجد الحرام وعلى مكة المكرمة، والعكس صحيح، إما من تسمية الكل بالجزء أو بالعكس.

3 - غلب على بعض هذه الأسماء التركيب الوصفي مثل: البيت الحرام والبيت المحرم والمسجد الحرام والبيت العتيق.

4 – وردت لفظة البيت في القرآن الكريم مراداً بها الكعبة (16) مرة، والمسجد الحرام (15) مرة، وقد جاءت كلها على أن الخطاب من الله سبحانه وتعالى ما عدا قوله تعالى في سورة إبراهيم: ﴿**عند بيتك المحرم**﴾ فإنها وردت على لسان سيدنا إبراهيم واستعمل فيها المحرم مكان الحرام، فيتم التطابق بين مجموع الأعداد الواردة في لفظة البيت والتركيب الوصفي المسجد الحرام إذا استثنينا قوله تعالى: ﴿**عند بيتك المحرم**﴾، ولعل هذا الخلاف الذي حصل بين مجموع الأعداد مرده إلى اختلاف جهة الخطاب، فحين كان الخطاب من الله تم التطابق العددي تماماً وزاد العدد واحداً حينما ذكرت الآية على لسان سيدنا إبراهيم، ولهذا التطابق والله أعلم دلالة تتمثل في أن البيت هو المسجد الحرام، وأن المسجد الحرام هو البيت فحرمتهما واحدة منذ أن وضع البيت في هذا المكان المقدس، والله أعلم.

5 – أن هناك أسماء هي أعلام شخصية على هذا البناء الشريف كالكعبة والبيت وقادس ونادر.... إلخ، وقد وصفت بعض هذه الأعلام بالحرام والمحرم والعتيق، ويجوز جعل هذا التركيب الوصفي علماً على الكعبة المشرفة.

6 – أن حرمة هذا البيت وقداسته ومهابته جعلت العرب تستخدمه في تراكيب لغوية خاصة على نحو ما رأينا.

جدول أسماء الكعبة ونعوتها حسب الترتيب الألفبائي

1 – بكة.
2 – البنية.
3 – البيت.
4 – البيت الحرام.
5 – البيت الشريف.
6 – البيت العتيق.
7 – بيت الله (بيت الله الحرام).
8 – البيت المحرم.
9 – البيت المعمور.
10 – الدوار.
11 – قادس.
12 – القبلة.
13 – القرية القديمة.
14 – الكعبة.
15 – الكعبة الشامية.
16 – الكعبة المشرفة.
17 – الكعبة المعظمة.
18 – المسجد الحرام.
19 – المقدسة والقادسة.
20 – نادر.
21 – اليمانية.

الهوامش

1) أخبار مكة 280/1.
2) شفاء الغرام /206.
3) الجامع الصغير 100.
4) الجامع الصغير 100، وكان قد قرر من قبل أن أسماءها في القرآن ثمانية.
5) الروض المعطار للحميري 93.
6) منائح الكرم 253/1، 257، والأخشبان: جبلان أحدهما شرقي وهو أبو قبيس، وثانيهما غربي وهو قعيقعان، وقيل بل هما أبو قبيس والجبل الأحمر المشرف هنالك، انظر منائح الكرم 209/1.
7) المائدة 97.
8) المائدة 95، وقال صاحب البحر المحيط 204، «وذكر الكعبة لأنها أم الحرم، وذكرها تعظيم لها».
9) المنتخب 668/2، وانظر المحرر الوجيز لابن عطية 56/5، واللسان، كعب، ومنائح الكرم 253/1.
10) المنتحب 406/1، وانظر القاموس المحيط، كعب.
11) المخصص 128/5.
12) تفسير الطبري 5/9.
13) أخبار مكة للأزرقي 279/1، وانظر شفاء الغرام 206/1.
14) منائح الكرم 253/1.
15) انظر لسان العرب، كعب، والمحرر الوجيز 57/5، ومنائح الكرم 253/1، والمصباح المنير، كعب.
16) انظر المراجع السابقة، وزاد النووي لاستدارتها. انظر شفاء الغرام 206/1، والظاهر أن من نص على استدارتها نظر إلى أنها كانت مدورة من الوراء حين بناها إبراهيم، ومن نص على تربيعها وتكعيبها نظر إلى ما صنعته قريش حين بنتها، قال الفاسي في شفاء الغرام 150/1: «وذكر ابن الحاج المالكي في منسكه شيئاً من خبر بناء إبراهيم عليه السلام الكعبة فقال: وكان صفة بناء إبراهيم عليه السلام للبيت أنه كان مدوراً من ورائه وكان له ركنان وهما اليمانيان فجعلت قريش حين بنوه أربعة أركان»، ونقل السنجاري في منائح الكرم

294/1 هذا النص بلفظ: «وإنما ربعته قريش» وأضاف قائلاً: «فتأمله مع ما تقدم من صفة البناء وهذا يؤيد اشتقاق اسمها من التكعيب». وخلاصة ذلك أن ما ذكر كله محتمل لا يخالف واقع بناء الكعبة وشكلها. والله أعلم.

17) اللسان، كعب، ولم أقف على هذا القول في المخصص، وانظر الصحاح، كعب.

18) مادة علو، وانظر أيضاً المصباح المنير، غرف.

19) منائح الكرم 290/1.

20) منائح الكرم 291/1.

21) البقرة 127.

22) انظر تاريخ الكعبة لحسين باسلامة ص 56، وانظر معالم التنزيل للبغوي 457/1.

23) شفاء الغرام 206/1.

24) منائح الكرم 256/1.

25) أخبار مكة 280/1، ومنائح الكرم 256/1.

26) المحرر الوجيز 57/5.

27) اللسان، خلص.

28) الصحاح، ولسان العرب، وتاج العروس، خلص.

29) اللسان، خلص.

30) الصحاح، ولسان العرب، وتاج العروس، خلص.

31) معجم البلدان 453/3 نقلاً من أخبار مكة 375/1 (الملحقات).

32) الصحاح، كعب.

33) اللسان، كعب، وصدره: أهل الخورنق والسدير وبارق، وأورده أيضاً ابن عطية في المحرر 57/5 وأتبعه بالقول: «قالوا كانت فيه بيوت مربعة»، وانظر الصحاح، كعب، والمخصص 128/5.

34) منائح الكرم 255/1، والقاموس المحيط، بس.

35) منائح الكرم 254/1 نقلاً عن ربيع الأبرار للزمخشري.

36) المحرر الوجيز 479/1، وذكر المحقق أنه في اللسان وشرح القاموس لأبي طالب، والأفناء: الأخلاط، واليعملات، النجائب من الإبل التي أضمرها الإعياء.

37) آل عمران 96.

38) تفسير الطبري 597/5، والجامع لأحكام القرآن للقرطبي 138/4، وفقه اللغة للثعالبي 35، واللسان، مكك، وأخبار مكة 281/1، والجامع اللطيف 99.

39) تفسير الطبري 597/5 والجامع اللطيف 99.

40) المفردات 27.

41) أخبار مكة 281/1.

42) الجامع اللطيف 99، ولم أعثر على قول الجوهري هذا في الصحاح، المواد: بكة، وكعب – ومكك.

43) أخبار مكة 288/1، والجامع اللطيف 99.

44) أخبار مكة 280/1، وشفاء الغرام 260/1.

45) الصحاح، بكك.

46) الصحاح، بكك، وأخبار مكة 280/1.

47) الجامع اللطيف 99.

48) الجامع اللطيف 99.

49) وقد أعددنا بحثاً خاصاً عن مكة وبكة في التراث اللغوي، سينشر تباعاً إن شاء الله تعالى.

50) البقرة 144 – 149 – 150 – 191 – 196 – 217، المائدة 2، الأنفال 34، التوبة 7-19–28، الإسراء 1، الحج 25، الفتح 25-27، وانظر المعجم المفهرس 198.

51) البقرة 144.

52) شفاء الغرام 207/1.

53) أخرجه النسائي 609/2، وفي صحيح مسلم 169/9 عن ميمونة «إلا مسجد الكعبة».

54) الفتح 25.

55) الجامع اللطيف 100.

56) تفسير النسفي 97/1، وانظر الجامع اللطيف 15.

57) فتح القدير 153/1.

58) البقرة 135 - 127 - 158، آل عمران 96-97، الأنفال 35، الحج 26، قريش 3.

59) المائدة 97، الحج 29-33، الطور 4.

60) إبراهيم 37، البقرة 125، الحج 26. وانظر المعجم المفهرس 140.

61) آل عمران 96.

62) فتح القدير 97/2.

63) انظر البقرة 125 - 127 - 158، آل عمران 97، الأنفال 35، الحج 26، قريش 3.

64) البقرة 127.

65) الجامع اللطيف 14، وانظر الكشاف 95.

66) إتحاف الورى 43/1.

67) إتحاف الور« 31/1؛ وانظر دائرة المعارف، محمد فريد وجدي 355/9.

68) انظر مثلاً إتحاف الورى الصفحات 24، 25، 26، 27، 28، 30... إلخ.

69) البقرة 125.

70) الحج 26.

71) إبراهيم 37.

72) إتحاف الورى 143/1، والقرظ شجر يدبغ به، اللسان، قرظ.

73) معجم البلدان 184/5، وانظر إتحاف الورى 24/1-30.

74) الكتاب 85/2، واللسان، قرن.

75) اللسان والقاموس، بيت، ولم أقف عليه في المخصص.

76) المحرر الوجيز 482/1، ومنائح الكرم 257/1.

77) إتحاف الورى 26/1.

78) اللسان، بيت.

79) المائدة 2.

80) المائدة 97.

81) الصحاح، كعب، وانظر المخصص 128/5

82) اللسان، بيت.

83) فتح القدير 79/2.

84) منائح الكرم 257/1، وانظر الجامع اللطيف 18.

85) إتحاف الورى 32/1.

86) الكشاف 311.

87) البحر المحيط 25/4.

88) البحر المحيط 25/5.

89) انظر أخبار مكة 375/1 الملحقات، نقلاً عن معجم البلدان 453/3-458.

90) إبراهيم 37.

91) الكشاف 553.

92) روح المعاني 237/13.

93) الحج 92.

94) الحج 33.

95) معاني القرآن للنحاس 403/4، والكشاف 694، والمفردات 321، وأخبار مكة 189، وشفاء الغرام 206/1.

96) انظر الحديث في الدر المنثور للسيوطي 480/10، وانظر روح المعاني 146/17.

97) البحر المحيط 365/1، وروح المعاني 147/17، والدر المنثور 480/10.

98) اللسان، عتق، والدر المنثور 480/10.

99) البحر المحيط 365/6.

100) روح المعاني 147/17.

101) معاني القرآن 403/4، والكشاف 694، والمحرر الوجيز 271/10، والدر المنثور 481/10، وروح المعاني 147/17.

102) آل عمران 96.

103) اللسان، عتق، وانظر المحرر الوجيز 271/10.

104) أخبار مكة 89/1، وانظر المحرر الوجيز 271/10.

105) روح المعاني 147/17.

106) الحج 26.

107) اللسان، عتق.

108) الكشاف 694، والمحرر الوجيز 271/10، واللسان، عتق، والدر المنثور 480/10، والجامع اللطيف 19.

109) الكشاف: 694.

110) انظر البحر المحيط 365/6، وروح المعاني 147/17، وانظر المحرر الوجيز 271/10 إذ قال: «وقالت فرقة: سمي عتيقاً لأنه لم يملك موضعه فقط».

111) الجامع الصغير 19، والحق أن هذا التعليل ممكن أن يندرج تحت السبب الأول.

112) المحرر الوجيز 271/10، والجامع اللطيف 19.

113) اللسان، عتق، وانظر الحديث في سنن الترمذي 317/5.

114) المحرر الوجيز 271/10.

115) البحر المحيط 365/6، وانظر روح المعاني 147/17.

116) الكشاف 694، والجامع اللطيف 19.

117) المفردات 321، واللسان، عتق.

117) الكشاف 694.

119) المحرر الوجيز 272/10.

120) روح المعاني 147/7.

121) اللسان، عتق، والمستظرف 66/2.

122) المحرر الوجيز 271/10.

123) اللسان، عتق، وإلى هذا ذهب ابن ظهيرة قال في الجامع اللطيف 19: «والقول الأول هو المعتمد» وتبعه السنجاري في منائح الكرم أيضاً 257/1.

124) روح المعاني 147/17.

125) لسان العرب، قدس.

126) أخبار مكة 280/1.

127) الجامع اللطيف 100، وانظر القاموس المحيط، قدس.

128) الجامع اللطيف 100.

129) الجامع اللطيف 100.

130) القاموس المحيط، نذر، وأخبار مكة 280/1.

131) اللسان، دور.

132) أخبار مكة 280/1.

133) شفاء الغرام 206/1.

134) الجامع اللطيف 99.

135) النحل 112.

136) آل عمران 96.

137) البقرة 143.

138) مدارك التنزيل 96/1، وانظر فتح القدير 151/1.

139) الطور 4.

140) روح المعاني 27/27، وانظر خلافهم حوله في الجامع اللطيف 48.

141) الكشاف 1055.

142) روح المعاني 27/27، والجامع اللطيف 48.

143) فتح القدير 94/5.

144) اللسان، يمن.

145) الأنبياء 57.

146) رصف المباني 172.

147) انظر الجمهرة، مادة 124/1، واللسان، ببب.

148) إتحاف الورى 42/1-163.

149) الصحاح واللسان، بنى.

150) اللسان، بنى.

151) مجالس ثعلب 323/2، وانظر المزهر 102/2.

152) انظر شرح التسهيل لابن مالك 373/1 قيل أنشده الفراء، وقيل بعض البغداديين.

153) انظر الكتاب 85/2 واللسان، قرن.

154) المخصص 128/5، وذكر ابن منظور أن كعباً وكعبات ذكرهما اليماني لم يحك ذلك غيره، انظر اللسان والقاموس المحيط، كعب.

المصادر والمراجع

1) إتحاف الورى بأخبار أم القرى للنجم عمر بن فهد، تحقيق: فهيم شلتوت، جامعة أم القرى، مركز البحث العلمي.

2) أخبار مكة للأزرقي، تحقيق: رشدي ملحس، الطبعة الثامنة، 1416هـ – 1996م.

3) البحر المحيط لأبي حيان الأندلسي، نشر مطابع النصر الحديثة، الرياض.

4) تاج اللغة وصحاح العربية للجوهري، تحقيق: أحمد عبدالغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان 1399هـ.

5) تاريخ الكعبة المعظمة لحسين باسلامة، تعليق الدكتور يوسف الثقفي، 1419هـ – 1999م.

6) تفسير النسفي، المطبعة الأميرية بولاق، ترتيب محمود البطراوي وزميله، 1936م.

7) جامع البيان عن تأويل آي القرآن للطبري، تحقيق: الدكتور عبدالله التركي بالتعاون مع مركز البحوث والدراسات العربية الإسلامية بدار هجر، الطبعة الأولى، 1422هـ – 2001م.

8) الجامع اللطيف لابن ظهيرة، المكتبة الشعبية، الطبعة الخامسة 1399هـ – 1979م.

9) الجمهرة لابن دريد – حيدر أباد – الهند، الطبعة الأولى، 1344هـ.

10) دائرة معارف القرن الرابع عشر إلى عشرين، تأليف: محمد فريد وجدي، الطبعة الثالثة، دار المعرفة، بيروت – لبنان، 1971م.

11) الدر المنثور للسيوطي، تحقيق: الدكتور عبدالله التركي مع مركز هجر للبحوث، الطبعة الأولى، 1424هـ – 2003م.

12) روح المعاني للألوسي، دار الفكر، 1398هـ – 1987م.

13) الروض المعطار في خبر الأقطار لمحمد الحميري، تحقيق: الدكتور إحسان عباس، مكتبة لبنان، بيروت.

14) سنن الترمذي، مراجعة: أحمد محمد شاكر وآخرين، دار إحياء التراث العربي، بيروت – لبنان.

15) شرح التسهيل لابن مالك، تحقيق السيد والمختون، دار الهجرة ط 1، 1410هـ – 1990م.

16) شفاء الغرام للفاسي، تحقيق: الدكتور عمر عبدالسلام تدمري، دار الكتاب العربي، الطبعة الأولى 1405هـ – 1985م.

17) صحيح سنن لنسائي، تحقيق الألباني، نشر المكز الإسلامي – زهير شاويش.

18) صحيح مسلم لشرح النووي المسمى المنهاج، تحقيق: خليل شيحة، دار المعرفة، لبنان، الطبعة السابعة، 1421هـ – 2000م.

19) فتح القدير للشوكاني، البابي الحلبي، الطبعة الثانية، 1383هـ – 1964م.

20) القاموس المحيط للفيروزأبادي، الطبعة الثانية، مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، 1371هـ – 1952م.

21) الكتاب، لسيبويه، تحقيق: محمد عبدالسلام هارون، الهيئة المصرية للكتاب.

22) الكشاف للزمخشري، عناية: خليل مأمون شيحا، دار المعرفة، لبنان، الطبعة الأولى، 1423هـ – 2002م.

23) لسان العرب لابن منظور، تحقيق: عبدالله علي الكبير وزملائه، دار المعارف، مصر.

24) مجالس ثعلب، تحقيق: عبدالسلام هارون، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الرابعة، 1400هـ – 1980م.

25) المحرر الوجيز لابن عطية، تحقيق: الأنصاري وآخرين، الدوحة – قطر، الطبعة الأولى، 1409هـ – 1988م.

26) المخصَّص لابن سيده، دار الفكر للطباعة والنشر، القاهرة.

27) المزهَر للسيوطي، تحقيق: محمد أحمد جاد المولى وزملائه، مطبعة عيسى البابي الحلبي وأولاده.

28) المستطرف من كل فن مستظرف للأبشيهي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، الطبعة الثانية، 1397هـ – 1977م.

29) المصباح المنير للفيومي، توزيع دار الباز، مكة المكرمة.

30) معالم التنزيل للبغوي، المكتبة التجارية، توزيع دار الفكر.

31) معاني القرآن للنحاس، تحقيق: الشيخ محمد علي الصابوني، مطبوعات جامعة أم القرى، الطبعة الأولى، 1408هـ – 1988م.

32) معجم البلدان لياقوت الحموي، دار صابر ودار بيروت، 1371هـ – 1955م.

33) المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، وضعه محمد فؤاد عبدالباقي، كتاب الشعب.

34) المفردات في غريب القرآن للأصفهاني، تحقيق: محمد سيد كيلاني، البابي الحلبي، الطبعة الأخيرة، 1381هـ – 1961م.

35) منائح الكرم في أخبار مكة والبيت للسنجاري، تحقيق: الدكتور جميل المصري، جامعة أم القرى، الطبعة الأولى، 1419هـ – 1998م.

36) المنتخب من غريب كلام العرب لكراع، تحقيق: الدكتور محمد العمري، جامعة أم القرى، مركز البحث العلمي، الطبعة الأولى، 1409هـ – 1989م.

اتجاهات عروض الشعر الدوري

عيسى الدودي(*)

بالرغم من حسم تراث الأدب العربي في مسألة عروض الشعر الفصيح منذ مئات السنين، ووصوله مرحلة النضج مع الخليل بن أحمد الفراهيدي، فإن الشعر الدوري[1] ظل حبيس سجال وأخذ ورد بين الباحثين والدارسين حول تحديد عروضه وتبيان أوزانه والجوانب الإيقاعية فيه. وأغلب الآراء التي تناولت هذا الموضوع تتوزعها ثلاثة اتجاهات؛ الأول يرى أن هذا العروض عربي في الصميم، يخضع لتفاعيله ويسير على هداه، والثاني يعتقد أن العروض الأوروبي القائم على المقاطع هو الأقدر على تحديد بنيته الإيقاعية، بينما الرأي الثالث حاول إثبات الخصوصية المحلية بعيداً عن تأثيرات المشرق والمغرب، واعتراف للأندلسيين بالتجديد والابتكار في هذا المجال.

1 - العروض العربي هو الأصل / نظام التفعيلات:

تعددت الآراء التي تنحو منحى كون عروض الموشح والزجل شديد الصلة بالعروض العربي خاصة في المراحل الأولى من نشأة الفنين، فقد ذكر

(*) كاتب مغربي.

صفي الدين الحلي أن: «أول ما نظموا الأزجال جعلوها قصائد مقصدة، وأبياتاً مجردة في أبحر عروض العرب بقافية واحدة كالعروض لا يغايره بغير اللحن واللفظ العامي، وسموها القصائد الزجلية»[2]، وأورد عدداً من هذه القصائد نذكر منها المطلع من قصيدة زجلية لمدغليس من البحر المديد[3]:

مضى عَنِّي من نُحبُّو وودَّعُ — ولهيبُ الشوق في قلبي قد أوْدَع
لو رأيْت كِفْ كُنَّ نَشْياعوا بالعِين — وما عُذري أنَّ روحي نَشَيَّع
من فظاعَة ذا الصبْر كنت تَعْجَب — حتى رأيت أن الفراق مِنُّوا أفْظع

أما ابن سناء الملك في دراسته للموشح فقد ذهب أن من الموشحات: «ما جاء على أوزان أشعار العرب... وما كان من الموشحات على هذا النسج فهو المرذول المخذول، وهو بالمخمسات أشبه منه بالموشحات، ولا يفعله إلا الضعفاء من الشعراء»[4]، وسمي هذا النوع من الموشحات بالموشحات الشعرية[5]، وقد جاراه في هذا الموقف ابن بسام الذي كان أكثر صرامة منه، إذ امتنع عن إيراد نماذج من الموشحات لأن: «أوزان هذه الموشحات خارجة عن غرض الديوان، إذ إن أكثرها على غير أعاريض أشعار العرب»[6]. وأرجع «كورينتي Corriente»[7] تحقير ابن سناء الملك وابن بسام لهذه الأعاريض لبعد المشارقة والمغاربة: «عن تفهم زوايا المسألة الإيقاعية والفنولوجية إلى درجة إقرارهم أن أكثر الموشحات فضلاً عن الأزجال خارجة عن مقاييس أوزان أشعار العرب»[8].

وحسب هذا الاتجاه الذي يُخضع أصحابه الشعر الدوري للأوزان الخليلية، فإن نموذجه المشرقي: «هو المسمط وهو عبارة عن قصيدة أدخلت على كل بيت من أبياتها ثلاث أو أربع قواف داخلية، فتحولت هكذا إلى مربعة أو مخمسة، يتركب كل بيت من أبياتها من ثلاثة أغصان أو أربعة، مقفاة بقافية واحدة مختلفة في كل بيت، ومن قفل واحد بقافية ثابتة في جميع

الأبيات»[9]. وتم استيراد هذا الشكل الفني – أي المسمط – في عهد إمارة عبدالرحمن الأوسط عندما بدأ الشعراء الأندلسيون المجيدون للفصحى ينظمون الشعر على غرار المشارقة. وواكب هذه الرغبة حصول عباس بن فرناس – في عهد عبدالرحمن الأوسط – على نسخة من كتاب الخليل المجلوب من المشرق، وقام الأندلسيون في هذه الفترة بـ: «تحوير الأوزان الخليلية المستغلقة عن أهل الأندلس إلى مقابلاتها النبرية، وإلحاقها بالضرورات الإضافية الأخرى الواقعة في الموشحات التي ابتدأ نظمها في نفس الفترة»[10]. وهكذا فقد استطاع الأندلسيون – في هذه الفترة – أن يستثمروا القادم من المشرق في مجال العروض أحسن استثمار، ولا أدل على ذلك من اكتشاف الدوائر العروضية الواردة في كتاب العقد الفريد لابن عبدربه، وهذا يعني أن أهل الأندلس بدأوا حينئذ يتجاوزون مرحلة التقليد وانتقلوا إلى التجديد والابتكار.

ومن ناحية أخرى فليس هناك أدنى شك في أثر الموسيقى في نشأة الشعر الدوري وتطوره، ويتجلى ذلك في: «الإيقاعات العربية التي انتقلت إلى الأندلس ضمن ما حمله الفتح من أشكال حضارية وثقافية كان للفنون منها نصيب وافر، بدءاً من الحداء الصحراوي إلى الغناء الذي كان ازدهر في الحجاز والعراق... وقد بلغ هذا التأثير المشرقي منتهاه فيما جاء به من بغداد علي بن نافع الملقب بزرياب»[11]، وقد حاول عباس الجراري أن يشرح هذا التمازج الحاصل بين ثنائية الموسيقى وفن الملحون بقوله: «أما الآلة فهي ذلك النمط الموسيقي الذي يعرف كذلك باسم الموسيقى الأندلسية بحكم ظهوره وازدهاره في رحاب الفردوس المفقود، والذي يعتمد الأداء الآلي المتكئ لضبط إيقاعه على نصوص شعرية متنوعة... وأما الملحون فهو ذلكم الشعر الذي تؤدى قصائده موقعة وملحنة في تركيز على إنشاد النص أو الكلام وفق ميزان موسيقي تحفظ لهذا الإنشاد انضباطاً إيقاعياً معيناً»[12].

ومادام أن الغرب الإسلامي تأثر بالمشرق في مجال النغم والإيقاع والموسيقى، فإن من المحاولات الجريئة في هذا الاتجاه ما أقدم عليه المستشرق الألماني «هارتمان» الذي وضع عروضاً للموشحات انطلاقاً من أوزان الشعر العربي التقليدي، وهي: «محاولة فريدة في مجال البحث الحديث... إذ إنه حاول إرجاع أوزان الموشحات إلى مائة وستة وأربعين وزناً مشتقاً من الأوزان العربية المعروفة من قبل»[13]، إلا أنه وجهت له عدة انتقادات أهمها أنه: «يندر أن تجد موشحتين اثنتين على وزن واحد من الأوزان الجديدة... إلا عن طريق المصادفة»[14]، كما اضطر إلى: «اتخاذ كثرة غير معقولة من الأوزان عند التقطيع بحيث لا يكاد يجمع أحدها أكثر من موشحة واحدة أو اثنتين»[15].

وجاء بعده مجموعة من الدارسين الذين ساروا في الاتجاه نفسه والذين يكادون يجمعون على أن الشعر الدوري تم نظمه على نمط العروض العربي مع الاستفادة من الزحافات والعلل والأضرب والأعاريض، والاستعانة بالتام والمجزوء والمشطور والمنهوك، من هؤلاء:

- فوزي سعد عيسى الذي رأى أن أوزان الموشحات لا علاقة لها بالعروض الإسباني، بقوله: «والواقع أن الوشاحين لم يخرجوا في تجديدهم على العروض العربي، وإنما كان تجديدهم محصوراً في إطار هذا العروض، فعندما أحسوا أن أوزان الخليل أصبحت غير قادرة على الوفاء بحاجة المغنين أعادوا النظر في هذه الأوزان، فوضعوا أيديهم على فكرة «الأصول» في الدوائر العروضية، فاستفادوا منها، كما استفادوا من فكرة المشطور والمنهوك، ونظروا في الأبحر القديمة المهملة بل والمستعملة فولدوا من هذه الأبحر والأصول أوزاناً جديدة، منها ما يدخل في باب المشتبه، ومنها ما يدخل في باب المولد أو المبتكر، فتكونت ثروة عظيمة ضخمة

استطاعت أن تواكب التطور الهائل في الغناء والموسيقى، وقد تم ذلك في إطار العروض العربي وعلى هدى من قواعده وأصوله»[16].

– محمد فاخوري الذي قسم أوزان الموشحات إلى خمسة أقسام[17]:

أ – قسم يلتزم بالبحور الشعرية الستة عشر الموروثة التزاماً تاماً.

ب – قسم يظهر فيه التجديد على استحياء وذلك بتعديل بعض تفعيلات البحر التقليدي، وإدخال شيء من الزيادة أو النقصان في حركاته وكلماته.

جـ – هو ما اشترك فيه أكثر من وزن واحد، كأن يوظف الحالات المختلفة داخل بحر واحد، أو أن يجمع بين بحرين اثنين في موشح واحد.

أما القسمان الآخران فيستندان في إدراكهما إلى السماع أو القراءة لا غير.

– د. أحمد محمد عطا الذي وجد أن موشحات «عقود الآل في الموشحات والأزجال» للنواجي تنقسم إلى قسمين[18]:

أ – الموشحات الموزونة التي نظمت في بحور الشعر.

ب – الموشحات المختلطة المزوجة الموزونة.

– د مجد الأفندي ورأت أن المشارقة نظموا: «كثيراً من موشحاتهم على الأوزان العربية التقليدية الطويلة الأبحر كالبسيط والطويل والكامل، كما نظموا على الأبحر القصيرة كالمنسرح والمتقارب، ومنها ما نظموه على بعض الأبحر المهملة كالهزج والمجتث ومخلع البسيط.

كما نظموا على أبحر استخدمها الأندلسيون من قبل مستمدين إياها من الأبحر العربية التقليدية، وعارضوها في كثير مما نظموا، ولم يكتفوا بهذا

فأدخلوا بعض الأبحر الجديدة التي عرفها الشعر المشرقي، ولعل أبرز هذه البحور الجديدة بحر الدوبيت»[19].

– مقداد رحيم خضر الذي صنف أوزان الموشحات إلى ثلاثة أنواع[20]:

- – النوع الأول: ما جاء على أوزان الشعر العربي المألوفة وما يتفرع منها، وينقسم إلى:

أ – ما جاءت أوزانه وأدواره على وزن واحد.

ب – ما جاءت أقفاله وأدواره على وزنين.

جـ – ما جاءت أقفاله على أكثر من وزن، وأدواره على وزن واحد.

د – ما جاءت أقفاله على أكثر من وزنين، وأدواره على وزنين.

- – النوع الثاني: ما جاء على أوزان غير مألوفة في الشعر العربي وينقسم أيضاً إلى:

أ – ما كانت أقفاله وأدواره على وزنين.

ب – ما كانت أدواره على وزن واحد، وأقفاله على وزنين.

- – النوع الثالث: المتنوع الأوزان، وينقسم إلى قسمين:

أ – ما جاءت أقفاله متنوعة الأوزان، وأدواره على وزن واحد.

ب – ما تنوعت أوزان أقفاله وأدواره معاً.

أما الباحثون من غير العرب فقد: «أثبت بعض العلماء العروضيين الغربيين منهم الأستاذان الإنكليزيان «غورتون Gorton» و«جونز Jones» والأستاذ الألماني «سشولر Schsler»، أن الموشحات والأزجال تقطع تقطيعاً خليلياً خالصاً في نسبة عالية جداً من أبياتها مع استثناءات لا حصر لها من جهة نظر إحصائي»[21].

ومن الباحثين الغربيين – كذلك – الذين طبقوا العروض العربي على الموشح الأندلسي «صمويل بتيري» الذي صنف هذه الأوزان إلى ثلاثة أنواع هي:

أ – بيت موشح مع تفعيلات بحر عروضي تقليدي.

ب – بيت موشح متطابق مع تفعيلات بحر عروضي تقليدي، إلا أن حركة التقفية الداخلية أخرجته منه.

جـ – بحور تقليدية أدخلت عليها تعديلات.

د – تنويعات على البحور التقليدية.

واقتنع تمام الاقتناع أن الموشح وثيق الصلة بالعروض العربي، إذ يرى أن: «من الأمور التي تبعث على الدهشة أن تجد كثيراً من الموشحات تلتزم تماماً بالأوزان الشعرية التقليدية»[22].

ولنأخذ الزجال الأندلسي ابن قزمان – الذي منزلته في الزجل كمنزلة المتنبي في الشعر – كنموذج تم التطبيق عليه من لدن أصحاب هذا الاتجاه عندما حاولوا تقطيع أزجاله وتحديد أوزانها في دائرة العروض العربي. وهذا ما فعله «كورينتي» الذي حدد لكل زجل على حدة وزنه في كتابه «ديوان ابن قزمان: نصاً ولغة وعروضاً»، وختمه بدراسة تناولت جوانب مختلفة من الديوان على رأسها مسألة العروض، وتوصل فيها إلى تحديد أوزان أزجال الديوان البالغة مائة وتسعة وأربعين (149) على هذا النحو:

– الزجل 1: العروض من الطويل (فعولن مفاعيلن فعولن).

– الزجل 2: العروض من الممتد (فاعلن فاعلاتن).

– الزجل 3: العروض من البسيط (مستفعلن فعلن مستفعلن).

– الزجل 4: الأغصان من المنسرح (مستفعلن فاعلات مفتعلن)، والأقفال من الهزج (مفاعيلن مفاعيلن).

- الزجل 5: العروض من المقتضب المرفل (فاعلات مفتعلن فا).

وهكذا دواليك حتى آخر زجل في الديوان.

والطريقة نفسها طبقها محمد أحمد وريث على هذه الأزجال، وانتهى إلى أن: «فيه الكثير المتوائم - تماماً - مع عروض الخليل بن أحمد، ومنه الكثير أيضاً من القصائد المعاصرة التي نستطيع أن نلحق أوزانها بالأوزان الخليلية لتشكل إضافة أو إضافات مقبولة إليها»[23].

وقبل أن ننتهي من أبرز ملامح هذا التيار إلى أن أنصار هذا الرأي المنافح عن العروض العربي لم يسلموا من الانتقادات، إذ يرى كثيرون وعلى رأسهم عباس الجراري أن التحرك داخل دائرة العروض العربي يجعل أصحاب الموشحات يعودون إلى ما كان عليه الشعر من رتابة، بقوله: «ويبدو أن الوشاحين في محاولتهم لتجاوز الرتابة التي خضعت لها بحور القصيدة التقليدية نجحوا إلى حد كبير في خلق إيقاع غني ومتنوع وإن لم يفكروا في إيجاد تشكيل نظري لهذا الإيقاع أو أي تنظيم له، ولو فعلوا لأطروه في قوالب جامدة تعيدهم إلى نفس حلقة الرتابة التي انطلقوا منها رافضين»[24].

2 - العروض الأوروبي هو الأصل / نظام المقاطع:

نتيجة للصعوبة التي يطرحها تحديد عروض الشعر الدوري، ارتمى بعض الدارسين في أحضان العروض العربي واعتبروه الأرضية التي يمكن الانطلاق منها لتحديد أوزان الموشح والزجل لكن في المقابل هناك توجه آخر يسعى لربط كل ما يتعلق بالفنين بالحَضْرة الأوروبية، وينفي أي تأثر بالمشرق في هذا المجال، وتأتي قضية العروض على رأس هذه القضايا المطروحة للتجاذب إذ: «بدا لبعض المستشرقين الإسبان خاصة أن في استنباط الفنين

وخصائصهما العروضية المخالفة نوعاً ما للمعتاد في المشرق العربي أقوى دليل على أنه مجرد اتباع لجنس أهلي من الشعر والعروض إسباني الطراز تأييداً لنظرية أستاذهم وسابقهم «سيمونيت Simonet» القومي الغالي الذاهب إلى أن كيان الأندلس الأساسي إسباني وأن العروبة والإسلام لم يكونا إلا عرضين»[25].

ويبدو أن إقرار ابن سناء الملك وابن بسام بأن الموشحات خارجة عن مقاييس أوزان العرب مهد الطريق لسيمونيت والمتحمسين لمذهبه كريبير Reberal وإميليو غرسيه غومس Emilio Garcia Gomez. إلا أن صاحب الدار المستعرب الإسباني كورينتي Corriente يعتبر من أكبر المناهضين لهذا التيار إذ يرى: «انعدام أي جنس مماثل قابل للتقليد من أجناس العرب في الغرب الأوروبي إلا بعد انتشار النموذج الأندلسي ومحاكاته على أيدي الشعراء المتجولين «Troubadours وأمثالهم»[26]، وحتى صفي الدين الحلي – وهو من القدماء – أكد أن أهل الأندلس: «لم يكن لهم اطلاع على ما اخترعه الأعاجم من تلفيق الترانات والأوازات والأوانكثتات المتمم بها نقص الأدوار والسربندات»[27].

ومن الذين تبنوا العروض الأوروبي ونظام المقاطع في تحديد أوزان الموشحات والأزجال:

– محمد الفاسي: وقد استهل مقالته المشهورة «عروض الموشح» برفضه التام الربط بين الموشح والعروض العربي، بقوله: «إن إضافة لفظة العروض العربي للموشح تظهر لأول وهلة كأنها تناقض، لأن هذه اللفظة توحي في أنفسنا القواعد التي أسسها الخليل بن أحمد لضبط نظام الشعر العربي في الجاهلية وصدر الإسلام، في حين أن اختراع الموشح كان ثورة على هذه القواعد، وعلى ذلك النطاق الضيق الذي حصرت فيه

مواهب شعراء العرب»[28]. ووجد ضالته في استعمال أساليب الشعر الأوروبي خصوصاً الفرنسي منه، أي الاعتماد على عدد التقاطيع في كل بيت، فتبين له أن هذا صحيح بالنسبة لعدد كبير من القصائد، ولكن هناك قصائد أخرى لها تركيب معقد، وحتى هذا الشكل لا يتفق في كل القصائد التي ليست من النوع الأول الذي توصل لتحديد بحوره[29].

والنتيجة التي وصل إليها هي أن أقسام الموشح أربعة، كل قسم له عدد معين من البحور نجمل ذلك فيما يلي:

أ - المغصن التام له مائة وعشرون (120) بحراً.

ب - المغصن المزيج له خمسة وثمانون (85) بحراً.

جـ - المبيت التام له خمسة عشر (15) بحراً.

ذ - المبيت المبيت المزيج له ستة (6) بحور.

وهذا العدد الهائل من البحور الذي تجاوز المائتين يعزوه محمد الفاسي إلى الحرية التي يتمتع بها الشاعر في اختراع ما يشاء من البحور داخل القواعد العامة للموشح، لذلك نجد عدداً من البحور ليس فيها إلا موشح واحد، وهذا كما هو الشأن في الملحون فإن بحوراً كثيرة لا توجد فيها إلا قصيدة واحدة وتسمى في اصطلاحاتهم غريزة[30]، وهذه الكثرة الهائلة خارج العروض العربي يبدو أنها تشبه إلى حد بعيد الكثرة التي رأيناها عند «هارتمان» داخل إطار العروض العربي، وهذا ما يجعل الانتقاد الموجه للأول يصلح حتى للثاني.

وقد قسم محمد الفاسي الملحون إلى خمسة أقسام:

أ - المبيت.

ب - مكسور الجناح.

جـ – المشتب.

د – السوسي أو المزلوك.

م – الذكر.

وحدد للنوع الأول – أي المبيت – مائة وأربعين (140) بحراً استخلصها من خمسة آلاف قصيدة من الملحون، أما النوع الثاني فعدد بحوره واحد وثلاثون (31) بحراً، والنوع الرابع يضم عشرين (20) بحراً، أما النوعان المتبقيان فلم يذكر عدد بحورهما.

وقبل الانتهاء من رأي محمد الفاسي على مستوى العروض نشير أن رأيه هذا يتناقض مع طرحه في مقالته «تأثير الشعر العربي بالأندلس في الآداب الغربية» التي ينتصر فيها لعروبة الأدب الأندلسي إذ يرى: «أن من مسائل الأدب المقارن التي شغلت أفكار المستعربين والعلماء والاختصاصيين في تاريخ الآداب الرومانية.. قضية ظهور الشعر البروفنصالي في القرون الوسطى بشكله الذي لا يشبه الشعر اللاتيني لا في عروضه ولا في المواضيع التي يطرقها»[31].

– د. محمد المدلاوي في بحث له بعنوان: «الأسس العروضية لشعر الملحون والزجل المغربي عامة» أكد أن «المقطع يلعب دوراً أساسياً ومركزياً في بناء كافة الأنماط العروضية المعروفة، من كمي (كالعروض العربي) ونبري (كالعروض الإنجليزي) ومرسل (كالعروض الفرنسي)[32]».

– المستشرق الإسباني «إميليو غرسيه غومس Emilio Garcia Gomez» وقد خصص جزءاً مهماً من كتابه «Todo Ben Quzman» لعروض أزجال ابن قزمان وسماه «عروض ابن قزمان والعروض الإسباني»، ويغطي هذا

الجزء حوالي مائة واثنين وسبعين (172) صفحة من الكتاب، وسعى فيها إلى تقطيع النصوص الزجلية حسب قواعد المقاطع الأوروبية بدءاً من المكون من مقطعين إلى المكون من اثني عشر مقطعاً على النحو التالي[33]:

2 tan

3 tatan

4 tatatan

5 tan tatatan

6 tatan tatatan

7 tatatan tatatan

8 tatan tatatan tatan

9 tatatan tatatan tatan

10 tatatan tatatan tatatan

11 tan tatatan tatatan tatatan

12 tatan tatatan tatatan tatatan

وقد حاول أحمد عبدالعزيز أن يقوم بتجربة معاكسة لما قام به «غومس» دائماً على أزجال ابن قزمان عندما قال: «فإذا كانت النظرة الإسبانية ترى في عروض الزجل العربي نفس العروض الإسباني في البحر كما في المقطع، فإننا نود أن نقوم بتجربة معاكسة تقلب الوضع محاولين استخراج العروض الخليلي من الزجل الإسباني لنرى... الاقتراب بين النظامين العربي والروماني رغم ما بينهما من بون شاسع»[34]، وطبق التجربة على النحو التالي:

مقطع من زجل ابن قزمان:

يــا مــلــيــح الــدُّ	**نــــيـــا قـُــول**
فــــاعــــلاتــــن	**فــــاعــــلات**
علـى إشْ انـتَ يـا إبْ	**نِــــي مـــلـــول**
فــــاعــــلاتــــن	**فــــاعــــلات**
أيْ أنــــا عِــــنْ	**دك وَجْــــيــــه**
فــــاعــــلاتــــن	**فــــاعــــلات**
يــــتــــجَــــمُّــــج	**مِنّـه وفـيـه مِنُّـو فـيـه**
فــــاعــــلاتــــن	**فــــاعــــلات**

مقطع من زجل «ساليدو»

con razon	Vivo ledo
فــاعــلات	**فــاعــلاتــن**
da sazon	amigos to
فــاعــلات	**فــاعــلاتــن**
fizo amor	pues amor me
فــاعــلات	**فــاعــلاتــن**
re llamor	a le que pod
فــاعــلات	**فــاعــلاتــن**

وهكذا فإنه اعتبر هذه التجربة على افتعالها لا تعني أن كل الزجل الإسباني يمكن أن يخضع أوزانه للعروض العربي، وإنما هي الوجه الآخر لنظرية الأستاذ «غارثيا غومس» في جعل الزجل العربي يخضع للعروض الأوروبي[35].

- د سيد بحراوي الذي أنجز دراسة حول العروض المقارن، واعتبر أن:

«الصوت اللغوي أو الفونيم هو الوحدة الصوتية المعتمدة في الدراسات الحديثة وهذه الدراسة تناولها من ثلاث زوايا هي:

أ – علم الصوت Loudness.

ب – درجة الصوت Pitch.

جـ – نوع الصوت Timbre.

وهذا التصنيف يمكن أن يكون أساساً صالحاً لدراسة مقارنة الإيقاع في أشعار العالم»(36)، وهذا النموذج القائم على هذه الزوايا الثلاث والمقاطع القصيرة والطويلة وزائدة الطول الغرض منه الوصول إلى نموذج رياضي لا يقتصر على الشعر العربي بل يصبح له القدرة على الامتداد ليكون إنسانياً عاماً(37).

3 - المبتكر أو المولد:

من أقدم هذه الآراء ما أورده الحلي من أن: «القصائد لما كثرت واختلفت عدلوا عن الوزن الواحد العربي إلى تفريع الأوزان المتنوعة وتضعيف لزوميات القوافي ليكون ذلك فناً لهم بمفردهم... ثم خالفوا بين الأوزان من غير أن يخسروا الميزان، فانتقلت تلك القصائد إلى أوزان مختلفة الوضع بحسب التقطيع والتفريع»(38).

ومن ناحية المحدثين فإن عباس الجراري يعتبر من أبرز من حاول إثبات التجديد والابتكار للشعر الدوري موشحاً كان أو زجلاً، وإيجاد مسافة فاصلة بين هذين الفنين من جهة والقصيدة التقليدية من جهة أخرى، فقد نفى أن تكون أوزان الزجل تدور في فلك العروض العربي بقوله: «وأما أن أوزان الزجل محدودة في نطاق العروض العربي لدرجة إمكان تطبيق

تفعيلات الخليل عليه فقول نراه بدوره جانب الصواب، والسبب أن الذين يذهبون إليه يغفلون أمراً لعله أهم عنصر في هذا الشعر ألا وهو موسيقيته التي تتيح مثل هذا التطبيق بل تتكسر وتضيع لمحاولاته»[39]، ويزيد الأمر توضيحاً في الكتاب نفسه عندما يدرك أنه: «ليس من السهل القول بأنا الزجر يسير على التفعيلات العربية أو بالأحرى أنه يسير عليها في تناسقها المعروف، ومع ذلك فمن المؤكد أنه يخضع لإيقاع العروض العربي وليس إلى أوزانه وتفعيلاته، فأوزانه تختلف وتفعيلاته تتباين في العدد والمقدار وهذا ما يجعل من الصعب بل من المستحيل أن نزعم أن هذه القصيدة أو تلك من بحر الكامل أو الوافر أو غيرهما»[40].

ومن جهة أخرى نفى أن يكون الأندلسيون تأثروا بالمسمطات أو المخمسات أو بالموشحات العراقية، بل إن فنهم أندلسي في الصميم وهم أصحاب السبق والريادة في هذا المجال: «فالسبق في الواقع سبق إلى النظم على أوزان وأعاريض وقواف يختلف نظامها عما عرف في القصيدة التقليدية»[41]، ومثل هذا ينطبق حتى على المغاربة فقد أثبت خروج الملحون من عباءة القصيدة التقليدية إذ: «في فترة من فترات ازدهار فن الملحون أو آخر القرن العاشر الهجري وأوائل الحادي عشر ظهر الاتجاه عند بعض كبار الشعراء إلى تجاوز بناء القصيدة على قياس قصيدة أخرى، وكذا إلى إيجاد مقاييس إيقاعية تكون قادرة على تحقيق الملاءمة بين الشعر واللحن»[42]، وبين أن للمغاربة تفعيلات خاصة يزنون بها أشعارهم أساسها النغم والإيقاع يطلقون عليها «الصروف» وهي نوعان «الدندنة ومالي مالي»: «والعروض عندهم يقوم على بحور وعلى أنواع من الميازين داخل كل بحر وأطلقوا على البحور «لمرمات»... وأطلقوا على أنواع الميازين داخل البحر الواحد «قياصات» جمع قياص، وقسم بحور هذا العروض إلى أربعة أنواع شبيهة بما أثبتناه لمحمد الفاسي وهي:

أ – المبيت.

ب – مكسور الجناح.

جـ – المشتب.

د – السوسي»[43].

وإذا انتقلنا إلى محمد السرغيني فإنه اعتبر أن: «الذين حاولوا أن يضعوا عروضاً عاماً قائماً على أساس المقطع La syllabe كانوا في مسعاهم جارين على التأثر بالمقطعية التي قام عليها الشعر العربي بعامة، وهو شيء غير وارد في هذا المقام غير أنه ينبغي أن نميز بين الذين اكتفوا بجعل هذا المقطع فرنسياً كمحمد الفاسي وهو شيء غير متيسر عن الذين دعوا إلى ما سموه بالمقطع الموسيقي»[44]، وفي محاولة منا للتخلص من تأثير المشرق والمغرب وإثبات الابتكار والتجديد للشعر الشفوي رأى: «أن الإيقاعات الموسيقية لها ما يوافقها من الإيقاعات العروضية في هذا الشعر الشفوي، وهو ما نلاحظه في الملحون المغربي فكل شعر شفوي على إيقاع معين مرصود له إيقاع موسيقي ملائم له»[45].

الهوامش

1) المقصود بالشعر الدوري الموشح والزجل اللذان ارتبطا بالتجديد والابتكار في الأدب الأندلسي، واعتبرت نشأتهما بداية لتشكل الذات الأندلسية على المستوى الأدبي، ومحاولة جريئة للتخلص من الارتهان بالأدب المشرقي. وسمي بالدوري لأنه يتكون من لوحات تتسلسل بشكل تراتبي، وتنتهي كل لوحة بقفل موحد القافية مع بقية الأقفال على هذا النحو:

اللوحة الأولى: أ أ أ هـ

اللوحة الثانية: ب ب ب هـ

اللوحة الثالثة: ج ج ج هـ

اللوحة الرابعة: د د د هـ

وأبرز من شرح قواعد هذين الفنين هما: ابن سناء الملك وصفي الدين الحلي، فالأول حدد أسس الموشح في كتابه «دار الطراز في عمل الموشحات»، والثاني بين قواعد الزجل في كتابه «العاطل الحالي والمرخص الغالي.

2) العاطل الحالي والمرخص الغالي، صفي الدين الحلي، تحقيق: الدكتور حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1981، ص: 14.

3) نفسه، ص: 15.

4) دار الطراز في عمل الموشحات، تأليف ابن سناء الملك، تحقيق: الدكتور جودت الركابي، دار الفكر، الطبعة الثانية 1417هـ/1996م، ص: 3

5) نفسه، ص: 99.

6) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ابن بسام، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت/ لبنان، الجزء الأول، ص: 469.

7) مستعرب إسباني متخصص في الدراسات الأندلسية، عرف بمواقفه المعتدلة وإنصافه للحضارة العربية الإسلامية بالأندلس، له نشرتان حول ابن قزمان الأولى صدرت سنة 1982 بعنوان: ديوان ابن قزمان نصاً ولغة وعروضاً، والثانية: ديوان ابن قزمان «إصابة الأغراض في ذكر الأعراض».

8) العلاقات اللغوية والأدبية بين الأندلس وسائر الدول في شبه الجزيرة الإيبيرية، فيديريكو كورينتي، دراسات مغاربية، العدد الرابع عشر 2001م، مؤسسة الملك عبدالعزيز آل سعود للدراسات الإسلامية والعلوم الإنسانية/ الدار البيضاء، ص: 7.

9) نفسه، ص: 6.

10) نفسه، ص: 10.

11) أهمية الموسيقى والغناء في حضارة الأندلس، عباس الجراري، ندوة: التراث الحضاري المشترك بين المغرب والأندلس، غرناطة 19/17 شوال 1412هـ، 23/21، أبريل 1992م، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة «الدوريات»، الهلال العربية للطباعة والنشر 1993م، ص: 143.

12) أثر الملحون على الآلة، عباس الجراري، في «أثر الموسيقى الأندلسية في الأنماط الإيقاعية المحلية»، قدم هذا العرض في الندوة العلمية الدولية التي نظمتها جمعية رباط الفتح في نطاق مهرجان الموسيقى الأندلسية المنعقد من 20 سبتمبر إلى 10 أكتوبر 1996م، بالرباط، منشورات جمعية رباط الفتح، الطبع: دار المناهل، كتابة الدولة المكلفة بالثقافة، الرباط، ص: 15.

13) أوزان الموشحات الأندلسية وقوافيها، مقداد رحيم خضر: كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة البصرة، المورد: مجلة تراثية فصلية، تصدرها وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، المجلد الخامس عشر، العدد الأول، ربيع 1986م، ص: 63.

14) نفسه، ص: 63.

15) العلاقات اللغوية والأدبية بين الأندلس وسائر الدول في شبه الجزيرة الإيبيرية، فيديريكو كورينتي، ص: 5

16) الشكل الفني في الموشحات الأندلسية، فوزي سعد عيسى، محاضرات النادي الأدبي الثقافي بجدة، طبعت بمطابع دار البلاد، جدة، الطبعة الأولى 1406هـ/1985م، ص 623/622.

17) التجديد العروضي الغنائي في شعر الموشحات الأندلسية، محمد فاخوري، التراث العربي: مجلة فصلية محكمة تصدر عن اتحاد كتاب العرب بدمشق، العدد: 85، شوال 1423هـ/ يناير 2002م، ابتداء من ص: 85.

18) دراسات في الموشحات والأزجال، أحمد محمد عطا، الناشر: مكتبة الآداب/ القاهرة، الطبعة الأولى 1419هـ/1999م، ابتداء من ص: 83.

19) الموشحات المشرقية وأثر الأندلس فيها: منذ بداية العصر الأيوبي وحتى نهاية العصر المملوكي، الدكتورة مجد الأفندي، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر/ سورية، الطبعة الأولى 1420هـ/1999م، ص: 277.

20) أوزان الموشحات الأندلسية وقوافيها، مقداد رحيم خضر، ابتداء من ص: 73.

21) العلاقات اللغوية والأدبية بين الأندلس وسائر الدول في شبه الجزيرة الإيبيرية، فيديركو كورينتي، ص: 7.

22) الموشح الأندلسي، صمويل بيتري، ترجمة وتقديم وتعليق: الدكتور عبدالحميد شيحة، الناشر: مكتبة الآداب/ القاهرة، الطبعة الثانية 1417هـ/1996م، ص: 52.

23) ديوان الزجال الأندلسي: ابن قزمان، محمد أحمد وريث، ضمن: أهمية التراث في مهمة النقد، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، الطبعة الأولى 1396هـ/1987م، ص: 116/115.

24) موشحات مغربية دراسة ونصوص عباس الجراري، مطبعة دار النشر المغربية/ الدار البيضاء الطبعة الأولى 1973، ص 29.

25) العلاقات اللغوية بين الأندلس وسائر الدول في شبه الجزيرة الإيبيرية، فيديريكو كورينتي، ص: 5.

26) نفسه، ص: 7.

27) العاطل الحالي والمرخص الغالي، صفي الدين الحلي، ص: 22.

28) عروض الموشح، محمد الفاسي: وزير الدولة المكلف بالشؤون الثقافية والتعليم الأصلي، المناهل: تصدرها وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية، الرباط/ المغرب، العدد الثاني، السنة الثانية، صفر الخير 1395هـ/ مارس 1975م، ص: 54.

29) عروض الملحون ومصطلحاته، محمد الفاسي، الثقافة المغربية: تصدرها وزارة الدولة للشؤون الثقافية والتعليم الأصلي، العدد الأول، السنة الأولى، يناير فبراير 1970م، ص: 8.

30) عروض الموشح، محمد الفاسي: المناهل: تصدرها وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية، الرباط/ المغرب، العدد الثاني، السنة الثانية، صفر الخير 1395هـ/ مارس 1975م، ص: 54.

31) تأثير الشعر العربي بالأندلس في الآداب الغربية، محمد الفاسي، العدد: 20، ص: 140.

32) الأسس العروضية الملحون والزجل المغربي عامة، د محمد المدلاوي، ندوة: «البحث في التراث الغرناطي: حصيلة وآفاق»، تنظيم: كلية الآداب والعلوم الإنسانية وجدة، بتعاون مع مركز الدراسات والأبحاث الغرناطية وجدة، إعداد: مصطفى الغديري، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية رقم (23)، سلسلة ندوات ومحاضرات (7)، الطبعة الأولى 1998، الجزء الثاني، ص: 129.

33) Todo Ben Quzman, Editado, interpretado, medido y explicado por: Emilio Claecia Gomez-Biblioteca Romanica Hispanica, Editorial Gredos, S.A. Madrid, 1972, Tomo III, P. 53.

34) أشكال أندلسية في الشعر الأندلسي: خيسوس ريوساليدو نموذجاً، د. أحمد عبدالعزيز، ندوة: بحوث المؤتمر الدولي الرابع للحضارة الأندلسية تكريماً للعلامة الإسباني إميليو جارثيا جومث، خلال الفترة من 3 إلى 5 مارس 1998م، تحت رعاية د. فاروق إسماعيل رئيس جامعة القاهرة، ينظمه قسم اللغة الإسبانية وآدابها بالاشتراك مع الأقسام العلمية المعنية بالكلية/ القاهرة، ص: 146.

35) نفسه، ص: 116.

36) نحو علم العروض المقارن، د. سيد بحراوي، المعرفة: مجلة ثقافية شهرية، تصدرها وزارة الثقافة والإرشاد القومي في الجمهورية العربية السورية، السنة الخامسة والعشرون، العدد: 215 أيلول/ سبتمبر 1986م، ص: 121/118.

37) نفسه، ص: 116.

38) العاطل الحالي والمرخص الغالي، صفي الدين الحلي، ص: 22.

39) القصيدة: الزجل في المغرب، عباس الجراري، الناشر: مكتبة الطالب/ الرباط، مكتبة الأمنية/ الرباط، ص: 131.

40) نفسه، ص: 132.

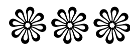
41) أثر الأندلس في أوروبا في مجال الإيقاع، عباس الجراري، مكتبة المعارف، الطبعة الأولى 1402هـ/1982م، ص: 54.

42) في الإبداع الشعبي، عباس الجراري، الطبعة الأولى رجب 1408هـ/مارس 1988م، ص: 38.

43) القصيدة: الزجل في المغرب، عباس الجراري، ص: 135.

44) عن تجنيس الشعر الشفوي، د. محمد السرغيني، عالم الفكر: تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، المجلد التاسع والعشرون، العدد الثاني، أكتوبر/ ديسمبر 2000م، ص: 255.

45) نفسه، ص 245.



النحو والمنطق تنافر أم تظافر؟

صابر الحباشة(*)

من المعروف أن قصة المناظرة الشهيرة التي أوردها التوحيدي في الليلة الثامنة من «الإمتاع والمؤانسة» والتي جرت بين أبي سعيد السيرافي النحوي ومتى بن يونس المنطقي سنة 326هـ، قد اتخذت شاهداً على انفراط العقد بين هذين العلمين في سياق الحضارة العربية الإسلامية، مما جعل المنطق يبدأ ويظل غريبا[1] فقد هيمنت الرؤية النحوية على المجال التداولي لهذه الحضارة على حساب المنطق.

غير أن من الدارسين المحدثين من أعاد قراءة هذه المناظرة قراءة تأويلية تفتح الباب أمام تعليل طريف لما تُوهم من تنافر أنطولوجي بين النحو والمنطق غذاه اختلاف الأصول المعرفية التي انغرس في ترتبها كل منهما. وكأن الرؤية التقليدية السائدة أن لا تعايش طبيعياً بين العلمين، بل لابد من صراع بين النحاة والمناطقة، ولا مجال لأن يقفا على أرض واحدة، فالتنازع بينهما وجودي ثابت.

تقوم هذه القراءة الجديدة لأبعاد المناظرة المذكورة على فحص الأسس

(*) باحث تونسي.

التي انطلقت منها موجبات الافتراق وتعززت نقاط الاختلاف. وتتلخص القراءة الجديدة في طرح تساؤل عميق: «أنحن على يقين من أن الموضوعية الصادقة التي بها تُتناول قضية العلاقة بين النحو والمنطق موضوعية لم ترث عند هذا أو ذاك، ودون إرادة، موقفاً عقائدياً قديماً، أو رد فعل ضد هذا الموقف؟»(2).

يقوم هذا التساؤل على رغبة إذابة ثلج الرواسب الفكرية التي تحكمت في احتراز العرب من المنطق نظراً إلى اعتبارهم إياه:

- إما دخيلاً لا غناء منه ولا حاجة لنا إليه.
- وإما مُستقى من النحو اليوناني، ومن ثم فإن الركون إليه وتحكيمه في النحو العربي يعني «أغْرَقه» هذا الأخير وإفقاده مناعته الخاصة وصلابته المنهجية التي ما انفكت تتدعم عبر أجيال من النحاة منذ الخليل بن أحمد (ت 160هـ أو 170هـ) إلى آخر الشرّاح في عصور الانحطاط.

فعدم التوافق بين النظامين النحوي العربي والمنطقي اليوناني، كان بمثابة المصادرة العامة التي توارثها الخلف عن السلف، وإن عبّروا عنها بطرق مختلفة بعضها مباشر سجالي والبعض الآخر ضمني مُغلّف بمسحة موضوعية علمية رقيقة.

غير أن إعادة النظر والتمحيص في المسألة، على النحو الذي يمكن أن نستأنفه – انطلاقاً من تساؤل الشريف – قد يؤدي بنا إلى العزوف بداية عن الآراء الجاهزة، نقداً للمسلمات القبلية التي تقوم على مفاضلات ومقارنات إيديولوجية وعنصرية بين العلوم واللغات. ولابد في هذا السياق من رفض القراءات التي تنقد المنطق الأرسطي، لأنه ظل رهين اللغة الإغريقية، فكانت مقولاته هي تقريباً مقولات اللغة الإغريقية. لا لشيء إلا لأن مثل هذا الفهم

التبسيطي يعتبر الاتصال بين المنطق والنحو من المسلمات البديهية، فمتى تشابك العلمان، عُدَّ ذلك طعناً في المنطق، باعتبار أن هذا الأخير يطمح إلى اكتساب البعد الكوني والمنزع الكلي، بخلاف النحو الإغريقي (وكل نحو لغة طبيعية، في الواقع!).

وليس من العيب – إذا قرأنا المسألة من منظار نظريات التعقد التي جاء بها إدغار موران (Edgar Morin) – أن نقرأ العلاقة بين النحو والمنطق وفق تاريخ متراكم من سوء الفهم المتبادل، تقطعه أحياناً رؤى وحدوس خلاقة لمناطقة – نحاة نأوا عن الانفصال الموهوم وتجلت إبداعاتهم في بناء النحو الكلي الذي نجد بداياته مع مدرسة بور روايال (port-royal) المنطقية النحوية، والتي عاد إليها اللسانيون المحدثون لتأصيل مشاريع النحو الكلي، مثل تشمسكي (Chomsky).

فإذا عدنا إلى سياق المناظرة، تبين لنا أنها تتنزل في إطار تزاحم العلوم على اكتساب قصب السبق في المنظومة المعرفية التي اكتملت في القرن الرابع للهجرة. فقد رغب النحاة في الاستيلاء على آلة تحليل الرأسمال الرمزي الذي انبنت عليه الحضارة الإسلامية، ألا وهو النص القرآني، ونازعهم المناطقة هذا الدور ففشلوا في مقاسمتهم إياه بعد أن يئسوا من أن يظفروا عليهم، وهنا تأتي المناظرة لتكريس غلبة الرؤية النحوية الحاصلة بعد. لا يجد الباحث صعوبة في تمحل تبريرات إيديولوجية لهذه الغلبة، غير أن النظر التاريخي والإبستيمولوجي قد يسعفنا بملاحظة خطيرة، تتعلق بولادة النحو مكتملاً، وهو ما لم يكن للمنطق حظ شبيه به، ولذلك شرعت الهوة تتسع بينهما، وتتعزز بكتب نحوية حاسمة، لم تضارعها – في فترتها – كتب منطقية شوّشت عليها احتلالها صدارة الاهتمام في المنظومة المعرفية الإسلامية. وتزامن ظهور العلوم الأصول: أصول الفقه وأصول

النحو وأصول الدين [علم الكلام]، وظل المنطق آلة تُستعمل وتُذَم، ورغم اشتراكه مع النحو في كونهما علمين آلتين فقد ارتقى النحو في سلم الأولويات وظل المنطق حبيس أطر ضيقة. واسم نظام التدريس والمؤسسة التعليمية في إفساح المجال لتغليب النحو وتغييب المنطق أو يكاد. وقريباً من هذا المعنى يقول الشريف: «فالنحو عند المسلم هو الذي يحدد القواعد الأولية المكونة للقول الحامل للحقيقة. ومن الطبيعي في أمة هذا اعتقادها، ألا تترك للصناعة المنطقية التي تدّعي تمثيل العقل أن تكون متجاوزة للنحو»[3]. ومن هنا جاء الدور الأساسي الذي أناطه المفكر المسلم بالنحو فهو النسق الذي «حدد القواعد الأولية المكونة للقول الحامل للحقيقة»[4].

فلا يمكن أن نفهم أبعاد موقف السيرافي في المناظرة دون التعريج على الرسالة الحضارية التي تحمّلها بوصفه، على حد عبارة الشريف، نحوياً مكلفاً «بالدفاع عن الأمة بالدفاع عن النحو ضد المنطق»[5]. وبذلك يكون النحو لا علماً وصفياً بل معقلاً للهوية ورمزاً للانتماء، ومن هنا نرى أن البحث في تطوير النحو وتحديثه قد لا يدور في فلك التأهيل التقني لهذا القطاع كي يواكب الثورة المعرفية الحديثة، بل قد يكون متجهاً نحو تضمين أهداف فكرية غير منتمية إلى صميم العلم.

ونود الإشارة إلى أن بعض الباحثين قد بيّن في معرض حديثه عن مواقف الدارسين من نشأة النحو أن بعض المستشرقين يزعم «أن النحو العربي استعار من المنطق الأرسططاليسي التقسيم الثلاثي للكلام والتمييز بين الجنس والآخر ومفاهيم من قبيل الظرف والحال وأفكاراً حول الأزمنة والفاعل»[6]. وكما لا يخفى فإن الحديث عن التأثر بالمنطق الأرسطي في زمن نشأة النحو العربي، فيه شيء من المبالغة. ويشير الودرني إلى ما يمكن أن نصف به موقف هذا المستشرق، من وقوع في ضرب من التنافي، إذ أقر «في

الوقت نفسه بأن منطقهم [أي النحاة العرب] مباين تماماً لمنطق الفلاسفة»[7]، ويمكن أن نستدل برأي ابن تيمية حول تأخر زمن اعتماد النحاة الاصطلاحات والحدود المنطقية، يقول: «إن النحاة لما دخل متأخروهم في الحدود ذكروا للاسم بضعة وعشرين حداً وكلها معترض عليها على أصلهم»[8].

وثمة موقف آخر يقع على طرفي نقيض من الموقف السابق، ينفي أصحابه فيه «أي أثر إغريقي في النحو العربي وذلك بالتركيز على عمق الروابط القائمة بين علمي الفقه والنحو في مجالي المنهج والمصطلح دلالة على نشأتهما نشأة عربية خالصة، هذا إضافة إلى ما يوجد من تباين صريح بين المصطلح الذي توخاه سيبويه في كتابه والمصطلح الذي راج عند المترجمين الذين نقلوا عن أرسطو أفكاره النحوية»[9].

ولعل المستشرق الفرنسي جيرار تروبو (G Troupeau) قد جاء برأي وسط فيه ضرب من «الإنصاف» حيث قال «ودون أن ننفي أن التأثير الذي كان يفرضه ضرورة المنطق الأرسطاليسي على نحاة بغداد بداية من القرن 4هـ/ 10م، يمكن أن نعتبر أن النحو تشكل بمنأى عن أي تأثير أجنبي في الوقت نفسه الذي تشكّلت فيه علوم أخرى إسلامية مثل التفسير والفقه، والتي نمت خلال النصف الأول من القرن 2هـ/ 8م في مركزين ثقافيين كبيرين بجنوب العراق هما البصرة والكوفة»[10].

ويرى تمام حسان «أن العرب حتى وإن فكروا تفكيراً منطقياً في قضايا النحو والاستدلال الفقهي، فإن ذلك من وحي المنطق الطبيعي لا المنطق الصوري بالمعنى الأرسطي، لأن المنطق الطبيعي هو نتاج تكوين العقل الإنساني بوجه عام»[11].

النحو والمنطق أو اللفظ والمعنى ؟

«قال أبو سعيد: [...] أسألك عن حرف واحد، وهو دائر في كلام العرب، ومعانيه متميزة عند أهل العقل؛ فاستخرج أنت معانيه من ناحية منطق أرسطاطاليس الذي تدل به وتباهي بتفخيمه، وهو الواو ما أحكامه؟ وكيف مواقعه؟ وهل هو على وجه أو وجوه؟ فبهت متى وقال: هذا نحو، والنحو لم أنظر فيه، لأنه لا حاجة بالمنطقي إليه، وبالنحوي حاجة شديدة إلى المنطق، لأن المنطق يبحث عن المعنى والنحو يبحث عن اللفظ، فإن مر المنطقي باللفظ فبالعرَض، وإن عثر النحوي بالمعنى فبالعرَض والمعنى أشرف من اللفظ، واللفظ أوضح من المعنى»(12).

نلاحظ أن جواب متى قد أبان عن نظرة ثنائية حاسمة، نظرة تفصل المعنى عن اللفظ فصلاً، وتجعل أحدهما بمعزل عن الآخر، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فهي تنشئ مفاضلة بين اللفظ والمعنى فتنتصر لهذا الأخير.

ومعلوم أن عبدالقاهر الجرجاني (ت 467هـ) قد بيّن في مصنفاته ولاسيما «دلائل الإعجاز» خطأ القول بالفصل بين اللفظ والمعنى ومن ثمة فلا فائدة ترجى من المفاضلة بينهما، باعتبار أن لكل طرف دوراً في القول ولا يمكن أن نجني من عزل أحدهما عن الآخر عزلاً أيديولوجياً إلا سوء الفهم والانتصار للمذهب الذي نتبناه دون دليل علمي مقنع. ولعل النظر في مقترحات اللسانيات الحديثة في تمثيل الأقوال يوقفنا على عودة الوئام بين المستويين المنطقي والتركيبي، في تقاسم الأدوار عند تحليل الجمل، فالمستوى السطحي يشتمل على البنية الصوتية أما المستوى العميق فيتكون من البنية الدلالية. وبذلك لا يمكن تخليص العلامة اللسانية من دالها أو مدلولها فهما متلازمان تلازم الوجه والقفا.

بل إن البحث عن نحو كلي، كما أشرنا إلى ذلك أعلاه، استوجب

استنفار النظريتين النحوية والمنطقية لتحقيق هذا الهدف، وقد عززت العلوم الحاسوبية الحديثة ضروب التعاون بين هذه العلوم المترابطة فضلاً عن العلوم المعرفية المجاورة لها كالرياضيات والمعلوماتية وعلم الأعصاب وعلم النفس المعرفي... في إطار معالجة اللغة الطبيعية معالجة آلية، بالخصوص.

بهذا المعنى يمكن الحديث عن خصومة قديمة – ماتت تاريخياً – بين النحو والمنطق، استُعيض عنها بالتعاون العابر للاختصاصات العلمية وهو من أهم سمات المعرفة العلمية الحديثة.

الهوامش

1) طبعاً هذه نظرة «قصووية» لا نتبناها، وإن كان ثمة من يقول بها خاصة من يدّعي بأن «الأعرابي هو صانع العالم». أما بعض الباحثين الآخرين فيرون أن حركة «الترجمة التي رعاها المأمون قد شكلت نقطة تحول في سير الثقافة الإسلامية بكل فروعها» انظر تمام حسان الأصول، دراسة إبستمولوجية لأصول الفكر اللغوي العربي، دار الثقافة، المغرب، ط 1، 1981، ص 56.

2) الشريف، محمد صلاح الدين، 2002، الشرط والإنشاء النحوي للكون، بحث في الأسس البسيطة المولدة للأبنية والدلالات، جامعة منوبة، كلية الآداب سلسلة اللسانيات، مج 16، تونس، ج 2، ص 1188.

3) الشريف، محمد صلاح الدين، 2002، الشرط والإنشاء النحوي للكون، ج 2، ص 1188. التشديد من عندنا.

4) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

5) المرجع نفسه، ص 1189.

6) نقلاً عن الودرني، أحمد، 2004، قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر عند العرب، من الأصول إلى القرن 7هـ/13م، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ط 1، ج 1، ص 121. والملاحظ أن هذا الرأي كتبه صاحب مدخل «في دائرة المعارف الإسلامية، الطبعة الفرنسية، ص 914.

7) نفسه.

8) ابن تيمية، الرد على المنطقيين، دار المعرفة، بيروت، ص 8، (التشديد لنا).

9) نفسه.

10) نفسه.

11) نفسه، نقلاً عن تمام حسان، الأصول، دراسة إبستمولوجية لأصول الفكر اللغوي العربي، دار الثقافة، المغرب، ط 1، 1981، ص 53-54.

12) أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تصحيح وضبط أحمد أمين وأحمد الزين، بيروت، المكتبة العصرية، 1953، الليلة الثامنة.



هؤلاء الشعراء ومعاركهم الزوجية..!!

مصطفى رجب(*)

يحفل تراثنا الأدبي القديم بطرائف ونوادر عديدة، وكلما كان الشعراء طرفاً في تلك الدوائر، ازداد تأثيرها الممتع في النفس، لما يسبغه الشعراء على المواقف المختلفة من ظرف وخفة ظل، وروح فكهة.

وسنختار هنا عدة مواقف وجد الشعراء أنفسهم فيها أطرافاً في معارك زوجية تختلف أسبابها، وكعادتهم، يهجون خصومهم أو يهجوهم خصومهم. وما أطرف أن يكون الخصمان في المعركة شريكي حياة: شاعراً وزوجته.

والشعراء حين يدخلون معركة، يدخلونها بأسلحتهم التقليدية وهي ألسنتهم الحداد التي تفيض بالتشويه والتشهير والافتراء واختلاق الأكاذيب، والسخرية من الخصم.

ويروي لنا الجاحظ في «الحيوان» ما أنشده إياه شاعر يسمى محمد بن يسير تزوج امرأة من غير أن يراها، فلما عاش معها استبشع منظرها فوصفها وصفاً قبيحاً، فقال:

(*) باحث مصري.

أنبئت أن فتاة كنت أخطبها عرقوبها مثل شهر الصوم في الطول
أسنانها مائة، أو زدن واحدة كأنها - حين يبدو وجهها - غول

وشهر الصوم أطول شيء عند الشعراء، لأنه يحرمهم من الملذات فهو يشبه طول عرقوبها بشهر الصوم، ويعد أسنانها فيجدها ما بين مائة سن، ومائة وواحدة!!

ويروي أن أعرابياً كان عليه ديون كثيرة، فاجتمع غرماؤه يطالبونه بمالهم عنده من ديون، وهو يدافعهم وينكر أن معه مالاً يسدد به، فلما طال بينهم وبينه التنازع والتدافع واشتد الجدال، طلبوا إليه أن يحلف بالطلاق من زوجتيه - وكان عنده زوجتان يكرههما معاً - فحلف للدائنين بالطلاق، من زوجتيه جميعاً، حانثاً، ثم هرب من تلك البلدة وأنشد:

لو يعلم الغرماء منزلتيهما ما خوفوني بالطلاق العاجل
قد ملتا، ومللت من وجهيهما عجفاء مرضعة، وأخرى حامل

وهذا أعرابي يتأمل دمامة وجه امرأته ويصفه لنا وصفاً دقيقاً، فيقول إن عينيها ضيقتان فلا تستطيع إيصال المرود إليهما لتكتحل:

ولا تستطيع الكحل من ضيق عينها فإن عالجته صار فوق المحاجر

وهذا أعرابي تزوج امرأة اسمها «صعبة» وعاش معها ثلاثين سنة في نكد مستمر، وعذاب متجدد، فضجر من الحياة معها، ونذر أن لو أراحه الله منها فلن يتزوج بعدها، فيقول:

ثلاثين حولاً لا أرى منك راحةً لهنَّك في الدنيا لباقية العمر!!
فإن انفلت من حبل «صعبة» مرة أكن من نساء الناس في بيضة العقر

[فهنك: - لأنك: أي إنك واللام لام الابتداء، وهي لهجة عربية تبدل الهمزة هاءً].

وقال أبو الأسود الدؤلي يتضجر من طول عشرته كذلك مع زوجته أم عوف:

أبى القلب إلا أم عوف وحبها عجوزاً، ومن يحبب عجوزاً يفند
كثوب اليماني قد تقادم عهده ورقعته ما شئت في العين واليد...!!

[يفنَّد: بفتح النون المشددة: يُلام ويؤاخذ].

وذات مرة اشترى أبو الأسود هذا جارية حولاء، فشعرت زوجته أم عوف بالغيرة لأن زوجته كانت ابنة عمه، ورأت في تلك الجارية الحولاء منافسة لها، فشنت على الجارية حرباً نفسية، وكانت كلما رأت زوجها أبو الأسود، والجارية واقفة أو جالسة قريباً منه، رفعت عقيرتها وقالت كأنها في سوق النخاسة: من يشتري جارية حولاء؟ فلما طال ذلك وتكرر قال أبو الأسود: يدافع عن جاريته ويغمز في امرأته:

يعيبونها عندي، ولا عيب عندها سوى أن في العينين بعض التأخر
فإن يك في العينين سوء فإنها مهفهفة الأعلى، رداح المؤخر

ومن أبواب الشجار الدائمة بين الشعراء وزوجاتهم، تقدم السن بأحد الطرفين والمرأة دائماً هي التي تدفع الثمن غالياً إذا تقدمت بها السن، لأن من عادة الشعراء التماس الجمال، ونشدان الربيع الدائم، وحدث مرة أن تأخر أعرابي في الزواج إلى أن بلغ الخامسة والأربعين فتزوج امرأة في مثل سنه، فقال له شاعر من أصدقائه:

وأعنَّست نفسك حتى إذا أتيت على الخمس والأربعينا
تزوجتها شارفاً فخمةً فلا بالرّفاء ولا بالبنينا
فلا ذات مال تزوجتها ولا ولد ترتجي أن يكونا
بها أبداً فالتمس غيرها لعلّك تعطى بغثٍ سمينا

وتزوج جهم الشاعر امرأة من بني فقعس، وباع إبلاً له ليدفع مهرها، فلما دخل عليها رآها عجوزاً فتحسر على إبله التي ضاعت، وتوقع لنفسه الموت أسفاً وندماً على يدي هذه العجوز الشمطاء، وكان اسمها «قمامة»!! فقال جهم باكياً:

وما لمت نفسي مذ فطمت بلحيةٍ — كما لمت نفسي في عجوز بني شمس
غبنت ولم أغبن غداة اشتريتها — وبعت تلاد المال بالثمن البخس
فإن مات جهمٌ غيلةً فاقتلوا به — قمامة إن النفس تقتل بها

وكانت نظرة العرب إلى تقدم العمر عجيبة، وفيها تحيز إلى جانب الرجال، فكانوا يقولون إن خير نصفي الرجل آخرهما (أي النصف الثاني من عمره) ففي هذه المرحلة من العمر؛ يذهب جهله، ويثوب حلمه، ويجتمع له رأيه، وإن شر نصفي المرأة آخرهما؛ يسوء خلقها، ويحد لسانها، وتعقم رحمها!!

ولذلك قال بعضهم يحذر من زواج العجائز:

لا تنكحن عجوزاً إن دعوك لها — وإن حبوك على تزويجها الذهبا
وإن أتوك وقالوا: إنها نَصَفٌ — فإن أطيب نصفيها الذي ذهبا

ومن الشعراء من تمنى الموت لنفسه أو لزوجته حتى يستريح من عذاب الحياة المؤلة التي تجمعهما. فهذا شاعر يدعو على تجار مروا ببلده والتقاهم وتعرف إليهم وكانوا هم الوسطاء الذين رشحوا له امرأته التي تزوجها، فهو يدعو عليهم ويدعو على نفسه بالموت، ويسخر مما كان في ليلة زفافها إليه من تطيب بالعود والحناء فيقول:

وقد مر تجر فاشتروا لي بناءها — وأثوابها، لا بارك الله في التجر
ولا فيَّ إذ أحبو أباها وليدةً — كأني مسقي يعل من الخمر
ولا بارك الرحمن في عود أهلها — غشية زفوها، ولا فيك من بكر

ولا بارك الرحمن في الرقم فوقه ولا بارك الرحمن في القطف الحمر
ولا جلوةٍ منها يحلينني بها ألا ليتني غيبت قبلك في القبر

[تجر: تجار، القطف: بضم القاف والطاء: من القطفية].

وهجا بعضهم امرأته فوصفها وصفاً حسياً شنيعاً، فهي بين البرغوث والبعوضة في ضآلة الجسم – والأذى بطبيعة الحال !! – ووجهها يذكر شاعرنا بوجوه القرود في قبحه ودمامته، بل إنه يراه أشد من القرود قبحاً، ولو أن الشيطان نفسه رأى وجهها لقضى يومه وليلته مستعيذاً الله من قبحها:

لها جسم برغوث وساقا بعوضة ووجه كوجه القرد بل هو أقبح
تبرق عينيها إذا ما رأيتها وتعبس في وجه الضجيع وتكلح
لها منظر كالنار تحسب أنها إذا ضحكت في أوجه الناس تلفح
إذا عاين الشيطان صورة وجهها تعوذ منها حين يمسي ويصبح!!

وأما ذلك الأعرابي فقد تمنى الموت لزوجته، وكاد يقتلها لولا أنه خشي ما يترتب على قتلها من أخذ بالثأر، فهو يقول لنا إنه كان يفكر كثيراً في أن يقتلها ثم يتوب إلى الله ويرجو مغفرته ولولا خوفه من عقاب الله لوضع السيف على رقبتها في موضع العقد واستراح منها:

لولا مخافة ربي أن يعاقبني وأنها عدة تقتضي وأوتار
لقد جعلت مكان الطوق ذا شطب وتبت بعد، فإن الله غفار

ويتحسر شاعر آخر على ما آل إليه حاله مع زوجته، ويسترجع أيام الخطبة حين خدعته بكحلها الفاتن، وأثوابها الملونة، وعطورها النفاذة، فلما عاش معها، وسبر طبعها، وملَّ من حديثها عن الحب، فاضت نفسه بهذه الأبيات يتحسر فيها على ما كان فيقول:

وما غرّني إلا خضابٌ بكفّها   وكحلٌ بعينيها وأثوابها الصّفر
تسائلني عن نفسها: هل أحبّها؟   فقلت: ألا، لا، والذي أمره الأمر!!
تفوح رياح المسك والعطر عندها   وأشهد عند الله ما ينفع العطر!!

على أن من الشعراء من فضل الطلاق على تمني الموت، ورأى في الطلاق خلاصاً من جحيم حياة زوجية لا سكن فيها ولا سكينة، ولا حب فيها ولا حنان، فهذا شاعر يقول لزوجته إن ليلة طلاقها ستكون أحب إليه من ليلة دخوله بها:

تجهّزي للطّلاق وانصرفي   ذاك جزاء الجوامح الشمس
لَلْيلَتي حين بِت طالقةً   ألذ عندي من ليلة العرس

الزوجات يرددن الصاع صاعين:

وإذا كان الشعراء يستعينون بألسنتهم الحداد للانتقام من نسائهم، والسخرية من دمامتهن، أو كبر أعمارهن، فإن من النساء أيضاً شاعرات انتقمن لأنفسهن، وهجون أزواجهن، وعبرن عن ضيقهن ومللهن من حياتهن الكئيبة مع أزواج مزعجين لا يريحون ولا يستريحون.

فهذه شاعرة تسمى عصيمة الحنظلية تختنق من سوء خلق زوجها، وتشعر بأن بيتها سجن، أو حفرة مملوءة بالدخان حين يكون زوجها بالبيت، فهي تتمنى أن يأخذ السفر زوجها فلا يعود إليها، بل إنها لو استطاعت لافتدت نفسها من حياتها معه بمائة من الإبل تدفعها لمن يخلصها من هذا السجن:

كأن الدار حين تكون فيها   علينا، حفرة ملئت دخانا
فليتك في سفين بني عبادٍ   فتصبح لا نراك ولا ترانا
فلو أن البدور قبلن يوماً   لقد أعطيتها مائةً هجانا

ونتقدم خطوة أكبر مع امرأة من بني ضبة تسخر من زوجها الدميم ذي القدمين المقوستين، وهو زوج يبغضه كل من يعرفه، فهي حين تدعو عليه تجد دائماً من يؤمن على دعائها تشفياً منه، وتعبيراً عن بغضه، وتتمنى لو أن الأقدار فرقت بينهما تفريقاً لا لقاء بعده بحيث تكون هي في أقصى الشرق في الصين، ويكون هو في أقصى الغرب في أوروبا فتقول تلك الضبية:

تراه أهوج ملعوناً خليقته يمشي على مثل معوج العراجين
وما دعوت عليه قط ألعنه إلا وآخر يتلوه بآمين
فليته كان أرض الروم منزله وأنني قبله صُيِّرتُ في الصين

وكما عبر بعض الشعراء عن ندمهم على زواجهم لدرجة أنهم كانوا يفضلون الموت على هذه الزيجة فكذلك كان شعور بعض الزوجات تجاه أزواجهن. فهذه جمرة الأزدية تذكر زوجها أبا وائل فتصفه بأنه ليس من وجوه الرجال، وتتمنى أن لو كانت ماتت ولم تتزوجه:

لعمرك ما إن أبو وائلٍ إذا ذكر القوم بالطائل
فياليتني لم أكن عرسه وعُوجلت بالحدث العاجل

وزوجت امرأة تسمى أم جحدر ابنة لها من رجل قبيح المنظر فقالت إن الذين وصفوه لها خطيباً لابنتها غشوها غشاً كبيراً فليتها حين وُصف أنها تحققت منه وتأملت وجهه ورجليه:

لقد دلس الخطاب يا أم جحدر لكم في سواد الليل إحدى العظائم
ألم تنظري – حييت يا أم جحدر – إلى وجهه أو تنظري في القوائم

فلما تمعنت فيه أبدت أسفها وقالت قبَّح الله الطلعة وأنشدت:

وإن أناساً زوجوك فتاتهم لجدُّ حراص أن يكون لها بعلُ

ولكن العجب أن يكون الزوج شاعراً والزوجة شاعرة، ويتبادلان السخرية والسباب، فهذا شاعر يرى زوجته تمر أمامه في البيت فيقول إنه لو خُيِّر يوم تزوجها بينها وبين حية عظيمة لاختار الحية بدلاً من زوجته، وقضى بقية حياته يمرح ويسرح مع الرعاة في الجبال:

تلك التي لو أنني خيرتها أو حية همازة الأسنان
لاخترتها بدلاً بها وغزلتها وصدرت ذا جذلٍ مع الرعيان

فترد له الصاع صاعين، فتمعن في ذم عيوبه فهو عجوز لا خير لامرأة فيه ولم يبق منه إلا لسانه الطويل الشتام، ويتشبث بالشباب مع أن ظهره قد انحنى ووجهه قد تغضن فكثر عليه الذباب، فلو أنها خُيِّرت يوم تزوجته بينه وبين كلبها «ذكوان» لاختارت الكلب ولم تختره:

يارب شيخٍ قد تولى خيره ذرب اللسان كأنه ظربان
يرجو الشبابَ وقد تحنى ظهره وعفاه – بعد منامه – الذبان
ذاك الذي لو أنني خيرته لم أرتضيه بكلبنا «ذَكوان»

ولكن في المقابل هناك نساء يحفظن العهد، ويستمسكن بالود، فهذه امرأة شاعرة طلقها زوجها ثلاث طلقات، فتزوجت محللاً، فأعجبته ورفض المحلل أن يطلقها، فبقيت على مودتها لزوجها القديم تتذكره أول يومها عندما تستيقظ، وآخر الليل عندما تنام، ولكنها لا تملك له إلا هذا الود الصافي وأن تظل دائماً وفية له طوال عمرها، تنصحه بما ينفعه إذا استنصحها وترشده إذا استرشدها فبعثت إلى زوجها تقول له:

قُصاراك مني النصح مادمتُ حيةً وود كماء المزن غير مشوب
وآخر شيءٍ أنت في كل هجعةٍ وأول شيء أنت عند هبوبي

وقالت تصف حالها مع هذا المحلل:

لِمن بكرةٌ مطروفةُ العين نازعٌ معذبةٌ في حبل راعٍ يهينها؟!!

تحايل الزوجات:

ومن الزوجات من توقع بزوجها في مهاوي الضيق بكثرة مطالبها، مثل امرأة أبي دلامة التي أمرته أن يطلب إلى الخليفة المنصور أن يهبه مالاً ومزرعة. فذكر أبو دلامة ذلك للخليفة المنصور في قصيدته الشهيرة:

إن الخليط أجد البين فانتجعوا وزودوك خبالاً، بئس ما صنعوا

إلى أن قال فيها يذكر سوء خلق زوجته ويصف جسمها وصفاً مشيناً ويصف إلحاحها عليه، فيقول:

لا والذي يا أمير المؤمنين قَضيَ لكَ الخلافة في أسبابها الرُّفَعُ
مازلتُ أخلصها كسبي فتأكلهُ دوني ودون عيالي ثم تضطجعُ
شوهاء مَشْنُّية في بطنها بجرٌ وفي المفاصل من أوصالها فدعُ
ذكرتها بكتاب الله حرمتنا ولم تكن بكتاب الله ترتدع
فاخرنطمت ثم قالتْ وهي مغضبةٌ: أأنت تتلو كتاب الله يا لُكَعُ؟!!
اخرجْ لتبغ لنا مالاً ومزرعة كما لجيراننا مالٌ ومزْدَرَعُ
واخدع خليفَتنا عنا بمسألة إن الخليفة للسؤال ينخدع

فضحك المنصور، وقال لرجاله: أرضوها عنه، واكتبوا لها ستمائة جريب عامرة وغامرة (الجريب: قطعة معينة من الأرض، والعامرة: المزرعة والغامرة: البور) فقال أبو دلامة: أنا أقطعك يا أمير المؤمنين أربعة آلاف جريب غامرة من الحيرة إلى النجف وإن شئت زدتك!!

فضحك المنصور وقال: اجعلوها كلها عامرة!!.

بيوت الشعراء من زجاج:

والبيوت أسرار كما يقولون، وهذا صحيح إلا عند الشعراء، فبيوت الشعراء كأبيات الشعر، تنم عما وراءها، فلا تكون لبيوتهم أسرارها الخاصة. فالشعراء غالباً ما يلجأون إلى الشعر يستظلون به من قيظ حيواتهم الخاصة وزوجات الشعراء فدائيات بغير شك، إذ يقبلن الحياة مع رجال ليلهم نهار، ونهارهم ليل، أحزانهم طويلة، وأفراحهم طفولية مفاجئة، آمالهم معلقة بخيوط أشعة القمر الفضية، وسعادتهم تبدأ مع شقشقة العصافير.

وقد حفظت لنا كتب التراث العربي الأدبية نماذج شتى من حياة الشعراء الذين وصفوا مشاكلهم الزوجية، كما زخرت تلك الكتب بقصص الشعراء العشاق الذين حيل بينهم وبين محبوباتهم حيناً بسبب صرامة التقاليد، وحيناً بأسباب أخرى.

ولما كان الشعر أقرب إلى حياة الألم والحرمان والعذاب، منه إلى حياة النعيم واللذة والهناءة، فإننا سنستعرض فيما يلي بعض أشعار القدماء، أو بتعبير آخر سنتسلل إلى بيوتهم لنرى كيف كانوا يعيشون حياتهم الزوجية.

وأول شاعر سترون بيته هو يزيد بن حبناء، أحد شعراء الخوارج الفرسان، إنه مسافر في إحدى الغزوات الإسلامية على الحدود، وهاهي ذي زوجته تكتب إليه رسالة، لا تبثه فيها شوقاً وحنيناً، ولا تسطر له فيها سطوراً تثبت أقدامه عند الحرب، لا تحدثه عن الشجاعة أو البسالة، وإنما تحدثه فيها عن نفسه وتسأله عن السبب في عدم إرساله الهدايا إليها، وتلومه على تقصيه في إرسال الغنائم إليها، وهاهو ذا يزيد يخلو إلى نفسه فيدندن قليلاً، ثم هاهو ذا يستخرج من جيبه ورقاً وقلماً ويخط إلى زوجته رسالة

يشرح فيها ظروفه لزوجته التي يحبها يسألها فيها ألا تعجب، وأن تتريث لأنه لم يجمع من المال ما يكفي لشراء هدايا لها:

ذري اللوم، إن العيش ليس بدائم ... ولا تعجلي باللوم يا أم عاصم
فإن عجلت منك الملامة فاسمعي ... مقالة معني بحقك عالم
ولا تعذلينا في الهدية، إنما ... تكون الهدايا من فضول المغانم

ونترك يزيد بن حبناء يتلطف مع زوجته في الرد، ويذكر لها أنه يعرف حقوقها ويعنى بها، وأن الهدايا ستجيئها في وقتها عندما تزداد مغانمه.

وننتقل إلى شريح القاضي فنراه يلوم زوجته، ويعيق بها وهو يربيها ويؤدبها فيشرح لها أن حبه لها لن يستمر إذا ما دأبت على استفزازه، وينصحها أن تتركه وشأنه إذا رأته غاضباً ساخطاً لأن الحب والغضب يتصارعان إذا اجتمعا في القلب فينهزم الحب:

خذي العو مني، تستديمي مودتي ... ولا تنطقي في سورتي حين أغضب
فإني رأيت الحب في القلب والأسى ... إذا اجتمعا لم يلبث الحب يذهب

ثم ننتقل إلى بيت شاعر يضطرب الرواة في ذكر اسمه فيذكرونه أحياناً باسم أبي دهبل الجمحي، وأحياناً باسم أبي دعبل القريعي ونحن نختار الاسم الأول لأنه أكثر شيوعاً، ولعل الاختلاف مرجعه إلى التصحيف، إن أبا دهبل هذا رجل رزقه الله زوجة غير صالحة، تسومه العذاب، وتنكد عليه حياته، إنه منزو في ركن من أركان بيته يلفه حزن عميق، وتلوح على خده دموع ندم غرار، ما هذا؟ إن أبا دهبل يبكي وإنه يدعو على نفسه، يتمنى لو أنه لم يخطب زوجته تلك، فهو يقول ليت بعيري ضل بي الطريق يوم ذهبت أخطبتها وليتني سرت عشرة أيام في طريق مائل بعيد عنها ثم رجعت دون أن ألقاها أو أخطبها:

ياليتني يوم ذهبت خاطبا

لقاني الله طريقاً شاطبا
لا أمماً منها ولا مقاربا
حى إذا ما سرت عشراً دائبا
ضل بعيري فرجعت خائبا

فلنترك الرجل لحزنه ولنتسلل قبل أن يرانا فيفتك بنا، وكفاه ما به من ندم وحسرة.

وإذا كان أبو دهبل يتحسر على زواجه ممن خطبها، ويتمنى أن لو كان قد أخطأ الطريق، فهانحن أولاء نرى رجلاً آخر يثأر لنفسه من مخطوبته التي رفضته. إنه حنظلة الخير بن أبي رهم بن حسان أحد بني الغوث من قبيلة طيئ ويسميه الرواة الراهب الطائي، كان حنظلة قد غزا مع كسرى فهلك قومه، وضاعت أموالهم، فعاد خائباً، وبعد وقت غير طويل تقدم يخطب امرأة فرفضته لأنه لا أهل له ولا مال فقال:

تلك ابنة العدوي قالت باطلاً … أزرى بأهلك قلة الأموال
إنا لعمر أبيك يحمد ضيفنا … ويسود سيدنا على الأقلال
غضبت علي أن اتصلت بطيئٍ … وأنا امرؤ من طيئ الأجيال
أحلامنا تزن الجبال رزانةً … ويزيد جاهلنا عن الجهال

فهو يرد على اتهامها له ويزعم أنه من قوم تشكرهم ضيوفهم، ويسود سادتهم ولو قلت أموالهم، ويفخر بأنه من طيئ التي تشبه الجبال في الثبات والرسوخ وتتصف بالحلم وهو علامة الحكمة والجهل (الظلم) وهو علامة القوة. وقد أشار الآمدي إلى أن الفرزدق سرق بيته المشهور:

أحلامنا تزن الجبال رزانة … وتخالنا جناً إذا ما نجهل

من البيت الأخير من أبيات حنظلة الطائي.

ومن خطبوا فرفضوا أيضاً فراصي بن عتبة الأزري، خطب ابنة عم له وكان يهواها فلم يزوجوه إياها، وتزوجت من غيره ولكنه لم ييأس، ولم يستطع أن ينسى حبه القديم، فهو سينتظر عسى أن يطلقها زوجها، أو يموت عنها فيتقدم إليها من جديد:

تربص بها ريب المنون لعلها تطلق يوماً أو يموت حليلها

ثم ننتقل إلى فريق آخر من الشعراء الذين أصاب حياتهم ألم بسبب زوجات آبائهم، فهاهو ذا القلاخ بن زيد أحد بني عمرو بن مالك، تزوج أبوه بعد وفاة أمه امرأة مشاكسة تكيد الابن وتعمل على التفرقة بينه وبين أبيه، فهو يتحسر على نفسه ويتوجه بالحديث عن أبيه وجهة المعاتبة واللوم، فيذكره بأنه أقرب رحماً إليه من زوجته الجديدة، فهو ابنه الذي يذود عنه إذا دهمه بأس، ويقاتل عنه إذا كانت الحرب، أما زوجته فلن يكون شأنها إذا اشتد البأس إلا شأن سائر النساء: البحث عن زينتها ولهوها:

يخصص زيد زوجه فيطيعها علي، وللواشي أغش وأكذب
فلو جاء يوم ينشف البأس ريقه لقاتلت عنه اليوم، وهي تخضب
ولا يستوي يا زيد درج ومجمر وصدر سنان في الحروب مجرب

وهذا الفرات بن أبي الخنساء الجشمي (من بني تميم) خطب امرأة فرفضته ثم تزوجت أباه، فهو يهزأ من اختيارها ويصف زوجها – أباه – بأنه عجوز أشمط شاب شعره وزاغ بصره، ووهن عظمه، فلا خير فيه لزوجة شابة مازالت في ميعة الصبا ومقتبل العمر وشرخ الشباب:

يا أم علوان هلا كنت قلت لهم إذ يقرنونك: إني أبغض الشمطا
ما خير زوج فتاها لا يداعبها وإن تنقط ألا يبصر النقطا
ألم تري شيخكم شابت مفارقه واللحم عن عضده قد ضل واختلطا

أما الشعراء المحرومون الذين يحال بينهم وبين معشوقاتهم فظلوا

يتباكون على حبهم القديم، ويتسقطون أخبار محبوباتهم من بعيد، فمنهم عثمان بن سالم أحد موالي الحجاز، كان يعشق امرأة من بني عمرو بن كلاب تسمى شعثاء وشاءت الأقدار أن تتزوج شعثاء هذه الفضل بن الربيع الوزير، وذهبت مع زوجها إلى الحج، وبينما هما عائدان مر العاشق القديم عثمان بن سالم فرأى محبوبته وقد ضربت لها قبة فخمة يقوم حولها جنود غلاظ شداد فثارت كوامن أشجانه، وتذكر ألمه القديم الجديد:

نأت شعثاء عنك فما تزور ... ولطت دونها عنك الستور
فراحت في القباب الحمر خود ... مبتلة لها وجه نضير
وأمست دونها حرس شديد ... وأبواب مظاهرة ودور
أتانا البين من شعثاء بغتاً ... وذلك عندنا حدث كبير

ومنهم عبدالله بن جحش الذي يبدو من حديث المؤرخين عنه أنه كان يعاني من زوجة مشاغبة، تلومه إذا تأخر عن موعد وصوله إلى البيت، ربما لأنها كانت تعلم أن له عشيقة أخرى تسمى ظمياء يزورها فيقضي معها وقتاً سعيداً يستروح فيه أنسام سعادة لا يراها في بيته.. فهو يقول:

خليلي من عوف عفا الله عنكما ... ألماً بها إن كان يرجى كلامها
فإن مقيلاً عند ظمياء ساعة ... لنا خلف من لومة سنلامها

وهذا رجل تشيع قصته في كتب التراث دون أن يذكر لنا المؤرخون شيئاً عن اسمه أو عصره تزوج امرأة جديدة، فكانت جارية المرأة الجديدة تمر على بيت المرأة القديمة وتنشد قول الشاعر:

وما يستوي الثوبان: ثوب به البلى ... وثوب بأيدي البائعين جديد

فأرسلت المرأة القديمة جاريتها لتمر أمام بيت المرأة الجديدة لكي تنشد قول الشاعر:

نقل فؤادك حيث شئت من الهوى ... ما الحب إلا للحبيب الأول

كم منزل في الأرض يألفه الفتى وحنينه أبداً لأول منزل

ويروون أحياناً قصة مشابهة، تمر فيها جارية المرأة الجديدة على بيت القديمة فتنشد:

قالوا نكحت صغيرة فأجبتهم أشهى المطي إليَّ ما لم يركب
كم بين حبة لؤلؤ مثقوبة نظمت، وحبة لؤلؤ لم تثقب

فتمر جارية القديمة ببيت الجديد فتنشد:

إن المطية لا يلذ ركوبها حتى تذلل بالزمام وتركب
والدر ليس بنافع أصحابه حتى يؤلف بالنظام ويثقب

وقد اجتهد الشعراء في بذل النصح للشباب الذين لم يتزوجوا، فوضعوا لهم صفات المرأة التي تستحب خطبتها حتى لا يقعوا فيما وقع فيه أسلافهم ممن عاشوا حياة كئيبة خالية من السعادة فيروي لنا الأبشيهي قول الشاعر:

صفات من يستحب الشرع خطبتها جلوتها لأولي الألباب مختصرا
صبية ذات دين زانه أدب بكر، ولود حكت في نفسها القمرا
غريبة لم تكن من أهل خاطبها تلك الصفات التي أجلو لمن نظرا
فيها أحاديث جاءت وهي ثابتة أحاط علماً بها من في العلوم قرا

ويروي لنا الأستاذ يحيى حقي هذه الطرفة القصصية الرائعة التي نختم بها المقال:

بعث امرؤ لأبي عزيزة مرة برسالة يبكي ويضحك ما بها
فيها يقول أريد منك صبية حسناء معروف لديكم أصلها
وأديبة وعفيفة ولطيفة وكريمة وحليمة في عقلها
قد أحرزت في العلم غير شهادة وعلى النساء تفوق بفضلها
وتكون أيضاً ذات مال وافر تعطيه من بعد الزواج لبعلها

وأريـد مـنـهـا أن تـكـون مـطـيـعـة أمـري فـتـتـبـعـنـي وتـتـرك أهـلـهـا

فرد عليه أبو عزيزة قائلاً:

وافـى كـتـابـك سـيـدي وقـرأتـه وعـرفـت هـاتـيـك المـطـالـب كـلـهـا
لـو كنت أقدر أن أرى من تشتهي طـلـقـت أم عـزيـزة وأخـذتـهـا

وهكذا يقدم لنا تراثنا الشعري العربي صوراً رائعة للإنسان الشاعر في حياته الخاصة، سعيداً، محروماً، قلقاً، معذباً، حائراً، عاشقاً، صابراً... وهي سمة يتميز بها عطاء تراثنا المعطاء.



استنساخ الاستعمار القديم..؟!

جاسم محمد زكريا (*)

كم بدت قريبة هي المسافة بين شركة الهند الشرقية؛ التي مكنت مائة ألف من الإنجليز ومواليهم من السيطرة على شبه القارة الهندية قرون طويلة، وبين إمبراطوريات النفط والسلاح - الشركات متعددة الجنسية - التي تريد إعادة تمثيل الدور ومخالفة التاريخ، وإرجاع عقارب الزمن إلى الوراء خلافاً لسنن الكون وناموس الحياة. وكم بدا وجه الشبه كبيراً بين المقاومين في فلسطين والعراق ولبنان وأفغانستان. وبين ثوار الصين «البوكسير»، وهم يقاومون غزوة الغرب القذرة في حرب الأفيون الأولى.

إن الشركات متعدية الجنسية «Trunsnational Corporations»(i)، ويسميها البعض متعددة الجنسية، وهناك من يسميها الشركات الكوكبية «Global Corporations». **نفضل تسميتها بالاحتكارات الغربية**، لاعتقادنا بمطابقة الاسم المقترح مع حقيقة هذه الشركات، إذ إن 472 شركة منها تتخذ في الغرب موطناً، هذا بحسبان أن اليابان تصنف في الإطار العربي، وبحسبان أن كوريا الجنوبية ذات الـ 13 شركة والبرازيل ذات الـ 5 شركات، إنما تصنف - اقتصادياً - في الإطار ذاته بالتبعية»(ii).

(*) باحث سوري.

ومن الجدير التذكير به أن تلك الشركات؛ وبحسبانها **النواة المركزية للعولمة**، تشن حرباً معلنة ضد أية محاولة لمراقبة عملها، خاصة وأن هيكلة الاقتصاد العالمي الجديدة باتت تتيح لها جمع أرباح فائضة، وتأمين أسواق لمنتجاتها، والضغط على أسعار المواد الأولية، والحفاظ على احتكار التكنولوجيا بيسر وسهولة، من خلال حركة تركيز غير مسبوقة عبر الاندماج أو التملك، لم تستثن أي قطاع ولا أية منطقة في العالم؛ لأنها مسؤولة ليس عن أرباحها فحسب بل كذلك عن تنمية واستمرار قوة المجموعات الكبرى في الشمال القوي الغني.

واستطاعت هذه المنزلة أن تمنحها قوة أكبر إزاء الحكومات والدول حيث تمارس أنشطتها؛ لاسيما أن هذه الدول قبلت – رهبة أورغبة – التخلي عن مراقبة العمليات المالية ومراقبة الصرف وحركات الرساميل؛ وفي الوقت ذاته تستند كبريات التروستات في العالم على قوة دولها لتغليب مصالحها في المفاضات الدولية، مستعملة الوسائل السلمية والدبلوماسية حيناً، والحضور العسكري في أحيانٍ أخر؛ وتتمتع تلك الاحتكارات الصناعية أو المالية بحرية في التحرك والقرار غير مسبوقة، مكنتها من احتكار دور البطولة على مسرح السوق العالمية.

بالإضافة لذلك فإن تلك الشركات العملاقة؛ تتعامل بمنهاج القوة لغة الغرب الأثيرة؛ إذ إن معظمها تملك حكومات موازية لحكومات الدول.. بكل معنى الكلمة!! ترسم سياساتها وتشرف على تنفيذها، وتقوم من خلال ذلك بتصدير صناعات الغرب؛ فتجني ثمارها وتحتكر أسرارها، وأما إصرارنا على وصف تلك الشركات الهائلة بالاحتكارات، فإنه يتطابق بدوره مع استئثارها فعلياً بناصية المرتكزات الحقيقية للتقانة، بحسبانها الوسائل الجديدة للسيطرة على صعيد عالمي، ومن حيث هي كذلك، فقد صنفها

د. سمير أمين في خمسة أصناف وأطلق عليها تسمية جامعة هي «الاحتكارات الخمسة الجديدة»، التي تتضمن:

1 - احتكار التكنولوجيا الحديثة الرفيعة من خلالها، تتحول صناعات الأطراف التي تنتج من أجل الأسواق العالمية المفتوحة، إلى نوع من الإنتاج من الباطن، تتحكم الاحتكارات المركزية في مصيرها، وتصادر الجزء الأكبر من الأرباح المحققة من ورائها.

2 - احتكار المؤسسات المالية ذات النشاط العالمي، وهو احتكار يكمل عمل السابق في تدعيم هيمنة المراكز على التصنيع من الباطن في الأطراف.

3 - احتكار القرار في الحصول على الموارد الطبيعية واستخدامها على صعيد المعمورة، والتحكم في خطط تنمية هذه الموارد، والتلاعب في أسعار الخامات، بل وأحياناً الاحتلال العسكري للمناطق الغنية بهذه الموارد.

4 - احتكار وسائل الإعلام على صعيد عالمي، وهو وسيلة فعالة من أجل التأثير على تكوين الرأي العام عالمياً وقطرياً.

5 - احتكار لوسائل العسكرية التي تتيح التدخل (من بعيد) دون الخوض في عمليات حربية طويلة ومكلفة بشرياً[iii].

إن القوة الضاربة التي تمتلكها تلك الاحتكارات، مكنت لها من تملك ناصية السلطة الفعلية في عدد من دول العالم النامي، بل إن بعض حكوماتها أصبحت تكتفي بالسلطة الشكلية في أحيانٍ كثيرة[iv]؛ وهذا أمر - بلا ريب - يعود بنا إلى أصل العلاقة بين أصول هذه الشركات، ودول العالم النامي، وبما يدعو إلى حذرٍ جدي إذا ما تعلق الأمر بسيادة الدولة، خاصة وأن هذه الشركات تستحوذ على عدد من العناصر، **مكّن لها أن تكون المستأثر الأكبر**

بتدفق وانتقال التكنولوجيا ورؤوس الأموال في شتى أنحاء المعمورة، ونبين – بإيجاز – أهم هذه العناصر:

أ - الضخامة:

نظراً للحجم الهائل، الذي تمتلكه هذه الاحتكارات العملاقة، فإن المقاييس التقليدية كرقم العمالة أو حجم رأس المال لا تصلح، والمقياس المتبع لقياس أبعاد هذه الاحتكارات هو المقياس المسمى رقم المبيعات، والشركة الأولى بين أكبر 500 احتكار من هذا النوع عالمياً، حققت إيراداً في عام 2006م مقداره 671 مليار دولار، وهي شركة «سيتي جروب» الأمريكية.

ب - تنوع الأنشطة:

فالشركة الدولية للتلغراف والهاتف ITT تمتلك شبكة فنادق شيراتون المنتشرة في مدن العالم كله تقريباً، وشركة ليون لمياه الشرب تمتلك عدداً من الصحف، بيد أن أهم ما يميز تنوع أنشطة هذه الاحتكارات هو انتشار التخصص، والمثال الأوضح على ذلك «طائرة الكونكورد» التي تدخل في بنائها مكونات من إنتاج ثلاثين ألف مصنع موزعة في أقطار متعددة.

جـ - الانتشار الجغرافي:

وتنتشر هذه الاحتكارات عبر فروعها في الشركات التي تسيطر عليها في معظم دول العالم، وتمتلك كل منها بنكاً ومركزاً للمعلومات وآخر للخدمات المالية، وترتبط مع بعضها البعض بأنظمة إدارية ذات تقانة عالية في مجال المعلوماتية والاتصالات، ويطغى عليها استخدامها اللغة الإنجليزية في شتى فروعها والدولار الأمريكي كعملة رئيسة فيها أيضاً.

د - تعبئة المدخرات العالمية:

فالاحتكارات الغربية لا تنتقل عبر بلدان العالم تجر أموالها خلفها، بل تعتمد – فضلاً عن أموالها – على الاقتراض من المصارف المالية الكبرى، أو حتى من الجمهور مباشرة عبر سندات بالعملة المحلية في أقطار انتشارها، إذ من القواعد الأساسية في تلك الاحتكارات؛ إلزام كل شركة تابعة بأن توفر محلياً أقصى ما يمكن من التمويل اللازم لها، ويتم بأشكال مختلفة منها: المشروعات المشتركة، طرح أسهم في السوق المالية المحلية... أي أنها تمتص الكتلة النقدية المحلية ثم تعيد إفرازها، وربما من دون أن تأتي من مركزها بفلس واحد...؟!

هـ - اصطياد الكفاءات:

تستقطب هذه الاحتكارات – لما توفره من إمكانيات – الكفاءات المتميزة وتقوم بتداولهم عبر فروعها، كما أنها تتبع سياسة «Head hunting» اصطياد الرؤوس»[٧] النابغة في شتى ميادين العلوم، ثم تتولى الإنفاق عليهم وربطهم بها منذ مراحل الدراسة الجامعية الأولى، **حتى إذا ما آن أوان عطائهم أخذتهم تلك الاحتكارات جنوداً في كتائبها**.

ولعل أهم ما تجدر الإشارة إليه – في هذا المقام – أن من القواعد الأساسية في عمل الشركات متعددة الجنسيات؛ إلزام كل شركة تابعة بأن توفر محلياً أقصى ما يمكن من التمويل اللازم لها، وأن توفر – أيضاً العمالة المحلية بأجور قياسية، إذ لا يمكن مقارنتها إطلاقاً، وما يتقاضاه نظرائهم في المواطن الأصلية لتلك الشركات؛ بل ربما يتم ذلك – أحياناً – بالعودة من جديد إلى اعتماد معايير للعمل من حيث التوقيت والتأمين والراحة والضمان مخالفة؛ لتلك المكتسبات التي تحققت للطبقة العاملة، بل حتى لمعايير منظمة العمل الدولية.

ومنظمة العمل الدولية – كما هو معلوم – هي مصدر لعدد من العلاقات المميزة للمجتمع الصناعي مثل تحديد ساعات العمل في ثمان ساعات، وسياسات الاستخدام وسياسات أخرى تعزز السلامة في مكان العمل والعلاقات الصناعية السليمة. ولن يكون بمقدور أي بلد أو صناعة تحمل اعتماد أي من تلك الأمور في غياب عمل مماثل ومتزامن من قبل الآخرين. وتشكل منظمة العمل الدولية الإطار المؤسسي الدولي، الذي يجعل من الممكن مواجهة مثل هذه القضايا، وإيجاد حلول تسمح بتحسين ظروف العمل في كل مكان. وفي العام 1944 جرى توسيع صلاحيات المنظمة بوضع معايير جديدة؛ تشمل قضايا أكثر عمومية تتعلق بحقوق الإنسان؛ واليوم تتمثل الأهداف الاستراتيجية الأربعة لمنظمة العمل الدولية في:

1 – تعزيز المبادئ والحقوق الأساسية أثناء العمل وإنفاذها.

2 – خلق فرص أكبر للنساء والرجال للحصول على وظائف مناسبة.

3 – تحسين مستوى الحماية الاجتماعية وتغطيتها للجميع وزيادة فعاليتها.

4 – تعزيز الحوار ثلاثي الأطراف والاجتماعي.

وختاماً نقول: إن الشركات متعددة الجنسية القائمة اليوم، تشبه في المضمون والرؤية والأهداف الشركات الغربية القديمة «شركة الهند الشرقية مثلاً»، التي كانت الأداة المميزة للاستعمار خلال القرنين السادس والسابع عشر، بل حتى نهاية القرن التاسع عشر؛ وقد منحتها الدول الاستعمارية – حينذاك – جزءاً من السلطة والسيادة، بل مكنتها من توظيف القوات العسكرية وفرض الضرائب والقيام بالأعمال الإدارية، ويبدو أن الاحتكارات المعاصرة أكثر استغلالاً لدول العالم الثالث من أسلافها في عهد الاستعمار القديم.

من أجل ذلك، ينبغي على الدول النامية ألا تنسيها الفرحة بتدفق

الاستثمارات الأجنبية؛ تلك الحقائق؛ والتي يمكن أن يضاف إليها الكثير؛ خاصة مع مكنة الشركات متعددة الجنسيات؛ في اختراق سيادة الدولة على الكتلة النقدية، والسيولة المالية داخلها بحسبانها من أهم العناصر السيادية، إذ أنه وعلى الرغم من أن التحكم بالنقد عنصر رئيس لا يمكن للدولة أن تتخلى عن السيطر عليه؛ كما لا يمكنها أن تتخلى عن سيطرتها على قواتها العسكرية، لأن للجيوش خاصيتها الوطنية المحضة، وكذلك صك النقود وتداولها وتحديد قيمتها خاصية سيادية رئيسة؛ فإن هذه الشركات لها أذرع طويلة ووجوه متعددة تمكنها من إخراج النقد وإدخاله عبر وسائل شتى، ولنا أن نتذكر الانهيارات المالية الكبرى التي عصفت بالنمور الآسيوية، وأوشكت أن تجعلها قطط وادعة..!!

هوامش البحث

i) See: Shiely "W.P", Power & choice: Am Introdction to science, 3ed edition, McGraw - Hill Inc, New York, 1993, p 172.

ii) انظر: د إسماعيل صبري عبدالله، أبرز معالم الجدة في نهاية القرن العشرين، مجلة عالم الفكر، المجلد 26، العددان الثالث والرابع، 1998، ص 453.

iii) ولمزيد من التفصيل؛ انظر: د برهان غليون ود سمير أمين، ثقافة العولمة وعولمة الثقافة، دار الفكر، الطبعة الثانية، دمشق، 2000، ص 80.

iv) JENES "C.W", Law, freedom and welfare, Strevens & sons London, 1963.

ولمزيد من التفصيل، انظر: د محمد بجاوي، من أجل نظام اقتصادي دولي جديد، تعريب: د جمال مرسي وبن عمار الصغير، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص 42.

v) انظر: د إسماعيل صبري عبدالله، مرجع سابق، ص 454-458. ولمزيد من التفصيل انظر: د إيمانويل فالرشتاين، إعادة بناء الرأسمالية، تعريب: إيمان شمص، مجلة شؤون الأوسط، العدد 71 (نيسان/ أبريل) 1998.



ابن خلدون وفلسفة الحكم
قراءة معاصرة

محمد الجبر[*]

قلائل في تاريخ المعرفة قديماً وحديثاً، أولئك الذين بلغوا مكانة ابن خلدون[1] وقليلة هي الكتب التي يمكن وصفها بأنها تأسيسية ومفصلية مثلما هو كتابه: «كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر، ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر»[2] حتى ليجوز القول: إن هذا الكتاب هو حد فاصل بين ما قبله وما بعده، ويصح أن ينظر إلى مراحل الثقافة التاريخية من خلال تحقيبها إلى ما قبله وما بعده، ويصح أن ينظر إلى مراحل الثقافة التاريخية من خلال تحقيبها إلى ما قبل ظهوره، عمل من نوعه أنتجه أي عقل في أي زمان وأي مكان وعندما يعطيه «توينبي» هذه القيمة، وهو المشهود له في عصرنا بين طليعة كبار المؤرخين والباحثين في فلسفة التاريخ، فإنه يتجنَّب المبالغة والتجني في وقت واحد، فالأولى أي المبالغة تجنبها عندما دقَّق في التوصيف، وابتعد عن الإطلاقية فقال: «إنه أعظم عمل في عصره لهذين العملين، وإن لم يكن في لحظة التأسيس يعي أو يتصور أنه سيُنظر إليه على هذا النحو في المستقبل بالنسبة إلى زمانه

(*) باحث سوري.

وصولاً إلى زماننا بعد ستة قرون على وفاته (1406هـ). أما التجني فقد تجنّبه توينبي عندما لم ينظر إلى ابن خلدون نظرة استشراقية تقيسه مقارنة بالفكر الغربي وحسب[3] في مجال التاريخ وفلسفة التاريخ فتلغي خصوصيته كدارس للمجتمع العربي – الإسلامي، وكناقد تمكن من استنتاج قواعد عامة عبر تحليله هذه الخصوصية. وبناء على ذلك فقد أعطى توينبي ابن خلدون حقه العلمي[4] ولا نقول أنصفه، لأن الإنصاف لا يجوز في العلم، ثم لأنه قد يكون أحياناً بغير حق.

لقد أشرنا إلى موقف توينبي لكونه علماً في الثقافة الغربية والإنسانية، تميز بنظرته الموضوعية إلى ابن خلدون، فلم يحكم عليه من خلال مقارنته بمن خاض فيه ابن خلدون في تقاطع القرنين الثالث عشر والرابع عشر، بل بما أنجزه وفقاً لشروط وظروف عصره آنذاك، فكان سبّاقاً ذا عقل نقدي شديد الدقة، وإذا تطلّع برؤية واسعة الأفق، فاكتسب صفة المؤسس المنهجي لعلم التاريخ وعلم الاجتماع، والدارس المحقق لظاهرة الدولة وأطوارها وعلاقتها بالحراك الاجتماعي، والمستكشف لمسألة «العصبية» والمستقصي عن دورها وأحوالها في نشوء الدولة وانحلالها[5]، بل إنه كان دارساً سبّاقاً لأسباب التخلف والتقدم وفقاً لمصطلحاتنا الحديثة، ولعل من المفارقات المهمة التي يجب أن نلاحظها فيما تركه لنا ابن خلدون أن الظواهر التي درسها إبّان عصره في المجتمع العربي – الإسلامي لاتزال سماتها موجودة في أيامنا الحاضرة بحيث يمكن القول: إن إرث ابن خلدون الفكري – الاجتماعي – التاريخي مازال منهجاً صالحاً كأداة لتحليل واقعنا، وإن لم تكن أداة كافية وحدها، نظراً للتحولات التي تستلزم تجديد الأدوات ولكن من دون الخروج عن الهوية والخصوصية وفقاً للمنهج الخلدوني، أما الملمح الآخر لهذه المفارقة، فهو أن ابن خلدون تجاوز عصره بعقله النقدي، أما نحن، وعلى رغم مرور ستمائة سنة بعد فلم نتجاوز عصر ابن خلدون، مثلما

لم ندخل إلى عصرنا الحاضر، فلو افترضنا أن ابن خلدون عاد اليوم ونظر في أحوال العرب والمسلمين، وأعاد تفحّص ما كان ينتقده في زمانه، وما كان يلاحظه في وقائع القبائل والأنساب والأخبار والسلطة والسلاطين وتكوين الدولة والعصبية، لكان قد أصيب بالذهول حتماً، مثلما أصيب في عصره بالخيبة، فنسبة التطور ضئيلة إلى حد قد لا تذكر فيه أبداً، أما نسبة التشابه فمخيفة إلى حد قد يثير الرعب من التطابق، وأحياناً قد يثير الرعب من تراجع مفهوم الدولة في مجتمعنا الراهن عن مفهوم الدولة في القرن الرابع عشر رغم ما كان فيه آنذاك من اجتماع على عصبية قبلية ودينية وسلطانية فردية، فالدولة اليوم عندنا مفارقة بـ «دولة» ابن خلدون التي درسها، هي أكثر غرقاً في العصبيات، وأشد ميلاً للقمع والمصادرة، وأبعد ما تكون عن قوانين التطور الطبيعي والمدني والحراك الاجتماعي، وهذا كله لاحظه ابن خلدون قبل أن يلاحظه علماء الاجتماع والتاريخ المعاصرون، فإذا عاد – كما قلنا سابقاً – لما كان سيعدّل في مقدمة كتابه كما نظن إلا مسألتين: الأولى تتعلق بالعينات التطبيقية، والثانية تتعلق بمجادلة العلماء المعاصرين فهو كالعلم بحّاثة لن يرضى إلا أن يجادل ويقارن ويدقق ويمحّص نقدياً، أما في منهجه الذي اعتمده لدراسة أحوال العرب والمسلمين وملاحظاته الأساسية التي سجّلها قبل ستة قرون فقد لا يغير شيئاً، ولكن قد يعدّل مستفيداً من التطورات العلمية المعاصرة.

لقد بدأ ابن خلدون فكرته حول «العصبية» بملاحظة سديدة حول الأصل في المجتمعات المدنية حيث رأى أن البدو هم الأصل في العمران البشري وليس الحضر، «وفكرة العصبية» كانت على التنازع والصراع الذي ينشب بين الأفراد في المجتمعات البدائية الذي من شأنه قد ولد ضرورة أن تتولد في تلك المجتمعات سلطة لفرد قوي يكون بمنزلة الوازع الذي يزع هذا عن ذاك، ويمنع المظالم.

وهذه السلطة لذلك الفرد لا يمكن أن تكون له إلا إذا كان ينتمي لأسرة هي أقوى الأسر، وفتيانها هم أقوى الفتيان وأشجعهم يقول بذلك ابن خلدون ما يلي: «ولا يصدق دفاعهم إلا إذا كانوا عصبية واحدة وأهل نسب واحد»(6).

وإذا كان ذلك كذلك، فإن تلك الفكرة كانت ولاتزال هي العنصر الأساسي في تولي الحكم، أياً كان نوع الحكم بالمدلول الحديث سواء كان حكماً ديمقراطياً، أو حكماً دستورياً أو حكماً فردياً استبدادياً، فكل من يشكر الوصول إلى الحكم لابد أن يرشحه حزب معين أو كتلة سياسية معينة أو يستولي عليه بقوة عسكرية تسانده فتكون هي عصبيته.

وأعتقد أننا في هذه النظرة إلى مفهوم العصبية الخلدونية قد رددنا إلى ذلك الانتقاد الذي كثيراً ما يوجه إليه من قبل دارسيه من الغربيين أو العرب الذين حاولوا التقليل من شأنها ووضعها في إطار محدود يقتصر على تفسير البيئة البدوية العربية، وقد عبّر من ذلك الانتقاد طه حسين في عمله «حول فلسفة ابن خلدون الاجتماعية» حينما تساءل: «هل صحيح أنه يجب أن نبحث عن عصبية القبيلة البدوية في أصل كل دولة؟ أليست هناك عوامل أخرى تشترك في تكوين أمة أو مملكة؟ وهل قامت المدن اليونانية على النحو الذي قامت عليه الدول العربية»(7).

وبالإضافة إلى ما ذكرنا من وعلى ذلك الانتقاد من خلال نص ابن خلدون الذي لم ينظر إلى العصبية تلك النظرة الضيقة التي أرادوا حصره فيها، فإنه من الممكن القول: إنه إذا كانت المجتمعات اليونانية والرومانية والمجتمعات الحديثة الراقية اليوم لم تعرف العصبية، بمعنى رابطة الدم والنسب والقربى، كأنها قد عرفتها بمعنى «الولاء والحلف» أو بمعنى «الرق والاصطناع» أو بمعنى «رابطة الحزب والمبدأ والعقيدة».

ولا يفوتنا هنا أن ننوه إلى أن فكرة العصبية قد اتخذت طريقها إلى أوروبا أيضاً عبر فلاسفتها أمثال ميكافيللي ونيتشه، فأراد القوة التي ذهب إليها ميكافيللي باعتبارها أصل الدولة ترادف فكرة العصية الخلدونية تماماً، مع فارق مهم، هو لمصلحة مفكرنا ابن خلدون حيث إنه لم يذهب في فلسفته السياسية كما ذهب ميكافيللي إلى حد إباحة العنف والقتل والخيانة إذا ما اقتضتها مصلحة الحاكم، لأنه اعتبر أن تلك أعمال شريرة تعود إلى الحاكم وعلى الدولة ككل بأسوأ العواقب، ويرجع ذلك إلى أن فيلسوفنا لم يفصل بين الأخلاق والسياسة كما فعل ميكافيللي، بل أكد على ارتباطهما حينما ربط بين قوة العصبية واستمراريتها وبين قوة أخلاقها وخيرية أصحابها قائلاً: «إن الشرف والحسب إنما هو بالخلال»[8].

وإذا حاولنا التعمق في النظر في معنى العصبية عند ابن خلدون بحيث يمكن اعتبارها أساساً للحكم بمفهومه الحديث، فإننا الآن نريد أن ندلل مع التأكيد على حقيقة مهمة أخرى هنا تمثلت في تطبيق هذه الفكرة الجديدة لنرى إلى أي حد لمح ابن خلدون في استخدام فكرته تلك في فلسفته للحكم والتاريخ؟

إن العصبية هي محور فلسفة الحكم عند ابن خلدون لأن «الرياسة لا تكون إلا بالغلب والغلب إنما يكون بالعصبية كما قدمناه، فلابد في الرياسة على القوم، أن تكون عن عصبية الرئيس لهم، أقروا بالإذعان والاتباع»[9].

والعصبية هنا ليست مجرد القوة المقرونة بالتغلب عن طريق العنف وإنما قوة العصبية تستمد من الترابط بين أفرادها - أياً كان نوع هذه الروابط - كما تستمد من الأخلاق الحميدة التي يتمتع بها الرئيس ومن يشايعوه ويناصروه في رياسته.

وقيام الحكم عند ابن خلدون على العصبية قد قيد مفهوم الحكم عنده،

فلم يلاحظ من أنواعه إلا الملكية لأن «الرياسة على القوم إنما تكون متناقلة في منبت واحد تعين له الغلب بالعصبية.. والرياسة لابد وأن تكون موروثة عن مستحقها»[10].

ولما كان الحكم وراثياً في الدولة ومحصوراً في العصبية الغالبة، فإن المحافظة على قوة العصبية يعني المحافظة على الحكم في يد أفرادها يتوارثونه جيلاً بعد جيل. ومن هنا كان من الضروري النظر في أطوار العصبية وإسقاط هذه الأطوار على الدولة، فقوة الدولة من قوة حكومتها، وما يسري على العصبية من قوانين النمو والفناء يسري بنفس الصورة على الدولة. ولذلك ربط ابن خلدون بين نظريته في أطوار العصبية وبين نظريته عن عمر الدولة، وكلتاهما تقومان على رأي علمي يؤمن به إيماناً راسخاً وهو أن الكون والفناء هو طبيعة كل شيء، هو طبيعة كل مكونات العالم المادية بما فيه من عناصر ومعادن ونباتات وإنسان، وهذه الطبيعة تسري أيضاً على كل الأحوال الإنسانية «فالعلوم تنشئ ثم تدرس وكذا الصنائع وأمثالها والحسب من العوارض التي تعرض للآدميين، فهو كائن فاسد لا محالة. وليس يوجد لأحد من أهل الخليقة شرف متصف في آبائه من لدن آدم إليه... ومنعنى كل ذلك أن كل شرف وحسب فعدمه سابق عليه، شأن كل محدث»[11].

وعلى ذلك فإن العصبية شأنها شأن كل شيء تكون ثم تبلغ قمة مجدها ثم تفنى في أطوار محددة يحددها ابن خلدون بحسه العلمي ويكون متأثراً بالقرآن وأحاديث الرسول ﷺ بأربعة حينما يقول: «ثم إن نهايته (يقصد الحسب) في أربعة آباء، وذلك أن باني المجد عالم بما عاناه في بنائه، ومحافظ على الخلال التي هي أسباب كونه وبقائه، وابنه من بعده مباشر لأبيه، فقد سمع منه ذلك وأخذه عنه إلا أنه مقصر في ذلك تقصير السامع بالشيء عن المعاين له، ثم إذا جاء الثالث كان حظه الاقتفاء والتقليد خاصة، فقصر عن الثاني تقصير المقلد عن المجتهد، ثم إذا جاء الرابع قصر عن

طريقتهم جملة وأضاع الخلال الحافظة لبناء مجدهم واحتقرها، وتوهم أن ذلك البنيان لم يكن بمعاناة ولا تكلف، وإنما هو أمر وجب لهم منذ أول النشأة بمجرد انتسابهم، وليس بعصابة ولا بخلال لما يرى من التجلة (الاحترام والتعظيم) بين الناس، ولا يعلم كيف كان حدوثها ولا سببها ويتوهم أنه النسب فقط فيربأ بنفسه عن أهل عصبيته.. فينغصون عليه ويحتقرونه...»[12].

وليست هذه الأطوار الأربعة للعصبية أطوارً جامدة أو حتمية الحدوث على هذا النحو، لأن العصبية والملك قد يدوم إذا ما حافظ أهل العصبية على قوتهم وتماسكهم، وإذا لم يتخل زعيم العصبية عن أهله وظل محافظاً على الخصال الحميدة التي جعلت عصبيته تسود وتحكم ولكن لأن دوام الحال من المحال في الأمور البشرية يكون «اشتراط الأربعة في الأحساب إنما هو في الغالب. وإلا فقد يدثر البيت من دون الأربعة ويتلاشى وينهدم، وقد يتصل أمرها إلى الخامس، أو السادس إلا أنه في انحطاط وذهاب، واعتبار الأربعة من قبل الأجيال الأربعة: بانٍ ومباشر له، ومقلد، وهادم، وهو أقل ما يمكن»[13].

وبالطبع فإن ما يصدق على رابطة الدم والنسب يصدق بالقدر نفسه على أي نوع من أنواع العصبية سواء كانت بالمعنى القديم أو الحديث.

فابن خلدون يربط بين تلك الأطوار للعصبية وبين ما يسميه عمر الدولة، حيث يرى أن الدولة لها أعمار طبيعية كما للأشخاص «والدولة في الغالب لا تعدو أعمار ثلاثة أجيال، والجيل هو عمر شخص واحد من العمر الوسط، فيكون أربعين، الذي هو انتهاء النمو والنشوء إلى غايته»[14]. وهو يستشهد هنا بالآية الكريمة: ﴿**إذا بلغ أشده وبلغ أربعين سنة**﴾ [سورة الأحقاف – آية 15].

وإذا كان عمر الدولة لا يعدو ثلاثة أجيال، وكان عمر كل جيل أربعين سنة، فإن عمر الدولة ككل لا يعدو مائة وعشرين سنة، وهو لا يعتبر أن هذا العمر تقريبياً لأنه يعتقد أن هذا هو الأجل المحتوم ﴿**فإذا جاء أجلهم لا يستأخرون ساعة ولا يستقدمون**﴾ [سورة النمل، آية 16].

وهو يؤكد ذلك من خلال تحليلاته العلمية، حيث «إن أبناء الجيل الأول لايزالوا على خلق البداوة وخشونتها وتوحشها(*) من شظف العيش والبسالة... والاشتراك في المجد، فلاتزال بذلك صورة العصبية محفوظة فيهم فحدسهم مرهف وجانبهم مرهوب، والناس لهم مغلوبون»، أما الجيل الثاني فدوره في الدولة هو تحويلها من «البداوة إلى الحضارة ومن الشظف إلى الترف والخصب ومن الاشتراك في المجد إلى انفراد الواحد به وكسل الباقين عن السعي فيه، ومن عز الاستطالة إلى ذل الاستكانة، فتكسر صورة العصبية بعض الشيء وتؤنس فيهم المهانة والخضوع»[15].

أما حال الدولة في الجيل الثالث فهو حال ينذر بفنائها لأنهم في هذا الجيل «ينسون عهد البداوة والخشونة كأن لم يكن، ويفقدون خلال العز والعصبية بما هم فيه من ملكة القهر، ويبلغ فيهم الترف غايته... فيصيرون عيالاً على الدولة... وتسقط العصبية بالجملة وينسون الحماية والمدافعة... حتى يأذن الله بانقراضها فتذهب الدولة بما حملت»[16].

ويستمر ابن خلدون في تأكيد نظريته، فيقدم لنا ما يسميه «أطوار الدولة» وهي نظرية لا تخرج عن نظريته في «عمر الدولة»، فكل ما هنالك من فارق هو أنه يرى أن هذه السنوات التي تمر على الدولة خلال ثلاثة أجيال، يمكن تحليل ما يعتريها من تغيرات تختلف في حال النشأة والارتقاء عنها في حال الهرم والتبشير بالفناء. وهذه التغيرات المتعاقبة يمكن تقسيمها إلى خمسة أطوار كل منها يمثل حالة من حالات الدولة، «فالدولة تنتقل – إذاً –

في أطوار مختلفة وحالات متجددة ويكتسب القائمون بها في كل طور خلقاً من أحوال ذلك الطور لا يكون مثله في الطور الآخر... وحالات الدولة على الأغلب لا تعدو خمسة أطوار».

ويحسن ابن خلدون أحكام تحليلاته العميقة ونظريته الخصبة، بالتوقف كثيراً عند تحليل عوامل الفناء التي تسري في الدولة شيئاً فشيئاً في مختلف مظاهر حضارتها وتمدينها، ولنلاحظ كيف استطاع أن يحصر أسباب تدهور هذه المظاهر حصراً جامعاً، فيبين العوامل المادية، اقتصادية كانت أو ناشئة عن اتساع الدولة، والعوامل التي تنشأ عن طبيعة البشر المجبولة على الصراع والتنازع والأنانية، والعوامل الأخلاقية التي تبدل أخلاق أهل الدولة والعصبية الحاكمة من حال الخيرية والصلاح إلى حال الفساد والانغماس في ألوان الترف واللذات.

وهو يبدأ تعديد أسباب التدهور من النظر في الهيئة الحاكمة، فيؤكد ما يسبق وأن قراره حول العصبية القوية التي استطاعت التغلب على العصبيات الأخرى ومزجها في عصبيتها، فتؤلف بين تلك العصبيات وتصيرها عصبية واحدة شاملة، ولكن الفساد يبدأ حينما تبدأ تلك العصبية الأولى في الانفراد بالحكم دون أن تتيح فرصة للعصبيات الأخرى للمشاركة والمساهمة في أمور الدولة، وذلك لما جبلت عليه الطبيعة الحيوانية في البشر من الكبر والأنفة، وبالإضافة إلى ذلك، يبدأ الحاكم من تلك العصبية الأولى محاولته هو للانفراد بالحكم دون عصبيته، وينفرد به ما استطاع حتى لا يترك لأحد منهم ناقة ولا جملاً، فينفرد بذلك المجد بكليته، ويدفعهم عن مساهمته. وقد يتم ذلك للأول من ملوك الدولة، وقد لا يتم إلا للثاني أو الثالث على قدر ممانعة العصبيات وقوتها، إلا أنه أمر لابد منه في الدول»[17]. أما العامل الثاني، فهو فقدان الأمة قوتها وانغماس أهلها في الترف والعودة إلى تقليد الأسلاف الذين أخذوا الحكم عنهم، فيفقدون عنصر جدتهم وقوتهم،

«وذلك أن الأمة إذا تغلبت وملكت ما بأيدي أهل الملك قبلها، كثر نعمتها، فتكثر عوائدهم ويتجاوزون ضرورات العيش وخشونته على نوافله ورقته وزينته ويذهبون إلى اتباع من قبلهم في عوائدهم وأحوالهم، وتصير لتلك النوافل عوائد ضرورية في تحصيلها وينزعون مع ذلك إلى رقة الأحوال في المطاعم والملابس والفرش والآنية ويتفاخرون في ذلك ويفاخرون فيه غيرهم من الأمم في أكل الطيب ولبس الأنيق... إلى أن يبلغوا من ذلك الغاية التي على الدولة أن تبلغها بحسب قوتها وعوائد من قبلها»[18].

أما العامل الثالث فهو ركون الأمة إلى الدعة والسكون باصطلاح ابن خلدون، وهو عامل يرتبط بالعاملين السابقين حيث يكون نتيجة طبيعية لهما، «وذلك أن الأمة لا يحصل لها الملك إلا بالمطالبة، والمطالبة غايتها الغلبة والملك، وإذا حصلت الغاية انقضى السعي إليها، فإذا حصل الملك أقصروا عن المتاعب التي كانوا يتكفلونها في طلبه، وآثروا الراحة والسكون والدعة ورجعوا إلى تحصيل ثمرات الملك... فيبنون القصور ويجرون المياه ويغرسون الرياض ويستمتعون بأحوال الدنيا ويؤثرون الراحة على المتاعب... ويألفون ذلك ويورثونه من بعدهم من أجيالهم ولايزال ذلك يتزايد فيهم إلى أن يأذن الله بأمره وهو خير الحاكمين»[19].

أما العامل الرابع فهو العامل الاقتصادي الذي ينشأ عن الاقتصاد الساكن الذي لا تجديد فيه، ولا إعادة بناء، «فإذا كثر الترف في الدولة وصار عطاؤهم مقصراً عن حاجاتهم ونفقاتهم احتاج صاحب الدولة الذي هو السلطان إلى الزيادة في أعطياتهم حتى يسد خللهم ويزيح عللهم والجباية مقدارها معلوم ولا تزيد ولا تنقص، وإن زادت بما يستحدث من المكوس فيصير مقدارها بعد الزياة محدوداً». ولا شك أن النتيجة المنطقية المترتبة على تلك الحالة الاقتصادية الراكدة هي أن يحاول السلطان اتخاذ إجراءات تمكنه من التقليل من نفقات الدولة، «فينقص عدد الحامية... إلى أن يعود

العسكر إلى أقل الأعداد، فتضعف الحماية لذلك وتسقط قوة الدولة ويتجاسر عليها من يجاورها من الدول... ويأذن الله فيها بالفناء الذي كتبه على خليقته»[20].

ويؤدي سريان هذه العوامل الأربعة الرئيسية واستفحالها في الدولة بالطبع إلى النتيجة المحتومة التي يلخصها ابن خلدون بقوله: «إنه إذا استحكمت طبيعة الملك من الانفراد بالمجد وحصول الترف والدعة أقبلت الدولة على الهرم»[21].

و«الهرم إذا نزل بالدولة لا يرتفع». وأعتقد أنه مع وضعنا في الاعتبار محدودية البيئة، ومحدودية المساحة، ومحدودية الملاحظات والوقائع، وتلك قد تكون عيوباً شابت نظرة ابن خلدون الفلسفية الشاملة للتاريخ، فإن هذه العيوب تتضاءل إذا ما دققنا النظر في الأطر النظرية العامة لنظرية فيلسوفنا دون أن نحصر أنفسنا في تلك الأمثلة الواقعية التي قدمها ليؤكد صحة نظريته، فتلك الأمثلة قد يتكافأ فيها ملاحظتنا لعوامل القوة مع ملاحظتنا لعوامل الضعف، فما نراه فلسفياً عامل ضعف، قد يراه رجال العلم الوضعي عامل قوة، والعكس.

ولذلك، فلا نغالي حينما نقرر أن نظرية ابن خلدون في تفسير عوامل نشأة الدولة وعوامل انهيارها، هي نظرية فلسفية شاملة تصلح لتفسير الحضارات، فذلك المعيار الذي وضعه للتفسير هو معيار شامل يصلح تطبيقه على أي دولة أو حضارة كانت، وفي أي عصر كانت، فنظرية ابن خلدون في عمر الدولة تماثل نظرية اشبنجلر (1880-1936م) في عصر الحضارة، فالأخير يرى أن الحضارة تولد وتنمو في تربة بيئة يمكن تحديدها تحديداً دقيقاً، وأن الحضارة ككل كائن حي لها طفولتها وشبابها ونضوجها وشيخوختها، وأنها تموت عندما تحقق روحها جميع إمكاناتها الباطنية، وأن

الحضارة عندما تحقق هذه الأمور وتستنزف إمكانات روحها في تجسيد هذه الإنجازات تتخشب وتتحول إلى مدينة، وأخيراً تتجاوز المدينة إلى الانحلال والفناء»[22].

ولقد لخص ابن خلدون تلك النظرية لشبنجلر في جملة واحدة يقول فيها: «إن المدينة هي نهاية العمران وخروجه إلى الفساد ونهاية الشر والبعد عن الخير». فالمدينة عند اشبنجلر تقابل المدنية، وهي عند كليهما، تعني الانتقال من حال الحضارة بكل ما تعنيه من حيوية أخلاقية واقتصادية وسياسية وعلمية إلى الجمود عند مظاهر معينة للترف والفساد والانحلال الخلقي والاقتصادي. وقد تنبأ اشبنجلر بناء على ذلك بانهيار الحضارة الغربية بالنظر إلى أنها قد تحولت من حضارة فتية إلى دور شيخوختها بما يتمثل فيها من مظاهر المدنية الجامدة، فقد أصبحت المدنية الغربية مدنية تشيع الاضطراب والقلق في نفوس أبنائها، لأن الإنسان فيها أصبح لا يؤمن إلا بالتفسير السببي ولا يفهم التجربة الحية اللاحسية، كما فقد كل مميزات الدم والقومية والشعور بالتقاليد وهو لذلك عقيم، وعقمه يدل على أنه يمم شطر الموت، فهو قد فقد الرغبة في الحياة.

وهذا فيلسوف غربي آخر، هو ألبرت اشفيتسر يقدم نفس التصوير الذي وجدناه عند ابن خلدون واشبنجلر، فيكتب في عام 1923 في كتابه «فلسفة الحضارة» يقول: «إن الحضارة تنشأ حينما يستلهم الناس عزماً واضحاً صادقاً على بلوغ التقدم ويكرّسون أنفسهم، تبعاً لذلك، لخدمة الحياة وخدمة العالم. وفي الأخلاق وحدها نجد الدافع القوي إلى مثل هذا العمل، فتتجاوز حدود وجودنا. إن شيئاً ذا قيمة لن يتحقق في هذه الدنيا إلا بالحماسة والتضحية بالنفس»[23].

فهو يربط كابن خلدون بين القوة والحماسة لدى من يريدون بناء

حضارة قوية وبين الأخلاق الحميدة التي يجب أن يتمتعوا بها، وهو كابن خلدون يرى في الانحلال الأخلاقي مظهراً قوياً من مظاهر انحلال الحضارة»[24].

بعد، فهذا جانب واحد من عناصر فلسفة ابن خلدون السياسية والتاريخية، ورغم أن عنصر «العصبية» هو نقطة الارتكاز، وهو أحد العناصر الأساسية في فلسفته، إلا أنه ليس العنصر الوحيد، ففلسفة ابن خلدون فلسفة خصبة زاخرة، إذ تمتلئ «المقدمة» بكنوز فلسفية تؤكد أن الفلسفة الإسلامية العربية لم تتوقف عند ابن رشد، بل نستطيع القول: إنه توقف عنده تيار تبعيتها للفلسفة اليونانية الغربية، وانحصارها في مجال المباحث الميتافيزيقية والمنطقية المختلفة، وبدأت مع ابن خلدون عصر استقلالها وأصالتها وجدتها... فهل آن لنا أن نعي هذه الحقيقة ونواصل طريق ابن خلدون بالإضافة إلى تيار الفكر العالمي بأصالة وعمق كما فعل!!!

الهوامش

1) هو عبدالرحمن بن محمد الملقب بـ (ولي الدين) والمشهور بابن خلدون، وهو اسم جده عبدالرحمن بن خالد... ولد في تونس عام 1322 وعاش حتى 1406 وتنقل بين المغرب والأندلس ومصر والشام، أما جذور نسبه فتعود إلى عرب اليمن من حضرموت.

2) كتابه عبارة عن موسوعة من ثلاثة كتب: المقدمة وهي مشهورة وتتضمن فلسفة ابن خلدون في التاريخ ونظريته في العمران والدولة وأحوال الاجتماع الإنساني.

أما الكتاب الثاني فهو (أخبار العرب) والثالث (أخبار البربر).

3) أرنولد توينبي: مختصر دراسة التاريخ، ترجمة فؤاد شبل، بحثه للتأليف والترجمة جامعة الدول العربية، القاهرة، 1966، ص 59-61

4) المصدر السابق، ص 135.

5) انظر مصطفى النشار، فلاسفة أيقظوا العالم، دار الثقافة للنشر، القاهرة 1988، ص 184.

6) ابن خلدون: المقدمة: طبعة دار الشعب، ب 2، ف 7 – ص 116-117.

7) طه حسين: فلسفة ابن خلدون الاجتماعية، ترجمة محمة عنان، القاهرة، ص 99-100.

8) ابن خلدون: المقدمة: طبعة دار الشعب، ب 2، ف 12 – ص 117.

9) ابن خلدون: المقدمة: طبعة دار الشعب، ب 2، ف 12 – ص 120.

10) المصدر السابق.

11) المصدر السابق، ب 2، ف 15 – ص 124.

12) المصدر السابق.

13) المصدر السابق، ب 2، ف 15 – ص 125.

14) المصدر السابق، ب 3، ف 14 – ص 152.

*) التوحش لا يعني عند ابن خلدون أكثر من شدة الطبع وهو يرمز بهذه اللفظة للحياة الصحراوية البعيدة عن حياة المدن.

15) المصدر السابق، ب 3، ف 14 – ص 153.

16) المصدر السابق.

17) المصدر السابق، ب 3، ف 10 – ص 149.

18) المصدر السابق، ب 3، ف 11 – ص 150.

19) المصدر السابق، ب 3، ف 13 – ص 150.

20) المصدر السابق، ب 3، ف 13 – ص 150.

21) المصدر السابق، ب 3، ف 13 – ص 150.

22) اشبيلغنر: تدهور الحضارة الغربية، ترجمة أحمد الشيباني، منشورات مكتبة الحياة بيروت، بدون تاريخ.

23) ألبيرت اشفيتسر: فلسفة الحضارة، ترجمة عبدالرحمن بدوي، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة ص 5-6.

24) المرجع السابق، ص 20-33.



السيرذاتي والتاريخي في تجربة ابن خلدون

محمد الداهي(*)

تقديم:

سنحاول، في هذه المداخلة، بيان طبيعة العلاقة التي تجمع بين السيرة الذاتية وبين التاريخ، فهما معاً يعتبران نصين مرجعيين بحكم أنهما يراهنان على استعادة حدث وقع في الماضي، «ويزعمان تقديم خبر عن «واقع» خارج النص، وبالتالي الخضوع لتجربة التحقق»[1] بهدف التمييز بين ما هو حقيقي وبين ما هو مزيف. وتصبح العلاقة مثيرة لما يتعلق الأمر بمؤرخ يكتب سيرته الذاتية لاسترجاع أخباره وأحوال غيره. فما يكتبه ليس من صلب التاريخ وإنما هو جزء منه. وهذا ما يمكن أن نعاين بعضاً من معالمه وتجلياته في المشروع السيرذاتي لعبدالرحمن بن خلدون.

1 - الوعي بالمشروع السيرذاتي:

يتضمن كتاب **التعريف** بعض المعايير التي تثبت أن صاحبه كان واعياً بأنه منخرط في مشروع الكتابة عن الذات. وهذا ما حتم عليه تبني

(*) ناقد مغربي.

استراتيجية مغايرة لا تسعفه على تمييز هذا الجزء من بقية أجزاء **كتاب العبر فقط**[2]، وإنما أيضاً على الصدع بحقيقة ما عاشه من تجارب ومغامرات في الحياة. ومن بين المعايير التي ارتكز عليها ابن خلدون لتشييد صرح مشروعه السيرذاتي، نذكر أساساً:

1-1 - صياغة العنوان:

كان العنوان الأصلي للمؤلَّف هو **التعريف بابن خلدون مؤلف هذا الكتاب**، واضطر ابن خلدون إلى تعديله حتى يستوعب ما جدَّ من تجاربه الثرَّة، ويضيف ما عاشه من وقائع في رحلاته إلى ما كان قد دونه من قبل. فحذف منه اسم الإشارة «هذا»، وأثبت في آخره عبارة جديدة. وهكذا كملت الصياغة الأخيرة للعنوان على النحو الآتي: **التعريف بابن خلدون مؤلف الكتاب ورحلته غرباً وشرقاً**. وتتفق النسخ المتفرعة[3] عن الأصلين الحديثين (أيا صوفيا وأحمد الثالث) على تسمية المؤلَّف بـ: **التعريف بابن خلدون ورحلته غرباً وشرقاً**.

رغم تباين مختلف العناوين التي مر منها الكتاب، فهي تتفق في كونها خبرية Rhématiques تحدد انتماء المؤلَّف إلى جنس من الأجناس الأدبية المتواضع عليها (التأرجح بين السيرة الذاتية وبين الرحلة)، ومدوَّنة Sunjecataux[4] تحيل على اسم المؤلِّف الذي اضطلع في الوقت نفسه بمهمة سارد الوقائع والشخصية الرئيسة (التعريف بابن خلدون).

لقد قصد ابن خلدون من خلال صياغة العنوان إبرام ميثاق مع قارئ مفترض، موحياً له بانتقاله من وضع المؤرخ إلى وضع كاتب السيرة الذاتية، ويتبنى كتابة مغايرة لا تتعلق أساساً بسرد الوقائع الخارجية وإنما باسترجاع ماضيه الشخصي. ليس ابن خلدون شخصاً مغموراً حتى يحتاج

إلى التعريف بنفسه. فهو قد اضطر إلى ذلك «لإحلال صورة صحيحة محل صورة يعتبرها مشوهة»[5]، والدفاع عن نفسه أمام الخصوم، وإثبات أهليته العلمية. «فالرجل، إذن سواء أراد ذلك أم لا، كان في موقف دفاع، ومن ثمة فإن «التعريف» دفاع عن النفس، ولما كان الميدان الذي اختاره الخصوم هو.. الأهلية العلمية، فإنه من الطبيعي أن يكون دفاع صاحب التعريف مركزاً حول هذه النقطة بالذات. وهذا من شأنه أن يصرف المدافع عن نفسه عن الاهتمام بأحواله النفسية وتجاربه ومعاناته الذاتية.. هذا في حين أطال ابن خلدون الكلام وفصل القول في التعريف بأسرته وأساتذته، وفي الإشارة إلى الكتب التي درسها، والإجازات التي حصل عليها، والشخصيات العلمية والسياسية التي احتك بها أو تعرف عليها، والمناصب التي شغلها سواء في الميدان السياسي أو العلمي أو الديني، والمهمات والسفارات والاتصالات التي قام بها في المشرق والمغرب»[6].

وبالاحتكام إلى المقصدية التي تحكمت في تأليف الكتاب يتضح أن ابن خلدون لم يقصد وصف البلدان التي رحل إليها، إنما انخرط في المشروع السيرذاتي للتعريف بذاته وإعطاء صورة عنها. وهذا ما يمكن أن نستشفه من قولة طه حسين الآتية: «ومن الممكن جداً أنه لم يكتب ترجمته إلا حباً في التحدث عن نفسه ورغبته في الظهور، فهو أول كاتب عربي خصص لتاريخ حياته كتاباً كاملاً وهو يسمي ذلك الكتاب **رحلة ابن خلدون** وفيه يقص كما رأينا كل الأسفار التي قام بها في إفريقية وإسبانيا ومصر وبلاد العرب. وقد أسمى كتباً بذلك الاسم عدة مؤلفين كتبوا قبله ولاسيما من الإفريقيين والأندلسيين مثل رحلة ابن بطوطة المراكشي ورحلة ابن جبير وغيرهما. ولكن شخصية مؤلفي هذه الكتب لم تتخذ فيها إلا دوراً ثانوياً فهم لم يقصدوا كتابة ترجمتهم وإنما قصدوا أن يصفوا البلاد التي شاهدوها وأخلاقها ونظمها، فهي في بعض الوجوه إذاً قصص جغرافية في حين أن الغرض

الحقيقي من رحلة ابن بطوطة إنما سرد الحوادث التي ملأت فراغ حياته، بل لسنا نجد في هذا المؤلف أثراً للوصف الجغرافي وإذا كان يقص لنا تاريخ المعارك التي نشبت بين سلاطين تونس والجزائر ومراكش فذلك لكي يبين لنا الدور الذي لعبه فيها»[7].

فمن خلال هذه القولة يتضح ما يلي:

أ - إن المقصدية التي تحكمت في تأليف الكتاب هي رغبة ابن خلدون في **كتابة ترجمته، والتحدث عن نفسه، وملء فراغ حياته**. وهو يعد أول كاتب عربي خصص **لتاريخ حياته** كتاباً كاملاً. نشدد على هذه العبارات لتأكيد مدى انخراط ابن خلدون في المشروع السيرذاتي للتعريف بحياته الشخصية والسعي إلى تقديم صورة عن ذاته.

ب - يميز طه حسين بين رحلة ابن خلدون ذات المنحى السيرذاتي وبين رحلات مؤرخين آخرين لم يكن وكدهم كتابة ترجمتهم وإنما توخوا العناية بالوصف الجغرافي. في حين أن رحلة ابن خلدون ركزت على حياته الشخصية، ولا نجد فيها أثراً للوصف الجغرافي وإن كانت تتضمن نتفاً من الأحداث التاريخية التي يتخذها المؤلف مطية وذريعة لإبراز الدور الذي لعبه فيها، وبيان تأثيرها على مجريات حياته. وهو الحكم نفسه الذي صدر عن أغناطيوس كراتشكوفسكي «وأمام هذه اللوحة المتعددة الألوان لسيرة حياته لم يكن غريباً أن تحمل بعض مخطوطات ترجمته لسيرة حياته (Autobiography) عنوان رحلته (رحلة ابن خلدون في المغرب والمشرق)». وعلى الرغم من هذا فإن الكتاب، في الحقيقة، لا يمثل مصنفاً جغرافياً من نمط الرحلة المعروف لنا جيداً، بل هو ترجمة لسيرة حياته بقلمه بكل ما يحمل هذا اللفظ من معنى؛ وفيها يعرض ابن خلدون لجميع تنقلاته، والحوادث التي مرت به»[8].

2-1 - اختيار شكل الكتابة:

تبنى ابن خلدون كتابة نثرية جديدة لاستعادة ماضيه الشخصي. تجنب، على عكس معاصريه، السجع «لضعف انتحاله، وخفاء العالي منه على أكثر الناس»[9]، واختار الكلام المرسل الجزل الذي يتميز به عن أهل الصناعة». بخلاف المرسل، فانفردت به يومئذ، وكان مستغرباً بين أهل الصناعة»[10]. وهذا، في حد ذاته، يعد ثورة على الطريقة السائدة في عصره، فهو كان واعياً بجدة أسلوبه وابتعاده عن السنن المعروف بين أهل الصناعة. لقد أهلته هذه الميزة الأسلوبية إلى الكتابة عن ذاته واستقصاء أحواله الشخصية وأخبار الأمم بدون تكلف وعناء. وقد حرص ابن خلدون على بعث حركة جديدة في اللغة عن طريق استخدامها في موضوعات جديدة، وعدم التقيد بأغلال الصنعة اللفظية لكونها تعيق التواصل مع فئات عريضة من القراء، وتحول دون التعبير عما يمت بصلة إلى الغرض المتوخى من الكتاب.

3-1 - اختيار شكل الكتابة:

دعم ابن خلدون مشروع السيرذاتي بالعناصر والمعطيات التي يمكن للقارئ أن يتحقق منها. وما حفزه على اتخاذ هذا المسعى ليس إثبات صحة الأحداث المروية فقط وإنما أيضاً إعادة الاعتبار إلى ذاته بعد أن كثر الشغب عليه من كل جانب بهدف الطعن في منزلته العلمية والحط من قيمتها. ولهذا السبب استرجع كل ما يمكن أن يعزز صورته الحقيقية مركزاً على محطات معينة من رحلاته في مغرب العالم العربي ومشرقه. وقد اضطر، أسوة بزمرة من كتاب السير الذاتية، إلى الاعتماد على سندات (رسائل، وتراجم، وأشعار، ووقائع أو إحالات تاريخية..) بغية توكيد ما يقوله عن ذاته، وإعادة تشكيل الزمن المنصرم، وتقديم الأدلة لتفسير واقعة من الوقائع وإثباتها. لقد

راهن ابن خلدون على قول الحقيقة ولا شيء غير الحقيقة في مشروعه السيرذاتي؛ وذلك بهدف دحض مزاعم الخصوم الذين سعوا إلى تشويه صورته وتزييفها لبواعث ودواع كثيرة ورد بعضها متفرقاً في الكتاب. وفي هذا السياق يطرح السؤال المعتاد بعد الفراغ من قراءة أي نص سيرذاتي. هل ما قاله المؤلف عن ذاته حقيقي؟ قد تنطلي الحيلة على القارئ الساذج الذي يصدق كل ما يرد في السيرة الذاتية، لكن القارئ اليقظ لا يصدق ما يقرأه إلا بعد التحقق منه أو الاعتماد على مؤشرات تثبت مدى مطابقته للواقع. وهكذا ترتهن الحقيقة السردية بموقف السارد ورد فعل المتلقي[11]. وعليه يمكن للمتلفظ أن يستخدم مهاراته اللغوية لحمل المتلقي على تصديق أقواله، وبالمقابل، يمكن للمتلقي أن يشغل ذكاءه وفطنته لإحباط مناورات المتلفظ. وقد يقع المتلقي ضحية وهم من حيث لا يدري: أن يكذب ما هو حقيقي ويصدق ما هو وهمي.

4-1 - التعريف بالمؤلف:

كان ابن خلدون، بين فينة وأخرى، يعي بأنه يخرج عن الموضوع المطروق (استرجاع حياته الشخصية) مدرجاً رسائل ومخاطبات تدور حول أخبار الدول وأحوالها. وإن كانت خارجة عن غرض الكتاب، فهي تكشف عن أخبار المؤلف، وتسعف المتلقي على التحقق من بعض الأحداث التاريخية التي سبق ذكرها وتفصيلها في الأجزاء السابقة من **كتاب العبر**. وما يسترعي الانتباه أن ابن خلدون يعلم بأن مثل هذه الاستطرادات قد تنزاح به عن الغرض المتوخى من الكتاب، لذلك حرص على اتساقها وانسجامها مع باقي مكونات المحكي الذاتي لتعزيز ودعم المقصدية العامة التي تتحكم في بنية الكتاب، وهي التعريف بذاته. ويضطر أحياناً إلى اختصارها محيلاً القارئ على مواضعها في الكتاب إن هو أراد التوسع والإفاضة فيها. وفي

هذا الصدد نورد بعض المقتطفات التي تبين مدى حرص المؤلف على الالتزام بالموضوع الرئيس الذي يدور حوله مشروعه السيرذاتي.

«هذا ذكر من حضرنا من جملة السلطان أبي الحسن، من أشياخنا، وأصحابنا؛ وليس موضوع الكتاب الإطالة فلنقتصرعلى هذا القدر، ونرجع إلى ما كنا فيه من أخبار المؤلف»[12].

«وإنما طولت بذكر هذه المخاطبات، وإن كانت، فيما يظهر، خارجة عن غرض الكتاب، لأن فيها كثيراً من أخباري، وشرح حالي، فيستوفي ذلك منها من يتشوف إليه من المطالعين للكتاب»[13].

«وكان بعث [ابن الخطيب] إليَّ مع كتابه نسخة كتابه إلى سلطانه ابن الأحمر صاحب الأندلس، عندما دخل جبل الفتح.. فخاطبه من هناك بهذا الكتاب، فرأيت أن أثبته هنا وإن لم يكن غرض التأليف لغرابته، ونهايته في الجودة، وأن مثله لا يُهمل من مثل هذا الكتاب، مع ما فيه من زيادة الاطلاع على أخبار الدول في تفاصيل أحوالها»[14].

«وإنما كتبت هذه الأخبار وإن كانت خارجة عن غرض هذا التعريف بالمؤلف لأن فيها تحقيقاً لهذه الواقعات، وهي مذكورة في أماكنها من الكتاب، فربما يحتاج الناظر إلى تحقيقها من هذا الموضع»[15].

1 - إعادة تجنيس الكتاب:

لقد سبقت الإشارة إلى أن النقاد والمحللين انتبهوا إلى كون السير العربية القديمة تعطي الأولوية للتكون الفكري على حساب جوانب أخرى تهم تجارب الذات في الحياة وموقفها من صروف الدهر وتقلبات اليومي. وغالباً ما كان ينظر إلى استبعاد هذه الجوانب على أنه من السلبيات التي تخللت الكتابة السيرذاتية العربية القديمة، وحالت دون اكتمال مكوناتها ونضجها.

في حين نرى وجهة نظر أخرى مفادها أن ثلة من كتاب السير الذاتية العربية كانت تسهم في ترسيخ لون جديد من الكتابة عن الذات، مافتئت دائرته، مع مر الأيام تتسع على المستوى العربي والغربي حتى أصبح ظاهرة أدبية تستحق المساءلة والتجنيس. ويُصنف هذا اللون من الكتابة في خانة السيرة الذاتية الذهنية أو الفكرة. «ويعمل الكاتب في سيرته الذهنية على استرجاع أطوار حياته الفكرية والثقافية مبيناً ما قطعه من مراحل، وما اعترضه من عراقيل ومصاعب، وما عاشه من ترددات وتقلبات واضطرابات، وما متحه من الروافد الثقافية والتيارات الفكرية والإيديولوجية المتباينة»(16). وما يلفت النظر أن الكتَّاب يكونون أحياناً في سباق الحلبة في ابتداع أشكال أدبية جديدة، ثم يأتي النقاد والأخصائيون في الشعرية Les poéticiens بعدهم لإبراز خصوصياتها، وتشريح بنياتها، وإبراز طبيعتها ووظيفتها، والبحث عن ثوابتها ومتغيراتها. ولما نعود إلى متن السير الذاتية الذهنية، قديمها وحديثها، يتضح أن أصحابها كانوا واعين بأنهم يسهمون في تشكل كتابة جديدة تنكب أساساً على رصد مسارهم الفكري وتتبعه، وبيان الطرق التي سلكوها لإثبات ذواتهم، والدفاع عن وضعهم الاعتباري داخل المجتمع.

وما حفزنا على تصنيف كتاب التعريف ضمن هذا الجنس هو اضطلاع مؤلفه بسرد حياته الفكرية لإعطاء صورة عن ذاته، وإعادة الاعتبار إليها. وهذا ما لمح إليه إيف لاكوست في قولته الآتية: «فلقد كرس [ابن خلدون] سيرة حياته فصولاً طويلة لمراحل تكوينه الثقافي، محدداً أصولها وأهليتها، واصفاً بالتفصيل المعارف التي هضمها تدريجياً»(17). وفي السياق نفسه يقول طه حسين: «لم يقل [ابن خلدون] لنا في ترجمته شيئاً عن تربيته الحقيقية، بل التزم الصمت التام إزاء حداثته وحياته العائلية. على أنه عني بالإفاضة في تعلمه، وفي الكتب التي درسها في مختلف العلوم التي كانت تدرس حينئذ في تونس»(18). لقد بين الباحثان طبيعة المحتوى الذي

يميز سيرة ابن خلدون عن سواها، ولم يحددا الطريقة المتبعة فيها للاقتصار على مادة حكائية دون غيرها. إن عدم الوعي بهذه الطريقة جعل طه حسين يحاسب ابن خلدون على التزامه الصمت إزاء ما يندرج – حسب تعبير ميخائيل نعيمة – في «الحياة الخاصة» (تربية ابن خلدون الحقيقية، وحداثته، وحياته العائلية). مع العلم أنه نهج طريقة مغايرة لاسترجاع شريط «حياته الفكرية»[19].

لقد تحكم النزوع الفكري في تحريك أحداث سيرة ابن خلدون على تشعبها واختلافها. فهو الذي حفز الكاتب، في عنفوان شبابه، على الارتحال من منبت غرسه (تونس) للحاق بشيوخ بني مرين بفاس رغبة منه في ملء الفراغ الذي خلفوه بعد رحيلهم. ولما نتفحص الكتاب نجد أن ابن خلدون يركز أساساً على الجانب الفكري. ولما يحس بأن العنان ينفلت من بين يديه، يحكم زمامه من جديد خشية أن يتشعب السرد خارج الإطار الذي رسمه لنفسه وهو التعريف بمساره التعليمي والفكري». ولم أزل منذ نشأت، وناهزت مُكباً على تحصيل العلم، حريصاً على اقتناء الفضائل، متنقلاً بين دروس العلم وحلقاته»[20]. «وفرغت نشأتي في الاشتغال بالعلم تدريساً وتأليفاً»[21]. مازلت منذ العزل عن القضاء الأول سنة سبع وثمانين مُكباً على الاشتغال بالعلم، تأليفاً وتدريساً»[22]. «لما رجعت من قضاء الفرض سنة تسعين، ومضيت على حالي من التدريس والتأليف»[23]. «وتفرغت لتجديد ما كان عندي من آثار العلم»[24].

فمن خلال هذه المقاطع يتضح أن ابن خلدون كان مُكباً على التحصيل الفكري للإفادة من معين المعرفة ومظانها، وتجديد معارفه وتعميقها وتصحيحها كلما دعت الضرورة إلى ذلك، والحفاظ على منزلته العلمية. وهذا ما حضه على المثابرة في اكتساب الفوائد الجمة، وحماية ذاته ووقايتها من كل ما من شأنه أن يصرفه عن التدريس والتأليف أو يحط من قيمته أو قدره.

ويتضح المسعى السير الذاتي الذهني للكتاب حتى في العنوان الذي وضعه له ابن خلدون «**التعريف بابن خلدون مؤلف الكتاب، ورحلته غرباً وشرقاً**». وبالجملة، لم يكن يهدف، من رحلته غرباً وشرقاً، استقصاء أحوال الدول التي ارتحل إليها ووصفها، وإنما لقاء مشايخها الأجلاء طلباً للعلم واكتساباً للفوائد، ورغبة في تقوية ملكاته ورسوخها[25].

3 - مشروع الحياة:

يتكون مشروع الحياة من وحدات كبرى تحدد بوصفها حياة مهنية، وحياة عائلية، وحياة الاسترواح[26]. وتتقاطع هذه الوحدات فيما بينها لإعطاء معنى لرحلة الإنسان في الحياة، واستجلاء مختلف مواقفه وانطباعاته من الوجود، وبيان ما يقوم به من مجهودات لإثبات ذاته وإدراك مراميه وأهدافه. ينتظم مشروع حياة ابن خلدون وفق الوحدات الآتية:

3-1 - المسار العائلي:

ينتسب ابن خلدون إلى أسرة عريقة من عرب اليمن ترجع إلى وائل بن حُجر. استقر جده خلدون بن عثمان بالأندلس، نزل بقرمونة في رهط من قومه حضرموت، ثم انتقلوا إلى إشبيلية، ثم إلى سبتة، ثم إلى تونس حيث ولد عبدالرحمن بن خلدون في غرة رمضان سنة اثنين وثلاثين وسبعمائة. وفي خضم حديثه عن أحواله وأخباره يذكر بعض أفراد أسرته. على نحو أجداده المعروفين بنباهتهم، وجمعهم بين الرياسة السلطانية والرياسة العلمية، ومصاهرتهم للموحدين والعزفَي، ووالده الذي كان ملماً بالصناعة العربية والشعر وفنونه، يحتكم إليه أهل الأدب لعرض إنتاجاتهم عليه، وقد هلك هو وزوجته (والدة عبدالرحمن بن خلدون) في الطاعون الجارف سنة تسع وأربعين وسبعمائة، وأخيه الكبير محمد المتوفى الذي رافقه في ملازمة

بعض المجالس العلمية للإفادة منها، ونصحه بعدم تلبية دعوة بني مرين لتحصيل غرضه[27]، وأخيه يحيى الذي كان أصغر منه، وهو أيضاً مؤرخ وأديب. بعثه عبدالرحمن مع الأمير عبدالله حافظاً للرسم، ثم أرسله إلى أبي حمو كنائب عنه في الوظيفة لتفادي تحمل أهوالها. وخدم السلطان عبدالعزيز، وابنه محمد السعيد المنصوب مكانه، والسلطان أبا العباس. ولما رجع أبو حمو إلى الحكم أعاده إلى كتابة سره كما كان أول أمره.

يشير ابن خلدون إلى ولده وأهله على وجه العموم دون التعريف بأسمائهم وأخبارهم. تتضرر الأسرة من سوء أحوال معيلها من جراء توتر علاقته بأهل الدولة، وبالمقابل تتحسن أحوالها وتكبر أمانيها، لما تستقر الدار وتطمئن. وأحياناً كانت تستعمل الأسرة كورقة للضغط عليه وإرغامه على الامتثال لأمر الواقع. وذلك على نحو ما وقع له مع السلطان أبي العباس صاحب فاس الذي تنكر لإجازة أهله إلى غرناطة، وساومه في أمرهم شريطة الرجوع إلى فاس أو تغيير وجهته إلى عدوة تلمسان خشية اضطلاعه بتعزيز العلاقة بين السلطان ابن الأحمر وبين الأمير عبدالرحمن. وكذلك ما أحدثه السلطان أبو العباس صاحب قسنطينة في أخيه يحيى وأهله ومُخلّفه لتضييق الخناق عليه بعد أن بدا له في أمره، وظن أنه يخزن ذخيرة وأموالاً.

2-3 - المسار العلمي:

تربى عبدالرحمن بن خلدون وتعلم في حضن والده، ثم لازم مجالس علمية أفاد منها في مجال الفقه والأدب والحديث والنحو والعلوم العقلية. وبينما هو مُكبٌّ على تحصيل العلم والتنقل بين حلقاته، حل الطاعون الجارف الذي ذهب بالأعيان والصدور والمشيخة. ارتحل إلى فاس استجابة لدعوة أبي عنان للانضمام إلى مجلسه العلمي، ورغبة في تبديد الوحشة والفراغ اللذين خلفهما الطاعون الجارف وعودة المشيخة إلى المغرب الأقصى. وفيها

عكف على القراءة، واجتهد في العلم والتحصيل، وتفقه على مشيخة من أهل المغرب والأندلس إلى أن حصل من «الإفادة منهم على البغية»[28]، وتمكن من إتمام دراسته للعلوم العقلية والنقلية معاً.

ولما أقام ابن خلدون بقلعة ابن سلامة صرف اهتمامه كله، لمدة أربع سنوات، في تأليف **كتاب العبر** واستطاع أن يكمل مقدمته. «فأقمت بها أربعة أعوام، متخلياً عن الشواغل كلها، وشرعت في تأليف هذا الكتاب، وأنا مقيم بها، وأكملت المقدمة منه على ذلك النحو الغريب، الذي اهتديت إليه في تلك الخَلْوة، فسالت فيها شآبيب الكلام والمعاني على الفكر، حتى امتخضت زبدتها، وتآلفت نتائجها»[29].

ولما حل بمصر اضطلع بالتدريس في المدرسة القمحية، ثم تكلف بولاية قضاء المالكية في فترات متفاوتة. وإلى جانب اهتمام ابن خلدون بالنثر، فقد نظم أشعاراً كثيرة تتوسط بين الإجادة والقصور، وأغلبها يدور حول مدح الحكام وعلية القوم وتهنئتهم.

3-3 - المسار المهني - السياسي:

يقترن المسار المهني لابن خلدون بمساره السياسي، إذ إن المهن التي تحملها في مختلف الأمصار خولت له إقامة علاقات مع علية القوم وسلاطينهم، وتقديم المشورة لهم، والخوض في الشؤون السياسية، وتقديم أخبار الدول وأسرارها في تنقل أحوال الدول بالتدريج. وللسياسة حدان متناقضان قد تفرق بين الصديقين الحميمين وتجمع بين الصديقين اللدودين. وإن أرضت طرفاً فهي تغضب طرفاً آخر. وهذا ما عاشه ابن خلدون بالعيان إبان تقلده مناصب سامية، واضطلاعه بأدوار في إقامة دول وتقويض أخرى. وإن جلب له ذلك الحفاوة والعناية من جانب فهو قد أثار عليه البغضاء

والحقد من جانب آخر. واستطاع أن يجاري الأمور - رغم تقلبها واضطرابها - بحكمة وتبصر وكياسة حتى تخدم مصالحه ومآربه، ويخرج منها سالماً معززاً.

فلقد مكنته المهن التي استُدعي إليها من إبراز ملكاته الثقافية والذهنية في تدبير الأمور، ومعرفة دواليب الحكم ودسائسه ومناوراته. كما حنكته للإسهام في الشأن العمومي، والاضطلاع بمساع عديدة، ومعالجة الأمور العصيبة بهدوء ومرونة. وبما أنه كان عالماً مبرزاً فقد تنافس أهل الدولة في استقطابه للإفادة من معارفه، واستشاراته في أمور الدين والدنيا. وبقدر ما كان رأسماله الرمزي يسعف جلهم على تذليل مصاعبهم وحل مشاكلهم عند الاقتضاء، فهو كان يخيف بعضهم احتراساً من أن تستثمره جهات مناوئة ضدهم.

4 - مواكبة الحدث التاريخي:

ركز ابن خلدون على استرجاع ما يسعف على التعريف بهويته وتجاربه وتطلعاته. وبما أن تجربته كانت مندمجة في الشأن العام، فلقد انعكست آثاره على نفسيته وعلى موقفه من الوجود. وعليه، يصعب عزل مسار حياته عن مختلف الأحداث التاريخية التي كان طرفاً فيها أو شاهداً عليها. فهو لم يقتصر على مواكبتها بوصفه إخبارياً أو مؤرخاً فحسب، وإنما أيضاً باعتباره عنصراً أساسياً في صنعها وإحداثها. وهو، كما يؤكد ذلك مراراً، يضطر إلى التلميح إليها والإطالة فيها لكونها تشرح حاله وتنقل أخباره من جهة، وتقدم معلومات إضافية عن الدول لملاءمتها وأهميتها من جهة أخرى. وهذا ما عزز تفاعل المحكي الذاتي والمحكي التاريخي في المؤلَّف واندماجهما كما لو كانا وجهين لحقيقة واحدة. ولما فحصنا مفاصل هذا التفاعل وجدناه يرتكز على المقومات الآتية:

1-4 - صنـــع الحــدث:

فلقد مكنت المهن التي استُدعي إليها ابن خلدون من تطوير مؤهلاته وخبراته. كما أنها حنكته للإسهام في الشأن العمومي، والاضطلاع بمساع عديدة، ومعالجة الأمور العصيبة بهدوء ومرونة. وبما أنه كان عالماً مبرزاً فقد تنافس أهل الدولة في استقطابه للإفادة من معارفه، واستشارته في أمور الدين والدنيا. وإن أسعفه مساره المهني والسياسي على المساهمة في صنع أحداث تاريخية والمساهمة فيها، فقد خلق له متاعب نفسية من جراء كثرة السعاية به والتشغيب عليه أينما حل وارتحل. وهي، عموماً، تنتظم وفق المواضيع الآتية:

1 – **دعم الحكام**: كان الطامحون إلى الحكم يسعون إلى ابن خلدون لما يحظى به من رأسمال رمزي لدى الخاصة والكافة على حد سواء، ولما يتوفر عليه من أخبار الدول، وهكذا استعان به السلطان أبو سالم في نشر دعوته سراً مستثمراً ما بينه وبين مرين من المحبة والائتلاف، وتزويده بأخبار الدول، والدخول إلى دار ملكه بفاس وهو في ركابه. كما ساعد السلطان أبا عبدالله في توفير النفقة لتدبير أمور الدولة. وفي هذا الإطار خرج بنفسه إلى قبائل البربر بجبال بجاية المتمنعين لإقناعهم بطاعة أبي عبدالله واستيفاء الجباية منهم. ولما أراد أبو حمو الانتقام من أبي العباس خاطب ابن خلدون لمساعدته على استئلاف قبائل رياح. وبينما هو في ذلك، وصله خبر أن السلطان عبدالعزيز عازم على ضم تلمسان، فذهب أبو حمو إلى الصحراء عن طريق البطحاء. ولما أطلق السلطان عبدالعزيز سراج ابن خلدون بعد اعتقاله ليلة واحدة، هوَّن عليه هذا الأخير السيطرة على بجاية، وأعانه على حمل بلاد رياح على مناصرته. وعندما توفى السلطان عبدالعزيز رجع أبو حمو إلى تلمسان واستولى عليها. واقترن ذلك بحلول ابن خلدون بهُنين إثر توتر علاقته

مع السلطان أبو الأحمر في شأن لسان الدين بن الخطيب. كانت علاقته قد توترت مع أبي حمو بسبب إجلاب العرب عليه بالزاب. لكنه قربه من جديد وكلفه بالسفارة إلى الدواودة لاستئلافهم.

ب – **إقامة الصلح**: قام ابن خلدون بمساع حميدة لإصلاح ذات البين بين طرفين متخاصمين. وهكذا أتم عقد الصلح بين سلطان الأندلس وبتره بن الهنشة بن أذفونش، وعوَّل عليه أبو حمو لوصل يديه بالسلطان أبي إسحاق ابن السلطان أبي بكر صاحب تونس من بني أبي حفص، وابنه خالد من بعده.

طلب ابن خلدون من الملك الظاهر أن يطلب من السلطان أبي العباس ابن أبي سالم العفو عن يوسف بن علي بن غانم. وقد سلم الظاهر للمعني خطاباً من شأنه وهدية لتسليمهما إلى سلطان المغرب. وقد قبل هذا الأخير شفاعته وأعاده إلى منزلته.

توسط ابن خلدون للظاهر برقوق في الحصول على جياد الخيل من سلطان تونس من الموحدين وسلطان تلمسان من بني عبدالواد وسلطان المغرب من بني مرين، فاستجابوا لدعوته، «وجلس السلطان يوم عرضها جلوساً فخماً في إيوانه، وحضر الرسل، وأدوا ما يجب عن ملوكهم، وعاملهم السلطان بالبر والقبول، وانصرفوا إلى منازلهم للجرايات الواسعة، والأحوال الضخمة.. وحصل لي أنا من بين ذلك في الفخر ذكر جميل، بما تناولت بين هؤلاء الملوك من السعي في الوصلة الباقية على الأبد، فحمدت الله على ذلك»(30).

طلب ابن خلدون من ملك تونس إتحاف الملك الظاهر بالجياد الرائعة فبعث إليه خمسة منها انتقاها من مراكبه لكن السفينة التي كانت تحملها – هي وأسرة ابن خلدون – غرقت في مرسى بالإسكندرية.

أقنع ابن خلدون تيمورلنك بتوفير الأمان للمخلفين من سلطان مصر من القراء والموقِّعين وأصحاب الدواوين.

جـ - **العداوة**: لقد حاول الأعداء وأصحاب السَّعايات تعكير صفو علاقته مع القائمين بالدولة، وحضهم على الإعراض عنه. سجن السلطان أبو عنان ابن خلدون لمدة سنتين لما علم بخبر تعاقده مع الأمير لمساعدته على الفرار إلى بجاية مقابل أن يوليه حجابته. وقد استطاع منافسوه أن يحدثوا جفوة بينه وبين لسان الدين الخطيب بدعوى أن السلطان يؤثره عليه ويشمله برعايته. وهذا ما حرك لدى ابن الخطيب «جواد الغيرة فتنكر»[31] لابن خلدون. ولما شم منه الانقباض استأذن السلطان ابن الأحمر في الذهاب إلى بجاية دون أن يشعره بما حدث له مع ابن الخطيب الذي كان - وقتئذ - متحكماً في سائر أحوال الدولة ومستبداً بها. ولما سجن ابن الخطيب خاطب ابن خلدون في شأنه أهل الدولة لإطلاق سراحه، ولم تنجح تلك السعاية فقتل ابن الخطيب في محبسه. لكن خصوم ابن خلدون كلفوا مسعود بن مساي بإيصال خبر سعايته إلى السلطان ابن الأحمر. فما كان عليه إلا أن عجل بإجازته إلى العدوة. وقد نجح خصومه في خطتهم لأنهم توجسوا من استقراره بالأندلس خشية أن يضطلع بالتنسيق بين السلطان ابن الأحمر وبين الأمير عبدالرحمن. إن خصومه في تونس - وفي مقدمتهم ابن عرفة - حاولوا أن يغروا السلطان بإبعاده عن السفر معه خشية من أمره منه. لكنه لم يمتثل لهم فدعاه إلى مصاحبته في سفره إلى تبسة، فاسترجعها من ابن يملول وأعاد إليها ابنه وأولياءه. ولما قرر السلطان السفر إلى الزاب، استأذنه ابن خلدون في قضاء فريضة الحج تجنباً لتألب الخصوم عليه مرة ثانية.

لما تقلد ابن خلدون ولاية القضاء بمصر تألب عليه الجميع، وتنادوا

بالتظلم عند السلطان، وذلك لكونه كان يطبق الأحكام بالصرامة وصلابة العود معرضاً عن الجاه والأغراض، ويسعى إلى إعطاء العهد حقها. وهو ما أنكره حتى القضاة أنفسهم الذين طالبوه بالتعامل بنوع من الليونة والكياسة مع الملفات المعروضة عليه. وهو ما يمكن أن نستشفه في قوله: «ولم يكن ذلك شأن من رافقته من القضاة، فنكروه علي، ودعوني إلى تبعهم فيما يصطلحون عليه من مرضاة الأكابر، ومراعاة الأعيان، والقضاء للجاه بالصور الظاهرة، أو دفع الخصوم إذ تعذرت، بناء على أن الحاكم لا يتعين عليه الحكم مع وجود غيره، وهم يعلمون أن قد تمالئوا عليه»(32). ولما أسندت له ولاية القضاء ثانية، حرض أهل السعاية فقيهاً من المالكية نور الدين بن الخلال للسعي من أجلها، وقد تحقق له ذلك بمساعدة زمرة من بطانة الملك. وهكذا ظل حال ابن خلدون في مصر، كلما تقلد منصب قاضي المالكية، كلما تألب عليه الخصوم والمنافسون لإزاحته عنه. ومع ذلك ظل – كلما تولى ولاية القضاء(33) – مصراً على إنصاف المظلومين وفق ما يسنه الشرع. «واستمررت على الحال التي كنت عليها من القيام بالحق والإعراض عن الأغراض، والإنصاف من المطالب، ووقع الإنكار عليَّ ممن لا يدين للحق، ولا يعطي النُّصفة من نفسه»(34).

د – **العزوف عن السياسة**: سعى ابن خلدون خلال رحلته غرباً أن يشغل منصباً سامياً يليق بسمعته وطموحه. وقد تحقق له ذلك لما أسند له أمير بجاية منصب الحجابة. وقد كان هذا المنصب يعد من أعلى المناصب الحكومية. ويعرفه ابن خلدون على النحو الآتي: «الحجابة – في دولنا بالمغرب – الاستقلال بالدول والوساطة بين السلطان وبين أهل الدولة، لا يشاركه في ذلك أحد»(35). وما هي إلا سنة على وجه التقريب حتى ارتد ابن خلدون من «مرتبة المستبد بأمر الدولة إلى مرتبة اللاجئ المتشرد»(36). وقد أثر هذا التحول المفاجئ في حياته، وحضه على

الانصراف عن المناصب السياسية ونبذها. ولما بعث إليه أبو حمو – كما سبقت الإشارة إلى ذلك – رسالة مرفقة بمرسوم لتولي منصب الحجابة، اكتفى بإرسال أخيه للنيابة عنه في الوظيفة معللاً موقفه كما يلي: «مفادياً عن تجشم أهوالها، بما كنت نزعت من غواية الرُّتب، وطال علي إغفال العلم، فأعرضت عن الخوض في أحوال الملوك، وبعثت الهمة على المطالعة والتدريس، فوصل إليه الأخ، فاستكفى به في ذلك، ودفعه إليه»[37]. لقد استطاع ابن خلدون أن يكبح طموحه السياسي ليتفرغ للتأليف والتدريس. ورغم انصرافه عن السياسة كان – بين فينة وأخرى – يجد نفسه مورطاً فيها لتأليف القبائل، ومصاحبة سلطان في مهمة ما، وتجشم أهوال وظيفة معينة، وإقامة الصلح بين طرفين متنازعين.

2-4 - تعليل الحدث:

من خلال سيرورة السرد يتضح أن ابن خلدون كان واعياً بأن الاستطرادات، أحياناً، تخرجه عن الغرض المتوخى من الكتاب. ومع ذلك كان، على وجه العموم، يتحكم في دقة ما يرويه مانحاً له منزلة خاصة ومضفياً عليه دلالة جديدة داخل المحكي المؤطِّر Le récit encadrant. ويقدم أحياناً تعليلاً للقارئ المفترض لبيان أن توظيف محكي مؤطَّر ليس حشواً وإنما يندرج في إطار استراتيجية حكائية محددة. وذلك على نحو ما هو مبين في القولة الآتية التي صدر بها المحكي الموسوم بـ «**فتنة الناصري**»: و«سياقة الخبر عنها بعد تقديم كلام في أحوال الدول يليق بهذا الموضع، ويطلعك على أسرار في تنقل أحوال الدول بالتدريج بالضخامة والاستيلاء، ثم إلى الضعف والاضمحلال، والله أبلغ أمره»[38]. فمن خلال هذا التصدير يتبين أن ابن خلدون لا يعتبر ذلك المحكي المؤطَّر Le récit encadré فصلاً زائداً، وإنما اقتضاه السياق الذي يلائم بعض محتويات المتن الحكائي، ويسعف

القارئ على فهم دور عصبية النسب والولاء في تنقل الدول تدريجياً من حالة القوة والاستيلاء إلى حالة الضعف والانحلال.

وفي خضم تناسب الاستطرادات حافظ محكيان (محكي معنون بـ«**فصل**»[39] ومحكي موسوم بـ «**سفر السلطان الناصر فرج إلى الشام لمدافعة التتر**»[40]) على استقلاليتهما من الزاوية التلفظية (انتفاء ضمير المتكلم) والزاوية الموضوعاتية (الإيهام بإثارة مواضيع خارج عن الغرض العام للكتاب). ولما نفحص منزلتهما داخل بنية الكتاب نلاحظ أنهما ينسجان علاقات مع باقي العناصر بواسطة عملية الضبط الذاتي L'autoréglage، التي تسعف البنية على ضبط ذاتها، والحفاظ على تماسك عناصرها وانتظامها.

لا يمكن أن يُفهم المحكي الأول (**فصل**) إلا في علاقته بما سبقه. لم يقصد ابن خلدون من إدراجه بيان القيمة الجمالية التي يحظى بها أسلوب ابن الخطيب، والتدليل على أنه «لا يهتدي فيها بمثل هداه» فقط[41]؛ بل أيضاً إثبات الصداقة العميقة والقوية التي تجمعه به بعد أن تناهى إلى سمعه السر المكون الذي أذاعه عبدالله الشقوري، ورد الاعتبار إليه بعد أن ساءت علاقته مع السلطان ابن الأحمر وفراره إلى تلمسان. لا يعتبره ابن خلدون مجرد صديق حميم وإنما يحله محل الوالد الذي يذهب أبعد الغايات في تعظيمه والثناء عليه، ويضعه في مرتبة النموذج الذي ينبغي اقتفاء آثاره والإشادة بمناقبه.

ويعتبر المحكي الثاني (**سفر السلطان فرج إلى الشام لمدافعة التتر**) تمهيداً موضوعياً للفصل الذي يليه. فهو يسلط الضوء على سوابق التتر (التعريف بنسبهم وسلالتهم وسلاطينهم، وبيان صراعهم مع العرب) الذين استجمعوا قوتهم من جديد على يد تيمورلنك، فسيطروا على مناطق كثيرة

(الهند، والعراق، وأرمينية، وأرزنكان، وسيواس..) بما فيها حلب. فلما وصل خبر ما أحدثوه في هذه المدينة من نهب ومصادرة واستباحة الحرم إلى مصر، قرر فرج بن الملك الظاهر صدهم عن الشام. فإلى جانب ترابط هذا المحكي مع المحكي الذي يليه(42)، فهو يكشف كذلك عن دور عصبية النسب أو الولاء في تقدم التتر وانهيارهم بالتدريج، ويقدم معلومات ثرَّة تسعف القارئ المفترض على ملء الفُرجات والثغرات السردية (فرار أحمد مستجيراً بالظاهر برقوق، رغبة تمر في إقامة الصلح والاتحاد معه (ملك مصر)، موته وتنصيب ابنه فرج مكانه).

3-4 - تقديم شهادة عن الحدث:

في خضم استرجاع ابن خلدون لماضيه الشخصي استعرض أحداثاً تاريخية عاشها عن كثب أو شارك فيها أو اطلع عليها في مظانها. وهي تتعلق عموماً بأخبار الدول (عمرانها، ومآثرها، وقوتها، وتدهورها) وبصراع الجماعات البشرية من أجل امتلاك السلطة والثروات والثغور الاستراتيجية. وقد حرص ابن خلدون على التأريخ للوقائع بدقة وتعليلها وفق السياقات التي تؤطرها. ولهذا السبب يمكن أن نعتبر سيرته وثيقة تسلط مزيداً من الأضواء ليس على وقوع واقعة ما فقط، وإنما أيضاً على ملابساتها وحيثياتها. ومع ذلك قلما يتعامل المؤرخون معها بهذا الشكل، وذلك لكون صاحبها، في نظرهم، يؤول الواقعة حسب منظوره الشخصي، ويضفي عليها مسحات انفعالية أملتها دوافعه وغرائزه، ويبرز دور أشخاص معينين ويطمس دور أشخاص آخرين. وبالجملة، فهو يقدم شهادة حية عن أحداث تاريخية أثرت في نفسيته وموقفه من الوجود، وغيرت مسار حياته من إنسان يطمح إلى تحمل مسؤوليات كبيرة في الدولة إلى إنسان منقطع إلى العبادة والعلم والتدريس. فهذه الأحداث لا تهم إلا بالقدر الذي تكشف عن طوية ابن

خلدون وتطلعاته وانكساراته، وتبين سعيه إلى الدعة والطمأنينة لجمع شمل أهله واستفراغ جهوده في التدوين والتأليف. وما أن يتجاوز محنة معينة حتى يجد نفسه أمام محنة أشد ألماً وقسوة من سابقتها. وهكذا فهو يعرض شريطاً من الذكريات الأليمة التي كانت سبباً في تنقله من مكان إلى آخر، ومداراة الأمور بكياسة فائقة سعياً إلى إخراج نفسه سالماً من الأزمات والورطات التي وجد فيها، والتبرم من مشاغل الحياة وقطع صُبابة العمر في العبادة والتدريس.

4-4 - التخفيف من الحمولة التاريخية:

لم يجد ابن خلدون بدا من ذكر بعض الحوادث والوقائع لأهميتها وملاءمتها داخل الكتاب. ومع ذلك كان يتجنب إثقال سيرته بالأخبار التاريخية خشية أن تؤثر سلباً في طبيعة الموضوع المطروق. وهذا ما جعله، في أكثر من موضع، ينبه القارئ إلى ما سبق ذكره من أخبار[43]، ويرشده بإحالات للتوسع، حسب الإمكان، في الحدث وفق السياق الذي ورد فيه.

5 - تاريخية الحدث السيرذاتي:

يعطي ابن خلدون طابعاً تاريخياً لأحداث وقعت في الماضي سواء تعلقت بأخباره أم بأحوال الدول. وهو، بهذا الصنيع، لا يدرج مشروعه في قلب التاريخ، وإنما يعتبره جزءاً منه. وهذا ما يقتضي البحث عما يجمع السيرذاتي والتاريخي في مؤلَّفه رغم تباين اختصاصيهما ومجاليهما والأهداف المتوخاة من كل واحد منهما. وسنضطر، لبواعث منهجية، إلى تركيز التحليل الجزئي على فصل السفر لقضاء الحج، حتى نستدل ببعض الشواهد والأمثلة التي تبين مدى تقاطعهما وتفاعلهما في إعادة تشخيص ما حدث في الماضي.

1-5 - خطـاب الحقيـقة:

من بين ما يجمع بين السيرة الذاتية والتاريخ هو حرصهما على نقل حقيقة ما وقع في الماضي. وهكذا يتصرف كاتب السيرة الذاتية، حسب وجهة نظر فليب لوجون، كما لو كان مؤرخاً أو صحافياً، مع فارق بسيط يميز بينهما. ويتمثل في كون الذات التي يعد الأول بتقديم معلومات عنها هي ذاته[44]، في حين أن الآخرين يعرضان ما وقع لأشخاص آخرين. وفي السياق نفسه، ليس المؤرخ [أو كاتب السيرة الذاتية] مُجمِّعاً للأحداث أو متذوقاً للجمال. فهو لا يهتم لا بالجمال ولا بالندرة قطعاً. فما يهمه بالدرجة الأولى هو الحقيقة[45].

يمكن أن نتحقق من سفر ابن خلدون لقضاء الحج سنة تسع وثمانين، وزيارته لبعض الأمكنة، والتقائه بأشخاص معينين، وغرق أهله وأولاده في البحر. ومن بين الوسائل التي يمكن أن تسعف على ذلك هو الاطلاع على الرسائل والأشعار التي تبادلها مع كاتب سر السلطان ابن الأحمر صاحب غرناطة أبي عبدالله بن زمرك، والبحث عن شهادات قالها في حقه ممن التقى بهم في الفترة نفسها. وبالمقابل يعرض بعض المعلومات التاريخية التي أدرجها أبو عبدالله بن زمرك في فصل من كتابه، وهي تتعلق، عموماً، بشأن استبداد الوزير مسعود بن رحو بأمر المغرب لذلك العهد. ويمكن للمؤرخ أن يتأكد من صحة الأخبار المروية بالعودة إلى المصادر التاريخية التي تؤرخ للحقبة الزمنية عينها. وهكذا يتضح من خلال هذين المثالين، أن كاتب السيرة الذاتية والمؤرخ يتعهدان بقول الحقيقة، ولذلك فهما لا يسردان الأحداث على عواهنها وإنما يتقصيان فيها ويحرصان على صحتها وسدادها حتى تكون مطابقة للواقع. وبما أن ما مضى «قد دمر واحتفظ به كآثار»، فهما يعتمدان على النهج نفسه لإعادة تشكيله. يستعمل المؤرخ أدوات الفكر Instruments

de ensée (على نحو الروزنامة، وتعاقب الأجيال، والوثائق، والربائد) لإعادة بناء الماضي، ويستعين كاتب السيرة الذاتية بالسندات Les supports المتوفرة لديه للتحقق مما وقع له سابقاً. وتؤدي هذه الروابط الخاصة دوراً أساسياً في «جعل الزمن التاريخي قابلاً للتأمل وللاستعمال»[46]، وتحمل قيمة جوهرية تكمن في «ضمان تفسير الماضي وإثباته والتدليل عليه»[47]. وفي هذا السياق يمكن أن نفهم اعتماد ابن خلدون على سندات مختلفة (رسائل، وأشعار، ومخاطبات، وفهارس أو برامج، وإحالات تاريخية) للنيابة[48] عنه في إعادة بناء ما حدث ووضعه في السياق الذي يؤطره، وإثبات الأخبار المروية والتدليل على صدقيتها، وملء ثقوب الذاكرة وفُرجاتها.

2-5 - فــن الحكــي:

ينتقي المؤرخ وكاتب السيرة الذاتية الأخبار ويعيدان تشخيصها وفق منظوريهما ورؤيتيهما للأمور. وهكذا يمكن لأحداث قرن أن تختزل في صفحة واحدة. فكل واحد منهما يتمتع بهامش من المناورات للتركيز على أشخاص دون غيرهم أو التوسع في حدث على حساب أحداث أخرى. وتنتفي حريتهما في «ابتكار الوقائع أو الشخوص»[49] التي يعتمدان عليها في إعادة تشكيل الزمن الماضي. وإلى جانب إمكانية تصرفهما في عرض الحدث، فهما يتقيدان بتقديم «تقرير حقيقي عن أحداث واقعية اعتماداً على المعطيات التاريخية المتوفرة»[50]. ينطلقان معاً من أحداث واقعية، سبق أن وقعت، ولها وجود سابق. وبما أن الماضي ليس شكلاً سردياً جاهزاً، فإنهما يضطلعان، حسب طريقة كل واحد منهما، بإعطائه البنية والمعنى اللذين يلائمانه.

ورغم صرامة المنهجية التي يعتمدها المؤرخ، فإن طريقته في تشخيص

الماضي تدنيه من عالم الأدب إن لم نقل من عالم التخييل. «نقر، إذن، بأن السرد التاريخي ينتمي إلى الأدب في نطاق أنه يستخدم أداة النص كوسيلة لتشخيص الماضي، أيحق لنا أن نستنتج أن «تقنيات التشخيص» التي يستخدمها المؤرخ تنتمي إلى التخييل؟ إن ظهور السرد التاريخي في الدراسات السردية يحتم تناول علاقة القرابة التي تجمعه بالسرد التخييلي»[51]. وفي هذه النقطة بالذات يتقاطع عمل كاتب السيرة الذاتية والمؤرخ. فما يدونانه من معيش لا يمت بصلة إلى الفاعلين وإنما هو حكي. وهو ما يؤثر على إمكانية أن يكون عملهما شبيهاً بعمل الروائي الذي يقوم بترتيب الأحداث وتنظيمها على عكس وقوعها في الواقع. وإلى جانب تشابه عملي المؤرخ وكاتب السيرة الذاتية في مستويات معينة فهما يتباينان في مستويات أخرى. وفي هذا الصدد نحيل إلى التمييز الدقيق الذي وضعه إميل بنفنست بين التاريخ (تلفظ السرد) والخطاب (تلفظ الخطاب)[52].

يضطلع ابن خلدون، في الفصل المشار إليه آنفاً، باسترجا ع أخباره وأحوال الدول عليه طابع التخييل[53]. وفي هذا السياق تطرح أسئلة من قبيل: ما الغاية من تركيزه على هذا الحدث دون غيره؟ ما السبب الذي جعله يستغني عن أحداث معينة؟ لماذا ذكر أشخاصاً وأغفل آخرين؟ كما أن ما قاله عن سفره لقضاء الحج في صفحات كان من الممكن أن يختزله في فقرة. وما قاله عن أحوال المغرب في فقرات كان من الممكن أن يفصله في فصل بأكمله. وإن تقاسم السيرذاتي والتاريخي نقاطاً مشتركة بينهما فهما يختلفان في المؤشرات الشكلية التي يتميز بها كل طرف عن الآخر. يرتكز التاريخ على مؤشرات كثيرة نذكر منها أساساً استخدام ضمير الغائب، والأفعال الدالة على الماضي، وظروف المكان، في حين يعتمد الخطاب السيرذاتي على ضمير المتكلم وضمير المخاطب، والصيغ التثمينية والعاطفية، ويتضمن رغبة المتكلم في التأثير على متلقيه.

3-5 - ديــوان العبــر :

تبنت ألمانيا نظاماً جديداً للتاريخية[54] Historicité، ومفاده أن التاريخ يُحكى من تلقاء ذاته، وأن سلطة المؤرخ تنمحي أمامه. «فهو، حسب ميشلي Michelet، ليس من يكلم التاريخ في لحظات صمته، ولكنه هو من يتركه يتكلم»[55]. تحكمت هذه الخلفية في المقاربات السردية ذات المنحى البنيوي. وأصبح السرد، بمقتضاه، يُحكى لذاته من وراء قناع السارد[56]. وبعد إعادة الاعتبار للكاتب تبنت الدراسات التاريخية من جديد المقاربة البلاغية. وبالمقابل، أصبحت الدراسات السردية تكترث بالجوانب التلفظية والتداولية في السرد. وما يهمنا من إدراج هذه المعلومات هو إبراز كيف انتقلت التاريخية والسرديات Narratologie من المستوى المحايث (معالجة السرد في ذاته ومن أجل ذاته) إلى المستوى التداولي (بيان الأثر الذي يخلفه السرد في متلقيه). وعلى إثر هذا التحول، أصبحت الغاية من السرد، من بين أشياء أخرى، هو ترسيخ عبر في ذهن المتلقي للاهتداء بها أو تجنبها في حياته. وهكذا أصبح التاريخ مرادفاً للعبر (تكوين المواطن، تنوير رجل السياسة، اقتراح عبر على الناس للاتعاظ بها، تثبيت القيم الوطنية)[57]، وانصبت الدراسات السردية على استنتاج العبر التي يمكن أن تترك أثراً محموداً أو مذموماً في المسرود له.

ولما نعيد قراءة ما كتبه ابن خلدون نجد أن كلمة العبر تعتبر مفتاحاً لفتق مغالقه وفهم أبعاده. فهو وظفها في إطار التفاعل الممكن بين من يصنع الحدث وبين من يتلقاه لفهمه وتفسيره. فالمؤرخ يدون الخبر ليس ليظل أثراً هامداً، وإنما ليتخذه المتلقي للذكرى والاعتبار، ثم للاقتداء به في أحوال الدين والدنيا. «اعلم أن فن التاريخ فن عزيز المذهب، جم الفوائد، شريف الغاية، إذ هو يوقفنا على أحوال الماضيين من الأمم في أخلاقهم، والأنبياء في سيرهم، والملوك في دولهم وسياستهم، حتى تتم فائدة الاقتداء من ذلك

لمن يرومه في أحوال الدين والدنيا، فهو محتاج إلى مآخذ متعددة، ومعارف متنوعة، وحسن نظر وتثبت يفضيان بصاحبهما إلى الحق، ويُنكبان به عن المزلات والمغالط»[58].

من خلال حالة المغرب، المشار إليه في الفصل المعلوم، يتبين أنه بعد مجد الدولة تأتي مرحلة الفتور والانهيار. وهي حلقة لها، كما للأفراد، عمر زمني محدد. وهي تشكل مع حلقتين أخريين ثلاثة أجيال تمر منها الدولة: يكون الجيل الأول على خلق البداوة والخشونة وتوحشها في شظف العيش والبسالة (توطد العصبية وقوتها)، ثم يتحول الجيل الثاني من البداوة إلى الحضارة، ومن عز الاستطالة إلى ذل الاستكانة (انحسار صورة العصبية بعض الشيء، ثم ينغمس الجيل الثالث في الترف إلى أن تنقرض الدولة (فتور العصبية بالجملة)[59]. ويمكن للقارئ أن يستقي من الأخبار التاريخية المعروضة عليه العبر التي تكشف عن تأثير العصبية، حسب قوتها وضعفها، في هرم الدولة وتخلفها. وبالمقابل، يمكن له أن يستنتج عبراً أخرى من أخبار المؤلف. وهي تتعلق بقدرته على مواجهة المحن التي يتعرض لها، وإدارته لأموره الشخصية بكياسة ودهاء رغم كثرة الشغب عليه من كل جانب. فهو لما يحس بأنه في ورطة ما، يبحث عن مخرج ملائم إلى أن تهدأ العاصفة وتنقشع الغيوم الملبدة. فإلى جانب أنه توخى من سفره إلى مكة، أداء واجبه الديني الذي تأخر لبواعث ذاتية وموضوعية، فهو سعى إليه أيضاً لإزالة الغمة التي نجمت عن إزاحته من منصب قاضي المالكية وفقدان أهله وأولاده، وتعزيز رأسماله الرمزي لكسب مودة الحكام وثقتهم.

6 - السيرة بين المتعة والتوثيق:

ينحسر الطابع التخييلي في مختلف أنواع السير الذاتية وأنماطها لمراهنة أصحابها، بالدرجة الأولى، على الوظيفة المرجعية (استرجاع

ماضيهم الشخصي). وهذه الخاصية لا يمكن أن تنتقص من أدبيتها أو تجردها من متعتها الفنية. مع العلم أنها لم تحظ بالاهتمام نفسه الذي خصصه النقاد والأخصائيون الشعريون Les poéticiens لباقي الأجناس الأدبية (وخاصة الشعر، والرواية، والمسرح)؛ وذلك لكونها، في نظرهم، أقل أدبية منها، وتراهن على مطابقة الواقع المعيش، وإعادة إنتاجه. في حين لما نعيد قراءة عينات منها يتضح مدى جور هذا الحكم وقسوته، لأنها، هي الأخرى، تتضمن مستويات فنية وجمالية.

ورغم أن ابن خلدون كتب سيرته في مرحلة لم تكتمل فيها شروط الكتابة السيرذاتية ومقوماتها، فهو قد استطاع، بما أوتي من ملكات أدبية ولغوية، أن يبتدع مشروعاً سيرذاتياً يجمع بين الإمتاع والإقناع، ويوفق بين الأدبي والتاريخي.

1-6 - المتعــة الأدبيــة:

تتجلى بعض تجلياتها فيما يلي:

أ - حرص ابن خلدون على تقديم قصة حياته بطريقة كرنولوجية من بدايتها إلى ما قبل نهايتها بشهور معدودات. ولكنه، لبواعث ودواع متعددة، اضطر إلى سرد وقائع قد تبدو ظاهرياً بأنها لا تمت بصلة إلى الموضوع الرئيس الذي يحوم حوله الكتاب. وهذا ما جعل المحكي - الإطار (استرجاع الماضي الشخصي) ينشطر إلى محكيات مؤطرة تدور في فلكه. ورغم كثرة تشعبها وتفرعها فقد أحكم ابن خلدون اتساقها وتماسكها داخل البنية العامة التي تستوعب شتات مسار حياته ونثارها؛ وذلك بهدف شد انتباه القارئ المفترض لتتبع مختلف مفاصلها ومنعطفاتها، وحفزه على ملء فرجاتها وبياضاتها مشغلاً خلفياته

المعرفية. إن التعامل مع سيرة ابن خلدون بتصور خطابي جديد، يعيد الاعتبار إلى ما تفرع عنها من شذرات حكائية ليس بوصفها استطراداً و حشواً وإنما بكونها مرايا داخلية تضيء مسار ابن خلدون من زوايا متعددة، وتقدم صوراً عن رحلته في الحياة الدنيا.

ب – تتخلل السرد استطرادات عالمة (وقائع تاريخية، تأملات فكرية، نصوص واصفة تهم الأدب والنقد وأساليب الحكم) وأجناس متخللة (انظر النقطة الموالية) قد نتوهم من خلالها بتعطل الحدث الرئيس (استرجاع ابن خلدون لحياته الشخصية) وإبطاء التتابع الكرنولوجي للأحداث. وتبين موقفه من بعض الوقائع المعيشة، وتحدث تقاطعاً بين ما هو شخصي وعمومي. وقد أسهمت هذه المحكيات – على اختلاف أشكالها وأصنافها – على تنوع المفارقات الزمنية Les anachronies. تتخلل السرد الأصلي استرجاعات (Analepses واستباقات Prolepses[60]، ومختلف ضروب الحذف Ellipses[61] والحذف المؤجل[62] والتكرار Paralipses[63]. وهذا ما نجم عنه تنافر واختلال بين ترتيب القصة (التتابع الطبيعي لأحداث القصة) وبين ترتيب السرد (طريقة سرد الأحداث).

جـ – وإن ركز ابن خلدون على حياته الفكرية، فهو، بين الفينة والأخرى، يبوح بما تدخره نفسه من طبع ومزاج في إدارة شؤونه الخاصة بدهاء وكياسة ومرونة، ومن طموحات الشباب لتحمل مسؤوليات كبيرة وشغل مراتب رفيعة في هرم الدولة[64]، ومن ردود فعل تجاه الخصوم الذين أكثروا السعاية به والشغب عليه للنيل من سمعته وصيته، ومن أحاسيس ومشاعر الحنين إلى أهله كلما اشتد وقع الغربة عليه. كما يورد أحداثاً طريفة وقعت له[65] أو عاين جزءاً منها في حياة السلاطين[66]. ويعتبر فقدان أهله وولده غرقاً في البحر من أكبر

الفواجع التي حلت بابن خلدون في حياته، خاصة وأنها تزامنت مع إعفائه من منصب قاضي المالكية. وقد قصد ابن خلدون تكرار هذا الحدث في سياقات مختلفة من الكتاب لبيان وقعه الشديد على وجدانه ومسار حياته برمتها. «فكثر علي الشغب من كل جانب، وأظلم الجو بيني وبين أهل الدولة، ووافق ذلك مصابي بالأهل والولد، وصلوا من المغرب في السفين، فأصابها قاصف من الريح فغرقت، وذهب الموجود والسكن والمولود، فعظم المصاب والجزع، ورجح الزهد»(67).

2-6 - التوثيـــــق:

يمكن أن نختزل معالمه في النقاط الآتية:

أ - يتضمن الكتاب سندات كثيرة احتفظ بها ابن خلدون للعودة إليها عند الضرورة والاقتضاء (قصائد شعرية، رسائل، فهارس، واقعات تاريخية، مخاطبات). مع العلم أن بعضها لم يتوصل به أو ذهب مجمله عن حفظه. وإلى جانب أن السندات المثبتة حافظت على أصالتها الأسلوبية والتلفظية، فهي تحوي مواقف ومشاعر مؤطرة وفق سياقاتها التاريخية والتداولية. وتوظف هذه السندات بوصفها آثاراً ملموسة تعزز صحة الأحداث المروية، وتثبت حقيقة ما من زوايا مختلفة.

ب - يدقق ابن خلدون في تاريخ ما وقع بالسنوات والشهور. وفي هذا الصدد يحرص على عرض أحداث شارك فيها أو حضرها. وأسهم المحقق محمد بن تاويت الطنجي بدوره في توثيق هذه الأحداث بالإحالات على مصادر متعددة تؤكد وقوعها. وهي «مفيدة إن أحسن المؤرخ استغلالها باعتبارها وثائق تاريخية تخضع لجميع أنواع التمحيص العلمي، وتعامل معها تعاملاً نقدياً أو حتى باعتبارها مخطوطات تطبق عليها تقنيات التحقيق»(68).

جـ - لقد سعى ابن خلدون من خلال الوثائق المعتمد عليها أن يطمس الصورة المشوهة التي أشاعها الخصوم عنه، ويستبدلها بالصورة التي يراها مناسبة له. وهذا ما يثير مسألة الحياد والموضوعية في الكتابة السيرذاتية. يمكن للمؤرخ أن يستعين بالنقد التاريخي لتمييز الحقيقي من المزيف. لكن ما يستهوي الناقد أكثر ليس التحقق من صحة الأحداث المروية وسدادها، وإنما بيان تأثيرها في نفسية الكاتب، وفي تغيير مسار حياته ومواقفه من الوجود، وإبراز التأويل الذي منحه لها ضمن تناسل تأويلات ممكنة. وهذا ما حاولنا، فيما تقدم، إبراز بعض معالمه وتجلياته في سيرورة حياة ابن خلدون.

على سبيل الختم:

لم تتوخ مداخلتنا تقديم نتائج نهائية بصدد طبيعة العلاقة التي تجمع بين ما هو سيرذاتي وتاريخي، وإنما سعت إلى إثارة جملة من الأسئلة التي تحوم حولها من زاوية التعامل مع تاريخية (Histoticité) حدث سبق أن وقع فعلاً. وهي لا تتعامل معه بوصفه بحثاً عن حقيقة وإنما باعتباره إشكالاً نطرحه باستمرار، وليس حفاظاً على علاقات معني في وضعية ما، بل بيان تأثيرها في نفسية الإنسان وتأويلاته ومواقفه.

الهوامش

1) Philippe Leujene: Le pacte autobiographique, éd Seuil, 1975, p: 36.

وفي هذا الصدد، يرى فيليب لوجون أن النصوص المرجعية تحتوي، بطريقة صريحة أو ضمنية، على الميثاق المرجعي (Le pacte référentiél)، وهي، بمقتضاه، تراهن على مطابقة الواقع (ليس نقل أثره وإنما صورته)، وما يميز كاتب السيرة عن المؤرخ، هو أنه يحكي طابع التشابه المحض مع الواقع». ربما يكون الميثاق المرجعي هو موفى به بما فيه الكفاية بالنظر إلى معايير القارئ، وذلك دون أن تُطمس القيمة المرجعية للنص، وهو، على العكس، ما لا يقع في حالة النصوص التاريخية والصحفية. المرجع نفسه، ص 37.

2) يختصر بهذه العبارة عنوان الكتاب الذي ورد على النحو الآتي: كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر.

3) ومن ضمنها نسخة دار الكتاب المصرية، ونسخة أسعد أفندي ونسخة الرباط. انظر في هذا الصدد إلى المقدمة التي صدر بها الملحق محمد بن تاويت الطنجي كتاب: التعريف بابن خلدون ورحلته غرباً وشرقاً (ص/ص د-كه)، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1951.

4) فيما يخص تحديد نوع العنوان يمكن الرجوع إلى كتاب:

Gérard Genette: “Le tire Seuils, seuil coll oétique, 1987, pp 74-84.

5) عبدالفتاح كيليطو: «ابن خلدون والمرأة» م سا ص 74.

6) محمد عابد الجابري: فكر ابن خلدون العصبية والدولة معالم نظرية خلدونية في التاريخ الإسلامي، دار النشر المغربية، ط 2، 1982، ص 47.

7) طه حسين: فلسفة ابن خلدون الاجتماعية، المجموعة الكاملة، العدد الثامن (علم الاجتماع)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ترجمة محمد عبدالله عنان، ط 2، 1975، ص 27.

8) أغناطيوس كراتشكوفسكي: «ابن خلدون والجغرافية في المغرب في القرنين 15 و16» ترجمة صلاح الدين عثمان هاشم، وهو ملحق مثبت في آخر رحلة ابن خلدون عارضها بأصولها وعلق على حواشيها محمد بن تاويت الطنجي، دار السويدي للنشر والتوزيع والمؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 2003، ص 421.

9) ابن خلدون: التعريف بابن خلدون ورحلته غرباً وشرقاً، م سا ص 70.

10) الصفحة عينها من المرجع نفسه.

11) Michel Mathieu-Colas: “Récit et vérité” in Poétique nº80, Seuil, 1989, p 388.

12) ابن خلدون: التعريف، م، سا ص 55.

13) المرجع نفسه، ص 130.

14) المرجع نفسه، ص 147.

15) المرجع نفسه، ص 278.

16) محمد الداهي: شعرية السيرة الذهنية محاولة تأصيل، منشورات فضاءات مستقبلية، دار وليلي، ط 1، 2000، ص ص 13-14.

17) إيف لاكوست: العلامة ابن خلدون، ترجمة ميشال سليمان، دار ابن خلدون، ط 2، 1978، ص/ص 46-47.

18) طه حسين: فلسفة ابن خلدون الاجتماعية، م، سا، ص 14.

19) نورد القول الآتي لميخائيل نعيمة، الذي يميز فيه بين الحياة الخاصة (موضوع السيرة الذاتية) وبين الحياة الفكرية (موضوع السيرة الذاتية الفكرية):

«أعطيهم [القراء] من زاد قلبي وفكري، إذا ما خيل إليَّ أن فيه زاداً صالحاً لقلوبهم. أما حياتي «الخاصة»: من أين أرتزق، وماذا آكل وأشرب وألبس، وكيف أنام وأقوم وأعمل. ومن هم أمي وأبي وإخواني وأخواتي، وأجدادي وأعمامي وعماتي، وأخوالي وخالاتي، وخلاني وأعدائي، وكيف عاملتهم وعاملوني، وماذا كان بينهم وبين نساء أحببتهن وأحببني، وكيف ومتى حزنت وبكيت ومتى فرحت وضحكت. أما هذه الأمور كلها، وكثير من نوعها، فما ظننت يوماً أن للناس أي نفع في معرفتها لذلك أهملتها الإهمال كله في كتاباتي.. لكن فضول قرائي – وهو فضول مغفور ومشكور – يأبى الاكتفاء بمشاركتي في حياتي الفكرية، إنهم يريدون أن يعرفوا التربة التي نبتت فيها هذه الأفكار، والأجواء التي فيها تبلورت، والأسس التي تقوم عليها، والعقبات التي واجهتها وذللتها، والتي واجهتها ولم تذللها بعد. وإلى أي حد تساير حياتي أفكاري، وإلى أي حد تغايرها»، سبعون حكاية عمر، ج 1، مؤسسة نوفل، بيروت، ط 5، 1977، ص ص 9-10.

20) ابن خلدون: التعريف بابن خلدون، م.سا ص 55.

21) المرجع نفسه ص 285.

22) المرجع نفسه ص 347.

23) المرجع نفسه ص 312.

24) المرجع نفسه ص 245.

25) فيما يخص اقتران الرحلة بتحصيل العلم واكتساب فوائده، انظر ابن خلدون: مقدمة ابن

خلدون، تصحيح وفهرسة أبو عبدالله السعيد المندوه، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط 4، 2005، ص 242.

26) Paul Ricoeur: Soi-meme comme un autre, Seuil, 1990, p 186.

27) لكن عبدالرحمن لم يأخذ بهذه النصيحة إذ التحق بهم في المغرب.

28) المرجع نفسه ص 59.

29) المرجع نفسه ص ص 228-229.

30) المرجع نفسه ص 346.

31) المرجع نفسه ص 91.

32) المرجع نفسه ص 258.

33) تولى هذا المنصب خمس مرات خلال فترات متفرقة.

34) ابن خلدون: التعريف، م.سا ص 383.

35) المرجع نفسه، ص 97.

36) محمد عابد الجابري: فكر ابن خلدون العصبية والدولة..، م.سا ص 72.

37) ابن خلدون: التعريف، م.سا ص 103.

38) ابن خلدون: التعريف، م.سا ص 314.

39) وفي فهرس الموضوعات يحمل العنوان الآتي: «رسالة من إنشاء ابن الخطيب على لسان ملكه ابن الأحمر»، المرجع نفسه ص ص 155-215.

40) المرجع نفسه ص ص 351-365.

41) المرجع نفسه ص 155.

42) يستهل الفصل الموالي (لقاء الأمير تمر سلطان المغول والتتر) بالموضوعية نفسها التي انتهى بها الفصل السابق. ويتضح ذلك أيضاً من خلال توظيف الألفاظ نفسها تقريباً. «حتى صل (تمر) إلى سيواس فخربها، وعاث في نواحيها.. واقتحم المغول المدينة (حلب) من كل ناحية، ووقع فيها من العيْث، والنهب، والمصادرة، واستباحة الحرم، ما لم يعهد الناس مثله، ووصل الخبر إلى مصر، فتجهز السلطان فرج بن الملك الظاهر إلى المدافعة عن الشام» ص 365.

«لما وصل الخبر إلى مصر بأن الأمير تمر ملك بلاد الروم، وخرب سيواس، ورجع إلى الشام» ص 366.

43) تتواتر هذه العبارة التي تربط بين التعريف وما سبق ذكره من أخبار في الأجزاء الأخرى من كتاب العبر: «وكان ما قدمناه في أخبارهم».

44) Philippe LejeuneM “Le pacte autobiographique” in www, autopacte.org

45) Paul Veyne: Comment on écrit l’histoire suivi de Foucault révolutionne l’hustorie Seuil, 1978, p 19.

اضطررنا إلى إضافة كاتب السيرة الذاتية لطبيعة السياق.

46) Paul Eicoeur: Temps et récit, 3 Le temps raconté, Seuil, 1985, 332.

47) Ibid p 254.

48) نستعمل هذا المفهوم بالمعنى الذي منحه له بول ريكور (Représtance, Lieutenace)، ويعني به تلك العلاقة بين ماض مدمر أو محتفظ به في شكل آثار وبين إعادة بنائه. وهو ما يطرح إشكالية «الحقيقة» التي تنسحب على الماضي، والعلاقة بين الواقع (ما حدث فعلاً) وبين ما ينقل عنه (التخييل). المرجع نفسه ص 183.

49) Ann Rigny: “Du récit historique” in poétique nº76, Septembre, Seuil, 1988, p 268.

50) Ibid p 268.

51) Ibid p 267.

52) انظر:

Emile Brenveniste: Problémes de linguistique générale, tomell, gallimard, 1974, pp 241-242.

53) لمزيد من الاطلاع انظر بول ريكور: «تقاطع التاريخ والتخييل» في: الزمن والسرد 3، م.سا ص ص 329-348.

54) تتعامل هذه المقاربة مع التاريخ (L’histoire-Geschichte) في ذاته ومن أجل ذاته.

55) François Hartog: “L’art du historique” in Passés recomposés, édition autrement 1995, pp 191-192.

56) Wolfgang Kaser: “Qui raconte le roman?” in Poétique du récit, Seuil, 1966, p 80.

57) أصبح التاريخ في نظر فرنسوا هارتوغ ديواناً للعبر (Recui d’exempla) ومرشداً للإنسان في حياته (Magustra vitae)، «فن السرد التاريخي»، م.سا ص 189. انظر أيضاً جون بوتبي ودومنيك جوليا، «فيم يفكر المؤرخون؟، المرجع نفسه، ص 53.

58) عبدالرحمن بن خلدون: مقدمة ابن خلدون، م.سا، ص 13.

59) يضيف ابن خلدون جيلاً رابعاً (انقراض الحسب)، انظر المصدر نفسه ص ص 180-181.

60) على نحو ما حدث بين سنة 64 (قدوم ابن خلدون إلى الأندلس) وبين سنة 65 (اضطلاعه بإقامة الصلح بين بترة بن الهنش بن أذفونس وملوك العدوة)، وما وقع بين 65 (استيلاء الأمير أبي عبدالله على بجاية) وبين 66 (توجه ابن خلدون إلى بجاية).

61) يتم تدارك فيما بعد بأن عبدالله الشقوري هو الذي أفشى سر توهم ابن خلدون من انقباض ابن الخطيب منه بسبب تقربه من السلطان، نعلم فيما بعد أن أبا العباس كان يعتقد بأن ابن خلدون لما يفرغ من أداء فريضة الحج سيعود إلى تونس. ولما علم بأنه مقيم بمصر حاول الضغط عليه بعدم السماح لأسرته للحاق به محاولة منه لإرغامه على العودة إلى تونس.

62) يكرر ابن خلدون أحداثاً بعينها عدة مرات متصرفاً أحياناً في طريقة عرضها. ومن بين الأحداث التي تتواتر نذكر على سبيل المثال: إبراز محاسن وفوائد الشيخ محمد بن إبراهيم الأبلي، اضطلاع ابن خلدون بالتدريس في المدرسة القمحية، إعفاؤه من مهمة قاضي المالكية، منع سلطان تونس أسرته من الالتحاق به بمصر، غرق أهله وولده بمرسى الإسكندرية، كثرة السعاية به من كل جانب، إعجاب الناس – على اختلاف نحلهم ومشاربهم – بسعة اطلاعه وغزارة معارفه.

63) هذه المفاهيم مأخوذة من كتاب:

Géeard Genette: “Discours de récit” in Figures III, Seuil, 1972.

64) «لما قام الوزير عمر بالأمر، أقرني على ما كنت عليه، ووفر إقطاعي، وزاد في جرايتي؛ وكنت أسمو، بطغيان الشباب، إلى أرفع مما كنت فيه» التعريف ص 77.

65) على نحو التدلي من السور سحراً للقاء تيمورلنك، وما جرى معه إثر الاجتماع به أو بعد افتراقهما (تكليف رسول لتسديد ثمن البغلة إلى ابن خلدون في القاهرة، مع العلم أنه أهداها له عربوناً على حسن معاملته له، وهذا ما جعل ابن خلدون يندهش للواقعة، ولم يتسلم المبلغ إلا بعد إذن من السلطان)، واعتراض قطاع الطرق سبيل ابن خلدون وتجريده من كل ما عنده، وتصيده الفرص الثمينة للتخلص من مسؤولية أثقلت كاهله (مثل إيثار الذهاب إلى قلعة ابن سلمة عوض تنفيذ ما أمره به السلطان أبي سالم، التذرع للذهاب إلى الحج عوض مرافقة صاحب تونس إلى الزاب...).

66) على نحو دسائس الحكم ومناوراته، سعاية الملوك إلى المهاداة والإتحاف.. إلخ.

67) ابن خلدون: التعريف، م.سا ص 259.

68) محمد معروف الدفالي: «مذكرات محمد بن الحسن الوزاني بين المذكرات والتاريخ»، مجلة البحث التاريخي، العدد 3 2005، ص 87.



ابن خلدون بين الإبداع الفلسفي والتأسيس الاجتماعي

بركات محمد مراد(*)

ثانياً: ابن خلدون منشئ علم الاجتماع:

«والناقل إنما هو يملي وينقل، والبصيرة تنقل الصحيح إذا تمقل، والعلم يجلو لها صفحات الصواب ويصقل»

ابن خلدون

أما عطاء ابن خلدون في ميدان علم الاجتماع والذي اشتهر به فيمكننا تبينه في مقدمته المشهورة، لكتابه «العبر» الذي وضعه للتاريخ للبشرية، فاكتشف من خلاله هذا العلم الجديد.

مقدمة ابن خلدون:

تطلق الآن «مقدمة ابن خلدون» على المجلد الأول من المجلدات السبعة التي يتألف منها «كتاب العبر، وديوان المبتدأ والخبر، في أيام العرب والعجم

(*) باحث مصري.

والبربر، ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر». ويشتمل هذا المجلد على ما يلي:

أولاً: خطبة الكتاب أو ديباجته وتقع في نحو سبع صفحات. وقد عرض فيها المؤلف، بعد حمد الله والصلاة والسلام على رسول الله، لبحوث المؤرخين من قبله، وذكر طوائفهم، ووجوه النقص في بحوثهم، وأشار إلى الأسباب التي دعته إلى تأليف الكتاب كله (كتاب العبر) وبين طريقته وأقسامه، وختم بإهداء نسخة من الكتاب للسلطان أمير المؤمنين أبي فارس سلطان المغرب.

ثانياً: المقدمة في فضل التاريخ وتحقيق مذاهبه والإلماع لما يعرض للمؤرخين من المغالط والأوهام وذكر شيء من أسبابها. وتقع في نحو ثلاثين صفحة.

ثالثاً: الكتاب الأول في طبيعة العمران في الخليقة وما يعرض فيها من البدو والحضر والتغلب والكسب والمعاش والصنائع والعلوم ونحوها، وما لذلك من العلل والأسباب. ويقع في نحو ستمائة وخمسين صفحة. وهو القسم الرئيس من المقدمة. ويشتمل على ما يأتي: تمهيد تكلم فيه عن التاريخ وموضوعه وأسباب الخطأ في رواية حوادثه والأسباب التي دعته إلى البحث الذي يتضمنه هذا الكتاب. وعدة بحوث رئيسية تدرس ظواهر الاجتماع الإنساني وهي:

1 – في العمران البشري على الجملة.

2 – في العمران البدوي والأمم الوحشية والقبائل.

3 – في الدول العامة والخلافة والمراتب السلطانية.

4 – في البلدان والأمصار وسائر العمران.

5 – في المعاش ووجوهه من الكسب والصنائع وما يعرض في ذلك من الأحوال.

وكل باب من الأبواب السابقة يحتوي على كثير من الأبواب والفصول الفرعية التي تشتمل على: بحوث جغرافية وأثر البيئة في ألوان البشر وأخلاقهم وطرق معايشهم، وفي الوحي والرؤيا وأصناف المدركين للغيب من البشر بالفطرة والرياضة. وفي العمران والشعوب البدوية ونشأتها وشؤونها الاجتماعية وأصول المدنيات. وفي نظم الحكم والسياسة، ونشأة المدن وغيرها من مختلف الوجوه العمرانية والاجتماعية والاقتصادية واللغوية، وفي فروع المعرفة والعلوم والفنون والآداب ونظم التربية والتعليم.. إلخ.

المقدمة والظاهرات الاجتماعية:

يعالج ابن خلدون ما نسميه الآن «الظاهرات الاجتماعية» Phonemenes Socisux وما يسميه هو «واقعات العمران البشري» أو «أحوال الاجتماع الإنساني». ولم يحاول ابن خلدون أن يعرف هذه الظاهرات أو يبين خصائصها ويميزها عما عداها من الظواهر على النحو الذي عنى به بعض المحدثين من علماء الاجتماع وأبرزهم دوركايم Durkheim في كتابه «قواعد المنهج الاجتماعي» Les Regles de la Methode Sociologique، وإنما اكتفى بالتمثيل لها في فاتحة مقدمته.

والظواهر الاجتماعية في تعريفها المجمل عبارة عن القواعد والاتجاهات العامة التي يتخذها أفراد مجتمع ما أساساً لتنظيم شؤونهم الجمعية وتنسيق العلاقات التي تربطهم ببعض أو التي تربطهم بغيرهم. وتنقسم هذه الظواهر أقساماً متعددة باعتبارات مختلفة: فإذا نظرنا إليها من ناحية وظائفها، أي الأغراض التي ترمي إليها والنواحي التي تقوم بتنظيمها، ألفيناها أنواعاً مختلفة. فمنها النظم العائلية التي تتعلق بشؤون الأسرة

وتنسيق العلاقات التي تربط أفرادها بعضهم ببعض وتربطهم بغيرهم وتحدد حقوق كل منهم وواجباته. وذلك كنظم الزواج والطلاق والقرابة.

كما أن هناك نظم «البنية الاجتماعية» أو ما يسميه دوركايم Durkheim «بالنظم الموفولوجية» أو «المورفولوجيا الاجتماعية» La Morphologie التي تنظم الطريقة التي يتجمع بها الأفراد بعضهم مع بعض، أي تشرف على تنسيق شؤون التكتل نفسه، كالقواعد التي تنجم عنها ظواهر التكاثف والتخلخل في السكان بالنسبة للمساحة التي يشغلونها، وكالقواعد التي تنظم شؤون الهجرة من القرى إلى المدن ومن المدن إلى القرى، ومن الدولة إلى خارجها... إلخ.

وإذا نظرنا إلى الظواهر الاجتماعية من ناحية علاقتها بالتفكير والعمل ظهر لنا أنها تنقسم قسمين: أحدهما يتمثل في قواعد تشرف على التفكير الإنساني، أي في قوالب يوجب المجتمع على الأفراد اتباعها كالقواعد الخلقية النابعة من المجتمع. والقسم الآخر يتمثل في قواعد تشرف على العمل الإنساني كقواعد الزواج وعقود القِران.

ويبدو مما كتبه ابن خلدون في المقدمة أنه كانت لديه فكرة واضحة عن اتساع نطاق الظواهر الاجتماعية وشمولها لجميع الظواهر السابق ذكرها، وأنه لم يغادر أي قسم من أقسامها، إلا عرض له بالدراسة. فعرض في معظم البابين الأول والرابع من المقدمة للظواهر المتصلة بطريقة التجمع الإنساني، أي للنظم التي يسير عليها التكتل الإنساني نفسه، مبيناً في الباب الأول أثر البيئة الجغرافية في هذه الظواهر وفي غيرها من شؤون الاجتماع. وهذه هي الشعبة التي سماها دوركايم «المورفولوجيا الاجتماعية» أو «علم البنية الاجتماعية». وظن هو وأعضاء مدرسته أنهم أول من عنى بدراسة مسائلها، وأول من فطن إلى خواصها الاجتماعية، ولم يدروا أنه قد سبقهم إلى ذلك ابن خلدون قبل أكثر من خمسة قرون.

وقد عرض ابن خلدون في الفصول العشرة الأولى من الباب الثاني للظواهر المتصلة بالبدو والحضر وأصول المدنيات. وعرض في الفصول التسعة عشر الأخيرة من الباب الثاني وفي جميع فصول الباب الثالث لنظم الحكم وشؤون السياسة، وعرض في سبعة فصول من الباب الثالث وفي ستة فصول من الباب الرابع، وفي جميع فصول الباب الخامس للظواهر الاقتصادية[1]. وعرض في الباب السادس للظواهر التربوية والعلوم وأصناف التعليم وطرقه، وفي أثناء دراسته لظواهر هذا الباب تناول كثيراً من الظواهر الأخرى كالظواهر القضائية والخلقية والجمالية والدينية واللغوية.

اكتشاف ابن خلدون لعلم الاجتماع:

يرمي ابن خلدون في مقدمته من وراء دراسته للظواهر الاجتماعية إلى الكشف عن القوانين التي تخضع لها هذه الظواهر في نشأتها وتطورها وما يعرض لها من أحوال. وتطلق كلمة القوانين في العرف العلمي عل الأصول العامة التي تبين ارتباط الأسباب بمسبباتها والمقدمات الحادثة إلى أسبابها؛ أو كما يقول منتسكيو Montesquieu «التي تعبر عن العلاقات الضرورية التي تنجم عن طبائع الأشياء».

لقد سلك الباحثون قبل ابن خلدون في دراستهم للظواهر الاجتماعية طرقاً تختلف اختلافاً جوهرياً عن طرق علماء الطبيعة والرياضة، ذلك من خلال الطرائق الثلاثة التالية:

1 - **الطريقة التاريخية**: الخالصة التي يقتصر أصحابها على وصف هذه الظواهر وبيان ما كانت عليه وما هي عليه، بدون أن يستخلصوا شيئاً من هذا الوصف فيما يتعلق بطبيعة الظواهر وقوانينها، كظواهر

السياسة أو القضاء أو الاقتصاد أو الدين، كما فعل ابن حزم في دراسته للملل والنحل، أو كما فعل الفقهاء في دراستهم للشرائع.

2 – **الطريقة الثانية**: هي طريقة الدعوة إلى المبادئ التي تقررها الظواهر الاجتماعية وتقرها معتقدات الأمة، وتقاليدها، ويرتضيها عرفها الخلقي، وذلك ببيان محاسنها وترغيب الناس فيها وحثهم على التمسك بها، وهي طريقة علماء الدين والخطابة والأخلاق، كابن مسكويه في كتابه «تهذيب الأخلاق» والغزالي في كتابه «إحياء علوم الدين» وابن قتيبة الدينوري في كتابه «عيون الأخبار» والماوردي في كتابه «الأحكام السلطانية».

3 – **والطريقة الثالثة**: هي التي يوجه أصحابها كل عنايتهم إلى ما ينبغي أن تكون عليه هذه الظواهر بحسب المبادئ المثالية التي يرتضيها كل منهم، وذلك بعد تحليلها من أجل الكشف عن طبيعتها والأسس التي تقوم عليها والقوانين التي تخضع لها. وهذه هي طريقة الفلاسفة أمثال أفلاطون والفارابي وغيرهما.

وهذا الوجه من الدراسة لا يتاح إلا لمن ثبت لديه أن الظواهر الاجتماعية لا تسير حسب الأهواء والمصادفات، ولا حسب ما يريده لها الأفراد، وإنما تسير في نشأتها وتطورها ومختلف أحوالها حسب قوانين ثابتة مطردة، وهذه الحقيقة لم يصل إليها تفكير أحد من قبل ابن خلدون، الذي هدته مشاهداته وتأملاته العميقة لشؤون الاجتماع الإنساني إلى هذه الحقيقة التي كانت مدخله إلى ما سماه ابن خلدون «علم العمران البشري» أو «الاجتماع الإنساني».

وهو العلم الذي نسميه الآن «السوسيولوجيا» Le Sociologie أو علم الاجتماع. وفي هذا يقول: «وكأن هذا العلم مستقل بنفسه ذو موضوع وهو

العمران البشري والاجتماعي الإنساني، وذو مسائل وهي بيان ما يلحقه من العوارض الذاتية واحدة بعد أخرى، وهذا شأن كل علم من العلوم وضعياً كان أو عقلياً»[2].

ويقرر ابن خلدون نفسه أن دراسة ظواهر الاجتماع على هذا الوجه لم يسبقه إليها أحد فيما يعلم، وفي هذا يقول: «واعلم أن الكلام في هذا الغرض مستحدث الصنعة، غريب النزعة، غزير الفائدة أعثر عليه البحث، وأدى إليه الغوص». إلى أن يقول: «وكأنه علم مستنبط النشأة؛ ولعمري لم أقف على الكلام في منحاه لأحد من الخليقة، ما أدري لغفلتهم عن ذلك؟ وليس الظن بهم». ثم يعقب على ذلك بعبارة يبدو فيها تحفظ العلماء وتواضعهم فيقول: «ولعلهم كتبوا في هذا الغرض واستوفوه، ولم يصل إلينا؛ العلوم كثيرة، والحكماء في أمم النوع الإنساني متعددون، وما لم يصل إلينا من العلوم أكثر مما وصل»[3].

تمحيص ابن خلدون للتاريخ ونقده:

ينتقد ابن خلدون بشدة جمهرة المؤرخين الذين سبقوه قبل أن يعرض لنا منهجه، ويذكر لنا مقومات «العلم المستنبط النشأة». ولكن نقده ليس بالنقد السلبي الذي يكون مرادفاً للذم والثلب، فموقف ابن خلدون تجاه ما يقوم به أسلافه، موقف يستمد قوته وجذوره من اهتمامه بمعرفة الحقيقة، فما كان يسعى وراء الشهرة، ولكن همه الوحيد كان يتمثل في التصحيح والتنقيح، وهكذا يكون قد أحدث انقطاعاً جذرياً تجاه الماضي والحاضر.

فموقفه إذاً، موقف ذو أهمية كبرى، وهذا ما يمكن لنا أن نسميه بمبدأ رفض التبعية الثقافية ونرى أن ابن خلدن قد طعن قبل بيكون Bacon وديكارت Descartes بكثير، في صلاحية «قال الأستاذ». فهو يؤكد بقوة أن أرسطو والمسعودي لم يكونا وديعي المعرفة، وبناء على ذلك، فليس هناك من

هو مضطر إلى الثقة بهما مادامت مزاعم كل منهما تبدو غير صحيحة عند التحليل، ويقول ابن خلدون «... ومنها توهم الصدق وهو كثير، وإنما في الأكثر من جهة الثقة بالناقلين»[4].

ولقد كان أهم سبب دعا ابن خلدون إلى إنشاء هذا العلم الجديد هو حرصه على تخليص البحوث التاريخية من الأخبار الكاذبة، وعلى إنشاء أداة يستطيع بفضلها الباحثون والمؤلفون في علم التاريخ[5] أن يميزوا بين ما يحتمل الصدق وما لا يمكن أن يكون صادقاً من الأخبار المتعلقة بظواهر الاجتماع، فيستبعدوا ما لا يحتمل الصدق، وتقتصر جهودهم وتحرياتهم التاريخية على القسم الثاني وحده. إن ابن خلدون يبدي تجاه متقدميه انتقادات، ويبين أسباب الأخطاء، وهي أسباب سبعة تتمثل في التعصب للآراء والمذاهب، والثقة بالناقلين، والجهل بتطبيق الأحوال على الوقائع، وتوهم الصدق، والتقريب لأصحاب المراتب بالثناء والمدح وتحسين الأحوال وإشاعة الذكر بذلك، والذهول عن المقاصد، والجهل بطبائع الأحوال والعمران. فأسباب هذه الأخطاء تقتصر في الحقيقة على إشكالية ذات مصاريع ثلاثة هي: التصورات الجماعية للأمور ونزاهة الباحث، ومستوى المعرفة، وبمعنى آخر فقد رأى ابن خلدون أن أسباب الكذب في الخبر، وقبول الخبر غير الصحيح ترجع إلى ثلاث طوائف:

إحداها: تتمثل في أمور ذاتية تتعلق بشخص المؤرخ وميوله وأهوائه وميول من ينقل عنهم وأهوائهم ومدى انقياده إلى هذه الميول والأهواء، وتصديقه ما يصدر عنها، مثل «التشيعات للآراء والمذاهب»... وعلاج هذه الطائفة من الأسباب يكون بتجرد نفس المؤرخ من الهوى والتشيع وعوامل الانحراف عن الحق، مع تمحيص الأخبار ونقدها.

وثانيتهما: تتمثل في الجهد بالقوانين التي تخضع لها الظواهر

الطبيعية كظواهر الفلك والكيمياء والطبيعة، فكثيراً ما يجهل المؤرخون هذه القوانين فيسجلون أخباراً تحكم هذه القوانين باستحالة حدوثها، وعلاج هذه الطائفة من الأخبار يكون بإلمام المؤرخين بالعلوم الطبيعية وقوانينها واستبعاد كل ما يتنافى مع هذه القوانين.

وثالثها: تتمثل في الجهل بالقوانين التي تخضع لها ظواهر الاجتماع الإنساني. وذلك لأن الظواهر الاجتماعية لا تسير حسب الأهواء والمصادفات، وإنما تحكمها قوانين ثابتة مطردة شأنها في ذلك شأن الظواهر الطبيعية.

وفي هذا يقول: «ومن الأسباب المقتضية له أيضاً الجهل بطبائع الأحوال والعمران، فإن كل حادث لابد له من طبيعة تخصه في ذاته وفيما يعرض له من أحواله. فإذا كان السامع عارفاً بطبائع الحوادث والأحوال في الوجود ومقتضياتها أعانه ذلك في تمحيص الخبر على تمييز الصدق من الكذب»[6]. و«أما إذا اعتمد في الأخبار على مجرد النقل، ولم تحكم.. طبيعة العمران والأحوال في الاجتماع الإنساني.. فربما لم يؤمن من العثور ومزلة القدم، والحيد عن جادة الصواب»[7].

وهذا هو ما حدث بالفعل، فقد نشأ عن جهل المؤرخين بالقوانين التي تخضع لها الظواهر الاجتماعية أن زلت أقدامهم وحادوا عن جادة الصواب، فسجلوا أخباراً تحكم هذه القوانين باستحالة حدوثها لتنافرها مع طبيعة العمران والأحوال في الاجتماع الإنساني، مثل كثير مما نقله المسعودي من مختلف المؤرخين:

لم يكتف ابن خلدون بتحديد هدف التاريخ الذي نصب عينيه، والذي لم يقم بكتابته قسراً مؤرخون محترفون بكل تأكيد نساخاً قليلي النزاهة، قد زيفوا وحرفوا النصوص التي كلفوا بنقلها[8]. وإذا وفق كل من علم

الاجتماع والتاريخ في التخلص من تأثير خرافة «الماضي الذي يحلو في العينين» إلى حد كبير، فإن هذا الماضي لايزال عالقاً بأذهان الجماهير، متلبساً أشكال مختلفة، وأنها في نظرنا - ونظر كثير من الباحثين - خرافة لن تندرس آثارها في معمورتنا إلى الأبد، لسبب بسيط هو أن الإنسان يسعى دائماً وراء أوضاع أفضل من التي يستمتع بها في الحاضر، وذلك مهما كان مستواه الاجتماعي والاقتصادي.

ونحن نرى أنه على الرغم من نقد ابن خلدون لكثير من المؤرخين العرب والمسلمين السابقين لعصره بزمن كبير كالمسعودي والطبري وغيرهما، ممن ضمت مؤلفاتهم الغث والثمين، إلا أن هناك بعض المؤرخين الموضوعيين الذين لم يتوقف عندهم ابن خلدون مثل: ابن قتيبة واليعقوبي، والدينوري.

ويلفت إلى هذا الموضوع انتباهنا مفكر معاصر حين يقول: «لقد برز إلى الوجود ذوق ملحوظ إلى الموضوعية.. في الأبحاث التاريخية وامتدت هذه النزعة إلى العلماء المختصين بوصف الأعراف البشرية، وإلى الجغرافيين، وامتدت على العموم إلى كل أولئك الذين كانوا يتناولون بالدراسة أحداث الساعة أو يعالجون الماضي القريب، وأصبحت الدقة في الوصف تشكل الشغل الشاغل لجميع هؤلاء العلماء»(9).

كما نشير إلى مفكر عظيم في النقد التاريخي قد سبق ابن خلدون وأسس مبادئ منهج بحث علمي، يصلح لتمحيص التاريخ ونقده والبحث فيه بموضوعية، قام هو نفسه بممارسته في مؤلفاته وكتبه، هذا المفكر الذي لم يتوقف عنده ابن خلدون، بل أغفله إغفالاً هو أبو الريحان البيروني المعاصر لابن سينا، خاصة في مؤلفيه الشهيرين «الآثار الباقية» و«تحقيق ما للهند من مقولة» والذي أثبت في مؤلفيه كيفية تمكن المؤرخ من استرداد التاريخ بموضوعية من خلال منهج البحث العلمي التاريخي.

منهج البحث التاريخي وعلم الاجتماع عند ابن خلدون:

«من المستحيل أن نثير مسائل عصرنا بطريقة لائقة.. إن غاب عن بصرنا أن التاريخ يشكل عصب علم الاجتماع»

«ش. و. ميلس C. W. Mills»

لم يؤلف ابن خلدون مقدمته ليقتصر على وصف الحوادث الخاصة بعهد من عهود العالم العربي والإسلامي عامة والعالم المغربي خاصة، ولكنه ألفها ليبين لنا أن حقيقة التاريخ «خبر عن الاجتماع الإنساني». وأنه بعبارة أخرى يسخر الطريقة التي بها تجري الحوادث الماضية أو الراهنة ليفرزها، ويصنفها، ويحدد لها الحقبة التاريخية بإقصاء جميع التفاصيل التي يستغني، لا محالة، عنها لأنها فريدة لكونها تعكس «الطابع المحلي».

فابن خلدون يقتطع بالمقص جميع العناصر التي يوجد بينها تشابه معين، ثم يعتني بترتيبها حسب طبيعتها وأهميتها، وبعبارة أخرى، فإنه بعد ملاحظة النسيج التاريخي وتيار الزمن المتواصل، وبعد فحصهما وتقصيهما، يجب إحصاء كل المركبات الهامة لترتيبها فيما بعد، أصنافاً وأنماطاً، وذلك بأن يؤخذ بعين الاعتبار كل من المماثلات والتباينات.

وتكمن غاية ابن خلدون في وضع تصنيف صحيح مضبوط رجاء أن يتمكن كل من النظام والتنظيم من التحكم في معرفة المجتمع. إن ابن خلدون «يحتفظ في ذهنه بصورة» كل عنصر، وكل مركبة من مركبات النظام الاجتماعي التاريخي ليستطيع فيما بعد، أن يقيم بينها جميعاً مقارنة نظامية.

فالتصنيف الصحيح – كما يذكر الباحث «عبدالغني المغربي»(10) –

لا يمكن أن يقوم إلا على المقارنة بين الواقعات التي لا يكفي الوصف وحده لترتيبها. وهذا المستوى الوسيط الذي يتمثل في المقارنة هو الذي أتاح، دون ريب، لصاحب المقدمة اجتياز التاريخ الحدثي، لينتهي إلى التاريخ العام، فاستخدم المقارنة كمقفز، ولذلك يرى «ليتري Littre» أن الفعل «قارن» معناه فحص المماثلات والتباينات في آن واحد والحقيقة أنه لا يمكن مقارنة شيئين يتشابهان كل التشابه أو يختلفان اختلافاً تاماً، لأن ذلك لن يجدي نفعاً، ولن يفتح الطريق إلى أية نتيجة إيجابية، ولكن بما أن الكون الاجتماعي التاريخي مركب في الواقع تركيباً قوياً، فإنه لا يكاد يوجد أي خطر في استعمال المقارنة.

إن المنهج الذي سلكه ابن خلدون، قد أتاح للمعرفة الحدسية والمفترضة أن تتحول إلى معرفة منظمة وعلمية، فتحقق بذلك تقدم كبير. وكانت الخطوة التي خطاها بالمعرفة بمثابة ثورة حقيقية. ومع ذلك، فإن ابن خلدون، بعد أن استخلص المفهوم الإجمالي للعمران (الحضارة بالمعنى الواسع) وذلك من فرط تحليل ومقارنة مختلف العناصر التي تكون البنية، فقد توصل إلى اشتقاق مفهومات أخرى لهذا الكون الاجتماعي التاريخي. وانحل المفهوم الرئيسي للعمران إلى بنيات عديدة تمثلها مفهومات ستة هي: «البادية (المجال الموجود خارج أسوار المدينة) والحضارة (التمدن)، والعصبية (روح التضامن)، والملك (الحكم)، والمعاش (أسباب الرزق)، وأخيراً العلوم (العلم والمعرفة).

وتولدت عن كل واحدة من هذه المفهومات الستة مجموعة من تصورات أخريات. فإن ابن خلدون انطلق من النظام ليبرز إلى الوجود البنيات التي خللها لينتهي به المطاف إلى الآليات. وهكذا، فإنه وفق، بشكل يثير الإعجاب في دراسة اللحمة الاجتماعية التاريخية التي تُعد موضوع بحث المقدمة.

التغير والتطور سمة الحياة الاجتماعية:

من أهم الخواص التي تمتاز بها ظواهر الاجتماع الإنساني أنها لا تجمد على حال، بل تختلف أوضاعها باختلاف الأمم والشعوب، وتختلف في المجتمع الواحد باختلاف العصور. فمن المستحيل أن تجد أمتين تتفقان تمام الاتفاق في نظام اجتماعي ما وفي طرائق تطبيقه؛ كما أنه من المستحيل أن نجد نظاماً اجتماعياً قد ظل على حال واحدة في أمة ما في مختلف مراحل حياتها.

وتصدق هذه الحقيقة على شؤون السياسة والاقتصاد والأسرة وسائر أنواع الظواهر الاجتماعية، حتى ما يتعلق منها بشؤون الأخلاق ومقاييس الخير والشر والفضيلة والرذيلة، وهذا ما فطن إليه ابن خلدون، وجعله أساس بحوثه في علم الاجتماع، وقرره في أوضح عبارة إذ يقول: «إن أحوال العالم والأمم وعوائدها ونحلهم لا تدوم على وتيرة واحدة ومنهاج مستقر؛ إنما هو اختلاف في الأيام والأزمنة وانتقال من حال إلى حال. وكما يكون ذلك في الأشخاص والأوقات والأمصار، فكذلك يقع في الآفاق والأقطار والأزمنة والدول»[11].

وقد أصاب ابن خلدون، فالآراء والطبائع والعادات، ووسائل الإنتاج، إلخ.. كلها تتطور بدون توقف. وأصاب «أناتول فرانس» Anatole France حين قال: «إن ما يسميه الناس حضارة هو الوضع الراهن للطبائع. وإن ما يسمونه همجية هو تلك الأوضاع السالفة. وسوف تعد الطبائع الحالية همجية حين تصبح طبائع غابرة»[12].

وتطرأ تغيرات في المجتمعات الأكثر تطوراً اقتصادياً، مثلما تطرأ في المجتمعات المكناة بالمجتمعات القديمة، غير أن التطور ملموس أكثر في المجتمات الأولى، لأن بنيتها أكثر مرونة من بنيات المجتمعات الأخرى.

ومن ثم ينبغي أن يتخذ الباحث في شؤون المجتمع أقصى ما يمكن من الحذر والحيطة والقصد في قياس الغابر على الحاضر. وذلك أن المبالغة في هذا القياس والغفلة عن طبيعة الظواهر الاجتماعية وتطورها وعدم ثباتها على حال واحدة، كل ذلك خليق أن يوقع الباحث في الزلل ويحيد به عن قصد السبيل.

وهذا هو ما عني ابن خلدون أيما عناية بتوجيه أنظار الباحثين إليه إذ يقول: «والقياس والمحاكاة للإنسان طبيعة معروفة، ومن الغلط غير مأمونة، تخرجه مع الذهول والغفلة عن قصده وتعوج به عن مرامه. فربما سمع السامع كثيراً من أخبار الماضين، ولا يفطن لما وقع من تغير الأحوال وانقلابها، فيجريها لأول وهلة على ما عرف ويقيسها بما شهد، وقد يكون الفرق بينهما كبيراً، فيقع في مهواة الغلط»[13].

هذا الكلام يجعلنا ندرك أن الجهد الواعي الذي يبذله الفرد، ضروري لينتقل من وضع اجتماعي واقتصادي إلى وضع آخر. فلا يظل البدوي، كما نلاحظ مكتوف اليدين، ولو كان الأمر كذلك لظل على حاله، إلى الأبد.

وهكذا اتضح لنا أن هدف ابن خلدون تعلق بمجموع عناصر المجتمع من الوجهتين: التزامنية والتطورية، وكان مبنياً على ركنين منهجيين أحدهما نظري والآخر عملي تطبيقي، وهناك بلا شك جدلية ثابتة قائمة بين هذين المستويين من البحث، نظراً إلى طابع الواقعات المتقلب، وهو ما يخول لنا أن نقر شرعاً، بأن «علم ابن خلدون المستنبط النشأة» هو علم اجتماعي كلي، أي أنه يشكل تركيباً متماسكاً لعلم اجتماعي تاريخي ولعلم اجتماعي عام.

وهذا هو التعريف السائد حالياً، لدى جميع كبار العلماء الاجتماعيين في العالم، وإنه ليتسنى لنا الاعتراف، مادام لم يحاول أحد القيام بمثل هذه العملية، أو بالأحرى لم يحاول أحد قط إنجازها قبل مؤلف المقدمة، أن نؤكد

أن ابن خلدون هو، بالفعل، مخترع علم الاجتماع، وموضوع علم الاجتماع الخلدوني يشكل تاريخ العالم العربي والإسلامي عامة، وتاريخ المغرب العربي خاصة، مما يسمح بمساهمة كبيرة سخية في القيام بأبحاث اجتماعية تاريخية، دون عناء لإدراك حقائق المغرب الحالية إدراكاً أفضل من ذي قبل، لأن الماضي والحاضر متلازمان، كما يعلمنا ذلك العلامة ابن خلدون.

وعليه فإن صاحب المقدمة، في نظرنا، ونظر كثير من الباحثين في الشرق والغرب، هو المؤسس الحقيقي لعلم الاجتماع، وذلك لأسباب كثيرة، فموهبة ابن خلدون الخارقة، وتفوقه الساحق على غيره، دفعا البعض إلى القول أن المقدمة «مؤلف جدير بالإعجاب لا يمت بصلة إلى شيء».

ما بعد ابن خلدون وظهور أوجست كونت:

لم يتح لمقدمة ابن خلدون من بعده ما كانت تستحقه من الذيوع والانتشار، وما كان يعوزها من التكملة ومتابعة البحث. ويظهر أن ابن خلدون في بحوث مقدمته كان سابقاً لتفكير عصره بعدة مراحل، ولذلك لم يستطع معاصروه ولا من جاءوا من بعده في مدى القرون الأربعة التالية أن يتابعوه في تفكيره، فضلاً عن أن يحاولوا تكملة بحوثه وتنقيحها.

ومن أجل هذا كله عادت الدراسات الاجتماعية من بعده سيرتها الأولى التي كانت عليها من قبل أن تظهر مقدمته. من وصف للظواهر وصفاً تاريخياً، وبيان ما ينبغي أن تكون عليه بسحب المبادئ الفلسفية التي يدين بها الباحث وإنشاء المدن الفاضلة والخيالية.

وظل الأمر على هذا الحال حتى منتصف القرن الثامن عشر؛ وحينئذ ظهرت طوائف جديدة من البحوث الاجتماعية تجنح إلى الاتجاهات التي

اتجهت إليها مقدمة ابن خلدون، ولكن بدون أن تستطيع الوصول إلى ما وصلت إليه ولا تحقيق ما حققته من أغراض، وكأنها كانت إرهاصات لأوجست كونت ومقدمات لما قام به من اكتشاف، مثل بحوث العلامة الإيطالي فيكو Vico (1668-1744م) في كتابه «العلم الحديث» Science Nouvela، وكان لبحوثه صدى كبير في الدراسات الاجتماعية، وليسنج وهردر وكانط في ألمانيا Lessing, Herder, Kant وفولتير وكوندرسيه في فرنسا Condorcet, Boltaire.

وإذا كانت بحوث ابن خلدون تتناول جميع نواحي الحياة الاجتماعية، سواء في ذلك نواحي التطور ونواحي الاستقرار، فإن أبحاث هؤلاء كانت لا تتناول إلا ناحية التطور وحدها، وإذا كانت بحوث ابن خلدون لا تعتمد إلا على الملاحظة واستقراء الحوادث؛ فإن جميع من بحثوا في فلسفة التاريخ قد تأثروا بنظرياتهم وآرائهم القبلية، وحاولوا أن يخضعوا حقائق التاريخ لهذه النظريات والآراء. وأن يحملوها أكثر مما تطيق وتحتمل.

هذا فضلاً عن كثير من الدراسات الاجتماعية الخاصة والتي يعالج كل بحث منها مجموعة معينة من ظواهر الاجتماع للكشف عن طبيعتها مثل «الاقتصاد السياسي» الذي برز فيه آدم سميث Adam Smith وريكاردو Ricardo، و«فلسفة القانون» التي افتتحها منتسكيو Montesquieu (1689-1789م) في كتابه «روح القوانين»، و«علم الإحصاء» الذي برع فيه العلامة الإنجليزي مالتس Molthus واستخدمه في علم الديمجرافية أو النمو السكاني، وكتليه Quetelet (1796-1874) الذي أطلق عليه «علم الطبيعة الاجتماعية»، وكان لدراساته أثر واضح في أوجست كونت باعترافه هو نفسه؛ حتى لقد نسب إلى «كتليه» إنشاء علم الاجتماع في الغرب. هذا فضلاً عن ظهور «الفلسفة السياسية» والتي هي بحث في الأسس التي يقوم عليها

نظام الحكم في المجتمعات الإنسانية على يد «جان جاك روسو» J. J. Rousseau (1712-1778م) في كتابه «العقد الاجتماعي».

ومن يطالع كتابات هؤلاء يجدها لا تدرس إلا مجموعة خاصة من الظواهر الاجتماعية، بينما كانت دراسات ابن خلدون دراسات شاملة تعالج جميع أنواع الظواهر الاجتماعية لاستخلاص القوانين العامة التي تخضع لها هذه الظواهر وتنتظمها جميعاً، إضافة إلى هذه الدراسات الحديثة يختلط فيها الاتجاه العلمي بالاتجاهات الفلسفية والعملية، فكثيراً ما تتأثر بحوثها بنظريات ومذاهب فلسفية يدين بها أصحابها.

وهكذا فالعلم الذي أنشأه ابن خلدون منذ أكثر من أربعة قرون وهو منقطع النظير، يحوم العلماء حوله ولكن بدون أن يستطيعوا الإتيان بمثله في شموله واستيعابه لجميع ظواهر الاجتماع الإنساني، وسلامة منهجه، ودقة أغراضه، ووحدة بنيانه. ظل الحال كذلك حتى ظهر العلامة الفرنسي أوجست كونت Auguste Conte (1798-1857م) فقام بمشروع خطير انتهى في جملته إلى ما انتهى إليه ابن خلدون، وإن خالفه في كثير من التفاصيل، فقد عمد كونت إلى الطائفة الأولى من البحوث التي كانت سابقة له، والتي اشتهرت باسم «فلسفة التاريخ» أو دراسة الحضارة الإنسانية من ناحية تطورها، فنقحها، وأكمل دراستها، وخلصها من صبغتها الفلسفية، ونهج في علاج حقائقها نهجاً عاماً، وجمع مسائلها تحت فرع واحد سماه «الديناميك الاجتماعي» Dynamique Sociale أو علم «التطور الاجتماعي».

وعمد إلى طائفة ثانية من البحوث، وهي طائفة البحوث الخاصة التي يتناول كل بحث منها مجموعة معينة من ظواهر الاجتماع، فضمها بعضها إلى بعض، وأكمل موضوعاتها، ومزج حقائقها وأغراضها، وجردها مما علق بها من اتجاهات فلسفية وعملية، وسار في دراسة مسائلها على المنهج

العلمي، وجمع مسائلها تحت فرع سماه «الستاتيك الاجتماعي» La Statique Saciale أو «علم الاستقرار الاجتماعي».

ثم عمد إلى الجمع بين «علم التطور الاجتماعي» و«علم الاستقرار الاجتماعي» فمزج حقائقهما بعضها ببعض، ووحد أغراضهما وأسسهما، وضمهما تحت لواء علم واحد، سماه «علم الطبيعة الاجتماعية» أي علم الاجتماع، ظاناً أنه أول من أنشأ هذا العلم، ولم يدر أن عالماً عربياً قد أنشأه من قبله بنحو أربعة قرون ونصف قرن. وقد عرض هذا كله في كتابه الشهير الذي سماه «درس في الفلسفة الوضعية» Cours de philosophie positve.

وبذلك لم يكن لعلم الاجتماع نشأة واحدة كما هو الشأن في بقية العلوم، بل كان له نشأتان، نشأته الأولى في القرن الرابع عشر على يد مؤسسه العلامة العربي «ابن خلدون»؛ ونشأته الثانية أو «بعثه» في منتصف القرن التاسع عشر على يد العلامة الفرنسي «أوجست كونت».

وهناك كثير من الدراسات التي تؤكد على تأثر أوجست كونت بكتابات ابن خلدون وبمقدمته خاصة، وتدرس هذا التأثير دراسة علمية واضحة، يمكن الرجوع إليها[14]. ويقول شميث أحد المهتمين بوضيح هذا وتحليله: «إن ابن خلدون تقدم في علم الاجتماع إلى حدود لم يصل إليها كونت نفسه في النصف الأول من القرن التاسع عشر... وإن المفكرين الذين وضعوا أسس علم الاجتماع من جديد لو كانوا قد اطلعوا على مقدمة ابن خلدون فاستعانوا بالحقائق التي كان قد اكتشفها والمناهج التي أحدثها في الدراسة ذلك العبقري العربي قبلهم بمدة طويلة لاستطاعوا أن يتقدموا بهذا العلم الجديد بسرعة أعظم كثيراً مما تقدموا به»[15].

وفي الحقيقة لقد برع ابن خلدون باكتشافه لعلم الاجتماع، وإحاطته بمسائله ومناهجه براعة كبيرة من خلال المقدمة التي دون فيا أروع آرائه عن

المجتمع العربي والإسلامي، والمغربي منه بوجه خاص، تلك المقدمة التي كتبها في مدة لا تزيد عن خمسة أشهر، فصارت موسوعة علمية في مختلف العلوم الاجتماعية «لم يغادر أي فرع من فروع المعرفة إلا ألم به».

وعرف ابن خلدون هذا العلم الجديد الذي اكتشفه بقوله: «وإن كان هذا العلم مستقل بنفسه، فإنه ذو موضوع وهو العمران البشري الإنساني، وذو مسائل، وهي ما يلحقه من العوارض الذاتية». والمبدأ العام الذي أقام عليه ابن خلدون – كما مر بنا – هذا العلم هو مبدأ (القانون) أو الحتمية. أي خضوع الحوادث الاجتماعية لأسباب تنبع من الحياة الاجتماعية نفسها، وهو ما يسميه «بالعوارض الذاتية»، ولذلك يقول عنه العالم الأمريكي «فارد»: «كانوا يظنون أن أول من بشر بمبدأ الحتمية في الحياة الاجتماعية هو «منتسكيو» الفرنسي أو «فيكو» الإيطالي، مع أن ابن خلدون قد قال بذلك، وأثبت خضوع الظواهر الاجتماعية لقوانين ثابتة قبل هؤلاء بمدة طويلة، فقد قال بذلك في القرن الرابع عشر. لقد نجح ابن خلدون بفضل منهجه العلم التاريخي من أن يفسر كثير من الظاهرات الاجتماعية، مثل تفسيره للسلطة السياسية في مختلف الدول والحضارات، وألقى الضوء على ديناميكية مسار السلطة دورياً، وأعطى ابن خلدون مفتاحاً علمياً لتحليل الظاهرات الاجتماعية التي أصبح تفسر على ضوء تاريخ يتميز بمراحل مستقلة نسبياً عن بعضها، وليس على ضوء تاريخ مسطح، وحدوي تتكرر فيه الظاهرات بشكل مستمر.

ألقى ابن خلدون نظرة بنيوية على التاريخ واستطاع أن يستخرج سمة جديدة، غير مرئية، سمة نوعية هي استقلالية الظاهرة الاجتماعية النسبية عن الأشخاص الذين يلعبون دوراً – وفقط دوراً – في معايشتها على الصعيد الحياتي اليومي. هذه القدرة على تجريد الأمور بهذا الشكل وعلى

استخراج القانون والمعادلة المجردة تدل على أن ابن خلدون كان قد بلغ في هذا المجال، حداً متقدماً لا نجد مثيلاً له عند الشعوب الأخرى.

ولم يقتصر عطاء ابن خلدون الفكري على هذه المسائل فقط، حيث نجد في المقدمة سلسلة أفكار قيمة لم يتم بعد تبلورها على يد مفكرين عرب آخرين. فالنهج التاريخي الخلدوني، إضافة إلى أنه أعطى مفتاح تفسير ظاهرة السلطة، عاد وانصب على دراسة المسائل الأخرى المتعلقة بالحياة الاجتماعية كالعلم والمعرفة. وتوصل في هذا المجال أيضاً، إلى معادلات مجردة ومركبة تفسر ما وراء العلم وما وراء المعرفة. يؤكد ابن خلدون على الأسس الاجتماعية للمعرفة والعلم.

فالأشكال الاجتماعية السائدة في البنية (بدوية كانت أم حضرية) تتمخض عن أشكال معرفية وعلوم تتناسب عضوياً معها. وتطور الأشكال الاجتماعية يؤدي بالضرورة إلى تطور في المعارف والعلوم، وديناميكية الفكر بالتالي هي ديناميكية الأشكال الاجتماعية التي ينمو فيها هذا الفكر. ومن هنا صح لكاتب معاصر أن يقول: «إن التاريخ هو الفلسفة في حال التحقق، والفلسفة هي التاريخ في حال التعقل. في «المقدمة» يعقل التاريخ العربي الإسلامي نفسه ويعبّر عن توق إلى أن يصبح حكمة كاملة»[16].

الهوامش

1) ابن خلدون: المقدمة ص 1065.

2) وهي الفصول التي أعطاها هذه العناوين «فصل في تفاضل الأمصار والمدن وفي كثرة الرفه لأهلها ونفاق الأسواق»؛ «فصل في أسعار المدن»؛ «فصل في اختلاف أحوال الأقطار بالرفه والفقر»؛ «فصل في تأثل العقار والضياع»؛ «فصل في حاجات المتحولين من أهل الأمصار إلى الجاه والمدافعة»؛ «فصل في اختصاص بعض الأمصار ببعض الصنائع».

3) ابن خلدون: المقدمة البيان 265.

4) السابق ص 266.

5) السابق ص 58.

6) من الجدير بالملاحظة أن ابن سينا والفارابي لا يعدان للتاريخ أي مكان حين يقومان بتصنيف العلوم، ولا يوجد مكان للتاريخ في موسوعة إخوان الصفا الضخمة، بل إن التاريخ كان، بعبارة أدق، مرتبطاً بالسير والتراجم، وكان التاريخ يعتبر قليل الأهمية، ومادة تكميلية، ولهذا ألحق بالأدب أحياناً، واعتبر في عداد العلوم الدينية في موسوعة الخوارزمي «مفاتيح العلوم» وكثيراً ما كان التاريخ يحتل المرتبة الأخيرة إلى جانب الشعر عند بعض المصنفين.

7) ابن خلدون: المقدمة البيان 262.

8) A. Mazaheri, la Quotidiennedes Musulmans au Moyen Age, Hachette (18) 1951, p. 137.

9) عبدالغني مغربي: الفكر الاجتماعي عند ابن خلدون ص 75، 76.

10) ابن خلدون: المقدمة ص 166.

11) CF. Sur la Pierre Blanche.

12) ابن خلدون: المقدمة ص 252، 253.

13) السابق ص 167.

14) انظر دراسة د. علي عبدالواحد وافي: عبدالرحمن بن خلدون ص 183-209 والعلامة: لودفيج جمبلوفتش L. Gumplowicz: Ibn Khaldum ein, arabischer soziolige des 14 Jahrhunderts. In “sociologische essags”. p. 201-202. وكذلك العلامة «كولوزيو S. Colosio» وفارد Varf الأمريكي.

15) شميث N. Schmiat في كتابه «ابن خلدون: عالم الاجتماع، والمؤرخ والفيلسوف. الذي صدر عام 1930م - N. Schmiat: Ib Khadum: Historain, Sciologist, and philosopher (New - york) 1939.

16) ناصيف نصار: الفكر الواقعي عند ابن خلدون ص 357 دار الطليعة ط 2 بيروت عام 1981م.



ابن خلدون بين الإبداع الفلسفي والتأسيس الاجتماعي

بركات محمد مراد[*]

ثانياً: ابن خلدون منشئ علم الاجتماع:

«والناقل إنما هو يملي وينقل، والبصيرة تنقل الصحيح إذا تمقل، والعلم يجلو لها صفحات الصواب ويصقل»

ابن خلدون

أما عطاء ابن خلدون في ميدان علم الاجتماع والذي اشتهر به فيمكننا تبينه في مقدمته المشهورة، لكتابه «العبر» الذي وضعه للتاريخ للبشرية، فاكتشف من خلاله هذا العلم الجديد.

مقدمة ابن خلدون:

تطلق الآن «مقدمة ابن خلدون» على المجلد الأول من المجلدات السبعة التي يتألف منها «كتاب العبر، وديوان المبتدأ والخبر، في أيام العرب والعجم

(*) باحث مصري.

والبربر، ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر». ويشتمل هذا المجلد على ما يلي:

أولاً: خطبة الكتاب أو ديباجته وتقع في نحو سبع صفحات. وقد عرض فيها المؤلف، بعد حمد الله والصلاة والسلام على رسول الله، لبحوث المؤرخين من قبله، وذكر طوائفهم، ووجوه النقص في بحوثهم، وأشار إلى الأسباب التي دعته إلى تأليف الكتاب كله (كتاب العبر) وبين طريقته وأقسامه، وختم بإهداء نسخة من الكتاب للسلطان أمير المؤمنين أبي فارس سلطان المغرب.

ثانياً: المقدمة في فضل التاريخ وتحقيق مذاهبه والإلماع لما يعرض للمؤرخين من المغالط والأوهام وذكر شيء من أسبابها. وتقع في نحو ثلاثين صفحة.

ثالثاً: الكتاب الأول في طبيعة العمران في الخليقة وما يعرض فيها من البدو والحضر والتغلب والكسب والمعاش والصنائع والعلوم ونحوها، وما لذلك من العلل والأسباب. ويقع في نحو ستمائة وخمسين صفحة. وهو القسم الرئيس من المقدمة. ويشتمل على ما يأتي: تمهيد تكلم فيه عن التاريخ وموضوعه وأسباب الخطأ في رواية حوادثه والأسباب التي دعته إلى البحث الذي يتضمنه هذا الكتاب. وعدة بحوث رئيسية تدرس ظواهر الاجتماع الإنساني وهي:

1 – في العمران البشري على الجملة.

2 – في العمران البدوي والأمم الوحشية والقبائل.

3 – في الدول العامة والخلافة والمراتب السلطانية.

4 – في البلدان والأمصار وسائر العمران.

5 – في المعاش ووجوهه من الكسب والصنائع وما يعرض في ذلك من الأحوال.

وكل باب من الأبواب السابقة يحتوي على كثير من الأبواب والفصول الفرعية التي تشتمل على: بحوث جغرافية وأثر البيئة في ألوان البشر وأخلاقهم وطرق معايشهم، وفي الوحي والرؤيا وأصناف المدركين للغيب من البشر بالفطرة والرياضة. وفي العمران والشعوب البدوية ونشأتها وشؤونها الاجتماعية وأصول المدنيات. وفي نظم الحكم والسياسة، ونشأة المدن وغيرها من مختلف الوجوه العمرانية والاجتماعية والاقتصادية واللغوية، وفي فروع المعرفة والعلوم والفنون والآداب ونظم التربية والتعليم.. إلخ.

المقدمة والظاهرات الاجتماعية:

يعالج ابن خلدون ما نسميه الآن «الظاهرات الاجتماعية» Phonemenes Socisux وما يسميه هو «واقعات العمران البشري» أو «أحوال الاجتماع الإنساني». ولم يحاول ابن خلدون أن يعرف هذه الظاهرات أو يبين خصائصها ويميزها عما عداها من الظواهر على النحو الذي عنى به بعض المحدثين من علماء الاجتماع وأبرزهم دوركايم Durkheim في كتابه «قواعد المنهج الاجتماعي» Les Regles de la Methode Sociologique، وإنما اكتفى بالتمثيل لها في فاتحة مقدمته.

والظواهر الاجتماعية في تعريفها المجمل عبارة عن القواعد والاتجاهات العامة التي يتخذها أفراد مجتمع ما أساساً لتنظيم شؤونهم الجمعية وتنسيق العلاقات التي تربطهم ببعض أو التي تربطهم بغيرهم. وتنقسم هذه الظواهر أقساماً متعددة باعتبارات مختلفة: فإذا نظرنا إليها من ناحية وظائفها، أي الأغراض التي ترمي إليها والنواحي التي تقوم بتنظيمها، ألفيناها أنواعاً مختلفة. فمنها النظم العائلية التي تتعلق بشؤون الأسرة

وتنسيق العلاقات التي تربط أفرادها بعضهم ببعض وتربطهم بغيرهم وتحدد حقوق كل منهم وواجباته. وذلك كنظم الزواج والطلاق والقرابة.

كما أن هناك نظم «البنية الاجتماعية» أو ما يسميه دوركايم Durkheim «بالنظم الموفولوجية» أو «المورفولوجيا الاجتماعية» La Morphologie التي تنظم الطريقة التي يتجمع بها الأفراد بعضهم مع بعض، أي تشرف على تنسيق شؤون التكتل نفسه، كالقواعد التي تنجم عنها ظواهر التكاثف والتخلخل في السكان بالنسبة للمساحة التي يشغلونها، وكالقواعد التي تنظم شؤون الهجرة من القرى إلى المدن ومن المدن إلى القرى، ومن الدولة إلى خارجها... إلخ.

وإذا نظرنا إلى الظواهر الاجتماعية من ناحية علاقتها بالتفكير والعمل ظهر لنا أنها تنقسم قسمين: أحدهما يتمثل في قواعد تشرف على التفكير الإنساني، أي في قوالب يوجب المجتمع على الأفراد اتباعها كالقواعد الخلقية النابعة من المجتمع. والقسم الآخر يتمثل في قواعد تشرف على العمل الإنساني كقواعد الزواج وعقود القِران.

ويبدو مما كتبه ابن خلدون في المقدمة أنه كانت لديه فكرة واضحة عن اتساع نطاق الظواهر الاجتماعية وشمولها لجميع الظواهر السابق ذكرها، وأنه لم يغادر أي قسم من أقسامها، إلا عرض له بالدراسة. فعرض في معظم البابين الأول والرابع من المقدمة للظواهر المتصلة بطريقة التجمع الإنساني، أي للنظم التي يسير عليها التكتل الإنساني نفسه، مبيناً في الباب الأول أثر البيئة الجغرافية في هذه الظواهر وفي غيرها من شؤون الاجتماع. وهذه هي الشعبة التي سماها دوركايم «المورفولوجيا الاجتماعية» أو «علم البنية الاجتماعية». وظن هو وأعضاء مدرسته أنهم أول من عنى بدراسة مسائلها، وأول من فطن إلى خواصها الاجتماعية، ولم يدروا أنه قد سبقهم إلى ذلك ابن خلدون قبل أكثر من خمسة قرون.

وقد عرض ابن خلدون في الفصول العشرة الأولى من الباب الثاني للظواهر المتصلة بالبدو والحضر وأصول المدنيات. وعرض في الفصول التسعة عشر الأخيرة من الباب الثاني وفي جميع فصول الباب الثالث لنظم الحكم وشؤون السياسة، وعرض في سبعة فصول من الباب الثالث وفي ستة فصول من الباب الرابع، وفي جميع فصول الباب الخامس للظواهر الاقتصادية[1]. وعرض في الباب السادس للظواهر التربوية والعلوم وأصناف التعليم وطرقه، وفي أثناء دراسته لظواهر هذا الباب تناول كثيراً من الظواهر الأخرى كالظواهر القضائية والخلقية والجمالية والدينية واللغوية.

اكتشاف ابن خلدون لعلم الاجتماع:

يرمي ابن خلدون في مقدمته من وراء دراسته للظواهر الاجتماعية إلى الكشف عن القوانين التي تخضع لها هذه الظواهر في نشأتها وتطورها وما يعرض لها من أحوال. وتطلق كلمة القوانين في العرف العلمي عل الأصول العامة التي تبين ارتباط الأسباب بمسبباتها والمقدمات الحادثة إلى أسبابها؛ أو كما يقول منتسكيو Montesquieu «التي تعبر عن العلاقات الضرورية التي تنجم عن طبائع الأشياء».

لقد سلك الباحثون قبل ابن خلدون في دراستهم للظواهر الاجتماعية طرقاً تختلف اختلافاً جوهرياً عن طرق علماء الطبيعة والرياضة، ذلك من خلال الطرائق الثلاثة التالية:

1 – **الطريقة التاريخية**: الخالصة التي يقتصر أصحابها على وصف هذه الظواهر وبيان ما كانت عليه وما هي عليه، بدون أن يستخلصوا شيئاً من هذا الوصف فيما يتعلق بطبيعة الظواهر وقوانينها، كظواهر

السياسة أو القضاء أو الاقتصاد أو الدين، كما فعل ابن حزم في دراسته للملل والنحل، أو كما فعل الفقهاء في دراستهم للشرائع.

2 – **الطريقة الثانية**: هي طريقة الدعوة إلى المبادئ التي تقررها الظواهر الاجتماعية وتقرها معتقدات الأمة، وتقاليدها، ويرتضيها عرفها الخلقي، وذلك ببيان محاسنها وترغيب الناس فيها وحثهم على التمسك بها، وهي طريقة علماء الدين والخطابة والأخلاق، كابن مسكويه في كتابه «تهذيب الأخلاق» والغزالي في كتابه «إحياء علوم الدين» وابن قتيبة الدينوري في كتابه «عيون الأخبار» والماوردي في كتابه «الأحكام السلطانية».

3 – **والطريقة الثالثة**: هي التي يوجه أصحابها كل عنايتهم إلى ما ينبغي أن تكون عليه هذه الظواهر بحسب المبادئ المثالية التي يرتضيها كل منهم، وذلك بعد تحليلها من أجل الكشف عن طبيعتها والأسس التي تقوم عليها والقوانين التي تخضع لها. وهذه هي طريقة الفلاسفة أمثال أفلاطون والفارابي وغيرهما.

وهذا الوجه من الدراسة لا يتاح إلا لمن ثبت لديه أن الظواهر الاجتماعية لا تسير حسب الأهواء والمصادفات، ولا حسب ما يريده لها الأفراد، وإنما تسير في نشأتها وتطورها ومختلف أحوالها حسب قوانين ثابتة مطردة، وهذه الحقيقة لم يصل إليها تفكير أحد من قبل ابن خلدون، الذي هدته مشاهداته وتأملاته العميقة لشؤون الاجتماع الإنساني إلى هذه الحقيقة التي كانت مدخله إلى ما سماه ابن خلدون «علم العمران البشري» أو «الاجتماع الإنساني».

وهو العلم الذي نسميه الآن «السوسيولوجيا» Le Sociologie أو علم الاجتماع. وفي هذا يقول: «وكأن هذا العلم مستقل بنفسه ذو موضوع وهو

العمران البشري والاجتماعي الإنساني، وذو مسائل وهي بيان ما يلحقه من العوارض الذاتية واحدة بعد أخرى، وهذا شأن كل علم من العلوم وضعياً كان أو عقلياً»[2].

ويقرر ابن خلدون نفسه أن دراسة ظواهر الاجتماع على هذا الوجه لم يسبقه إليها أحد فيما يعلم، وفي هذا يقول: «واعلم أن الكلام في هذا الغرض مستحدث الصنعة، غريب النزعة، غزير الفائدة أعثر عليه البحث، وأدى إليه الغوص». إلى أن يقول: «وكأنه علم مستنبط النشأة؛ ولعمري لم أقف على الكلام في منحاه لأحد من الخليقة، ما أدري لغفلتهم عن ذلك؟ وليس الظن بهم». ثم يعقب على ذلك بعبارة يبدو فيها تحفظ العلماء وتواضعهم فيقول: «ولعلهم كتبوا في هذا الغرض واستوفوه، ولم يصل إلينا؛ العلوم كثيرة، والحكماء في أمم النوع الإنساني متعددون، وما لم يصل إلينا من العلوم أكثر مما وصل»[3].

تمحيص ابن خلدون للتاريخ ونقده:

ينتقد ابن خلدون بشدة جمهرة المؤرخين الذين سبقوه قبل أن يعرض لنا منهجه، ويذكر لنا مقومات «العلم المستنبط النشأة». ولكن نقده ليس بالنقد السلبي الذي يكون مرادفاً للذم والثلب، فموقف ابن خلدون تجاه ما يقوم به أسلافه، موقف يستمد قوته وجذوره من اهتمامه بمعرفة الحقيقة، فما كان يسعى وراء الشهرة، ولكن همه الوحيد كان يتمثل في التصحيح والتنقيح، وهكذا يكون قد أحدث انقطاعاً جذرياً تجاه الماضي والحاضر.

فموقفه إذاً، موقف ذو أهمية كبرى، وهذا ما يمكن لنا أن نسميه بمبدأ رفض التبعية الثقافية ونرى أن ابن خلدن قد طعن قبل بيكون Bacon وديكارت Descartes بكثير، في صلاحية «قال الأستاذ». فهو يؤكد بقوة أن أرسطو والمسعودي لم يكونا وديعي المعرفة، وبناء على ذلك، فليس هناك من

هو مضطر إلى الثقة بهما مادامت مزاعم كل منهما تبدو غير صحيحة عند التحليل، ويقول ابن خلدون «... ومنها توهم الصدق وهو كثير، وإنما في الأكثر من جهة الثقة بالناقلين»[4].

ولقد كان أهم سبب دعا ابن خلدون إلى إنشاء هذا العلم الجديد هو حرصه على تخليص البحوث التاريخية من الأخبار الكاذبة، وعلى إنشاء أداة يستطيع بفضلها الباحثون والمؤلفون في علم التاريخ[5] أن يميزوا بين ما يحتمل الصدق وما لا يمكن أن يكون صادقاً من الأخبار المتعلقة بظواهر الاجتماع، فيستبعدوا ما لا يحتمل الصدق، وتقتصر جهودهم وتحرياتهم التاريخية على القسم الثاني وحده. إن ابن خلدون يبدي تجاه متقدميه انتقادات، ويبين أسباب الأخطاء، وهي أسباب سبعة تتمثل في التعصب للآراء والمذاهب، والثقة بالناقلين، والجهل بتطبيق الأحوال على الوقائع، وتوهم الصدق، والتقريب لأصحاب المراتب بالثناء والمدح وتحسين الأحوال وإشاعة الذكر بذلك، والذهول عن المقاصد، والجهل بطبائع الأحوال والعمران. فأسباب هذه الأخطاء تقتصر في الحقيقة على إشكالية ذات مصاريع ثلاثة هي: التصورات الجماعية للأمور ونزاهة الباحث، ومستوى المعرفة، وبمعنى آخر فقد رأى ابن خلدون أن أسباب الكذب في الخبر، وقبول الخبر غير الصحيح ترجع إلى ثلاث طوائف:

إحداها: تتمثل في أمور ذاتية تتعلق بشخص المؤرخ وميوله وأهوائه وميول من ينقل عنهم وأهوائهم ومدى انقياده إلى هذه الميول والأهواء، وتصديقه ما يصدر عنها، مثل «التشيعات للآراء والمذاهب»... وعلاج هذه الطائفة من الأسباب يكون بتجرد نفس المؤرخ من الهوى والتشيع وعوامل الانحراف عن الحق، مع تمحيص الأخبار ونقدها.

وثانيتهما: تتمثل في الجهد بالقوانين التي تخضع لها الظواهر

الطبيعية كظواهر الفلك والكيمياء والطبيعة، فكثيراً ما يجهل المؤرخون هذه القوانين فيسجلون أخباراً تحكم هذه القوانين باستحالة حدوثها، وعلاج هذه الطائفة من الأخبار يكون بإلمام المؤرخين بالعلوم الطبيعية وقوانينها واستبعاد كل ما يتنافى مع هذه القوانين.

وثالثها: تتمثل في الجهل بالقوانين التي تخضع لها ظواهر الاجتماع الإنساني. وذلك لأن الظواهر الاجتماعية لا تسير حسب الأهواء والمصادفات، وإنما تحكمها قوانين ثابتة مطردة شأنها في ذلك شأن الظواهر الطبيعية.

وفي هذا يقول: «ومن الأسباب المقتضية له أيضاً الجهل بطبائع الأحوال والعمران، فإن كل حادث لابد له من طبيعة تخصه في ذاته وفيما يعرض له من أحواله. فإذا كان السامع عارفاً بطبائع الحوادث والأحوال في الوجود ومقتضياتها أعانه ذلك في تمحيص الخبر على تمييز الصدق من الكذب»[6]. و«أما إذا اعتمد في الأخبار على مجرد النقل، ولم تحكم.. طبيعة العمران والأحوال في الاجتماع الإنساني.. فربما لم يؤمن من العثور ومزلة القدم، والحيد عن جادة الصواب»[7].

وهذا هو ما حدث بالفعل، فقد نشأ عن جهل المؤرخين بالقوانين التي تخضع لها الظواهر الاجتماعية أن زلت أقدامهم وحادوا عن جادة الصواب، فسجلوا أخباراً تحكم هذه القوانين باستحالة حدوثها لتنافرها مع طبيعة العمران والأحوال في الاجتماع الإنساني، مثل كثير مما نقله المسعودي من مختلف المؤرخين:

لم يكتف ابن خلدون بتحديد هدف التاريخ الذي نصب عينيه، والذي لم يقم بكتابته قسراً مؤرخون محترفون بكل تأكيد نساخاً قليلي النزاهة، قد زيفوا وحرفوا النصوص التي كلفوا بنقلها[8]. وإذا وفق كل من علم

الاجتماع والتاريخ في التخلص من تأثير خرافة «الماضي الذي يحلو في العينين» إلى حد كبير، فإن هذا الماضي لايزال عالقاً بأذهان الجماهير، متلبساً أشكال مختلفة، وأنها في نظرنا - ونظر كثير من الباحثين - خرافة لن تندرس آثارها في معمورتنا إلى الأبد، لسبب بسيط هو أن الإنسان يسعى دائماً وراء أوضاع أفضل من التي يستمتع بها في الحاضر، وذلك مهما كان مستواه الاجتماعي والاقتصادي.

ونحن نرى أنه على الرغم من نقد ابن خلدون لكثير من المؤرخين العرب والمسلمين السابقين لعصره بزمن كبير كالمسعودي والطبري وغيرهما، ممن ضمت مؤلفاتهم الغث والثمين، إلا أن هناك بعض المؤرخين الموضوعيين الذين لم يتوقف عندهم ابن خلدون مثل: ابن قتيبة واليعقوبي، والدينوري.

ويلفت إلى هذا الموضوع انتباهنا مفكر معاصر حين يقول: «لقد برز إلى الوجود ذوق ملحوظ إلى الموضوعية.. في الأبحاث التاريخية وامتدت هذه النزعة إلى العلماء المختصين بوصف الأعراف البشرية، وإلى الجغرافيين، وامتدت على العموم إلى كل أولئك الذين كانوا يتناولون بالدراسة أحداث الساعة أو يعالجون الماضي القريب، وأصبحت الدقة في الوصف تشكل الشغل الشاغل لجميع هؤلاء العلماء»(9).

كما نشير إلى مفكر عظيم في النقد التاريخي قد سبق ابن خلدون وأسس مبادئ منهج بحث علمي، يصلح لتمحيص التاريخ ونقده والبحث فيه بموضوعية، قام هو نفسه بممارسته في مؤلفاته وكتبه، هذا المفكر الذي لم يتوقف عنده ابن خلدون، بل أغفله إغفالاً هو أبو الريحان البيروني المعاصر لابن سينا، خاصة في مؤلفيه الشهيرين «الآثار الباقية» و«تحقيق ما للهند من مقولة» والذي أثبت في مؤلفيه كيفية تمكن المؤرخ من استرداد التاريخ بموضوعية من خلال منهج البحث العلمي التاريخي.

منهج البحث التاريخي وعلم الاجتماع عند ابن خلدون:

«من المستحيل أن نثير مسائل عصرنا بطريقة لائقة.. إن غاب عن بصرنا أن التاريخ يشكل عصب علم الاجتماع»

«ش. و. ميلس C. W. Mills»

لم يؤلف ابن خلدون مقدمته ليقتصر على وصف الحوادث الخاصة بعهد من عهود العالم العربي والإسلامي عامة والعالم المغربي خاصة، ولكنه ألفها ليبين لنا أن حقيقة التاريخ «خبر عن الاجتماع الإنساني». وأنه بعبارة أخرى يسخر الطريقة التي بها تجري الحوادث الماضية أو الراهنة ليفرزها، ويصنفها، ويحدد لها الحقبة التاريخية بإقصاء جميع التفاصيل التي يستغني، لا محالة، عنها لأنها فريدة لكونها تعكس «الطابع المحلي».

فابن خلدون يقتطع بالمقص جميع العناصر التي يوجد بينها تشابه معين، ثم يعتني بترتيبها حسب طبيعتها وأهميتها، وبعبارة أخرى، فإنه بعد ملاحظة النسيج التاريخي وتيار الزمن المتواصل، وبعد فحصهما وتقصيهما، يجب إحصاء كل المركبات الهامة لترتيبها فيما بعد، أصنافاً وأنماطاً، وذلك بأن يؤخذ بعين الاعتبار كل من المماثلات والتباينات.

وتكمن غاية ابن خلدون في وضع تصنيف صحيح مضبوط رجاء أن يتمكن كل من النظام والتنظيم من التحكم في معرفة المجتمع. إن ابن خلدون «يحتفظ في ذهنه بصورة» كل عنصر، وكل مركبة من مركبات النظام الاجتماعي التاريخي ليستطيع فيما بعد، أن يقيم بينها جميعاً مقارنة نظامية.

فالتصنيف الصحيح – كما يذكر الباحث «عبدالغني المغربي»[10] –

لا يمكن أن يقوم إلا على المقارنة بين الواقعات التي لا يكفي الوصف وحده لترتيبها. وهذا المستوى الوسيط الذي يتمثل في المقارنة هو الذي أتاح، دون ريب، لصاحب المقدمة اجتياز التاريخ الحدثي، لينتهي إلى التاريخ العام، فاستخدم المقارنة كمقفز، ولذلك يرى «ليتري Littre» أن الفعل «قارن» معناه فحص المماثلات والتباينات في آن واحد والحقيقة أنه لا يمكن مقارنة شيئين يتشابهان كل التشابه أو يختلفان اختلافاً تاماً، لأن ذلك لن يجدي نفعاً، ولن يفتح الطريق إلى أية نتيجة إيجابية، ولكن بما أن الكون الاجتماعي التاريخي مركب في الواقع تركيباً قوياً، فإنه لا يكاد يوجد أي خطر في استعمال المقارنة.

إن المنهج الذي سلكه ابن خلدون، قد أتاح للمعرفة الحدسية والمفترضة أن تتحول إلى معرفة منظمة وعلمية، فتحقق بذلك تقدم كبير. وكانت الخطوة التي خطاها بالمعرفة بمثابة ثورة حقيقية. ومع ذلك، فإن ابن خلدون، بعد أن استخلص المفهوم الإجمالي للعمران (الحضارة بالمعنى الواسع) وذلك من فرط تحليل ومقارنة مختلف العناصر التي تكون البنية، فقد توصل إلى اشتقاق مفهومات أخرى لهذا الكون الاجتماعي التاريخي. وانحل المفهوم الرئيسي للعمران إلى بنيات عديدة تمثلها مفهومات ستة هي: «البادية (المجال الموجود خارج أسوار المدينة) والحضارة (التمدن)، والعصبية (روح التضامن)، والملك (الحكم)، والمعاش (أسباب الرزق)، وأخيراً العلوم (العلم والمعرفة).

وتولدت عن كل واحدة من هذه المفهومات الستة مجموعة من تصورات أخريات. فإن ابن خلدون انطلق من النظام ليبرز إلى الوجود البنيات التي خللها لينتهي به المطاف إلى الآليات. وهكذا، فإنه وفق، بشكل يثير الإعجاب في دراسة اللحمة الاجتماعية التاريخية التي تُعد موضوع بحث المقدمة.

التغير والتطور سمة الحياة الاجتماعية:

من أهم الخواص التي تمتاز بها ظواهر الاجتماع الإنساني أنها لا تجمد على حال، بل تختلف أوضاعها باختلاف الأمم والشعوب، وتختلف في المجتمع الواحد باختلاف العصور. فمن المستحيل أن تجد أمتين تتفقان تمام الاتفاق في نظام اجتماعي ما وفي طرائق تطبيقه؛ كما أنه من المستحيل أن نجد نظاماً اجتماعياً قد ظل على حال واحدة في أمة ما في مختلف مراحل حياتها.

وتصدق هذه الحقيقة على شؤون السياسة والاقتصاد والأسرة وسائر أنواع الظواهر الاجتماعية، حتى ما يتعلق منها بشؤون الأخلاق ومقاييس الخير والشر والفضيلة والرذيلة، وهذا ما فطن إليه ابن خلدون، وجعله أساس بحوثه في علم الاجتماع، وقرره في أوضح عبارة إذ يقول: «إن أحوال العالم والأمم وعوائدها ونحلهم لا تدوم على وتيرة واحدة ومنهاج مستقر؛ إنما هو اختلاف في الأيام والأزمنة وانتقال من حال إلى حال. وكما يكون ذلك في الأشخاص والأوقات والأمصار، فكذلك يقع في الآفاق والأقطار والأزمنة والدول»(11).

وقد أصاب ابن خلدون، فالآراء والطبائع والعادات، ووسائل الإنتاج، إلخ.. كلها تتطور بدون توقف. وأصاب «أناتول فرانس» Anatole France حين قال: «إن ما يسميه الناس حضارة هو الوضع الراهن للطبائع. وإن ما يسمونه همجية هو تلك الأوضاع السالفة. وسوف تعد الطبائع الحالية همجية حين تصبح طبائع غابرة»(12).

وتطرأ تغيرات في المجتمعات الأكثر تطوراً اقتصادياً، مثلما تطرأ في المجتمعات المكناة بالمجتمعات القديمة، غير أن التطور ملموس أكثر في المجتمات الأولى، لأن بنيتها أكثر مرونة من بنيات المجتمعات الأخرى.

ومن ثم ينبغي أن يتخذ الباحث في شؤون المجتمع أقصى ما يمكن من الحذر والحيطة والقصد في قياس الغابر على الحاضر. وذلك أن المبالغة في هذا القياس والغفلة عن طبيعة الظواهر الاجتماعية وتطورها وعدم ثباتها على حال واحدة، كل ذلك خليق أن يوقع الباحث في الزلل ويحيد به عن قصد السبيل.

وهذا هو ما عني ابن خلدون أيما عناية بتوجيه أنظار الباحثين إليه إذ يقول: «والقياس والمحاكاة للإنسان طبيعة معروفة، ومن الغلط غير مأمونة، تخرجه مع الذهول والغفلة عن قصده وتعوج به عن مرامه. فربما سمع السامع كثيراً من أخبار الماضين، ولا يفطن لما وقع من تغير الأحوال وانقلابها، فيجريها لأول وهلة على ما عرف ويقيسها بما شهد، وقد يكون الفرق بينهما كبيراً، فيقع في مهواة الغلط»[13].

هذا الكلام يجعلنا ندرك أن الجهد الواعي الذي يبذله الفرد، ضروري لينتقل من وضع اجتماعي واقتصادي إلى وضع آخر. فلا يظل البدوي، كما نلاحظ مكتوف اليدين، ولو كان الأمر كذلك لظل على حاله، إلى الأبد.

وهكذا اتضح لنا أن هدف ابن خلدون تعلق بمجموع عناصر المجتمع من الوجهتين: التزامنية والتطورية، وكان مبنياً على ركنين منهجيين أحدهما نظري والآخر عملي تطبيقي، وهناك بلا شك جدلية ثابتة قائمة بين هذين المستويين من البحث، نظراً إلى طابع الواقعات المتقلب، وهو ما يخول لنا أن نقر شرعاً، بأن «علم ابن خلدون المستنبط النشأة» هو علم اجتماعي كلي، أي أنه يشكل تركيباً متماسكاً لعلم اجتماعي تاريخي ولعلم اجتماعي عام.

وهذا هو التعريف السائد حالياً، لدى جميع كبار العلماء الاجتماعيين في العالم، وإنه ليتسنى لنا الاعتراف، مادام لم يحاول أحد القيام بمثل هذه العملية، أو بالأحرى لم يحاول أحد قط إنجازها قبل مؤلف المقدمة، أن نؤكد

أن ابن خلدون هو، بالفعل، مخترع علم الاجتماع، وموضوع علم الاجتماع الخلدوني يشكل تاريخ العالم العربي والإسلامي عامة، وتاريخ المغرب العربي خاصة، مما يسمح بمساهمة كبيرة سخية في القيام بأبحاث اجتماعية تاريخية، دون عناء لإدراك حقائق المغرب الحالية إدراكاً أفضل من ذي قبل، لأن الماضي والحاضر متلازمان، كما يعلمنا ذلك العلامة ابن خلدون.

وعليه فإن صاحب المقدمة، في نظرنا، ونظر كثير من الباحثين في الشرق والغرب، هو المؤسس الحقيقي لعلم الاجتماع، وذلك لأسباب كثيرة، فموهبة ابن خلدون الخارقة، وتفوقه الساحق على غيره، دفعا البعض إلى القول أن المقدمة «مؤلف جدير بالإعجاب لا يمت بصلة إلى شيء».

ما بعد ابن خلدون وظهور أوجست كونت:

لم يتح لمقدمة ابن خلدون من بعده ما كانت تستحقه من الذيوع والانتشار، وما كان يعوزها من التكملة ومتابعة البحث. ويظهر أن ابن خلدون في بحوث مقدمته كان سابقاً لتفكير عصره بعدة مراحل، ولذلك لم يستطع معاصروه ولا من جاءوا من بعده في مدى القرون الأربعة التالية أن يتابعوه في تفكيره، فضلاً عن أن يحاولوا تكملة بحوثه وتنقيحها.

ومن أجل هذا كله عادت الدراسات الاجتماعية من بعده سيرتها الأولى التي كانت عليها من قبل أن تظهر مقدمته. من وصف للظواهر وصفاً تاريخياً، وبيان ما ينبغي أن تكون عليه بسحب المبادئ الفلسفية التي يدين بها الباحث وإنشاء المدن الفاضلة والخيالية.

وظل الأمر على هذا الحال حتى منتصف القرن الثامن عشر؛ وحينئذ ظهرت طوائف جديدة من البحوث الاجتماعية تجنح إلى الاتجاهات التي

اتجهت إليها مقدمة ابن خلدون، ولكن بدون أن تستطيع الوصول إلى ما وصلت إليه ولا تحقيق ما حققته من أغراض، وكأنها كانت إرهاصات لأوجست كونت ومقدمات لما قام به من اكتشاف، مثل بحوث العلامة الإيطالي فيكو Vico (1668-1744م) في كتابه «العلم الحديث» Science Nouvela، وكان لبحوثه صدى كبير في الدراسات الاجتماعية، وليسنج وهردر وكانط في ألمانيا Lessing, Herder, Kant وفولتير وكوندرسيه في فرنسا Condorcet, Boltaire.

وإذا كانت بحوث ابن خلدون تتناول جميع نواحي الحياة الاجتماعية، سواء في ذلك نواحي التطور ونواحي الاستقرار، فإن أبحاث هؤلاء كانت لا تتناول إلا ناحية التطور وحدها، وإذا كانت بحوث ابن خلدون لا تعتمد إلا على الملاحظة واستقراء الحوادث؛ فإن جميع من بحثوا في فلسفة التاريخ قد تأثروا بنظرياتهم وآرائهم القبلية، وحاولوا أن يخضعوا حقائق التاريخ لهذه النظريات والآراء. وأن يحملوها أكثر مما تطيق وتحتمل.

هذا فضلاً عن كثير من الدراسات الاجتماعية الخاصة والتي يعالج كل بحث منها مجموعة معينة من ظواهر الاجتماع للكشف عن طبيعتها مثل «الاقتصاد السياسي» الذي برز فيه آدم سميث Adam Smith وريكاردو Ricardo، و«فلسفة القانون» التي افتتحها منتسكيو Montesquieu (1689-1789م) في كتابه «روح القوانين»، و«علم الإحصاء» الذي برع فيه العلامة الإنجليزي مالتس Molthus واستخدمه في علم الديمجرافية أو النمو السكاني، وكتليه Quetelet (1796-1874) الذي أطلق عليه «علم الطبيعة الاجتماعية»، وكان لدراساته أثر واضح في أوجست كونت باعترافه هو نفسه؛ حتى لقد نسب إلى «كتليه» إنشاء علم الاجتماع في الغرب. هذا فضلاً عن ظهور «الفلسفة السياسية» والتي هي بحث في الأسس التي يقوم عليها

نظام الحكم في المجتمعات الإنسانية على يد «جان جاك روسو» J. J. Rousseau (1712-1778م) في كتابه «العقد الاجتماعي».

ومن يطالع كتابات هؤلاء يجدها لا تدرس إلا مجموعة خاصة من الظواهر الاجتماعية، بينما كانت دراسات ابن خلدون دراسات شاملة تعالج جميع أنواع الظواهر الاجتماعية لاستخلاص القوانين العامة التي تخضع لها هذه الظواهر وتنتظمها جميعاً، إضافة إلى هذه الدراسات الحديثة يختلط فيها الاتجاه العلمي بالاتجاهات الفلسفية والعملية، فكثيراً ما تتأثر بحوثها بنظريات ومذاهب فلسفية يدين بها أصحابها.

وهكذا فالعلم الذي أنشأه ابن خلدون منذ أكثر من أربعة قرون وهو منقطع النظير، يحوم العلماء حوله ولكن بدون أن يستطيعوا الإتيان بمثله في شموله واستيعابه لجميع ظواهر الاجتماع الإنساني، وسلامة منهجه، ودقة أغراضه، ووحدة بنيانه. ظل الحال كذلك حتى ظهر العلامة الفرنسي أوجست كونت Auguste Conte (1798-1857م) فقام بمشروع خطير انتهى في جملته إلى ما انتهى إليه ابن خلدون، وإن خالفه في كثير من التفاصيل، فقد عمد كونت إلى الطائفة الأولى من البحوث التي كانت سابقة له، والتي اشتهرت باسم «فلسفة التاريخ» أو دراسة الحضارة الإنسانية من ناحية تطورها، فنقحها، وأكمل دراستها، وخلصها من صبغتها الفلسفية، ونهج في علاج حقائقها نهجاً عاماً، وجمع مسائلها تحت فرع واحد سماه «الديناميك الاجتماعي» Dynamique Sociale أو علم «التطور الاجتماعي».

وعمد إلى طائفة ثانية من البحوث، وهي طائفة البحوث الخاصة التي يتناول كل بحث منها مجموعة معينة من ظواهر الاجتماع، فضمها بعضها إلى بعض، وأكمل موضوعاتها، ومزج حقائقها وأغراضها، وجردها مما علق بها من اتجاهات فلسفية وعملية، وسار في دراسة مسائلها على المنهج

العلمي، وجمع مسائلها تحت فرع سماه «الستاتيك الاجتماعي» La Statique Saciale أو «علم الاستقرار الاجتماعي».

ثم عمد إلى الجمع بين «علم التطور الاجتماعي» و«علم الاستقرار الاجتماعي» فمزج حقائقهما بعضها ببعض، ووحد أغراضهما وأسسهما، وضمهما تحت لواء علم واحد، سماه «علم الطبيعة الاجتماعية» أي علم الاجتماع، ظاناً أنه أول من أنشأ هذا العلم، ولم يدر أن عالماً عربياً قد أنشأه من قبله بنحو أربعة قرون ونصف قرن. وقد عرض هذا كله في كتابه الشهير الذي سماه «درس في الفلسفة الوضعية» Cours de philosophie positve.

وبذلك لم يكن لعلم الاجتماع نشأة واحدة كما هو الشأن في بقية العلوم، بل كان له نشأتان، نشأته الأولى في القرن الرابع عشر على يد مؤسسه العلامة العربي «ابن خلدون»؛ ونشأته الثانية أو «بعثه» في منتصف القرن التاسع عشر على يد العلامة الفرنسي «أوجست كونت».

وهناك كثير من الدراسات التي تؤكد على تأثر أوجست كونت بكتابات ابن خلدون وبمقدمته خاصة، وتدرس هذا التأثير دراسة علمية واضحة، يمكن الرجوع إليها[14]. ويقول شميث أحد المهتمين بوضيح هذا وتحليله: «إن ابن خلدون تقدم في علم الاجتماع إلى حدود لم يصل إليها كونت نفسه في النصف الأول من القرن التاسع عشر... وإن المفكرين الذين وضعوا أسس علم الاجتماع من جديد لو كانوا قد اطلعوا على مقدمة ابن خلدون فاستعانوا بالحقائق التي كان قد اكتشفها والمناهج التي أحدثها في الدراسة ذلك العبقري العربي قبلهم بمدة طويلة لاستطاعوا أن يتقدموا بهذا العلم الجديد بسرعة أعظم كثيراً مما تقدموا به»[15].

وفي الحقيقة لقد برع ابن خلدون باكتشافه لعلم الاجتماع، وإحاطته بمسائله ومناهجه براعة كبيرة من خلال المقدمة التي دون فيا أروع آرائه عن

المجتمع العربي والإسلامي، والمغربي منه بوجه خاص، تلك المقدمة التي كتبها في مدة لا تزيد عن خمسة أشهر، فصارت موسوعة علمية في مختلف العلوم الاجتماعية «لم يغادر أي فرع من فروع المعرفة إلا ألم به».

وعرف ابن خلدون هذا العلم الجديد الذي اكتشفه بقوله: «وإن كان هذا العلم مستقل بنفسه، فإنه ذو موضوع وهو العمران البشري الإنساني، وذو مسائل، وهي ما يلحقه من العوارض الذاتية». والمبدأ العام الذي أقام عليه ابن خلدون – كما مر بنا – هذا العلم هو مبدأ (القانون) أو الحتمية. أي خضوع الحوادث الاجتماعية لأسباب تنبع من الحياة الاجتماعية نفسها، وهو ما يسميه «بالعوارض الذاتية»، ولذلك يقول عنه العالم الأمريكي «فارد»: «كانوا يظنون أن أول من بشر بمبدأ الحتمية في الحياة الاجتماعية هو «منتسكيو» الفرنسي أو «فيكو» الإيطالي، مع أن ابن خلدون قد قال بذلك، وأثبت خضوع الظواهر الاجتماعية لقوانين ثابتة قبل هؤلاء بمدة طويلة، فقد قال بذلك في القرن الرابع عشر. لقد نجح ابن خلدون بفضل منهجه العلم التاريخي من أن يفسر كثير من الظاهرات الاجتماعية، مثل تفسيره للسلطة السياسية في مختلف الدول والحضارات، وألقى الضوء على ديناميكية مسار السلطة دورياً، وأعطى ابن خلدون مفتاحاً علمياً لتحليل الظاهرات الاجتماعية التي أصبح تفسر على ضوء تاريخ يتميز بمراحل مستقلة نسبياً عن بعضها، وليس على ضوء تاريخ مسطح، وحدوي تتكرر فيه الظاهرات بشكل مستمر.

ألقى ابن خلدون نظرة بنيوية على التاريخ واستطاع أن يستخرج سمة جديدة، غير مرئية، سمة نوعية هي استقلالية الظاهرة الاجتماعية النسبية عن الأشخاص الذين يلعبون دوراً – وفقط دوراً – في معايشتها على الصعيد الحياتي اليومي. هذه القدرة على تجريد الأمور بهذا الشكل وعلى

استخراج القانون والمعادلة المجردة تدل على أن ابن خلدون كان قد بلغ في هذا المجال، حداً متقدماً لا نجد مثيلاً له عند الشعوب الأخرى.

ولم يقتصر عطاء ابن خلدون الفكري على هذه المسائل فقط، حيث نجد في المقدمة سلسلة أفكار قيمة لم يتم بعد تبلورها على يد مفكرين عرب آخرين. فالنهج التاريخي الخلدوني، إضافة إلى أنه أعطى مفتاح تفسير ظاهرة السلطة، عاد وانصب على دراسة المسائل الأخرى المتعلقة بالحياة الاجتماعية كالعلم والمعرفة. وتوصل في هذا المجال أيضاً، إلى معادلات مجردة ومركبة تفسر ما وراء العلم وما وراء المعرفة. يؤكد ابن خلدون على الأسس الاجتماعية للمعرفة والعلم.

فالأشكال الاجتماعية السائدة في البنية (بدوية كانت أم حضرية) تتمخض عن أشكال معرفية وعلوم تتناسب عضوياً معها. وتطور الأشكال الاجتماعية يؤدي بالضرورة إلى تطور في المعارف والعلوم، وديناميكية الفكر بالتالي هي ديناميكية الأشكال الاجتماعية التي ينمو فيها هذا الفكر. ومن هنا صح لكاتب معاصر أن يقول: «إن التاريخ هو الفلسفة في حال التحقق، والفلسفة هي التاريخ في حال التعقل. في «المقدمة» يعقل التاريخ العربي الإسلامي نفسه ويعبّر عن توق إلى أن يصبح حكمة كاملة»[16].

الهوامش

1) ابن خلدون: المقدمة ص 1065.

2) وهي الفصول التي أعطاها هذه العناوين «فصل في تفاضل الأمصار والمدن وفي كثرة الرفه لأهلها ونفاق الأسواق»؛ «فصل في أسعار المدن»؛ «فصل في اختلاف أحوال الأقطار بالرفه والفقر»؛ «فصل في تأثل العقار والضياع»؛ «فصل في حاجات المتحولين من أهل الأمصار إلى الجاه والمدافعة»؛ «فصل في اختصاص بعض الأمصار ببعض الصنائع».

3) ابن خلدون: المقدمة البيان 265.

4) السابق ص 266.

5) السابق ص 58.

6) من الجدير بالملاحظة أن ابن سينا والفارابي لا يعدان للتاريخ أي مكان حين يقومان بتصنيف العلوم، ولا يوجد مكان للتاريخ في موسوعة إخوان الصفا الضخمة، بل إن التاريخ كان، بعبارة أدق، مرتبطاً بالسير والتراجم، وكان التاريخ يعتبر قليل الأهمية، ومادة تكميلية، ولهذا ألحق بالأدب أحياناً، واعتبر في عداد العلوم الدينية في موسوعة الخوارزمي «مفاتيح العلوم» وكثيراً ما كان التاريخ يحتل المرتبة الأخيرة إلى جانب الشعر عند بعض المصنفين.

7) ابن خلدون: المقدمة البيان 262.

8) A. Mazaheri, la Quotidiennedes Musulmans au Moyen Age, Hachette (18) 1951, p. 137.

9) عبدالغني مغربي: الفكر الاجتماعي عند ابن خلدون ص 75، 76.

10) ابن خلدون: المقدمة ص 166.

11) CF. Sur la Pierre Blanche.

12) ابن خلدون: المقدمة ص 252، 253.

13) السابق ص 167.

14) انظر دراسة د. علي عبدالواحد وافي: عبدالرحمن بن خلدون ص 183-209 والعلامة: لودفيج جمبلوفتش L. Gumplowicz: Ibn Khaldum ein, arabischer soziolige des 14 Jahrhunderts. In “sociologische essags”. p. 201-202. وكذلك العلامة «كولوزيو S. Colosio» وفارد Varf الأمريكي.

15) شميث N. Schmiat في كتابه «ابن خلدون: عالم الاجتماع، والمؤرخ والفيلسوف. الذي صدر عام 1930م - N. Schmiat: Ib Khadum: Historain, Sciologist, and philosopher (New york) 1939.

16) ناصيف نصار: الفكر الواقعي عند ابن خلدون ص 357 دار الطليعة ط 2 بيروت عام 1981م.



التناص في الخطاب النقدي والبلاغي
دراسة نظرية وتطبيقية

تأليف: عبدالقادر بقشي - قراءة سعيد بوعيطة(*)

ارتبط مفهوم التناص بالنقد منذ بداياته الأولى. ففي النقد الغربي، برز ذلك منذ دو سوسير/ F. de. Saussure (كما تشير جوليا كريستيفا).

وعلى الرغم كذلك من أن الاتجاه الشكلاني (ياكبسون، شلوفسكي، إيخنباون) أشار إلى التفاعل بين النصوص، فإن الاهتمام بذلك لم يكن واضحاً إلا مع باختين خاصة في كتابه - شعرية دوستويفسكي - لكنه تناول كثيراً مفهوم - الحوارية - هذا الأخير طورته جوليا كريستيفا ونعتته بالتناص. ثم عرف هذا المصطلح، تطورات في النقد الجديد والاتجاه السيميائي: رولان بارط، ميكائيل ريفاتير، جيرار جينيت في كتابه - أطراس - وعلى الرغم من ذلك، فإن مفهوم التناص يلفه نوع من الغموض والالتباس، نظراً لتقاطعه مع مفاهيم ومصطلحات عدة، وارتباطه بحقول معرفية مختلفة. هذا التعدد المصطلحي والمفاهيمي وحقول اشتغاله، هو ما حاول الدكتور عبدالقادر بقشي استجلاءه والكشف عنه في كتابه - التناص في الخطاب

(*) كاتب مغربي.

النقدي والبلاغي – الصادر عن إفريقيا الشرق 2007، في 149 صفحة، تأتي أهمية الكتاب من كونه إضافة جديدة وهامة للنقد العربي، كما أنه لا يقف عند البعد النظري، بل يتجاوزه إلى البعد التطبيقي، مما يجعله في المتناول، ويبعده عن تلك الدراسات النظرية العقيمة. يتكون الكتاب من تقديم للدكتور محمد العمري، ومقدمة ثم الفصل الأول والفصل الثاني.

أشار الدكتور العمري في تقديمه إلى أن التناص ثورة على هيمنة التحليل البنيوي اللساني. إن التناص عبارة عن احتجاج ومشاكسة. إنه ليس من باب البضاعة التي ترد إلى أهلها، بل قوامه الحوار بين الواقع الآني والذاكرة الحية مشيراً إلى تشعب البحث في التناص في بعده الأدبي والفلسفي.

يشير الباحث عبدالقادر بقشي في المقدمة إلى أن موضوع الكتاب يسعى إلى المساهمة في الحوار الذي يعرفه المشهد النقدي الحديث حول طريقة بناء النصوص الإبداعية وتلقيها في آن، مما أدى إلى ميلاد مفهوم جديد في الدرس النقدي الحديث، تجلى في التناص/ Inter Textua-Lité.

عمل الباحث على الكشف عن الصلات القائمة بين ظواهر وقضايا أدبية قديمة، ترتبط (بشكل أو بآخر) بهذا المفهوم النقدي الحديث المتعلق بـ – التناص – مثل: الاستشهاد الشعري، النقيضة المعارضة، السرقات، التعليق، التلميح، الاقتباس، النقل، التقليد، الأمثال، وما شاكل ذلك، في هذا السياق النظري العام. يندرج هذا الكتاب (حسب الباحث)، ويسعى إلى تطوير مفهوم التناص عبر توسيع مجالات اشتغاله، على نحو يتجاوز الجنس الروائي، وباعتباره آلة ملازمة لأي نص مهما كان جنسه أو انتماؤه الزماني والمكاني.

إن انطلاق الباحث من السؤال التالي: كيف يمكن الاستفادة من

وسائل منهاجية حديثة تتصل بنظرية التناص في دراسة من ينتمي إلى سياق أدبي غريب عنها هو الشعر العربي؟ جعله يقسم هذا الكتاب إلى شقين متكاملين: الأول نظري (الفصل الأول: المبحث الأول والمبحث الثاني) وكذلك بالنسبة للفصل الثاني: المبحث الأول، المبحث الثاني) الثاني التطبيقي (المبحث الثالث).

في الفصل الأول مفهوم التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، انطلق من سؤال محوري: ما هو المبدأ الفني المتحكم في بناء النص الأدبي؟ على الرغم من تباين الدراسات على مستوى خلفياتها المعرفية أو مفاهيمها، فتكاد تجمع على أمر فني واحد يتجلى في أن هناك فعاليتين تتحكمان في عملية الإبداع: الكتابة والقراءة. فالنص الأدبي، كتابة وقراءة في آن. إنه كتابة من الدرجة الثانية. في هذا الإطار، تناول الباحث هذه الظاهرة في النقد العربي القديم. يشير أحمد بن أبي طاهر (ت 385هـ) إلى أن كلام العرب ملتبس بعضه ببعض، وأخذ أواخره من أوائله. والمبتدع منه والمخترع قليل إذا تصفحته وامتحنته (...) ومن ظن أن كلامه لا يلتبس بكلام غيره، فقد كذب ظنه وفضحه امتحانه. والشيء نفسه بالنسبة للنظرية النقدية الحديثة، التي نظرت إلى النص الأدبي من زاوية التفاعل مع النصوص الأخرى. تشعبت قضاياه تحت مصطلح التناص على الرغم من اختلاف الترجمات العربية من باحث لآخر: الحوارية (طه عبدالرحمن)، التفاعل النصي (سعيد يقطين)، التناص (محمد مفتاح) إلخ..... إن النقاش الدائر حول التناص، نقاش قديم وجديد في آن، مع اختلاف في الرؤيا والخلفيات. هذه التصورات والاختلافات، حاول الباحث تبيانها في المبحث الأول مفهوم التناص وآلياته في الخطاب النقدي الحديث، ورأى بأن مفهوم التناص ارتبط بمرحلة ما بعد البنيوية وبالتحديد بالنقد التفكيكي، بعد ذلك، فصل القول في مفاهيم وتصورات عدة لها علاقة بالتناص:

أ – التناص والإنتاجية النصية: تدرج الناقدة جوليا كرستيفا مفهوم التناص، ضمن ما تسميه حيث أعطت بالإنتاجية النصية/ Prodictivité Teztuelle للنص الأدبي، رؤية انفتاحية.

ب – التناص وجمالية التلقي: آثار مفهوم التناص جدالاً ونقاشات عدة. تناوله عدد من النقاد التفكيكيين: دريدا، لتش، هاريمن، وبول ديمن. لكن الناقد يوري لوتمان، حول الجدل الدائر حول هذا المفهوم النقدي الحديث من دائرة الإنتاج إلى دائرة التلقي. وقد ذهب ميشال ريفاتير مذهب لوتمان، وعرف التناص بأنه إدراك القارئ للعلاقة بين نص ونصوص أخرى قد تسبقه أو تعاصره.

جـ – التناص والمتعاليات النصية: قدم الباحث في هذا الإطار التصور النقدي عند جيرار جينيت، باعتباره قام بمراجعة شاملة لمفهوم التناص، اعتماداً على تصور جديد للشعرية متجاوزاً جامع النص كما يسميه جينيت نفسه، إلى ما هو أشمل. إذ يتجلى هذا الأخير في المتعاليات النصية بعد أن استفاد جيرار جينيت من مجموعة المفاهيم المنحصرة في خمسة:

1 – التناص/ Inter Tex tua: يقع بين نصين.

2 – المناص/ Para texte: أو المصاحبات النصية، أو عتبات النص.

يندرج ضمنها: العنوان، العنوان الفرعي، الرسوم.

3 – الميتناص/ Méta textualité: غالباً ما يكون نقداً.

4 – معيارية النص/ Arche textualité: النوع الأدبي الذي ينتمي إليه النص.

5 – التعلق النصي/ Hyper Textualité: تناوله جينيت في كتابه – أطراس –.

إنه علاقة نص معين/ Hyper Texte بنص سابق/ Gypeo Texte/. سماه جينيت بالأدب من الدرجة الثانية.

د – آليات التناص.

تكمن فعالية التناص حسب الباحث، في الدراسة التطبيقية للنصوص، مما يساعد الدارس على التميز بين النصوص المتفاعلة والمتحاورة في النظرية النقدية الحديثة. إن للتناص وظيفة تحويلية ودلالية.

تعتبر الناقدة جوليا كريستيفا من الأوائل الذين أخذوا بمبدأ التحويل/ Teansposition. وأخذ بهذا المفهوم لوران جيني/ Laurent jenny في كتابه – استراتيجية الشكل – بعد ذلك، فصل الباحث القول في العلاقات النصية عند لوران جيني.

أما في النقد العربي الحديث، فقد تم تناول مفهوم التناص نظرياً وتطبيقياً، عند مجموعة من النقاد: صبري حافظ (التناص وإشاريات العمل الأدبي)، محمد مفتاح (دينامية النص)، (تحليل الخطاب الشعري).

أما المبحث الثاني مفهوم التناص ومستوياته في الخطاب النقدي والبلاغي القديم، فقد تناول الباحث فكرة تداخل النصوص في تراثنا النقدي وارتبط بمفاهيم عدة: السرقات الأدبية.

يقول ابن رشيق: «باب متسع جداً لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه» (العمدة، ج 2، ص 1037) لهذا خص الباحث عبدالقادر بقشي مسألة السرقات بالدراسة والاهتمام الأكبر، من خلال ما يأتي:

أ – العلاقات النصية وسؤال السرقات الأدبية: لقد حرص النقاد العرب على التنويه بدور الحفظ والرواية والتشبع بأساليب الدخول في تكوين

الشعراء المجيدين، حتى تتسع حافظتهم وتترسخ النصوص في ملكاتهم، بحيث يسهل النظم على منوالها بعد نسيانها (كما يشير ابن طباطبا العلوي في كتابه عيار الشعر ص: 10).

إن هذا التصور النقدي هو الذي جعل ذلك النموذج الشعري القديم، يفرض سلطته الفنية على كل كتابة إبداعية جديدة. وقد رأى الباحث بأن التعامل مع السرقات في النقد العربي القديم، يتم من زاويتين: الأولى غير فنية والثانية فنية.

انطلاقاً من هذا التصور، ميز الباحث بين السرقات وسؤال الأخلاق والسياسة وسؤال الأدبية. في العلاقة الأولى (السرقات، الأخلاق، السياسة)، حاول الكشف عن الخلفيات الأساسية التي تتحكم في الذهنية العربية وهي تتعامل مع السرقات، فأغلب المؤلفات النقدية التي ألفت في السرقات، كانت نتاج الحركات النقدية التي أثيرت حول شعراء كبار أمثال أبي نواس، البحتري، أبي تمام، المتنبي، إلخ... كما هو شأن المؤلفات التالية: الكشف عن مساوئ شعر المتنبي لصاحب أبي القاسم إسماعيل بن عباد (ت 385هـ)، الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب وساقط شعره لأبي علي محمد بن الحسن الحاتمي (ت 388هـ)، المنصف في نقد وبيان سرقات المتنبي ومشكل شعره لأبي الحسن بن علي بن وكيع التنيسي (ت 392هـ)، الإبانة عن سرقات المتنبي لأبي سعيد محمد بن أحمد العميدي (ت 433هـ). تلتقي هذه الكتابات في وحدة المقصد والدافع، ثم المدخل النظري، تتجلى وحدة المقصد في البنية المبيتة أو المعلنة لإسقاط الشاعر باسم الموضوعية في النقد. أما وحدة الدافع، فقد تجلت في اشتراك هذه الدراسات في وجود دافع غير أدبي يحركها لمساءلة المتنبي في شعره، وتتبع عثراته وسقطاته. وقد فصل الباحث عبدالقادر بقشي القول في هذه الوحدات (المقصد، الدافع، المدخل النظري)، ليخلص إلى أن هذه الدراسات لا تخرج عن كونها

هجوماً على المتنبي الإنسان من خلال شعره. إذا كانت السرقة كما استقرت في المشهد النقدي العربي القديم عند بعض النقاد سؤالاً أخلاقياً وسياسياً، فإنه مقابل ذلك قد تم النظر إليها لدى بعضهم الآخر باعتبارها سؤالاً بلاغياً وأدبياً، تهدف الكشف عن أدبية النصوص والموازنة بين الشعراء.

في العلاقة الثانية (السرقات وسؤال الأدبية) أورد الباحث مجموعة من الأسئلة البارزة على رأسها القاضي الجرجاني الذي اتخذ من السرقات مدخلاً لإنصاف المتنبي الشاعر أمام خصومه وجاء عبدالقاهر الجرجاني فيما بعد وأكد هذا التصور. فقد يتشابه الشاعران في العرض، أما أن يتشابها في إخراج المعنى فذلك محال. بعد ذلك تناول الباحث مستويات التناص في الخطاب النقدي والبلاغي القديم.

ب – مستويات التناص في الخطاب النقدي والبلاغي القديم: لم يقتصر النقاد القدامى على الإقرار بأهمية تفاعل النصوص أثناء عملية الإبداع، بل عملوا على رصد مختلف أوجه العلاقات التي تأخذها هذه النصوص فيما بينها. وقد أعطوا لكل علاقة على حدة مصطلحاً خاصاً، وميزوا بين المحمود منها والمذموم، فتعددت مفاهيمهم ومصطلحاتهم وتسابقوا في توليدها. إن قراءة المؤلفات النقدية والبلاغية التي اهتمت بظاهرة تفاعل النصوص تجعلنا نقف عند جهاز مفاهيمي، تتعذر الإحاطة به، وتدقيق الفروق بين مكوناته، وقد ميزوا بين ثلاثة مستويات فنية:

1 – التناص الدوني: يكون النص اللاحق عاجزاً عن التفاعل بشكل إيجابي مع نموذجه الفني.

2 – التناص بالتماثل: يتمكن فيه النص اللاحق من مسايرة النص السابق ومساواته في إخراج المعنى.

3 – التناص بالاختلاف: يختلف فيه النص اللاحق عن النص السابق.

باعتبار ذلك من شروط الإبداع، وقد أولى الناقد عبدالقاهر الجرجاني أهمية لهذا النوع من التناص والشيء نفسه عند الناقد حازم القرطاجني صاحب – منهاج البلغاء وسراج الأدباء –.

ويخلص الباحث، إلى أن المستويات الفنية السابقة تعكس لنا طبيعة الرؤية النقدية العربية القديمة في متابعتها لحوار النصوص وتفاعلها، وهي رؤية ظلت مخلصة في بعض جوانبها لمبحث السرقات ومحدداته الأخلاقية والجمالية.

إن الشعرية العربية القديمة ونظرية التناص الحديثة، يشتركان في كون تداخل النصوص وترابطها، بشكل سمة فنية مرتبطة بكل كلام كيفما كان نوعه أو جنسه. لكن السرقات تخالف التناص في كونها ذات بعد تاريخي. فيما التناص منهج وظيفي (لا يهتم بالبعد التاريخي). إن المفاهيم التي مكنت التناص من إنجاز تصوره الجديد حول طبيعة العلاقة التي تربط النصوص: المعرفة الخلفية، المبدع، السياق، المتلقي، المقصدية، إلخ....

أما في الفصل الثاني، دراسة نظرية وتناصية للمعارضات الشعرية، فقد عمل الباحث على تبيان أشكال التناص في الدراسات النقدية الحديثة والخطاب النقدي القديم، تمهيداً للوقوف عند مفهوم المعارضة الشعرية باعتبارها محور الدراسة التناصية التطبيقية وقبل الانتقال إلى المستوى التطبيقي – المبحث الثالث من الفصل الثاني – تناول الباحث مبحثين. فصل القول من خلالها في مجموعة من المفاهيم.

في المبحث الأول – التناص إلى المعارضة – ربط الباحث البدايات الهامة لهذا المفهوم بجوليا كرستيفا وميشال ريفاتير. وقد حدد الناقد المغربي محمد مفتاح نوعين أساسيين من التناص: المحاكاة الساخرة وقد سعى بعض الباحثين العرب إلى عقد حوار جدلي بين (النقيضة) والمحاكاة

المقتدية (المعارضة) مقترحات نظرية التناص الحديثة وإسهامات النقد العربي القديم، كما هو شأن صبري حافظ في كتابه (التناص وإشاريات العمل الأدبي) لكن النقد العربي القديم، لا يحمل سوى إرهاصات هذه المفاهيم. إن العلاقة التي تربط المعارضة بالتناص، هي علاقة خصوص بعموم.

أما في المبحث الثاني – التحديد اللغوي والنقدي لمفهوم المعارضة – فقد حدد الباحث مفهوم المعارضة في المعاجم اللغوي (لسان العرب لابن منظور – القاموس المحيط للفيروزبادي، إلخ....).

حددت هذه المفاهيم معنيين للمعارضة، حسي والثاني معنوي. لقد ارتبط مفهوم المعارضة في الخطاب النقدي القديم، بالموازنة بين الشعراء والفاضلة. كان الأصمعي (ت 216هـ)، وأبو عبيدة (ت 207هـ) يقولان عن الشاعر العربي القديم عدي بن زيد: «عدي بن زيد في الشعراء، بمنزلة سهيل في النجوم، يعارضها ولا يجري معها مجراها..» الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، ج 2، ص: 92. بعد ذلك، تناول الباحث المعارضة وإعجاز القرآن. فد تناول علماء إعجاز القرآن مصطلح المعارضة. هذه الأخيرة، تتراوح بين المجاراة والمساواة حيناً والمخالفة حيناً آخر.

إن المدلول البلاغي والنقدي للمعارضة لا يستوي على أفق واحد وهو المساواة، بل يرتبط بمقولة الاختلاف. وقد أدخل عبدالقاهر الجرجاني مفهوم المعارضة في نسق نقدي وإعجازي مشوب بالجدل بين أنصار اللفظ وأنصار المعنى. وانسجاماً مع مرجعية الأشعرية، وتصوره للمزية البلاغية التي لا تتحقق إلا بالنظم وصور المعنى لا بالألفاظ باعتبارها أصواتاً مسموعة.

أما في الخطاب النقدي الحديث، فقد تناولت الدراسات مفهوم المعارضة من زاويتين:

1 – الزاوية الأولى: تتعلق بالسعي إلى تدقيق الحد الفني لمفهوم المعارضة الشعرية. إن الخطاب النقدي الحديث في تحديده لهذا المفهوم، لم يكن منسجماً، بل تعددت مفاهيمه وتنوعت تصوراته حول المقولات الأساسية والضرورية لتحققه.

2 – الزاوية الثانية: ترتبط بالبحث في إطار أنسب لدراسة هذه الظاهرة، يتجاوز مفهوم الموازنة الذي صاحب نشأتها ويراعي خصوصيتها التناصية. لذا نجد بعض الباحثين يقترحون بدائل مختلفة عن مفهوم المعارضة، على نحو ما ذهب إليه محمد بنيس، حيث استبدل هذا المفهوم بآخر، تجلى في مفهوم النص الغائب. وقد حدد الباحث مفاهيم أخرى، تتقاطع مع مفهوم المعارضة: المعارضة والنقيضة، المعارضة والسرقات. وحتى لا يبقى كلام الباحث نظرياً، (كما أشار هو نفسه) فقد سعى إلى تعميق المعرفة بموضوع التناص وآليات اشتغاله في الخطاب النقدي.

يتجاوز المستوى النظري، إلى تحقيق دراسة تطبيقية وتناصية للمعارضة الشعرية، تكشف عن تفاعل السابق واللاحق وجدل القديم والحديث في صنع الذاكرة الفنية، وذلك من خلال المبحث الثالث – آليات التناص في دراسة المعارضات الشعرية –.

تناول الباحث في هذا المبحث: الصورة التشبيهية، النقل الفني دراسة في الاستشهاد الشعري أو التنصيص والرمز الصوفي، العكس الفني.

أ – الصورة التشبيهية:

تشمل التشبيه والتمثيل والاستعارة، تتفرع عنها جل محاسن الكلام، ويختلف توظيفها من شاعر لآخر، حسب طبيعة العلاقات التناصية التي

تجسدها النصوص المتعارضة. وفي هذا السياق، تناول الباحث التشابيه الجاهزة من البساطة إلى التركيب. وقف عند الشاعر أبي الحسن الإستجي (النص المعارض) والشاعر أبي بكر بن القوطية (النص المعارض) كما تناول الاستعارة والتمثيل من البساطة إلى التركيب وكذا الاستعارة وتراكب الصور. ويجمل الباحث القول بأن الشاعر في معارضته الذاتية استطاع أن يتصرف في مكونات الصورة الأصل بكيفية فنية مختلفة، مكنته من إضافة لبنة جديدة إلى التصوير البياني العربي القديم. إن هذا ما يؤكد أن المعارضة الشعرية – كما تحققت في هذا السياق – ليست مجرد وسيلة فنية لتأكيد المشابهة مع مكونات النص النموذج، بل هي مسلك قرائي وتناصي يروم تحقيق الاختلاف على جميع المستويات الفنية. أما بالنسبة للنقل الفني (دراسة في الاستشهاد الشعري أو التنصيص والرمز الصوفي) فقد تناول الباحث من خلالها: المعارضة الشعرية/ Pastiche والاستشهاد الشعري أو التنصيص Ciration، مستويات الاستشهاد أو التنصيص وآليات التناص، التنصيص بالمصراع الواحد، التنصيص بالمصراع المتعدد أو عدة أشطر، التنصيص بالبيت الواحد، التنصيص بعدة أبيات. ليخلص في هذا الإطار إلى كون الدراسة التناصية للاستشهاد الشعري أو التضمين هي أن النص المعارض في هذا النمط من التناص هو عبارة عن استعارة موسعة لمكونات النص المعارض وقد ثبت أن المعارض لم يكتف بنقل النواة المعنوية من جهة إلى أخرى، بل سعى إلى توفير الشروط الفنية لهذا النقل، بشكل يجعلها عنصراً مساهماً في تنمية المكونات الفنية والدلالية لنظامها الفني الجديد.

حين انتقل الباحث للحديث عن المعارضة الشعرية والرمز الصوفي تناول الاغتراب الصوفي وأهم مظاهره، والسياق الروحي والصوفي الذي تتحرك في إطاره النصوص المعارضة، من خلال مجموعة من النصوص لشعراء بارزين: ابن عربي، إلخ.... إن هذه العملية التناصية تؤدي وظيفتين:

الأولى خارجية وهي وسيلة تعبير عن الحب الإلهي الساري في كل الكائنات، الثانية نصية جمالية.

كما تناول الباحث مواضيع أخرى، شكلت أساس المعارضة الشعرية، ليست مجرد مسلك تناصي يكتفي بالتشابه مع مكونات النموذج التراثي، وتقديس عناصره، واجترارها، بل هي قراءة تحويلية تسعى لاستكشاف مناطق اللاتحقيق فيه، ورتق فجواته وبياضاته على نحو يساهم في تحقيق الاختلاف وإعادة بناء الذاكرة الفنية من جديد.



–) **قراءة لكتاب**: الدكتور بقشي (عبدالقادر)، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ط 1، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2007.

تأصيل وتعريف

جذور التراث:

- إحدى إصدارات النادي الأدبي الثقافي بجدة.
- فضاء معرفي يهتم بالتراث في كل مجالاته وآفاقه.
- تصدر بشكل دوري «كل أربعة أشهر» إن شاء الله.

جذور التراث:

- تسهم في استنطاق تراثنا الخالد، والانفتاح على المناهج والنظريات الحديثة.
- تنفتح على جميع الحقول المعرفية والفكرية والعلمية والأدبية والتاريخية واللغوية في ثقافتنا وحضارتنا العربية والإسلامية.
- تعرف بالكتب والرسائل العلمية المختصة بالتراث «عروض ومراجعات».
- تقف على رموز الثقافة المعنيين بالتراث من المعاصرين وقفات تحية واعتبار.

جذور التراث:

- ترجو من كتّابها أن تكون الدراسات والأبحاث متعلقة بالتراث ومكتوبة باللغة العربية. ومرقومة على الحاسب الآلي «على شكل أقراص مضغوطة **CD**» أو ترسل من خلال موقع النادي الإلكتروني: Judhur@adabijeddah com.
- يحق لهيئة التحرير اختصار الموضوعات المطولة، وتعديل ما يمكن تعديله في نص الدراسات والبحوث التي تصل إلى المجلة.
- أن لا تكون الدراسات والأبحاث منشورة من قبل أو مقدمة للنشر في جهة أخرى.

هيئة التحرير

المشـــاركـون

رقم الإيداع **19/2536**

محتويـــــات العـــدد

جذور

العنوان

النادي الأدبي الثقافي بجدة
الإدارة: حي الشاطىء
جدة ص.ب (5919)
جدة (21432)
فاكسميلي: 6066695
هاتف: 6066364-6066122

JUDHUR

Literary & Cultural Club Jedda
P.O. Box : 5919
Jeddah 21432
FAX : 6066695
Tel : 6066364 - 6066122
www.adabijeddah. com

تقـديـم

كان العالم مع بداية عام ميلادي وهجري آخر جديد على موعد مع سلوكيات من البربرية الصهيونية انتهجتها مع شعب أعزل احتلت منذ ستين عاما أرضه وسرقت كل شيء منه حتى تراثه في الأكل والملبس والإنشاء، ونحن لا نريد في إطلالتنا معكم في هذا العدد الحديث عن الجانب السياسي لأنه لا يدخل في نهج المجلة الثقافي والفكري والأدبي، إلا أنه من الواجب علينا أن نكشف عن جانب هام من جوانب حضارتنا العربية والإسلامية وهو كيفية التعامل مع الآخر، فالقرآن الكريم المنزل على خاتم الأنبياء والمرسلين – صلوات الله وسلامه عليه – يقرر في صراحة تامة وصدق بين عدم الإكراه في الدين حيث تقول آياته ﴿**لا إكراه في الدين قد تبين الرشد من الغي فمن يكفر بالطاغوت ويؤمن بالله فقد استمسك بالعروة الوثقى لا انفصام لها والله سميع عليم**﴾ وهذه الآية قد نزلت في شأن رجال من الأنصار كان لهم أبناء يدينون باليهودية أو النصرانية فلما جاءهم الإسلام حاولوا إجبارهم على اعتناق الدين الجديد فنزلت هذه الآية لتمنعهم من ذلك، وفي صورة من صور حفظ كرامة النفس الإنسانية كما جسدتها شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم، حيث قام صلى الله عليه وسلم وكان جالساً مع صحابته رضي الله عنهم لجنازة مرت أمام ، فقيل له إنها جنازة يهودي، فقال: «أليست نفساً». والحديث رواه الإمام البخاري في صحيحه.

ولقد احتضنت الحواضر الإسلامية اليهود وحمتهم وأفسحت لهم أمكنة رفيعة في شؤون الحياة العامة حتى أن المنظر اليهودي العمالي «أبايبان» أشار في مذكراته إلى أن الحقبة الذهبية في تاريخ اليهود كانت في الأندلس وفي ظل الحكم العربي، ويذكر الباحث ريموند شايندلين – أستاذ الأدب العبري في العصر الوسيط في معهد اللاهوت اليهودي الأمريكي – أنه

كان للمجتمع اليهودي في الأندلس شخصيته المتميزة بين المجتمعات اليهودية القروسطية، ولم ينشأ – حسب قوله – في أي من المجتمعات اليهودية الأخرى مثل هذا العدد الكبير من اليهود ممن أحرزوا مناصب مرموقة بل مراكز نفوذ في العالم غير اليهودي، وكان ألمع مثال لهذه الفئة إسماعيل بن النغريلة المعروف بالعبرية باسم صموئيل ناغد. وفي مصر الفاطمية باشر ابن ميمون مسيرته طبيباً وحاخاماً، وعندما طويت صفحـــــات الحضارة العربية والإسلامية في الأندلس وحلت محاكم التفتيش المسيحية احتضن المغرب العربي الجاليات اليهودية وقدم لهم المجتمع العربي كل ضروب الحماية كما حدث – أيضاً – أن نظام «الملَّة» أثناء الحقبة العثمانية قد وفر لليهود ما لم توفره أي مجتمعات أخرى حتى تلك الغربية التي يذكر المستشرق البريطاني ذي الجذور اليهودية بيرنارد لويس بأن نزعة عداء السامية هي نزعة نشأت في تلك المجتمعات الغربية وليست العربية والمسلمة.

قد عودنا قارئنا الذي نعتز به في الشرق والغرب أن نقدم ملفاً عن شخصية أدبية وفكرية وبالتالي يمكن له في هذا العدد الذي بين يديه أن يجد ملفاً عن الجاحظ الذي لا يختلف إثنان على أنه كان رائداً من رواد الفكر الأدبي عند العرب وتظل مقولته النقدية المعروفة «فإنما الشعر صناعة وضروب من النسيج وجنس من التصوير» دليلاً على تقدم فكر الجاحظ النقدي وأن هذا الفكر اخترق العصور ليجد له مكاناً أثيراً في عصرنا الحاضر وذلك مما يؤكد على عالمية الحضارة العربية والإسلامية وتجددها وبعدها عن الانغلاق والتعصب والتشرذم، وهذا ما يجب أن تعيه أجيال الأمة في حقبة أحوج ما نكون فيه لإستعادة الثقة في تراثنا وتقديمه للآخر الذي يبحث عن الحقيقة الغائبة في حضارة العصر المادية.

رئيس التحرير

د. عاصم حمدان

السردي والشعري في القصيدة العربية القديمة

هشام هشبال(*)

يروم هذا العرض رصد العلاقة بين نمطين تعبيريين، أو بين مكونين مختلفين ولكنهما يتفاعلان ويتكاملان هما الشعر والسرد. ولعل محاولة فحص العلاقة الموجودة بين هذين النمطين تأتي من منطلق إشكال تداخل الأنماط التعبيرية والأنواع الأدبية فيما بينها؛ ذلك أن كثيراً من الأجناس الأدبية تتمازج وتلتقي وإن ظلت في الواقع تحتفظ بخصوصيتها النوعية.

ولا شك أن العلاقة بين الشعر والسرد تفصح عن مجموعة من الإشكالات المتعلقة بهذه القضية الجوهرية، فالقصيدة بصفتها شكلاً فنياً مميزاً له مكوناته وسماته كثيراً ما توجد عناصرها في أنواع تعبيرية نثرية من قبل القصة والمقامة والرسالة، والعكس صحيح. فكيف نصطلح إذن على نص سردي غني بالمجازات والاستعارات والإيقاع الموسيقي العذب، وكيف نصف قصيدة فيها سرد وأحداث وصراع؟. لعل هذا الإشكال أن يضعنا في صلب قضايا الشعرية التي تحاول تلمس الحدود بين الأجناس والأشكال

(*)

التعبيرية، ولكن مثل هذه العملية تظل محفوفة بالمخاطر على كل المستويات. ولذلك سنحاول في هذا العرض أن نجيب عن السؤال المركزي الآتي:

كيف يمكن للقصيدة أن تحكي[1]؟

1 - حدود الشعر والسرد في القصيدة:

عند مقاربتنا للنصوص الشعرية القديمة كثيراً ما يحدث لدينا انطباع بأننا نقرأ قصة أو حكاية. وإذا كانت دواوين الشعر العربي تزخر بالقصائد التي تحكي؛ أو لنقل إن معظمها يحكي، فما طبيعة هذا الحكي؟. وكيف يظل تابعاً لبنية الشعر ولا يستقل بذاته؟. وكيف يستخدم الشعر طرائق التصوير السردي دون أن يهدم أهم مكوناته من قبيل الكثافة الصوتية والصور المجازية؟. وما هي الأدوات التي تستعيرها القصيدة من النثر كي تحقق سرديتها؟.

لقد كان التميز الشهير الذي أقامه ياكبسون بين الشعر والنثر من أقدم التصورات الحديثة بخصوص هذا الموضوع، فهو يرى أن ما يحكم الشعر هو مبدأ المشابهة، أما ما يحكم النثر فهو مبدأ المجاورة بصوره المتنوعة سواء منها مبدأ السببية أو المكون التعاقبي الزمني أو الترابط المكاني، مما يحقق له اندفاعه الطبيعي والتلقائي[2].

ولم يكن ياكسبون وحده من عالج قضية وضع الحدود بين الشعر والنثر؛ فقد عني كثير من النقاد الغربيين بالتمييز بين المحكي والقصيدة حيث عدوا الإفراط في الاحتفاء باللغة، ورفض السرد، وحضور الذاتية، أهم السمات التي يختص بها جنس الشعر. وبهذا المعنى فالشعر كتابة أكثر حميمية وحاجة إلى الجمال والدفء اللغوي والليونة في التعبير واللعب بالكلمات. كما يزخر الشعر بالتماثلات الصوتية والتكافؤات الزمنية

والتوازيات الدلالية، ولهذا يعد خطاباً غايته في ذاته؛ أي إنه يمتلك تتابعه الزمني الخاص. وقد أفرد الشكلانيون الروس معظم اهتمامهم لهذه القضية الجوهرية، فقد ميز شكلوفسكي اللغة الشعرية عن اللغة النثرية بقوله «تتميز اللغة الشعرية عن اللغة النثرية بالطابع المحسوس لتركيبها، ويمكن الإحساس بالمظهر الصوتي أو المظهر التلفظي، أو أيضاً المظهر الدلالي للفظ. وأحياناً ليست بنية الكلمات هي المحسوسة وإنما تركيبها وانتظامها»[3]. ويذهب موكاروفسكي إلى القول إن ما يميز الشعر هو الوظيفة الجمالية التي تكون موجهة نحو القول نفسه وتجذب الانتباه إلى تركيبها الذاتي. يقول موكاروفسكي «إن شاعرية اللغة إذن ليست سمات ثابتة في القول اللغوي نفسه، بل هي سمات مرتبطة بوظائف تسود فيها الوظيفة الجمالية ذات التوجه الذاتي»[4].

وقد لخص تودوروف موقف الشكلانيين في قوله «تحقق اللغة الشعرية وظيفتها الغائية – أي غياب أي وظيفة خارجية – بكونها أكثر نسقية من اللغة العملية أو اليومية. إن العمل الشعري هو خطاب زائد الانبناء، حيث يستقيم كل شيء فيه، بفضل ذلك ننظر إليه بذاته أكثر من كونه يحيل إلى مجال آخر»[5]. ويذهب ويلهلم شليغل إلى تحديد الطابع المستقل للخطاب الشعري في قوله «كلما كان الخطاب نثرياً، كلما فقد نبرته الغنائية واقتصر على الترابط الجاف. إن وجهة الشعر هي تماماً عكس ذلك، وبالتالي، كي يعلن الشعر أنه خطاب غايته قائمة في ذاته، وأنه لا يخدم أي أمر خارجي وأنه يحدث في تتابع زمني محدد بموضع آخر، عليه أن يشكل تتابعه الزمني الخاص»[6].

يبدو من خلال هذه التصورات أن لغة النثر هي لغة التواصل ونقل الفكر ووسيلة لتصوير الواقع والتعبير عنه، وهي بذلك تجد تبريرها خارجها، أما اللغة الشعرية فتجد تبريرها في ذاتها، فلم تعد وسيلة أو أداة تواصل،

وإنما هي مستقلة أو ذاتية الغائية. ولعل هذا التصور هو جوهر تفكير الشكلانيين الروس في إطار معالجتهم للأدب ولغة الشعر. وكان مؤلفا نظرية الأدب قد صاغا تعريفاً لوظيفة الشعر بقولهما «إن للشعر عدة وظائف ممكنة. إن وظيفته الأولى والرئيسة هي أن يكون أميناً لطبيعته»[7].

وعلى هذا النحو فالحدود تكاد تبدو فاصلة بين المحكي والقصيدة في إطارها النظري، ولكن على مستوى تأمل النصوص الشعرية التي تمزج داخل كونها مكونات وسمات تنتمي إلى أنواع وأنماط ومصادر ومذاهب متعددة يبدو الأمر مخالفاً، إذ تصبح القصيدة ملتقى لغتين؛ إحداهما سردية وأخرى شعرية، كما تتعدد وظائف عناصرها الداخلية، فكيف إذن يمكن أن نحدد طبيعة تلك القصيدة؟

لو سلمنا مع ياكبسون أن ما يحدد الشعر هو الوظيفة الشعرية التي تسقط مبدأ التعادل من محور التأليف على محور التركيب، وهي وظيفة تثير الانتباه إلى شكل الرسالة نفسه، فإن الشعر العربي القديم موضوع دراستنا في هذا المقام لم يكن شعراً يحيل إلى نفسه بصفة مطلقة، بل هو شعر لا تتعطل فيه الوظيفة الإحالية أو تتراجع، وإنما هي دائمة الحضور، ومن ثم هناك تعارض بين تصور ياكبسون وبين ما يثيره الشعر العربي القديم. وإذا كنا نقر أيضاً مع ياكبسون بأن مبدأ المشابهة هو الذي يحكم الشعر، فإن القصائد القصصية العربية القديمة كانت تذعن في معظمها إلى مبدأ المجاورة، ونزوعها الاستعاري إنما يتجه نحو الصورة الكنائية، أو لنقل إنها استعارات كنائية لأنها تجمع العناصر الدلالية وفق مبدأ المجاورة.

لقد نزع شعرنا العربي القديم نحو بلورة واقعه وتصوير الذات الجماعية تصويراً لا يخلو من حكي لقصص الفرد الذاتية أو الجماعية، كما عمد إلى تصوير الحياة بمفهومها الرحب متنقلاً من الإنسان إلى الحيوان

إلى البيئة، وكل هذا إنما يعكس طبيعة الشعر المنفتحة. ولم تكن صورة الرموز الشعرية الموظفة أقل دلالة من باقي العناصر التي عني بها الشعراء في قصائدهم، بل احتلت موقعاً متميزاً داخل نسيج التفكير الشعري القديم، وعلى هذا الأساس مثل الحيوان عنصراً هاماً داخل بنية الشعر؛ بل يكاد يكون مقتضى جمالياً وفنياً داخل العملية الشعرية؛ إذ لا تكاد تخلو قصيدة شاعر من تصوير حيوان، سواء ناقة أم بقرة وحشية أم خيل أم ذئب إلخ...

وإذ نحاول في هذا العرض أن نميز بين حدود الشعر والسرد داخل القصيدة، فإننا نصبو في الحقيقة إلى البحث عن خصوصية القصيدة العربية التقليدية وسماتها الفنية. وحسب مقولة جان إف طاديي فإن «كل قصيدة هي، في مستوى من المستويات محكي»[8]. وهي الغاية نفسها التي نطمح إلى توضيحها في هذا المقال.

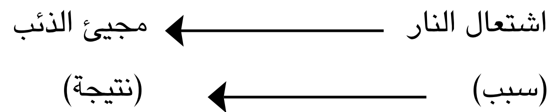
2 - اللغة الشعرية ووظيفة القص:

يمضي المرقش الأكبر في سرد قصته ويصور لنا لحظة مجيء الذئب[9].

ولما أضأنا النار عند شوائنا عرانا عليها أطلس اللون بائس
نبذت إليه حزة من شوائنا حياء، وما فحشي على من أجالس
فآض بها جذلان ينفض رأسه كما آب بالنهب الكمي المجالس

تتراوح هذه الأبيات بين التتابع الذي يميز السرد والتقطع الذي يميز الشعر، فهي لا تقدم تقريراً مسهباً عن حياة شخصيات القصيدة وذكرياتها وتحولاتها، وإنما تنقل لنا لحظة من الزمن، تحاول أن تصورها بدقة وإيجاز؛ أو لنقل إنه زمن غير معلوم، ولا محدد التاريخ. إن السارد يحكي ويخلق عالماً غريباً شديد الإثارة، وهذا ما تعكسه جملة من السمات التي وظفها في قصته

الشعرية، لعل أهمها إدراج الأفعال في تسلسل منطقي يعكس العلاقة التي تقوم بين الأحداث من خلال روايتها والربط فيما بينها. وإذا كان الشعر يتميز بزمن ثابت وبنية دائرية، فإن هذه القصيدة التي يسردها الشاعر تسير في اتجاهين؛ فهي من ناحية ذات بنية سببية لأنها تدور حول موقف وتصور حدثاً بعينه وهو ما يوضحه الرسم الآتي:



إن مبدأ السببية أو العلية الذي يميز السرد هو ما يعطي هذه القصيدة ترابطها على مستوى الصور الجزئية، ولكنها في الآن نفسه تظل في جانبها الثاني ذات بنية حلزونية أو دائرية؛ إذ ما يكسر هذا التسلسل هو التوجه نحو التماثلات الصوتية والتكرار في الكلمات مما يجعل السرد دائرياً أو التفافياً ويظل يتقدم بهدوء. وعلى الرغم من أن هذه القصيدة تكشف عن عالم متخيل فإن ذلك يتم انطلاقاً من لغة شعرية مهيمنة تتحكم فيها التوازيات الدلالية والصوتية. يقول تودوروف «تقوم روح البراعة الشعرية، في جميع مستويات اللغة على عودات دورية التوازي»(10).

تفتن القصيدة إحساس القارئ بسلسلة من الذكريات التي تختزلها على مستوى الأصوات أو الكلمات أو المعاني نفسها، ولعل الموقف الذي يصوره الشاعر ويحكي تفاصيله قد انغمس في هذه التكرارات وأصبح حبيس التماثلات التي تسير باتجاهها القصيدة مما جعلها تفقد النثر حريته؛ أي تحرر عناصر خطابه الصوتية من «آية شروط مسبقة» وخلوه من التكرارات والتكافؤات الزمنية كما يرى بول فاليري.

إذا كان الشاعر في قصته يصور موقفاً ويسرد حكاية، فإنه

بالضرورة يحيل إلى عالم خارجي. ولو سلمنا مع ياكبسون بأن الرسالة في وظيفتها الشعرية، لا تحيل إلا على ذاتها، فإن الأحداث الواردة في القصيدة تكون مفرغة من معانيها المرجعية؛ أي من إحالتها على العالم الخارجي، وبذلك تميل الوظيفة المرجعية فيها إلى الغياب باستمرار. ولحل هذا الإشكال سنعود ثانية إلى تلاقي الأنماط أو السمات وتعايشها داخل النوع المفرد؛ فليست القصيدة قصة، أو خبراً، بل هي شعر يحتفظ بخصوصيته، ولكنه في الوقت نفسه يمتح من السرد بعض سماته ومكوناته لأغراضه النوعية.

إن لغة القصيدة وإيقاعها وانتظامها وكل مظاهرها الفنية الأخرى تجعلها دوماً عالماً يحيل إلى نفسه. وليس الموقف النفسي الحميم بين الشاعر والذئب في القصيدة إلا صورة عن حالة الحزن التي يعيشها الشاعر.

لقد توفرت لهذه القصيدة كل مقومات العمل السردي الذي حدده جيرار جينيت بأنه عرض لحدث أو سلسلة من الأحداث واقعية أو خيالية بواسطة اللغة، وخاصة اللغة المكتوبة، أو كما تحدد عند صاحبي نظرية الأدب بصفته التتابع السَّببي الزمني[11]. وإذا كان الأمر كذلك، فما الذي يحول دون أن تكون القصيدة قصة أو حكاية أو خبراً عجيباً؟.

إن خط السير الذي تنهجه القصيدة نحو التماثلات بجميع صورها يجعلها بالضرورة عملاً شعرياً، إضافة إلى ذلك هناك سبب ثان ومبرر فني اصطلح عليه النقاد الغربيون بمبدأ القص؛ ودارس الشعر العربي القديم يلاحظ أن هذا المبدأ الذي يميز الأعمال الحكائية لا يوجد في الشعر. ويشترط مبدأ القص بنية حكائية خاصة وقاعدة اصطلح على تسميتها تودوروف بمبدأ التحول الذي نوضحه في الرسم الآتي:

التوازن ←——— اللاتوازن ←——— عودة التوازن

إن القصيدة العربية القديمة لا تخضع لهذا المنطق السردي، بل إنها تمتلك منطقها الخاص؛ منطق البحث عن الكلمة الجميلة والصورة البديعة والإيقاع الذي يتلون حسب الغرض الشعري الذي يوظفه الشاعر.

على هذا النحو يمتلك الشعر بناءه الخاص، وليس السرد الموظف فيه سوى مكون أساس من مكونات بنية القصيدة العربية. وجميع العناصر التي تندرج في هذا الإطار تصبح ذات غايات أو وظائف شعرية تساعد في بناء القصيدة وتشكيلها الجمالي.

ولكن، ماذا يمثل كل من الذئب والناقة في القصيدة؟.

لا شك أنهما يعكسان الذات الشاعرة والإنسانية في جميع تقلباتها. صحيح إن الشاعر يصور عالمي الناقة والذئب، ولكنهما لا يعكسان سوى ذاته الغريقة في الحزن؛ ذاته التي تواجه عالماً متغيراً أو منهاراً حسب تعبير مصطفى ناصف.

وعلى هذا النحو تؤدي الرموز الشعرية في القصيدة وظيفتين، إحداهما سردية تسهم في بناء القص وتأسيس عالم الشاعر الحكائي، وأخرى شعرية بصفتها دليلاً مقصوداً لذاته؛ أي إنها تعكس ذات الشاعر الفردية أو الجماعية. إنها إذن ذات مقنعة لا تحيل إلا على نفسها وهمومها، وبذلك يمكن القول إن اللغة الشعرية «تجد تبريرها وبالتالي كل قيمتها في ذاتها..... إنها إذن ذات مستقلة، أو أيضاً ذاتية الغائية»(12).

لقد اتضح من خلال هذا التصور أن اللغة الشعرية تحصر نفسها في بنية كلماتها وتركيبها وانتظامها ولذلك تصبح الأصوات فيها موضوع انتباه. وفي إطار الوظيفة القصصية التي نعالجها فإن اللغة في القصة الشعرية على وجه الخصوص تتجه نحو نفسها، فهي لا تؤدي وظيفة خارجية أو

تعكس سباقاً خارجياً، بل تعمل على تكثيف عناصرها الداخلية وتحيل إلى نفسها عبر انتظامها وانبنائها المفرط. وعلى هذا النحو فتراكيب الكلمات وأشكالها ودلالاتها لها منطقها الخاص المتفرد والمنظم والمستقل.

إننا نتوخى من هذا التصور تأكيد أن الشاعر وإن استخدم القص، فهو لا يصوغ شعراً موضوعياً دارمياً، بل تظل تلك السمات المنتزعة من أنواع أدبية أخرى حبيسة القوالب الثابتة للشعر. وإن كانت الوظيفة الإحالية في القصة الشعرية تؤدي دورها فإنها تظل خادماً للوظيفة الشعرية، ولعل فكرة تداخل الأنواع وتلاقيها التي نحاول رصدها في هذا التحليل إنما تعكس طبيعة الأدب الجدالية والمنفتحة.

3 - سمة الغنائية وزمن القصة الشعرية:

يروي لنا المنخل اليشكري قصته في هذه الأبيات[13]:

ولقد دخلت على الفتاة الخدر في اليوم المطير
الكاعب الحسناء ترفل في الدمقس وفي الحرير
فدفعتها فتدافعت مشي القطاة إلى الغدير
فقالت يا منخل ما بجسمك من حرور
فقلت ما شف جسمي غير حبك فاهدئي وسيري

لعل أهم ما يميز هذه اللغة الشعرية طابعها الغنائي؛ فالقصيدة كما يبدو نشيد نبرتها الغنائية بكل وضوح حتى نكاد نخال أننا أمام قطعة موسيقية عذبة. وتتمثل هذه الغنائية في الإحساس الوجداني الذي ينتاب الشاعر وفي الذكريات التي تلاحق ذهنه وفي عفويته التي تطغى على كل أجزاء القصيدة. كما أن هذه اللغة الغنائية يسودها قدر من الإيجاز، كا توظف فيها عناصر فنية حساسة مثل الإيقاع والرنين الصوتي مما يخلق في نهاية الأمر نغمة كفيلة بإثارة المتلقي.

تظهر هذه القصيدة قدراً كبيراً من الغنائية، وهي سمة لا نتلمسها في إيقاع الوزن والبحر. ولكنها تفرض نفسها على القارئ عن طريق إيقاع ثان اصطلح على تسميته نورثروب فراي بـ «إيقاع اللياقة»[14] أو التمثيل اللفظي لذات تطلب العشق أو ذات مفرطة في الصبابة؛ فإذا أرهفنا السمع لمسنا إيقاعاً آخر غير مألوف أو متوقع، وهو ينشأ من توافق أنماط الصوت:

- الفتاة الخدر ** في اليوم.
- الكاعب الحسناء ** الدمقس الحرير.
- فتدافعت ** مشي...

يشعرنا إيقاع هذه القصيدة أننا أمام أنشودة منظمة إيقاعياً، كما أن استعمال اللغة السهلة البسيطة يسهم في تقبل القصيدة دونما عناء أو إعمال للذهن، وهكذا فاختيار «الوزن في الشعر الإنشادي يملي شكل التنظيم البلاغي: إن الشاعر يطور مهارة لاواعية تمنحه عادة التفكير ضمن الوزن، وبالتالي يغدو حراً للقيام بأمور أخرى، كسرد قصص أو شرح أفكار أو إدخال التعديلات التي تقتضيها اللياقة»[15].

إن الإيقاع النابض الذي يميز القصيدة ويحقق لها غنائيتها يتخلله سرد وظف لغاية فنية بالغة الأهمية تتمثل في جذب انتباه القارئ لصورة القصيدة الكلية وفكرتها، وخلق نوع من التسلسل الذي يواكب ترتيب ذهن القارئ لمتابعة الأحداث التي يتضمنها المتن الشعري. كما تعطينا هذه الأبيات أيضاً الانطباع بأننا أمام حكاية متحررة من الفضاء، أو لوحة من الصور نتلمسها فيما يلي:

- لقاء السارد بالفتاة.
- وصف للفتاة بأنها كاعب حسناء.
- تشبيه الفتاة بالقطاة.
- حوار السارد مع الفتاة.

إننا إذن أمام أربعة مشاهد؛ مشهد واحد فيه حركة وفعل وباقي المشاهد وصفية ثابتة. المكان غائب أما الزمان فهو اليوم المطير. فهل نحن أمام حكاية بلا فضاء؟.

في السرد لا يمكن لحكاية أن تنهض بدون فضاء؛ فهو الإطار الذي يحكم القص ويعكس تحولات الشخصيات. إن له لغته الخاصة ووظيفته التي لا يمكن لعمل سردي أن يستغني عنها. أما في الشعر فالفضاء يمتلك طبيعة مغايرة ؛ إنه فضاء العبارة أو الجملة، وفضاء الوصف حيث المشاعر والصور الجميلة والمواقف الحميمة، وليس فضاءً خارجياً أو موجهاً كما هو في السرد؛ حيث يقوم الراوي بتحديد الإطارين الزماني والمكاني لقصته بترابط مع باقي العناصر الفنية. وكما يتبين من خلال هذه الأبيات فالقارئ يشعر أنه بصدد نص تائه في الزمن، نص بلا بداية أو نهاية. صحيح إن السارد يحدد يوم لقائه بالحسناء ولكنه مع ذلك يظل تاريخاً رمزياً ليست غايته ذات طبيعة إحالية، إنه زمن ثابت ومتوقف.

تمتلك القصة الشعرية زمنها الخاص هو لغتها وجمالياتها وسحرها الذي يفتن القارئ. إن زمن الشعر لا يختار من الزمن التاريخي إلا ما يتوافق مع تخيله الخاص، وهكذا فاليوم المطير لا يخدم إلا الطبيعة الجمالية للشعر أو الغرض الشعري المتمثل في تصوير الصبابة والعشق. ومن الواضح أن الزمن الشعري يخضع الزمن التاريخي لحسابه الخاص ولبنيته؛ فهو يفككه ويعيد دمجه حسب غاياته. إنه زمن يعدم التسلسل الحدثي التطوري، ولذلك نجد الشاعر يعرف عن تحديد مبتداه ومنتهاه وكأننا بصدد فضاء ممزق لا غاية له سوى العناية بالكلمات وحياتها.

إن اللغة الشعرية تحقق حياتها في موت الزمن أو ثباته، وما الجمل الخبرية التي توهمنا بتسلسل الحكي إلا خيط من الخيوط التي يتحكم بها

الشاعر في أثناء تشكيله للقصيدة. وعلى هذا النحو يتيح لنا المكون السردي داخل الشعر مثل هذه الجمل الخبرية، ولكن رغم ورودها بكثرة فإنها تذوب داخل الإيقاع العذب والكلمات الرنانة، وبذلك تتحول وظيفتها من الكشف والمعرفة والتصوير الدال والمقصدية الواعية إلى الاحتفاء بالتوازيات الصوتية والدلالية: (فدفعتها/ فتدافعت) - (دخلت/ الخدر) - (فقالت/ يا) - (فقلت/ غير).

كل هذه الألفاظ إنما تعكس الطبيعة التكرارية للشعر، فما يتحكم في القصيدة هو إيقاعها وتماثلاتها. وإذا أخذنا في تلذذ لغة القصيدة وجدناها مليئة بالإيجابيات والمجازات: اليوم المطير - الكاعب - القطاة - الغدير - حرور.

إنها ألفاظ موحية وذات غايات جمالية.

هناك فكرة مركزية تدور حولها القصيدة ولكنها فكرة تتطور بهدوء؛ فلقاء السارد بالفتاة الحسناء بصفته بؤرة دلالية في القصيدة يظل عمودها الذي تنبثق عنه باقي الصور؛ صورة الفتاة الجميلة، وصورة تدافعها كالقطاة، وصورة طلب الشاعر للعشق والمودة. والخلاصة التي نصل إليها أن هذه القصة الشعرية تحكي لنا مغامرة الذات التي تصنعها انطلاقاً من اللغة، ولذلك فهي لا تخلق توتراً درامياً، وإنما توتراً شعرياً ينتج عن التكرارات والمجازات. وعلى هذا الأساس يمكن القول «إن الحكي كائن في الخلفية العميقة لكل قصيدة غنائية.. مما يدل على أن غنائية الشعر لا تعفيه في العمق من كونه يحكي عن الأحوال التي مرت بها الذات، وأنه من خلال هذه الأحوال يؤسس سردية كلية تشمل مجموع النص»[16].

إننا إذن أمام بناء معماري له قاعدة أساس ولكن له عدة فروع تظل كلها مرتبطة بتلك القاعدة، فجميع الأوصاف التي تختزنها القصة الشعرية

ليس لها بعد رمزي أو إيحائي، وإنما ترتبط بفكرة القصيدة الرئيسة المتمثلة في لقاء السارد بالفتاة وشغفه بها، أما في السرد فإن الحدث يتطور ويتحدد في إطار الزمان والمكان والشخصيات، بينما يظل الرابط الوحيد في الشعر هو اللغة التي تحتفي بنفسها، إنها تحيلنا دوماً إلى ذاتها عبر رنينها وجاذبيتها، ولهذا السبب «تم اعتبار الشعر عادة، خطاباً لا مرجع له»[17].

4 - القصة الشعرية بين التخييل والمرجع:

يروي عمر بن أبي ربيعة في هذه الأبيات قصته مع حبيبته[18]:

فأتيت عند العشاء مخاطراً ... حذر الأنيس وليس شيئاً يسمع
أقبلت أخفي مشيتي متقنعاً ... وأخو الخفاء إذا مشى يتقنع
فأتيت حين تضجعوا بعد الونى ... من سيرهم أو أقبل أن يتضجعوا
فإذا ثلاث بينهن عقيلة ... مثل الغمامة نشرها يتضوع
فعرفت صورتها، وليس بمنكر ... أحد شعاع الشمس ساعة تطلع
قالت نشدتك يا لباب، ألم يكن ... كبر المنى وبه حديثي أجمع؟
قالت بلى فعجبت حين لقيتها ... من قولها: ليت النوى بك يجمع

إننا أمام قصة ذات بداية ونهاية. فالشاعر يحكي لنا عن مجيئه إلى حي صاحبته متخفياً فسمع حديثها عنه مع صاحبتها، ثم يشير إلى لقائها به دون الدخول في تفاصيل اللقاء ومجرياته.

في هذه القصة الشعرية اختزال للعالم بأحداثه وفضاءاته، ومن المؤكد أن نزوع الشاعر نحو صياغة هذه الصور الشعرية ما هو إلا تعبير عن عالم داخلي يكاد يكون هلامياً فالشخصيات والحبكة والزمن والحوار وغير ذلك من عناصر السرد الأساس تكاد تلتحم وتُختزل جميعها في صورة واحدة هي لقاء الشاعر بحبيبته. ليس هناك إذن تقرير مسهب عن حياة الشاعر

والحبيبة، ولا عن ظروف لقائهما بما يقنع المتلقي أنه أمام نص قصصي سردي له مقوماته الفنية التي تمكنه من تصديق الحدوتة، واعتبارها نصاً سردياً قصصياً. إن هذا الاختزال وتحويل المستحيل إلى ممكن يحول دون اعتبار القصيدة القصصية محكياً سردياً مادام لكل جنس أدبي خصوصيته الجمالية.

إن سمات من قبيل السرعة الخاطفة واللحظة المكثفة والتقطع في السرد والانتقال المفاجئ، هي ما تميز القصيدة القصصية بصفتها شكلاً أدبياً نوعياً مخصوصاً. إن هذه المقومات الفنية تستمد قوتها من انتمائها لجنس أدبي هو الشعر بما يفرضه على المتلقي من فهم نوعي لهذا النمط التعبيري. ولا شك أن ميثاق القراءة الذي يوقعه القارئ مع الجنس الأدبي هو الذي يوجهه في القراءة ويمكن من الفهم والتأويل وتنظيم المقروء وفق سياق التلقي.

هل لهذه القصيدة مرجع؟

إن بإمكاننا أن ننظر إلى القصيدة بصفتها عملاً تخييلياً محضاً. ولكن مادام الأدب ينزع نحو التأثير في المتلقي بواسطة جملة من القيم الفنية أهمها الصدق الفني، فإن قضية المرجع تبدو رئيسة بالنسبة إلى المتلقي في تصديقه للقصة الشعرية. ولهذا فإن سمة الاختزال التي تميز قصة عمر بن أبي ربيعة تحول دون تصديقها بالقياس إلى المرجع الذي يعني لنا بدقة الواقع الحقيقي بمرتكزاته. ويمكن القول إننا أمام نص مبهم وغامض، يشبه أحياناً الحلم ويبدو أحياناً أخرى كالأسطورة ينبغي قبولها كما هي أو تأويلها. إن مرجع القصيدة القصصية يكون أقرب إلى المحتمل وأحياناً يختفي، وفي هذه القصة الشعرية خضع المرجع للتخيل القصصي المرتبط بفتنة العشق وسحره الإنساني الأبدي.

إن ما يجمع بين الشعر والسرد في هذه القصيدة القصصية هو تقنية الوصف التي توسل بها الشاعر في نسج خيوط قصته وصياغة حبكتها. ولكن تدقيق النظر بوعي وإيمان تام بالفروق النوعية بين الأجناس والأشكال الأدبية يجعل القارئ يدرك جيداً أن قصة عمر بن أبي ربيعة ما هي إلا صياغة موسيقية لحالة شعورية مفرطة في العشق، ولعل هذه التكرارات الموسيقية التي نتلمسها في صور من قبيل: (أقبلت أخفي مشيتي متقنعاً - وأخو الخفاء إذا مشى يتقنع) - (حين لقيتها - من قولها) - (تضجعوا - يتضوع)، أن تشعر القارئ أنه بصدد حالة شعرية في ثوب قصصي أشبه بالحلم.

وعلى هذا الأساس يمكن القول إن كل قصيدة هي في أدنى مستوياتها محكي، مثلما أن كل محكي يحتمل درجة من درجات الشاعرية. إن القصيدة تحول العالم إلى شعر، مثلما يحول السرد العالم إلى لوحات فيها صراع وشخصيات وحبكة وتوتر؛ أي إلى بنية حكائية يصطدم بها القارئ بالعالم ليفسره، بيد أن القارئ في الشعر يهرب بالعالم إلى المستحيل تحت وطأة الصور المجازية التي تجمل وتنمق، رغم إيماننا العميق بوجودها في السرد أيضاً وفق وظائف مغايرة.

هل يمكن وضع حدود فاصلة بين السردي والشعري؟

إن الشعر حينما ينتزع من السرد مكوناته ويستلهم سماته، إنما ينفتح على التعبير في عمومه ورحابته ليحقق التأثير الإنساني المطلوب. وعلى هذا النحو أغفل تحديد ياكبسون للشعر جزءاً أساساً من بنيته القائمة على التفاعل. وبناء على ذلك فالوظيفة الشعرية التي تميز الشعر قد تختفي في قصيدة ما لتبرز الوظيفة المرجعية الإحالية بصفتها عنصراً هاماً، أما رسم الحدود النهائية والتامة فربما يلقي بالشعر في ظلال المنطق والحساب.

ولذلك يظل السرد والشعر خطين متوازيين يستلهم كل منهما الآخر على نحو ما يستلهم المبدع الحياة.

ولعل هذا التقابل بين السردي والشعري يفصح عن تقابل بين شكلين أدبيين نوعيين لكل منهما مكوناته وسماته قد تهيمن في نمط تعبيري معين وقد تخفت حدتها في نمط آخر. وعلى هذا النحو يمكن أن نخلص إلى ما يلي:

- يمثل السرد لحظة متميزة داخل الشعر القصصي، أما الهيمنة فتحظى بها التوازيات الدلالية والموسيقية ونظام الصور المجازية. وكلما قلت حدة الموسيقى والكثافة الصوتية تحول الشعر إلى عالم قصصي.

- إن الوظيفة الإحالية في القصة الشعرية بالذات لا تخدم في الحقيقة سوى الوظيفة الشعرية؛ فهي لا تؤدي دوراً درامياً، بل تظل حبيسة القوالب الثابتة للشعر، ولكنها لا تعدم أن تحضر في الشعر - شعر المناسبات والأغراض والمعارك والفخر إلخ.. بصفتها عنصراً فنياً ضرورياً في عملية الإبداع.

- يتميز الشعر القصصي بزمنيته الخاصة وإيقاعه الساحر وتقطعه السردي وعالمه المختزل وبنيته الحلزونية الدائرية التي تجعل الحكي في حالة التفاف دائمة حول نفسه، وهذه السمات الثابتة قد تتقاطع أحياناً مع سمات منتزعة من أنواع أدبية أخرى تخدم الشعر وتضيف إليه دون أن تهدم بنيته الأساس وخصوصيته النوعية.

- يمثل الشعر ملتقى لغتين وصوتين؛ إحداهما سردية والأخرى شعرية، مما يدفع إلى القول إن الأنماط الأدبية تتلاقى وتتعايش داخل النوع المفرد دون أن تفقد خصوصيتها النوعية.

الهوامش

1) Laurent, Le poétique et le narratif: Poétique p: nº: 1976.

2) Roman Jakobson: essais de linguistique générale. ed. de minuit. Paris 1963. P: 61-67.

3) تودوروف: نقد النقد، ترجمة: سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الثانية 1986، ص 24.

4) نفسه، ص: 39.

5) نفسه، ص: 26.

6) نفسه، ص: 29.

7) رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الدين الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1987، ص 38.

8) Jean Yves: Le Tadié: Le récit Poétique. PUF, 1978, p: 6.

9) المفضليات، المفضل بن محمد بن يعلى الضبي، وشرح: أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون، دار المعارف، الطبعة السابعة، ص: 47.

10) نقد النقد، ص: 28.

11) نقد الأدب، ص: 228.

12) نقد النقد، ص: 24.

13) الأصمعيات للأصمعي، تحقيق أحمد شاكر، وعبدالسلام محمد هارون، دار المعارف، مصر، الطبعة الرابعة، ص: 58.

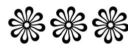
14) نورثروب فراي: تشريح النقد، ترجمة وتقديم محيي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، 1991، ص: 376.

15) نفسه، ص: 377.

16) حميد لحمداني: الواقعي والخيالي في الشعر العربي القديم، طبعة 1 – 1997، ص: 49.

17) بول ريكور: البلاغة والشعرية والهيرمونيطيقا، ترجمة: مصطفى النحال، فكر ونقد، عدد 16، ص: 12.

18) ديوان عمر – شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة المخزومي، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الأندلس، ص: 187.



صورة المشرق في الموشحات الأندلسية

أحمد بن سليم العطوي(*)

الملخص:

يحظى الأدب الأندلسي باهتمام واسع بين أوساط الباحثين العرب والعجم في العصر الحديث، وذلك لأنه أول نتاج أدبي عربي ظهر فيه تماس مباشر مع الآخر الغربي في العصور الوسطى، هذا التماس المباشر أنتج الموشحات كفن أندلسي جاء نتيجة للقاء الحضاري بين الغرب والشرق في ذلك الزمان على أرض الأندلس.

ذلك اللقاء الحضاري الذي ساهم بطريقة أو بأخرى في تشكيل رؤية العرب للآخر الغربي قديماً وحديثاً، ويكفي أن تقرأ لرائد من رواد الرواية العربية المعاصرة لتجد أثراً لهذا اللقاء، فالطيب صالح وظف ذلك التماس القديم مع أهل أسبانيا من خلال روايته المشهورة موسم الهجرة إلى الشمال وتحديداً من خلال شخصية إيزابيلا سيمور.

عند العودة لديوان الموشحات الأندلسية لسيد غازي كمصدر

(*)

للدراسة، وبعد جمع المادة حاولت أن أقسم هذه الدراسة إلى ثلاثة محاور جعلتها كالآتي:

المحور الأول: تحدثت فيه عن صورة المشرق الحضاري كما وردت في الموشحات الأندلسية، وقد قسمت هذا المحور إلى قسمين: الأول منهما كان عن صورة المكان الحضاري المشرقي والثاني عن صورة الحضارات المشرقية القديمة.

المحور الثاني: جعلته للحديث عن صورة المشرق الثقافي وقد تحدثت فيه عن صورة العشاق المشارقة كما وردت عند الأندلسيين، وحاولت تبيان كيفية تعامل الأندلسيين مع النص الأدبي المشرقي.

أما المحور الثالث: فقد خصصته للحديث عن صورة المشرق الديني، وفيه تحدثت عن صورة الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم كما جاءت في الموشحات الأندلسية، وعرجت على صورة الأماكن الدينية المقدسة كمكة والمدينة، وحاولت جاهداً أن أبين الكيفية التي نظر بها الأندلسيون للمشرق الديني.

من الصعوبات التي واجهتها في هذا البحث قلة المصادر فحسب ما وقع بين يدي من دراسات عن الموشحات، لم أجد أحداً تحدث عن صورة المشرق في الموشحات الأندلسية، وبهذا تعتبر - حسب علمي - هذه الدراسة بكراً في مجالها.

وجهني أستاذي الفاضل الدكتور فايز القيسي لكتاب المشرق في نظر المغاربة والأندلسيين في القرون الوسطى لصلاح الدين المنجد، وقد عثرت عليه في مكتبة الجامعة الأردنية، ولكنه لم يشر إلى النص الأدبي الأندلسي بل تعامل مع كتب الرحالة.

هكذا حاولت لملمة أطراف هذه الدراسة، والتي أتمنى أن أكون قد طوفت من خلالها في سياحة سريعة للكشف عن صورة المشرق في الموشحات الأندلسية والتي آمل من خلالها بيان جوانب مختلفة لهذه الصورة.

صورة المشرق الحضاري:

يزخر المشرق العربي بإرث ضخم من الحضارات الإنسانية، فكتب التاريخ تشير إلى أن أرض المشرق العربي قد احتضنت الإنسان في عصوره المغرقة في القدم، ففي أرض الرافدين ظهرت حضارات بابل وآشور، وفي لبنان وعلى الساحل السوري وجدت آثار الفينيقيين، وفي مصر عُرفت حضارة الفراعنة وجاءت قصص سبأ وحمير من أرض اليمن، كل ذلك التاريخ ارتبط في أذهان الأندلسيين بالمشرق العربي، ولذلك جاءت الإشارات الحضارية في موشحاتهم إلى حضارات سكنت أرض المشرق العربي، ويمكننا أن نقسم الحديث عن صورة المشرق الحضاري إلى قسمين:

أولاً: صورة المكان الحضاري المشرقي.

ثانياً: صورة الحضارة المشرقية القديمة.

صورة المكان الحضاري المشرقي:

عُرفت على مر التاريخ مدن مشرقية ترددت على ألسنة الشعراء فدارين «البحرين» وردت في الشعر العربي في عصوره القديمة، وارتبطت عدن بجمال الطبيعة وحسن النساء، وعُرفت بابل بحدائقها المعلقة، هذه المدن وغيرها عُرفت كمراكز حضارية قبل الإسلام.

دارين: من المدن الشرقية التي كثر الحديث عنها في الموشحات الأندلسية (دارين) البحرين، واقترن الحديث عنها دائماً بالمسك، فمن

المعروف عند العرب قديماً أن دارين مركز تجاري مهم مع الهند وإيران وبلاد الشرق، ومعظم تجارتها تقوم على البخور والعطور (المسك) واللؤلؤ، ولهذا اقترنت صورة دارين عند الأندلسيين بالمسك، فابن لبون حين يمدح يضفي صفات حسنة على ممدوحه ويشبه ذكر هذا الممدوح في أفواه الناس بالعود الطيب الرائحة بل يبالغ ويجعله كطعم الشراب حين تمزج بمسك دارين:

القادر المؤيد بالله

الماجد المقي الأشباه

من طيب ذكراه في الأفواه

كالمندل[1] كبنت الزراجين[2]

إذا تشاب بمسك دارين[3]

ويجعل ابن رحيم ريح الصبّا حاملة لكل رائحة زكية، فالروائح التي تحملها كأنها مسك دارين:

يا ريح الصبّا بالله داريني

بعرف شذى مسك دارين[4]

ويجعل ابن شرف رائحة الشراب المختلطة بالرائحة الجميلة لإحدى الجواري كأنها مجتمعة رائحة مسك دارين، بل أنه يمعن في التفصيل فيشبه رائحة مسك دارين برائحة العنبر والتفاح مجتمعين:

ولـــيـــل أدارت بـــه الـــكـــاســـا

صـــهـــبـــاء تـــبـــعـــث إيـــنـــاســـا

حـــكـــتـــه رُضـــابـــاً وأنـــفـــاســـا

لـــهـــا شـــمـــيـــم كـــمـــســـك داريـــن كما فـاح شـذى العنبر التُّفاح[5]

وابن زهر يرسم لوحة في منتهى الهدوء، إذ يختار أفضل حركات الرياح (النسيم)، ويقرن رائحة النسيم العليل، وهو حامل لرائحة الزهور بمسك دارين بل يجعل جمال الطبيعة سبباً لإقبال النفس على الحياة:

هـــــل تـــــســــــتــــــعــــــاد أيـامـنـا بـالخـلـيـج ولـيـالـيـنـا
إذ يــــــســــــتــــــفــــــاد من الـنسـيـم الأريـج مـسـك دارينا
وإذ يـــــــكــــــــاد حسن المكان البهيج أن يحيينا
نـــــهـــــر أظـــــلـــــه دوح عـلـيـه أنـيـق مـورق الأفـنـان
والمـــــاء يـــــجـــــري وعائم وغريق من جنى الريحان(6)

عـــدن:

من المدن التي تحدث عنها الوشاحون في سياقها الحضاري القديم عدن، وعدن اقترنت بالحضارات القديمة مثل: حمير وسبأ، فابن رافع رأسه يجعل من تذكره لعدن سبباً لاختياله في مطلع إحدى موشحاته:

قـد كـنـت فـي عـدن فـاخـتـلـت والـهـفـى
كـأن إبـلـيـسـاً قـد وشـى إلـى إلـفـي(7)

وفي موطن آخر يساوي بين جنته وعدن، ويأتي بفعل يتناسب إيقاعياً وصوتياً مع عدن الاسم:

يـا حُـسْـنَ كـلَّ حُـسْـنِ الـيـأسُ بـي أسـا
يـا جـنَّـتـي وعـدنـي عـدِنـي وقُـلْ عـسـى(8)

وتلائم صورة الجمال النسوي عدن، فأجمل نساء اليمن العدنيات، وحين يصف نساء الأندلس يجعل أنموذجه في الجمال الجمال المشرقي العدني ويشبه خدود الأندلسيات بالزهور المتفتحة:

أيام أمنحُ روض الحسن
من خَد خود[9] نمت في عدن
تبدو فأجعل طرفي يجني
زهراً تفتَّح وسط الخد
مثل الهلال بتمامه السعد[10].

نينوي:

من الأماكن الحضارية المشرقية التي ذُكرت في الموشحات نينوي وجاءت مقرونة بقصة النبي يونس عليه السلام «ذلك أن يونس بن متى عليه السلام بعثه الله إلى أهل قرية نينوي وهي قرية من أرض الموصل، فدعاهم إلى الله تعالى فأبوا عليه وتمادوا على (في) كفرهم، فخرج من بين أظهرهم مغاضباً لهم ووعدهم بالعذاب بعد ثلاث، فلما تحققوا منه ذلك وعلموا أن النبي لا يكذب خرجوا إلى الصحراء بأطفالهم وأنعامهم ومواشيهم وفرقوا بين الأمهات وأولادها ثم تضرعوا إلى الله عز وجل وجأروا إليه ورغت الإبل وفصلانها وخارت البقر وأولادها وثغت الغنم وسخالها، فرفع الله عنهم العذاب»[11].

يوظف ابن عربي هذه القصة في سياق رؤية صوفية:

لما دعاه الهوى إلى الذي ذكرته
أوهن مني القُوى ذاك الذي سمعته
من ساكن نينوي وذوقهم قد ذقته
في نومة قد فسر كمثل ذي النون الأمين إذ خالا
لم يدر عين الخبر فظن ظناً واليقين مازالا[12]

حمــص:

من المدن المشرقية التي حضرت في سياقها التاريخي كذلك مدينة حمص في نص لابن الزقاق، وجاءت في سياق التحسر على أيام الشباب التي قضاها الشاعر في الإقبال على مباهج الحياة والتمتع بها، مضمناً نهاية البيت دعوة للإقبال على متع الحياة:

يــالـيـت شـعـري هـل	تـنـوي وقـد ولـت إيـاب
أيــام حـمـص الأول	إذ مـلـبسي ثـوب الـشـبـاب
مُـطـرّزاً بـالأمـل	وإذ أقـول لـلـصـحـاب
سـيـروا كـسـيـر الجـيـاد	وبـادروا لـلـمـجـون فـرسـانـا
ومـن أراد الـسـبـاق	إلـى كـاس وريم فـالآنـا[13]

صورة الحضارات المشرقية القديمة:

استلهم الوشاحون الإرث الحضاري المشرقي، فتحدثوا عن حضارة بابل وارتبط اسمها كثيراً بالشراب، وجاءت أحياناً أخرى كمنبع للجمال، فابن الخباز حين يتغزل بالمذكر ينسب محبوبه إلى أرض بابل:

كيف صبري وقاتلي
بين حــق وباطــل
مُسـتلذ الشمائـل
جاء من أرض بابـل
كمليـــك متـــوج
أتـقيــه وأرتجـــي[14]

ومن النصوص التي ربطت بين بابل والشراب قول التطيلي:

حُــثّ الــكــؤوس رويَّــهْ عــلــى رواء الــبــســاتــين
مــن قــهــوة بــابــلــيــة أرقّ مــن دمــع مــحــزون[15]

وترتبط الخمرة البابلية بتحقيق لحظات النشوة عند التطيلي ويعتبر أن أجمل اللحظات هي اللحظات البابلية:

لحــظــات بــابــلــيَّــة مــلأت قــلــبــي عــشــقــا
ولــى ثــغــر مُــفــلَّــج لائــمــي مــنــه مُــوقَّــى[16]

يوظف بعض الوشاحين أسماء تاريخية من حضارات مشرقية سابقة، فالكميت حين يمدح يقارن ممدوحه بملوك الروم وحكام حمير، بل يجعل هذا الممدوح يبزهم في صفاته:

مــلــك لــه فــضــل فــي الــنــاس مــعــلــوم
صــفــاتــه شــكــل فــي المجــد مــعــدوم
لــو عــلــمــت قــبــل بمــلــكــه الــرُّوم
لــم يــتَّــخــذ قــيــصــر تــاجــا ولــم يُــذكــر
ولا ادَّعــى الحــلَّــه مُــزيــقــيــا حــمــيــر[17]

من الرموز الحضارية التي وظفها الوشاحون في موشحاتهم عرش بلقيس فابن رافع رأسه يوظف جزء من قصة بلقيس التاريخية مع سليمان عليه السلام:

هــب لــي مــن نــومــي كــهــبــات بــاقــيــل
أجــل مــن الحــســن قــبــل رجــعــة الــطــرف
مــن عــرش بــلــقــيــسا قــد دنــت بــالــنــصــف[18]

وتحضر بعض الشخصيات العربية ضمن سياقها التاريخي، فمثلاً يستلهم ابن سهل الوعد القرآني لأبي لهب بدخول النار ويجعله مقياساً في شدة التهاب عواطف الحب، ويرسم صورة لمحبوبته يضفي فيها جميع صفات الحسن عليها حتى أنها مُقلة في وصلها، فهي بخيلة ولكن هذا البخل يكسبها رفعة في نظره حتى صار البخل مذهباً له:

قلبك صخرٌ والجسم من ذهب
أيا سَمِيَّ النبي يا طلبي
جاورت من أضلعي أبا لهب
يا باخلاً لا أذُمُّ ما أفعلا
صيرت عندي محبة البخلا مذهب[19]

وتقترن بعض الرموز التاريخية العربية في أذهانهم بالبطش ومن هؤلاء الحجَّاج وأبو العباس السفّاح، يقتبس أبو حيان صور هذه الشخصيات ويجعلها صفة لمحبوبته:

وبي رشا أهيف قد لجَّ في بُعَدى
بدرٌ فلا يُخسف منه سنا الخد
بلحظة المرهف يسطو على الأسد
كسطوة الحجَّاج في الناس والسَّفاح
فما ترى من ناج من لحظة السفاح[20]

صورة المشرق الثقافي:

اختلفت صورة المشرق الثقافي بين وشاح وآخر، فمنهم من نظر إلى قصص العشاق في المشرق، ومنهم من أخذ بعض أبيات لشعراء من المشرق

وأعاد توظيفها مرة أخرى، ومنهم من جاءت صورة المشرق لديه عامة فهو مجرد شوق عابر للمشرق، فابن رافع رأسه يعبر عن شوقه للمشرق في إحدى الخرجات واصفاً شوقه للمشرق وتحديداً لأرض الجزيرة:

قلت للخليل لمّا أجد الرحيلا
أبثُّ إليه الهما والوجد الطويلا
يا من أمَّ نحو الشرق وحثَّ مسيره
بلغ ما ترى من وجدي لأرض الجزيرة[21]

صور قصص العشاق:

مثلت قصص الغزل العذري المشرقي مادة خصبة في نظر الأندلسيين لما ينبغي أن يكون عليه الحرمان وقد «كان الوشاحون في موشحاتهم كثيراً ما يلمحون إلى قصص العشق والحب العذري التي اشتهرت في الشعر المشرقي وذلك في حديثهم عن تجاربهم في العشق والهوى، وسبغهم هذه التجارب بتجارب الحب العذري المشهورة في الشعر المشرقي حتى ليبدو أنَّ قصص العشق المشرقية أصبحت عند الوشاحين نموذجاً يحتذى أو يضرب به المثل، فيتمثل الوشاح هذه القصص ويتقمص شخصيات أصحابها، وربما أراد الوشاحون أن يربطوا موشحاتهم بقصص الحب العذري المشرقي لإضفاء قيمة فنية على الموشح الذي اتصل باللهو والمجون فإن جاز لنا أن نسمي ذلك حركة ارتدادية ضد اللهو والتهتك والإباحة»[22].

صورة ذي الرمة:

من أشهر قصص العشق المشرقي التي تناولها الوشاحون، قصة غيلان مي «هو غيلان بن عقبة من بني عدي بن عبد مناة لُقب بذي الرمة لقوله في بعض شعره يصف الوتد: (أشعث باقي رُمَّة التقليد)، والرُّمة:

القطعة البالية من الحبل وأضيفت إلى التقليد لأن الوتد يتقلد بها، وقيل: لقب بذي الرمة لأنه كان وهو غلام يتفزع فأتت به أمه مقرئ قبيلته، فكتب له معاذة في جلد غليظ وعلقتها أمه على يساره برُمَّة من حبل فسُمِّي ذا الرمة، وقيل: إن ميه التي شغفت قلبه حباً هي التي لقبته بذلك حين ألم بخبائها وطلب منها أن تسقيه ماء، وكان على كتفه رمة فلما أتته بالماء، وكانت لا تعرفه، قالت له: اشرب يا ذا الرمة»[23]، ومن أقدم من وظف هذه القصة الأصبحي وذلك حين عبر عن شدة شوقه لمحبوبته:

طــرفـــي عـــلـــيَّ جـــرًّا أســـــبـــــاب الـــــغـــــرام
فـــلا أُطــيـــقُ صـــبـــرا بـــحـــمـــل الـــسَّــقـــام
يـــا عـــاذلـــيَّ قـــصـــرا عـــــن فـــــرط المـــــلام
فــمــا يــطـيــق كــتــمــا أو يـــســطـيـــع ســلــوانــا
مُــــدنــــفٌ هــــائـــــم بــه وجــد غــيــلانــا[24]

ويقارن ابن بقي بين تجربته وتجربة ذي الرمة، فكلاهما يعيش على الذكرى ولا يسلو قلبه عن تذكر المحبوبة:

نبا مسمعي عن قال وقيل وذا الـــهــــوى
كوى أضلعي من نار الغليل بمـــا كـــوى
يا نفس أقنعي بذكر الخليل عــلــى الــنــوى
ويا عاذلي ما ذكرى له غي
فغيلان في اللحى قبلي تلذذ بـتـذكـار مـي[25]

ويقارن أحمد بن مالك بين تجربته وتجربة ذي الرمة، إذ كل منهما كتم حبه وفراق المحبوبة كان الكاشف لهذا الحب من خلال عدم القدرة على الصبر وبالتالي كان البكاء هو الفاضح لكل منهما:

لـلـه قـلـبـي يفنى بحر اشتياقي والهوى ينمي
وكـلُّ عـتـب أراه فيما ألاقي غاية الظلم
كـتـمت حبي لكن يوم الفراق، خانني كتمي
أذاع سري مذ آذنوا بالرواح، دمعي الهتان
واهتاج حزني فلم تشُكَّ اللواحي أنني غيلان[26]

ويعتبر ابن زهر نفسه متفوقاً في الهوى على ذي الرمة، ويأتي باسمه الصريح في النص (غيلان):

يا خير جمله فيك الجمال أنيق والصِبا ريان
أنا لعمري في مقلتيك أفوق في الهوى غيلان[27]

ويلتقط ابن حريق قصة ذي الرمة ويوظفها في سياق زجر «الناصح عن نصحه له في عدم الإسراف في البعث والحزن، ويدعوه إلى البكاء معه تمثلاً ببكاء ذي الرمة» بل إنه يتجاوز الزجر ويدعو هذا العاذل لمشاركته البكاء:

وناصح قال يا غريب أسرفت في البث والحزن
للمرء من دمعه نصيب والروح ما إن له ثمن
ويحك لا عيشةٌ تطيب ولا نديمٌ ولا سكن
فخلِّ عينيَّ في انهمال يقر للدمع من قرار
وابكِ معي رقة لحالي بُكاء غيلان في الديار[28]

وكما حضرت قصة ذي الرمة عند الوشاحين المتقدمين حضرت كذلك عند المتأخرين، فهذا ابن عربي يجمع بين ذي الرمة وقيس بن الملوح كنماذج للفناء في سبيل الحب، وابن عربي يوظف هذا الفناء ليجعله فناء في الذات الإلهية على طريقة الغزل الصوفي:

فنيت بالله عما تراه العين   من كونه
في موقف الجاه وصحت أين الأين   في بينه
فقال يا ساه ما عاينت قط عين   بعينه
أما ترى غيلان وقيس أو من كان   في الغابرين
قالوا الهوى سلطان إن حل   أفناه دين[29]

ويشار أحياناً إلى قصص تقترب للخيال في سيرة ذي الرمة، فمثلاً الششتري وهو من شعراء التصوف يشير إلى قصة سير غيلان عرياناً وذلك في إحدى خرجاته:

يا لائمي جهلاً دع الجفا
الحب أشهرني بلا خفا
قوموا اطرحوا علي ثوب العفا
عريان نريد نمشي أجل شي
كما مشى قبلي غيلان مي[30]

ويرجع الكساسبة سبب انتشار قصة ذي الرمة إلى سببين «أولهما: أن شعر ذي الرمة كان من ضمن الأشعار المشرقية التي حملها لهم أبو علي القالي، وأطلع عليها الأندلسيون فترك آثاراً عميقة في الحياة الأدبية الأندلسية، وثانيهما أنَّ الوشاحين فتنوا بقصة ذي الرمة العشقية، وحاولوا إيجاد مقاربة بين تجاربهم العشقية في الموشحات وتجربة ذي الرمة لإضفاء العذرية أو المصداقية الغزلية على موشحاتهم التي أغرقت في المجون والخلاعة والتهتك»[31].

وعند ذكر الاتصال الحضاري بين عرب المشرق وأهل الأندلس لا

يمكن أن يتجاهل الباحث دور المغاربة، إذ «إن المغاربة أنفسهم أصبحوا كثيري التردد على المنطقة الأندلسية، بل إن بعضهم اقتصر في رحلته العلمية على هذه المنطقة ولم يتجاوزها إلى المشرق، فلم ينقص ذلك البتة من قيمته، ولنا في القاضي عياض أحسن مثال على ذلك، لكن كثيرين غيره كان لهم نفس المسار، فكانوا ولا شك يتعرفون على مختلف الآراء المنتشرة في الأندلس ويعودون بها إلى المغرب فمنهم من يؤيدها، ومنهم من يناقشها، وكان ذلك بالطبع يساهم في نشرها»[32].

صور بقية العشاق:

من قصص الغزل العذري المشرقي التي مثلت مادة خصبة في نظر الأندلسيين لما ينبغي أن يكون عليه الحرمان قصص عروة وجميل وعنترة، فالغزل العذري انطبع في أذهانهم بأنه مادة لإلهاب العواطف الإنسانية، فابن شرف مثلاً يرى أن عروة بن حزام صاحب عفراء وجميل بن معمر صاحب بثينة من شعراء الغزل العذري قد هلكا بسبب الحب ولا يرى بأساً من أن يسلك نهجهم:

إن أكن مت بالحب عنوة
فالشجن قد قضى منه عروه
وهو من لي فيه أسوة
وجميل قد مات كما قيل　　الردى به والحب أودى[33]

ابن الخباز يشبه نفسه بقيس بن الملوح في معاناته مع الحب، فهو يعاني كما عانى سلفه، بل إن الشاعر يجد راحة في هذه المعاناة ولذلك يدعو قلبه للشقاء بالضنى:

أنا بالظبا مفتون　　أنا بالظبا مُغرى
مثل قيسها المجنون　　لا أفيق لا أبرا

وغـــرامـــي المـــكـــنـــون   بـــاح لـــلـــورى ســـرا
فـالـفـؤاد فـي وسـواس   مـن عـظـيـم مـا يـلـقـى
لا يـــقـــر أو يـــرتـــاح   دعه بالضنى يشقى[34]

ويبالغ بعض الوشاحين في فنائهم بالحب بل إن ابن الفرس يجعل نفسه في مرتبة أعلى من جميل بثينة وعروة عفراء في الحب العذري:

أما هواكم ففي قلبي مصون
ليست مرجمة فيه الظنون
إن لم أصنه أنا فمن يكون
نـزهـت فـيـه مـقـامـي   عـن خـوض أهـل المـلام
أيـن مـنـي جـمـيـل   وعـروة بـن حـزام[35]

وتكتمل منظومة العشاق المحرومين بعنترة، فأحد الوشاحين يجعله مثالاً أعلى له في الحرمان ويواسي نفسه بأن عنترة قد أُذل من عبلة:

مـا عـذل مـثـلـي صـواب   لأن حـبـي مـلـيـح
ذلـت لـديـه الـرقـاب   وكـل قـلـب قـريـح
فـأيـن مـنـه الـذهـاب   أو كـيـف لـي أسـتـريـح
عـواذلـي مُـسـتـحـلـه   والحـب لـلـمـرء ذلـه
لـي فـيـه أسـوة عـنـتـر   لـمـا أذلـتـه عـبـلـة[36]

صورة النص الأدبي المشرقي:

استلهم الوشاحون الصور المشرقية، فهم ينظرون كشعراء الأندلس إلى المشرق بعين المحب المعجب، فالشاعر المشرقي أنموذج في نظرهم ولذلك

يضفي الوشاح على ممدوحه صفات الممدوح المشرقي، فابن اللبانة يعد نفسه المتنبي ويعتبر ممدوحه سيف الدولة:

قــد جــاءك المــتــنــبــي	يــا سـيـف هـذا الـزمـان
يـخـتـال فـي بُـرد عـجـب	بمــا حــوى مــن مــعــانٍ
يـشـدوا ارتجـالاً فـيـسـبـي	كـل الـوجـوه الحـسـان
هـذا المـلـيـح فـي الـعـمـامـة	لـــو أنــه يــتــلــثــم
لـقـلـت هـذي غـمـامـة	غطت على قمر التم[37]

وفي نص آخر تحضر صفات الممدوح المشرقي، فالشاعر المشرقي حين يمدح يمدح بطيب النسب وأصالة الحسب، هذا ابن الزقاق حينما يمدح يضفي على ممدوحه صفات المدح المشرقي ويفاخر بنسبه القحطاني:

بالهوزنيـين ســـــادة الأمـم
أثبتُّ في ساحة العُلى قدمي
هم نجوم الجوزاء والحَمـلَ
جلوا فما يُضـربون بالمثـل
بنو قحطـان مـاء المـــزن
قـل في غســان ولا تكنـي[38]

وأما عند الحديث عن مقاييس الجمال فقد وردت معظم صفات الجمال المشرقي «ففي مجال الغزل تحدثوا عن جمال المحبوبة، ووصفوها بالصفات التي أكثر منها الشعراء على مر العصور مستخدمين في هذا الصور التقليدية، فلم يحاولوا إيجاد البديل لهذه المعاني والصور، ولم يحاولوا تطويرها والتجديد فيها كما تحدثوا أيضاً عن مشاعر المحب المفتون بالجمال البعيد عن المحبوبة الظالمة بتمنعها ودلالها فقد ظلت القيم الجمالية

للمرأة تقليدية ظاهراً وباطناً، فهي المرأة الجميلة ذات الخفر والحياء»[39]، كلام الباحثة مجد الأفندي لا يمكن أن أقبله على إطلاقه، فأغلب الصور صور شرقية نعم، ولكن حدث تجديد في الموشح فصوت المرأة في الموشح مسموعاً بينما لم يكن هذا الصوت مسموعاً في الشعر المشرقي بمعنى أن المرأة لا يمكن أن تتغنى بجمال الرجل في الشعر المشرقي» وتتجاوز المرأة مجرد البوح بعواطفها إلى التصريح بشهواتها في لغة مفضوحة مغرقة في الحسية، وهو ما كان مستهجناً في الغزل المشرقي على لسان الرجل فضلاً عن أن يكون على لسان المرأة[40].

ابن زهر يضفي على محبوبته صفات أهل المشرق فهي في جمال يوسف عليه السلام وجهها كالبدر استدارة وشفاهها كالليل سمرة وخدها كالغصن رشاقة وهي في همة عنترة العبسي وهي مادرية الوصل كناية عن البخل في وصلها وهي سمحة كحاتم الطائي، فهي جامعة لصفات الجمال في نظره:

يوسفي الحسن عذب المبتسم

قمـــري الوجـــه ليـــلي اللمم

عنتري البـأس عُـلوي الهمـم

غصني القد مهضوم الوشـاح

مادري الوصل طائي السماح[41]

وأحياناً يستخدم الوشاح طريقة أهل المشرق فيجعل طيف المحبوبة يزوره في المنام مخبره عن حالها:

هاجني طيف طروق في الدياجي يطرق

مخبـري عن منـزلي هنـد محقـق[42]

وأحياناً يستخدم الوشاح الإرث التاريخي المشرقي ولكنه يوظفه توظيفاً جديداً فحرب البسوس يجعلها الشاعر دائرة بينه وبين محبوبته كناية عن الهجران:

أذكت سلمى حرب البسوس
مذ فتكت النفوس[43]

ومثالهم في البلاغة سحبان بن وائل خطيب العرب المفوه إلا أن ابن نيق يجعلهم يتفوقون عليه في بلاغتهم:

يا بطشة أطلعت أقمارها بالمغرب
لله ما أبدعت من كل حسن مغرب
سلالة جُمعت فيها سجايا يعرب
سحبان فيهم يحار أجروا ينابيع الكلام أسحارا
فلليراع افتخار بهم على سمر اللوا إكبارا[44]

ويفتخرون كذلك بمعرفة أنسابهم، فابن عربي يفتخر بأنه ينتمي إلى قبيلة طي:

أنا الإمام الذي ضم المواكب
كمثل بدر بدا بين الكواكب
أرمي الكتائب بي على الكتائب
حتى أخذت بثأري وقمت أحمي ذماري
أنا من نسل طي السادة الكبار[45]

يستخدم الوشاح الاسم النسائي المشرقي أحياناً على سبيل التعمية وخشية ذكر الاسم المباشر لامرأة بعينها حين لا يراد التصريح باسمها كما فعل ابن حزمون في توظيفه لاسم عميرة، وذلك حين يتغزل بالمذكر:

جلدت تحت الدجا عميرة   من قبل أن أطرق المليح(46)

من صور تعامل الوشاحين مع النص الأدبي ما كان يفعله بعضهم من أخذ أبيات شعر مشرقية تم إعادة صياغتها فأحياناً يأتي بالبيت معنى ومبنى وأحياناً أخرى يبقى المعنى ويتغير المبنى، فهذا ابن زهر يأخذ بيت أبي تمام المشهور ويعيد التصرف به، فأبي تمام يقول:

فـوالـلـه مـا أدري أأحـلام نـائـم   ألمت بنا أم كان في الركب يُوشع

يعيد ابن زهر المعنى نفسه في قوله:

مـا تُـرى حـين أظـعـنـا

وسـرى الـركـب مـوهـنـا

واكتسى الـلـيـل بـالـسـنـا

نـورهـم ذا الـذي أضـا   أم مـع الـركـب يـوشـع(47)

وفي نص آخر يحضر قول الشاعر المشرقي ابن الدمينة:

ألا يا صبا نجد متى هجت من نجد   لقد زادني مسراك وجداً على وجد

يتلقفه ابن رحيم وبتصرف بسيط يجعل منه مطلعاً لموشحه:

نسيم الصِّبا أقبل من نجد

لقد زادني وجداً على وجد(48)

وتزخر هذه الموشحة بالصور المشرقية وخاصة في البيت الذي يلي المطلع:

يا ريـح الصَّبـا بالله داريني

بعـرف شـذى مسـك داريـن

ووحـف رشـا بالهجـر يبريـني

وسل باللوى عن كُثب يبرين
هل استوحشت بالنأي والبعد
ما صنعت بثينة من بعدي[49]

وتستخدم أحياناً الصورة المشرقية كأداة للتحول والانتقال بين الأغراض، لهذا ابن شرف يخاطب نفسه ويطلب منها الانقطاع عن الحنين إلى صبا نجد والتحول لمدح أبي إسحاق وهو في ذلك ينهج النهج النواسي في التحول بالمقدمة الطللية:

دع صبا نجد وأنس رياه
صف أبا إسحاق وعلياه[50]

صورة المشرق الديني:

جعلت هذا المحور آخر المحاور التي أريد التحدث عنها وذلك لوفرة المادة فيه، فالحنين إلى المشرق ووصف الأماكن المقدسة والحديث عن الشوق العارم لزيارة قبر الرسول لا يأتي في بيت هنا أو هناك، بل تجد موشحات كاملة خصصت للحديث عن الشوق لزيارة الأماكن المقدسة في المشرق، كما ورد عند ابن عربي والششتري من المتصوفة، والملاحظ كثرة هذا النوع من الموشحات في الربع الأخير من عهد العرب في الأندلس «إن الحنين لم يقتصر على الزمان والمكان الأندلسي دائماً، بل توجه وجهه أخرى فلم تعد صورة الأندلس أن يصبح في خبر كان، ولم يعد هناك من رمز يتشبث به الأندلسيون، فاتجهوا وجهة أخرى صوب الديار المقدسة يلتمسون حدوث المعجزة، يبحثون عن البديل للواقع المتردي، توجهوا بأشواقهم العارمة إلى الديار المقدسة، إلى الروضة الشريفة يكررون نفس اللوعة ويرددون نفس

المنظومة بحثاً عن خلاص وعن رمز يتشبثون به، ومزجوا أشواقهم بكثير من التعابير الصوفية كما استوحوا التجربة العذبة الصوفية»[51].

تجد في هذا النوع من الموشحات غربة روحية «لقد كان الزهد في الأندلس يحمل في طياته نزعة صوفية منذ القرن الرابع، أخذت تنمو معه حتى اكتملت في صورة هذا المذهب الصوفي الفلسفي الذي تبلور فيه مفهوم الغربة الروحية التي لا تقف عند مجرد غربة الإنسان في الحياة أو غربة الروح في هذا الوجود، بل يصل بهم الأمر إلى الضيق بهذا الجسد الذي يأسر الروح ويصبح أملهم هو أن يأتي ذلك اليوم الذي تخلص فيه الروح من أسر هذا العالم ومن أسر الجسد وذلك عن طريق الموت الذي به تعود الروح إلى عالمها»[52].

ويعتبر عناني أن انتقال هذا النوع من الموشحات للمشرق كان بسبب متصوفة المغرب «وكان لانتقال متصوفة المغرب – من أمثال ابن عربي والششتري – إلى المشرق أثره البعيد في انتشار هذا اللون من الموشحات الصوفية في كل أنحاء العالم الإسلامي، وإلى تغلغله في أوساط الشعب، حتى أصبحت كلمة التوشيح مرتبطة في الأذهان بالأناشيد الدينية والصوفية»[53].

لعلي في حديثي عن صورة المشرق الديني أتحدث أولاً عن صورة الرسول صلى الله عليه وسلم في الموشحات الأندلسية.

صورة الرسول الكريم:

من أبرز الوشاحين الذين كثر الحديث عن الرسول صلى الله عليه وسلم في موشحاتهم الششتري، فهو يصف في إحدى موشحاته شدة شوقه لزيارة قبر الرسول الكريم، ويضمن ذلك البيت شكواه من قلة ذات اليد التي تمكنه من الرحيل لزيارة قبر الرسول:

لــلــنـبــي الــرســول زاد شــوق الــعــبــد
ربٍّ قـــرب وصـــول مــن شـكـا بـالـبـعـد
عـلَّ ريـح الـقـبـول يدينني من قصدي
جـار عـلـيَّ الـزمـان فـي هـوى مـن تـدري
صــمــت عــنــه أوان وجـعـلـتـه فـطـري[54]

وهـو من الذين خصصوا موشحات كاملة نظمها في مدح الرسول الكريم يقول في مطلعها إحداها:

نور الهدى قد لاح لي عاذلي
وتهت في الأسرار لما لاح لي

ومنها:

إلى الحبيب جعلوا مرامهم
وفي محل أنسه أقامهم
شرفهم بذكره وأكرمهم
فسلموا أمورهم للفاعل
في كل حكم وقضاء نازل[55]

وله موشحة أخرى يعدد فيها مناقب الرسول الكريم، مطلعها:

حــبُّ رســول الـلــه ديـنــي لِــمَ لا وقـــد جـــلا
غـيـاهـب الـشـك بـالـيـقـين

ومنها:

أرســلـــه الـــلـــه لـــلـــعـــبـــاد بـــادر بـــحـــكـــمـــه

لمـــا أبـــوا جـــاء بـــالجـــهـــاد هـــاد لـــقـــومـــه
يـــا صـــاحـبـــي قـــف بـكـل نـــاد نـــاد بـــاســـمـــه
تـعـطـى بـذي الـقـوة المـتـين أهـــلاً ومـــنـــزلا
فـي حضـرة الـقدس دون هـون[56]

وله من نص آخر يصف شدة شوقه وقد غادر صحبه إلى المشرق وهو لم يستطع المغادرة:

شـدوا الـركـاب وسـاروا لـم يـحـمـلـوا المـشـوق
والـقـلـب فـيـه نـار قـد لاحـت الـبـروق
نـالـوا المـنـى وزاروا قـبـراً بـه المـعـشـوق
قـبـر الـحـبـيـب مـسـك وطـيـب شـهـد يـطـيـب
الـــهـــاشـــمـــي الحـــاتمـــي....... مـــي
ذو المـعـجـزات الـواضـحـات الـبـيـنـات
آيـــاتـــه ثـــواقـــب ومـــا لـــهـــا حـــســـام
أجـلـى جـلالـهـا ومـا لـهـا تمـام[57]

ومن الوشاحين الذين أكثروا من مدح الرسول كذلك ابن الصباغ وهو يتمنى أن ينعم بزيارة قبر الرسول قبل أن تحين وفاته:

نـحـو هـاتـيـك الـربـوع فـاجـهـدوا كـد الحـمـول
وإلـى قـبـر الـشـفـيـع اعـمـلـوا سير الـرحـيـل
أن تـكـن خـلـي مـطـيـعـي يمـن خـيـر رسـول
كـن لـي يـارب مـعـيـنـا وصـل الـصـب الحـزيـنـا
قـبـل أن يـحـين حـيـنـي وأرى المـوت يـقـيـنـا[58]

ومن نصوصه كذلك في مدح الرسول قوله:

لأحمد المصطفى مقام
جل علا فلا يرام
بنوره يهتدي الأنام
فأي شمس وأي بدر قد أطلعته لنا السعود[59]

وله نصوص أخرى تدور حول مدح الرسول والرغبة في زيارة قبره[60].

وتجد الوشاح في مواضع أخرى يوسع من دائرة المكان الديني المشرقي فيكنى بنجد عن أرض الجزيرة العربية التي تضم أرضها قبل الرسول ومناله في الحياة زيارتها:

إذا لاح لمع البرق	من أكناف نجد
دعاني إليه شوقي	وإفراط وجدي
إلى قبر خير الخلق	سأجهد جهدي
لعلي أقضي الأوطار	وأعطى مزاره
فعني تمحي الأوزار	إذا زرت داره[61]

وللثلاليسي إشارة يتيمة في إحدى موشحاته يمدح فيها الرسول ويتمنى زيارة قبره:

يا سعده من زار	قبر النبي المصطفى
محمد المختار	قطب المعالي والوفا
في مدحه قد حار	الخلق طراً وكفى
في محكم القرآن	وشرحه والسير
فضله الرحمن	على جميع البشر[62]

ومن اللافت للنظر غياب مدح الرسول المباشر في نصوص ابن عربي وهو من كبار المتصوفة فهو من ناحية الكم أكثرهم موشحات صوفية ولكن لا تحضر صورة واضحة للرسول الكريم في موشحاته كالششتري وغيره.

صورة الأماكن المقدسة: الحرمين الشريفين [مكة والمدينة]

صورة مكة: «الحرم»:

ترجم الوشاحون مشاعرهم تجاه الأماكن المقدسة صوراً حضرت فيها خصائص المشرق كاملة، فمثلاً ابن عربي وهو ذاك الوشاح المتصوف يذوب عند رؤية البيت الحرام، لأن هذه الرؤية تحفزه لمزيد من العمل الذي يفضي إلى التوحد مع الذات الإلهية حسب رؤية المتصوفة:

عندما لاح لعيني المتكا ذبت شوقاً للذي كان معي
أيها البيت العتيق المشرف
جاءك العبد الضعيف المسرف
عينه بالدموع شوقاً تذرف
غربة منه وفكراً فالبكا ليس محموداً إذا لم ينفع[63]

وينفي وشاح آخر تعلق قلبه بحب النساء ويورد أسماء مشرقية من مثل ليلى وسعاد والرباب ويثبت تعلق قلبه بالبيت الحرام والركن والحجر الأسود ومقام إبراهيم وماء زمزم:

لم يهف قلبي لحب ليلى ولا سعاد ولا الرباب
لاقى شجوناً ونال ويلا من هام في ذلك الجناب
بل مال مني الفؤاد ميلا لمن له الحب لا يعاب
قلبي والله مستطار مذ حلَّ في بيته الحرام
ذي الحِجر والركن خير ركن وزمزم الخير والمقام[64]

صورة المدينة المنورة:

ارتبطت صورة المدينة المنورة «طيبة، يثرب» بصورة الرسول الأعظم صلى الله عليه وسلم، فهي تحوي قبره ولذلك كانت أكثر حضوراً في الموشحات من مكة المكرمة، وتتكرر طيبة كثيراً في معجم ابن الصباغ الشعري فهي مناله المبتغى في الحياة، ويجعل الظواهر الجوية سبباً لتذكر الديار المقدسة، فالبرق يُذكره بطيبة ولكنه يخشى من عوائق الزمان ويقرر تعفير وجهه بالتراب إذا منعته الظروف من السفر للمشرق ويعتبر زمانه المانع من السفر ليلاً والزمان الذي يمكنه من الرحيل للمشرق صباحاً، ولكنه لا يفتر يتذكر موانع السفر وهي في نظره بُعد المسافة وقلة المال ويكني عن قلة المال بقص الجناح:

يـهـيـجـه لمـع الـبـوارق ... مـن طـيـبـة حـين تـشـام
فـإن تـعـقـنـي الـعـوائـق ... ألـصـقـت خدي بـالـرغـام
يـا دار هـل يـدنـو المـزار ... فـيـعقب الـلـيـل الـصـبـاح
لـهفـي عـلـى بـعـد الـديـار ... وقـص أريـاش الجـنـاح
مـتـى أرى أحـدو الـقِـطـار ... فـقـد بـرانـي الانـتـراح
أشـدوا المـطـايـا الـسـوابـق ... مُـزمـر مـا عـنـد المـقـام
ثـغـر الـزمـان المُـوافـق ... حـيـاك مـنـه بـابـتـسـام(65)

وفي نص آخر له تتكرر الصورة السابقة نفسها وبتصرف في بعض المفردات:

بأرض طيبـة معـهـــد
شـوقي إليـه مجــــدد

* * *

هـل لـي بتلـك الطلــــول
من زورة ومـقيــــــــــــل
يا قبـــر خـير رســــول
متـى يـــراك فيســـــعد
صـــب ببعـــدك مكمـد
مــذ قـد بــراه انتـــزاح
وقـــص منـه الجــــنـاح
لـــه إليــــك ارتيـــاح
بالغــرب أضحـى مقيـد
والضعف والشيب يشهد(66)

ويشتكي في نص آخر من قلة ذات اليد التي تعوقه عن الرحيل إلى طيبة:

نأت بي الأوطان عن حضرة الإحسان   ولا مـــعـــين
فـمن لـذي أحـزان لطيبـة قد كـان   لـــه حــنـــين

* * *

شـطـت بـي الـدار فـيـالـشـوقـاه   لـــيـــثـــرب
أحـبـابـه سـاروا والـبـين أقـصـاه   بـــالمـــغـــرب
فـي قـلـبـه نـار تـذكـيـه أمـواه   فـلـتـعـجـب
لو سابق الإخوان في ذلك الميدان   أضحى مكين
فحالف الأشجان واصحب مع الأحيان   قلباً حزين(67)

وقد لاحظ عدنان مصطفى أن الزهد مزج بالتصوف في هذه الموشحات «وهو مليء بالمصطلحات الصوفية التي لا يمكن للوشاح أن يستبدلها بغيرها من الألفاظ التي تؤدي نفس المعنى، وهذا حتماً سيعقد عليه الأمر في البحث عن الألفاظ ذات القوافي المناسبة»[68].

وتحضر طيبة والشوق إلى زيارتها كذلك في بعض الموشحات المجهولة الأصحاب، فهذا وشاح مجهول يعبر عن شوقه لطيبة ويبدو من خلال النص أن صاحبه ذو نزعة صوفية، فهو يفضل حياة الشظف في طيبة على النعيم في الأندلس، ويضمن النص في نهايته دعوة لزيارة طيبة:

ولست من سكرتي مفيقا — حتى أرى حجرة الرسول
فإن يسهل لي الطريقا — فذاك أقصى مني وسول
متى ترى عيني العقيقا — ويفرح القلب بالوصول
كم قلت والصبر مستعار — للركب إذا غادروا المنام
ونسمة الشوق حركتني — وزاد بي الوجد والغرام

* * *

قوموا فقد طال ذا الجلوس — وبادروا زورة الحبيب
تاقت إلى طيبة النفوس — لا عيش من دونها يطيب
لا حبذا دونها الغروس — والماء والشادن الربيب
وحبذا الرمل والقفار — والعُربُ في تلكم الخيام
وأم غيلان ظللتني — والأيك والأثل والثمام[69]

ومم يدعو للعجب عدم حضور القدس ضمن الموشحات الصوفية أو تلك التي تحدثت عن الأماكن المقدسة بالرغم من أنها حضرت عند المؤرخين «قبل سقوط بيت المقدس في أيدي الصليبيين كانت نظرة الأندلسيين والمغاربة

إليها، تختلف عن نظرتهم بعد وقوعها في أيديهم، ففي الفترة الأولى كانوا ينظرون إلى القدس نظرتهم إلى مدينة مقدسة من واجبهم زيارتها والتبرك بما فيها من مشاهد إسلامية مقدسة، في مقدمتها المسجد الأقصى وبعض المشاهد الأخرى»(70). ولكنها برغم ذلك لم تحضر في الموشحات.

وكما غابت القدس غابت كذلك القاهرة في الموشحات وهي التي كانت «ممراً – لابد منه – يمر به جميع الذين كانوا يقصدون المشرق من علماء الأندلس والمغربين وأفريقية، يبغون الحج أو طلب العلم أو الثراء، وكانت القاهرة والإسكندرية أعظم المدن التي يلقاها هؤلاء القاصدون إذا أخرجوا من ديارهم اتساعاً وضخامة وعمران ووفرة سكان، فكانوا ينظرون كل ما فيهما بعيون مفتوحة يلفت انتباههم كل ما لم يألفوه في قطرهم مستهجنين أو معجبين»(71).

توظيف صورة المشرق الديني:

استلهم بعض الوشاحين صورة المشرق الديني ووظفوها بصورة مغايرة للمألوف، فمثلاً ابن الصابوني يأخذ الآية الخامسة من سورة الفجر ﴿هل في ذلك قسم لذي حجر﴾ ويعيد استخدام المفردات نفسها والأسلوب (القسم) نفسه ويقلب الدلالة إلى طول ليل العاشق، فيقول:

قسماً بالهوي لذي حجر

ما لليل المشوق من فجر(72)

ومن النصوص التي يقلب فيها الشاعر صورة الأماكن المقدسة، ويعيد توظيفها نص التطيلي إذ يسقط صفات الحج وأعماله على المحبوبة ومسكنها، وذلك حين يجعل محبوبته كعبة تحج إليها القلوب، ويوظف في نصه مصطلحات الحج: فالتلبية موجودة، ولكنها تلبية بزيارة الكعبة

(المحبوبة) مناكفة في الرقيب، والحج يحتاج إلى هدي والهدي هنا قلب الشاعر، ومن أركان الحج رمي الجمار والوشاح يرمي دموعه عوضاً عنها، يعلق إميليو غرسيه غومس على هذه الصورة بقوله: «يستخدم الشاعر في مخاطبته حبيبته صوراً يستوحيها من المقدسات: مثل الكعبة والحج والهدي والاعتمار»[73].

يقول التطيلي في نصه:

يا كعبةً حجَّت إليها القلـوب

بين هوى داع وشوق مُجيب

دعـــوة أواه إلـيها منيـــب

لبَّيك لا ألوي لقـول الرقيـب

جُد لي بحج عندها واعتمار   ولا اعتذار

قلبي هدى ودموعي جُمـــار[77]

وابن بقي يستلهم طريقة عمر بن أبي ربيعة في الغزل حول البيت الحرام وأثناء الطواف وتقبيل الحجر يجعل ذلك في إحدى مطالعه:

من طالب   ثأر قتلى طبيات الحدوج

فتانات الحجيج

* * *

نرميـــهم بســـهام

حول البيت الحرام

فالشاحب   يشتهي قطف شقيق الأريج

قالـت يا عاشـقي جِـــي[75]

وأحياناً يشبه الوشاح ممدوحه بكعبة المساكين التي يستجيروا بها من ظلم الزمان ويستشعروا فيها الأمان ومنهم أبو ينق حين يقول:

لذ من الزمان بـالجـود مـن الـنـدب
فهو ذو بنان مثل الغيث في الجدب
غاية الأمان في معترك الحرب
كعبة النوال فيها للمساكين
حجة وعمرة من عز وتمكين[76]

والفكرة نفسها يكررها في نص آخر:

يا كعبة الحاج لا عدمت ما أوليته
كم منزل أمحلا بالجود قد أمرعته
يا قاصداً أملا بُلِغت ما أمَّلته
عرج بسبته دار ضمت على جيد المرام أزرارا
وأطلعت للفخار لمعن بمثواها ثوى أنوارا[77]

ويرسم أحد الوشاحين صورة جمالية لمحبوبته مستلهماً صور الجمال المشرقي، فهي بدر في الظلام، وهي كعبة الحسن التي يُرخص من أجلها الشاعر نفسه ولا يبالي بالقتل في سبيل الوصول إليها:

انظر إلى البدر تحت الحلك
من الأزرة طالعاً على فلك

* * *

أجرع على رغم أهل العذل
من اللَمى واللِّحاظ النُجل

صرْفَ الحياة وصرف القتل
وقل لمن عذَّبت بالمَطل
يا كعبةَ الحُسن للنفس بك
حجَ وعمرة وجوارحي نُسُكي(78)

الخاتمة:

تباينت صور المشرق في الموشحات الأندلسية تبعاً لرؤية الوشاح والزاوية التي نظر من خلالها للمشرق، فعلى حين حضرت صور المشرق الديني بقوة، جاءت صورة المشرق الثقافي أقل حضوراً وحضر المشرق الحضاري على استحياء في الموشحات الأندلسية.

جاءت صور المشرق الحضاري مقترنة إلى حد بعيد بالحضارات المشرقية التي قطنت منطقة الجزيرة العربية وبلاد الرافدين وبلاد الشام ومصر، إذ ربط الوشاحون بين الحضارة البابلية وبلاد الرافين، وقرنوا حضارتي حمير وسبأ باليمن، وجاءت إشارات عابرة لأماكن من المشرق العربي ولشخصيات منه كذلك في إطارها الحضاري.

أما المشرق الثقافي فقد كان أكثر حضوراً من سابقه، فقد تركت قصص العشق المشرقي أثراً كبيراً في نفوس الأندلسيين، ولذلك استلهم الوشاحون قصة ذي الرمة بشكل مكثف يفوق غيره من العشاق، إذ وردت إشارات لهذه القصة عند سبعة وشاحين بينما جاءت إشارات عابرة لبقية العشاق من أمثال جميل بثينة وعروة بن حزام وقيس بن الملوح وعنترة.

وقد أثر النص الأدبي المشرقي على الوشاحين، فبعضهم أخذ بعض الأبيات لشعراء من المشرق وأعاد توظيفها بنصها، وبعضهم أخذ المعنى

وأعاد نظمه وقلد آخرون الأسلوب والألفاظ والصور والأخيلة لشعراء المشرق.

استلهم الوشاحون صورة المرأة المشرقية أحياناً في موشحاتهم إلا أنهم جددوا في تناولهم لصورة المرأة من خلال حضور صوتها في الموشح ومنحوا هذا الصوت تجديداً على مستوى الرؤية والمضمون.

أما المشرق الديني فقد حضر بعدة أنماط، فمن الوشاحين من حرص على التعبير عن شوقه وحبه للرسول من خلال موشحاته، ومنهم من قرن بين صورة الرسول وصورة المدينة المنورة وتحدث آخرون عن مكة.

ولكن مما يأسف له غياب مدينتين عربيتين مشرقيتين، لهما ارتباط مباشر بالأماكن الدينية المشرقية هما القدس والقاهرة، فالقدس تعتبر في نظر المسلمين أولى القبلتين وثالث الحرمين ولكن للأسف لم تحضر لها صورة واضحة في الموشحات الأندلسية، وكذلك ممرهم للمشرق مدينة القاهرة.

كما وظف الوشاحون النص الأدبي المشرقي تعاملوا كذلك مع النص الديني فبعضهم أعاد توظيف الآيات القرآنية وآخرين استخدموا المصطلحات المتعلقة بأمور العبادات في موشحاتهم كتوظيف جديد لمفردات النص الديني.

هكذا جاءت هذه الدراسة حسب ما توفر لي من وقت وجهد، آمل أن أكون قد عرفت من خلالها بصور المشرق كما وردت عند الوشاحين الأندلسيين.

الهوامش

1) المندل: العود الطيب الرائحة، انظر المعجم الوسيط، ربراهيم مصطفى وآخرون، المكتبة الإسلامية، استانبول، الطبعة الثانية 1972، ص 911.
2) الزرجون: كقربوس شجر العنب أو قضبانها، انظر القاموس المحيط الفيروزآبادي، الجزء الأول، دار إحياء التراث العربي، الطبعة الأولى 1991م، ص 401.
3) ديوان الموشحات الأندلسية، سيد غازي، المجلد الأول، منشأة المعارف، الإسكندرية، الطبعة الأولى، 1979م، ص 136.
4) المرجع السابق، مج 1، ص 358.
5) المرجع السابق، مج 2، ص 57.
6) المرجع السابق، مج 2، ص 96، 97.
7) ديوان الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، مج 1، ص 13.
8) المرجع السابق، مج 1، ص 19.
9) خود: الحسنة الخلق، الشابة أو الناعمة، جمعها خودات وخود، انظر القاموس المحيط، الجزء الأول، مرجع سابق، ص 561.
10) ديوان الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، مج 1، ص 56، 57.
11) تفسير القرآن العظيم، لابن كثير، الجزء الثالث، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، الطبعة الأولى، 1993م، ص 186.
12) ديوان الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، مج 2، ص 290، 291.
13) المرجع السابق، مج 2، ص 444.
14) ديوان الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، مج 1، ص 121.
15) المرجع السابق، مج 1، ص 256.
16) المرجع السابق، مج 1، ص 309.
17) ديوان الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، مج 1، ص 52.
18) المرجع السابق، مج 1، ص 14، 15.
19) المرجع السابق، مج 2، ص 220.
20) المرجع السابق، مج 2، ص 426.
21) ديوان الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، مج 1، ص 34، 35.

22) توظيف التراث في الموشحات الأندلسية، رافع محمد الكساسبة، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة مؤتة، 2006م، ص 161.

23) تاريخ الأدب العربي، شوقي ضيف، العصر الإسلامي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة السادسة، 1963م، ص 389

24) ديوان الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، مج 1، ص 197.

25) المرجع السابق، مج 1، ص 414، 415.

26) مرجع سابق، مج 2، ص 58.

27) ديوان الموشحات، المرجع السابق، مج 2، ص 58.

28) توظيف التراث في الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، ص 163.

29) ديوان الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، مج 2، ص 141.

30) المرجع السابق، مج 2، ص 368.

31) توظيف التراث في الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، ص 164.

32) حول مرور ابن تومرت بالأندلس في طريقه إلى المشرق، عمر بن حمادي، مجلة دراسات أندلسية، العدد السادس 1411، 1991م، ص 24.

33) ديوان الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، مج 2، ص 25.

34) المرجع السابق، مج 1، ص 117، 118.

35) ديوان الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، مج 2، ص 124.

36) المرجع السابق، مج 2، ص 662، 663.

37) ديوان الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، مج 1، ص 237، 238.

38) المرجع السابق، مج 1، ص 470.

39) الموشحات المشرقية وأثر الأندلس فيها، د. مجد الأفندي، دار الفكر دمشق، الطبعة الأولى 1999م، ص 36.

40) ظاهرة التماثل والتميز في الأدب الأندلسي، د. سليم ريدان، منشورات كلية الآداب جامعة منوبة، تونس، الطبعة الأولى 1997م، ص 443.

41) ديوان الموشحات، مرجع سابق، مج 2، ص 119.

42) المرجع السابق، مج 2، ص 7.

43) ديوان الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، مج 2، ص 44.

44) المرجع السابق، مج 1، ص 510.

45) المرجع السابق، مج 2، ص 253.

46) المرجع السابق، مج 2، ص 126.

47) ديوان الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، مج 2، ص 117.

48) المرجع السابق، مج 1، ص 358.

49) المرجع السابق، مج 1، ص 358.

50) ديوان الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، مج 2، ص 51.

51) الغربة والحنين في الشعر الأندلسي، فاطمة «طحطح، منشورات كلية الآداب، الرباط، الطبعة الأولى 1993م، ص 48، 49.

52) الغربة في الشعر الأندلسي عقب سقوط الخلافة، أشرف علي دعدور، دار نهضة الشرق، القاهرة، الطبعة الأولى، 2002م، ص 173، 174.

53) الموشحات الأندلسية، محمد زكريا عناني، عالم المعرفة، يوليه، 1980م، ص 68.

54) ديوان الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، مج 2، ص 350.

55) ديوان الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، مج 2، ص 359.

56) المرجع السابق، مج 2، ص 364.

57) المرجع السابق، مج 2، ص 384.

58) ديوان الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، مج 2، ص 386.

59) المرجع السابق، مج 2، ص 403.

60) انظر ديوان الموشحات الأندلسية، مج 2، ص 405، 407.

61) المرجع السابق، مج 2، ص 415.

62) ديوان الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، مج 2، ص 560.

63) المرجع السابق، مج 2، ص 318.

64) المرجع السابق، مج 2، ص 668.

65) ديوان الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، مج 2، ص 289، 390.

66) ديوان الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، مج 2، ص 394، 395.

67) المرجع السابق، مج 2، ص 400.

68) الجديد في فن التوشيح، عدنان صالح مصطفى، دار الثقافة، الدوحة، الطبعة الأولى 1986، ص 232.

69) ديوان الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، مج 2، ص 394، 669.

70) القدس في نظر الأندلسيين والمغاربة خلال العصور الوسطى، علي أحمد، مجلة دراسات أندلسية، العدد (24) شوال 2000/1421م، ص 57، 58.

71) المشرق في نظر المغاربة والأندلسيين في القرون الوسطى، صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، بيروت، الطبعة الأولى 1963م، ص 57.

72) ديوان الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، مج 2، ص 152.

73) ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي، إميليو غرييه غوث، ترجمة محمود علي مكي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999م، الطبعة الأولى، ص 64.

74) ديوان الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، مج 1، ص 262.

75) ديوان الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، مج 1، ص 472.

76) المرجع السابق، مج 1، ص 497.

77) المرجع السابق، مج 1، ص 510.

78) ديوان الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، مج ٢، ص 618.

الدوريات

1) علي أحمد، القدس في نظر الأندلسيين والمغاربة خلال العصور الوسطى، مجلة دراسات أندلسية، العدد (24) شوال 2000/1421م.

2) عمر بن حمادي، حول مرور ابن تومرت بالأندلس في طريقه إلى المشرق مجلة دراسات أندلسية، العدد السادس 1411، 1991م.

المصادر والمراجع

3) إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية، استانبول الطبعة الثانية، 1972م.

4) ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، الجزء الثالث، مؤسسة الكتب الثقافية بيروت، الطبعة الأولى، 1993م.

5) الفيروزآبادي، القاموس المحيط، الجزء الأول، دار إحياء التراث العربي، الطبعة الأولى، 1991م.

6) إميليو غرسيه غومس، ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي، ترجمة محمود علي مكي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، 1999م.

7) رافع محمد الكساسبة، توظيف التراث في الموشحات الأندلسية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة مؤتة، 2006م.

8) صلاح الدين المنجد، المشرق في نظر المغاربة والأندلسيين في القرون الوسطى، دار الكتاب الجديد، بيروت، الطبعة الأولى 1963م.

9) سيد غازي، ديوان الموشحات الأندلسية، المجلد الأول، منشأة المعارف، الإسكندرية، دار الكتاب الجديد، بيروت، الطبعة الأولى 1979م.

10) سليم ريدان، ظاهرة التماثل والتميز في الأدب الأندلسي، منشورات كلية الآداب جامعة منوبة، تونس، الطبعة الأولى 1997م.

11) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر الإسلامي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة السادسة، 1963م.

12) عدنان، صالح مصطفى، الجديد في فن التوشيح، دار الثقافة، الدوحة، الطبعة الأولى 1986م.

13) فاطمة طحطح، الغربة والحنين في الشعر الأندلسي، منشورات كلية الآداب، الرباط، الطبعة الأولى 1993م.

14) مجد الأفندي، الموشحات المشرقية وأثر الأندلس فيها، دار الفكر، دمشق، الطبعة الأولى 1999م.

15) محمد زكريا عناني الموشحات الأندلسية، عالم المعرفة، يوليه 1980م.



جمالية الإيقاع في شعر العباس بن الأحنف

المصطفى اللوزاني(*)

كلمة البدء:

إن النص الشعري كلما أصبح ضارباً في عمق التاريخ كلما ازداد فاعلية وتأثيراً في متلقيه.

ولهذا فارتباطي بهذا الشاعر وشعره عشق مضاعف؛ فهو كتابة في نمط شعري طالما جذبني إليه، ومكون من مكونات التراث الشعري الذي يسكن فينا ويستقر في أعماقنا حتى النسغ. إنه عشق أتوخى من خلاله تحديث رؤيتنا لتراثنا الشعري وتعميق وعينا المنهجي به قصد إنتاج خطاب نقدي يوازيه ويستلهم مستجدات المناهج النقدية الحديثة والمعاصرة.

ضمن هذا السياق تبين لي أن من بين عناصر الجاذبية فيه – باعتبارة بنيةً دالةً – الإيقاع. ولذلك جعلت منه موضوعاً لقراءتي بحكم إثارته وتأثيره.

مدخـــل:

إن أهم ما يميز الخطاب الشعري عن غيره من الخطابات العادية هو البعد الفني المتميز الذي «يثير ويستفز – بحد ذاته – القارئ أو

(*) أستاذ/ ناقد/ المغرب.

المسـتمع، فيجعله معجباً ومنفعلاً بالأثر، وداخلاً إلى عالمة من جهة إيقاعه ونبره لا مضمونه الفكري أو شحنة الانفعالات المعبر عناه»[1].

انطلاقاً من هذه الفكرة يمكن أن نقول إن الإيقاع مكون جوهري في بنية النص الشعري، يستمد مشروعية دراسته من كونه أهم عنصر بانٍ له من خلال نسق من التتابعات والإرجاعات ذات الطابع الزمني والموسيقي.

وما يجسد هذا النسق هو الأوزان الشعرية التي تتكون من وحدات إيقاعية تنتهي بأصوات متماثلة هي القافية؛ حيث ينخرط الوزن العروضي في إطار النص الشعري ليفقد طابعه التجريدي، ويتفاعل مع عناصر لغوية وموازية للغة مشكلاً الإيقاع المنجز.

وهكذا اعتبرت مسألة الإيقاع شكلاً من أشكال انزياح الخطاب الشعري عن بقية أنواع الخطاب حيث اهتم النقاد – قدماء ومحدثين – بالبعد الإيقاعي وعدوه عنصراً قاراً في كل خطاب شعري. ومن هنا تم الإلحاح «على أن الشعر: هو تسليط نظام إيقاعي على نظام لغوي»[2]، فأشاروا عند وصف مراحل العمل الشعري إلى أن الشاعر إذا أراد أن يؤلف قصيدة «يمخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، ويعد له ما يلبسه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي والوزن الذي يسلس له القول عليه»[3].

ومعنى هذا أن «صاحب الكلام المرصوف المسمى شعراً يزيد الكلام وزناً وقافية»[4]. ولكن هذا لا يعني – طبعاً – أن الشعر مجرد وزن وتقفية، بل إن هذا التصور يتضمن وعياً صريحاً بأن الشعر كلام متفرد. إنه ليس وجهاً من وجوه اللغة، بل إنه اللغة وقد أضيف إليها من صميمها عنصر آخر غير لغوي أجبرها على التشكيل وفق ما يتطلبه من إبدال وتحويل للنمطية المألوفة في تصريف الكلام»[5].

ولذلك، فإن الأوزان العروضية التي وضعها الخليل في العربية مثلاً ليست في أصلها إلا صوراً مجردة لإيقاعات كانت قد تحققت في شعر العرب القديم؛ أي أنها مجرد إيقاعات محققة لإمكانات في الإيقاع غير متناهية.

فالأوزان هي بمثابة الفروع المتولدة من طاقة إيقاعية أوسع، وهي بهذا المعنى تمثل الجزء، والإيقاع يمثل الكل، ومما يؤكد ذلك أن الإيقاع، وإن كان أغلب على الشعر، فإنه قد يظهر في النثر، وأن الشعر الموزون على البحور الموروثة قد لا يكون له من الإيقاع إلا ما تمثله فيه الأوزان المشتركة، مما ينتج عنه أن الشعر يندرج ضمن دائرة الكلام، ولكنه نوع آخر منه. لقد شهد بواسطة الإيقاع، نوعاً من التشكيل الجديد. وفي هذا إقرار ضمني بأن الشعر غير موجود بذاته. إنه يتولد عن التزاوج الذي يحصل بين نظامين أحدهما إيقاعي والآخر لغوي. إنه نتاج عملية بناء بحيث يغدو من المسلم به أن جمالية الشعر وفرادته «تنبثقان، أساساً، عن عملية الائتلاف التي تحصل بين النظام اللغوي والنظام الإيقاعي فيصير البيت – نتيجة هذا – «كأنه كلمة واحدة، وتصبح الكلمة بأسرها كأنها حرف واحد»[6]، ثم تستمر عملية الائتلاف هاته بالتناغم الصوتي – الدلالي إلى المنتهى. وبذلك تصبح عملية المزاوجة بين البنيتين: الإيقاعية واللغوية بمثابة القانون التوليدي المركزي الذي يسهم في بلورة الحدث أو الفعل الشعري.

إن الإيقاع لا يتولد عن تكرار التفعيلات، «بل يصبح بعداً آخر في اللغة لا يلتقطه السمع وحده؛ ذلك أنه يغزو الوعي والإدراك في نفس اللحظة. وبمعنى آخر، إن الإيقاع لا يتولد عن الصورة الصوتية فحسب، بل ينبثق، أيضاً، عن شبكة العلاقات الدلالية التي تقيمها الكلمات فيما بينها»[7]. ومن ثمة« "فهو حشد من الأمواج الصوتية والمعنوية التي تشهد نوعاً من التسلسل الدوري المنتظم، وتؤدي القافية في كل ذلك دوراً هاماً؛ فهي تسهم في رفد

الإيقاع الخارجي، تضطلع في الآن نفسه بدور المولد الذي يشارك في دفع حركة الإيقاع الداخلي إلى الأمام»(8).

إن الحركة التي يسلكها الإيقاع عبر النص الشعري هي حركة خفية كحركة الروح في الجسد. ولما كان الإيقاع راجعاً إلى الإدراك الجمالي، فإنه سيصبح مسألة من المسائل التي تستعصي على التحديد، بل إنه لا يمكن أن يقوم إلا بمعايير جمالية. وبما أن هذه المعايير نسبية، هي الأخرى، لا تضبطها قواعد محددة، فإن الإيقاع يصبح في حد ذاته قضية من أبرز القضايا التي يؤدي فيها قانون النسبية دوره كاملاً.

ولذلك، فإن صعوبات كثيرة تواجه أي دارس للإيقاع في الشعر العربي؛ وبخاصة فاعليته في تشكيل المعنى. قد نحس إحساساً قوياً بهذه الفاعلية وتأثيرها في تثبيت العمق المعنوي، لكن دراسة الكيفية التي تؤدي فيها هذه الفاعلية عملها قد تكون بعيدة عن قدرتنا على الإحاطة بكل جوانبها، إذ مهما حاولنا إدراك بعض الظواهر الإيقاعية وتفسيرها، فإن ظواهر أخرى تظل بحاجة إلى إحساس خفي خاص وبعيد عن أي تفسير ممكن.

ولما كان الإيقاع مكوناً جوهرياً في الخطاب الشعري معبراً عن انفعالات النفس، وشحناتها الوجدانية، فقد يكون لكل تجربة شعرية إيقاع خاص بها، ينسجم معها.

ونتساءل هنا: ما هي تجليات أو عناصر البنية الإيقاعية في شعر العباس بن الأحنف؟ وما مدى انسجامها وتجربته الشعرية العذرية؟ ثم أخيراً هل هناك إيقاع خاص يميز شعره؟

وقد ارتأينا أن نعتمد في تحليلنا لمستوى البنية الإيقاعية في شعر العباس على التكرار.

التكـــرار:

لقد تم توسيع فكرة التكرار من قبل الشكلانيين الروس؛ وخاصة رومان ياكبسون (Roman Jackobson) الذي اعتبره أساساً من أسس بناء النص الشعري، وهو ما استمر لدى يوري لوتمان (Youri Lotman) فيما بعد. وقد جعل منه هذا الأخير، أيضاً، عنصراً مركزياً في بناء النص الفني؛ ومنه النص الشعري.

يقول: «في الحدود التي يتكون فيها كل نص كتوليف تركيبي لعدد محدد من العناصر، يكون حضور التكريرات أمراً لا مفر منه»(9). ويستخلص قائلاً: «يكفينا تحديد النص كنص فني حتى يدخل في البناء حدس دلالية كل التنظيمات التي أخذت فيه مكانها. ولن يكون أي تكرير محتملاً، منذ ذاك، بالنسبة للبنية. ومن ثمة، فإن تصنيف التكريرات يصبح إحدى الخصائص المحددة لبنية النص»(10).

واضح، إذن، أن التكرار مسألة أساسية في بنية الخطاب الشعري إذ يكرر الشاعر كل شيء ابتداءً من أصغر وحدة صوتية وهي (الفونيم) إلى أكبر وحدة وهي الجملة أو التركيب النحوي، وقد يكرر «أصواتاً بعينها أو حركات بعينها، أو مقاطع بأكملها، أو يكرر ألفاظاً أو تراكيب بعينها، بل قد يكرر شطراً من البيت كاملا»(11).

ويرى ابن رشيق «أن التكرار أكثر ما يقع في الألفاظ دون المعاني»(12). والحق أنه يكثر في الألفاظ كما يكثر في المعاني لأن «معاني الشعر الكبرى لا تتألف من لفظه فحسب، ولا من الفكرة التي فيه فحسب؛ وإنما من هذين مضافاً إليهما الوزن ببحوره وقوافيه. فالتكرار يتناول جميع هذه المسائل»(13).

وفي كل حالة من هذه الحالات نستشف أن التكرار في الجيد من الشعر يرمي إلى تحقيق أهداف كثيرة منها:

- إحداث الأثر الموسيقي الذي تسر له الأذن عند سماعه.
- وتوكيد الألفاظ والمعاني التي تخضع للتكرار.
- وهو، أخيراً، يمنح النص الشعري تكامله الفني على المستوى النغمي والشكلي والمضموني، ويشد مفاصله.

بين، إذن، أن التكرار خاصية جوهرية ضمن بنية النص الشعري نظراً لما ينطوي عليه من إمكانيات تعبيرية ترسخ دوره الدلالي. وقد تجلى التكرار داخل شعر العباس بن الأحنف في ثلاثة أنماط هي:

1-1 - تكرار الحروف:

إن التكرار (التماثل الصوتي) من الأمور البدهية التي تلازم اللغة الشعرية كما أسلفنا. وهو بذلك يكشف عن الطاقات التعبيرية الخاصة بالشاعر في التحكم في اللغة وصوغ ألفاظها وتسخيرها في تفجير ما يجيش في دواخله من أفكار ومواقف ومشاعر. بل أكثر من هذا، إنه علامة من علامات تكسير وتجاوز عائق المحدودية الصوتية واللغوية في إجلاء الغموض عن المعاني الشعرية.

وضمن هذا المستوى نستحضر وجهة نظر الدكتور محمد مفتاح الذي يتحدث من زاوية الرمزية الصوتية فيذكر: «أن الباحثين لم يضعوا بعد شروطاً ضروريةً وكافية لحصرها وضبطها»(14). ثم يستدرك قائلاً: «على أن هناك شرطاً ضرورياً؛ ولكنه غير كاف وهو تراكم أصوات معينة أكثر من غيرها في البيت أو المقطوعة أو في القصيدة»(15).

ولذلك فمسألة الإحصاء ستكون واردة، ولكن مع مراعاة المعطيات النصية والسياق الداخلي الخاص الذي كثيراً ما يؤدي في ظهور الأصوات. ولكن كيف السبيل إلى ذلك؟

سنستهل تحليلنا للتكرار الصوتي الداخلي وأهميته في التعبير الشعري بالاستناد إلى معطيات علم اللغة باعتباره ركيزة مبدئية في تحديد نسق البنية الصوتية من أجل اكتناهها وكشف تجلياتها الشعرية في النص.

ويعتبر تحديد النسق خصيصة أساسية في هذا الجانب تبنياً لمفهوم مؤداه: أن لغة الشعر تتميز عن لغة النثر بامتلاكها خصائص تنظيمية وتنسيقية طاغية. وفي هذا الإطار يبقى «تمييز الظاهرة بحد ذاته لا يقل أهمية عن تحليلها ووعي أبعادها الوظيفية. ومن البدهي أن المرحلة الثانية مشروطة وجودياً بالأولى إذ يستحيل تحليل وظيفة ظاهرة لم يسبق لها أن ميزت وخصصت وحددت تحديداً يصلح منطلقاً للدراسة»(16). ولكي يكون كلامنا أكثر تركيزاً اخترنا القصيدة (رقم 12) من الديوان لتكون مثالاً بالنسبة لهذا المستوى، والتي مطلعها:

أزين نساء العالمين أجيبي دعاء مشوق بالعراق غريب/ طويل

وعدد أبياتها 44 بيتاً.

بدءاً نقول إن هذه القصيدة تنهض ببناء يعتمد التكرار/ أو التراكم. وهذا الملمح يتجاوز المجانية في اتجاه أن يكون ملمحاً جمالياً يخدم الدلالة.

وأول بنية يمكن تناولها باعتبارها أولى البنيات المكونة لهذه القصيدة هي بنية الصوت؛ فقد تبين لنا أن التكرار تركز حول خمسة حروف ترددت بشكل كبير داخلها؛ ونعني بذلك حرف الباء الذي استعمل روياً، والراء، واللام، والميم والنون التي وردت في الحشو؛ فالباء استعملت مائة وتسعاً

وثلاثين مرة في مائة واثنتين وعشرين كلمة، والراء تسعاً وسبعين مرة في إحدى وسبعين كلمة، واللام استخدم مائة وثمانية وثلاثين مرة ضمن مائة وأربع وعشرين كلمة، أما الميم فقد ترددت حوالي مائة مرة ضمن أربع وتسعين كلمة. وأخيراً النون، وقد تكرر مائة وسبعاً وعشرين مرة، واعتمد في تسع مائة كلمة.

لقد ارتأينا أن نطلق في بناء ملاحظتنا – بهذا الصدد – من معطيات إحصاء لا ندعي بشأنه الدقة المطلقة نظراً لتعذرها. وهي على الشكل التالي: ضمن جدول الأصوات الذي اتخذ القصيدة (رقم 12) نموذجاً تطبيقياً.

الصوامت	مخارجها	صفاتها	التكرارات
الباء	غاري	مجهورة بين الشدة والرخاوة	152
الباء	شفوي	مجهورة – رخوة	139
اللام	لثوي	مجهورة بين الشدة والرخاوة	138
الألف	حلقي	مجهورة بين الشدة والرخاوة	137
الواو	شفوي – طبقي	مجهورة بين الشدة والرخاوة	133
النون	لثوي	مجهورة بين الشدة والرخاوة	127
الميم	شفوي	مجهورة بين الشدة والرخاوة	100
الراء	لثوي	مجهورة بين الشدة والرخاوة	079
التاء	لثوي	مجهورة – شديدة	074
الكاف	طبقي	مهموسة – شديدة	054
الهاء	حلقي	مهموسة – رخوة	054
الفاء	شفوي – أسناني	مهموسة – رخوة	052
الدال	أسناني – لثوي	مجهورة – شديدة	048
العين	حلقي	مجهورة – رخوة	047

الصوامت	مخارجها	صفاتها	التكرارات
القاف	حلقومي (لهوي)	مجهورة – شديدة	044
الحاء	حلقي	مهموسة – رخوة	040
الجيم	غاري	مجهورة – شديدة	036
السين	أسناني – لثوي	مهموسة – رخوة	034
الشين	غاري	مهموسة – رخوة	026
الزاي	أسناني – لثوي	مجهورة – رخوة	016
الذال	أسناني	مجهورة – رخوة	014
الطاء	أسناني – لثوي	مهموسة – شديدة	014
الصاد	أسناني – لثوي	مهموسة – رخوة	012
الغين	حلقومي (لهوي)	مجهورة بين الشدة والرخاوة	011
الخاء	حلقومي (لهوي)	مهموسة – رخوة	010
التاء	أسناني	مهموسة – رخوة	007
الظاء	أسناني	مجهورة – رخوة	004
الضاد	أسناني – لثوي	مجهورة – شديدة	003
المجموع			1468

ملاحظة: الهمزة: وقد تكررت حوالي (96 مرة) صوت ليس بالمجهور ولا بالمهموس/ حلقي – شديد.

– نسبة الأصوات المجهورة: 71,32٪.

– نسبة الأصوات المهموسة: 28,67٪.

يتميز هذا التراكم الصوتي بالصفات التالية: فالباء صوت شديد – مجهور – وشفوي. أما اللام والميم والنون والراء فهي أصوات متوسطة (مائعة) لا انفجارية ولا احتكاكية، وشفوية – لثوية على التوالي. ويمكن أن

نضيف إلى هذه الأصوات، الحركات الطويلة (حروف المد) التي تشاركها في صفة الجهر. وتأسيساً عليه، نضع الجدول التالي الذي يختزل الجدول السابق:

الأصوات المتراكمة					الحركات الطوال		
ب	ر	ل	م	ن	و	ا	ي
139	079	138	100	127	133	137	152
المجموع:				422	المجموع:		583
المجموع العام: ← 1005 →							

يتبدى لنا أن توزيع الأصوات في هذه القصيدة، يكشف عن كون الحروف المجهورة – المائعة والحركات الطويلة – وهي الأكثر تكراراً – توجد في طليعتها، تليها الحروف المهموسة. كما أن المخارج ممثلة بحرف أو أكثر، على أن أكثرها تواتراً هي: الشفوية – اللثوية بما فيها الباء والراء واللام والميم والنون؛ وهو تراكم لا يشذ – بالطبع – عن القاعدة في اللغة العربية إذ برهن الاستقراء على «أن نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تكاد تزيد على الخمس أو عشرين في المائة، في حين إن أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة»[17].

وتتميز، أيضاً، هذه الأصوات المتواترة بوضوحها السمعي، والذي على أساسه اعتبرت «أصواتاً مقطعية لأنها هي التي تحدد المقاطع الصوتية في الكلام»[18].

إن تكرار هذه الحروف بهذا الكم، وعلى هذه المشاكلة أمر ملفت للنظر في هذه القصيدة. وهي بذلك تشكل البؤرة الصوتية التي، عن طريقها، نتوصل إلى الدلالة الخفية في هذا النص.

لا شك أن الانفعالات النفسية والسياق التخاطبي الذي يؤسس، منذ البداية، عالم القصيدة، هما اللذان اضطرا العباس إلى انتقاء أصوات – بطريقة لاواعية – تنسجم مع الخطاب الذي يتغيا إبلاغه؛ فهذه الأصوات الغالبة على النص، تمكننا من استكناه الجرس الخفي الذي يتوارى خلفها، وبالتالي تضاعف أهمية المعنى بالنسبة إلينا، لأن وقوفنا عند الألفاظ ودلالاتها المتداولة لا يعني شيئاً إذ لم نأخذ بنظر الاعتبار النغم المصاحب لنطق أصوات الألفاظ؛ ذلك أن ثمة علاقة احتواء بين النغم والدلالة تكون كفيلة بإرواء ظمئنا في معرفة الدلالة الحقيقية التي تمخضت عنها تجربة الشاعر. وتأسيساً عليه، «كان النغم جزءاً لا يتجزأ من التجربة، ينمو بنموها ويتطور مع بقية عناصرها، ولا يمكن فصله عن الألفاظ إذ هو تعبير عن حركة الانفعالات في نفس الشاعر، ويكون مع الألفاظ الشكل الذي تتبلور فيه التجربة؛ فهو جزء متمم لمعنى القصيدة»[19].

واضح أن النغم الصوتي، خصيصة متميزة لأنه يثير في النص الشعري إيحاءات ببعض الدلالات. ولعل تكرار العباس بن الأحنف للأصوات المجهورة، في مقابل الأصوات المهموسة، يحدد لنا مقصديته في توزيع هذه الحروف على أغلب الكلمات؛ فترديد أصوات الجهر يؤشر دلالياً – وعبر التخاطب – على الرغبة الملحة في التعبير والكشف عن المكنون الداخلي، بل أكثر من هذا، إنه ترجمة للواعج الشوق.

ويتضافر هذا المعنى مع معنى آخر تحمله أصوات المد التي نراها ألصق بالشعر عموماً. وهذه الظاهرة ملموسة في القصيدة إذ تحيل على معنى الشجا؛ فمد الصوت كتنفس الصعداء، وهذه المدود الكثيرة والمصاحبة للنص من بدايته إلى نهايته إفضاء بآلام الشاعر داخل إفضائه الظاهر بشكواه وعذاباته. إنها موسيقى شجون تخللت موسيقى العروض.

وهكذا، فإن هيمنة هذه الأصوات بمخارجها (حيز النطق) الشفوية – اللثوية وصفاتها التي تركزت، أساساً، حول الجهر، تؤشر – دلالياً – على الحزن؛ وهي دلالة تسري في نصوص أخرى علماً بأن هذه القصيدة تتشاكل من نصوص أخرى في الديوان سواء كانت قصيرة (مقطوعة/ نتفة) أو طويلة.

وبذلك، تعتبر هذه المجموعة الصوتية في النص المحور الذي تتمركز حوله الدلالة؛ عنه تصدر وإليه تعود.

إن تكرار هذه الأصوات سيضع في أيدينا مفتاحاً خاصاً بالفكرة المتسلطة على العباس بن الأحنف. وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها، أو لنقل إنه جزء من الهندسة الصوتية – الإيقاعية، مصدره الثورة وهدفه الإثارة.

2-1 - تكرار الكلمات:

إذا كان لتكرار الحرف الواحد في الكلمة، أو في الكلام قيمة، فإن لتكرار الكلمة في الجملة أو في النص، وتكرار الجملة في السياق قيمة كبيرة. وهو بذلك جزء لا يتجزأ من التكرار الصوتي الداخلي الذي يطالعنا في الديوان، وهو أيضاً، عنصر أساسي في إغناء موسيقى النص الشعري. وهذا التكرار للكلمات يتخذ مواقع استراتيجية في شعر العباس بن الأحنف؛ وخاصة منه القصائد؛ فهو، غالباً، ما يجعل التكرار متقارباً مما يكسبه وقعاً متميزاً في الإيقاع الشعري.

ولعل أبسط ألوان هذا التكرار هو تكرار كلمة واحدة في أول كل بيت أو داخله في مجموعة أبيات متتالية ضمن قصيدة أو مقطوعة، يليه تكرار العبارة.

ويمكن أن نرصد هذا النمط من التكرار في الديوان من خلال: الجناس/ والتصدير/ والترديد (تكرار الكلمات صوتاً ودلالة). وسننطلق في ذلك من الجناس «باعتباره إعادة لفظية متشابهة في بيت من الشعر أو تكرار كلمات ذات أصل اشتقاقي واحد، وهو ما جعل الشعر يتصف أحياناً بنوع من التناغم أو التناسق الفني في مستوى الإيقاع والنبر»[20].

وهكذا، فإن الكلمات التي لها نفس المكونات الصوتية، أو التي تتقارب في أصواتها لا يخلو تكرارها من تأثير على المتلقي. ولذلك فإن «هذا الفهم الواعي لتأثير الصوت الموسيقي في النص الشعري وجه النقاد لدراسته واعتماده أساساً وثيقاً في الحكم على شاعرية الشعراء وتفوقهم، بل رأوا في صوتية الألفاظ معبراً صادقاً لفهم الشخصية الشاعرة»[21].

ومن ثمة، تتأتى أهمية الأصوات المترددة في الألفاظ لأنها في هذه الحالة تكون أكثر تعبيراً عن التأثيرات بطريقة إيحائية. ومن الأمثلة الدالة بالنسبة للجناس الذاتي الذي نقصد به تجانس الأصوات داخل الكلمة الواحدة، فيكون جزء منها صوتاً والآخر صدى[22] ما يلي:

م 1/333 – سلام على الوصل الذي كان بيننا تداعت به أركانه فتضعضعا / الطويل

م 1/333 – تمنى رجال ما أحبوا وإنما تمنيت أن أشكو إليها فتسمعا

م 1/333 – فلو أن ما أشكو إليكم شكوته إلى جبل لآنهد أو لتضعضعا

ق 1/333 – فإذا ينادى باسمها ظلت مدامعه ترقرق / مجزوء الكامل

ق 1/333 – وإذا يمر ببابها لثم الجدار وظل يصعق

ق 1/333 – وإذا تذكرها بكى حتى تكاد النفس تزهق

التصديـر:

ويرتبط طرفه الثاني بموقع محدد، وهو القافية. يقول ابن رشيق: «إن التصدير مخصوص بالقوافي ترد على الصدور، فلا تجد تصديراً إلا كذلك»(23).

وقد ركز الشاعر في مواقع كثيرة من الديوان على تكرار نفس الكلمة في آخر الشطر الثاني من البيت حيث تكون القافية والكلمة التي قبلها من جنس واحد.

ويمكن أن نرصد بعض الأمثلة المؤشرة عليه من الديوان في: م 107:

م 1/107 – أعتباً علينا يا «ظلوم» فنعتب؟ وإن كنت لم أحوجكم أن تعتبوا! / الطويل

م 2/107 – «ظلوم» ترى الإحسان مني إساءةً وتذنب أحياناً إلينا وتغضب!

م 3/107 – فيا عجباً للعين إن فاض دمعها وإن كان أن ترقا دموعي أعجب

م 4/107 – تقربت بالإحسان منها فزادني بعاداً فما أدري بما أتقرب!

م 5/107 – تجنبتكم لا عن قلى لوصالكم ولكن ليرضيك القلى والتجنب

وفي:

ق 22/216 – يا دار إن غزالاً فيك يرح بي لله درك! ما تحوين يا دار / البسيط

ق 23/216 – الدار تملكني – ويحي! – وصاحبها قلبي مليكان رب الدار والدار

إن التكرار الثابت لهذه الكلمات في نهايات الأبيات يجعلها عالقة بالأسماع وهي تتجانس مع تكرارات أخرى لنفس الكلمة في مواقع متغيرة من الأبيات.

الترديـد: التكرار الكلي صوتاً ودلالة(*):

ويقع في أضعاف البيت أو أبيات متعددة، أو في نص بكامله.

ق 1/270 – يا «فوز» قد حدثت أشياء بعدكم إنـي وإياكم منـهـا عـلـى خـطـر / البسيط

ق 2/270 – لو أن خادمكم جاءت لقلت لـها قولي «لفوز» ألا كوني على حذر

ق 3/270 – فـعـجـلـي بـرسـول مـنـك مؤتمـن حتـى يخبركم يا «فوز» بالخبر

ق 4/270 – يـارب لائـمـة يـا «فـوز» قـلـت لـها واللوم فيك – لعمري – غير محتقر

ق 5/270 – ما في النساء سوى «فوز» لنا أرب فارضي بذلك أو عضي على حجر

ق 6/270 – يا «فوز» يا منتهى همي وغايته ويا مناي ويا سمعي ويا بصري

ق 7/270 – إنـي لغير سعيد يوم أمنحكم غير الهوى وأبيع الصفو بالكدر

ق 8/270 – صارت رسالتكم يا «فـوز» نادرةً بـعـد التـتـابـع بـالآصـال والبـكـر

ق 9/270 – يا من يسائل عن «فوز» وصورتها إن كنت لم ترها فانظر إلى القمر

انطلاقاً من هذين النموذجين نلحظ أن العباس بن الأحنف يلح على

ق 18/216 – طال الوقوف بباب الدار من غللي حتى كأنـي لباب الدار مسمـار / البسيط

ق 19/216 – إني أطيل – وإن لم أرج طلعتها وقـفـي وإنـي إلـى الأبـواب نـظـار

ق 20/216 – أقول للدار – إذ طال الوقوف بها بعد الكلال وماء العين مدرار –:

ق 21/216 – يا دار هل تفقهين القول عن أحد؟ أم ليس – إن قال – يغني عنه إكثار؟

ق 22/216 – يـا دار إن غـزالاً فـيـك بـرح بـي لـلـه درك! مـا تحـويـن يـا دار!

ق 23/216 – الدار تملكني – ويحي! – وصاحبها قـلـبي مـلـيكان رب الـدار والـدار

ق 24/216 – يـا دار لـولا غـزال فـيـك عـلـقـنـي مـا كـان لـي فـيـك إقـبـال وإدبـار

ق 25/216 – مازلت أشكو إليها حب ساكنها حتـى رأيت بنـاء الـدار ينـهـار

التكرار: ففي النموذج الأول (ق 270) يعمد الشاعر إلى ترديد الإسم «فوز» حوالي ثماني (8) مرات ليصبح اسماً موقوفاً عليه وهو أسلوب ليس خاصاً به؛ وإنما يشيع في بقية الأشعار المنضوية تحت هذا النمط من الشعر. ودلالة هذا الترديد هو أن «لفوز» ضغطاً متسلطاً على نفسية الشاعر علماً بأنه تكرر على امتداد الديوان. «والشاعر لا يكرر اسماً إلا على جهة التشوق والاستعذاب»[24]. وهذا ما أعطى للأسلوب طابعاً خطابياً – انفعالياً يتغيا الشاعر منه شد الانتباه.

أما في النموذج الثاني (ق 216) فقد لجأ الشاعر إلى ترديد اسم «الدار» باللفظ والمعنى إحدى عشرة مرة (11)، وأحياناً يردد ما يرتبط بها (غزال – صاحبها – رب – ساكنها...).

إن الشاعر هنا يسعى – عبر الترديد – إلى ترسيخ عنصر الهجر؛ إذ يجعلنا نتحسس في هذا النمط من التكرار لوعة الفقدان ومرارة الاغتراب، مما كان له وقع كئيب في النبرات الموسيقية. وهكذا، فالعباس ابن الأحنف يكرر كلمة «الدار» لكونها تحتل مركزاً متميزاً ضمن هندسته العاطفية؛ خاصة وأنها مكان احتواء «لفوز».

إن هذه التكرارات تتميز بمواقع مختلفة إذ يجانس العباس بن الأحنف بين كلمتين أو أكثر في بدايات الأبيات، أو حشوها، أو في أبيات النص برمته، كما أنها تتميز ببساطتها وتوحدها على مستوى الدلالة التي يحكمها سياق الشوق المعبر عنه بالنداء.

وفي نهاية هذه الملاحظات، نشير إلى أن هذا الترديد الذي تفتقت عنه تجربة الشاعر تتحكم فية ثنائية: (الأنا/ الآخر).

ولا يقف التكرار عند هذه الحدود، بل يتعداها إلى أنماط أخرى منها:

3-1 - تكرار التركيب(**):

ومن النماذج المؤشرة عليه في الديوان ما جاء في القصيدة (رقم 13) التي مطلعها:

ق 1/13 - كتمت الهوى وهجرت الحبيبا وأضمرت في القلب شوقاً عجيبا / المتقارب

ق 5/13 - فيا من رضيت بما قد لقيـ ـت من حبه مخطئاً أو مصيبا

ق 6/13 - ويا من دعاني إليه الهوى فلبيت لما دعاني مجيبا

ق 7/13 - ويا من تعلقته ناشئاً فشبت وما آن لي أن أشيبا

وفي القصيدة (رقم 218) التي مطلعها:

ق 1/218 - إني طربت إلى شمس إذا طلعت كانت مشارقها جوف المقاصير / البسيط

...

ق 17/218 - يا «فوز» يفديك خلق الله كلهم طوعاً وكرهاً على صغر وتصغير

ق 18/218 - يا «فوز» لولاك لم أنفك من طرب آوي إلى آنسات كالدمى حور

ق 19/218 - يا «فوز» أهلك لاموني فقلت لهم أدوا فؤادي أدعكم غير مزجور

ق 22/218 - يا أهل «فور» أمالي عندكم فرج؟ ويلي! ولا راحة من طول تعزيري؟

ق 23/218 - يا أهل «فوز» ادفنوني بين دوركم نفسي الفداء لتلك الدور من دور

إن هذا الشكل من التكرار يتأسس، هو الآخر، على صيغة طالما تحكمت في النصوص هي صيغة التخاطب التي تنبني على حضور قطبين هما: المتكلم/ الذات (العباس بن الأحنف) والآخر/ المخاطب (فوز). وقد جاءت هذه التكرارات بصيغة النداء في بدايات الأبيات التي اخترناها؛ وهي بذلك إلحاح على جهة هامة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها؛ إذ

نرى أن احتلالها لهذا الموقع بالضبط وارتباطها «بفوز» يدل دلالة عمقية على كون الذات الشاعرة تعيش تحت ضغط الصد والهجر باعتبارهما فعلين محركين للرغبة: الحب/ الشوق.

إن نظرة فاحصة على الأمثلة السالفة وما شابهها تدل على أنها تكرس لتصعيد النبرة الذاتية المشحونة بطاقة انفعالية عالية تظهر في تناظر التركيب اللغوي والإيقاع الصوتي على نحو يؤدي إلى بروز الإيقاع وتأكيده بصورة عامة عن طريق التكرار والترديد الملح. وبذلك تتقدم الذات المتكلمة في هذه المقاطع، وتكتسب النبرة الذاتية فيها فاعلية خاصة؛ إذ تكون بمثابة تواصل نصي ينشأ بين القارئ والذات الشاعرة في لحظة شعورية كثيفة تتقطر فيها كينونة العباس بن الأحنف، وتنسل إلى وجدان قارئه لحظة القراءة؛ أي لحظة أن يعيد إنتاج دلالة القصيدة.

ولم تقتصر بنية التكرار على الكلمات، أو الصيغ اللغوية المتناظرة... أو التماثل الصوتي للحروف سواء ما شكل منها إيقاعاً داخلياً أو تواتراً في إيقاع القافية، بل إنها تشتمل أيضاً ترديد بناءين إيقاعيين مهيمنين هما:

4-1 - المقطوعة والنتفة:

حيث بلغ عدد المقطوعات 259، والنتف 246، مقابل 66 قصيدة و18 بيتاً يتيماً. ولعل هذا يستحق منا وقفه متأنية؛ بماذا نفسر، إذن، هيمنة (25) هذا البناء على نصوص الديوان؟ هل يعود ذلك إلى قصر النفس الشعري عند الشاعر؟ وهذا مما لا سبيل إلى إثباته لأننا - وبالنظر إلى النقد العربي القديم والحديث - نجد أن هناك إشادة بهذا الصنف من النصوص القصيرة.

وإذا نظرنا إلى ذلك من زاوية أخرى، اعتبرناه خاصية جوهرية جديرة بالتأمل يتميز بها العباس بن الأحنف في شعره. إن هذا الميل من الشاعر

إلى النظم في نصوص قصيرة (مقطوعات ونتف) إن دل على شيء، فعلى أن يضفي لوناً من الغنائية على شعره حتى يسهل الترنم به. وبالتالي تنفرد المقطوعة أو النتفة بإيقاع خاص متميز عما قد نجده في النصوص الطويلة (القصائد)؛ فجل المقطوعات والنتف في ديوان العباس بن الأحنف تتناول موضوعاً واحداً يجسد فيه معاني محدودة، لكنه يسبغ عليها هالة من التنغيم. وإنها، غالباً، ما تصور عاطفته بشكل مركز لأنها إطار محدود وضيق يصلح للتعبير عن خاطر راوده، أو شعور خطر في لحظة من اللحظات أو معنى طريف جال بنفسه فاقتنصه دون أن يتوسع فيه.

فتكرار هذا النمط، إذن، ليس مجانياً، وإنما يمتلك فاعليته التي – لابد – من أن يتحسسها القارئ أثناء قراءة الديوان. ولذلك، فإن المقطوعات والنتف أقوى نماذج هذا المتن وأكثرها تحقيقاً واستقصاءً للحظات الشعورية، لأنها في الغالب تعالج خاطرة واحدة، أو حالة نفسية متميزة إلى حد ما مقارنة مع القصيدة.

وقد لاحظنا – على ضوء قراءتنا لنماذج كثيرة من هذا النمط التكراري – أن العباس بن الأحنف يداوم، بل يراهن على إبراز عالمه الذاتي مدفوعاً في ذلك بفعل الذكرى والشوق والحنين. وانطلاقاً من هذه الملاحظات نقول إن المقطوعات والنتف بالنسبة إلى الشاعر لحظات تجل عبر اللمحات الإبداعية الخاطفة.

وقد اكتفينا باختيار نموذجين دالين على ذلك:

– في المقطوعة: رقم 167:

1 – نعاني إلى «فوز» أناس يسرهم لعمر أبيها أن أموت فأقصدا / الطويل
2 – نعوني لكي أسلو هواها فأصبحت على نأيها أذرى لدمعي وأكمدا
3 – فإن تك أمست «بالحجاز فربما شهدت «لفوز» «بالعراقين» مشهدا
4 – وكنا جميعاً في جوار وغبطة فأصبح منا شملنا قد تبددا

– وفي النتفة: رقم 46:

1 – وما غاب عني وجهها مذ رأيتها ولا مال بي عنها إلى غيرها قلبي / الطويل

2 – ولا رمت عنها سلوة، ولو أنني تجنبتها يوماً لعاقبني ربي

3 – ولا اختلفت حالاي في وصل حبلها لأقطعه في البعد منها وفي القرب

لكونهما يؤشران على الوحدة الشعورية المكثفة والمتكاملة الثاوية وراء قصدية اختيار العباس بن الأحنف للنمط الشعري القصير.

القافيــة:

لقد أعطى العرب القدامى، شعراء ومتلقين، قيمة خاصة للقافية، هذه النهايات الصوتية المتشابهة للأبيات في النص الشعري؛ حيث اختلفوا بشأن تعريفها اختلافاً بيناً يجعل الباحث أمام تراكم المادة مطالباً ببحث موسع في ذلك؛ فقد اشترط فيها قدامة أن تكون «عذبة الحرف سلسلة المخرج»(26) وأن «تقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها»(27) ويقصد بكلامه هذا ما يسمى: التصريع ومعنى هذا أن لها أثراً موسيقياً يجب أن يتلاءم مع دلالة النص إذ «هي في المقام الأول خاصية إنشادية موسيقية، فمن شروطها ألا توضع لذاتها؛ وإنما يجب أن تكون جزءاً عضوياً في سياق البيت تتفق مع وزنه ومعناه، وهي إذن جوهرية وليست زيادة أو ملء فراغ»(28). وأكثر من هذا، إنها تضطلع بدورين مركزيين: أولهما إيقاعي، ويتمثل فيما توفره من موسيقى ترفد بها الحركة الإيقاعية الكبرى؛ أي إيقاع البيت بأسره؛ ذلك أنها تصبح بمثابة مثير صوتي يستعاد عبر مجمل النص الشعري، وبمثابة النغم الإيقاعي الذي يشهد نوعاً من التواتر والتتابع. وثانيهما دلالي، ويتمثل أساساً، في رفد الخطاب بدلالة جديدة تعمق دلالة البيت وتزيدها تبلوراً. إنها توصله إلى ذرى دلالية يعجز،

بدونها، عن الارتقاء إلى رحابها، بل هي مستقر تلتقي عنده جميع مكونات البيت وتنصهر فيه.

وقد ألح حازم القرطاجني على أن القافية لا يمكن أن تضطلع بدورها كاملاً في صلب الخطاب الشعري إلا متى احتلت «موضعاً ومنقطع الكلام وخاتمته»[29].

ونظراً لدورها الوظيفي، يؤكد جمال الدين بن الشيخ على أنه «سواء أكانت صيغة اسمية أو فعلية فإن بإمكانها احتلال جميع الوظائف والانضمام لأي من التركيبات المكونة للبيت وهو ما يسمى بنحويتها»[30].

إن القافية عندنا تشمل كل العناصر التي تلتزم في آخر كل أبيات النصوص الشعرية. ومن هذه العناصر ما هو صامت وما هو صائت؛ فهي لا تستلزم التجانس الصوتي للمقطع الأخير من البيت فقط، بل تستلزم ذلك، أيضاً، بالنسبة لبعض الحركات السابقة لهذا المقطع. وأساسها الروي الذي يلحقه المجرى والوصل والخروج، ويسبقه الردف والتأسيس والدخيل.

وسننطلق في معالجة هذا المكون الإيقاعي من أحد عناصره الفاعلة وهو الروي الذي نلتزم بشأنه تعريف الأخفش له كما جاء في اللسان بالصيغة التالية: «الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ويلزم في كل بيت منها في موضع واحد»[31].

قافية الصوامت: الروي:

من خلال الإحصاء الذي قمنا به، لاحظنا أن العباس بن الأحنف استخدم في شعره اثنين وعشرين حرفاً (22) تتوزع على نصوص ديوانه حسب الترتيب التالي: الباء - الراء - النون - الدال - اللام - الميم - القاف - (السين - العين) - الفاء - التاء - الحاء - الكاف - (الألف - الهمزة) -

الـهـاء – (الـجـيـم – الـضـاد – اليـاء) – (الـثـاء – الـزاي – الـطـاء – الـواو).
والجدول الذي سيوضح هذه الحروف هو على الشكل التالي:

الروي	مجموع التكرارات حسب النصوص	النسبة المئوية ٪	التكرارات حسب الأبيات	النسبة المئوية ٪
الهمزة/الألف	11	01.86	057	01.85
الباء	109	18.50	593	19.30
التاء	15	02.54	076	02.47
الثاء	01	00.16	004	00.13
الجيم	02	00.33	008	00.26
الحاء	14	02.37	058	01.88
الدال	63	10.69	351	11.42
الراء	88	14.94	500	16.28
الزاي	01	00.16	010	00.32
السين	23	03.90	095	03.09
الضاد	02	00.33	007	00.22
الطاء	01	00.16	003	00.09
العين	23	03.90	127	04.13
الفاء	18	03.05	104	03.38
القاف	27	04.58	141	04.59
الكاف	13	02.20	047	01.53
اللام	51	08.65	257	08.36
الميم	49	08.31	241	07.84

الروي	مجموع التكرارات حسب النصوص	النسبة المئوية ٪	التكرارات حسب الأبيات	النسبة المئوية ٪
النون	65	11.03	309	10.06
الهاء	10	01.69	0.70	02.27
الواو	01	00.16	004	00.13
الياء	02	00.33	009	00.29
	589	٪99.84	3071	٪99.89

نستقرئ من الإحصاء السابق أن الحروف المهيمنة على روي المتن الشعري عند الشاعر هي الباء والراء والنون والدال ثم اللام فالميم. وتتخذ هذه الهيمنة صورتها الواضحة من خلال جدول يختزل الجدول السابق الخاص بالتواتر، ويبين عدد ونسبة تكرار الحروف التي أشرنا إليها:

الحروف	مجموع التكرارات	النسبة المئوية ٪
الباء	109	18.50
الراء	88	14.94
النون	65	11.03
الدال	63	10.96
اللام	51	08.65
الميم	49	08.31
		٪72.12

يتبدى لنا أن الأصوات التي استعملت روياً متواتراً مخارجها من الشفتين، بل من الأسنان إلى الشفتين. فإذا اعتبرنا اللام والراء أسنانيتين

أمكن القول بأن حيزي الأسنان والشفتين هما مصدراً الروي عند الشاعر. ولكن يبقى صوت الباء الذي يرد وقد سبقه أو لحقه حرف من حروف المد كما في القوافي التالية: (نحيبي – شحوبي – نصيبي – مغيبي – مذيبي –... مشيبي ... طبيبي...) هو الطاغي. وتكرار هذا الصوت لم يقتصر على نهايات الأبيات، بل نلمحه، أيضاً، في ثنايا القصائد إلى جوار الأصوات الأخرى المهيمنة نصياً. وقد اخترنا كنموذج مؤشر على مدى إسهام الروي في بلورة الدلالة القصيدة (رقم 12) إذ لاحظنا من خلال معاينتنا لقافيتها أنها مردفة.

يلي روي الباء في الرتبة روي الراء الذي يعتبر عند علماء الأصوات حرفاً مجهوراً تكرارياً، والنون الأنفي، ثم الدال واللام المنحرف وأخيراً الميم الأنفي الشفوي الذي تترتب عنه غنة في الأسماع. وقد ورد روي الميم، في الغالب وقد لحقته ألف المد التي ليست من أصل الكلمة، والتي تعمدها الشاعر ليكسب القافية أكبر قدر من الامتداد الزمني لصوت الروي.

إن صوت «الباء» يتضافر – صوتياً – مع أصوات أخرى مهيمنة لتشكيل أهم خاصية وهي قوة الوضوح السمعي الخاصة بالحركات. وقد أشرنا سابقاً إلى أن هذه الأصوات ذات طبيعة مقطعية. ومن ثمة فهي مؤهلة لأن تكون في موقع السكتة الصوتية والوقفة الدلالية في آخر الأبيات التي شملتها. ولكن ما دلالة هذه الهيمنة؟

تنحصر دلالتها – على ضوء ذلك – في كونها أصواتاً تؤشر على لحظة القرار والبوح بالنسبة للعباس بن الأحنف وهو يمارس الشعر في هذا السياق الغزلي العفيف. إنها المستقر الذي يلجأ إليه وهو في خضم تفجير قوله الشعري.

قافية الصوائت:

تتميز القوافي في الديوان – حسب الحروف – بسيادة القافية المطلقة، تليها المردفة (بصوائت مد قبل حرف الروي)، وبعدها المجردة، ثم المؤسسة (بألف قبل الحرفين الأخيرين) وأخيراً المقيدة (51 مرة).

وتأسيساً على هذه الملاحظات، يمكن القول إن اعتماد الديوان «القافية المطلقة» في الدرجة الأولى يرجع، بالأساس، إلى إمكانياتها الصوتية الممتدة التي تتناسب والسياق الشعري المفعم بالشوق. وبذلك يصبح هذا الامتداد في النهاية مستقراً تشعر فيه نفسية الذات المبدعة بالارتياح لأنه يمثل آخر النفس؛ أي يصبح واقعاً في زمن قوي. وهي من حيث الحركة (أو المجرى) على الشكل التالي:

الحركة	التكرار	النسبة المئوية ٪
الكسرة	239	40.57
الضمة	151	25.63
الفتحة	148	25.12
المجردة من المجرى	051	08.65
		٪99.97

يتبدى أن مجرى الكسرة هو الطاغي، وإذا علمنا أن مخرج الكسرة من أدنى الحنك، ومخرج الضمة من أقصاه، ومخرج الفتحة بينهما تبين أن المجرى يكبر حظة من الاستعمال في شعر الشاعر بقدر ما يكون مخرجه أقرب إلى الشفتين، «بل تذهب بنا هذه الإحصائيات إلى أن استخدام الحركات مجاري كان في القديم حسب درجات متصاعدة في (الكسرة > الضمة > الفتحة) فضلاً عن أنه كان متناسباً تناسباً واضحاً مع درجة القوة فيها (الكسرة أقوى من الضمة، والضمة أقوى من الفتحة»[32].

ولعل هذا لم يكن بعيداً عن وعي العباس بن الأحنف بتوظيف حركة الكسر بهذه الكمية نظراً لما تسحبه على القافية من جمالية تضم تموجات نغمية ما إن تصل إلى حرف الروي حتى تنساب في انكسار مخلفة ورائها رنيناً يأسر الأسماع.

على أن القافية في الديوان لم تقف عند حدود هذا الثابت المتمثل في التكرار أواخر الأبيات لحروف الروي وحركات القافية، بل اتسع مداها الصوتي وتنوع بأجراس داخلية أخرى منها:

*** التصريـــع:**

وينطبق عليه ما ينطبق على القافية من أنه تجانس صوتي بين خاتمتي الشطر الأول والشطر الثاني من أول بيت في القصيدة؛ وهو «في حقيقته ليس إلا ضرباً من الموازنة والتعادل بين العروض والضرب، يتولد منها جرس موسيقي رخيم. وهو لذلك من أمس الحلى البديعية بالشعر، وأقربها إليه نسباً، وأوثقها به صلة»[33].

وإذا كانت وظيفة التصريع عند علماء الشعر العرب الإيحاء منذ الاستهلال بطول القصيدة، فإن ما يلفت النظر في تصريع العباس بن الأحنف هو:

- إنه يشكل استثناءً إذ طال نصوصاً في أغلبها مقطوعات ونتفاً تليها القصائد.

- إنه يشكل – تقريباً – الثلث إذ يبلغ عدد النصوص الخاضعة لهذا القانون 176/589 ؛ أي بنسبة 29.86٪.

- وخرقاً للقاعدة المتواضع عليها؛ أي كونه عنصراً يرتبط بالقصائد الطويلة فقط. ويمكن تبرير هذه الظاهرة التي يتفرد بها العباس بن الأحنف بكونه

يتراجع عن إبداع نص طويل تبعاً للحظة الكتابة عنده، وينتج عوض ذلك نصاً قصيراً أكثر كثافة ودلالةً.

- إنه يجعلنا ندرك منذ البداية – وبدون استثناء – أن هذا الخطاب الشعري ذو طبيعة خاصة تتعلق بالغزل العفيف. ومن ثمة دوره التهييئي لتلقي هذا الخطاب المتفرد.

- إن هذا التواتر الذي سنوضحه بجدول إحصائي لاحق، يكشف عن ذاكرة شعرية لدى الشاعر.

النوع	التكرارات	النسبة المئوية ٪
القصائد	40	06.79
المقطوعات	93	15.78
النتف	41	06.96
الأبيات اليتيمة	02	00.33
	176	29.86

ومن بين نماذجه:

في النتف:

ن 1/249 – ارع المنى واصلاً وإن هجرا فاجزع فشر العشاق من صبرا / المنسرح

ن 1/549 – أفي المقيمين أنتم أم مع الظعن؟ أشكو إلى الله ما ألقى من الحزن / البسيط

وفي المقطوعات:

م 1/2 – إلى الله أشكو إنه موضع الشكوى فقد صدعني بالمودة من أهوى / الطويل

م 1/18 – ما أنكأ البين لقرح القلوب شيب رأسي قبل حين المشيب /السريع

م 1/467 – نظر العيون إلى «ظلوم» نعيم إن السرور يقيم حيث تقيم / الكامل

وفي القصائد:

ق 1/381 – أزار «أبا الفضل» الخيال المؤرق «لفوز»؟ نعم، والطيف مما يشوق / الطويل

ق 1/423 – ألا ليت شعري ما أقول وقد ضن الحبيب فما ينيل / الوافر

* والقوافي الداخلية:

كثيراً ما يبادر العباس بن الأحنف إلى خلق تقفية على مستوى الأعاريض وبدايات الأشطر بالإضافة إلى القوافي المعتادة في نهايات الأبيات والتي تتشابه صوتياً.

– تقفية الأعاريض في:

ن 1/115 – سلبتني من السرور ثيابا وكستني من الهموم ثيابا / الخفيف

ن 2/215 – كلما أغلقت من الوصل بابا فتحت لي من المنية بابا

ن 3/115 – عذبيني بكل شيء سوى الصد فما ذقت كالصدود عذابا

– تقفية بدايات الأشطر في:

ن 16/168 – إني لأجحد حبكم وأسره والدمع معترف به لم يجمد / الكامل

ن 17/168 – الدمع يشهد أنني لك عاشق والناس قد علموا وإن لم يشهد

ن 20/416 – ومازلن حتى نلن ما شئن بالرقى وحتى أصاخت للخديعة والختل / الطويل

ن 21/416 – وحتى بدت منها الملالة والقلى وعهدي «بفوز» لا تمل ولا تقلي

* القوافي الصرفية/ النحوية:

إذ أخذنا القصيدة ونظرنا إلى قوافيها، فإننا سنجد أنها تتميز بهيمنة الجموع:

(مستوسقات... مترعات... هاملات... صفات... مستخفيات... داخلات... الباكيات... الأمهات... العاذلات... الوشاة... المكرمات...).

وإذا نظرنا، كذلك، إلى المقطوعة رقم 130، فإننا سنلحظ نفس الشيء، بينما تنفرد المقطوعة رقم 131 بالهيمنة المطلقة للفعل على قوافيها: (طلبت – صنعت – علمت – شهدت – انطلقت – غضبت – فعلت...).

وبتأملنا في قافية القصيدة 129 على سبيل التمثيل، نلحظ أنها تتأسس على مجموعة من الكلمات التي يمكن وضعها تحت عناوين تحدد حقولها الدلالية، إلا أن ما يستحوذ من هذه الكلمات على القافية هو حقل المعاناة والرقابة المتمثل في: (هاملات – داخلات – باكيات – فرات – ممات.../ مستحفيات – عاذلات – وشاة...).

الـوزن:

لقد اعتنى العرب بالعروض عناية فائقة، واعتبروا البنية الإيقاعية عنصراً قاراً في كل خطاب شعري كما أجمعوا على أن أبرز ما يتميز به الشعر عن غيره من أنواع الخطاب «إنما هو الوزن الذي تنتظم في إطاره المقاطع الصوتية والقوالب الإيقاعية»[34]، بل إنه في أغلب الأحيان أهم عنصر في الخطاب الشعري؛ إذ يشكل المكون الأساس لبنية الإيقاع. يقول ابن رشيق: «الوزن أعظم أركان الشعر وأولاها خصوصية به»[35] والشعر «لا يكون شعراً حتى يكون له وزن وقافية»[36].

يتبين على ضوء هذا، أن الوزن – إلى جانب القافية – يسهم في تكثيف الجانب الإيقاعي، ورفد الخطاب بطاقة فنية يعجز عن الارتقاء إليها في غيابهما. ومن ثمة، تتحدد مهمته الأولى. أما وظيفته الثانية، وهي أكثر أهمية، فتتجلى في دوره التمييزي؛ أي أن الوزن حين يحل في الخطاب يقيه من التلاشي فيما ليس منه.

وبذلك يصبح الوزن هاماً جداً – حسب النظرية العربية – من حيث فاعليته فهو يسهم في تعميم ظاهرة الإيقاع وتكثيفها من الخارج بطريقة يصبح معها بمثابة الأرضية التي على أديمها تنغرس بقية المكونات المولدة للإيقاع في الخطاب الشعري.

وفيما يخص هذا المستوى، ارتأينا – كخطوة أولى – أن الطريق الذي سنسلكه في التعرف على الأوزان الشعرية في المتن سيتخذ سبيلين: أولهما وضع جدول يسجل أنواع البحور التي مال إليها الشاعر، وثانيهما إعطاء جدول لتواتر كل بحر من البحور حسب نوعية النصوص. ونرى بأن هذين السبيلين أقرب إلى استقراء نوعية توزيع البحور الشعرية داخل خارطة المتن عند الشاعر، والتعرف على أهم تشكيل إيقاعي هيمن على المتن كله، مادامًا يعتمدان على الإحصاء واستخلاص الحقيقة من النصوص.

الجدول رقم (1)

البحور	التكرارات	النسبة المئوية في الشعر القديم حسب إحصائيات إبراهيم أنيس[37]	النسبة المئوية في الديوان
الطويل	144	24.44	36
الكامل	094	15.95	12
البسيط	086	14.60	12
السريع	061	10.35	03
الخفيف	057	09.67	08
الوافر	045	07.64	11
المتقارب	029	04.92	04

البحور	التكرارات	النسبة المئوية في الشعر القديم حسب إحصائيات إبراهيم أنيس[37]	النسبة المئوية في الديوان
الرمل	025	04.24	02
المنسرح	023	03.90	03
الهزج	010	01.69	01
المديد	006	01.01	01
المجتث	005	00.84	-
الرجز	004	00.67	04
المجموع	589	%99.92	

يتجلى لنا بوضوح، أنه اعتمد في بناء نصوصه على ثلاثة عشر وزناً (**13**)ً عروضياً. ويمكن ترتيب هذه البحور ترتيباً تنازلياً؛ فقد تكرر بحر الطويل (**144** مرة)

والكامل (94 مرة)، فالبسيط (86)، ثم السريع (61)، والخفيف (57)، والوافر (45)، والمتقارب (29) والرمل (25،) فالمنسرج (23) والهزج (10 مرات)، ثم المديد (06)، فالمجتث (05 مرات) وأخيراً الرجز (04 مرات).

وبالمقابل، فإن البحور التي لم يشغلها الشاعر هي المضارع والمتدارك والمقتضب. وبالرغم من أن التكرار شمل، تقريباً، شتى الأوزان، فقد حاولنا أن نتبين أي البحور العروضية كان أوسع حيزاً، وأرحب نطاقاً لتحمل التكرار أكثر من غيره. وقد لاحظنا أن الأوزان المهيمنه قياساً إلى غيرها هي: (الطويل – والكامل – ثم البسيط).

وللاقتراب أكثر من حقيقة استعمالات الشاعر للأوزان الشعرية نفضل توزيعها على الشكل التالي:

الجدول رقم (2)

البحور/البناء	القصائد	المقطوعات	النتف	الأبيات اليتيمة
الطويل	17	50	71	06
الكامل	10	45	35	04
البسيط	12	31	38	05
السريع	03	31	27	-
الخفيف	07	27	22	01
الوافر	08	20	17	-
المتقارب	03	16	10	-
الرمل	01	16	08	-
المنسرح	01	06	15	01
الهزج	02	08	-	-
المديد	-	04	01	01
المجتث	01	04	-	-
الرجز	01	01	02	-
	66	259	246	018

نلاحظ من خلال هذا الجدول (2) أن نوعية النصوص تكرس نفس نسبة التواتر بالنسبة للأوزان؛ حيث إن الطويل يوجد، دائماً، في طليعتها يليه الكامل والبسيط. وهكذا، فالهيمنة المطلقة تعود إلى هذا الثالوث الوزني (أو

العروضي) المكون من: الطويل/ الكامل/ البسيط بالنسبة لجميع النصوص داخل المتن. على أن المقطوعات والنتف تختص، إلى جانب ذلك بسيادة وزن السريع والخفيف والوافر.

ولأن خارطة الأوزان تظل غير مجدية حسب النصوص، فإننا سنعمل على رسم حدودها انطلاقاً من الأبيات كي تتضح صورة تواترها أكثر، وتكتمل رؤيتنا لها:

الجدول رقم (3)

البحور/البناء	القصائد	المقطوعات	النتف	الأبيات اليتيمة	التكرار	٪
الطويل	334	263	164	06	767	24.97
الكامل	191	201	080	04	476	15.49
البسيط	217	148	092	05	462	15.04
الخفيف	106	125	052	01	284	09.24
السريع	058	149	067	-	274	08.92
الوافر	122	088	044	-	254	08.27
المتقارب	074	084	025	-	183	05.95
الرمل	011	088	020	-	119	03.87
المنسرح	011	033	039	01	084	02.73
الهزج	035	046	-	-	081	02.63
المجتث	014	021	-	-	035	01.13
الرجز	020	007	033	-	030	00.97
المديد	-	018	003	01	022	00.71
المجموع	1193	12-71	589	018	3071	٪99.92

بتأمل هذه الجداول الإحصائية (1-2-3- 1) نستخلص ما يلي:

- أن الوزن المثال عند العباس بن الأحنف هو الطويل (767 بيتاً)، يليه الكامل (476 بيتاً) فالبسيط (462 بيتاً)؛ وهي أوزان تدخل في نطاق مجموعتين تهيمن عليهما المقاطع الطويلة:

1 – مجموعة 28 مقطعاً: (08 قصيراً و20 طويلاً): وتضم الطويل والبسيط...

2 – مجموعة 30 مقطعاً: (18 قصيراً و12 طويلاً): وتتضمن الكامل...

- أن هذه الخارطة تعد – تقريباً – نسخة طبق الأصل بحيث احتفظ كل وزن من الأوزان المهيمنة بمرتبته الأصلية مع تغير طفيف بخصوص الأوزان الأخرى.

وهكذا نستقرئ أن حظ الوزن من التكرار يكبر بقدر ما يكون الفارق بين مقاطعه القصيرة والطويلة كبيراً لأن هذا الصنف من الأوزان (الطويل وما شاكله من الأوزان الكثيرة المقاطع كالكامل والبسيط...) تفسح المجال أمام الشاعر لممارسة التعبير؛ خاصة في السياقات الوجدانية التي تقتضي طول النفس.

ومعلوم أن هذا الأخير يتسع مداه مع خاصيات البحور الطويلة التي تستوعب قدراتها الموسيقية مثل هذا النمط من التعبير. ولتبيان هذا كله نعود إلى القصيدة (رقم 12) التي تميزت بهيمنة المقاطع الطويلة قياساً إلى المقاطع القصيرة.

ويمكن استجلاء صورة التراكم المقطعي الخاص بهذه القصيدة على الشكل التالي:

- فقد بلغت المقاطع الطويلة حوالي 318 مقطعاً.

– وبلغ عدد المقاطع المتوسطة حوالي 348 مقطعاً.

– في حين وصل عدد المقاطع القصيرة إلى 501 مقطعاً.

ومعنى هذا أن سيطرة المقاطع الطويلة كمياً لابد له من وظيفة ودلالة تستوجبان الكشف انطلاقاً من:

– أن المقطع صوت دال مركب من حرف مصوت ومن حرف غير مصوت[38].

– أو هو «مزيج من صامت وحركة يتفق مع طريقة اللغة في تأليف بنيتها، ويعتمد على الإشباع التنفسي»[39].

– وأن الفارق الزمني بين المقاطع وارد إذ إن أمد النطق بالمقاطع الطويلة والمتوسطة هو ضعف أمد النطق بالمقاطع القصيرة؛ فالقصيدة (رقم 12) تتأسس من حيث دلالتها العميقة، على لحظة الذكرى؛ ذلك أن العباس بن الأحنف يعيش – باستمرار – زمن الانتظار؛ انتظار «فوز» الغائبة والحاضرة معاً، يتشوق إليها ويحن إلى زمن فردوسي مفقود. فتبدع ذاته القصيدة عبر إيقاع المعاناة والعذاب المؤسسين على جدل الغياب/ الحضور، وامتداد المكان/ وثقل الزمن، عبر انشطار الذات وتصعدها تحت فعل التيه واللاقرار... وهكذا يستعيض العباس بن الأحنف عن مرارة الولقع بالحلم/ بالشعر فتنساب الكلمات متزاحمة متآزرة؛ وتتضافر الأصوات والصيغ والمقاطع لتشكيل بوتقة التعبير وتجتاز بالذات إسار الكبح لعلها تبوح وتقول كل شيء. تتزاحم الكلمات، إذن، عاكسة تدافع الأحاسيس والانفعالات. وتختار الذات الشاعرة وعياً أو لاوعياً معادلاً إيقاعياً بؤرياً (**Focal**) هو وزن بحر الطويل ذي المقاطع الطويلة التي تنسجم مع طبيعة التجربة الشعرية حيث يستطيل النفس الشعري عبر إيقاعات التراكم الكمي لتلك المقاطع فيشكل سيمفونية إشباع الذات

لرغباتها المحظورة في الزمن الواقعي؛ وذلك عبر التناغم الصوتي (المقطعي – النبري – التنغيمي) للخطاب الشعري. فالعباس بن الأحنف يحترق بنيران الهوى والشوق ويكتوي بلهيب الهجر والكبح. وهذا ينعكس عبر اللغة والإيقاع معاً إذ يتجاوز التعبير (البوح) مدى الشطرين ليطال القصيدة من خلال تراكم المقاطع الطويلة التي تستوعب ظواهر صوتية متجانسة مثيرة ومؤثرة، ونقصد بذلك طغيان أصوات الراء واللام والميم والنون، وكذا تكرار أصوات اللين (خصوصاً الألف والياء). فضلاً عن تواتر صوت الباء روياً.

ومعنى ذلك، أن ثمة صلة عضوية تحكم كل هذه الظواهر إذ العلاقة بينها علاقة احتواء حيث تتكاثف الموسيقى المنبعثة من كل منها وتتنامى لتشكل كتلة إيقاعية دالة؛ تتضافر في تلاحم أوثق عضوية مع المعجم والصورة والدلالة؛ فيتولد – أخيراً – عن هذا النسيج العضوي ما نسميه الكون أو العالم المتخيل عند العباس بن الأحنف.

الهوامش

1) إدريس بلمليح (1984): الرؤية البيانية عند الجاحظ – دار الثقافة – البيضاء – ط 1 – ص: 157.

2) انظر:

Molino- Tamine (1982): Introduction à I' analyse Linguistique de la poésie- presses universitaires- paris. P: 8.

3) ابن طباطبا (1957): عيار الشعر – تحقيق: طه الحجازي ومحمد زغلول سلام – القاهرة – ص 5.

4) المبرد (1932): الرسالة العذراء – تحقيق: زكي مبارك – القاهرة – ط 2 – ص: 60/ عن محمد لطفي اليوسفي (1992) – ص: 51.

5) المبرد: المرجع نفسه – والصفة نفسها.

6) الجاحظ (د – ت): البيان والتبيين – تحقيق وشرح: عبدالسلام هارون – دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع – ط 4 – ج 1 – ص 67 (بتصرف).

7) انظر:

O. Brik (1965): Ry thme et syntaxe, in (théorie de la literature) (textes des F. Russes), réunis, Présentés et traduits par tzeventan todorov. Coll (Tel quell) ed. Seuil- paris .P.P: 146- 149 (بتصرف).

8) محمد لطفي اليوسفي (1992): الشعر والشعرية – نشر الدار العربية للكتاب – طرابلس/ تونس ص: 62.

9) انظر:

Youri Lotman (1973): la structure du texte artistique galimard- paris- p: 163.

10) Ibid- P:165

انظر كذلك: محمد بنيس (1990): الشعر العربي الحديث : بنياته وإبدالاتها – نشر دار توبقال– البيضاء – ج 3/ ط 1 – ص.ص: 147-157.

وهو من الباحثين الذين أولوا بنية التكرار أهمية قصوى نظراً لحضورها المتميز في الخطاب الشعري.

11) فاطمة محجوب (1977): مقالة التكرار في الشعر – مجلة الشعر – العدد الثامن – ص: 29.

12) ابن رشيق (1988): العمدة في محاسن الشعر وآدابه – تحقيق: الدكتور محمد قرقزان.



رثاء البلدان في الشعر العربي

محمد عيد الخربوطلي(*)

مقدمــة:

الرثـاء من الموضـوعات البـارزة في شعرنا، إذ طالما بكى شعراؤنا من رحلوا عن دنياهم وسبقوهم إلى الدار الآخرة، وهو بكاء يتعمق في القدم منذ وُجِدَ الإنسـان، ووُجد أمامه هذا المصير المحزن، مصير الموت والانتقال للدار الآخرة.

لكل أمة مراثيها، والأمة العربية من الأمم التي تحتفظ بتراث ضخم من المراثي، وهـي تـأخذ عندها ألواناً ثلاثة، الندب والتأبين والعزاء، أما الندب فبكاء الأهل والأقارب حين يعصف بهم الموت، فيئن الشاعر ويتفجع، إذ يشعر بلطمة مروعة تصوَّب إلى قلبه، فقد أصابه القدر في ابنه أو في أبيه أو في أخيه، وهو يترنح من هول الإصابة ترنح الذبيح، فيبكي بالدمع الغزار، وينظم الأشعار يبث فيها لوعة قلبه وحرقته، فيبكي ويلحن بكاءه على قيثارة شعره تلحيناً مشجياً كله آلام ومسرات.

والشاعر لا يندب نفسه وأهله فحسب، بل يندب أيضاً من ينزلون منه

(*) باحث سوري.

منزلة النفس والأهل ممن يحبهم ويؤثرهم، ويرثي أيضاً البلدان والأوطان حين تسقط مهيضة الجناح في يد الأعداء، فينوح عليها الشعراء مصورين محنتها الكبرى وكارثتها العظمى.

وليس التأبين نواحاً ولا نشيجاً على هذا النحو، بل هو أدنى إلى الثناء منه إلى الحزن الخالص، إذ يخر نجم لامع من سماء المجتمع، فيشيد به الشعراء منوهين بمنزلته السياسية أو العلمية أو الأدبية، وكأنهم يريدون أن يصوروا خسارة الناس فيه، ومن هنا كان التأبين ضرباً من التعاطف والتعاون الاجتماعي، فالشاعر فيه لا يعبر عن حزنه وإنما يعبر عن حزن الجماعة وما فقدته في هذا الفرد المهم من أفرادها.

والعزاء مرتبة عقلية فوق مرتبة التأبين، إذ نرى الشاعر ينفذ من حادثة الموت الفردية التي هو بصددها إلى التفكير في حقيقة الموت والحياة، وقد ينتهي بهذا التفكير إلى معانٍ فلسفية عميقة، فإذا بنا نجوب معه في فلسفة الوجود والعدم والخلود.

الرثاء عند الأمم:

عرف العرب الرثاء منذ العصر الجاهلي، إذ كان النساء والرجال جميعاً يندبون الموتى، كما كانوا يقضون على قبورهم مؤبِّنين لهم مُثنين على خصالهم، ولا نرتاب في أن الرثاء بدأ عند العرب كما بدأ عند كثير من الأمم الأخرى بصورة تشبه أن يكون سحراً حتى يطمئن الميت في مرقده، وقد يكون من أقدم صور الرثاء عند العرب ما نُقش على قبور الأقيال والأذواء في اليمن والأمراء في الحيرة وعند الغساسنة في الشام، فعلى قبورهم كانوا يكتبون أسماءهم وألقابهم تخليداً لذكراهم وتمجيداً لأعمالهم.

والرثاء يقترن بالموت، وليس في العالم أمة لم تعرف الرثاء كما أنه

ليس فيه أمة لم تعرف الموت، فالرثاء وُجد عند كل الأمم والشعوب بادية وراقية متحضرة، ففي الأدب الفرعوني القديم نجد صوراً مبثوثة، تارة منفصلة وتارة متصلة ببعض القصص كقصة الآلهة (أوزيريس وسيت وإيزيس)، ومن يقرأ في التوراة يرى ألواناً مختلفة من الرثاء، فتارة يجد بكاءً وندباً، وتارة يجد نحيباً ونواحاً، ذلك نرى الرثاء في الشعر اليوناني له مكان بارز، وقد اشتهر به شعراء مختلفون مثل (أرخلوكوس وسافو وسيمونيدس)، ومعروف أن الأدب العربي الحديث احتذى الأمثلة اليونانية والرومانية، ومن هنا شاع فيه الرثاء على نحو ما شاع عند اليونان والرومان، ففي الشعر الإنكليزي نجد (تشوس) أبا هذا الشعر ينظم قصيدته الطويلة في زوجة (الدوق لانكستر) وسماها (كتاب الدوقة) ومازال الشعراء الإنكليز ينظمون مراثي مختلفة حتى بذّهم ملتن بمرثيته لسيداس، وفيها يرثي رفيقه في الجامعة بعد أن غرق في البحر، وهناك الشاعر (لادونس لشلي)، وقد اشتهر برثائه للشاعر كيتس الذي مات شاباً، كذلك رثى الشاعر (توماس جراي) الطبقة الكادحة في الريف، وشعراء الأدب الفارسي احتذوا الرثاء في الشعر العربي، خاصة في رثائهم لآل البيت، فجاؤوا بالروائع التي لا تحصى، كذلك يلتقي معهم شعراء الأدب التركي، وقد عرف منهم الشاعر عبدالحق حامد، فله ديوان (مقبر) الذي يرثي فيه زوجته.

مما تقدم نكاد نجزم أنه لا توجد أمة مهما أوغلت في البداوة أو صعدت في مراقي الحضارة إلا وهي تبكي موتاها بكاء يصور حزن الإنسان على أخيه.

رثاء البلدان:

مع تطور أنظمة الحكم عند العرب وارتقائها، ووجود حواجز بين الحكام من جهة والرعية من جهة أخرى، وما تلا ذلك من فتن وثورات أدَّت

إلى كوارث وحروب داخلية ذهب قتلى كثيرون ضحاياها، كثر الرثاء السياسي من ناحية، ورثاء المدن والبلدان من ناحية أخرى.

ففي الرثاء السياسي يظهر تكلّف الحزن، واصطناع الأسى واضحاً، إن لم تكن صلة الراثي بالمرثي قوية، وعلى العكس من ذلك فإن كانت الرابطة قوية، اضطر الراثي إلى إخفاء كثير من مشاعره تجاه الوالي الراحل، خشية إثارة حفيظة من يخلفه في الحكم، وهذا تماماً ما حدث مع البحتري عندما قُتل صديقه الخليفة المتوكل العباسي، واتُّهم وقتها ابنه المنتصر الذي استلم الحكم بعده بتدبير مقتل أبيه، فرحل البحتري ونفَّس عن مصابه بقصيدته السينية في وصف إيوان كسرى، ومع ذلك فقد نفَّس عما بداخله في قصيدة أخرى.

ولعل رثاء المدن والديار يُعد امتداداً للرثاء السياسي أو هو نتيجة من نتائج الحروب السياسية، سواء كانت داخلية أم خارجية.

وهناك قصائد كثيرة رثى بها أصحابها كثيراً من الدول الزائلة وبكوها وندبوها، كما فعلوا ذلك بالبلدان حين نزلت بها الحوادث القاصمة، أو استعمرتها بعض الدول الغاصبة، ومن البلدان العربية والإسلامية التي رُثيت:

1 - بغداد:

يقول أحد الشعراء واصفاً ما حلَّ ببغداد من خراب ودمار، إثر الخلاف الذي جرى بين الأخوين الأمين والمأمون، والذي أذكت الشعوبية الحاقدة ناره وأضرمت أواره.

مـن ذا أصـابـك يـا بـغـدادَ بـالـعـين

ألـم تـكـونـي زمـانـاً قُـرَّة الـعـين؟

أستودعُ الله قوماً ما ذكرتُهُمُ
إلا تحدَّرَ ماءُ العينِ من عيني
صاحَ الغرابُ بهم بالبين فافترقوا
اذا لقيت بهم من لوعة البين؟

وهذه هي أول كارثة ساحقة حاقت ببغداد، ولعلها أول بلد في الشرق ينزل فيها ذلك، حيث حرقها ابن طاهر قائد المأمون وسلط عليها مجانيقه، فتحولت بغداد إلى نار أتت على كل شيء فيها، وصارت قصورها التي كان يتغنى بها الشعراء خراباً وكأنها لم تكن شيئاً مذكوراً، هذه الحادثة التي أتت على بغداد أثرت في قلوب كثير من الشعراء، فقال فيها بعضهم يرثيها ويبكيها:

بكت عيني على بغداد لمَّا
فقدتُ غضارةَ العيش الأنيقِ
أصابتُها من الحُسَّاد عينٌ
فأفنت أهلها بالمنجنيقِ
فقومٌ أُحْرِقوا بالنار قَسْراً
ونائحةٌ تنوح على غريقِ
وصائحةٌ تنادي واصحابي
وقائلة تقول أيا شقيقي
ومغتربٌ بعيدُ الدار مُلقىً
بلا رأسٍ بقارعة الطريق
ولا ولدٌ يعرج على أبيهِ
وقد هرب الصديق عن الصديق

وعندما دخل التتار بغداد وهدموها وأبادوا معالمها وقتلوا أهلها وأحرقوا مكتباتها وأزالوا معابدها، قال شاعر مبيناً ذلك:

لسائل الدمعِ عن بغدادَ أخبارُ
فما وقوفُك والفتيان قد ساروا
تاجُ الخلافة والرَّبعُ الذي شَرُفَتْ
به المعالمُ قد عفّاه إقْفارُ
أضحى لحيْفَ البلى في ربعهِ أَثَرٌ
وللدّموع على الآثار آثارُ

2 - البصرة:

البصرة مجمع البحرين الأجاج العذب بلد النخيل الباسقات بطلعها النضيد، البصرة نافذة العراق المُشرعة على نسائم الخليج العربي، وبندقية الشرق، ولؤلؤة الخليج، البصرة التي قال فيها هارون الرشيد (نظرنا فإذا كل ذهب وفضة على وجه الأرض لا يبلغ ثمن نخل البصرة).

البصرة القديمة كانت مكان مدينة الزبير الحالية، وتعد البصرة إحدى الولايات الإدارية الثلاث التي يضمها العراق (بغداد والموصل والبصرة).

البصرة التي عُرفت بعدة أسماء فقبل الإسلام عرفت باسم الخريبة وبعد بنائها سميت بأم العراق وخزانة العرب وعين الدنيا وذات الوشامين والبصرة العظمى والبصرة الزاهرة والفيحاء، كما عرفت في العهد الآرامي باسم (بصرياتا)، البصرة التي قيل إن فيها حوالي عشرين ألف نهر، هذا العدد الذي شكك فيه الجغرافي ابن حوقل لكنه عندما زارها أقرَّ بصحته.

إنها البصرة التي قال فيها الشاعر ابن أبي عيينة المهلبي يمدحها:

يا جنَّة فاقت الجنانَ، فما

يــــعـــــد لـــــهـــا قـــيـــمــــةٌ ولا ثـــمـــــن

ألــفــيــتــهــا فــاتــخــذتــهــا وطــنــاً
إن فـــــؤادي لمـــــثـــــلـــــهـــــا وطـــــنُ

وقال متشوقاً إليها بعدما فارقها إلى جرجان:

فــإن أشــكُ مــن لــيــلــي بــجــرجــان طــولــه
فـقـد كـنـت أشـكـو مـنـه بـالـبـصـرة الـقـصـر

فــيــا نــفــسُ قــد بــدّلــتِ بــؤســاً بــنــعــمــةٍ
ويــا عــين قــد بــدلــت مــن قــرّة عِــبَــر

إلى أن يقول:

فــيــا نــدمــي إذ لــيــس تُــغــنــي نــدامــتــي
ويــا حــذري إذ لــيــس يــنــفــعــنــي الحــذر

وقــائــلــة: مــاذا نــبــابــك عــنــهــم؟
فـقـلـت: لـهـا لا عـلـم لـي، فـاسـألـي الـقـدر

هذه البصرة تم حرقها كاملة أو أجزاء كبيرة منها عدة مرات في التاريخ، فقد تم حرقها من قبل الخوارج عند دخولهم إليها، وكذلك عند احتلال الزنج لها، وعند ثورتهم خرج أخو الخليفة العباسي للقضاء عليهم، وقبل أن يتم عمله حدثت ثورة أخرى في إيران، فاستقل قائد الزنج ذلك، فقويت شكيمته وزاد عدد جنده، فاقتحم البصرة، وأحدثت مجزرة وحشية قتل فيها من أهل البصرة ما يقرب من مليون شخص، وسبيت النساء، وبيع

من بقي بيع العبيد، وأحرقت معظم أجزاء المدينة، إلى أن عاد أخو الخليفة وقاتلهم إلى أن قضى عليهم.

وقد رثى الشعراء البصرة كثيراً وبكوها بعد ذلك، وممن تأثر بذلك ابن الرومي، فنظم قصيدة طويلة في بكائها وأهلها ومما قاله فيها:

كم أغَصُّوا من شاربٍ بشرابٍ
كم أغصُّوا من طاعمٍ بطعام
كم ضنينٍ بنفسه رام مَنْجىً
فتلقوا جبينَه بالحسام
كم أخٍ قد رأى عزيز بنيهِ
وهو يُعْلى بصارم صمصام
كم رضيع هناك قد فطموه
بشبا السيف قبل حين الفطام
كم فتاةٍ بخاتم الله بكْرٍ
فضحوها جهراً بغير اكتتام
كم فتاة مصونةٍ قد سَبَوْها
بارزوا وَجْهُها بغير لثامِ
صبَّحوهم فكابدَ القوم منهم
طول يوم كأنه ألف عامِ

ويستمر في قصيدته يصور حريق الزنوج لقصور البصرة، ويبكي

رسومها وأطلالها ومسجدها، ويستنجد بالعرب والمسلمين لنصرة إخوتهم بالبصرة، ويدعوهم لينفروا خفافاً وثقالاً حتى ينتقموا من الزنوج ومن وراءهم شر انتقام.

وممن رثى البصرة في فتنتها وإحراق الزنوج لها أبو ناظرة السَّدوسيّ، وهو من أهل العلم والمعرفة بكلام العرب وحسن التصرف فيه كما وصفه المبرد في التعازي والمراثي، وقال فيه (رثى البصرة وأهلها بكلام عربي فصيح ينبئ أنه كلامُ موجعٍ يخرج عن نية صادقة من ألفاظ رجل لا عَجزٍ يقعد به بلوغ الحاجة، ولا إسرافٍ في قوله وتمحُّلٍ يتجاوز به القدر)، وقد بلغت قصيدته سبعين بيتاً من البحر الطويل (وهكذا نجد معظم قصائد الرثاء من البحر الطويل) ونذكر منها قوله:

مَنازِلَنا هلْ مِنْ إيابٍ مُؤمَّلٍ
إليك، إذا ما آب كُلُّ غريبِ!

وهلْ نحْنُ يوْماً عائدونَ ذوي غِنىً
وَمُنْتَجَعٍ للمُعْتَفينَ خصيبِ

فذو العِزِّ منّا مسْتَكينٌ وذو الغنى
كأن لمْ يكنْ ذا رُتبةٍ وركوبِ

فما حَلَّ بالإسلام مثلُ مصابِنا
وسلْطانُنا للدِّينِ حقُّ غصوبِ

ومنها قوله:

نعَتْ أرضنا الدُّنيا إلينا وأدْبَرَتْ
بكُلِّ نعيمٍ في الحياةِ وطيبِ

وما كانت الدُّنيا سوى البلدِ الذي
خلا اليومَ منْ داعٍ به ومجيبِ

وما عيْشُ هذا النَّاس بعدَ ذهابهِ
بعيْشٍ ولا مغْناهُمُ برغيبِ

إذا الدَّمعُ لم يُسعدْ كئيباً فإنَّني
سأبْكي وأُبْكي الدَّهرَ كُلَّ كئيبِ

وما كلُّ بصريٍّ شكا بمُفَنَّدٍ
ولا كُلُّ بصْريٍّ بكى بمعيبِ

ولوْ أنَّ بصريّاً بكى كُنْهَ شجْوهِ
بكى بدمٍ حتّى المماتِ صبيبِ

ويختمها بقوله:

فيا بصرُ كمْ منْ هالكٍ حسرةً
عليكِ ومنْ صبٍّ إليك طروبِ

عليكِ سلامُ اللهِ منّا فإنَّنا
نرى العيشَ إلاَّ فيكِ غيرَ حبيبِ

وكأن شاعرنا يرثيها ويبكيها في عصرنا هذا، فلو أنه عاش في زماننا لما رثاها بأكثر وأبلغ، مما قاله فيها من قبل.

3 - صقليـة:

ومن البلاد التي رثاها وبكاها الشعراء صقلية، حين سقطت في أيدي النورمان حوالي منتصف القرن الخامس للهجرة، فشاعرها ابن حمديس رثاها بعدة قصائد، ومما قاله:

أرى بـــلـــدي قـــد ســـامـــه الـــرومُ ذلـــةً
وكـــان بـــقـــومـــي عِـــزُّه مـــتـــقـــاعـــســـا

وكـــانـــت بـــلاد الـــكـــفـــر تـــلـــبـــس خـــوفـــه
فـــأضـــحـــى لـــذاك الخـــوف مـــنـــهـــن لابـــســـا

4 - القيـــروان:

وقد هاجم البدو في نفس التاريخ تقريباً مدينة القيروان وخربوها، فبكاها شعراؤها كما بُكيت غيرها، ومن ذلك ما قاله ابن شرف:

آهٍ لـــلـــقـــيـــروان أنَّـــةَ شَـــجْـــوٍ
عـــن فـــؤادٍ بـــجـــاحـــم الحـــزن يَـــصْـــلـــى

حـــين عـــادت بـــه الـــديـــار قـــبـــوراً
بـــل أقـــول الـــديـــار مـــنـــهـــن أخْـــلـــى

بـــعـــد يـــوم كـــأنـــمـــا حُـــشِـــر الخـــلْـــــ
ـــــق حُـــفـــاةً بـــه عـــواري رُجْـــلـــى

مُـــزِّقـــوا فـــي الـــبـــلاد شـــرقـــاً وغـــربـــاً
يـــســـكـــبـــون الـــدمـــوع هَـــطْـــلاً ووَبْـــلا

5 - الأندلـــس:

في التاريخ الإسلامي لم يرث بلد كما رُثيت الأندلس بمدنها وبلدانها، عندما أخذ الأسبان الشماليون يستخلصونها لأنفسهم، وأخذت تتساقط منذ عصر ملوك الطوائف في حجورهم كما تتساقط أوراق الخريف.

هناك ارتفع صوت الشعراء يحذرون وينذرون ويستغيثون ويستنصرون ولكن ما من مجيب مثل ما يحصل في أيامنا هذه، فكم مستصرخ استصرخ العرب والمسلمين في فلسطين والعراق فهل من مجيب؟ اللهم إلا الاستنكارات والبيانات والإدانات، التي لا تسترجع شبراً واحداً مما فُقد.

وكانت كلما ضاعت بلدة أو مدينة في الأندلس ذرف الشعراء الدموع الحارة، ومن أكثر البلدان التي أكثر الشعراء من رثائها وندبها حين استولى الأسبان عليها (طُليطلة وبلنْسية وشاطبة وقرطبة وجيّان وإشبيلية حمص الأندلس)، ومن أروع ما قيل في ذلك قصيدة أبي البقاء الرُّندي المتوفى سنة 684هـ تلك المدن المسلوبة مركزاً على إشبيلية، ومما جاء فيها:

لكُلِّ شيءٍ إذا ما تمَّ نُقصانُ
فلا يُغَرُّ بطيبِ العيش إنسانُ

هي الأمورُ كما شاهدتُها دولٌ
من سرَّهُ زمنٌ ساءتْهُ أزمانُ

أين الملوك ذوُو التيجان من يمنٍ
وأين منهم أكاليلٌ وتيجانُ؟

وأين ما شادهُ شدّادُ في إرمٍ
وأين ما ساسهُ في الفرس ساسانُ؟

وقال فيها:

أعندكم نبأٌ من أهلِ أندلُس
فقد سرى بحديث القوم رُكبانُ

كم يستغيثُ بنا المستضعفون وهمْ
قتلى وأسرى فما يهتزُّ إنسانُ

ألا نفوسٌ أبياتٌ لهم همَمٌ؟
أما على الخير أنصارٌ وأعوانُ

يا من لذلَّةِ قومٍ بعد عزِّهمُ
أحالَ حالهمُ جورٌ وطُغيانُ

بالأمس كانوا ملوكاً في ديارهمُ
واليومَ همْ في ديارِ الكفْرِ عُبدانُ

فلو تراهمِ حيارى لا دليلَ لهم
عليهمُ من ثيابِ الذُّلِّ ألوانُ

ولو رأيتَ بكاهُمْ عندَ بيعهم
لهالك الأمر واستهوتك أحزانُ

لمثلِ هذا يذوبُ القلبُ من كمدٍ
إن كان في القلب إسلامٌ وإيمانُ

وقد عُرف الشاعر ابن الأبار توفى 658هـ، بقصيدته السينية التي يرثي فيها مدينته بلنسية ويستنجد بالحفصيين في تونس لنجدتها، التي مطلعها:

أدرك بخيلك خيل الله أندلساً
إن السبيل إلى منجاتها درساً

6 - دولة بني الأفطس:

وهذا الشاعر عبدالمجيد بن عبدون الفهري الذي ولد في يابُرة وتوفي فيها سنة 529هـ وكان وزيراً في دولة الأفطس ودولة المرابطين، رثى دولة بني الأفطس بقصيدة قال فيها النويري (إن قصيدته هذه تعد من أشهر المراثي، وأمهات القصائد، لما فيها من الكثير من أحداث التاريخ) ولأهميتها ترجمت إلى عدة لغات، ومما قاله فيها:

الدّهرُ يفجعُ بعدَ العينِ بالأثَرِ
فما البكاء على الأشباحِ والصّورِ

أأنهاك أنهاك لا آلوك معذرةٍ
عن وقْفةٍ بين نابِ الليثِ والظُّفُرِ

فالدّهرُ حربٌ وإنْ أبدى مسالمةً
فالبيض والسُّمر مثل البيضِ والسُّمُرِ

فلا تغُرّنْكَ من دُنياك نومتُها
فما صناعةُ عينيها سوى السَّهرِ

ما لِلّيالي - أقال اللهُ عثرتنا
من الليالي، وخانتْها يدُ الغير -

كم دولةٍ وليتْ بالنصر خدمتها
لم نُبْقِ منها! وسلْ ذكراك من خَبَرِ

ويتابع في قصيدته ذكر كثير من الأحداث التاريخية، وعادة يذكر الراثي ذلك ليدرك المصاب أن مصيبته ليست بالمصيبة الكبيرة إذا ما قورنت بغيرها واحتملها أصحابها.

7 - دمشـــق:

دمشق التي صارت عاصمة العالم العربي والإسلامي بعد فتحها بقليل، ولكن دولة بني أمية لم يطل حكمها، حيث قضى عليهم بنو العباس ونقلوا مقر العاصمة إلى بغداد، وصارت دمشق مادة للشعراء يرثونها ويتحسرون على أيام عزها، فهذا عثمان بن الوليد القرشي يحذر الناس ويذكرهم بما حل بدمشق وملوكها من بني أمية، ويطلب منهم أن يتعظوا بما فعل الدهر بهم فيقول:

مــن يــأمــنُ الــدهــرَ ممــســاهُ ومــصــبــحــهُ
فـــي كـــلّ يـــومٍ لـــه مـــن مـــعْـــشـــرٍ جَـــزَرُ

بـــعـــد ابـــن مـــروانَ أودى بـــعـــد مـــقْـــدرةٍ
دانـــتْ لـــهـــيـــبـــتـــهـــا الأمـــصـــارُ والـــكُـــوَرُ

ثـــمّ الـــولـــيـــدُ فـــســـلْ عـــنـــه مـــنـــزلـــهُ
بـــالـــشـــامِ والـــشـــامُ مـــعْـــسُـــلٌ لـــه خـــضـــرُ

وفـــي ســـلـــيـــمـــان آيـــاتٌ ومـــوعـــظـــةٌ
وفـــي هـــشـــامٍ لأهـــل الـــعـــقـــل مُـــعْـــتـــبـــرُ

كـــانـــوا مـــلـــوكـــاً يـــجـــرّون الجـــيـــوش بمـــا
يـــقـــلُّ فـــي جـــانـــبـــيـــه الـــشـــوكُ والـــشّـــجـــرُ

فـــأصـــبـــحـــوا لا تُـــرى إلا مـــســـاكـــنـــهـــم
قـــفـــراً ســـوى الـــذّكْـــرِ والآثـــارِ إن ذُكـــروا

وهذا علاء الدين الأوتادي الدمشقي وهو من شعراء الشام عاش في

الفترة التي تعرضت فيها بلاد المسلمين لغزو التتار، يقول قصيدة منها أبيات توضح ما حل بدمشق من خراب على أيدي الغزاة سنة 696هـ:

أحسنَ الله يا دمشق عزاك
في مغانيكِ، يا عمادَ البلادِ
وبِرُستاقِ نيربيك، مع المِزَّ
ةِ مع روْنقٍ بذاك الوادي
وبأنْسٍ بقاسيونَ وناسٍ
أصبحوا مغنماً لأهلِ الفسادِ
طرقتهمْ حوادثُ الدّهْرِ بالقتْـ...
...ـل ونهب الأموالِ والأولادِ
وبناتٍ محجّبات عن الشمْـ..
..ـس تناءتْ بهنَّ أيدي الأعادي
وقصورٍ مشيَّداتٍ تقضَّتْ
في ذراها الأيامُ كالأعياد
حرّقوها وخرّبوها وبادت
بقضاءِ الإلهِ ربِّ العبادِ
وكذا شارعُ العُقيبةِ والقصـ..
ـرِ وشاغورها وذاك النادي
أصبحوا اليومَ مثل أمسٍ تقضّى
وبكتهمْ سماؤهم والغوادي

ويدور الزمن دورات لنصل إلى العصر الحديث، فإذا القصة تعاد فصولها، فينكب المستعمرون البلدان العربية من جديد بعدة نكبات، ومن البلدان التي نكبت دمشق على يد المستعمر الفرنسي، ففي سنة 1926 سلطوا عليها مدافعهم وقذائفهم، وأحالوها أنهاراً من الدم وتلالاً من الرماد والخراب، فبكاها الشعراء العرب ورثاها كل محب لها وعاشق، ومن أجمل ما رثيت به قول أمير الشعر العربي أحمد شوقي:

ربـــاعُ الخُـــلـــدَ ويْــحَـــك مـــا دهـــاهـــا
أحـــــقٌّ أنـــــهــــــا دَرَسَــــــتْ أحـــــقُّ

وهـــل غُــــرَفُ الجــنـــانِ مـــنـــضَّـــداتٌ
وهـــل لـــنـــعـــيـــنـــهـــن كـــأمْـــسِ نـــسْـــقُ

وأيـــن دُمـــى المـــقـــاصـــر مـــن حِـجـــالٍ
مُـــهـــتَّـــكَـــةٍ وأســـتـــارٍ تُـــشَـــقُّ

بَـــرَزْتَ وفـــي نـــواحـــي الأيـــكِ نـــارٌ
وخـــلْـــفَ الأيـــكِ أفـــراحٌ تُـــزقُّ

بـــلـــيـــلٍ لـــلـــقـــذائـــف والمـــنـــايـــا
وراء ســـمـــائـــه خَـــطْـــفٌ وصَـــعْـــقُ

إذا عـــصـــفَ الحـــديـــدُ احـــمـــرَّ أُفْـــقٌ
عـــلـــى جـــنـــبـــاتـــهِ واســـودَّ أُفْـــقُ

ولـــلـــحـــرِّيـــة الحـــمـــراء بـــابٌ
بـــكـــل يـــدٍ مـــضـــرَّجـــة يُـــدَقُّ

وتجاوبت مع شوقي وشعراء العروبة في الشرق صيحات إخوانهم شعراء المهجر في الغرب، يبكون دمشق لما أصابها من فظائع الفرنسيين، فنسيب عريضة يقول:

صليلُ سلاحٍ قرْعُ طبول
وجُنْدٌ قُساةٌ تسوق الحمولْ

وفوق النياق حماةُ القبيلْ
تدلَّوْا قتيلاً بجنب قتيلْ

8 - فلسطين:

لقد رثيت فلسطين على مرحلتين، الأولى عندما دخلها الفرنجة الصليبيون واستولوا على مدينة بيت المقدس سنة 492هـ، عند ذلك انبرى الشاعر أبو المظفر الأبيوردي الذي توفى سنة 557هـ، وقال قصيدة يحض فيها العرب والمسلمين على مساندة إخوانهم أهل الشام للصمود في وجه الغزاة ومما قاله فيها:

مزجْنا دماءً بالدُّموعِ السَّواجمِ
فلم يبقَ منا عُرضةً للمراجمِ

وشرُّ سلاحِ المرء دمْعٌ يُفيضُهُ
إذا الحربُ شَبَّتْ نارُها بالصوارمِ

فإيها بني الإسلام إنّ وراءكم
وقائع يُلْحقْنَ الذُّرى بالمناسمِ

أتهويمةً في ظلِّ أمنٍ وغبْطةٍ
وعيْشٍ كنوَّارِ الخميلة ناعم

وكــيــف تــنــامُ الــعــينُ مــلءَ جــفــونــهــا
عــلــى هــبــواتٍ أيــقــظــت كُــلّ نــائــمِ

وإخـوانـكـم بـالـشـأم يـفـضـحـي مـقـيـلُـهـم
ظُــهــورَ المــذاكــي أو بــطــونَ الــقــشــاعــمِ

يــســومُــهــمُ الــرومُ الــهــوانَ وأنــتــمُ
تجــرُّون ذيــل الخــفْــضِ فــعــل المــســالِــمِ

وكــم مــن دمــاءٍ قــد أُبــيــحــت، ومــن دُمَــىً
تُــوارِي حــيــاءً حُــســنــهــا بــالمــعــاصــمِ

بـحـيـثُ الـسـيـوفُ الـبـيضُ مـحـمـرَّةُ الـظُّـبى
وسُــمْــرُ الــعــوالــي دامــيــاتُ الــلــهــاذمِ

أرى أمّــتــي لا يــشــرعــونَ عــلــى الــعــدا
رمــاحَــهُــمُ والــدّيــن واهــي الــدَّعــائــمِ

وهكذا رثيت القدس كثيراً، وفي العصر الحديث بعد أن دنسها الصهاينة، فلم ترث بلد كما رثيت إلا الأندلس قديماً، فلا يوجد شاعر عربي إلا وبكاها، وكيف لا يرثيها؟ وهي الشهيدة الثكلى.. التي سالت دماء أبنائها في ساحاتها، وشرد اليهود معظم أهلها إلى أنحاء العالم، ومازالت تحت نير المستعمر.

ومازال العالم العربي والإسلامي يلبس السواد من أجلها، ويعلن الحداد على ما أصابها وأصاب العرب والمسلمين فيها، وإن تناساها البعض، وفرط بها البعض أصحاب النفوس الضعيفة والعميلة، وإن لم يعد

يساندها إلا القلة الأخيار.. فإنها ستعود عروس الشام متألقة بأقصاها وقيامتها.

ولكن فلسطين مازالت تحت الاحتلال ومازال أهلها يخوضون المعارك محاولين تحريرها.. وكل الشعراء رثوها وبكوها بفرائد القصائد وعيون ما جادت فيه قرائحهم، يقول (علي طه) في قصيدته (نداء الفداء):

أخـــي جـــاوز الـــظـــالمـــون المـــدى
فـــحـــقَّ الجـــهـــادُ وحـــقَّ الـــفـــدا

أنـــتـــركـــهـــم يـــغـــصـــبـــون الـــعـــروبـــ
ـــــــة مـــجـــدَ الأبـــوَّة والـــســـؤْددا

ولـــيـــســـوا بـــغـــيـــر صـــلـــيـــل الـــســـيـــوف
يـــجـــيـــبـــون صـــوتـــاً لـــنـــا أو صـــدى

فـــجـــرِّد حـــســـامـــك مـــن غـــمْـــدِهِ
فـــلـــيـــس لـــه بَـــعْـــدُ أن يُـــغْـــمـــدا

ويقول زكي المحاسني:

مـــا هُـــزمـــنـــا لـــكـــي نمـــوت ونـــفـــنـــى
ونُـــبـــكِّـــي الحـــيـــاة إن نـــحـــن عـــشـــنـــا

نـــحـــن قـــومٌ مـــا نـــام فـــيـــنـــا عـــلـــى الـــضّـــيْـــ
ـــــــمِ أبـــيٌّ ولا عـــلـــى الـــدهـــر هُـــنّـــا

كـــفـــكـــفَ الـــشـــعـــرَ عـــن مـــراثـــي فـــلـــســـطـــ
ـــينٍ فـــشـــعـــر الـــدمـــاء أبـــقـــى وأغـــنـــى

غـــدُنــــا المـــرتجـــى كـــمــــا رمـــتَ آتٍ
بـــانـــتـــقـــامٍ ســـيـــغـــســـل الـــعـــار عـــنَّـــا

وهذه شاعرة فلسطين (فدوى طوقان) تقول قصيدتها (بعد الكارثة) وتتفجع فيها على الوطن السليب، ومنها قولها:

يـــا وطـــنـــي مـــالـــك يـــخـــنـــى عـــلـــى
روحـــك مـــعـــنـــى المـــوت مـــعـــنـــى الـــقـــدم
جـــــرحُـــــك مــــــا أعـــــمـــــق أغـــــواره
كـــــم يـــــنـــــزَّى تحـــــت نـــــاب الألـــــم
ســـتـــنـــجـــلـــي الـــغـــمـــرةَ يـــا مـــوطـــنـــي
ويمـــســـح الـــفـــجـــرُ غـــواشـــي الـــظُّـــلـــمِ

وبعدما نكبت فلسطين هدر عمر أبو ريشة بقصائد عديدة ترثي فلسطين وحال العرب وما وصل إليه فقال:

قـــف عـــلـــى تـــربـــة المـــســـيـــح وشـــاهـــد
مـــصـــرع المجـــد فـــوق طـــهـــر الـــرمـــالِ
عـــاث فـــيـــهـــا المـــشـــردون رضـــيـــعـــو
لـــين الـــذل فـــي مـــهـــود الـــضـــلال
كـــل يـــوم يـــرمـــون جـــمـــرةَ بـــغـــي
فـــي هـــشـــيـــمٍ مـــن نـــقـــمـــةٍ ونـــكـــالِ
والـــرجـــال الأبـــاةُ رغـــم إبـــاهـــا
تـــخـــفـــض الـــهـــام، يـــا غـــرام الـــرجـــال!

نـــكـــد الـــدهـــر أن يـــنـــال جـــبـــانٌ
مـــن جـــســـورٍ مـــشـــدد الأغـــلال

وإذا الـــنـــاب والمخـــالـــبُ طـــاحـــت
لـــطـــم الـــذئـــب جـــبـــهـــة الـــرئـــبـــال!

إن صـوت الـطـعـنـات تـنـخـر فـي الـعـظـــ
ـــــم وتـــزجـــي الأهـــوال بـــالأهـــوال

وهكذا نرى العواطف تتأجج، والمشاعر تلتهب، حين يُلقي الراثي رثاءه، فيبكي العيون، ويشجي القلوب، ويملأ الصدور أسىً بما يثيرُ من آلام، وما يحرك من أحزان.

ولقد ساعدت الحياة العربية، المليئة بالحروب والمنازعات، وما في طبيعة الإنسان العربي من نزق، وميل للعنف، وسرعة الغضب كل ذلك ساعد على نشوء هذا الغرض الشعري، لأنه الوسيلة الوحيدة لبكاء القتلى والموتى، والتفجّع عليهم.

كانت حياة العرب في جاهليتهم غزواً مستمراً، وحروباً متصلة لا تخمد نارها، ولا تكاد تنتهي، وجاء الإسلام، واستمرت المعارك بين دولة الإيمان الوليدة الفتية من جهة، وبين المحافظين والمتمسكين بشركهم، ودياناتهم القديمة من جهة أخرى، واستمرت بذلك الأسباب الداعية لإثارة الرثاء ودوامه.

واستمرت الفتوحات ونتج عنها شهداء وقتلى، كانت تُذكي شعر الرثاء، وتساعد على استمراره وتطوره. ولئن كانت الفتوحات قد انتهت في عصر بني العباس، فهل انتهت المعارك وانقطعت موجبات الموت؟

لا طبعاً، بل ظل العرب والمسلمون في صراع يكاد لا ينتهي مع جيرانهم على الثغور، بالإضافة إلى الصراعات الداخلية والتي كانت عنيفة أحياناً كما مر معنا، فبعضها استمر لسنوات، وكذلك سقوط البلاد عند ضعفها وانحلالها وتمزقها كل ذلك جعل قرائح الشعراء تجود بأجمل أنواع الشعر وقمة الشعر وأصدقه ألا وهو شعر الرثاء.

المصادر

1) الأعلام للزركلي – ط دار العلم للملايين بيروت – 1984.
2) الأندلس في التاريخ لشاكر مصطفى – ط وزارة الثقافة بدمشق 1990.
3) التعازي والمراثي للمبرد – حققه محمد الديباجي، ط مجمع اللغة العربية بدمشق – 1976.
4) الحياة العلمية في الأندلس في عصر الموحدين – د. يوسف العريني، ط 1995 مكتبة الملك عبدالعزيز العامة رقم 8 من الأعمال المحكمة.
5) الرثاء سلسلة فتون الأدب العربي، لشوقي ضيف، ط دار المعارف مصر 1955.
6) السجن في الشعر الفلسطيني – لفايز أبو شمالة، ط رام الله فلسطين 2003.
7) شاعرا فلسطين (إبراهيم وفدوى طوقان) ط مؤسسة عبدالحميد شومان. عمان الأردن 2006.
8) فنون الأدب المعاصر في سورية لعمر الدقاق ط بيروت.
9) في شعر النكبة لصالح الأشترط دمشق 1960.
10) قصيدة الرثاء لحسين جمعة، ط دار نمير دمشق.
11) المراثي لليزيدي – محققه محمد نبيل طريفي، ط وزارة الثقافة بدمشق 1991.
12) المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر لنسيب نشاوي، ط دمشق 1980.
13) نصوص مختارة من شعر الرثاء لحسن محمود موسى النميري ط دمشق 1994.
14) نهاية الأرب في فنون الأدب للنويري ط القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب 1971.
15) الوافي في الأدب العربي الحديث لجودة الركابي وإسماعيل عبدالكريم وحسام الخطيب، ط دمشق 1964.



السرقات في الأدب العربي

محمد بن عبدالرزاق القشعمي(*)

السرقة شيء مستكره، ولفظ بغيض، تنكره الأسماع، وتزدريه النفوس، وتوضع من أجله القوانين لتروع أولئك الذين يسلبون حقوق غيرهم وما يمتلكون[1].. والسرقات عرفت في المجتمع البدائي كسرقة مادية تتناول ما يمتلك الإنسان من أشياء محسوسة.. وبعد أن ارتقى الفكر الإنساني بارتقاء مظاهر الحضارة المختلفة، أصبح للسرقات مدلولات أخرى.. وأصبحت الأفكار الإنسانية موضعاً للسطو.

والسرقة تشمل أنواعاً كثيرة، كالتقليد والتضمين والاقتباس والتحوير.

ثم اخترع نقاد الأدب ألفاظاً ومصطلحات، عرَّفوها ومثَّلوا لها تصب في منتهاها في خانة السرقة، ومنها: الاصطراف، والاجتلاب، والاستلحاق، والانتحال، والادعاء، والإغارة، والغصب، والمرافدة، والاهتدام، والنظر والملاحظة، والاختلاس، والموازنة، والمواردة... وغيرها.

وهي مشكلة من مشكلات الأدب العربي؛ شعراً ونثراً؛ والسرقات

(*) باحث سعودي.

الأدبية أكثر شيوعاً في العصور القديمة منها في العصر الحديث لعدم وجود قوانين تحفظ حقوق التأليف والنشر، فقد وجدت عند اليونان وقد أشار لها (أرسطو) و(هوراس) يعترف أنه قلد (أركيلوكس).

وفي الأدب العربي نجد السرقات معروفة لدى نقاده وشعرائه الأقدمين فهي عند القاضي الجرجاني في (الوساطة): «داء قديم وعيب عتيق» ويقول ابن رشيق في (العمدة): «إنها باب متسع جداً لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة فيه».

كما أن تلك السرقات قد عُرفت مع الشعر القديم في العصر الجاهلي فقد ذكر الرواة أن بيت امرئ القيس:

وقوفاً بها صحبي عليَّ مطيَّهم يقولون لا تهلك أسى وتجمل

قد أخذه طرفه فقال:

وقوفاً بها صحبي عليَّ مطيَّهم يقولون لا تهلك أسى وتجلد

فلم يغير في البيت غير القافية.

وقد كثرت السرقات وتنوعت، كأن يسرق شاعر مشهور من شاعر مغمور كسرقة زهير من قراد، والنابغة من وهب بن الحارث، وكذا أن الشاعر ينتحل شعر غيره انتحالاً، ويسمي بعض النقاد هذا النوع من السرقات (اجتلاباً) وهي من السرقات الفاضحة التي يتميز بها العصر الجاهلي.. ويعلل (جرجي زيدان) في(تاريخ اللغة العربية) أن كثيراً من الأشعار تنسب لغير أصحابها اعتباطاً لتشابه القافية والوزن والمعنى..

ويقال إن أول من ذم السرقات هو طرفة بقوله:

ولا أغيرُ على الأشعار أسرقها عنها غَنيت وشر الناس من سرَقا

وتبعه الأعشى بقوله:

فكيف أنا وانتحالي القوافي بعد المشيبِ كفى ذاكَ عارا

وحتى حسان بن ثابت الشاعر المخضرم نجده يقول:

لا أسرق الشعراء ما نطقوا بل لا يوافق شعرهم شعري

وقد تتبع الرواة الفرزدق بعد أن ذاعت سرقاته وشاع أمرها بينهم، ولم يكن الفرزدق وحده موضع الاتهام من النقاد والرواة في العصر الأموي، بل إن أغلب الشعراء المشهورين قد واجهوا تهمة السرقة في أكثرمن موطن، فعبدالله بن الزبير نفسه لم يتورع عن ارتكاب سرقة فاضحة مشهورة.. يذكر الرواة أنه دخل على معاوية بن أبي سفيان فأنشده:

إذا أنت لم تنصف أخاك وجدته على طرفِ الهجران إن كان يعقل
ويركب حدًّا لسيف من أن تضيمه إذا لم يكن عن شفرة السيف مزحل

فقال له معاوية: لقد شعرت بعدي يا أبا خُبيب، ولم يفارق عبدالله المجلس حتى دخل معن بن أوس المزني فأنشده قصيدته التي أولها:

لعمرك ما أدري وإني لأوجل على أينا تعدو المنية أوّلُ

قال معاوية: ما هذا يا أبا خُبيب؟ قال: هو أخي من الرضاعة وأنا أخوه وأحق بشعره.

واكتشف الفرزدق سرقة كُثير أحد أبيات جميل وذلك حين لقيه فقال الفرزدق: يا أبا صخر! أنت أنسب العرب حيث تقول:

أريد لا أنسى ذكرها فكأنما تمثل لي ليلى بكل سبيل

فقال له: وأنت يا أبا فراس أفخر العرب حيث تقول:

ترى الناس ما سرنا يسيرون خلفنا وإن نحن أومأنا إلى الناس وقفوا

فقال الفرزدق: ما أشبه شعرك بشعري! أفكأنت أمك أنت البصرة؟!
قال: لا، ولكن أبي كثيراً ما يَردُها وينزل في بني دَارم.

ولم يسلم الأخطل – على علو مكانته – من اتهامه بالسرقة، بل إن الرواة يذكرون أنه كان يقول: «نحن معاشر الشعراء أسرق من الصاغة».

ومثل ما اشتهر الفرزدق في العصر الأموي بالسرقات فقد اشتهر أبو نواس في العصر العباسي ومثله دعبل والبُحتري والمتنبي وغيرهم كثير.

ونذكر أن مجير الدين بن تميم (المتوفى سنة 684هـ) قال:

أطالع كلَّ ديوان أراه ولم أزجرُ عن التضمين طيري
أضمِّن كلَّ بيت فيه معنىً فشعري نصفه من شعر غيري!

كما يذكر الدكتور بدوي طبانة في (السرقات الأدبية): أن للسرقة الأدبية أنواعاً منها:

- الانتحال: وهو أن يدعي الشاعر شعر غيره وينسبه إلى نفسه على غير سبيل. مثل قول جرير للفرزدق، وكان يرميه بانتحال شعر أخيه (الأخطل ابن غالب).

ستعلم من يكون أبوه قيناً ومن كانت قصائده اجتلابا

- الادعاء: وهو أن يدعي غير الشاعر لنفسه شعر غيره، والفرق بين الادعاء والانتحال أن الانتحال أخذ الشاعر من الشاعر، أما الادعاء فهو سرقة غير الشاعر من الشاعر.
- الإغارة: أن يصنع الشاعر بيتاً، ويخترع معنى مليحاً، فيناوله من هو أعظم منه ذكراً وأبعد صوتاً، فيُروى له دون قائله.
- والغصب: مثل ما صنع الفرزدق بالشمردل اليربوعي، وقد سمعه ينشد في محفل من المحافل:

فما بين من لم يُعطِ سمعاً وطاعة   وبين تميم غيرُ حزِّ الحلاقم

فقال الفرزدق: والله لتدعنّه أو لتدعنّ عِرضك! فقال: خذه، لا بارك الله لك فيه.. .

- المرافدة: أن يعين الشاعر صاحبه بالأبيات يهبها له.
- الاهتدام: هو السرقة فيما دون البيت.
- المنظر الملاحظ: أن يتساوى المعنيان دون اللفظ، مع خفاء الأخذ.
- الاختلاس: وهو تحويل المعنى من غرض إلى غرض وقد سمي أيضاً (نقل المعنى).
- الموازنة: أخذ بنيّة الكلام فقط.
- المواردة: أن يتفق الشاعران، دون أن يسمع أحدهما بقول الآخر، بشرط أن يكونا في عصر واحد.
- الالتقاط والتلفيق: أن يؤلف البيت من أبيات قد ركب بعضها من بعض، وبعضهم يسميه (الاجتذاب والتركيب).

ونجد جلال الدين السيوطي (المتوفى سنة 911هـ) يقول في كتابه (الفارق بين المصنِّف والسارق): «هل أتاك حديث الطارق؟ وما أدراك ما الطارق؟! الخائن السارق، الذي توسل إلينا بأولاد الحنفاء، وتوصل إلينا بأبناء الخلفاء، فأوسعناه براً فقابله بجفاء، وعاملنا بغدر، إذ عاملناه بوفاء، وتطفل علينا في الموائد، فأنعمنا له بشيء مما لدينا من الفوائد، وأذنَّا لطلبتنا أن يسمحوا له بإعارة مصنفاتنا الدّرر الفرائد، إكراماً لمن تشفع به من بني العباس..» إلى أن قال: «.. فما كان من هذا العديم الذوق إلا أنه نبذ الأمانة وراء ظهره وخان، وجنى ثمار غروسنا وهو فيما جناه جان، وافتض أبكار عرائسنا اللاتي لم يطمثهن في هذا العصر إنس قبلنا ولا جان، وأغار على

عدة كتب لنا، أقمنا في جمعها سنين، وتتبعنا فيها الأصول القديمة وما أنا على ذلك بضنين، وعمد إلى كتابي (المعجزات والخصائص) المطول والمختصر، فسرق جميع ما فيها بعبارتي التي يعرفها أولو البصر، وزاد على السرقة، فنسبها إلى نفسه ظلماً وعدواناً وما اقتصر.. إلخ».

وذكر أن الحافظ بن حجر، يُعلِّم طلبته إذا نقلوا حديثاً أورده لهم أو أثر، أن يقولوا: روى فلان، أو خرَّج فلان، بإفادة شيخنا ابن حجر، كل ذلك حرصاً على أداء الأمانة، وتجنب الخيانة، كما أورد قول الأديب ناصر الدين الحسن بن شاور الكناني:

سارق الشعر على الأبيا ... ت عادٍ أي عاد
وهو لص آمن من ... قطع كفٍّ في فساد
إنما قطع يديه ... قطعكم عنه الأيادي

وانتهى السيوطي إذ قال:

«أعوذ بالله من هذا الطارق السارق، وأستعيذ برب الفلق من شر هذا الفاسق فحق أن يمنع هذا السارق من عارية كل كتاب مصون، وأن يُدَّخر عنه نفائس الكتب في أحصن الحصون. فاحذروا معاشر المصنفين أن يُغير على كتبكم إن كنتم بعزة العلم توقنون، واخشوا شياطين سحره أن يأكلن ما قدمتم لهُنَّ إلا قليلاً مما تحصنون، وأرسلوا عليه من ألسنتكم سبعاً شِداداً، ومن أقلامكم أسنة حداداً، ومن محابركم بحاراً مداداً، ومن أقوالكم جيشاً عرمرماً لا يدع تِلاعاً ولا وهاداً، وأولوا هذا السارق قطعاً وامنعوا عنه الكتب منعاً..» إلى أن قال قوله تعالى في سورة يوسف: ﴿جزاؤه من وجد في رحله﴾.

ويذكر محمد ماهر حمادة في مقاله (سرقات الكتب وانتحالها في العصور الإسلامية)[2] أن السطو على مؤلفات الآخرين قد شاعت وعرفت

في أرجاء العالم، فقد وجد ولايزال وسيبقى هناك ضعاف نفوس يحاولون تغطية هذا الضعف وإرضاء نزوات نفوسهم عن طريق السطو على ثمرات عقول الناس... وقد تنبه العالم إلى ضرورة حماية الملكية الأدبية وأصدرت أغلب الدول براءات للمؤلفين تحمي حقوقهم لقاء إيداع عدد من النسخ في مكتبة الدولة الوطنية أو ما شابه ذلك، ولعل أول مثل على ما يسمى بالإبداع القانوني، وهو الذي يتم بموجب قانون خاص يضع المؤلف بمقتضاه عدداً من النسخ من مؤلفاته في مكتبة الدولة الوطنية لقاء حماية الدولة لحقه في ذلك الكتاب.. وقد عُرف ما يشبه الإبداع القانوني في القرن الرابع ق.م بأثينا.. ثم تأصلت هذه الفكرة وانتشرت في أغلب بقاع الأرض، وقد اختلف في مفهوم لاسرقة، فهل كل من أخذ من مؤلفات الآخرين سارق؟ أو ما هو الحد أو ما هي الكمية التي يسمح بأخذها دون اتهام الآخذ بالسرقة..

وضرب مثلاً في ابن دريد أبي بكر محمد بن الحسن (المتوفى سنة 321هـ) وهو من أساطين علماء العربية وممن لهم باع طويل في التأليف في حقلي المعاجم واللغة، ومع ذلك اتهمه كثيرون بالتخليط وافتعال العربية وإدخال ما ليس من كلام العرب في كلامها، بل لقد اتهمه بعضهم، مثل إبراهيم بن محمد بن عرفة المعروف باسم نفطويه أنه (أي ابن دريد) سرق كتاب (العين) الذي يذكر أن الخليل بن أحمد الفراهيدي ألفه ولكنه غير فيه وبدل ونسبه إلى نفسه، ويتهم الأزهري في مقدمة كتابه (التهذيب) ابن دريد هذا بالسكر المتواصل وعدم الفهم الجيد والقريحة الثاقبة، وقال: «وألفيته أنا على كبر سنه سكران لا يكاد يستمر لسانه على الكلام من سكره وقد تصفحت كتابه الذي أعاره اسم الجمهرة (...) وعثرت في هذا الكتاب على حروف كثيرة أنكرتها ولم أعرف مخارجها.. بل إن نفطوية يصرح علناً في شعر له يهجو به ابن دريد أنه سرق كتاب العين للخليل وذلك بقوله:

ابـــن دريـــد بـــقـــرة   وفـــيـــه عـــي وشـــره

ويـــدعـــي مـــن حـــمـــقـــه وضـــع كـتـــاب الجـــمـــهـرة
وهــــو كــتـــــاب الـــعــــين إلا أنــــــه قــــد غـــــيــــــره

ولقد رد ابن دريد هجاء نفطوية بهجاء مقابل عندما قال:

لـو تـنـزل الـوحـي عـلـى نـفـطـويـة لـكـان ذلك الـوحـي سـخـطـاً عليـه
وشـاعـر يُـدعـى بـنـصـف اسـمـه مسـتـأهـل لـلـصـفـع على أخدعيه
أحـرقـه الـلـه بـنـصـف اسـمـه وصـيـر الـبـاقـي صـراخـاً عـلـيـه

ولعل الحديث عن السرقات الأدبية في الأدب العربي يقودنا إلى الحديث عن السرقات الأدبية في صحافتنا المبكرة.

السرقات الأدبية في صحافتنا المبكرة:

فقد قرأت مؤخراً ما كتبته الأخت هنا الحمزي في (الأربعاء) ملحق المدينة يوم الأربعاء 6 صفر 1429هـ الموافق 13 فبراير 2008م ص 17 تحت عنوان (نادي لصوص الكلمة الموقع الإلكتروني الأول الذي يفضح السرقات الفكرية في العالم العربي) وذكرت أن مجموع السرقات التي اكتشفها الموقع بلغت 160 سرقة منذ ثلاثة أعوام وتنوعت ما بين سرقة مقالات ودراسات وكاريكاتيرات وفنون تشكيلية.. إلخ.

وتطرق (بدر الكويت) صاحب الموقع في مقابلته مع الكاتبة إلى أن هناك من يحاول توريط بعض الأسماء كتصفية حسابات.. ولكنه يتثبت قبل نشر ما يصله.. وذكر أن هناك من خجل وأحرج وبدأ يذكرمصادره حين يقتبس من غيره خوفاً من فضحه.

وقد عقب على هذا الموضوع الأخ محمد السيف في (الاقتصادية) السبت 19 صفر 1429هـ وذكر الموقع الإلكتروني وصاحبه وشكر جهده وتمنى له التوفيق والاستمرار لفضح من تسول له نفسه السطو المسلح على

جهود الغير.. وقال إن كان قادماً من المدينة المنورة وفي الطائرة قرأ موضوع لأحد الدعاة الصحويين المشهورين الذي كان يكتب في الصحيفة كل جمعة.. وقد تذكر أنه سبق أن قرأ الموضوع فهداه تفكيره إلى أن المقال لكاتب عربي مشهور وأحد رموز العمل الإسلامي وقد نشر في أحد كتبه الشهيرة.. وقال إنه قد شن هجوماً عنيفاً على هذا الداعية المؤلف الشهير، فلربما اعتقد أن هذا الهجوم سيفقد الشيخ وهجه وأن الأتباع لن يقرأوا له.. وقال إنه لم يجد أي اختلاف سوى تقديم كلمة أو كلمتين! أما بقي المقال فهو سطو فكري مسلح نقله فضيلته بنصه وفصه، مطوحاً بأخلاقيات النقل وأمانته، ضارباً بالحائط أصول ومبادئ المنهج العلمي في البحث.

وفي الوقت نفسه كتب عبدالله فيصل آل ربح في (الوطن) 5 صفر 1429هـ/12 فبراير 2008م تحت عنوان (أين هيئات تحكيم البحوث الأكاديمية من السرقات الأدبية) قال فيه: إن السرقات الأدبية قديمة قدم الأدب نفسه، وأن هناك أنواعاً للسرقات منها السرقات الأدبية وسرقة الأفكار أو الأعمال النقدية.. وقال إنه أثناء قراءته لبحث الدكتور مصطفى محمد الفار (أنشودة المطر: دراسة وتحليل) وجدها في كتاب سابق للدكتور أحمد أبو حاقة (الالتزام في الشعر العربي) والذي طبع قبل عشرين سنة من كتابة المقال.. وقال إن الدكتور الفار نقل بحث أبي حاقة باستثناء مفردة (اشتراكية) التي تمحورت حولها فكرة الالتزام في الكتاب.

وقال في ختام مقاله: «.. ولكن السؤال الذي أوجهه هنا للهيئات التحكيمية التي تُحكّم البحوث الأكاديمية هو: ألا يجدر بالأستاذ الذي يقبل أن يُحكّم بحثاً أن يلم بما يتيسر من مواد لها علاقة بالبحث الذي يُحكّمه؟! ألا يجدر به مراجعة مراكز البحوث ليتحصل على العناوين التي لها علاقة بالعنوان الذي بين يديه؟!.. إلخ».

وبعد قراءتي للمواضيع السابقة تذكرت أن إحدى المؤسسات الثقافية قد تبنت قبل عشر سنوات الكتابة عن موضوع (السرقات الأدبية) وتجميع ما سبق أن طرح في الصحف والمجلات ونشر عن ذلك إعلانات بالصحف وطلب تزويدهم بما لدى المهتمين من مواضيع قد تضاف لما لديهم. ولكن المؤسسة كما سمعت قد تخلت عن مشروعها وأعلنت ذلك رسمياً، وسمعت أن هناك من تعرض لها وهددها لو أقدمت على ما تنويه.. وفي (ندوة السرقات الأدبية) التي عقدت مساء الخميس 1429/3/5هـ/ 2008/3/13م ضمن فعاليات معرض الكتاب الدولي بالرياض، أوضح مدير هذه المؤسسة الأستاذ عادل أحمد الماجد أنه قد جمع الكثير من الرسوم الكاريكاتورية، مع 200 كتاب، و600 مقال، ثبت أنها كلها مسروقة، واعتذر بأن المؤسسة قد ألغت المشروع برُمَّته، لأن السراق أقوى منهم جميعاً. وقدم شكره للسارقات والسارقين الذين لولاهم لما أقيمت هذه الندوة.

وتذكرت ما سبق أن نشره الأخ عبدالعزيز الحناكي بجريدة الرياض قبل أكثر من عشرين سنة من كتاب نشر بعنوان (الجريمة من منظور إسلامي) وجعله وقفاً لله تعالى وإذا به مستل من كتاب (التشريع الجنائي الإسلامي) لعبدالقادر عودة.

وطبعاً السرقات الأدبية لا حدود لها ومن الصعب أن يلم بها أو يرصدها واحد لكثرتها. ولا أنسى أنني قبل أربعين سنة قد عدت من السفر ومعي مجلة (المنبر الإسلامي) التي كان يصدرها الأزهر بالقاهرة وقد أخذها مني الأخ علي العفيصان - رحمه الله - وبعد شهر أعادها لي وشكرني وأطلعني على عدد من جريدة (الدعوة) وإذا هو قد نشر موضوعاً منها بالجريدة وقال إنه قد قبض مبلغ مائتي ريال مقابل هذا الموضوع المنقول من المجلة بكامله.

كذلك تذكرت أنني قبل سنوات وأنا أتصفح الصحف المبكرة بالمملكة – صحافة الأفراد – قد استهواني جمع بعض قصاصات ما نشر فيه من مواضيع السرقات الأدبية فأحببت أن أطلعكم على ما حصلت عليه بدءاً من عام 1356هـ/1937م أي قبل أكثر من سبعين عاماً من الآن. وسوف أشير إشارة سريعة إلى ما اطلعت عليه ويمكن للراغب في الاستزادة العودة لتلك الصحف.

1 – السرقات الأدبية ونواحيها العامة بقلم الأستاذ أحمد قنديل رئيس تحرير صوت الحجاز في الصفحات 12-15 من العدد الثالث من السنة الأولى من مجلة المنهل صفر 1356هـ/ إبريل 1937م.

2 – بقية المقال بالعنوان السابق نفسه في الصفحات 30-33 من العدد الرابع ربيع الأول 1356هـ.

3 – حول مقال (نظرة إلى السماء) والتي نشرت في العدد الماضي من جريدة (البلاد السعودية) في برنامج (الطلبة يكتبون) للطالب بكر كشميري، وقد جاءت رسائل عديدة تشير إلى أن المقال منقول حرفياً من مجلة المختار في عدد يناير 1947. البلاد السعودية، العدد 1141 الأحد 1371/5/21هـ – 1952/2/17م.

4 –– أهي سرقة؟ نجد إبراهيم بن محمد العواجي يكتب من عفيف محتجاً على ما نشر في عدد 22 رجب 1374هـ من مقطوعة شعرية (نداء الربيع) بقلم أحمد محمد يحيى بجدة، فيقول العواجي إن هذه الأبيات مأخوذة من قصيدة الشاعر محمد السليمان الشبل في عدد محرم من مجلة اليمامة لهذا العام [1374هـ]. البلاد السعودية العدد 1814، 8 شعبان 1374هـ/ 1 إبريل 1955م، البريد الأدبي.

5 – نعم إنها لسرقة.. يكتب من مكة عبدالله الحصين تحت هذا العنوان معقباً على ما سبق أن كتبه إبراهيم العواجي ومؤكداً سرقة القصيدة.

البلاد السعودية العدد 1821، الأحد 17 شعبان 1374هـ/ 11 إبريل 1955م.

6 – أفظع سرقة أدبية: اقطعوا قلم السارق.!! كتب محمود عبدالوهاب كاشفاً سرقات أخرى ومؤكداً ما سبق الإشارة إليه، ومما كشفه أن حسين زين الدين وهو نزيل جدة قد ادعى أن قصيدة (حنين) له بينما نجدها تتربع على الصفحة الثامنة عشر من ديوان (غروب) للشاعر اللبناني ميشال بشير.. البلاد السعودية، العدد 1824 الأربعاء 20 شعبان 1374هـ/ 13 إبريل 1955م.

7 – السرقات الأدبية. يعلق سكرتير التحرير عبدالعزيز أحمد ساب في مقاله الأسبوعي (كل خميس) مؤكداً على ما سبق وأنه يستغرب أن أغلب السرقات قصائد شعرية، فهل يعتقد السارق أنها غير مقروءة، وقال إن السرقات قد كثرت فإضافة لما سبق الإشارة إليه فمنذ سنتين اكتشف حسن قرشي سرقة شعرية لشخص كان يكتب إليهم من الرياض، ونسي كل أولئك أن الوعي الأدبي قد نضج في بلادنا وأن في القراء من يتتبع كل ما ينشر ويلاحظه ويناقشه «فإذا كنت تريد القضاء على سمعتك الأدبية.. وإذا كنت تريد الحكم بالموت على إنتاجك الأدبي.. وإذا أردت أن تلوك اسمك الأفواه فافعل شيئاً مما فعله حسين زين الدين أو محمد أحمد يحيى»، البلاد السعودية العدد 1925 الخميس 21 شعبان 1374هـ/ إبريل 1955م.

8 – ونجد عبدالعزيز الرفاعي يشارك في مقاله الأسبوعي. ويخصص جزءاً منه لـ (سرقات أدبية) اختتمها بقوله: «.. إن هذه الحوادث دروس للشباب الذين يتطلعون للشهرة السريعة، دروس قيمة تقول لهم: إن طريق الشهرة ليس في السرقة فإنها عدا أنها تواكل لا ينمي ملكة ولا يُغذي موهبة فإنها أيضاً ستنكشف في يوم ما مهما طال المدى..

وما أبلغ العِظة في قصة إيليا أبو ماضي! طريق الشهرة الحق هو طريق الدأب والاطلاع وابدؤوا صغاراً، تصبحوا كباراً فعلى هذا الدرب مشى الكبار منذ كانوا صغاراً..» البلاد السعودية العدد 1926 الجمعة 22 شعبان 1374هـ/ 15 إبريل 1955م.

9 – ويشارك من أبها محمد عبدالله الحميد بمقال بعنوان (حب الظهور) فبعد استعراض ما سبق الإشارة إليه يقول: «.. فإلى أصدقائي الشباب أتوجه بالرجاء أن يعتبروا بغيرهم وألا يكرروا غلطات زملائهم ممن أحب الظهور، وأن يظهر كل واحد منهم على الناس بإنتاجه الشخصي ليصون حرمة الأدب أولاً ويحفظ سمعته ثانياً ويفيد قراءة بأفكاره التي قلما تماثل غيرها ثالثاً وأخيراً». وفي الصفحة نفسها مقال آخر موقع باسم (بوليس الآداب) وعنوانه: حول السرقات الأدبية (حوادث نشل؟!) قال فيها بعد تقديم طويل: «.. فيا أيها النشال الكريم المراوغ لا تحسبن الذين انتخبوا في الأدب الحي أنهم كانوا يقدمون لك ذخيرة تجاربهم في كؤوس بلورية كانوا يزاولون هذا الانتاج كتسلية وإنما كانوا يكسبون قيمة تذاكر قطار الخلود بعرق الجبين وكان نجاحهم في هذا الميدان الأدبي على حساب أبصارهم وأعصابهم..»، البلاد السعودية العدد 1840 الاثنين 9 رمضان 1374هـ/ 2 مايو 1955م، ص 3.

10 – والشاعر محمد الفهد العيسى يشارك بمقال (وراء الإصلاح.. مرآة.. وسرقات.. مشكلة في رسالة) فبعد أن استعرض واستهجن ما يلجأ إليه الذين يسرقون الأفكار من شعر ونثر ومصيرهم في النهاية الانزواء. ولابد من التشهير المؤدب وإيقاف القراء على الحقائق.. ثم تطرق إلى سرقات أخرى وهي سرقات الأراضي وإدخال جزء من الشوارع ضمن ممتلكات السارق فيناشد بلدية جدة، بل وجميع البلديات لتطبيق العقوبة المنصوص عليها موضع التنفيذ. البلاد

السعودية، العدد 1904 الجمعة 2 الحجة 1374هـ/ 22 يوليو 1955م ص 3.

11 – وها هو شاعر آخر (عبدالله صالح الفالح) يكشف سرقة أخرى فقد نشر بالعدد (2137) قصيدة (حينما نلتقي يا قلب) بتوقيع فتى الصحراء من الرياض، والحقيقة أنها قد نشرت بنصفها في ديوان (وراء السراب) لفتى المدينة محمد هاشم رشيد، البلاد السعودية العدد 2143، الأربعاء 22 رمضان 1375هـ/ 2 مايو 1956م.

12 – ومن حائل يشارك قبلان الحمد القبلان في مجلة الإشعاع بعنوان (سرقة الضحى) يقول: إنه تصفح مجلة الإشعاع في عددها لشهر رمضان 1375هـ وقد قرأ بها قصيدة بعنوان (أمتي) لطالب بمعهد بريدة العلمي وهو صالح السالم الدبيب، وكان قد قرأ تلك القصيدة في مجلة الرياض وفي مسابقة الشعر التي كانت المجلة قد وضعتها للشاعر طاهر محمد سرور الصبان.. ويقول له: «.. أوأنك طمعت في تلك الجائزة؟ حتى حجب حبها عن عيونك سواد العار والفضيحة فاقترفت ما اقترفت»، مجلة الإشعاع بالخبر، العدد 12 محرم 1376هـ.

13 – ويخصص (ألف) كلمته المعتادة (كلمتي) للسرقات الأدبية ولموضوع سبق نشره للسيد عزت المفتي اتهم فيه بعض من نشرت لهم هذه الصحيفة بسرقة قصيدة من شعر شوقي وأخرى من شعر صالح جودت والسرقات الأدبية ظاهرة قديمة قدم الأدب، وهي بلوى تشبه بلوى السرقات المادية.. وبعد عرض لما كان وزملاءه يسهرون عليه من أجل الاستزادة من العلم والمعرفة. قال: «.. كنت وأصدقائي – زملاء المدرسة – الرفاعي والربيع والخراز والغسال والمفتي وغيرهم نتسابق في قراءة أمهات كتب الأدب ومجلاته، وكنا نتبارى في كتابة المقالات والقصص والقصائد القصيرة، ولكننا لا نلقيها في حفلات المدرسة،

أو ننشرها في الصحف إلا بعد أن نُطْلع عليها أساتذتنا لتصحيحها وتقويمها..» واختتم مقاله بقوله: «بهذا أريد من هؤلاء أن يتدبروا هل يريدون حقاً أن يكونوا أدباء؟ إن كانوا كذلك، فليسلكوا السبيل الموصلة، وليبذلوا الجهود المضنية وليسهروا الليالي الطوال..» البلاد السعودية العدد 2376 الثلاثاء 12 رجب 1376هـ/ 12 فبراير 1957م ص 4.

14 – ويعود مرة أخرى (ألف) ليخصص زاويته (كلمتي) للسرقات الأدبية، وقال إن بعضهم يلجأ للتشنيع وتشويه السمعة ورغبة في الانتقام لأمر ما.. وقال إن تخصيص زوايا وأركان في الصحف للطلبة لتشجيعهم ونشر إنتاجهم وجعلهم يتسابقون طمعاً في الشهرة العاجلة قد تدفعهم للاقتباس والاختلاس.. واختتم كلمته قائلاً: «.. ومع ذلك فإن الطلبة أذكياء ونجباء وأدباء.. كما أن في الذين يتهمون بعضهم بالاستراق الأدبي جملة أغراض وأمراض! وكلمتي الأخيرة للطلبة الأعزاء: أن يعتدلوا وأن يوطنوا أنفسهم على السير الطويل في الطريق الأدبي الطويل!. وكلمتي للذين يتهمون بعضهم بالاستراق والاختلاس أو الاقتباس أن يثبتوا تهمهم بالنص والرقم».

وفي الصحيفة نفسها يكتب (عبدالله الداري) حول السرقات الأدبية (إنني أتهم أدباءنا) فقال: «وبالأمس القريب ضُبط الطالب عبدالكريم نيازي متلبساً بسرقة مقالين وضُبط بعده الطالب محمد كامل خجا الذي سرق قصيدة (الأمل الغارب) وافتضح الطالب محمد عبدالرحمن رمضان الذي وقع ضحية هذا الداء العُضال بسرقة علمية من كتاب المطالعة المقرر للمدارس الثانوية، بقي سارقان آخران نشرت لهما هذه الصحيفة كلمة مقتضبة عن سرقات أدبية للأخ عبدالله الجفري، وقد نقلا، أستغفر الله، بل سرقا هذه المعلومات من مقالين نُشر أحدهما في هذه الجريدة للأستاذ

محمد بن عبدالله مليباري في إحدى حلقات بحوثه عن الأقصوصة الحديثة، أما الآخر فقد نشر في جريدة المدينة المنورة بعنوان (هل هذه دراسة أيضاً؟) للطالب عبدالحليم رضوى وقد كشفا فيهما عن السرقات التي ادعاها الطالبان عبدالله بن مهدي وإبراهيم صالح فكانا كالباحث عن حتفه بظلفه» واختتم كلمته بقوله: «وبعد فإنني والقراء معي نرثي لحال هؤلاء الضحايا التي وصلوا إليها بعد أن كنا نتطلع إليهم بعين الأمل والرجاء وكنا نتوقع لهم مستقبلاً وضاء وكنا نثق في إنتاجهم كنواة صالحة لمستقبل الأدب في بلادنا، ومع هذا كله فإننا ننظر إليه نظرة إشفاق وعطف بعد أن زلت بهم القدم وهوى نجمهم وتعثرت خطاهم». البلاد السعودية، العدد 2592 في 13 ربيع الآخر 1377هـ/ 5 نوفمبر 1957م.

15 – تدخل صحيفة (حراء) في الموضوع لتنشر بحثاً مطولاً عن (السرقات الأدبية) بقلم مصطفى المشهدي وهو الكاتب والإذاعي المعروف، نشر على حلقتين بدءاً من العدد 64 ليوم السبت 21 جمادى الآخرة 1377هـ/ 11 يناير 1958م والعدد 66 السبت 5 رجب 1377هـ.

16 – ونجد صحيفة (الندوة) هي الأخرى تنشر في الصفحة الثالثة تحت عنوان (أعلنها صريحة يا أبا تراب!!) «لقد قرأنا في عدد صادر من جريدة البلاد السعوية لفضيلة الأستاذ أبي تراب الظاهري عن القصائد المسروقة التي لم ينسبها إلى سارقيها، ولم يوضح أسماءهم مما ترك مجالاً للشك في نفوس القراء نحو كتاب الشباب كلهم، وياحبذا لو لم يُغفل الأستاذ أبو تراب الأسماء وأعلنها صريحة حتى يكون القارئ على بصيرة من أمره وإعلان اسم السارق صريحاً كان في ردع للسارق وتبيين للقارئ، وتبديد للشكوك والتهم التي تدور حول شعراء الشباب وأدبائهم.. إلخ».

17 – وتعود (البلاد السعودية) لتنشر في ركن (دنيا الطلبة) موضوع (سرقة

جديدة..!؟ للطالب: عبدالرحمن مرداد) ويذكر فيها أن القصة المنشورة في جريدة الندوة قبل أيام والتي كتبها القارئ عبدالرحمن أبو نمي كانت بدون لف أو دوران مسروقة، ومنقولة بالمسطرة من مقدمة رواية طويلة بعنوان (مغامرة فوق المريخ) للروائي الإنجليزي الكبير (هـ. ج. ويلز) البلاد السعودية، العدد 2854 الاثنين 1378/3/8هـ.

18 – ويشارك إسماعيل حسن غسال بمقال (سارق ومسروق.. وبينهما موضوع؟) وفيها يقول إن صديقه محمد عبدالرحمن رمضان قد طلب منه الكتب الدراسية ليستعين بها في المذاكرة وقد فوجئ بجريدة (حراء) تنشر له موضوع (نفثات شاب) وأنه قد حور في بعض الألفاظ وأنه قد غير نهاية القصة فبدل أن يصبح دكتوراً جراحاً أصبح دكتوراً في الجيولوجيا.. إلخ! البلاد السعودية العدد 2875 الخميس 1378/4/2هـ/ 1958/10/16م.

19 – وتُضم جريدتا البلاد السعودية وعرفات لتصدر باسم (البلاد) فنجد عبدالله عبدالرحمن جفري المشرف على صحيفة (دنيا الأدب) ينشر موضوعاً بعنوان (حسين عرب.. والساسي.. وقصيدة مسروقة!!) وينشر قصة عراك بين الاثنين كل يدعي أن القصيدة التي نشرت في جريدة عكاظ وأعيد نشرها في مجلة الإذاعة السعودية باسم عبدالسلام الساسي يدعي حسين عرب أنها له وسبق نشرها عام 1360هـ بأم القرى، جريدة البلاد العدد 445 الأحد 1380/1/30هـ الموافق 1960/7/24م.

20 – وفي جريدة (الخليج العربي) يشارك إبراهيم المصيريعي بمقال في صفحة (مع الأدب والأدباء) بعنوان (النقاش البيزنطي) وهو يحتج على مقال نشر في العدد 107 وتاريخ 5 ذي القعدة 1380هـ من جريدة الخليج العربي باسم محمد مرعي عسيري، والمقال نفسه سبق أن

نشره نهاد الغادري في مجلة الندي السورية. جريدة الخليج العربي، العدد 109 الخميس 1380/11/19هـ الموافق 1961/5/4م ص 5 و8.

21 – وتنشر جريدة (القصيم) مقالاً بعنوان (اختلاس أدبي) بقلم عبدالله أحمد العطاس ليكشف سارقاً جديداً هو عبدالواحد مسعود والذي نشر في العدد 138 من هذه الجريدة مقالاً بعنوان (الحجاب والجلباب) وهذا منقول بنصه من كتاب (ما وراء الآيات). وفي نهاية المقال شكرت الجريدة الكاتب الذي فضح السارق وقالت إنها لا تستطيع أن تكشف على كل المقالات التي فضح السارق وقالت إنها لا تستطيع أن تكشف على كل المقالات التي تردها لمعرفة أنها مسروقة ولكن، «.. والبركة فيك وفي أمثالك لإيقاف السارق عند حده وعلينا نشر الملاحظات وثق بأنه إذا وجد من يراقب قل المختلسون». جريدة القصيم العدد 146 الثلاثاء 1382/6/25هـ الموافق 1962/10/23م، ص 18.

22 – وهذه جريدة (اليمامة) تنشر مقالاً بعنوان (سرقتان أدبيتان أخريان..!) بقلم (ح. ب) [حمود البدر] تقول: إنه بعد الاطلاع على مقال خليل الفزيع (صيحة أدبية) والذي كشف فيه القناع عن عبدالله بن سعد الرويشد الذي كان يبعث بمقالات ليست له لتنشر باسمه دون خجل أو وجل فهو ينقل من المجلات العربية وينتحلها وآخرها مقال (وجوب التجديد في الشعر) والذي نشره بقافلة الزيت، وهو منقول من كتاب (مذاهب الأدب) لمحمد عبدالمنعم خفاجي، وكذا مقال (محنة الأدب المعاصر) المنشورة في مجلة المنهل نقله بكل أمانة من الكتاب نفسه ص 262/260، وأعاد نشره في جريدة اليمامة بعنوان (الروح المادية والأدب المعاصر).. إلخ، جريدة اليمامة العدد 9 في 1384/1/11هـ.

23 – ونجد (جريدة الدعوة) هي الأخرى تنشر تحت عنوان (سرقة أدبية)،

ولكن سرقة كتاب كامل خارج الحدود، فقد أعلنت الدكتورة عائشة عبدالرحمن (بنت الشاطئ) في ثلاث مقالات نشرتها الأهرام عن سرقة وتزوير كتابها (رسالة الغفران) من قبل دار صادر - بيروت.. الدعوة العدد 97 في 1387/1/7هـ.

24 - وتنشر مجلة (اليمامة) موضوعاً مطولاً (لم كل هذه السرقات الأدبية؟؟) بقلم على العفيصان، وهو يكشف الزبير محمد سليمان الذي سرق مقالاً ونشرته له اليمامة بعنوان (أدب الرسائل في الأدب العربي المعاصر والذي سبق نشره ضمن كتاب (معالم الأدب العربي المعاصر) لأنور الجندي، اليمامة، العدد 144، الجمعة 29 ذي القعدة 1386هـ.

25 - وبعد شهر يَردّ الزبير محمد سليمان على العفيصان يدافع عن نفسه ويتهم العفيصان بالتسرع والتجني فهو لم يأخذ المقال بكامله بل استشهد بفقرات ترد في كتب أخرى مرجعية والكل يعمل هكذا. وأخيراً اتهمه بأنه حديث عهد بهذا الأدب.. أي أدب الرسائل، وكل هذه المعلومات جديدة عليك، ولذلك وجدتها متشابهة.

ونجد جريدة الرياض في عددها 7249 ليوم الخميس 12 رمضان 1408هـ الموافق 28 إبريل 1988م تفرد صفحتها (18) بكاملها لموضوع سرقة فاضحة: (حقوقي يسطو على كتاب الفنجري) بقلم الباحث بمكتبة الملك فهد الوطنية أمين سليمان سيدو، وفيه يفضح المدعو عبدالحق الشكيري، الذي سرق كتاب محمد شوقي الفنجري (المذهب الاقتصادي في الإسلام) والذي نشرته شركة عكاظ للنشر والتوزيع بجدة عام 1401هـ/1981م ضمن سلسلة الاقتصاد الإسلامي، وقد سطا عليه عبدالحق الشكيري واختار منه فصولاً كاملة ونشره باسم (التنمية الاقتصادية في المنهج الإسلامي)، وقد صدر

الكتاب عن رئاسة المحاكم الشرعية والشؤون الدينية بدولة قطر وذلك في جمادى الأولى 1408هـ ضمن سلسلة كتاب الأمة رقم 17.

واختتم الموضوع بـ «.. وهكذا اتضح لنا أن الشكيري لم يراع قواعد البحث العلمي وأدبيات الاستفادة من الآخرين.. فهو لم يشر قط إلى كتاب الفنجري ومقالته في مجلة (عالم الفكر) مع أنه نسخ أكثر من مائة صفحة منهما، وأدع الحكم للقارئ في عدم جدية القوانين والتشريعات التي تحمي حقوق المؤلف في العالم العربي.

فأين هي (اللجنة الدائمة لحماية حقوق المؤلف) التابعة للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (الألكسو) من هذه الظاهرة المرضية المتفشية بين ضعاف النفوس من البشر؟.

وفي موضوع آخر نجد أمين سيدو يفضح سارقاً آخر.. ففي جريدة الرياض ليوم الخميس 4 محرم 1419هـ نجد المدعو على صفا يسرق بحثاً كاملاً للدكتور إبراهيم فريد الدر أستاذ الكيمياء الحياتية في كلية الطب بالجامعة الأمريكية ببيروت وعنوانه (البيروني: تاريخه وصفاته من مصنفاته) ونجد سيدو يشير في الختام إلى الاتفاقيات العالمية مثل اتفاقية (برن) لحماية المصنفات الأدبية والفنية وكذا اللجنة الدائمة لحماية حقوق المؤلف في (الألسكو). ويضيف: «أما ترون أننا بحاجة إلى محاكم مختصة للنظر في السرقات الفكرية بعيداً عن إدارات حقوق المؤلف المعطلة».

وبعد أيام نجد الدكتور محمد العيد الخطراوي يكتب في الرياض يوم الخميس 18 محرم 1419هـ مطالباً بـ (قائمة سوداء بأسماء اللصوص) قال إن هناك دور نشر بلبنان وذكر منها (دار الكتب العلمية) قد تعاونت مع دور أخرى بمكة في تصوير وتزوير الكتب وذكر له كتابين هما (كتاب الرائد في علم الفرائض) و(كتاب الفصول في سيرة الرسول) للحافظ بن كثير الذي قام

بتحقيقه.. وقال إنه قد قدم شكوى لوزارة الإعلام وإنها قد تحققت من الموضوع فمنعت الكتب المزورة من الدخول وبلغت بذلك المنافذ.. واختتم موضوعه، بعد أن شكر وزارة الإعلام على مبادرتها بمعاقبة الدار المشتركة في التزوير وإجبارها على دفع تعويض بأن مثل هذا العمل: «.. يؤسس لأرضية علمية صلبة، ويؤكد لموقف عظيم، يتفرغ فيه المؤلفون العرب لإبداعاتهم، وتتولى الأعين الإعلامية الساهرة حمايتهم من اللصوص وقطاع الطرق، وإرهابيي دور النشر على العصابات الفكرية المنتشرة هنا وهناك، تصطاد بها كتب المؤلفين وتسرق جهودهم، عرباً وغير عرب، لتطبعها في بيروت أو تقوم بتصويرها، متظاهرة أحياناً بخدمة العلم عن طريق توفير الكتاب وتيسير الحصول عليه، ومجاهرة بالسرقة دون حياء أو خجل في أكثر الأحايين».

ونجد أيضاً أن مجلة (عالم الكتاب) المصرية في عددها 35 لعام 1992م تفتح ملفاً ضخماً بعنوان: (تساؤلات..! ومحاكمات..!) تعري فيه أحد المسؤولين في الهيئة العامة للكتاب والذي اشتهر في تزوير الكثير من الكتب ووضع اسمه عليها (يسري عبدالغني عبدالله) وتواطأت معه بعض الدور اللبنانية المشهورة بالتزوير.. وقد ذكر الكثير من تلك الدور منها: مكتبة الثقافة العربية، ودار الآفاق، ودار الكتب العلمية، ودار الجيل، ودار العودة.. إلخ.

وهذا الدكتور يوسف العارف عضو مجلس إدارة النادي الأدبي الثقافي بجدة والموجه التربوي ينشر وعلى صفحة كاملة بعكاظ في عددها 10953 ليوم الخميس 24 ربيع الأول 1417هـ الموافق 8 أغسطس 1996م. تحت عنوان (فرق بين السرقة والاقتباس المنهجي.. أستاذ جامعي يسطو على نظم التعليم في باكستان) فنجد أن العارف قد أوفد للعمل في المدرسة العربية السعودية في إسلام آباد، باكستان، وأحب أن يتثاقف ويطلع على

أنظمة التعليم هناك بحكم تخصصه فوجد كتاباً نشرته دار الخريجي بالرياض سنة 1412هـ/1992م بعنوان نظام التعليم في باكستان دراسة تحليلية لمؤلفه الدكتور محمد شحات حسين الخطيب. وإذا هو ينقل حرفياً من مرجع وحيد هو نشأة باكستان لشريف الدين بيرزادة، ويتساءل أين الأمانة العلمية؟

كما نجد يوسف العارف نفسه يكتب في (الأربعاء) ملحق المدينة يوم الأربعاء 3 رمضان 1424هـ الموافق 29 أكتوبر 2003م تحت عنوان (سرقة في وضح النهار.. الأمانة العلمية.. في منهج البحث العلمي)، (أستاذ جامعي يسطو على جهد أستاذ آخر – كتاب كامل – وينقله حرفياً) والسارق هو الدكتور قاسم يزبك والذي أصدر كتاب (التاريخ ومنهج البحث التاريخي) وطبع في بيروت وكتابه منهج البحث العلمي الصادر عام 1943م.

ولعلي في الختام أشير إلى أن الكثير من أدبائنا الكبار عندما يتحدثون عن بداياتهم يعترفون بأنهم قد قلدوا أو استعاروا أو فبركوا، وأعتقد أنهم يستحيون من أن يقولوا سرقوا.. ولكنهم بعد أن يدخلوا معترك الميدان يعتمدون على أنفسهم ويعتبرون ما كان مراهقة أو تصرفات طفولية، ولعلي أشير إلى حالتين سمعتهما من أصحابهما وهما الأستاذان القديران: أحمد السباعي – رحمه الله –، وسعد البواردي أطال الله عمره؛ فنجد السباعي يقول في حديث إذاعي سجله معه الدكتور محمد العوين عند فوزه بجائزة الدولة التقديرية في الأدب في دورتها الأولى عام 1403هـ – وقبل وفاته بسنة – عن بداياته مع الكتابة: «إنه عند صدور جريدة (صوت الحجاز) عام 1350هـ كتب مقالاً وبعثه لرئيس تحريرها عبدالوهاب آشي فلم يعجبه فأهمله.. وبعد أن تولى السيد محمد حسن فقي رئاسة التحرير بحث عن مقالات ينشرها فوجد مقاله في الدرج أو في سلة المهملات فاضطر لنشره فتشجع وبدأ يقرأ وينقل ما يعجبه من عبارات، وقال: كنت قد تعشقت

كتب علم النفس فوجدت بها أشياء لا تتفق مع ما ألفناه، فأخذت أكتب عن مدارسنا وأستعين بهذه الكتب، بل وأسرق شيئاً من جملها لأصمنه المقالات وأكثر الذي أسرقه أنقله إلى لغتي بدون تحوير.

أما الأستاذ الشاعر سعد البواردي فيقول في مقابلة تلفزيونية بقناة الصحراء عرضت مساء السبت 1429/4/6هـ قال: «إنه درس سنتين في مدرسة دار التوحيد بالطائف وأنه لم يفلح في دراسته وأن الدرس الوحيد الذي نجح به بامتياز هو درس (الإنشاء) لأنه كان يأخذ عبارات عن كتب المنفلوطي ومقطوعات من قصائد شعراء المهجر فيضعها ضمن مواضيع الإنشاء، فيعجب بها الأستاذ ويعطيه الدرجة القصوى.

وقال لي وهو يحدثني عن بداياته مع الكتابة إنه قد اطلع على جريدة ما ونقل منها قصيدة بعثها لجريدة البلاد السعودية وهو طالب في السنة الخامسة الابتدائية بشقراء، وكانت البلاد السعودية قد أعلنت عن مسابقة في الشعر وفوجئ بفوز القصيدة بالمركز الثالث وكانت جائزته اشتراك بالجريدة لمدة سنة.. وكان الوحيد في شقراء الذي تصله الجريدة مع البريد السيار بعد أكثر من أسبوع من صدورها. وكان يحسده الكثير على ذلك.

وأختم هنا بقصة للدكتور هشام شرابي تظهر تداخل النقل العلمي بالسرقة الأدبية أحياناً، فهو يقول في مذكراته (الجمر والرماد) إنه عندما يستعيد ذكرياته عند إعداده لرسالة الماجستير عام 1948م يقول: «.. أمامي نسخة من الأطروحة احتفظت بها طيلة هذه السنين، أقرأ فيها الآن بضع صفحات وأتعجب لمتانة لغتها وقوة تركيبها، هل هذه الأفكار والتحليلات بالفعل من صنعي؟، أم أنني استقيتها من الكتب والمقالات التي قرأتها ودونت منها ملاحظاتي؟ ويتساءل: ما الحد الفاصل بين السرقة الأدبية والسرقة المجردة؟.

الهوامش

1) مشكلة السرقات في النقد العربي. الدكتور محمد مصطفى هدارة، ط 2، 1395هـ، 1975م، المكتب الإسلامي، بيروت..

2) مجلة عالم الكتب م 2، ع 4، ربيع الآخر 1402هـ، يناير/ فبراير 1982م، ص 707-712.



جمالية اللون في معلقة امرئ القيس

جاسم محمد صالح الدليمي(*)

هدف البحث:

يهدف البحث إلى بيان القيم الجمالية التعبيرية للون في معلقة امرئ القيس بوصفها نموذجاً شعرياً متميزاً من بين قصائد الشاعر.

ويحاول الكشف عن قدرة الشاعر في توظيف اللون للتعبير عن تجربته الإنسانية، ودرجة وعيه بالقيمة الجمالية التي يمنحها اللون للصورة الشعرية وأشيائها المرسومة بلغة شعرية راقية، فضلاً عن دور اللون في بيان جوانب مهمة غامضة من أزمة الشاعر الوجودية في الحياة.

ويتخذ البحث التحليل الجمالي الفني للنص الشعري وسيلة اشتغال نقدي للكشف عن المضامين العميقة في المعلقة في إطار رؤية المتلقي ووعيه، فضلاً عن الإفادة من المناهج النقدية التي تعنى بالصورة الشعرية وأثرها في بناء النص والكشف عن دلالته، بما يسهل مهمة البحث ويدعم وصوله إلى نتائج تقترب من غايته بدقة وموضوعية.

(*) أستاذ/ ناقد/ العراق.

المقدمـة:

تنبهت الدراسات الجمالية إلى الصفات النوعية للألوان ولاحظت تأثيراتها النفسية والوجدانية على الإنسان[1]، ذلك أن اللون ناقل فني أمين لمشاعر الإنسان المبدع وأحاسيسه عبر اللوحة التشكيلية أو الصورة الشعرية، وأن درجة تركيز اللون ترتبط بدرجة التوتر الشعوري والوجداني عند الفنان والشاعر، حيث اللون منبع الشعور بالأشياء، وهو عنصر الإحساس بها وله وجود حقيقي ينبثق عنه وجود معنوي جمالي، وفيه حس فني وصفة حقيقية[2].

ينطلق امرؤ القيس في التعامل مع الألوان وتوظيفها في النص الشعري من إدراكه لوظيفة اللون الجمالية في التعبير عن أزمته الوجودية في الحياة وهو يعي قيمة اللون الإبداعية وأثره الجمالي الفاعل في الصورة الشعرية، فضلاً عن دوره المعبر عن الأفكار أو المعاني التي يرغب الشاعر في الإعلان عنها وهو يتقن رسم صورته الشعرية.

من هنا استغل امرؤ القيس المعطيات الجمالية للون في التشكيل الصوري المعبر عن تصوراته نحو الإنسان وموقفه من الأشياء في عالم الوجود القبلي أو عالم الصراع الحياتي الذي لا يقدر على الانفلات منه.

وقد توافر شعر امرؤ القيس على مجموعة من الألوان أبرزها الأبيض والأسود والأحمر والأصفر والأزرق والأخضر.

وقد وردت الإشارة إلى هذه الألوان بألفاظ مباشرة تدل عليها نحو: الأبيض (أبيض، بيضاء، بيض)، والأسود (سود، سوداء أسود)، والأحمر (حمراء، أحمرا)، والأصفر (صفرة، صفر)، والأزرق (زرق) والأخضر (خضراً)[3].

ووردت بألفاظ غير مباشرة لكنها ذات دلالات لونية مثل: الأشقر، الحناء، الأسحم، الأحم، حوراء، الكميت، فضض الجمان، الجون، دماء الهاديات، شهباء غر، أغر، غران، الليل، الظلام،... إلخ[4].

وتوزعت دلالات هذه الألفاظ بين ألوان الأبيض والأسود والأحمر والأصفر وغير ذلك.

وجاءت مفردة اللون وألوان صراحة في شعر امرئ القيس في مواضع عدة نذكر منها قوله[5]:

أنفٌ كلون دم الغزال معتَّق   من خمر عانة أو كروم شبام

وقوله[6]:

منابته مثل السدوس ولونه   كشوك السيَّال فهو عذب يفيضُ

وقوله[7]:

والعين قادحة واليد سابحة   والرجل طامحة واللون غِربيبُ

وقد بينت الدراسات النقدية والفنية التي اشتغلت على اللون وجمالياته في النص الشعري بأن للألوان دلالات موحية بقيم تعبيرية متنوعة ذكروا منها على سبيل المثال:

الأبيض: هو أول الألوان البسيطة وهو من الألوان الباردة التي تبعث حالة الهدوء والطمأنينة والاسترخاء، كما أنه لون الطهارة والنقاء والتواضع والرقة والسلام[8].

الأسود: وهو أعمق الألوان ويمثل الظلام الكامل وانعدام الرؤية ويعد رمزاً للحزن والألم والموت والخوف من المجهول والعدمية والفناء وارتبط بالليل وما فيه من رهبة ومخاوف وخيالات مرعبة[9].

الأحمر: يثير روح الهجوم والغزو والثأر ويرتبط بالرغبات البدائية ويبعث على البهجة والانشراح وله أهمية بالارتباط بالعدم ويعني أيضاً النفس والروح ويمثل العلاقة بين الدم والحياة[10].

الأصفر: ويمثل قمة التوهج والإشراق لارتباطه بلون الشمس، والفاقع منه ينشط الذهن، ويرتبط الأصفر بجمال المرأة المرتبط بالشمس وله دلالته في القحط والجدب والجبن والغدر والخبث والحسد[11].

الأخضر: له دلالته في الشجر والنبات وخصوبة الحياة فضلاً عن الأمل والرجاء[12].

الأزرق: يقترب من دلالته في بعض الأحيان من الأخضر لأن الزرقة درجة من درجات الأخضر وله دلالاته بحسب درجة نقائه فهو رمز الصداقة والحكمة والخلود والوفاء[13].

وعلى الرغم من أننا لا ننكر هذه القيمة التعبيرية في دلالة الألوان إلا أن البحث غير ملزم باتخاذه أساساً ثابتاً في التعبير اللوني عند امرئ القيس، ذلك أن دلالة اللون حسب اعتقادنا ترتبط بشكل وثيق بالأثر النفسي والانفعال الوجداني عند الشاعر لحظة إبداعه أو أنها تتشكل وفق وعيه باللون وإيحاءاته عن الأفكار والمواقف المعبر عنها شعرياً، وأن مفردة اللون ليست محصورة في التعبير عن دلالة معينة، إنما لها إشراقها الجمالي في الصورة الشعرية المتجدد حسب سياق التعبير الشعري الواردة فيه، فقد ترد على سبيل المثال مفردة عن اللون الأبيض في سياق صورة ما تعبر عن معنى القوة والشباب لنموذج شعري معين وقد ترد هذه المفردات بذاتها في سياق شعري آخر تعبر عن معنى الضعف أو النضوج والانتهاء[14].

من هنا يعتقد البحث أن دلالة الألوان تبقى مفتوحة في التعبير عن الأشياء وقيمها الجمالية ما بقي إحساس الشاعر بها متجدداً ومفتوحاً على

الحياة وتجاربها ومواقفها وتحولات الأشياء فيها عبر حركة في الزمان والمكان.

إن معاينة الصورة الشعرية ذات العنصر اللوني لا تعتمد على المفردات الدالة على الألوان فقط، وإن كانت هي العنصر الأساس في ذلك، إنما تستجيب هذه المعاينة إلى النظر في سياق التركيب الشعري الذي جاءت معه ألفاظ الألوان، حيث لها في السياق مضامين موحية إذ هي ليست مستقلة عن بقية مفردات السياق فضلاً عن أن دلالة اللون تتغير تبعاً للسياق والأثر النفسي(15) الناشئة عنه. ثمة وشائج تعبيرية دلالية تربط بين المفردات جميعها حيث تلقي ألفاظ الألوان بظلالها على بقية مفردات التركيب ليحصل من ذلك كله منطلقاً مفتوحاً لمعالجة جمالية اللون في الصور الشعرية، وإن دراسة موقع اللون في الجملة يربط بين اللفظة وموقعها في السياق(16).

ويحيل اللون المتلقي إلى الوسط الاجتماعي والثقافي المحيط بالشاعر، حيث يرتبط بدلالة ثقافية متصلة أو مستمدة من بيئة الشاعر وأنظمتها الاجتماعية فضلاً عن أن اللون يستجيب للتعبير عن أعمق التجارب الإنسانية بصياغات جمالية راقية موحية بتلك التجارب ومعبرة عنها بصدق ووضوح.

يتأسس اللون في الصورة الشعرية عند امرئ القيس وفق منظور جمالي تبدعه حساسيته الشعرية التي تنظر إلى الأشياء بعين الشاعر لا بعين الإنسان فقط، تحتوي الأشياء بإحساس شعري متأمل لا بمدرك بصري عابر، وإن كان الأول مؤسساً على الثاني.

يسعى البحث إلى معاينة القيم الجمالية للون في معلقة امرئ القيس بوصفها القصيدة المطولة التي عبرت بعمل وأصالة عن تجربة الشاعر الإنسانية وحملت رؤيته الشعرية عن الإنسان ووجوده المقيد بالزمان والمكان في إطار البيئة الجاهلية ونظامها القبلي، فضلاً عن محنته إنساناً يعيش

صراع الحياة والموت، حيث تحتوي المعلقة على مثل هذه المضامين والأفكار صاغها بتمثلات شعرية مبدعة[17]، وكان للون دور فاعل في توصيل شيء من هذه المعاني أو المضامين إلى المتلقي، نحاول الكشف عنه من خلال محاور لونية هي:

اللـون ولوحـة المـرأة:

يتقدم اللون الأبيض على سواه من الألوان في شعر امرئ القيس حيث يأخذ مساحة أوسع من غيره فقد وردت مفردات اللون الأبيض أربعين مرة بألفاظ مباشرة وغير مباشرة، كان نصيب المعلقة منها سبع مرات.

التصق اللون الأبيض بالمرأة في وصفيات امرئ القيس للإنسان حيث ظل اللون الأبيض معلماً جمالياً متميزاً في وصف الشاعر للمرأة، وربما أكثر امرؤ القيس من توظيف اللون الأبيض في صفة المرأة لصفائه ومبلغ تأثيره في الشعور والوجدان فضلاً عن العين التي تدرك جماله في بشرة الأنثى.

تشكل المرأة في إطار الصورة الشعرية ذات العنصر اللوني بؤرة فعالة منها تنطلق إشراقات اللون وإليها تعود ظلاله، يتقدم اللون الأبيض في هذه الصورة عنصراً جمالياً لإبراز معطيات المرأة في الإيحاء والتأمل.

يتميز نموذج (بيضة خدر) من بين نماذج الأنثى المرأة في المعلقة بمساحة واسعة حيث انتشر هذا النموذج على مساحة اثنين وعشرين بيتاً من أصل ستة وثلاثين بيتاً في المعلقة هي لوصف المرأة، استوعبت مغامرة الشاعر مع هذا النموذج بتفاصيل وصفية للهيئة والشكل فضلاً عن الموقع الاجتماعي لهذا النموذج.

يقول امرؤ القيس وهو يعاين جسد الأنثى بعد أن استقل به دون الحراس والأهوال[18]:

مهفهفة بيضاءُ غيرُ مفاضةٍ ترائبها مصقولة كالسَجَنْجلِ
كبكر مقاناة البياض بصُفرة غذاها نمير الماء غير المحلَّلِ
تصدُّ وتبدي عن أسيل وتتقي بناظرة من وحش وجرّة مُطفّلِ
وجيد كجيد الرئم ليس بفاحش إذا هي نصَّته ولا بمعطَّلِ
وفرع يُغشي المتن أسود فاحم أثيثٍ كقِنْوِ النخلة المُتعثكِلِ
غدائره مستشزراتٌ إلى العلا تضل المدارى في مثنى ومرسَلِ
وكشح لطيف كالجديل مخصَّر وساق كأنبوب السَّقي المذلَّلِ
وتعطو برخص غير شثن كأنَّه أساريع ظبي أو مساويك أسحلِ
تضيء الظلام بالعشاء كأنها منارة مُمْس راهب متبتِّلِ

في معاينته البصرية لموصوفته ينطلق الشاعر من الشكل/ الجسد بوصفه المعطى المادي لهيئتها الجمالية وهو ذو حضور فعال في الكشف عن طبيعة جمال المرأة الأنثى، الوصف في هذه اللوحة الشعرية قائم من خلال رصد تفاصيل الشكل/ الجسد، المهندَس بين رشاقة وامتلاء، وبروز وانخفاض ونعومة وطراوة، وشدة وارتخاء، ووضوح وإشراق، لا عتمة فيها سوى شعرها الفاحم الذي يزيدها جمالاً، تآلف لوني بهي بين بياض بشرتها وسواد شعرها.

بناء جسدي ماثل أمامه الآن له أن يستكمل خصائصه الجمالية ويثبتها بعناصر اللون الأكثر إشراقاً ووضوحاً من خلال اللون الأبيض (بيضاء) ليقيم توازن معادلة الشكل/ الجسد = اللون/ البياض، الباعثة على الإثارة والاشتهاء، اتحاد الشكل باللون والجسد بالبياض لخلق قوام أنثوي مشع بالضياء اللوني يمنح الشاعر بهجة الإنسانية لا تتقيد بالغواية الغريزية وحدها.

يحاول الشاعر التحرر من تأثيرات القوام الرشيق (مهفهفة) بوصفه طاقة للغواية الغريزية فيمضي نحو الأبيض (بيضاء) لينهض بالموصوفة نحو عالم أكثر نقاء من وجودها المادي الوجود المغري أنثوياً، أو ينشط فيها عناصر البهاء الإنساني المتعالي عن غواية الجسد، كي يتحرر هو أيضاً من النظر الفحولي الذكوري نحوها، ويحررها من طاقة الإغراء ويبعث منها وفيها قدرتها الإنسانية الروحية من خلال اللون الأبيض الدال على النقاء والعفة والطهارة.

اللون الأبيض اللاصق بالموصوفة يستبطن فيها سمواً معنوياً يعين الشاعر على الخلاص من طوق الجسد الغواية، إن اللون الحاضر في اللوحة يقوم بديلاً جمالياً عن غياب الأثر الحسي للمرأة تستمد هذه المعاني من البيت الأول في اللوحة بوساطة العلاقة النحوية بين الصفة والموصوف (مهفهفة بيضاء) بمعنى الاتحاد القائم بينهما أو التصاق أحدهما بالآخر.

لكننا على الرغم من ذلك نلحظ تعثر الشاعر أو ربما فشله في الأبيات اللاحقة (2-8) في إنجاز مهمة الرقي المعنوي في الموصوفة فينشغل بإبراز الخصائص الأنثوية للشكل/ الجسد، ويبقى أسير الرؤية البصرية في معاينة هيئة الموصوفة وتكوينات جسدها الأبيض، ولكن لا يضعف دافع التحرر في نفسه فينجح في الأخير في التخلص من غواية الجسد ويجعل موصوفته (تضيء الظلام) مصدر إضاءة وتبديد للظلام. وقد أعانه على ذلك الضياء بوصفه فكرة جمالية أبرز معالمها اللون الأبيض على الخلاص والتحرر من السقوط في حبائل الجسد – على مستوى الشعور والفكر – وأعانته بنية الاستعارة في (تضيء) والتشبيه في (كأنها منارة ممس راهب متبتل) على مستوى الفن الشعري في إنجاز تحرر موصوفته من طوق الجسد الغواية.

بنية الاستعارة (تضيء) تكشف عن اتحاد الشكل/ الجسد، (مهفهفة)

باللون (بيضاء) وتعمل لصالح اللون في تفوقه على الشكل/ الجسد، حيث يصاعد اللون بدرجات النقاء ليصل إلى مرتبة الضياء ويتخلص مما يكدره وهو ملتصق بالشكل/ الجسد، ويعمل على انتشال الجسد من أرضيته ليسمو به نحو الروحي العلوي، وهو مسعى للارتقاء بالجميل نحو الجليل، ذلك أن الجميل هو مظهر الرقي المادي للإنسان وأن الجليل هو مظهر الرقي الروحي له، وفي الجميل يبرز الجمال معطى واقعياً، وفي الجليل يدرك الجلال شعورياً وروحياً.

الاستعارة هنا عملت على نفي واقع الإثارة عن الموصوفة وإثبات فكرة الإنارة فيها. وألغت عن الشكل/ الجسد مبناه المثير وأبقت على معناه المنير، وذلك بوساطة تموضع الضياء في الموصوفة (تضيء) هيئة ووظيفة. وأقامت الاستعارة تقابلاً ضدياً في ذات الموصوفة بين كونها رغبة للإثارة وبين تحولها إلى توهج للإنارة، تقابلاً تتصادم فيه الأنثى واقعاً والأنثى شعراً، فالأولى ساكنة متموضعة في الجسد/ المبنى والثانية متحركة فاعلة في الروح/ المعنى. وهذا إنجاز راق لوعي الشاعر بوظيفة اللون الفاعلة حين تتجاوز بالأنثى منطقة الشكل/ الجسد وتمضي بها نحو المعنى/ الروح. الأنثى الموصوفة تغيب في بنية الاستعارة لينوب عنها ضياؤها ويؤدي وظيفته الفاعلة في الكشف والإشراق بما يحمل من معاني النقاء والوضوح والإنقاذ من سواد الظلام، ولتمكين فعل الضياء من الاستمرار والتدفق نلاحظ أن بنية الاستعارة (تضيء) جاءت نحوياً بصيغة الفعل المضارع الذي يعني تجدد الحدث واستمراره في الآن والمستقبل على مستوى الزمن. ونلاحظ أيضاً عدم اقتران الفعل بالفاعل في جملة (تضيء) إنما بتقدير ضمير مضمر عائد عليه، ومبعث ذلك هو اهتمام الشاعر بالفعل/ الحدث، الضياء والإنارة أو ربما لأن الفاعل قد تماهى بالفعل وتوحد به ومعه فلا حاجة لإعلانه أو استقلاله عن الفعل.

وفي مسار الاستعارة (تضيء) الضياء تقابل آخر مع الظلام ينشأ من خلاله جدلية البياض/ السواد، فيعمل الأول على نفي الثاني أو تعطيله بوساطة انبعاثه وانتشاره في الأنحاء، وليكون الأبيض هو المتحقق اللوني المهيمن على الزمان والمكان، وفي هذا أثر مهم من بلاغة الاستعارة وفاعليتها التأثرية في العمق الدلالي للصورة الشعرية استوعبها اللون الأبيض وتحققت في جماليته المعبرة بوضوح.

جمالية اللون الأبيض الفاعلة ارتقت بالشكل/ الجسد في مدارج النقاء كي تحرره من ماديته وتطهره من تلوثه الأرضي وتعلنه ضياء يقهر سواد الظلام، وفي مدارج الضياء الترقي يتنازل اللون الأبيض عن صبغته الكيميائية ليتوحد مع فيزيائية الضوء بأشعتها وإشراقها باعثاً النور والضياء (فإذا كان الضوء هو المنبع وهو الأساس في رؤية الأشياء فإن اللون موضع الشعور بالأشياء وهو عنصر الإحساس بها)[19].

إن التلازم بين الضوء واللون الأبيض هو المسوغ الواقعي والفني الذي بوساطته نقبل هذا المعنى لوظيفة اللون الشعرية هذه، فضلاً عن أن المرأة بجسدها المشوق (مهفهفة) لا تضيء الظلام واقعياً إنما بفاعلية اللون الأبيض (بيضاء) اكتسبت معنى روحياً أو وجدانياً وأصبحت مؤهلة لأداء وظيفة الإنارة (تضيء) والضياء، معنى في الرقي الوجداني والشعوري لا يتصل بالجسد وغواية الاشتهاء فيه.

ونلمح للضياء في هذه الصورة وظيفتان: الأولى استوعبتها بنية الاستعارة كما تقدم في التحليل، والثانية تبرزها صيغة التشبيه المنعقدة بين الأنثى الضياء المشار إليها بالضمير العائد في (كأنها) مشبهاً وبين منارة الراهب المتبتل (منارة ممس راهب متبتل) مشبهاً به المصرح بها في الشطر الثاني من البيت. حيث تعين صيغة التشبيه الشاعر على إنجاز مشروعه في

الانتقال بالمشبه الجميل نحو المشبه به الجليل، ليستجلب التشبيه معاني أو قيماً تنويرية من الجليل (منارة ممس راهب متبتل) ويمنحها الجميل (مهفهفة بيضاء)، ولكن بفاعلية أعمق من فنية الاستعارة المشار إليها سابقاً، حيث يمتد النور والضياء (ضياء الأنثى) إلى أنحاء بعيدة لا يعيقها ظلام مقيد بزمن معين ولا مكان محدد بموقع. ثراء في المعنى والدلالة تستمده الأنثى الضياء من المعطى الحضاري المنبعث من ألفاظ (منارة، راهب، متبتل) فوظيفة المنارة لا تتقيد بالإنارة فقط – إنارة الطريق للتائه أو الضال – إنما تحتضن علواً شاهقاً عن الموقع الأرضي المنبسط لا يخلو من الإشارة إلى رمز ما نحو نقاء السماء وقدسية أشيائها، لترسل المنارة رسالتها في النور المعنوي لإضاءة الروح وتحريرها من تيه الوثنية وظلام الجاهلية[20].

إن رمزية اللون هنا متوقفة على تصور الضوء ومصدره، وأن وعي الشاعر بجمال اللون الأبيض (بيضاء) المغلف بالضياء لا يكتفي بحدود الإضاءة الحسية للموصوفة من خلال المنارة، إنما يستطيل لينال من قداسة الراهب المتبتل معان في الطهر والعفاف، تلك القيم الإنسانية الراقية التي تكتسبها الأنثى الضياء بوساطة التشبيه القائم بينها وبين منارة الراهب المتبتل ذي المحتوى التعبيري عن مضمون القداسة والسمو الروحي، هذه القيم تمرر عبر ضياء المنارة إلى جسد الأنثى لتطهره من الدنس الأرضي وتجعله نقيضاً للتلوث الوثني وظلامه، هذا المعنى لا نستطيع إغفاله عن وعي الشاعر بوظيفة المنارة والراهب المتبتل في سياق هذه الصورة حيث له إدراكه المتبصر بالأثر الحضاري التي توحي به هذه المسميات، وهو وعي عارف بثقافة عصره (أليس الشعر بشارة للمعرفة والشاعر هو ذلك الكائن العارف بكل شيء)[21]، خاصة في العصر الجاهلي فضلاً عن أن الشاعر هنا أمير وابن ملك له ثقافته المطلعة على عصره وبيئته. ومما يعزز هذا الأمر الخاصية الجمالية للون الأبيض في الثقافة العربية قديماً وحديثاً حين تجعله رمزاً

للنقاء والصفاء والطهر والسلام[22]، وأن جانباً من عظمة إبداع امرئ القيس يظهر في تحويله تفاصيل الحياة إلى رموز غنية الدلالة تكتنز رؤية شمولية[23] للأشياء غير منقطعة عن الحياة.

إن التعانق بين المنارة والراهب المتبتل يسمح بتمرير مثل هذا التصور وجعل الأنثى الضياء تستوعب فكرة الهداية وتبثها في الأنحاء بما تشكلت عليه الآن، بميلادها الجديد بين يدي المنارة والراهب لتضيء جنبات الروح المظلمة بقيم الوثنية والجهل، يدعم هذه الفكرة إضمار المشبه بضمير عائد وإظهار المشبه به في ثلاثة ألفاظ. الأنثى الضياء الآن هي ليست الأنثى البيضاء التي ابتدأت بها اللوحة، هي نموذج جديد مولد بفاعلية الاستعارة والتشبيه، استمد من الاستعارة ضياءً نقياً ومن التشبيه رقياً حضارياً روحياً يدعم وظيفته الجديدة في نشر فضائل الروح والتحرر من رذائل الجسد، والدليل علي هذا المعنى يتبين في قولة الشاعر[24]:

إلى مثلها يرنو الحليم صبابة إذا ما اسبكرت بين درع ومِجوَل

فلفظة (الحليم) وهي بؤرة البيت تؤكد خلو الأنثى/ البيضاء من الإغراء الجسدي واحتواءها على معني الهداية والنور، فالحليم لا يرنو إليها اشتهاءً ذكورياً، إنما توقاً لنور الحكمة وهديها وصبابته مسورة برجاحة العقل ومقيدة بحكمة نظره إلى الأشياء وقيمها الروحية المنقذة من الضلال والظلام. صبابة الحليم إليها ليست كشوق الجاهل، الحليم ينظر إليها بعين الحلم والحكمة ورجاحة العقل أما الجاهل فيرى في ضيائها عنصر إثارة شهوانية لذكورته الغارقة في الظلام المدنس. إن الوعي الشعري بوظيفة اللون والضوء ساهم - بوساطتهما - في ترويض الأنثى الجسد في هذه الصورة وخلصها من علائق الشهوة، لأجل ميلاد أنثى جديدة حاملة ضياء للهداية ومعنى تطمئن به روح الحليم وتستريح عنده.

وهنا يبدو امرؤ القيس أنه ليس صاحب لذة غليظة تصدر عن الحس لترضي الحس، وإنما هو صاحب لذة رقيقة تصدر عن فكر وعن فلسفة وعن اختيار للحياة[25].

لقد شكل اللون والضوء قطبين متوازيين في هذه الصورة لإدامة حركتها وفاعليتها في ذهن المتلقي ووعيه، اللون بنقائه والضوء بشعاعه، وكلاهما مدرك بصري مثير لعين الناظر ومحفز لخياله في استقبال مضامين الصورة وإدراك معانيها أو أبعادها غير المنظورة في الواقع المخبأة بين طيات الكلام.

إن (الاحتفاء باللون وتناغمات الضوء)[26]، منجز جمالي أبدعه وعي الشاعر بوظيفة اللون والضوء في تشكيل الصورة.

لقد نجح امرؤ القيس في توظيف اللون والضوء على نحو مثير يوحد بينهما في الفاعلية الفنية والإيحاء الدلالي في إشراق الصورة ووضوح رؤيته الشعرية لأشيائها. اللون هنا يعانق الضوء في نشوة إنسانية فرحاً بالحياة وخلاصاً من الظلام.

ويبقى اللونان الأسود والأصفر في هذه اللوحة لهما دور ثانوي يساهم في دعم وظيفة اللون الأبيض في الإشراق والبهاء، حيث لا تنافر بين هذه الألوان وهي لا تعيق اللون الأبيض من استكمال وظيفته الجمالية، إنما تمكنه من ذلك. فاللون الأصفر الممتزج بالبياض من خلال البكر (كبكر مقاناة البياض بصفرة) البيضة الأولى من بيض النعام لا ينفي البياض مطلقاً إنما هو ملتصق به من خلال واقعية كدرة الأصفر حين غذاها الماء النقي وطهرها من تلوث الاصفرار.

أما اللون الأسود (وفرع يغشي المتن أسود فاحم) فهو في تآلف لوني

جميل مع اللون الأبيض، لأن شدة السواد الفاحم في الشعر تبرز شدة البياض ولا تلغيها، وأن السواد يشغل حيز الفرع - موضع الرأس -من الموصوفة والبياض شاملاً لجسدها كله، وفي شدة سواد الشعر دلالة النضارة والشباب التي تدعم بياض الجسد في الأنوثة والاشتهاء.

اللون ولوحة الزمن:

تأتي لوحة الزمن في المعلقة مباشرة بعد لوحة المرأة وتأخذ مساحة خمسة أبيات ويكون الليل نموذجاً عن زمن القهر والمأساة ليرمز إلى فكرة الموت نقيضاً للمرأة رمز الحياة في اللوحة السابقة.

يقول امرؤ القيس[27]:

وليل كموج البحر أرخى سدوله ... عليَّ بأنواع الهموم ليبتلي
فقلت له لما تمطى بجَوزهِ ... وأردف إعجازاً وناء بكلكلِ
ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي ... بصبح وما الإصباح فيك بأمثلِ
فيالك من ليل كأن نجومه ... بكل مغار الفتل شُدّت بيذبلِ
كأن الثريا علقت في مصامها ... بأمراس كتان إلى صمٍّ جَندلِ

الزمن في هذه اللوحة ليس ميقاتاً لحدث ما إنما هو زمن يحمل آثاراً نفسية قلقة مضطربة إن الليل تجلٍ زمني لمعاناة الشاعر وهو زمن وجودي[28] يصيب الشاعر بتوتر نفسي.

فاعلية الزمن في وعي الشاعر تتكشف وتأخذ أبعاداً تتجاوز الزمن بوصفه المعياري للوقف والحدث ليتشكل بين يدي الشاعر لوناً أسوداً مع الليل وأبيضاً مع الصبح تتمركز فيه طاقة شعرية تعبيرية عن محنة الشاعر في واقع الليل الأسود وعن حلمه في الخلاص بالصبح الأبيض.

الزمن هنا وعاء يحتضن اللون بانطفائه (الأسود) وبإشراقه (الأبيض)،

ينبع اللون من خلال الزمن ليحقق آثاراً جمالية تحاول قهر الزمن بوصفه عنصر تقييد لحركة الشاعر ووعيه باتجاه أزمته الوجودية. فأثر الزمن فاعل في حياة امرئ القيس وهو يسعى إلى تحقيق حرية أكبر في ممارسة حياته القائمة على التمتع بعناصر الجمال فيها، ولكن صدمة الزمن تقهر رغبة الشاعر تلك وتقف عائقاً أمامها.

ويتمظهر الزمن في هذه اللوحة بمظهرين: هما الليل والصبح. الليل حيز زمني محدود ذو معطى لوني يتشح بالسواد، وهو مهيمن تعبيري في هذه اللوحة حيث يعمل الشاعر على بث همومه في هذا الليل الذي يتسم بالثقل والثبات والتجمد[(29)]، وليجعل منه صيغة لتأمل[(30)] عميق لواقع حياته المأسورة بهموم الثأر سعياً إلى الوفاء للأب المقتول (ويبدو الخوف والقلق اللذان يستشعرهما امرؤ القيس من الزمن بعدم ثباته على حال)[(31)].

يتقابل الليل ضدياً مع الصبح الذي هو أيضاً حيز زمني محدود ذو معطى لوني يتشح بالبياض. زمنان يتضادان بلونين متضادين الأسود والأبيض واقعاً وشعوراً ليعبران عن فكرة الخلاص والنجاة التي يحاولها الشاعر على مستوى النص الشعري وعلى مستوى الواقع والإحساس. النجاة من ضيق الهموم ومعاناة السعي للخلاص من ثأر الأب المغدور، والخروج إلى بهاء الحياة وأمنها وسلامها، الخلاص من سواد ليل الألم والفوز ببياض صبح الراحة والهدوء، ومن الجدل الزمني المعلن في النص المتحقق بالليل والصبح ينبثق اللونان الأسود والأبيض ليعلنان عن صراع زمنين مؤثرين في حياة الشاعر الأول يطوقه بالحزن ليس لفقدان الأب المقتول فقط إنما بسبب جمود واقعه وتمركزه نحو واقعة الثأر وما يتداعى عنها من دموية متواترة لا تبقي لعناصر الراحة والجمال في الحياة مجالاً بل لا تسمح لحياة الشاعر بالاستمرار في هدوء وسلام.

اللون الأسود المستمد من الليل معلم فني على ظلام حياة الشاعر الآن وهو خاضع لفكرة القتل/ الثأر، اللون الأسود المنبعث من الليل يكدر أفق الرؤية عند الشاعر ويجعلها لا ترى في الحياة جمالاً أو بهاءً، وهو لون طارئ أو محدث في حياته بسبب محنة الثأر، لابد أن يزول ليعود اللون الأبيض بوصفه لون الراحة والحلم عند الشاعر ينشر سلامه وأمانه على الحياة، ولأن المحدث لا يلغي الأصيل.

اللون الأسود ليس لوناً عدائياً أو مكروهاً عند امرئ القيس إنما يتسم بالكراهية هنا بسبب ارتباطه بمعنى الظلام المنبثق من ليل الهموم المكدرة لحياة الشاعر، فقد يكون للون الأسود معنى شعرياً يتجاوز صلته بالليل والحزن إلى الأثر الجمالي الذي يمنحه السواد للشعر الجميل حين يتناغم مع الوجه الأبيض المضيء كما تقدم في لوحة المرأة.

وكي لا يمتد السواد إلى أنحاء واسعة من أزمنة الشاعر وأمكنته ينبثق اللون الأبيض من صبح الحلم والإصباح المتمنى ليزيل الليل ترقباً لما قد يحمله إليه النهار من أمل(32).

لقد وردت مفردة الليل في هذه اللوحة باللفظ الصريح ثلاث مرات وبالضمير العائد الظاهر والمضمر ثماني مرات ليدل ذلك على شمول هذا الليل حياة الشاعر وإحاطة سواده به، وعملياً لسواد الليل لتتصدى له وتفتح نافذة ولو صغيرة بجدار سواد الليل، حيث وردت مفردة الصبح مرتين فقط، وإذ يمكن لهذه النافذة الصغيرة أن تتسع وتستوعب حلم الشاعر في النجاة من سواد الليل وتبعث بياض الصبح وإشراقه. ويحاول الشاعر من خلالها إقصاء الزمن ولونه الباعث على الضيق والحزن، أو بمعنى أدق إقصاء نوع من الزمن غير مرغوب فيه هو ولونه واستدعاء نوع آخر من الزمن مرغوب فيه هو ولونه، إقصاء الواقع لصالح الحلم، وطرد الألم لصالح اللذة، وإبعاد القبح لصالح الجمال.

اللون ولوحة الفرس:

للخلاص من مضايقات الليل وكدر سواده يمضي امرؤ القيس إلى فرس النجاة مبكراً (وقد اغتدي) من غداة الفجر، ليجعل ذلك بشارة إنقاذ لحلمه في الإصباح المشرق بحياة جديدة.

تنتشر لوحة الفرس على مساحة ثمانية عشر بيتاً من المعلقة، يرسم فيها الشاعر صورة للفرس تصل به حد الغرابة والتفرد، يتميز الفرس ببناء جسدي ضخم (بمنجرد قيد الأوابد هيكل) ليثير في المتلقي الشعور بالقوة والصلابة[33]، ومستوى حركي نشيط غير مقيد في اتجاهات متغايرة متباعدة (مكر مفر مقبل مدبر) تسمح له بأداء وظيفة المواجهة بتفوق ونجاح وتمكنه من كسر جمود الزمن المقيم حول الشاعر[34]، ولون جميل (كميت) يجمع بين الأحمر والأسود، لتنهض هيئة الفرس على ثلاثة عناصر هي: الشكل، الحركة، اللون وتنطوي على دلالات مهمة يتميز بها الفرس هي الجسد، الانطلاق والحرية، الجمال.

ولسنا في صدد بيان الأثر الدلالي لهذه العناصر بما يتصل بأزمة الشاعر الوجودية إنما اشتغالنا يعنى بالجانب اللوني في هذه اللوحة.

يتعرض الفرس إلى مواجهة مع قطيع البقر الوحشي يتصدى لطلائعها في منازلة دموية ليخرج منها (بطلاً)[35] منتصراً في تجلٍ حركي شعري مضاد لليل الهموم الساكن الثقيل، ومتشحاً بآثار هذه المنازلة في صورة شعرية لها دلالاتها المعبرة عن جانب من أزمة الشاعر الوجودية.

يقول امرؤ القيس[36]:

كأن دماء الهاديات بنحره عصارة حنّاء بشيبٍ مرجلِ

تتوافر هذه الصورة على مصادر لونية هي: دماء الهاديات للأحمر، عصارة الحناء للبني، الشيب المرجل للأبيض وربما معه شيء من الأسود.

وهذه الصورة قائمة على صيغة التشبيه المنعقدة بين (دماء الهاديات) مشبهاً و(عصارة حناء بشيب مرجل) مشبهاً به، ويلاحظ أن المشبه به مركب من عنصرين (عصارة حناء) بـ (شيب مرجل) ولكل دوره في إثراء هذه الصورة دلالياً بما يعبر عن رؤية الشاعر الجمالية للألوان وأثرها في الكشف عن مضامين إنسانية فاعلة في حياته.

ثمة تضاد لوني في هذه الصورة يتنامى مع المستوى الدلالي مقدار الصراع النفسي الذي يتلبس بالشاعر، ويتجسد هذا التضاد في ناحيتين:

الأولى: تضاد قائم بين الأحمر الصادر عن دماء الهاديات وبين البني الناتج عن عصارة الحناء على الرغم من الصلة القريبة بين اللونين في المدرك البصري الواقعي. الأحمر معلم اللون على الدم القتل الموت وهو رمز المواجهة المأساوية التي خاضها الفرس في صراعه مع ثور الوحش لينتهي إلى انتصاره ونجاته من قبضة الموت، انتصار الفرس هو انتصار للفارس واقعاً وشعوراً.

البني معلم لوني على جمال الشكل الظاهر للإنسان من خلال تغيير معالم الشيب فيه، وهو ذو صلة وثيقة بالحياة. يوفر التشبيه مجالاً فنياً خصباً لتحول دلالة اللون الأحمر من المأساوي (الدم/ الموت) إلى الجمالي (عصارة الحناء) تحول من الألم إلى اللذة، فالشاعر بوساطة التشبيه يقيم صلة دلالية يتحرر من خلالها اللون الأحمر من علمية الدم/ المأساة، ليتشكل من جديد في اللون البني علماً على الحناء/ الجمال.

فالتضاد القائم دلالياً بين اللونين الأحمر والبني في هذا الجانب من الصورة إنما يعبر عن شيء من الصراع النفسي الوجداني الذي يعايشه امرؤ القيس وهو موزع بين رغبة القتل الدموي المأساوي ثأراً لأبيه وبين رغبة

الاحتفاء بالحياة وعناصر الجمال والفرح فيها، وهو مشدود إلى قوتين الأولى تتجه به صوب القبح والفناء والأخرى تجذبه نحو الجمال والبهاء.

إن فنية التشبيه هنا لم تكتف بنقل صفة لونية من طرف إلى آخر، إنها لها فاعليتها الجمالية في التعبير عن محنة الشاعر وهمه الوجودي في الحياة.

إن لجوء الشاعر إلى تشبيه الدم المراق/ الأحمر بعصارة الحناء/ البني هو من أجل الخلاص من هيمنة المأساوي على وعيه والفرار من قبح الموت – ولو على مستوى الشعر والشعور – إلى جمال الحياة بما يوفر له ذلك الاستمتاع بها وبطراوة أشيائها الجميلة التي تمنحه السلام وتطمئن ذاته القلقة من أثر الدم وفعل القتل وخراب الموت.

إن الجمالي/ البني يقف بالضد من المأساوي/ الأحمر الذي يقهر الحياة، فليس على سبيل الموازنة بين الأحمر والبني – في جانب آخر من وظيفة التشبيه – أقام الشاعر تشبيهه إنما عقده محاولاً العبور من واقع الدم/ الموت وهو يسعى لثأر أبيه إلى واقع السلام/ الجمال الوارف بالحياة.

في الأحمر (دماء الهاديات) بكاء أو رثاء للحياة المهدورة، يتصادم دلالياً مع البني (عصارة الحناء) غناء الحياة وفرحها، حمرة دماء الهاديات هي تجسيد للحياة، وبنية عصارة الحناء هي تمجيد للحياة، رثاء وغناء أدى اللون بينهما دوراً مهماً حين أنشأ جسراً للتحول من ضيق الموت إلى رحابة الحياة خلاصاً من الدم المبثوث في أنحاء تحاصر الشاعر وحياته.

إن دماء الهاديات معطى لوني بصري يتموضع في الأحمر مستمد من الواقع، يناهضه عصارة الحناء تباشير لونية تتمظهر في البني مستمدة من الحلم بواقع الجمال والفرح.

الثانية: تضاد لوني قائم بين اللون البني الناتج عن عصارة الحناء وبين اللون الأبيض الصادر عن الشيب المرجل. البني معلم لوني جمالي يتزين به الإنسان في الظاهر الشكلي ليخفي بياض الشيب المعلن عن مرحلة الشيخوخة. والأبيض معطى لوني على فعل الزمن في الإنسان، بمعنى هو منتج زمني يبين انتقال الإنسان إلى مرحلة عمرية متقدمة في السن.

يعمل اللون البني على نفي أو إخفاء اللون الأبيض في الشعر ليحقق من ذلك أمرين: أولهما جمالي تزييني ترتاح له عين الناظر، وهو ظاهر شكلي في هيئة الإنسان. وثانيهما محاولة التصدي لفاعلية الزمن وأثره العميق في الإنسان حين يمضي به العمر نحو النهاية.

إن اللون الأبيض في الشيب هنا لا يرتبط بدلالة الصفاء أو النقاء قدر ما يشير إلى درجة النضوب الحيوي الجسدي عند الإنسان وصولاً إلى الانتهاء

يتجاوز اللون البني – وهو يتصدى للأبيض – وظيفته الجمالية التزيينية إلى أثر أكثر فاعلية في التعبير عن إحساس الشاعر بحصار الزمن للإنسان والحياة، فلا يقف البني عند تحديد أثر الشيب الأبيض البارز في الرأس إنما يحاول قهر مظاهر الزمن المعلنة في الشيب والتغلب عليها ولو شكلياً ليوفر معنى التمسك بالحياة والتشبث بمعالم الشباب والنضارة تصدياً لمظاهر العجز والنضوب والزوال.

فاللون هنا وسيلة جمالية بيد الشاعر يتصدى لها للزمن وفعله في الإنسان. إن جمالية اللون البني لا تعمل على إلغاء اللون الأبيض بقدر ما هي وسيلة – وإن كانت مؤقتة – لتمويه آثار الزمن، فضلاً عن أن اللون الأبيض المنبعث من الشيب هنا معطل الوظيفة أو الأثر الجمالي بسبب من هيمنة اللون البني النازع إلى قهر معاني العجز في الإنسان.

ويلاحظ في هذه الصورة أن الشاعر يمارس قهراً لونياً وهو يتعامل مع بعض الألوان، فهو يحاول قهر اللون الأحمر الدال على الدم والموت باللون البني المعبر عن دلالة الجمال والفرح، وكذلك يحاول قهر اللون الأبيض المعلن عن مرحلة العجز والنضوب، يقهره باللون البني الدال على مرحلة الشباب والنضارة. ليفيد من ذلك كله في التنفيس عن ذاته المرتهنة إلى واقع الهموم والمعاناة.

إن الشاعر وهو يتعامل معه الآن بوعي حضاري لقيمتها الجمالية يضع اللون بين قيمتين تعبيريتين هما: قيمة الإدراك البصري المباشر للون وهي ظاهرة في النص، والأخرى قيمة الإبداع الجمالي للون وهي مضمرة في عمقه حيث يوظف فيها الشاعر إحساسه الجمالي باللون عبر تجربة إنسانية لها حوامل فنية تعبيرية يتميز اللون من بينها بوصفه معطى جمالي ينجزه وعي الشاعر الذي (يحول المرئي إلى إشارات أو علامات)[37] قابلة للتعبير عن أثر نفسي أو وجداني أو فكري.

الخاتمـــــة:

كانت إنجازات الوعي الشعري على مستوى اللون عند امرئ القيس متمكنة من تقديم موقفه الحضاري في التعامل مع الألوان وجماليات التعبير فيها عن الأشياء شكلاً ودلالة. وكان يصدر عن رؤية واعية لأهمية اللون في إيصال مضامين مهمة تعبر عن توترات نفسية ووجدانية أو فكرية إزاء محنة الإنسان الشاعر أمام الزمن المتحول به بين راحة وشقاء.

وكانت تجليات اللون في الصورة الشعرية في المعلقة على قدر عميق من تمثل اللون وإبراز معطياته الجمالية لوظيفة المرأة خارج إطار الجسد ومغرياته، ولفاعلية الزمن وأثرها القابض بعنان الواقع من حوله ولأهمية الفرس في التجاوز والمواجهة.

وقد شغل اللون موضعه في الصورة الشعرية بمستويين أولهما مستوى الصفة اللونية المستمدة من التكوين الصبغي للون وهي مدرك بصري ظاهر وثانيهما مستوى المعنى اللوني المستمد من فاعلية اللون وأثره في الشعور والوجدان وهو مدرك ذهني خفي.

وقد وظف الشاعر المعنى اللوني لأثره الجمالي الهام في الصورة بدقة وعناية من أجل الكشف عن مضامينها وإيضاح معانيها.

ويعتقد البحث أن مجال دراسة اللون وجمالياته في شعر امرئ القيس لايزال خصباً ومهيئاً لدراسات أخر تستقصي أثر اللون وتحاول الكشف عن أبعاده الجمالية برؤية واعية وبأدوات نقدية متمكنة ولعل القادم من الزمن يسمح بإنجاز مثل هذه الدراسات.

هوامش البحث

1) ينظر مثلاً من هذه الدراسات:

– الألوان وإحساس الشاعر الجاهلي بها. د. نوري حمودي القيسي، مجلة الألام. ج 1. السنة الخامسة 1969.

– اللون في الشعر العربي القديم. د. زينب عبدالعزيز العمري. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة 1989.

– شعرية اللون: د. عبدالعزيز المقالح. مجلة كلية الآداب، جامعة صنعاء، العدد 19، 1996.

– اللون في الشعر الجاهلي، صباح عودة عبدالقادر، رسالة ماجستير، جامعة البصرة، 1998.

2) ص 307، علم الجمال بين الفلسفة والإبداع. د. إنصاف الربضي. دار الفكر، الأردن 1995.

3) ص 24 وما بعدها. قاموس الألوان عند العرب. د. عبدالحميد إبراهيم. الهيئة المصرية للكتاب. مصر 1989.

4) ص 27 وما بعدها. د. عاهد الماضي، ألفاظ الألوان في العربية. ط 1. دمشق 2000.
5) ص 115. ديوان امرئ القيس. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. ط 4. دار المعارف. مصر.
6) ص 178. الديوان. وينظر أيضاً الصفحات 91، 291، 303، 362.
7) ص 226. الديوان.
8) ص 129. اللون في الشعر العربي قبل الإسلام. إبراهيم محمد علي. ط 1. لبنان 2001. وينظر ص 171. الرسم واللون. محيي الدين طالو. مكتبة القدس. دمشق 1961. وينظر أيضاً ص 185. اللغة واللون. د. أحمد مختار عمر. ط 2. عالم الكتب، القاهرة 1997.
9) ص 167. اللون في الشعر العربي قبل الإسلام. مصدر سابق. وينظر ص 172. الرسم واللون. وينظر أيضاً ص 186. اللغة واللون.
10) ص 57-58. اللون في الشعر العربي قبل الإسلام. مصدر سابق. وينظر ص 172. الرسم واللون. وينظر أيضاً ص 184 اللغة واللون.
11) ص 103. اللون في الشعر العربي قبل الإسلام. مصدر سابق. وينظر ص 172. الرسم واللون. وينظر أيضاً ص 184 اللغة واللون.
12) ص 173. الرسم واللون. وينظر ص 185. اللغة واللون.
13) ص 173. الرسم واللون. وينظر ص 183. اللغة واللون.
14) يلاحظ دلالة اللون الأبيض في الوجه الأغر وإشراقها نحو الفتوة والشباب ونقيض ذلك في اللون الأبيض في الشعر الأشيب ودلالة الضعف والكهولة.
15) ص 28. الصورة الشعرية والرمز اللوني. يوسف حسن نوفل. دار المعارف. مصر.
16) ص 29. ن.م.
17) وهذا لا ينفي وجود قصائد أخرى في شعر امرئ القيس عبرت عن مثل هذه المضامين، ولكن تبقى المعلقة في رأي البحث الأجدر بالنظر النوعي إليها على أنها نموذج راقياً لشعره.
18) ص 15 وما بعدها. الديوان.
19) ص 307. علم الجمال بين الفلسفة والإبداع. مصدر سابق.
20) نؤكد أن الحديث هنا مقيد بزمن الجاهلية، وأن المسيحية تعد أرقى حضارياً من الوثنية آنذاك.
21) ص 90. غواية التراث. د. جابر عصفور. كتاب العربي. العدد 62. الكويت 2005.
22) ص 207. في النقد الجمالي. د. أحمد محمود الخليل. دار الفكر. دمشق 1996.
23) ص 63. فلسفة الشعر الجاهلي. د. هلال الجهاد. دار المدى. سوريا 2001.

24) ص 18. الديوان.

25) ص 10. فلسفة الشعر الجاهلي. مصدر سابق.

26) ص 38. كتاب المرئي والمكتوب. د. حاتم الصكر. دائرة الثقافة والإعلام. الشارقة 2007.

27) ص 18-19. الديوان.

28) ص 148. الزمن الوجودي. د. عبدالرحمن البدوي. دار الثقافة بيروت ط 3. 1973.

29) ص 255. دراسة الأدب العربي. د. مصطفى ناصف. دار الأندلس. بيروت ط 2. 1981.

30) ص 37. حاضر النقد الأدبي. ترجمة وتقديم محمود الربيعي. دار المعارف مصر. 1975.

31) ص 67. الزمن في الشعر الجاهلي. د. عبدالعزيز محمد شحاتة. الأردن. ط 1 1995.

32) ص 71. قضايا الشعر في النقد العربي. د. إبراهيم عبدالرحمن محمد. دار العودة. بيروت ط 2. 1981.

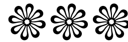
33) ص 64. مقالات في الشعر الجاهلي. يوسف اليوسف. دار الحقائق. بيروت ط 4. 1985.

34) سمة الحركة في الفرس إشارة مهمة في التعبير عن كسر حصار زمن الليل في اللوحة السابقة وليست هي (رغبة في تجميد الزمن) كما ذهب إلى ذلك كمال أبو ديب. ينظر ص 11 نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر الجاهلي. مجلة فصول. المجلد الرابع. العدد الثاني. الهيئة المصرية للكتاب. مصر 1984.

35) ص 75. قراءة ثانية لشعرنا القديم. د. مصطفى ناصف. دار الأندلس. بيروت، ط 2. 1981. وينظر حول فكرة الفرس البطل ص 137 الصورة الفنية في ضوء النقد الحديث. د. نصرت عبدالحمن، عمان. ط 2. 1982.

36) ص 23. الديوان. ومن آثار فكرة التحول من المأساوي إلى الجمالي عند الشاعر هو إعادة هذا البيت في ثلاث قصائد مع تغيير في المفردة الأخيرة (مرحل، مخضب، مفرق). ينظر الديوان ص 23. ص 55. ص 176.

37) ص 11. كتاب المرئي والمكتوب. مصدر سابق.



الملحمة
رؤية أدبية مقارنة

ياسر عبدالغني(*)

محاولة للتعريف:

تعتبر الملحمة من أهم الأنواع الشعرية، وهي تعتمد على سرد قصة بطولية تقوم على الحكاية، وتصدر من أبطالها أفعالاً عجيبة، وحوادث خارقة للعادة، وتشتمل على الوصف والحوار وتصوير الشخصيات والخطط، وتجنح أحياناً إلى الاستطراد وعوارض الأحداث.

وفي تعريف آخر للشعر القصصي أو الملحمي: هو شعر موضوع يعبر فيه الشاعر عن موضوع قصصي مستمد من حياة الأبطال، والبطولات، والمعارك التاريخية، مع مزج ذلك كله بهالة أسطورية مثيرة للمشاعر.

وهذا النوع المسمى بالملاحم الشعرية والمعتمد على الخيال والحكاية والتاريخ، ينشأ عن الشعوب الفطرية إذ يسهل لديهم الاعتقاد في الأرواح والجن والأشباح والسحر، وتدخل الملائكة والشياطين في شؤون الناس.

(*)

وللملحمة في أبطالها وحوادثها أصول تاريخية، ولكنها تختلط بالأساطير والخرافات مناسبة بذلك البيئة التي لا تفرق بين الحقائق والخيال.

وأبطال الملحمة أشخاص أسطوريين من الوطنيين أو من المصطفين من أبطال العقائد الدينية.

وهي تمثل العهود الإقطاعية، وتتحدث عن الفرد لا عن المجتمع، فتمثل بعضهم بمظهر البطل الفذ، وتنسى أو تتناسى الشعب الذي لا يكون له أي اعتبار في هذه الملاحم الشعرية، وكما قلنا فإن ذلك يتضح جلياً في الملاحم الأولى الفطرية.

أما الملاحم المسيحية فيبدو الشعب في صورته الطبيعية، ولكن على أنه تابع يقوم برسالته الخاصة بعقيدته، أو تجاه الأبطال من سادته.

هذا، ومن المعروف لنا أن هذا النوع الأدبي بدأ ظهوره عند اليونان، ثم انتقل منهم إلى الأدب اللاتيني في مرحلة التقليد أو المحاكاة في أوروبا لكل ما هو يوناني أو روماني.

بين الإلياذة والأوديسا:

ففي اليونان القديمة ظهرت (الأوديسا) و(الإلياذة)، للشاعر اليوناني هوميروس، وقد قلده بعد ذلك الشاعر اللاتيني فرجيل، الذي عاش في الفترة من سنة 89 إلى 19 قبل الميلاد، وذلك في ملحمته (الإلياذة).

وهذه الملاحم تدور حول أحداث جرت بعد حرب طروادة، صورها هوميروس اليوناني، وسار على نهجه فرجيل اللاتيني.

نجد هوميروس في الأوديسا يتكلم عن عودة أودسيوس من هذه الحرب بعد نهايتها بعشر سنين، وعن الحوادث التي نجمت عن غيابه من

تنافس أمراء إحدى الجزر على الحظوة لدى زوجته، وتدخل الآلهة إلى خيمته، ثم يتم الإفراج عنه، ويعود إلى زوجته، متغلباً على خصومه.

وتقوم حوادث الإلياذة اليونانية على ذكر حصار طروادة، وانقسام الآلهة بين مؤيد لليونانيين، ومؤيد للطرواديين، ففي بداية حوادثها يأسر (إجاممنون) بنت كاهن الإله (أبوللو)، وبعد ذلك يتفشى وباء الطاعون في الجيش اليوناني وتتوالى هزائمه.

وفي الملحمة صورة وافية لحياة الطرواديين في الحصار، وما يسود المحاربين من روح الفروسية، ومن المناظر الرائعة فيها، منظر (كنور) وهو يودع زوجته (أندروماك)، ويداعب طفلة قبيل ذهابه إلى الحرب ذهاباً لا رجعة منه.

كذلك صورة (هيلين) اليونانية وهي نادمة أشد الندم على هروبها مع (باريس) الطروادي، وما جره ذلك على قومها من ويلات، إلى آخر الأحداث العديدة التي ترويها تلك الملحمة.

فرجيل يكتب الإلياذة:

أما حوادث ملحمة (الإلياذة) التي كتبها (فرجيل) اللاتيني فتبدأ من نجاة (إبنياس) الطروادي من طروادة، ومعه بعض أتباعه، وذلك عقب تدميرها على يد اليونانيين، وفيها أيضاً تتدخل الآلهة بعد سفر ومغامرات في البحار استغرقت ست سنوات، في صورة حلم رآه (إبنياس)، لتتشكل بذلك قصة خيالية تحكيها هذه الملحمة، كما أنها تتحدث عن العالم الآخر، وتحتوي على ذكر الأرواح التي ستهبط لدار الدنيا، ومنهم العظماء اليونانيين، كما أنها تحتوي على تفصيلات خيالية مثيرة.

والإنيادة في مجملها تتكلم عن أسفار البطل (إبنياس) حتى وصوله

إلى إيطاليا، وهي محاكاة فنية دقيقة لأوديسا هوميروس اليونانية، هذا في القسم الأول منها، أما في القسم الثاني نجده يتحدث عن حروب (إبنياس) وتغلبه على مناوئيه في منطقة (لاسيوم) وتأسيسه لإمبراطورية الرومان، وهي على الإجمال محاكاة للإلياذة.

وإذا كان الأديب العربي/ سليم البستاني قد ترجم الإلياذة لهوميروس اليوناني، سنة 1904م، فإنه في سنة 2004م، قام الدكتور/ أحمد عثمان بالاشتراك مع مجموعة من المترجمين، بترجمة الإلياذة مرة أخرى، وصدرت عن لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة لوزارة الثقافة المصرية.

وبالنسبة للإنياذة للشاعر الروماني/ فيرجيل أو فيرجيلوس، فقد ترجمها الدكاترة/ عبدالمعطي شعراوي، ومحمد حمدي إبراهيم، وأحمد فؤاد السمان، وصدر الجزء الأول منها أوائل سنة 1971م، والجزء الثاني سنة 1977م، عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة، أي بعد ست سنوات من إصدار الجزء الأول.

ولكن جاء في مقدمة ترجمة الجزء الثاني، أن هذا الجزء صدر بعد مضي أربع سنوات، أي في سنة 1975م.!!

وقد حاز الجزء الأول على جائزة الدولة التشجيعية في الترجمة إلى العربية لعام 1973م، تلك الجائزة التي يمنحها المجلس الأعلى للعلوم والفنون والآداب (المجلس الأعلى للثقافة حالياً) لأحسن ترجمة صدرت على مستوى جمهورية مصر العربية.

ولعل ذلك يجعلنا نؤكد حاجة المكتبة العربية إلى مزيد من تلك الترجمات الدقيقة التي تصنع الأعمال الإبداعية العالمية الخالدة، بين يدي القارئ العربي، وتأخذ مكانها في المكتبة العربية، كما أننا في حاجة ماسة

إلى تشجيع الباحثين والمتخصصين من أجل مضاعفة الجهد في العمل من أجل القيام بالترجمات الأدبية والعلمية الجادة التي تعود بالنفع والفائدة على جمهور القراء العرب.

كوميديا دانتي:

أما الملحمة الدينية فخير ممثل لها (الكوميديا الإلهية) التي كتبها الشاعر الإيطالي/ دانتي إليجيري، الذي عاش من سنة 1265م إلى سنة 1331م، وهي تتسم بسمة دينية، وتتناول الحديث عن الرحلة إلى العالم الآخر، وهي بالطبع تختلف عن ملحمتي (الإلياذة) والأوديسا).

وهذا الموضوع الذي تناوله دانتي رمز به الإنسان بما فيه من فضائل ورذائل بوصفه خاضعاً للعدل الإلهي، المسبب، المعاقب، ولكن دانتي اقتفى أثر فرجيل في الإلياذة وذلك عندما تحدث عن الصلة بالعالم الآخر ومع ذلك فإن لدانتي أصالته في الصور الفنية، وفي وصفه لعصره، وفي الرمزية التي لجأ إليها.

تأثر دانتي بقصة الإسراء:

ويؤكد بعض الباحثين من الغربيين تأثر دانتي الإيطالي في ملحمته الكوميديا الإلهية بحادثة الإسراء والمعراج التي وقعت للرسول محمد (صلى الله عليه وسلم) في التراث الإسلامي، وذلك عن طريق اطلاع دانتي على مخطوطة أصلها عربي وموضوعها أو عنوانها (معراج الرسول)، وقد ترجمت هذه المخطوطة إلى اللغة الأسبانية، ثم إلى اللغة الفرنسية، وبعد ذلك إلى اللغة اللاتينية.

وتوجد نسخة من هذه المخطوطة ضمن محفوظات المكتبة الأهلية بالعاصمة الفرنسية باريس، وهي المخطوطة اللاتينية، ولعل هذا يفيدنا في

مسألة تأكيد تأثر دانتي الإيطالي بالأدب الإسلامي، تأثراً لا مجال لأدنى شك فيه.

ففي ملحمة دانتي ما يشبه الحديث عن الملائكة الذين كانوا يشرحون للرسول محمل (صلى الله عليه وسلم) في رحلته السماوية ما يراه، ويريد تفسيراً له.

وكذلك فإن دانتي يذكر في ملحمته الدينية حديثاً عن رؤية الله سبحانه وتعالى، وأنها حدثت في السماء الثامنة حيث يوجد العرش، ويصف دانتي ما بهر به من الألوان والأنوار والجوانب الروحية، مما يعد أخذاً مباشراً من قصة المعراج في التراث الإسلامي.

ويذهب عدد من الباحثين إلى أن دانتي قد تأثر في ملحمته برسالة الغفران لأبي العلاء المعري الشاعر العباسي، ورغم أن هؤلاء الباحثين لم يقدموا أدلة ثبوتية قاطعة في هذا المجال، إلا أننا نؤكد على تأثر دانتي بالأصل ألا وهو قصة المعراج التي اطلع عليها، والمعري نفسه تأثر بهذه القصة، وعليه فالأصل كما يقولون يجب الفرع.

وهنا لابد أن نشير إلى الترجمة القيمة التي قام بها الدكتور/ حسن عثمان لكوميديا دانتي الإلهية، حيث بذل فيها جهداً كبيراً استغرق حياته كلها، فعليه رحمة الله.

ومما سلف يتضح لنا أن الملامح الشعرية، كانت نوعين: أحدهما، الملاحم الوطنية أو التاريخية، كما رأينا عند هوميروس اليوناني، وفرجيل الروماني.

والنوع الثاني، الملاحم الدينية والتي تمثلها ملحمة الكوميديا الإلهية لدانتي الإيطالي.. ولا تخرج أشهر الملاحم العالمية عن هذين النوعين.

وقد ظهرت بعض ملامح الشعر الملحمي في الشعر العربي القديم وذلك في قصائد الحماسة، وأشعار المعارك الحربية.

الملحمة في الأدب العربي الحديث:

وبعد أن قوي اتصال العرب بتيار الثقافة الغربية، وتم ترجمة الإلياذة والأوديسا إلى اللغة العربية، حيث قام بترجمة الإلياذة إلى العربية ولأول مرة سليمان البستاني، في المرة الأولى ترجمها شعراً، وفي الثانية ترجمها نثراً.

كذلك تم ترجمة الشاهنامة للشاعر الفارسي/ الفردوسي إلى العربية، عند ذلك ظهرت الملحمة أو شبه الملحمة في الشعر العربي الحديث، وذلك بمعناها الفني المتعارف عليه.

وبدأ شعراء العرب يكتبون الشعر الملحمي مثل قصة (فتاة الجبل الأسود) لخليل مطران، والتي لا يخلف النقاد في أنها من الشعر الملحمي، ولمطران قصيدة أخرى عنوانها (نيرون) التي اختلف النقاد حول اعتبارها من الشعر الملحمي.

ونذكر كذلك قصيدة (على بساط الريح) للشاعر المهجري/ فوزي المعلوف، ومن المحاولات التي ظهرت في نظم الملاحم الشعرية ملحمة (شاطئ الاعتراف) للهمشري.

ونرى هنا أن نشير إلى الشعر القصصي أو الملحمي عند شعراء المهاجر، فقد اتخذ شعراء المهاجر العرب من القصة الشعرية وسيلة إلى التحليل النفسي للعواطف والمشاعر، وتجسيد الدلالات والمواقف والمعاني، وتقابل الآراء والأفكار وتصارعها.

ومن ذلك ما كتبه جبران خليل جبران متأثراً بخليل مطران، الذي كتب بعض نماذج من الشعر القصصي منذ سنة 1894م.

ومن ذلك ما كتبه إيليا أبوماضي مثل قصائده: (الشاعر والأمة) الذي رمز فيها لأهمية أن يحكم الشعب نفسه بنفسه، و(الشاعر والملك الحائر)، و(حكاية حال).

على أن قصص جبران تنوعت بين النثر والشعر، ففي النثر نجد قصته (ورد الهانئ) في مجموعة (الأرواح المتمردة)، وكذلك قصته (البنفسجة الطموح)، وقصته (الشيطان).. وإن كانت هذه القصص النثرية تميل إلى الشاعرية، ويمكن أن نسميها شعر منثور، أو نثر مشعور.

وتتنوع هذه القصص بين الواقعية والرمزية والأسطورية، وعلى سبيل المثال نذكر قصيدة إيليا أبو ماضي القصصية (الغدير الطموح)، وقصيدته (التينة الحمقاء).

كما وجدنا نماذج للحوار القصصي في أشعارهم وبخاصة المطولات الشعرية، ومن أمثلتها في شعر المهاجر (على طريق إرم) لنسيبة عريضة، وفيها نجد تعبيراً عن الصراع بين العقل والقلب على قيادة النفس الإنسانية.

وكذلك مطولة إيليا أبو ماضي (الطلاسم أو لست أدري) ونجد فيها البحث عن الحقيقة في علاقة الإنسان بالطبيعة، ونذكر مطولته (الأسطورة)، ومطولة جبران خليل جبران (المواكب أو أعطني الناي وغني)، ومطولة (أحلام الراعي) لإلياس فرحات، ومطولة (على بساط الريح) ومطولة (شعلة العذاب) وهما لفوزي معلوف، ومطولة (الأحلام) ومطولة (عبقر) وهما لشفيق معلوف.

ونشير إلى (الإلياذة الإسلامية) أو ديوان مجد الإسلام، للشاعر/ أحمد محرم، وهي تدور حول غزوات الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم)، ويؤخذ على الإلياذة الإسلامية بعدها عن الجو الأسطوري للملاحم، والاتجاه إلى الناحية الغنائية الذاتية، وبعض التفكك، وعدم الترابط.

ونذكر الشاعر/ كامل أمين، الذي تخصص تقريباً في شعر الملاحم، لذلك كان يحلو له أن نطلق عليه (شاعر الملاحم)، ومن أشهر ملاحمه الشعرية (القادسية) و(عين جالوت)، وإن أخذ عليه الميل إلى الغنائية، والبعد عن الجو الأسطوري المتعارف عليه في الملاحم.

أقدم ملحمة صينية:

وتحت عنوان (اكتمال أقدم ملحمة صينية) نقلت وكالات الأنباء العالمية يوم 31 ديسمبر 2004مم: أن الصين أعلنت عن اكتمال أطول وأقدم ملحمة شعرية على مستوى العالم، والمعروفة باسم (ملحمة الملك قصار) إثر العثور على أجزائها الناقصة، وهي عبارة عن ألف كلمة منقوشة على الأحجار والتماثيل الكائنة بمعبد السمكة الذهبية جنوب الصين، وتعتبر هذه الملحمة أطول ملحمة شعبية ثقافية عرفها العالم حيث تقع في 36 مجلداً، وتضم قرابة مليوني بيت شعر، وتضاهي في قيمتها الأدبية أشهر الملاحم الغربية، حتى يطلق عليها (الإلياذة الشرقية)، وهذه الملحمة تدرس في حوالي 40 معهداً وكلية في أنحاء العالم.

هل انتهى عصر الملاحم ؟

وغني عن البيان أن أهم ما يتميز به الشعر الملحمي عدم إظهار شخصية الشاعر ولاذاتيته الخاصة، وإنما تهتم الملحمة بإظهار حياة الجماعة، وحركة التاريخ، فالملاحم في التحليل الأخير شعر موضوعي، يصور البطولات والمعارك الحربية الممتزجة بالأساطير المثيرة للمشاعر.

وقصائد الملاحم تطول حتى تصل إلى آلاف الأبيات الشعرية، التي تتجه بأسلوبها إلى العرض القصصي الأسطوري، مراعية السير في مستوى واحد، لأنها أسلوب المؤلف الذي يرويه بطريقة الحكاية.

على كل حال فقد قضى على هذه النوعية من الملاحم الشعرية في عصرنا الراهن، لأن المدنية والتقدم العلمي وتقدم الفكر الإنساني بوجه عام، وظهور النظم الديمقراطية الحديثة، كل ذلك كفيل بأن يقضي على ظهور هذه الملاحم التي تنبني على الأساطير والخيال، وتعود بنا إلى عهود الفطرة الإنسانية الأولى حيث لا مجال لها الآن.

على أننا نجد هذه الملاحم مازالت تشكل نبعاً ثرياً ينهل منه بعض صانعي المسلسلات التليفزيونية، والأفلام السينمائية، ويعجب بها الكثير من المشاهدين على كافة المستويات.

الملاحم عند العرب:

ويكتب بعض الباحثين زاعماً أن الملاحم الشعرية لم توجد عند العرب بالمرة، والواقع أن لهذا الشعر نواة في التراث العربي القديم نجدها – كما ذكرنا من قبل – في الشعر الحماسي الذي يصف المعارك ويصور اقتحام الأبطال في ميادين القتال، وهو قديم في الشعر الجاهلي، وقد ازدهر وراج في المعارك الكبرى بين الوثنية والتوحيد إثر ظهور الإسلام، ثم في المعارك التي جرت بين العرب والفرس، أو بين العرب والروم، وكذلك في الحروب الصليبية.

على أن هذا الشعر الملحمي التي ظهرت نواته في بعض أشعار الحروب العربية، ظل في نطاق العقيدة الحماسية، ولم يتجاوزها إلى القصة الملحمية بمعناها الفني المتكامل.

وعندما اتصل الشعراء العرب في العصر الحديث بالملاحم الغربية، سواء أكان ذلك في اللغات الأوروبية، أو عن طريق ما تم ترجمته إلى العربية،

هنا يمكن لنا القول إن أدباء العرب تجاوزوا مرحلة الشعر الحماسي القديم، إلى مرحلة صنع ملحمة شعرية بالمعنى الفني.

الملاحم في المأثور الشعبي:

ولا يصح للباحث أن يتجاهل الملاحم الشعبية باللغة العامية، التي تتناول بعض سير وأخبار العرب في القديم، وتتحدث عن بعض أبطالهم، وهذه الملاحم بلغتها العامية أو المازجة في بعض الأحيان بين العامية والفصحى عرفت وظهرت منذ العصور الوسيطة، ومن ذلك ملحمة (الزير سالم) وهي مأخوذة عن قصة مهلهل بن ربيعة في حرب البسوس، وملحمة (أبي زيد الهلالي)، وملحمة (الأميرة ذات الهمة)، وملحمة (عنترة بن شداد العبسي)، وملحمة (الظاهر بيبرس)، وغيرها من الملاحم الشعبية التي لها قيمة اجتماعية وتاريخية وشعبية، ويقوم بدراستها الأدب الشعبي بمناهجه العلمية المقننة، والتي تطورت بشكل كبير.

والقارئ لملحمة الفارس العربي/ عنترة بن شداد يلمس منذ البداية تشابهاً أو تطابقاً بين حلقات هذه السيرة، وبين ملحمة السيد الأسبانية، وأغنية أو ملحمة الرولان الفرنسية.

كما أننا لا نستطيع أن نغفل إعجاب ناقد أدبي كبير مثل (هيبوليت تن) بهذه السيرة العربية، ووضعها بين الروائع الملحمية العالمية، مثل: سيكفريد، ورولان، والسيد، ورستم، أوديسيوس، وإخيل.

كما أن الشاعر الفرنسي/ لامارتين، كانت تأخذه النشوة، ويستبد به الطرب، كلما ذكر هذا البطل العربي عنترة بن شداد، أو اطلع على جانب من ملحمته الرائعة. [عبدالحميد يونس، سيرة عنترة: ملحمة شعبية عالمية، ص 6، بتصرف].

فن الشعر لأرسطو من خلال الترجمة والشروح العربية

رشـيد بُرقــان(*)

تمهيــد:

أثارت إشكالية التأثير الأرسطي في النقد العربي القديم الكثير من النقاش، فقد شغلت الباحثين في العصر الحديث وتضاربت المواقف بين مقر للتأثير وناف له، كما تطورت المواقف في جميع الاتجاهات، ونحت نحو التوقيف تارة والغلو أخرى، إلا أن المهم في هذه الإشكالية بأكملها هو التطور الذي حصل في تناول النقد العربي الحديث. وكذلك التطور الذي حصل في التعاطي مع المصادر القديمة على مستوى التحقيق والدراسة والتحليل، حيث أزصبحنا أمام مجموعة لا يستهان بها من المقاربات التي تتوخى البحث في النقد القديم على ضوء رؤى حديثة.

وإشكالية للتأثير الأرسطي عرفت عدة مراحل ابتدأت مع إثبات

(*) أستاذ مغربي.

الاتصال فقط، ثم أخذت في التطور إلى أن أصبحت تظهر أساساً في مبلغ الاستفادة التي من الممكن أن يكون النقد قد استفادها من أرسطو.

وفي هذا الإطار تأتي هذه المقالة التي تحاول الوقوف على قدر إفادة العرب من شعرية أرسطو.

وبغية الوصول إلى هذا الهدف سوف نتسلح بمجموعة من المقدمات النظرية التي من شأنها أن تعين على توضيح الرؤية، ومن ثم التعرف على قدر الاستفادة. وعلى ضوء هذه المقدمات سوف نتتبع الفكرة الأساسية في شعرية أرسطو وبعض المصطلحات المركزية وتجلياتها في ترجمة متَّى بن يونس القُنَّائي (ت 328هـ)[1]. وشرح كل من الفارابي (ت 339هـ)[2]، وابن سينا (ت 428هـ)[3] وابن رشد (ت 595هـ)[4].

مقدمــة أولى:

كل نص هو حلقة ضمن سيرورة لامتناهية من التأثير والتأثر، وبالقدر الذي يؤثر فيما سيلحقه، فإنه يتأثر بسالفه ويَمْتَحُ من معين النصوص السالفة حتى ولو ناقضها أو حاول الابتعاد عن سلطانها. وهذا يعني من جهة أن كل نص يفترض وجود كتابات أخرى قبله. ومن جهة أخرى أن كل نص يقع منذ البداية تحت سلطان كتابات أخرى تفرض عليه عالماً بعينه[5]، فأي نص يحمل تاريخه معه، ولا يمكنه أن يفهم إلا داخله أو على ضوئه. ولكن عندما يتم انتزاع نص ما من سياقه، أو يتم التغاضي عن السلطات التي كان يخضع لها، فإننا نقع في مسألة جديدة لا يمكننا وصفها بالتعسف أو التحريف، ولكنها فهم جديد لا علاقة له إلا بالسياق الجديد الذي تولّد فيه. وهذا بالضبط ما وقع لشعرية أرسطو وما سنحاول التأكيد عليه والبرهنة على وجهاته؛ فعندما ارتدى كتاب أرسطو «في الشعر»[6] حلة عربية، وتم إغفال السياق الذي تخلّق فيه النص، ولم يتم استرجاع السلطات التي

أنتجته – وهي بالدرجة الأولى المسرحيات اليونانية – نشأ عن كل هذا نص جديد مؤسس على مستوى قاعدته ومكوناته الأصلية من عناصر من الثقافة العربية، وعلى مستوى جهازه المصطلحي مؤسس من مكونات مترجمة من شعرية أرسطو أو مقتبسة منها، أو على الأقل تمت لها بصلة بعيدة بحكم اندراجها ضمن «الترجمة» أو «الشرح».

مقدمـة ثانـية:

وتتعلق بالترجمة التي تضعنا أمام شبكة من العلاقات المعقدة، فهي تنطلق من أرضية الاختلاف والتعدد لتحقيق التواصل فـ «هناك ترجمات لأن هناك ثقافات ولغات وما الترجمة إلا عمليات التحويل اللامتناهية لتلك الثقافات وتلك اللغات»(7).

فالترجمة تبدأ كنشاط لغوي يتجلى في عملية النقد من مجال لغوي إلى مجال لغوي مغاير. وهذا لا يضعها موضع البساطة نظراً لكونها تتطلب قدراً عالياً من التمثل للنص على صعيد مكوناته البنيوية والثقافية.

ولعل السر في تعقد الترجمة يرجع إلى اللغة نفسها حيث إنها كفت عن تقديم نفسها بوصفها معطى لسانياً، وأصبحت تفرض نفسها كرؤية للعالم ونمط من العيش.

لهذا يجب على المترجم أن يكون عالماً لغوياً، وعالماً أنتربولوجياً ليتمكن من استيعاب مكونات النص بأكملها. وعموماً يبقى السؤال المركزي في أي ترجمة هو كيف يمكن لنص ما أن يحافظ على مكوناته البنيوية والرمزية، ويفجر معناه بتوليد فكرة جديدة في جسم لغوي جديد ومغاير؟.

وهذا السؤال يتضمن ثلاث قضايا أساسية:

أولها كون النص المترجم يشكل تاريخاً ومجالاً حيوياً يعيش فيه يكون

له بمثابة الحوض بالنسبة للسمك، وهذا ما أشرنا إليه من كون الترجمة تتجاوز النشاط اللغوي الصرف.

ثانيها كون الترجمة تفجر للمعنى وتوليد لفكرة جديدة في حقل مغاير. فهي ليست محافظة على الفكرة السابقة. ولكنها فقط تأويل لها وقراءة تندرج ضمن قراءات مختلفة ترتكز على التعدد والاختلاف وكذلك على مشاكسة النص(8).

ثالثها أن الترجمة تدخل ضمن تشكيل تاريخ النص، فإذا كان النص يعيش في الزمن، فإن الترجمة تسمح له بالعيش في مكان آخر. وبهذا تصبح فعلاً حضارياً، وإغناء للغة المستقبلة، لأن هذه الأخيرة تضطر لنحت مصطلحات جديدة، وتطعيم ذاتها بتعابير جديدة ملائمة للنص المترجم. والترجمة على الرغم من فاعليتها الحضارية تطرح العديد من المشاكل، وتتطلب مجموعة من الشروط التي تشكل أرضية لضمان نتائج فعّالة في إعطاء تاريخ لنصوص بعينها في تربة مغايرة. ونذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

- اللقاء المباشر.
- معرفة الآخر معرفة جيدة.
- التوحد على مستوى حقل الاشتغال.
- معرفة الجهاز المصطلحي الذي يستعمله الآخر.
- توحيد المصطلح أو ضبطه في شروطه التي ولدته، وضبط إمكانات تحوّله.

وأي انعدام لشرط من هذه الشروط يفسح المجال للتخيل والتخمين، لملء الفجوات والفراغات. وإذا علمنا أن التخيل والتخمين ينطلق من مقدمات، هي بالضرورة مقدمات الذي يتخيل وليس مقدمات الآخر. يتضح بالجلي

والملموس مدى المفارقة التي سوف يقع فيها المترجم أو على الأقل التباعد الذي سوف يحيط بالأشياء المترجمة عن وضعها الأصلي.

أولاً: «في الشعر» وصف للظاهرة المسرحية:

كان اشتغال أرسطو على الشعر اليوناني نابعاً من أهمية الظاهرة المسرحية في المجتمع اليوناني، وخلال اشتغاله صدر عن منهج وصفي يقوم على الاستقراء بأسلوب عالم طبيعة: لهذا عاين وحلل، وقارن فاستنتج الخصائص العامة للشعر. ثم توصل إلى طبيعة الفروق بين التراجيديا والملحمة مستنداً على نماذج متداولة، وبهذا كان خاضعاً لسلطة النصوص المسرحية، أو بالأحرى العروض المسرحية التي كانت تقدم في المدينة اليونانية: فقد دخل عوالم هذه النصوص، وتشرّب أثرها وحاول بحسه العلمي أن يبحث عن جانب التأثير فيها، أو ما يجعل منها مصدراً للمتعة واللذة، وبالأخص مصدراً للتطهير.

والكتاب على صعيد البناء يتألف من خمسة أقسام:

القسم الأول: عبارة عن كلام تمهيدي في الشعر والمحاكاة وتعريفها.

القسم الثاني: يتحدث فيه عن قواعد بناء التراجيديا.

القسم الثالث: يتناول فيه قواعد بناء الملحمة.

القسم الرابع: يقدم فيه مجموعة من الانتقادات للملحمة والتراجيديا ويعرض للأعطاب التي يمكن أن تشوبها.

وفي القسم الخامس: يوازن بين الملحمة والتراجيديا ويميل نحو تفضيل هذه الأخيرة.

يلاحظ أن الكتاب ركز على المأساة أكثر من أي شيء آخر، فقد انطلق من الإطار العام الذي يحكم الشعر؛ وهو المحاكاة بوصفها ظاهرة فنية، أو

قاسماً مشتركاً بين الفنون، ثم ركز على الشعر حيث قسمه إلى ثلاثة أقسام: غنائي وملحمي ودرامي. وفي الشعر ركز على الجانب الدرامي خصوصاً المأساة (تجدر الإشارة إلى أنه وعد بالعودة للحديث عن الملهاة، لكن النسخة المتوفرة الآن لا حديث فيها عن هذا الفن إما لضياعها، أو لأنه لم يتحدث عنها أصلاً).

وتركيزه أكثر على المأساة أو التراجيديا هو مدخلنا لترجيح غلبة الظاهرة المسرحية على موضوع الكتاب، وكذلك سوف يكون أيضاً مدخلنا للتركيز على خصوصية المأساة، ومدى انعكاس هذه الخصوصيات في الترجمة والشروح العربية.

فالمأساة حسب أرسطو «هي محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم بلغة مزوّدة بألوان من التزيين الفني تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء. وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف، فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات»[9]. وتتكون من ستة أجزاء هي اللغة، والموسيقى، والمنظر، والخرافة، والخلق والفكر[10]. أما على المستوى الكمي فتقسم إلى نشيد الجوقة، والمدخل، والدخيلة، والمخرج[11]. وخلال عرض أرسطو للمأساة كان دائماً يركز على الفعل أو الحدث وتركيب الأفعال. كما أعطى حيزاً مهماً للهدف من المأساة والذي يتجلى في إثارة الرحمة والخوف[12].

وبغية تقريب الصورة والاقتراب من الأجواء المسرحية نقول إن المقصود هنا بالفعل هو الحدث المسرحي، وأن الأقرب اليوم للمحاكاة هو التمثيل أو التشخيص. أما الخلق والفكر فهو ما يمكن تسميته اليوم بناء الشخصية أي صفات الشخصيات وخصوصياتها، وكيفية إدارتها للصراع داخل العمل المسرحي من خلال حواراتها وتصرفاتها. وفيما يخص تركيب

الأفعال فهو البناء الدرامي، وكيفية تنامي الصراع في العمل المسرحي من أجل تحقيق الهدف من العرض المسرحي والذي هو التطهير.

ثانياً: ترجمة متَّى بن يونس: اختلاف السلطات المرجعية:

انتقلت شعرية أرسطو إلى الثقافة العربية الإسلامية في إطار حركة الترجمة التي كانت انطلاقاً من القرن الثالث الهجري. ومن أشهر هذه الترجمات ترجمة متى بن يونس القنائي، وهي الترجمة التي وصلتنا. وقراءتها تسمح لنا بإثارة ملاحظات شكلية، ولكنها أساسية لمعرفة القدر الذي وصل من شعرية أرسطو إلى الثقافة العربية الإسلامية. فهذه الترجمة تفتقر إلى مجموعة عناصر أهمها الوضوح؛ فأغلب كلام متَّى بن يونس في هذه الترجمة مبهم لا يخرج منه القارئ بفائدة تذكر[13].

كما أن هذه الترجمة لا تتحكم في أداة التواصل (أي اللغة العربية) على مستوى القواعد، وعلى مستوى المقام؛ فالكثير من التعابير قلق[14] وينضاف للملاحظتين عدم ضبط المتحدث عنه أي المأساة اليونانية من طرف المترجم. فمتَّى لم يدرك جيداً محتوى الكتاب. وهذا ما يفسر العديد من الظواهر في الترجمة فحين كان أرسطو يتحدث عن المسرح اليوناني تحدث متَّى عن الشعر العربي.

وهذه أولى المفارقات: فأرسطو إن شئنا كان يتحدث عن السرد أو الدراما بينما غالبية الشعر العربي غنائي. مما يعني أن متَّى عندما غابت عنه الظاهرة المسرحية بحث عن مقارب لها في شروطه الحضارية والثقافية والأدبية خصوصاً، فوجدها في الشعر. لهذا قام بترجمة المأساة بالمديح أو صناعة المديح. ومعلوم أن صناعة المديح عند العرب هي وصف الممدوح بأجل وأحسن الصفات. والتركيز على محاسنه وأفضاله. كما نجد أن البطل انمحى تماماً حيث إنه عبّر عنه بلفظ «الذي» أو «واحد» أو جعله ضميراً

مستتراً فقط. أما المنظر المسرحي فقد فَقَدَ معناه بشكل كلي فما نجده في الترجمة هو فقط «جمال وحسن الوجه» أو «النظر» أو «البصر» أو «المنظر».

إذاً ما الذي وقع؟ لقد قُطع النص الأصلي عن أطره المرجعية وانفلت من السلطات التي كانت تحكمه وتعطيه معنى، وتم نقله للسريانية ومنها إلى العربية. ومعلوم أن المجتمع العربي لم يعرف المسرح بشكله اليوناني، وحتى إذا كان قد عرف أشكالاً مسرحية، فإنها لحدود هذه المرحلة لم تتبوأ مكانة الفنون الرسمية في الثقافة العربية الإسلامية. وهكذا عندما وصل كتاب أرسطو إلى يدي متى بن يونس قرأه على أساس أنه جزء من المنظومة الفلسفية التأملية، وليس على أساس أنه استقراء لظاهرة كان الناس يعاينونها ويعيشونها. كما قرأه بوصفه يتمحور حول الشعر، ولم يكن يدر بخلده أن السرد مكون أساسي من مكونات الشعر، وأن هناك شعر يمثل ويقدم على أساس أنه عرض لحكاية وتشخيص لها.

إن غياب كل هذه المعطيات عن ذهن متى بن يونس وعدم تواجدها في المشهد الثقافي والفكري على أسس تفكيره جعله يقوم بإسقاط خلفياته النظرية التي تتكون من الشعر العربي وأغراضه على النص. فأصبحت بذلك المحاكاة تشبيهاً والملهاة هجاء. والتطهير تنقية وتنظيفاً. وهذه المحتويات التي ملأت الفجوات الفارغة تجاوزت الشعر العربي إلى المحتويات الأخلاقية والدينية. فالممثل الذي كان في شعرية أرسطو هو مشخص الحكاية على المسرح أصبح عند متى بن يونس هو «المنافق» أو «المرَّاء» وهذان الصفتان تطلقان في العربية على الذي يجادل فيما لا يعلم أو الذي يقول ما لا يفعل.

الشروح العربية: تعميق الاختلاف وتأكيد الخصوصية:

انتقلت شعرية أرسطو عبر عملية الترجمة إلى المجال الثقافي العربي الإسلامي، فتلقفها الفلاسفة وفهموها على ضوء المنظومة الفلسفية آنذاك

والتي تضم فضلاً عن الشعر المنطق والرياضيات وغيرهما من العلوم النظرية التجريدية، وهذا ما جعلهم يفهمون الشعر في إطاره التجريدي، على أن هذا لا يجب أن يحجب عنا تأكيدهم على خصوصية الشعر اليوناني[15] وإن لم يرق هذا التأكيد إلى مستوى شمولي نظراً لغياب الظاهرة المسرحية. فحينما نتوقف عند المأساة عندهم نجد أن الفارابي اعتبر طراغوديا (أي المأساة أو ما نسميه اليوم بالتراجيديا) نوعاً «من الشعر له وزن معلوم يلتذ به كل من سمعه من الناس أو تلاه. يذكر فيه الخير والأمور المحمودة المحروس عليها، ويمدح بها مديرو المدن، وكان الموسيقاريون يغنون بها بين يدي الملوك. فإذا مات الملك زادوا في أجزائها نغمات أخرى وناحوا بها على أولئك الملوك»[16]. فعندما نتوقف عند هذا النص نجد مصطلحات عربية من مثل «يمدح» وحالات عربية مثل «يغنون بها بين يدي الملوك» أي ما كانت تقوم به الجواري والمغنون بين يدي الملوك و«ناحوا بها على أولئك الملوك» وهذا يصرفنا إلى رثاء الملوك والتغني بهذا الرثاء. وهذه أشياء تشكل فسيفساء من الظاهرة الشعرية، وما كان يرافقها في الثقافة العربية الإسلامية من إنشاد للشعر وغناءه. فتبدو لنا على هذا الأساس، أن المأساة هي نوع جميل من الشعر يتغنى بالأخلاق الحميدة ويمدح الملوك ويرثيهم، ويقدم الكل على شكل أغاني. أو تبدو المأساة على شكل قصيدة ترصد سرّ الملوك في حياتهم وبعد مماتهم بشكل يبرز الاحتفال بهم والبكاء عليهم عند فقدهم.

أما مع ابن سينا فتبقى المأساة محاطة بالتباس نظراً لتعدد التعاريف التي قدمها لها، فطراغوديا «شعر له وزن لذيذ طريف. يتضمن ذكر الخير والأخيار والمناقب الإنسانية ثم يضاف جميع ذلك إلى رئيس يُراد مدحه. وكانت الملوك فيهم يغنى بين أيديهم بهذا الوزن. وربما زادوا فيه نغمات عند موت الملوك للنياحة والمرثية»[17]. وفي موضع آخر يقول «كذلك كان يعمل بطراغوديا وهو المديح الذي يقصد به إنسان حي»[18]. وعندما نتقدم في

القراءة نجد أن طراغوديا: هي محاكاة فعل كامل الفضيلة عالي المرتبة، بقول ملائم جداً. لا يختص بفضيلة جزئية، تؤثر في الجزئيات لا من جهة الملكة بل من جهة الفعل، محاكاة تنفعل لها الأنفس برحمة وتقوى»[19]. لحد الآن نجد تركيباً بين المدح والرثاء بوصفهما نوعين شعريين، وبين الغناء واللحن باعتبارهما طريقين للأداء.

كما أن طراغوديا تنقسم بحسب المعاني إلى ستة أجزاء هي: الخرافة، والوزن، واللحن، والعبارة، والاعتقاد، والنظر، والمهم فيها يبقى هو محاكاة عادات الناس وأفعالهم وجهة حياتهم وسعادتهم، فتركيز طراغوديا يقع على الفعل.

كما تنقسم طراغوديا بحسب الترتيب والإنشاد إلى: مدخل، ومخرج، ومجاز، وتقويم. وكل هذه الأقسام تتضافر في تراتب له بداية ووسط ونهاية لتنشد بالغناء والرقص، ويقوم بأدائها عدة من الملحنين.

وأخيراً يعرض للهدف الأساسي من المأساة (طراغوديا) والذي هو تخييل الخوف المخلوط بحزن يحدثان نتيجة للتفجع من محاكاة الشقاوة لمن لا يستحق لإظهار زلة من حاد عن الفضائل[20]. ولهذا يجب أن تكون المأساة متشابكة والمحاكاة فيها تنتقل من السعادة إلى الشقاوة لتميل النفس لضدها.

يظهر أن خيطاً رابطاً بين ما قرره السابقون وابن سينا بدأ يتقوى خلاصته إسقاط الظاهرة الشعرية العربية وما يحيط بها على الظاهرة المسرحية. ويتعزز هذا الإسقاط عبر التوضيحات التي يضفيها هنا ابن سينا: فالمأساة شعر يتناول الملوك بالمدح ويذكر أفعالهم ويرثيهم بعد موتهم، ويذكر عادات الناس بغية أخذ العبرة كل هذا في شكل احتفالي يمتزج فيه الرقص والغناء.

وكلما تعمّق هذا الفهم اضمحلت الظاهرة المسرحية وكل ما يحيل عليها؛ فالتمثيل والذي هو أفعال وحركات يؤثر بعض الشعراء أو الرواة إيرادها مع الرواية حتى يخيل بها القول[21] أصبح أخذاً بالوجوه أي أن التمثيل هو مجموع الطقوس المرافقة للإنشاد والتي يبتدعها كل شاعر ليعطي شعره أكبر حظوظ الوصول والتقبل.

كما أن المدخل والذي كان قسماً تاماً يسبق دخوله الجوقة، أصبح قائماً مقام النسيب في شعر العرب[22]. وفي ظل غياب الظاهرة المسرحية من الطبيعي أن ينصرف الذهن إلى الشبه بدون تمييز أو فصل، فتختلط حينئذ الظاهرتان وتصبحان شيئاً واحداً.

أما مصطلح «المنظر المسرحي» فقد انتقل من معناه المسرحي إلى معنى فلسفي منطقي شكلاً ومضموناً؛ فمقابله هو «النظر والاحتجاج» وهو الذي يقرر في النفس حال القول، ووجوب قبوله حتى يتسلى عن الغم وينفعل الانفعال المقصود بطراغوديا. وبهذا يصبح النظر والاحتجاج طريقة للإقناع بدل كونه الإطار المكاني الذي تجري فيه أحداث المسرحية. هكذا نرى أنه كلما اتضح التصور العربي لشعرية أرسطو وتعمق، كلما وقع اختزال للعرض المسرحي بكل مكوناته في النص الشعري الملفوظ فقط.

ولعل قمة نضج هذا التصور تأتي مع ابن رشد الذي عبر عن التمثل العربي للتصورات الأرسطية، ومدى تكيفها مع واقع الغرب الإسلامي، فمنذ الأول نجده يضعنا في الأجواء العربية حيث أصبحت المأساة صناعة للمديح، وهي حسبه تكون للهيئات التي تلزم الفضائل للملكات، وهي عبارة عن محاكاة الناس من قبل عاداتهم الجميلة وأفعالهم الحسنة. «فهي تشبيه ومحاكاة للعمل الإداري الفاضل الكامل الذي له قوة كلية في الأمور الفاضلة، لا قوة جزئية في واحد من الأمور الفاضلة، محاكاة تنفعل لها

النفوس انفعالاً معتدلاً بما يولد فيه الرحمة والخوف وذلك بما يخيل في الفاضلين من النقاء والنظافة»[23]. وهكذا نلاحظ غياب السرد بوصفه جوهر الظاهرة المسرحية. فصناعة المديح وصف لعادات وطبائع الناس الفاضلين.

وإذا تحولنا نحو المحاكاة نستطيع بوضوح استجلاء أننا بصدد تركيب لمجموعة من المعطيات في الدرس البلاغي خصوصاً أصناف المحاكاة والتخييل. والمصطلحات خير دليل، كما أن مجموعة من المعطيات الأخرى تنهل من معين ابن سينا خصوصاً كيفية تناول المحاكاة والتخييل.

أيضاً حين بدأ ابن رشد في بسط عناصر صناعة المديح حدد أن «أول صناعة المديح الشعر في العمل هو أن تحصى المعاني الشريفة التي بها يكون التخييل، ثم تكسي تلك المعاني اللحن والوزن الملائمين للشيء المقول فيه»[24].

وهذه المسألة لا نجد لها أثراً لدى أرسطو، ولكن إذا توجهنا إلى النقد العربي القديم نجد لها مجالاً فسيحاً خصوصاً عند من اهتم بقصيدة المدح وكيفية بناءها، يقول ابن طباطبا العلوي: «فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه فكره نثراً. وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يلتمس له القول عليه»[25].

وخلال حديثه عن أجزاء صناعة المديح يتحدث عن اللحن. ويبدو أنه يعطيه أكثر من حقه. ويخلط بينه وبين الفعل في المأساة الأرسطية. وهذا يحيل إلى الأجواء الأندلسية التي عاشها ابن رشد والتي كانت مفعمة بالغناء والموشحات. لهذا أطّر كل من الغناء والموشحات الأندلسيين رؤية ابن رشد لصناعة المديح.

وعندما يصل ابن رشد إلى الأجزاء الكمية يقول «وأما أجزاؤها من جهة الكمية، فينبغي أن نتكلم». وهو يذكر في هذا المعنى أجزاء خاصة بأشعارهم. والذي يوجد منها في أشعار العرب فهي ثلاثة: الجزء الذي يجري عندهم مجرى، الصدر في الخطبة، وهو الذي فيه يذكرون الديار والآثار. ويتغزلون فيه. والجزء الثاني: المدح، والجزء الثالث: الذي يجري مجرى الخاتمة في الخطبة. وهذا الجزء أكثر ما هو عندهم إما دعاء للممدوح، وإما تقريض الشعر الذي قاله، والجزء الأول أشهر من هذا الأخير، لذلك يسمون الانتقال من الجزء الأول إلى الثاني استطراداً»[26].

نجد أنفسنا هنا أمام بناء القصيدة العربية: لدى ابن قتيبة وكذلك ابن رشيق.

وحينما ننتقل نحو العادات التي تحاكى عند المدح الجيد نجده يحدد السمات العامة التي يجب أن يكون عليها الممدوح والصفات التي تليق بمقامه، فإذا كانت المأساة الأرسطية تتوجه نحو عامة الناس من خلال علاقة متشابكة تبدأ من الكاتب صاحب المسرحية إلى الممثل على خشبة المسرح لتصل إلى المتفرج في قاعة العرض أو ساحة المسرح. فإن صناعة المديح الرشدية تتوجه نحو شخص واحد هو الممدوح في إطار علاقة ثنائية تبدأ من المادح إلى الممدوح في مكان محدد هو البلاط أو المقام الذي يوجد فيه الممدوح. وتغير الإطار هذا يتحمل قسطاً وافراً من المسؤولية في تأطير حدود فهم ابن رشد لشعرية أرسطو.

وعندما نتحدث عن أنواع الاستدلال نجد نوعاً من المعطيات المنطقية المتجلية في المصطلح (الاستدلال)، وفي النوع الخامس من الاستدلال الذي يعتبر من استعمال السوفسطائيين من الشعراء وهو الغلو الكاذب، ويعتبر أيضاً من المعطيات البلاغية، فالنوع الأول من الاستدلال وهو أن تكون المحاكاة لأشياء محسوسة بأشياء محسوسة، وهذا يدخل في إطار التشبيه.

ومادمنا في إطار الحديث عن العناصر المؤسسة لفهم ابن رشد لأرسط، لابد من الإحالة على عنصر مهم ألا وهو القرآن الكريم. ويظهر هذا العنصر في تحديد فهم التطهير. فقد فهم ابن رشد التطهير على أساس أنه خوف ورقة دينية تؤدي إلى الإقلاع عن الشر مخافة أن يصاب الإنسان بما أصيب به الكافرون، يقول: «والأقاويل المديحية يجب أن يوجد فيها هذان الأمران (الاستدلال والإدارة). وذلك يكون إذا انتقل من محاكاة الفضائل إلى محاكاة الشقاوة ورداءة البخت النازلة بالأفاضل أو انتقل من هذه إلى محاكاة أهل الفضائل، فإن هذه المحاكاة ترق النفس وتزعجها إلى قبول الفضائل، وأنت تجد أكثر المحاكاة الواقعية في الأقاويل الشرعية على هذا النحو الذي ذكر، إذا كانت تلك هي أقاويل مديحية تدل على العمل مثل ما ورد من حديث يوسف - عليه السلام - وإخوته، وغير ذلك من الأقاصيص التي تسمى مواعظ»[27].

كما يظهر هذا العنصر في الإحالة على الكتاب العزيز عندما يريد الاستشهاد بمجموعة من المسائل: «وينبغي أن تعلم أن أمثال أنواع هذه المدائح الأربعة للفعل الإداري الفاضل غير موجودة في أشعار العرب، وإنما هي موجودة في «الكتاب العزيز» كثيراً»[28].

وجملة القول أن ابن رشد عندما اعتزم «تلخيص» أرسطو اعتمد على زاد معرفي شكل وجهة نظره وتضمن رؤيته للشعر اليوناني. وهذا الزاد يتكون من:

- بناء القصيدة في الشعر العربي.
- معطيات الدرس البلاغي العربي.
- القرآن الكريم على مستوى المضمون والبناء الشكلي.
- اجتهادات الفارابي وابن سينا.

من هنا يتضح أننا أمام نوع من التوتر بين الهدف المتوخى من طرف ابن رشد «الغرض من هذا القول تلخيص ما في كتاب أرسطو طاليس في الشعر من القوانين الكلية المشتركة لجميع الأمم»[29].

والهدف المتحقق فعلياً، فإذا كان ابن رشد يتغيا تقديم شرح لشعرية أرسطو فإنه على العكس تماماً قدم عناصر مهمة وجوهرية في الشعرية العربية بمصطلحات مترجمة أو مقتبسة أو من وحي المصطلح الأرسطي.

الخاتمـــة:

بعد هذا التحليل نخلص إلى مجموعة من النتائج:

* أن أرسطو خلال اشتغاله على المسألة اليونانية انطلق من معاينة لمجموعة من النماذج ولخصها في جهاز من المصطلحات التي تحيل مباشرة على الظاهرة المسرحية. كما حاول تقديم نظرية للمأساة اليونانية من خلال جهاز من المصطلحات.

* وعندما تعامل متى بن يونس مع شعرية أرسطو تعامل معها بوصفها شيئاً منفصلاً عن سياقه الثقافي، لهذا كان نقله للكتاب مليئاً بالأعطاب وكثير القلق. لا يسمح باستخلاص صورة واضحة عن شعرية أرسطو. كما أنه ترجم «في الشعر» لأرسطو بالرغم من غياب أرضية هذا الكتاب مما جعله يقتبس أرضية الشعر العربي.

* أما الفلاسفة المسلمون فحينما وضعوا أمام أعينهم كتاب أرسطو كان ذهنهم منشغلاً بالشعر العربي. وفكرهم كان مفعماً بالثقافة العربية لهذا أجابوا على أسئلة عربية، بمعطيات عربية أيضاً انطلاقاً من بوابة تتضمن مصطلحات إما أرسطية على المستوى الكلي، أو مستوحاة من مصطلحات أرسطية بحكم الترجمة بالشرح.

وهذه المسألة ليست غريبة إذا وضعنا أمام أعيننا معطيين اثنين: الأول أن النص – أي نص – يتخلق داخل مجال وينمو داخله فيشكل تاريخاً داخل هذا المجال. كما ينخرط في علاقة جدلية معه تجعله عصي الفهم داخل هذا السياق، وتجعل السياق مبتوراً إذا غاب عنه هذا النص. والثاني هو أن المتلقي ما هو إلا تراكم لمجموعة من المواصفات والمواضعات ترسبت في مكان وزمان معينين، وهذه المواصفات هي أساس فهمه لكل شيء يحيط به بوصفها قاعدة يتم الانطلاق منها لإضاءة كل شيء مبهم.

وفهم الفلاسفة العرب نابع من هذه المفارقة بين النص (الأرسطي هنا) والمتلقي (الفلاسفة المسلمون). فتاريخ النص هو المأساة اليونانية كما ولدت داخل المجتمع اليوناني وأجابت على أسئلتها اليونانية. بينما ذاكرة المتلقي هنا هي ذاكرة الشعر العربي وكل الإنتاجات التي نسجت حولهما.

الإحــــالات

1) هو أبو بشر متى بن يونس، من أهم مترجمي الثقافة اليونانية إلى العربية، انظر الفهرست للنديم، تحقيق رضى تجدد، بدون طبعة بدون تاريخ ص 322.

2) هو أبو نصر محمد بن محمد بن محمد بن طرخان، انظر الفهرست، مرجع مذكور ص 321، وكذلك أعلام الفلسفة العربية، كمال اليازجي وأنطون غطاس كرم، دار المكشوف، بيروت، لبنان، ط 3، 1968 ص 438.

3) هو الحسين بن عبدالله بن سينا، أبو علي، انظر خير الدين الزركلي، الأعلام، 241/2.

4) هو محمد بن أحمد بن محمد بن رشد الأندلسي، أبو الوليد الفيلسوف، انظر الأعلام للزركلي، 319/5.

5) انظر: صبري حافظ «التناص وإشارة العمل الأدبي» عيون المقالات العدد 2 السنة 2، 1986، ص 94.

6) أرسطو «في الشعر» تحقيق وترجمة عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة – بيروت، لبنان، ط 2، 1973.

7) عبدالسلام بن عبدالعالي «الترجمة والمثاقفة» مجلة الوحدة، العدد 60-61 سنة 1979، ص 8.

8) انظر عدد خاص من الوحدة بالترجمة، العدد 60-61، السنة 1989.

9) أرسطو «في الشعر»، ص 18.

10) المرجع نفسه،، ص 20.

11) المرجع نفسه، ص 33.

12) المرجع نفسه، الصفحات 18-37-29-35.

13) وللتدليل على ما نقول نورد الفقرة التالية: «والأجزاء هي الذين يشبهون أيضاً ويحاكون اثنان فيما يشبهونه به ويحاكون، وفي آخر ما يشبهون به ثلاثة، من هذا < وهذه > التي يستعملها فإنه يستعمل أنواع هذه كيف جرت الأحوال. وذلك < أنك حكيت > كل عادة وخرافة ومقولة وقنية والرأي هذه حالها». متى بن يونس القنائي «كتاب أرسطو طاليس في الشعر» ضمن «في الشعر» ص 97، 98.

14) يقول متى بن يونس «فالفعل الإرادي تكون حاله هذه الحال كما كان القدماء يفعلون ويعملون المعروفين» «فن الشعر» مرجع مذكور، ص 113.

15) يقول ابن سينا «واليونانيون كانت لهم أغراض معدودة يقولون فيها الشعر، وكانوا يخصون

كل غرض بوزن على حدة، وكانوا يسمون كل وزن باسم على حدة». ضمن في الشعر، ص 165.

16) أبو نصـر الفارابي: «رسالة في قوانين صناعـة الشعـراء» ضمن «في الشعر» ص 153.

17) ابن سينا «الشفاء» ضمن «في الشعر» لأرسطو ص 166.

18) المرجع نفسه، ص 169.

19) المرجع نفسه، ص 176.

20) المرجع نفسه، ص 187.

21) المرجع نفسه، ص 184.

22) المرجع نفسه، ص 186.

23) أبو الوليد بن رشد «تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر» ضمن «في الشعر» لأرسطو، ص 208.

24) المرجع نفسه، ص 209.

25) ابن طباطبا العلوي – عيار الشعر – تحقيق د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف – الإسكندرية، 1980 ص 19.

26) ابن رشد: «التلخيص» ص 217.

27) ابن رشد «التلخيص» ص 218.

28) المرجع نفسه: ص 232.

29) المرجع نفسه: ص 201.



في أصل الحرف والكتابة العربية

محمد ذنون زينو الصائغ(*)

تعددت آراء الباحثين والمؤرخين في أصل الحرف والكتابة العربية، ومنها ما اتفق عليه ومنها ما اختلف فيه، لذا تعددت النظريات بسبب اتجاهات الباحثين واختلاف المصادر التي استقوا منها معلوماتهم وأسندوا إليها نظرياتهم، وسنحاول في هذه المقالة بإيجاز استعراض بعض من أشهر هذه الأفكار والنظريات.

ففي أصل الكتابة العربية واشتقاق الخط العربي شاعت بين أوساط الباحثين والمؤرخين والفقهاء نظرية تدعى بـ (التوقيف)، حيث تجمع معظم المصادر العربية القديمة على أن الخط العربي الذي كتب العرب به (توقيف من الله). علمه (آدم – عليه السلام) فكتب به الكتب المختلفة فلما أظلّ الأرض الغرق ثم انجاب عنها الماء أصاب كل قوم كتابهم، وكان الكتاب العربي من نصيب (إسماعيل – عليه السلام)، وهذا الرأي لا يقوم على أساس من العلم أو سند من التاريخ صحيح. إلا أن العرب اعتنقوه وأشاعوه لتأييد النظرية

(*)

التي تذهب إلى أن إسماعيل أبو العرب المستعربة التي منها قريش أول من تكلم العربية، تعلمها من العرب العاربة ثم تعلمها عنه بنوه[1].

وربما استند الباحثون والمؤرخون في رأيهم هذا إلى عدد من الحوادث التاريخية منها ما روي عند بناء الكعبة، فبعد أن جرفها سيل عارم وأوشكت الكعبة على الانهيار اضطرت قريش إلى تجديد بنائها حرصاً على مكانتها، فقاموا بهدمها وكانوا يهابون ذلك، فابتدأ بها الوليد بن المغيرة المخزومي[2] بعد أن سألهم أيريدون من هدمها الإصلاح أم الإساءة؟ فقالوا: بل الإصلاح، فهدموا حتى وصلوا إلى أسس إسماعيل وهناك وجدوا صحافاً دوِّن فيها كثير من الحِكَم[*][3].

ويؤيد هذه النظرية (الجهشياري) إذ يذكر أن من وضع الكتابة العربية هو (إسماعيل بن إبراهيم الخليل)، ويبدو أنه كان يقصد بذلك على طريقة لغة الكتاب المقدس، العرب أولاد إسماعيل وولده عدنان... وحينئذ يمكن فهم النص بأن المقصود بإسماعيل هم (العرب)، فهم الذين وضعوا حروفهم الأبجدية وليس إسماعيل بن إبراهيم الخليل بالذات[4].

وهناك رأي آخر يفسر معنى (التوقيف) بما معناه أن تدوين القرآن الكريم توقيف من الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم)، فهو الذي أمرهم أي (الصحابة – رضوان الله عليهم) أن يكتبوه على الهيئة المعروفة بزيادة الأحرف ونقائصها لأسرار لا تهتدي إليها العقول، وما كانت العرب قبل الإسلام ولا أهل الأيمان من سائر الأمم في أدبائهم يعرفون ذلك ولا يهتدون بعقولهم إلى شيء منه، وهو سر من الأسرار خص به الله عز وجل كتابه العزيز من دون سائر الكتب السماوية التي سبقته[5].

(*) ظهرت كتابات كثيرة تنفي مقولة «العرب العاربة والعرب المستعربة» (المجلة).

ويرى البعض في نظرية التوقيف الإلهي أن أصولها كامنة في حقيقة الإلهام باعتبار أن اللغة كتدوين هي حضور الصوت في الذاكرة والقراءة وأخيراً التدوين (الكتابة)، ويعتقد بأن هذه النظرية في تفسير نشأة الخط العربي، توغل بعيداً في الغوص إلى أسباب نشأة الوسيلة التي تم بها إيصال كلام الله تعالى عبر الوحي والرسول محمد (صلى الله عليه وسلم) إلى الناس.. والخط العربي بهذا المعنى لا يقتصر على كونه مجرد أبجديات. بل نظام معين من الأبجدية استطاعت أن تختزل في صلبها معنى للنظم (وهو ما أفصح عنه التطور الذي تطورت إليه).. يقول محمد بن عبدالجبار النفري (وقال لي – أي الحق عز وجل – أوقفت الحرف قدام الكون، وأوقفت العقل قدام الحرف، وأوقفت المعرفة قدام العقل، وأوقفت الإخلاص قدام المعرفة، وقال: لا يعرفني الحرف، ولا يعرفني (ما عن) الحرف، ولا يعرفني (ما في) الحرف، وقال لي: إنما خاطبت (الحرف) بلسان الحرف، فلا اللسان شهدني ولا الحرف عرفني).

ويلخص المتصوف الكبير (محيي الدين بن عربي) معنى نظرية التوقيف الإلهي بقوله (الحرف سر من أسرار الله تعالى. العلم بها من أشرف العلوم المخزونة عند الله)، وهو هنا يعني علم الحروف أو الجفر، أي أن هذه النظرية لا تتناول الأبجدية العربية على علاتها كمجرد علامات للتدوين من خلال المنظور التاريخي، بل تحاول أن ترجع هذه الأبجدية (المخلوقة) إلى محتواها الأصيل وهو كلام الله عز وجل[6].

والحقيقة أن نظرية التوقيف على اختلاف مضامينها تعرضت للنقد الكثير وتعددت تأويلاتها وتفسيراتها ما بين المفكرين قديماً وحديثاً.

ومن النظريات في أصل الحرف والكتابة العربية هناك (النظرية الجنوبية الحميرية): حيث شاع بين العرب أن خطهم مشتق من (المسند

الحميري)، وأصحاب هذا الرأي سواء القدماء أم من المحدثين لا يستندون إلى دليل مادي، فليست هناك علاقة ظاهرة بين خطوط حمير في اليمن، والخط العربي الذي انتهى إلينا.. ويرجح أن يكون منشأ هذه النظرية أن اليمن التي فرضت في وقت ما سلطانها السياسي على بعض الأمم العربية الشمالية في حكم دولتي (سبأ وحمير) في القرنين الأول والثاني قبل الميلاد، لابد أن تكون قد فرضت على تلك الأمم ثقافتها كذلك، كما قد يكون الباعث على اعتناق هذه النظرية ما يعرفه العرب من أن مؤسسي الدولة (السبأية) في اليمن، أصلهم من إقليم (الجوف) في شمال نجد والحجاز، وهو الإقليم الذي كان الآشوريون يعرفونه باسم (عريبي)، وكانت تحكمه ملكات من بينهن ملكة سبأ، لذا لا يستبعد أن تكون هذه العلاقات السياسية وعلاقات الهجرة بين جنوبي بلاد العرب وشماليها سبباً في الاعتقاد الذي انتشر[7].

فسكان الجزيرة العربية لم يبقوا منطوين على أنفسهم في جزيرتهم على مر الأزمان، بل إنهم كانوا ينزحون من الجزيرة إلى البلاد المجاورة لها قبل الإسلام، وذلك عن طريق التسرب التدريجي تارة، وطوراً عن طريق الهجرة الجماعية، والتاريخ يعطينا معلومات عديدة عن الموجات البشرية التي تدفقت من الجزيرة العربية إلى خارجها في مختلف العصور القديمة[8]. فضلاً عن العلاقات التجارية التي كانت قائمة بين العرب والتي ورد ذكرها في القرآن الكريم، فمن المعروف عن العرب أنهم اشتغلوا من قديم الزمان بالتجارة عبر شبه الجزيرة العربية بين اليمن والبتراء وجنوب الشام، وأنه كان لقريش بوجه خاص علاقات تجارية مع أهل الشمال وأهل الجنوب، مع الأنباط والغساسنة في تخوم الشام، ومع المناذرة واللخميين في إقليم (الحيرة)، ومع العرب الجنوبيين في اليمن، وأشار القرآن الكريم إلى رحلتي الشتاء والصيف إلى تلك الأنحاء، وكانت تقوم بهما قريش بقصد التجارة والكسب في العصر الذي سبق الإسلام، وأفادت منهما شيئاً غير يسير من أسباب الحضارة ومظاهر العمران ومنها الكتابة[9].

وهناك في أصل الخط والكتابة العربية أيضاً (النظرية الشمالية – الحيرية) وهي نظرية عربية أخرى يذكرها عدد من المؤرخين العرب وعلى رأسهم (البلاذري)، الذي يروي عن عباس بن هشام بن محمد السائب الكلبي عن جده وعن الشرقي القطامي: أن ثلاثة من قبيلة طي اجتمعوا في بقة هم «مرامر بن مرة وأسلم بن سدرة وعامر بن جدرة» وقاسوا هجاء العربية على هجاء السريانية فتعلم منهم قوم من أهل الأنبار، ثم تعلم عن هؤلاء نفر من أهل الحيرة.. يقول: وكان بشر بن عبدالملك الكندي أخو الأكيدر صاحب دومة الجندل. يأتي الحيرة فيقيم بها إلى حين فتعلم الخط العربي من أهلها، ثم أتى مكة في بعض من شانه فرآه سفيان بن أمية بن عبد شمس وأبو قيس بن عبد مناف بن زهرة من كلاب، يكتب. فسألاه أن يعلمهما فعلمهما الهجاء ثم أراهما الخط فكتبا، ثم أتى بشر وأبو قيس الطائف في تجارة يصحبهما غيلان بن سلمة الثقفي وكان قد تعلم الخط منهما، فتعلم الخط منهم نفر من أهل الطائف، يقول: ثم مضى بشر إلى ديار مضر فتعلم الخط عنه نفر منهم، ثم رحلوا إلى الشام فتعلم الخط عنهم أناس هناك.. وهكذا عرف الخط بتأثير الثلاثة الطائيين وبشر عدد لا يحصى من الخلق في العراق والحجاز وديار مصر والشام)[10].

وربما استند الباحثون والمؤرخون حول أصل الحرف والكتابة العربية أيضاً إلى ما كان في انتشار النصرانية بشكل واسع في عهد الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم) وقبل بعثته أيضاً بكثير، في قبائل قضاعة وربيعة وتميم وطي، فقد كان ذكر الراهب النصراني ووصفه يتردد كثيراً في الشعر الجاهلي، وأشهر نصارى العرب هم (العباد) في الحيرة الذين بقوا على نصرانيتهم إلى عصر العباسيين، ولعل نصارى الحيرة والعباد على وجه الخصوص أول من كتب الخط العربي[11]. أو استندوا إلى ما قيل في الشعر الجاهلي، فهذا رجل كندي من دومة الجندل يَمُن على قريش في أبيات إذ يقول:

ولا تجحدوا نعماء بشرٍ عليكم فقد كان ميمون النقيبة أزهرا
أتاكم بخط الجزم حتى حفظتم من المال ما قد كان شتى مبعثرا
وأنفيتم ما كان بالمال مهملاً وطامنتم ما كان منه مبقرا
فأجريتم الأقلام عوداً وبدأةً وضاهيتم كتاب كسرى وقيصرا
وأغنيتم عن مسند الحي حميراً وما زبرت في الصحف أقلام حميرا

من هذه الأبيات الشعرية استدل بعض المؤرخين بأن أول من كتب بخطنا هذا وهو (الجزم) مرامر بن مرة وأسلم بن سدرة وعامر بن جدرة وهم من قبيلة طي، وروي كيف تعلموه فقيل بأنهم تعلموه من كاتب الوحي (لهود - عليه السلام)، ثم علموه أهل الأنبار ومنهم انتشرت الكتابة في العراق والحيرة.. فتعلمها بشر بن عبدالملك أخو الأكيدر بن عبدالملك صاحب دومة الجندل، وكان له صاحبة بحرب بن أمية لتجارته عندهم في بلاد العراق فتعلم حرب منه الكتابة، ثم سافر معه بشر إلى مكة فتزوج (الصهباء بنت حرب أخت أبي سفيان)، فتعلم منه جماعة من أهل مكة، لذا كان أكثر الكتاب يومذاك في قبيلة قريش.. فمَنَّ ذلك الرجل الكندي على قريش بذلك.

وسمي خط العرب بخط الحزم لأن الخط الكوفي كان أولاً يسمى الجزم قبل وجود الكوفة لأنه جُزِّم، أي اقتطع وولد من المسند الحميري، ومرامر هو الذي اقتطعه[12].

إن هذه النظرية التي أيدها عدد من المؤرخين العرب القدماء تنوقلت بروايات عدة، متقاربة في محتوياتها، ومفادها كما مر بنا قبل برهة وجيزة بأن الكتابة العربية في نشأتها ربما انتقلت دون سواها بوساطة بعض الشخصيات العربية، وهذا ما ورد أيضاً في السيرة الحلبية التي تنسب ذلك إلى (نزار بن معد بن عدنان)، أو سيرة ابن هشام التي تجعل من (حمير بن سبأ) واضعاً لها. أو أنها انتقلت عن طريق بعض الأقوام لا الأشخاص.

لا بل إن هناك من ينسب الأمر إلى بعض المدن كالحيرة والأنبار، أو إلى بعض الشخصيات الدينية كإسماعيل بن إبراهيم الخليل (عليهما السلام).. وهناك نفر آخر قالوا بنظرية التوقيف الإلهي بمنظورها الإلهي البحت.

أو ما تناقله آخرون واختلفوا قليلاً في روايته عن أن ثلاثة من العرب هم مرامر بن مرة وأسلم بن سدرة وعامرة بن جدرة، كانوا قد اجتمعوا وقاسوا هجاء اللغة العربية على هجاء السريانية ثم وضعوا الخط العربي، فالأول (مرامر) وضع الحروف، والثاني (أسلم) فصل الحروف ووصلها، والثالث (عامر) وضع الجزم، أي القطع لأنه أي الحرف مقتطع من المسند الحميري، فتعلم عنهم قوم من الأنبار ثم تعلم من هؤلاء جماعة من الحيرة[13].

وقيل في أصل الخط والكتابة العربية والفضل في اكتشافهما بأنه يعود إلى الشعوب السامية، فهم الذين بكروا وسبقوا غيرهم من الشعوب في ابتداعهم أساليب الكتابة، والفضل الأكبر كان للفينيقيين في ابتداع الحرف وفي نشره في العالم القديم، أما الآراميين فكان فضلهم في حمله إلى أقاصي الشرق[14].

ورجّحت بعض الآراء المعتمدة على الدراسات الموضوعية للنصوص المكتشفة ومناقشتها وتمحيصها إلى أن الخط العربي يعود في أصله ونشأته إلى الخط النبطي والذي هو بدوره متطور عن الخط الآرامي، ويؤكد هذا الرأي د. عفيف بهنسي بقوله: (أما الرأي الذي اتفق عليه أكثر الباحثين فهو أن الكتابة التي ظهرت في جبيل انتقلت إلى الآراميين، واستعمل الأنباط الكتابة الآرامية وطوروها وامتد تطورها إلى العربية)، والمقارنة بين الخطين النبطي والعربي في أول نشأة الخط العربي يؤكد أن غالبية الحروف العربية قد حافظت على أشكالها، التي كانت قيد الاستعمال في القلم النبطي المتأخر

مثل (الباء والجيم والحاء واللام والنون والكاف والباء والألف)، وأن بعضها الآخر نما نحو التبسيط كـ (الألف والواو والكاف والعين والقاف والفاء)، وأن أشكالاً جديدة ظهرت لبعضها الآخر مثل (الهاء والدال والميم والسين والشين والراء والثاء)، وهورأي مقنع إلى حد ما[15].

تلك هي خلاصة المنظور التاريخي للنظريات في نشأة الحرف والكتابة العربية، أي من ناحية الجانب اللغوي للأبجدية باعتبارها الوظيفي في تحقيق الاتصال الفكري والتخاطب بوساطة التدوين[16].

الهوامش

1) إبراهيم جمعة، قصة الكتابة العربية، دار المعارف للطباعة والنشر، مصر، 1947، ص 7.

2) الشيخ صفي الرحمن المباركفوري، الرحيق المختوم (بحث في السيرة النبوية على صاحبها أفضل الصلاة والسلام)، ط 1، مكتبة الفجر، دمشق، دار السلام، السعودية، 1418هـ، ص 74.

*) عن أبي ذر (رضي الله عنه) قال: قلت يا رسول الله ما كانت صحف إبراهيم؟ قال: كانت أمثالاً كلها.

3) الشيخ محمد الخضري بيك، نور اليقين في سيرة سيد المرسلين، تحقيق محيي الدين الجراح، دار الكتب العلمية، بيروت، مكتبة الشرق الجديد، بغداد، 1978، ص 20.

4) شاكر حسن آل سعيد، الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي، ط 1، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، بغداد، 1988، ص 78.

5) نفس المصدر السابق، ص 79.

6) نفس المصدر السابق، ص 80.

7) إبراهيم جمعة، قصة الكتابة العربية، مصدر سابق، ص 9.

8) ابو خلدون ساطع الحصري، في اللغة والأدب وعلاقتهما بالقومية، ط 2، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1985، ص 155.

9) إبراهيم جمعة، قصة الكتابة العربية، مصدر سابق، ص 8.

10) نفس المصدر السابق، ص 12.

11) كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، عربه د. عبدالحليم النجار، الجزء 1، ط 4، دار المعارف، القاهرة، 1977، ص 124.

12) السيد محمود شكري الألوسي البغدادي. بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، عني بشرحه وضبطه وتصحيحه، محمد بهجة الأثري، الجزء 3، ط 2، المطبعة الرحمانية، مصر، 1342هـ – 1924م، ص 368.

13) شاكر حسن آل سعيد، الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي، مصدر سابق، ص 79.

14) قسطنطين زريق، في معركة الحضارة، ط 4، دار العلم للملايين، بيروت، 1981، ص 99.

15) شاكر حسن آل سعيد، الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي، مصدر سابق، ص 77.

16) نفس المصدر السابق، ص 80

المراجع والمصادر

1) إبراهيم جمعة، قصة الكتابة العربية، دار المعارف للطباعة والنشر، مصر، 1947.

2) أبو خلدون ساطع الحصري، في الغة والأدب وعلاقتهما بالقومية، ط 2، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1985.

3) السيد محمود شكري الألوسي البغدادي، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، عني بشرحه وضبطه وتصحيحه، محمد بهجة الأثري، الجزء 3، ط 2، المطبعة الرحمانية، مصر، 1342هـ – 1924م.

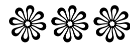
4) شاكر حسن آل سعيد، الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي، ط 1، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، بغداد، 1988.

5) الشيخ صفي الرحمن المباركفوري، الرحيق المختوم (بحث في السيرة النبوية على صاحبها أفضل الصلاة والسلام)، ط 1، مكتبة الفجر، دمشق، دار السلام، السعودية، 1418هـ.

6) الشيخ محمد الخضري بك، نور اليقين في سيرة سيد المرسلين، تحقيق محيي الدين الجراح، دار الكتب العلمية، بيروت، مكتبة الشرق الجديد، بغداد، 1978.

7) قسطنطين زريق، في معركة الحضارة، ط 4، دار العلم للملايين، بيروت، 1981.

8) كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، عربه د. عبدالحليم النجار، الجزء 1، ط 4، دار المعارف، القاهرة، 1977.



فلسفة النقط والإعجام(*) بين الجاهلية والإسلام

قدور العبدلاوي(*)

توطئــة:

إن الباحث في تاريخ الكتابة العربية القديمة عبر تاريخ سكان منطقة الشرق الأوسط، من بلاد الشام شمالاً إلى اليمن جنوباً، ومن أطراف الخليج العربي والعراق شرقاً، إلى أرض سيناء ومصر غرباً، ليجد هذه الكتابة وقد مرت بمراحل تاريخية عبر حضارات تداولت على هذه المناطق، إلى أن جاء الإسلام ولقف هذه الكتابة على تلك الحال من البدائية فعمل المسلمون على تطوير أبجديتها حتى انتهت إلى الهيئة الهجائية في الرسم والنقط والإعجام التي عليها الآن. والذي أخذ بانتباهي وأنا أعالج جانباً من هذا الموضوع في رسالة علمية سابقة هو قضية الحروف ذات الصورة الواحدة في الرسم، ولم رسمت كذلك؟ لأنه في وسع واضع الهجاء العربي آنذا أن يهتدي لبلورة صورة أخرى مخالفة تكتب بها هذه الحروف. وهذا يقود الباحث إلى إعادة النظر في (فلسفة) النقط والإعجام، منذ العصر الجاهلي إلى القرن الأول

(*) أستاذ/ ناقد/ المغرب.

الهجري، وعلاقتهما بهذه الحروف ذات الصورة الواحدة في الرسم.

انقسم الباحثون حول هذا الموضوع، فمنهم من قال بأن النقط والإعجام قديمان في اللغات السامية، والعربية واحدة منها. ومنهم من نفى ذلك، وقال بأن الأبجدية العربية كانت لا تعجم ولا تعرب كأخواتها السامية «باستثناء الأبجدية الحبشية»[1]، التي كانت تعرف الإعجام بالنقط. أما الأبجدية العربية فقد عرفت ذلك في نهاية القرن الأول الهجري، لذلك سنناقش رأي الفريقين معاً:

1 - قدم النقط والإعجام:

اعتمد هؤلاء على عدة براهين أساسية تعتبر حجة على قدم النقط والإعجام في الأبجدية العربية. فمن ذلك رواية الرجال الثلاثة الذين وضعوا هذه الأبجدية، وأن أحدهم وضع الإعجام للحروف ذات الصورة الواحدة[2].

ثم هناك من يقول، بأن الأبجدية العربية قد أعجمت حروفها وشكلت قبل الإسلام بناء على تأثرها بالكتابة السريانية والعبرانية. فقد أعجم هؤلاء كثيراً من الحروف المتشابهة في الخط في لغتهم، حتى يميزوا كل حرف عما يمكن أن يلتبس معه.

ومنهم من اعتمد على روايات وأحاديث وشواهد من الشعر الجاهلي، الذي وردت فيه إشارات كثيرة، وتلميحات متنوعة إلى الكتابة وآلاتها من الأقلام وأنواع الخطوط وكل ما يتعلق بها كالكتاب والسطور والإعجام. فمن ذلك قول الأخنس بن شهاب التغلبي (556م):

لإبْـنَـةِ حِـطـانَ بْـنِ عـوفٍ مَـنـازلٌ   كما رَقَّشَ العنوانَ في الرِّقِّ كاتِبُ[4]

وهذا شاعر جاهلي آخر، عرف بنفس الاسم، لبيت قاله، وهو المرقش الأكبر:

الـدَّارُ قَـفْـرٌ والـرُّسـومُ كَـمَـا رَقَّـشَ فـي ظَـهْـرِ الأديمِ قَـلَـمُ[5]

فكانت أقرب صورة لذهنه حين رأى آثار دار محبوبته الدارسة، أن شببها بأثر القلم على وجه الأديم، أو الكتابة التي أخذت رسوم صورها تضمحل.

وهذا طرفة بن العبد[6]، يقيم نفس الصورة الشعرية بأدوات الكتابة ويذكر نفس اللفظة:

كَـسُـطـورِ الـرِّقِّ رَقَّـشَـهُ بِـالـضُّـحَـى مُـرَقِّـشٌ يَـشِـمُـهْ[7]

ومما يدل على أن الإعجام والنقط كانا معروفين ومستعملين في الجاهلية، أن الصحابة رضوان الله عليهم، قد أمروا بتجريد «المصحف» – حين جمعوا القرآن – من النقط والشكل وهو أجدر بهما، فلو كان مطلباً لما جردوه منه[8]. فمن أين عرف الصحابة النقط والإعجام حتى جردوا المصحف منهما؟ فلو لم يكونوا يعرفونها لما جردوه منهما!.

ونقلت الأستاذة سهيلة الجبوري حديثاً نبوياً، أورده أحد الباحثين العرب هذا نصه: «وعن عبيد بن أوس الغساني كاتب معاوية، قال: كتبت بين يدي معاوية كتاباً. فقال لي: يا عبيد، ارقش كتابك. فإني كتبت بين يدي رسول الله (صلى الله عليه وسلم) فقال يا معاوية، ارقش كتابك. قال عبيد: وما رقشه يا أمير المؤمنين؟ قال: أعط كل حرف ما ينوبه من النقط»[9]. وروي عن النبي (صلى الله عليه وسلم) أنه قال لكتبة الوحي: «إذا اختلفتم في الياء والتاء فاكتبوها بالياء»[10].

فحديث النبي (صلى الله عليه وسلم) لكتبة الوحي في موضوع الرقش والإعجام، وقول الصحابة بتجريد المصاحف من ذلك، يستنتج منه، أنهم كانوا يعرفون النقط بالإعجام، والنقط بالإعراب أيام البعثة، ومعنى ذلك أنهما

كانا شائعين في الكتابة الجاهلية. قال أبو عمرو الداني[11] في نقاط المصاحف «هذا يدل على أن الصحابة وأكابر التابعين، رضي الله عنهم، هم المبتدئون بالنقط ورسم الخموس والعشور»[12].

وإذا ما ساءلنا النقوش الكتابية المنقورة في العصر الجاهلي، مثل نقش أم الجمال (270م) ونقش النمارة (328م) ونقش زبد (512م)، ونقش جبل أسيس (528م)، ثم نقش حران أو حوران (568م) فإننا نجد حروف كتابتها كلها معطلة من هذه الضوابط الكتابية (انظر لوحات النقوش في نهاية البحث). ثم إذا ما انتقلنا إلى مساءلة النقوش الكتابية المنقورة في العصر الإسلامي الأول، فإننا نلاحظ أنها مهملة بدورها من النقط والإعجام، مثل الكتابة المنقورة في جبل سلع بالمدينة المنورة في عهد الخلفاء الراشدين، ونقش القاهرة (31هـ). أما نقش الطائف (58هـ) وهو كتابة منقورة على حجر لسد بناه الخليفة الأموي معاوية، فنجد كثيراً من حروفها التي يجب أن تعجم قد أعجمت، كما أهملت أخرى معجمة في الأصل[13]. أما نقش حفنة الأبيض (64هـ) حسب الصورة التي أخذت له، فهو خال من الإعجام، لكن دارسين لنفس النقش يشيران إلى «وجود ثلاثة حروف معجمة في هذا النقش وهي: الباء والياء والثاء في السطر الثاني والثالث» وهذا ما لم تثبته الصورة الملتقطة له[14].

2 - النقط والإعجام مستحدثان في الإسلام:

أما هذا الفريق من الباحثين الذي ينفي أن تكون الكتابة العربية قد عرفت الإعجام والشكل قبل الإسلام، فأفراده يميلون إلى أنها ورثت ذلك عن الكتابات السابقة عنها، والتي انحدر منها الخط العربي عبر تاريخ تطوره، ولاسيما الخط النبطي الذي أخذ عنه كثيراً من الخصائص، وما الطريقة الإملائية التي رسم بها المصحف العثماني في أول عهده إلا دليل على ذلك،

حيث رسم معطلاً من الإعجام والنقط، بل هناك من الدلائل في طريقة الرسم هذه، ما يدل على هذه الخاصيات الإملائية والكتابية الأخرى التي أخذتها الكتابة العربية عن أختها النبطية، مثل حذف الألف المدودة من وسط الكلمة، وكتابة التاء المؤنثة (المربوطة) تاء مبسوطة في نهاية الكلمة، وزيادة الواو في آخر الاسم[15]. فكل هذه المميزات في الرسم هي مشتركة بين الكتابة العربية في أول عهدها والخط النبطي.

فالطريقة الإملائية التي دونت بها المصاحف العثمانية، كانت هي السائدة في الكتابة العربية، أي أنها كانت لا تعرف الإعجام ولا الإعراب. فنقش القاهرة (31هـ) الذي كتب مهملاً من هذه الضوابط في الرسم، (انظر اللوحة رقم 7) يعاصر نفس الفترة التي دونت فيها هذه المصاحف، والتي جردت هي أيضاً من الإعجام والنقط. و«الرسم العثماني بما فيه من تنوع الأمثلة الكتابية وكثرتها، يقدم نموذجاً حقيقياً لما كانت عليه الكتابة العربية في النصف الأول من القرن الهجري الأول، حين كان الناس في تلك الأيام لا يلاحظون فرقاً بين رسم المصحف وكتابتهم في الأغراض الأخرى[16].

إذن، ما يمكن أن نستوحي من كل هذه الآراء التي انقسمت – كما رأينا – قسمين، أحدهما يقول بوجود النقط والإعجام في الكتابة العربية قبل الإسلام بقرون، وقدم بين يديه لذلك، دلائل واستنتاجات، بينما ذهب الثاني على أنها محدثة في أوائل الإسلام بناء على شواهد نظرية ومادية؟.

3 - الرمز المشترك:

إن المتتبع لما قاله هؤلاء الباحثين في تاريخ الكتابة العربية، يستنتج أن نقطي الإعجام والإعراب كانا معروفين منذ العصر الجاهلي، إلا أن هذا النوع منهما، لم يكن له نفس المفهوم الذي صار له بعد الإسلام. لأن الوظيفة الإملائية والإعرابية والصرفية التي كانت لهذه الضوابط في تلك الحقبة،

وكذا الطرق الإملائية التي كانت ترسم بها قد اختلفت قليلاً أو كثيراً عما أصبحت تؤديه وتعنيه بعد الإسلام، وما عرفته الكتابة العربية من تطور حينذاك، كما سنرى بعد قليل.

إن وجود حرفين أو أكثر في هذه الكتابة القديمة ذات الصورة الواحدة في الرسم، والتي كانت تهمل من نقط الإعجام في الظاهر، لم يوجد هذا الشكل الواحد في رسمها هكذا عبثاً أو اتفاقاً، بل لابد من قضية هناك، لذا يجب أن نتمثل اللهجات العربية القديمة، والتي كانت تمثل ألسنة هذه القبائل وألوان أصواتها، حيث نجد أثر ذلك في اللغة الأدبية الراقية المشتركة بين العرب في تلك العصور، وهي لغة ديوان شعرهم وخطبهم ورواية أنسابهم وأيامهم، والتي لم تخل من أثر لغة هذه اللهجات، والتي مازالت ماثلة في تراث هذه اللغة إلى عصرنا هذا. وكيف أن الصوت الواحد من أبجدية هذه اللغة كان يختلف ويتعدد أحياناً على ألسنة هذه القبائل من حيث النطق». وهذا معناه أن واضع الكتابة المضرية يكون لاحظ مثلاً تبادلاً بين الأصوات في لهجات اللسان العربي، فوضع للأصوات المتبادلة أشكالاً متشابهة، وضع الجيم والحاء متشابهة وجردها من النقط (؟) يسهل على من يريد أن ينقطها بلهجته. ومن هذا الباب الدال والذال والسين والشين والصاد والضاد وغيرها من الحروف «وخصوصاً» إذا علمنا أن العادة عند شعوب المنطقة هي تخصيص الرمز بالصوتين والأصوات لا بالصوت الواحد»[17].

إن بنية الأبجدية العربية تتركب من ثمانية وعشرين حرفاً، منها خمسة عشرة حرفاً معجماً هي: الباء والتاء والثاء والجيم والخاء والذال والزاي والشين والضاد والظاء، والغين والفاء والقاف والنون والياء.

بينما أهمل من الإعجام ثلاثة عشر حرفاً وهي: الألف، والحاء والدال، والراء، والسين، والصاد، والطاء، والعين، والكاف، واللام، والميم، والهاء،

والواو. وإذا قمنا بدراسة هذه الحروف ذات الصورة الواحدة أو المتشابهة في الرسم، ومقارنة كل حرف منها مع ما يشاكله ويلتبس معه، سنجدها كالتالي:

1 – هناك رمز واحد (ـبـ) يعطينا خمسة أصوات لا يميز بينها شيء، إلا الإعجام وهي: الباء، والتاء، والثاء، والنون، والياء (ـبـ، ـتـ، ـثـ، ـنـ، ـيـ).

2 – هناك ثلاثة أحرف لها رمز واحد في الرسم، (حـ) وهي: الجيم، والحاء والخاء. (جـ، حـ، خـ).

3 – هناك أربعة عشر حرفاً مزدوجاً، لكل زوجين منهما رمز واحد في الرسم، ولا يميز الأول عن الثاني إلا بالإعجام وهي: الدال والذال (د، ذ)، والراء والزاي، (ر، ز) والسين والشين، (سـ، شـ)، والصاد والضاد (صـ، ضـ) والطاء والظاء (طـ، ظـ) والعين والغين (عـ، غـ)، والفاء والقاف (فـ، قـ).

4 – بينما الحروف التي تميزت برسم خاص بها وحدها، هي: الألف والكاف واللام والميم والهاء والواو (ا. ك. ل. م. هـ. و).

ونرى من هذا العرض أن (جل هذه الحروف المعجمية)، تتبادل نفس الصور مع حرف أو أكثر. ومن هنا كان من الصعب التمييز بينها أثناء القراءة، أو الكتابة، ولاسيما وأنها كانت ترسم مهملة من تلك الضوابط. ولطالما أخذ بانتباهي، وشدني إليه ما أورده جلال الدين السيوطي في كتابه (المزهر في علوم اللغة وأنواعها) في النوع السابع والثلاثين، تحت عنوان «معرفة ما ورد بوجهين بحيث يؤمن فيه التصحيف»، وسوف أقتصر على الاستشهاد بمقدمة هذا النوع لأهمية هذا الموضوع وطرافته: «كالذي ورد بالباء والتاء أو بالباء والثاء، أو بالتاء والثاء، أو بالباء والنون، أو بالتاء والنون، أو بالثاء والنون، أو بالجيم والحاء، أو بالجيم والخاء، أو بالحاء

والخاء، أو بالدال والذال، أو بالراء والزاي، أو بالسين والشين، أو بالصاد والضاد، أو بالطاء والظاء، أو بالعين والغين، أو بالفاء والقاف، أو بالكاف واللام، أو بالراء والواو، وقد رأيت من عدة سنين في هذا النوع مؤلفاً من مجلد لم يكتب عليه اسم مؤلفه، ولا هو عندي الآن، حال تأليف هذا الكتاب، ورأيت لصاحب القاموس تأليفاً سماه «تحبير الموشين» فيما يقال بالسين والشين، ولم يحضر عندي الآن، فأعملت فكري في استخراج أمثلة ذلك من كتب اللغة، والأصل في هذا النوع ما أورده أبو يعقوب بن السكيت في كتابه «الإبدال» عن أبي عمرو، قال: أنشدت يزيد بن مزيد (عدوفاً)، فقال: (صحفت) يا أبا عمرو! قال، فقلت لم أصحف، لغتكم (عذوف) ولغة غيركم (عدوف)[18]. وهو نوع مهم يجب الاعتناء به لأن به يندفع ادعاء التصحيف على أئمة أجلاء. واعلم أن هذا النوع، والنوع الذي بعده من جملة باب الإبدال وأفردتهما لما امتازا به من الفائدة. ثم أخذ يورد الشواهد اللغوية من كلام العرب في اللغة والشعر والآيات القرآنية، حيث يتبدى للدارس كيف كان يتم تبادل الأصوات فيما بين عناصر الرمز الواحد لحروف هذه الأبجدية على ألسنة القبائل العربية، وهو موضوع لغوي لساني، غني وجليل لما يحمل بين ثناياه من ثراء وسعة وكثافة لتعابير هذه اللغة.

وهناك من الباحثين من يذهب إلى أن العرب في هذا كانوا متأثرين بالسريان الذين كانوا يرمزون برمز واحد للدلالة على صوتين[19]. لذلك كان تجريد المصاحف العثمانية من الإعجام أو الشكل، إنما هو إتاحة الفرصة للمسلمين ليقرأ كل منهم القرآن حسب لهجته. فهناك من كان يقرأ (فقبضت قبضة) ومنهم من يقرأ (وقبصت قبصة)[20] والمعنى اللغوي متقارب بين اللفظين.

ويؤيد تعدد القراءات لصور الرمز الواحد، ما ذكره أبو عمرو الداني حين تعليله لإهمال المصاحف من هذه الضوابط: «وإنما أخلى الصدر منهم

المصاحف من ذلك ومن الشكل من حيث أرادوا الدلالة على بقاء السعة في اللغات، والفسحة في القراءات التي أذن الله تعالى لعباده في الأخذ بها، والقراءة بما شاءت منها، فكان الأمر على ذلك إلى أن حدث في الناس ما أوجب نقطها وشكلها»[21].

فإذا كان الصواب بجانب هذه الآراء الأخيرة أو قريباً منها، فإن إثبات الإعجام والإعراب في الأبجدية العربية القديمة كان عديم الجدوى، بل كان يعتبر خطأ في حق القارئين لهذه الكتابة، لأن هذه الحروف المتعددة الصور الصوتية والتي ترجع في أصلها إلى رمز واحد، كانت تعجم أو تهمل حسب كل لغة (لهجة) عربية.

4 - العصر الإسلامي وتطور الخط العربي:

إذا كانت اللغة العربية الفصحى في العهد الجاهلي، قد وحدتها اللغة الأدبية، فإن مجيء الإسلام ونزول الوحي بهذه اللغة، قد أعلن الوحدة النهائية والتامة للسان العرب أجمعين، كما أعلن الوحدة الدينية والسياسية والاجتماعية. فكان من الضروري، وتحت إلحاح عدة عوامل لغوية واجتماعية واقتصادية، إعادة النظر في تركيب الأبجدية العربية، وقواعدها الهجائية والإملائية، وفي مقدمة ذلك الإعجام والإعراب.

إن اتساع الإمبراطورية الإسلامية في ذلك العهد، واعتناق شعوب كثيرة من غير العرب للإسلام، واتخاذ اللغة العربية لغة لهم، لاسيما وأنها اللغة التي فضلها الله فأنزل بها القرآن فصارت هي لغة التواصل اليومي، سواء على صعيد الخطاب الديني أو الأدبي أو العلمي. إلا أنه كان نتيجة ذلك أن فشت العجمة في اللغة، وانتشر اللحن بين هؤلاء الناطقين بها من غير العرب بل سرى إلى ألسنة العرب أنفسهم، نظراً للتمازج الذي آلت إليه هذه الأجناس من أفراد المجتمع الإسلامي.

كما أن المسلمين غبروا يقرأون القرآن من المصاحف العثمانية التي وزعت على الأمصار الإسلامية، والتي كانت مجردة من الإعجام والنقط لأكثر من أربعين سنة، فاختلفت القراءات القرآنية، نتيجة تعطيل كتابة المصاحف من هذه الضوابط الإملائية، فانزعج لذلك العلماء والأمراء على السواء. ففزع الحجاج بن يوسف (95هـ) إلى العلماء وأهل اللغة، لينظروا في الأمر، ويعملوا شيئاً يجنب القراء وغيرهم من المسلمين التصحيف[22] والتحريف في كتاب الله، وليسنوا قواعد إملائية تصون اللغة العربية مما طرأ عليها من هذه الظواهر. ومن الباحثين والدارسين من قال بأن الذي أمر بذلك زياد بن أبية، ومنهم من قال بأنه ابنه عبيدالله[23].

كما اختلف علماء العربية في أول من وضع الإرهاصات الأولى للنقط (الشكل) والإعجام (النقط)، أهو أبو الأسود الدؤلي (69هـ) أم تلاميذه، وفي مقدمة هؤلاء نصر بن عاصم الليثي (89هـ)[24] ويحيى بن يعمر (129هـ). فإن أبا الأسود الدؤلي، وهؤلاء جميعاً كان دافعهم الأول والأساسي هو تحصين كتاب الله بصيانة اللغة من هذه الأخطاء الدخيلة عليها، فاصطنع أبو الأسود نقط الحركات الإعرابية من فتح وضم وكسر وتنوين، ورسمها على شكل نقط مدورة توضع إما فوق الحرف أو تحته أو أمامه وكانت تكتب بمداد مغاير اللون لمداد الكتابة. وأن طريقة الشكل هذه ظهرت خلال الربع الثاني من النصف الأول للقرن الأول الهجري، واستمرت إلى عهد عبدالملك ابن مروان[25].

وقد اعتمد هذه القاعدة في الشكل الإعرابي تلاميذه من بعده، وكلهم من القراء، فأصلوها في الخط العربي. إلا أن هذه الضوابط الإعرابية، وإن ساهمت في ضبط الكلمة العربية المقروءة من حيث الإعراب، فإنها لم تكن لتمس ظاهرة التصحيف التي ظلت شائعة في القراءات القرآنية وغيرها، فثبت لدى علماء اللغة أنه لابد من إضافة ضوابط أخرى أكثر دقة للحروف

التي ترسم على صورة واحدة حتى تتميز عن بعضها، فكان وضع الإعجام أو النقط حسب المفهوم الذي أخذه بعد ذلك.

أما كيف اهتدى أبو الأسود الدؤلي وتلاميذه من بعده إلى طريقة وضع علامات الإعراب على شكل نقط، وكيف نقطت الحروف المعجمة للغة فيما بعد، فهناك تساؤل لابد من طرحه، فهل كان ذلك اختراعاً واجتهاداً من هؤلاء العلماء أنفسهم، أم أن له جذوراً في الأبجدية العربية القديمة؟ فمن الدارسين من قال، بأن أبا الأسود كان متأثراً في ذلك كغيره من الصحابة الآخرين بطريقة الشكل عند السريان والعبرانيين. وقد كان عند هؤلاء عبارة عن نقط هو أيضاً، يوضع فوق الحرف أو تحته، مخافة الالتباس في كتاباتهم، لأن اليهود قد عرفوا الشكل في كتبهم المقدسة(26). ومن الباحثين من صرح بذلك قائلاً «إن أبا الأسود هو أول من ابتدع الشكل بالنقط في اللغة العربية، وكان متأثراً في ذلك من غير شك بالشكل عند النساطرة من السريان»(27).

أما واضع الإعجام للحروف المتماثلة في الرسم، فإن المصادر تكاد تجتمع على نصر بن عاصم الليثي، ومنهم من يقحم في الأمر يحيى بن يعمر(28). وهما معاً تلميذا أبي الأسود. ومهما كان الأمر، فإنهما كانا متأثرين مثل أستاذهما في إعجامهما للمصاحف بالطريقة التي وضع بها الإعجام للغة السريانية.

ويذكر بعض الباحثين، بأن هؤلاء العلماء القدماء عندما عزموا على إعجام حروف الأبجدية العربية المعجمة، صنفوها تصنيفاً معيناً، بحيث مكنهم من إعجام: الباء والتاء والثاء والجيم والخاء والنون والياء(29). ثم أعادوا ترتيبها على الطريقة المعروفة عندنا اليوم:

ا ب ت ث ج ح خ [د ذ. ر ز. س ش. ص ض. ط ظ. ع غ. ف ق] ك ل م ن هـ و ي.

وهكذا قسموها إلى جناحين وقسم أوسط يتكون من أربعة عشر حرفاً «وكل رمز يؤدي حرفين». ولكي يميزوا بينهما نقطوا حرفي كل رمز، الأول من أسفل، والثاني من فوق. فأعجموا جميع هذه الحروف المزدوجة. إلا أنهم في الأخير اكتفوا من كل رمز من هذه الحروف، بالحرف الثاني معجماً من فوق، ولم يعجموا الأول من تحت باستثناء الأبجدية المغربية التي حافظت على إعجام حرفي رمز معاً، بحيث تعجم الفاء بنقطة من أسفل، والقاف بنقطة واحدة من فوق.

وهناك خلاف في تاريخ وضع الإعجام للأبجدية العربية في العصر الإسلامي، فمن الباحثين من يحدده في الربع الأخير من القرن الأول الهجري(30)، ومنهم من لم يستطع تحديده، وقالوا بأنه مجهول التاريخ، والذي أقروا به أنه كان مستعملاً منذ العصر الجاهلي(31). كما أن الشيء المتأكد منه، أن الشكل بالنقط في العصر الإسلامي قد سبق وضع الإعجام، وأن الفرق الزمني بينهما يكاد يكون نصف قرن تقريباً.

وتعتبر عملية الإعجام هذه أدق وأكبر عملية في مسار إصلاح الخط العربي، وكانت بحق مفتاحاً سحرياً عمل على فك هذه الرموز من حروف هذه الأبجدية، حيث فتحت عوالم فسيحة أمام هذه اللغة بفضل هذا التطور الذي عرفته كتابتها. فإذا كانت ظاهرة اللحن قد اضطرتهم إلى استحداث نقط الإعراب، فإن ظاهرة التصحيف بدورها قد اضطرتهم إلى استحداث نقط الإعجام، «ومن المعتقد أن نقط (إعجام) الحروف العربية، لم يحدث إلا عند وقوع العرب في التصحيف»(32).

فهل ياترى حصل الهدف من هذه الإصطلاحات الجديدة في الخط والإملاء فكانت كافية لتصحيح رسم الهجاء العربي؟ إن واقع الكتابة العربية في ذلك الوقت، أفاد بأن نقط الإعجام لعب دوراً بيناً في التمييز بين الحروف

ذات الصورة الواحدة مما جعل ظاهرة التصحيف تخف وتضعف، لكنها لم تختف نهائياً مما يؤكد أن هذه الضوابط لم تكن نهائية في القضاء على الظاهرة، وأن الإشكال أصبح قائماً في صعوبة التمييز بين النقطين، رغم أن العلماء كان قد احتاطوا للأمر، فكان أحد النقطين يكتب بلون مغاير للآخر، وظل المسلمون يكتبون بهذه الطريقة، وعلى الشكل الذي وضعه أبو الأسود الدؤلي وتلاميذه إلى صدر الدولة العباسية[33].

وتحت تأثير هذه الأخطاء في القراءة التي بقيت شائعة بعد وضع النقطتين معاً، اهتدى الخليل بن أحمد الفراهيدي (170هـ) بعقله النافذ إلى السبب الرئيس للإشكال، وبدا له أن أكثر هذه التصحيفات والتحريفات إنما هي من جراء التباس النقطين ببعضهما، هذا إذا كانت الكتابة مقيدة... ففكر في طريقة علمية حديثة لتغيير شكل نقط الإعراب الذي وضعه أبو الأسود، وهداه فكره الثاقب إلى أن جعله على الشكل الذي نكتبه به اليوم منذ ذلك العهد. فجعل الفتحة على هيئة ألف أفقية فوق الحرف، والكسرة على هيئة ياء ممدودة تحت الحرف. والضمة على شكل واو صغيرة أمام الحرف. وجعل السكون رأس (خاء) علامة على تخفيف النطق بالحرف، والشدة من رأس قناطر حرف (الشين) الثلاث مشتقة من لفظ (التشديد)، وجعل الهمزة من رأس (العين) المنفردة[34].

5 - الضوابط الإملائية الجديدة بين القبول والإعراض:

إن كل محدث سواء كان ينتسب إلى العلم والمعرفة، أو من العادات والتقاليد الجديدة، لابد أن يحدث هزة وتساؤلات في النفوس والعقول. وكثيراً ما يلقى صدوداً أو عدم اكتراث، سواء من جماعة من العلماء إن كان الأمر يهمهم، أو فئة اجتماعية من الناس، إن كان الحادث يمس حياتهم، فيبقى بين الأخذ والرد، عرضة للتجربة إلى أن يفرض نفسه عليهم، أو ينتفي ويختفي بلا عودة.

ذلك ما حدث لهذه الضوابط الإملائية التي استحدثها علماء العربية لتيسير كتابتهم أثناء القراءة والإملاء. منهم من تقبلها والتزم بها فيما يكتب، ومنهم من تردد في الأمر، ومنهم من أهملها ولم يولها أي اهتمام، وظل يكتب على الطريقة القديمة دون إعجام ولا إعراب. لأن هذه الضوابط كانت في نظرهم من الزوائد التي يمكن الاستغناء عنها. واعتبروا أن «النقط سواء في الشكل أو في الإعجام من الأبجدية»[35]. ولذلك ترددوا في إعجام المصاحف وشكلها، لأنه قد روي أن «كراهة نقط المصاحف وردت عن عبدالله بن عمر وجماعة من التابعين»[36]. وعلى هذا وغيره اعتمد هؤلاء التابعون في إهمالهم لهذه القواعد أثناء الكتابة، لا في رسم المصاحف فقط، بل في كتاباتهم عموماً. بينما رخص جماعة منهم بإعجام المصاحف ونقطها مثل مالك بن أنس[37] الذي منع نقط المصاحف الأمهات، وأباح النقط في المصاحف للمتعلمين[38]. وقد سبق أن أبدينا تعليلاً في سبب تجريد المصاحف القرآنية من الإعجام والإعراب في أول الأمر.

ومعنى هذا أن التدوين أو الكتابة بصفة عامة، قد استمر كل منهما في أغلب ظروفه من دون قيود إملائية أو إعرابية، أو أن بعضهم أبقى هذه القيود على الحالة التي أتى بها أبو الأسود وتلاميذه، أي أنه لم يلتزم بطريقة نصر بن عاصم في الإعجام والخليل بن أحمد في الإعراب.

ومن خلال النصوص القديمة يتضح لنا أن قضية الشكل والإعجام أثناء الكتابة أو التدوين أو المراسلات، كانت تعد نوعاً من القدح والنقص في شخصية العالم بصفته متلقياً، وأنه دون المكانة العلمية التي تؤهله لأن يفك رموز أبجديتها من هذه القيود. وهذا أبو نواس الذي عايش العصر العباسي، يعاتب من كاتبه فأعجم وأعرب:

يا كاتِباً كَتَبَ الغَداةَ يَسُبُّني   مَنْ ذا يُطيقُ بَراعَةَ الكُتّابِ
لَمْ تَرْضَ بالإعجامِ حينَ كَتَبْتَهُ   حَتّى شَكَلْتَ عَلَيْهِ بالإعرابِ

أَحْسَنْتَ سوءَ الفَهْمِ حينَ فَعَلْتَهُ أمْ لَمْ تَثِقْ بي في قِراةِ كِتَابي
لَوْ كُنْتَ قَطَّعْتَ الحروفَ فَهِمْتُهَا مِنْ غَيْرِ وَصْلِكَهُنَّ بِالأَنْسَابِ(39)

وهذا العباس(40) بن الأحنف يقول في نفس الموضوع:

فَإذا الذي كَتَبَ الكتابَ يَسُبُّني فيه فَبالَغَ في الكتابِ وَأعْجَمَ
ماذا أرَدْتَ – هُديتَ – في إعْجامِهِ؟ إنِّي أرَاكَ حَسِبْتَني لَنْ أفْهَمَا(41)

فهذا نموذج عن كراهتهم لذلك، وحتى في العصر العباسي! فأبو نواس وهو أحد الأعلام في اللغة والشعر يشعر بأنه قد أهين في شخصه، وشكك في علمه ومعرفته، حين كتب له بالإعجام المشكول، حتى أنه أفرغ هذا الإحساس في مقطعة شعرية، كلها عتاب للكاتب، ولم يفرق بين هذه الطريقة في الكتابة له، وبين السباب والقدح في شخصه، واحتج على أنه فوق تلك الأوهام، وأن له القدرة العلمية الكافية، على قراءة هذا الكتاب، ولو كانت حروفه مقطعة غير موصولة، فأحرى لو عطلت من القيود الإملائية، ونفس الأمر والضيق بإعجام الكتابة عبر عنه العباس بن الأحنف.

وهناك من العلماء وأهل اللغة والكتاب، من دعا إلى التوسط بين المؤيدين والمعارضين لقواعد الكتابة الجديدة، فاتخذوا موقفاً وسطاً بين هؤلاء جميعاً، فأكدوا على الالتزام بهذه الضوابط في المواضع التي يخاف فيها الالتباس، أو حين تكون الكتابة في أمور ديوانية تتعلق بتنفيذ الأوامر، وأن من الشيوخ العلماء من كانوا يهملون الشكل والإعجام حين يكاتبون أو يكتبون لمن في مستواهم، وفي هذا إجلال وإكبار لكل هؤلاء جميعاً، تنزيهاً لهم من أن تلتبس عليهم حروف كلمة من الكلمات، فكانوا لا يعجمون ولا يشكلون إلا لمن هو دونهم مخافة الإشكال والإبهام: «كره الكتاب الشكل والإعجام إلا في المواضع الملتبسة من كتب العظماء إلى من دونهم. فإذا كانت الكتب ممن دونهم إليهم ترك ذلك في الملبس وغيرهم، إجلالاً لهم عن أن

يتوهم عنهم الشك وسوء الفهم، وتنزيهاً لعلومهم وعلو معرفتهم عن تقييد الحروف»[42].

من كل هذا يثبت للباحث أن النقط والإعجام رغم تداولهما في الكتابة بين العلماء، وغيرهم فإنهما ظلا مكملين فقط، ولم ينظر إليهما على أنهما جزء من قواعد الرسم في الأبجدية العربية، ومن الغريب في الأمر أن هناك مخطوطات ترجع إلى القرن التاسع الهجري، تركها المؤرخ ابن حجر العسقلاني، وقد كتبت معطلة من هذه القيود[43]. ونحن نعلم أن اللغة العربية في هذا العصر، قد اكتملت جميع علومها، بما فيها من نحو وصرف ومعاجم وغيرها من المصنفات اللغوية والأدبية والتاريخية والفكرية. وما ألف في علوم القرآن وإعجازه، وعلوم الحديث وأبوابه. وأن عصر الرواية والسماع قد انتهى أمرهما منذ قرون، فبعض هؤلاء، وإلى هذا التاريخ لازالوا يعتبرون تقييد الحروف أثناء الكتابة نوعاً من الريادة التي يمكن إهمالها. فماذا نقول في علماء القرن الأول والثاني والثالث؟ وإذا كان النص السابق الذي أورده أبو بكر الصولي يعكس لنا هذا الصراع والتردد اللذين كانا قائمين بين علماء العربية. فإنا نستشف من نص آخر لنفس المؤلف، أن هذه الضوابط قد أخذت تفرض نفسها على الجميع، ومع مرور الزمن، وتعقد الحياة الاجتماعية، نظراً لما أحدثه إهمالها من آفات ومخاطر على اللغة. ثم ما آل إليه أمر التصحيف من استفحال في النصوص القرآنية والشعرية والأدبية، وكل مدون من العلوم الأخرى، وما آل إليه كذلك أمر هؤلاء المصحفين والمحرفين من معرة وسقطات. وأن الحكام لم يبقوا بعيدين عن الأمر، ولاسيما أنهم من العلماء والكتاب على اختلاف مراتبهم في الحكم، وأنهم بدورهم لم ينجوا من ذلك ولا من دواوينهم، علاوة على كونهم خلفاء وأمراء وقضاة وحكاماً للمؤمنين، وأنهم مسؤولون عن لغة القرآن والحديث وتراث العرب كله، مما عسى أن يلحقه من الفساد. و«حكوا عن بعض الخلفاء أنه تأذى من إخلاء الكتب من ذلك في المؤامرات وغيرها، وقال الذين اختاروا

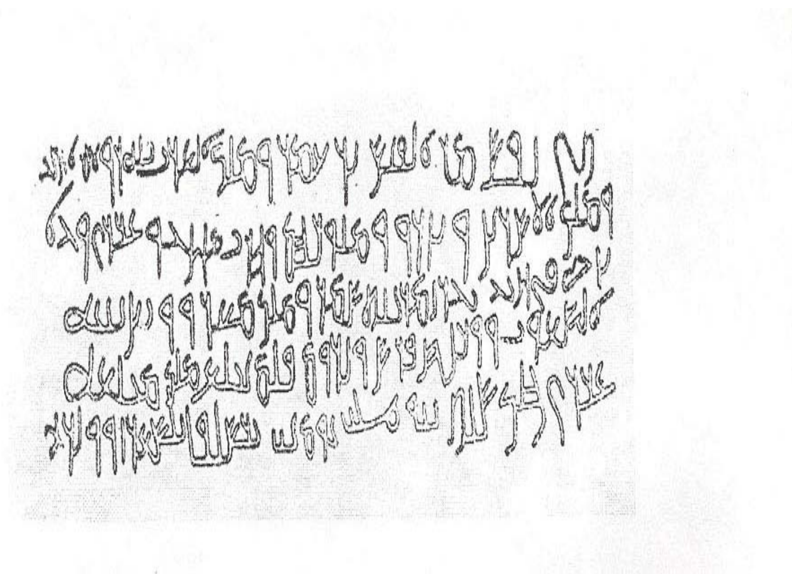
ذلك لا نعرضـهم للشكوك، ولا نكلفهم إعمال الفكر في المشكل، وأنه يجب أن نوضح لهم الشكوك، ونضبط الحروف بما يسبق معه المعاني إلى قلوبهم في أول وهلة، ونسبوا الأصل في هذا إلى المأمون (...) لأن الأمر لو كان على ما يختاره من يشكل وينقط لما وقع من الكتاب تصحيف في كثير مما قرأوه في مجالس الخلفاء، حتى أحصيت عليهم غلطات سقطوا بها في عصرهم، وبقي عارها عليهم»[44].

وهكذا صار عمل هؤلاء العلماء – الذين توالوا عبر الزمن، وعملوا على ابتكار قواعد للكتابة العربية – علماً إملائياً قائماً بذاته، له أسسه وقواعده التي أخذت تعلم وتدرس، وتلتزم أثناء الكتابة في الصحف، حتى تحصن اللغة من هذه الطوارئ الحادثة على اللسان العربي.

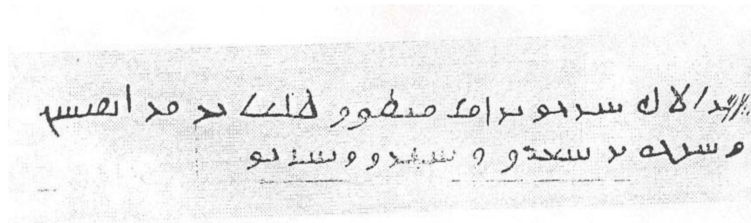
لوحات ونقوش

رقم 1: نقش أم الجمال (270م)

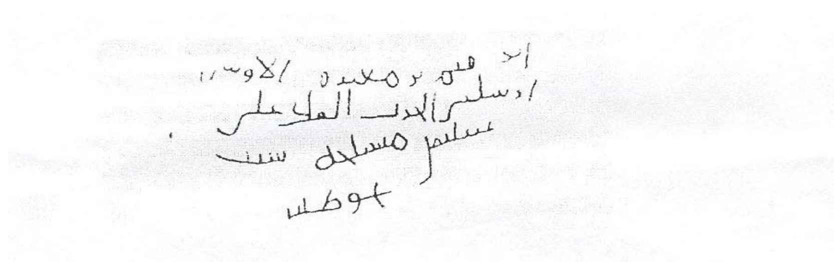
رقم 2: نقش النمارة (328م)



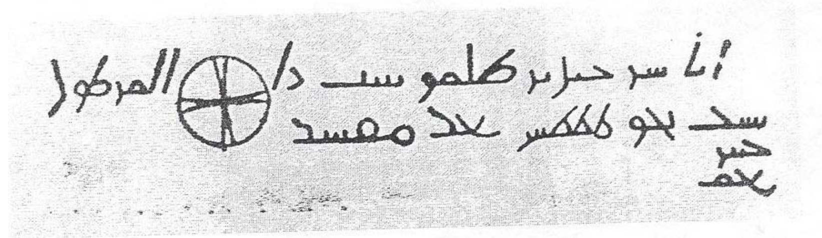
رقم 3: نقش زبد (512م)



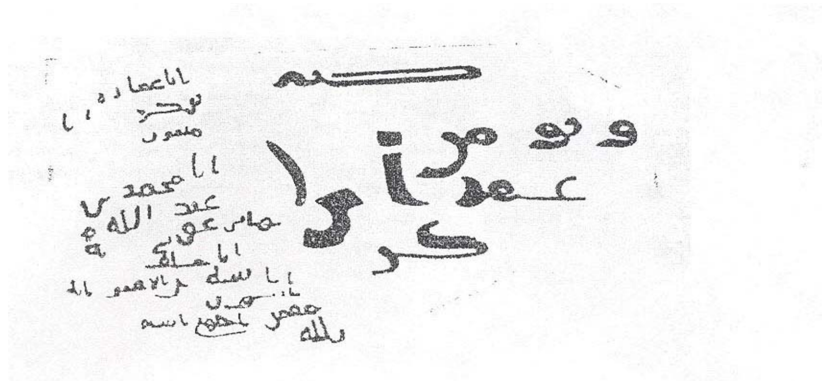
رقم 4: نقش جبل أسيس (528م)



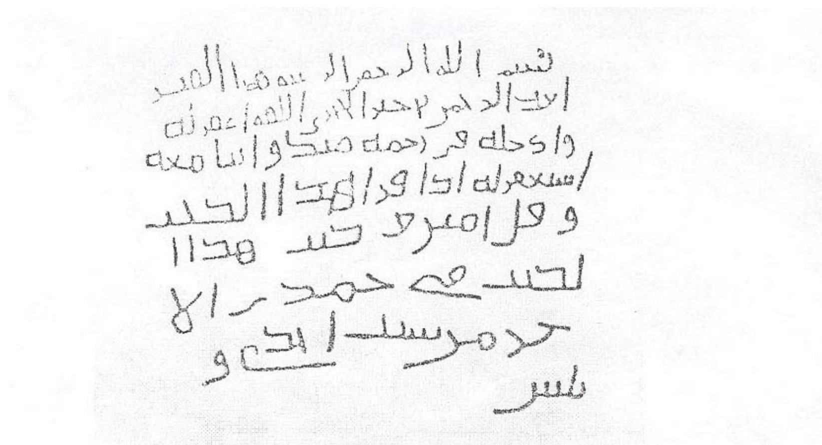
رقم 5: نقش حران أو حوران (568م)



رقم 6: نقش جبل سلع في عهد الخلفاء الراشدين



رقم 7: نقش القاهرة (31هـ)



رقم 8: نقش الطائف (58هـ)

رقم 9: نقش حفنة الأبيض (64هـ)

الهوامش

*) وأنا أطالع المقال الذي عنوانه «الرواية وصحة الشعر الجاهلي» لـ (إيفالد فاجنر) ترجمة الأستاذ: سعيد حسن بحيري، بدورية (جذور) الفصلية، العدد الثاني والعشرين، السنة التاسعة، ذو القعدة 1426هـ/ ديسمبر 2005م. ص 71. والذي تناول فيه الدارس قضايا الشعر الجاهلي بين الرواية والتدوين، وما ضاع منه بعوادي الزمن، وما وصلنا منه، وكيف وصل، وما هي الطرق التي اعتمدها هذا الشعر حتى وصل إلى أيدي الطبقة الأولى من العلماء. ونظراً لاهتمامي بالشعر العربي القديم، أثار فضولي - وأنا أقرأ هذا النص النقدي - ما جاء في الإحالة/ الهامش رقم 32 ص 94 الذي أثير فيه قضيتا النقط والإعجام في الكتابة العربية القديمة، ونظراً لدقة الموضوع، واهتمامي المتواضع به قررت أن تكون لي هذه المساهمة العلمية علها تضيء جوانب عدة منه.

1) مجلة اللسان العربي ص 5 عدد 6/ 1969م.

2) تاريخ اللسان السامية ص 197.

3) هو الأخنس بن شهاب بن شريق بن ثمامة بن أرقم (...) وهو شاعر جاهلي قديم، قبل الإسلام بدهر. المفضلية رقم 41 ص 203. شعراء النصرانية 184/2 موسوعة الشعر العربي 140/3.

4) رقش - جندب أرقش، وحبة رقشاء، فيها نقط سواد.. وبياض وكذا الرقشاء من المعز. الأصمعي: - رقش تصغير - رقش، وهو تنقيط الخطوط والكتاب. ابن الأعرابي - الرقش الخط الحسن، والرقش والترقيش - الكتابة والتنقيط. اللسان. مادة (رقش).

5) شعراء النصرانية 282/3. الشعر والشعراء 210/1. المفضليات رقم 45 ص 221.

6) الشعر والشعراء 85/1. شعراء النصرانية 298/3.

7) شعراء النصرانية 316/3. الديوان ص: 149.

8) صبح الأعشى 161/3. المحكم في نقط المصاحف ص: 3.

9) أصل الخط العربي وتطوره. ص: 156. مجلة فكر وفن ص: 26 عدد 1964/3.

10) أسد الغابة 193/1، والمحكم في نقط المصاحف ص: 2. ويشير الدكتور أحمد العلوي إلى وجود ظواهر إعرابية وصرفية في الكتابات القديمة لسكان الجزيرة العربية. دراسات سيمائية ص: 112 عدد 1987/1.

11) هو عثمان بن سعيد بن عثمان بن سعيد بن عمر الأموي مولاهم المعروف بابن الصيرفي.

ويكنى أبا عمرو، وهو من أهل قرطبة (371/372-444هـ) معجم الأدباء 125/12. تذكرة الحفاظ 1120/3.

12) المحكم في نقط المصاحف ص 3. تاريخ اللغات السامية ص 63. 64. 65. المورد. ص: 39 عدد 1986/4.

13) إن الباحث في هذا الجانب يحتاط من هذه النقوش، لأنها لن تمدنا بكل ما يمكن أن نجزم به في هذا الموضوع. وذلك عائد بطبيعة الحال لصعوبة النقر على الأحجار وكل ما يشابهها، فكثيراً ما يضطر الكاتب (الناقر) لذلك، إلى الاستغناء عن كثير من هذه الضوابط الإملائية، معتمداً في ذلك على فراسة القارئ وأنه يستطيع قراءتها رغم ذلك. ولو أمدتنا هذه الآثار الكتابية القديمة بكتابة على الجلود أو الألواح، لاستطعنا الاطمئنان إلى ما تمدنا به من أشكال هذه الكتابة. وانظر: دراسة المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي ص 101.

14) المورد ص: 32-39 عدد 86/4. تاريخ اللغات السامية ص 202. أصل الخط العربي وتطوره ص 148.

15) مجلة المكتبة العربية ص: 24 عدد 63/1، المورد ص 39 عدد 86/4. اللحن في اللغة العربية تاريخه أثره ص: 174. وكما ذكرت سابقاً يتساءل الدكتور أحمد العلوي في دراسته لنقش (الملك كلموكلم) عن هذه (الواو) التي تضاف إلى آخر بعض الأسماء في الكتابة القديمة، بقوله: «هنا يتساءل عن الواو في «كلمو» ولماذا لم تضف (؟)/ الأسماء في كل الأسماء المنونة أو التي تقديرها أن تكون منونة؟ قد يكون الجواب هو أن إظهار التنوين بالواو من صفات الأسماء الأعلام في هذه الكتابة (...) وربما كان ذكر الواو الكتابي اختيارياً. فإن اسم (جبر) واسم (شأل) لا واو فيهما. وربما كان الجواب الصحيح في هذه المسألة، هو أن الواو تضاف إلى الأسماء المنصرفة دلالة على صحة صرفها إلى كل الحركات. أما الأسماء التي لا واو فيها، فربما كانت تتحكم فيها قواعد تمنعها من التصرف الكامل». دراسات سيميائية ص 112 عدد 87/1. تاريخ اللغات السامية ص 63.

16) المورد ص: 42 عدد 86/4.

17) دراسات سيميائية. ص 111 عدد 1987/1.

18) يحيل هنا على قول زهير بن قيس:

وَمُجَنَّباتٍ ما يَذُقْنَ عَدوفَةً   يَقْذِفْنَ بِالْمُهَراتِ والأمْهارِ

وقد ورد البيت في مكان آخر من (لسان العرب) ضمن ثلاثة أبيات منسوباً للربيع بن زياد العبسي حيث رواه أبو عمرو الشيباني. (عدوفة) بدال مهملة. فقال يزيد بن مزيد: صحفت أبا عمرو. إنما هي (عذوفة) بذال معجمة. قال أبو عمرو: لم أصحف أنا ولا أنت. تقول ربيعة هذا الحرف بالذال المعجمة وسائر العرب بالدال المهملة. والمجنبات: الخيل تجنب إلى الإبل.

وعدف يعدف عدفاً؛ والعدف: الأكل. والعدوف الذواق أعني ما يذاق. وما ذاق عدفاً ولا عدوفاً ولا عدافاً: أي ما أكل شيئاً. والذال المعجمة في كل ذلك لغة. وباتت الدابة على غير (عدوف) أي على غير علف. هذه لغة مضر. المزهر في علوم اللغة وأنواعها 537/1. لسان العرب: مادة (عدف، عذف، مهر).

19) مجلة المكتبة العربية ص: 21 عدد 1963/1.

20) س طه – الآية 94. أصل الخط العربي وتطوره ص 157.

21) المحكم في نقط المصاحف ص: 3.

22) مصدر – صحف – يصحف الكلمة، أخطأ في قراءتها وروايتها في الصحيفة لاشتباه الحروف. وتصحف القارئ – كصحف – أخطأ في القراءة، لذا سمي مصحفاً وصحافاً وصحفياً، لسان العرب. مادة (صحف). التنبيه على حدوث التصحيف ص: 3-4.

23) التنبيه على حدوث التصحيف ص: 27. شرح ما يقع فيه التصحيف والتحريف ص: 14. تصحيح التصحيف وتحرير التحريف ص: 6. صبح الأعشى 160/155/3. المدارس النحوية ص: 16.

24) طبقات فحول الشعراء 13/1. طبقات النحويين واللغويين ص: 27. بغية الوعاة ص: 403.

25) صبح الأعشى 160/3. المحكم في نقط المصاحف ص: 6-24. مجلة اللسان العربي ص: 51 عدد 69/6. أصل الخط العربي وتطوره ص: 153.

26) أصل الخط العربي وتطوره ص: 148.

27) مجلة المكتبة العربية ص 20 عدد 63/1.

28) المحكم في نقط المصاحف ص: 5 و6.

29) مجلة المكتبة العربية ص 21 و22 عدد 1963/1.

30) مجلة المكتبة العربية ص 23 عدد 1963/1.

31) أصل الخط العربي وتطوره ص: 154.

32) نفس المرجع.

33) مجلة اللسان العربي ص: 52 عدد 69/6.

34) المحكم في نقط المصاحف ص 6. مراتب النحويين ص 54. تصحيح التصحيف ص: 6.

35) أي أن نقط الحرف جزء منه. مجلة المكتبة العربية ص: 21 عدد 63/1. مقدمة الجاسوس على القاموس ص 3.

36) المحكم في نقط المصاحف ص: 3 صبح الأعشى 161/3.

37) مالك بن أنس بن مالك بن أبي عامر بن عمرو الحارث الإمام الحافظ فقيد الأمة، شيخ الإسلام أبو عبدالله الأصبعي المدني الفقيه، إمام دار الهجرة (...) ولد سنة (96هـ) وتوفى سنة (179هـ). تذكرة الحفاظ 207/1.

38) المحكم في نقط المصاحف ص: 11.

39) الديوان ص: 709. وقد وردت المقطعة مشوهة بالأخطاء المطبعية. لذلك اعتمدت في نظمها من أدب الكتاب ص: 61. وبين المصدرين اختلاف في كثير من المفردات «أحسنت» هكذا. وفي الديوان «أخشيت»، ولعل الصواب «أحست» و(الأنساب – الأسباب).

40) ابن الأسود بن طلحة بن أبو الفضل الحنفي اليمامي شاعر مجيد رقيق الشعر، من شعراء الدولة العباسية إلا أن شعره كله غزل. معجم الشعراء 40/12.

41) الديوان . (يا ذا الذي) ص 236 – أدب الكتاب ص: 61.

42) أدب الكتاب ص 57 مقدمة ابن الصلاح في علوم الحديث ص 171. وقد ذهب صاحب (صبح الأعشى) إلى أن الذين توسطوا في الأمر، فقيدوا الكتابة في المواضع الملتبسة فقط، أنهم كانوا يقولون: إن نقط الإعجام وعلامات الإعراب عندما يلتقيان تظلم الكتابة، وتمتزج سطور الكتاب ببعضها، فيقع الإشكال في القراءة أكثر مما لو تركت. صبح الأعشى 154/3.

43) تحقيق النصوص ونشرها ص 39.

44) أدب الكتاب ص: 58.

المصادر والمراجع

– أدب الكتاب (الصولي): نسخه وعنى بتصحيحه وتعليق حواشيه محمد بهجة الأثري ونظر فيه علامة العراق السيد محمود شكري الألوسي. دار الطباعة والنشر، دار المنار للطباعة والنشر.

– أسد الغابة في معرفة الصحابة (ابن الأثير): الناشر المكتبة الإسلامية لصاحبها الحاج رياض الشيخ.

– بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحويين (السيوطي): تحقيق د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت.

– تذكر الحفاظ (الذهبي): دار إحياء التراث العربي، بيروت.

– تصحيح التصحيف وتحرير الصحف (الصفدي صلاح الدين): مخطوط معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية، جامعة فرانكفورت.

– التنبيه على حدوث التصحيف: (حمزة بن الحسن الأصفهاني): الأستاذان ع. المعين الملوحي، أسماء الحمصي سنة 1388هـ، 1986م. مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق.

– الجلوس على القاموس (أحمد فارس أفندي): قسطنطينية. طبع في مطبعة الجوائب سنة 1299هـ. طهران. الطبعة الثالثة 1387هـ، 1967م.

– ديوان طرفة بن العبد: تحقيق وتحليل ونقد د. علي الجندي، مكتبة الأنجلو المصرية.

– ديوان العباس بن الأحنف: شرح وتحقيق عاتكة الخزرجي.

– ديوان أبي نواس (الحسن بن هانئ): حققه وضبطه وشرحه أحمد الطاهر بن عاشور. الشركة التونسية للتوزيع.

– ديوان أبي نواس (الحسن بن هانئ): بشرح محمود أفندي واصف، المطبعة العمومية بمصر سنة 1891م.

– شعراء النصرانية في الجاهلية: جمعه ووقف على تصحيح طبعته الأولى الأب لويس شيخو مكتبة الآداب. القاهرة.

– شرح ما يقع فيه التصحيف والتحريف (أبو أحمد العسكري): حققه د.م. يوسف وراجعه أحمد راتب النفاخ. مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق.

– الشعر والشعراء (ابن قتيبة): ذخائر العرب (55) تحقيق وشرح (أحمد محمد شاكر). دار المعارف.

– صبح الأعشى (القلقشندي): المطبعة الأميرية بالقاهرة 1332هـ. 1914م. دار الكتب الخديوية.

– طبقات فحول الشعراء (ابن سلام الجمحي): قرأه وشرحه محمود محمد شاكر مطبعة المدني. القاهرة.

– طبقات النحويين واللغويين: تحقيق م. أبو الفضل إبراهيم. ذخائر العرب. (الزبيدي)، دار المعارف.

– علوم الحديث المعروف بمقدمة ابن الصلاح: الناشر م. راغب الطباخ الحلبي الطبعة الأولى 1350هـ. 1931م. طبعها وصححها م. راغب. الطباخ.

– لسان العرب (ابن منظور): دار صادر، بيروت.

– المحكم في نقط المصاحف (الداني): عنى بتحقيقه عزة حسن. دمشق وزارة الثقافة والإرشاد القومي في الإقليم السوري. مطبوعات مديرية إحياء التراث 1379هـ/ 1960م.

– مراتب النحويين (أبو الطيب اللغوي): تحقيق م. أبو الفضل إبراهيم. دار نهضة مصر للطبعة والنشر. القاهرة.

- المزهر في علوم اللغة وأنواعها للعلامة (عبدالرحمن جلال الدين السيوطي): شرحه وضبطه وصححه وعنون موضوعاته وعلق حواشيه م. أحمد جاد المولى. علي. م. البجاوي. م. أبو الفضل إبراهيم. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.
- معجم الأدباء (ياقوت): مطبوعات دار المأمون.
- معجم الشعراء (المرزباني): الطبعة الأولى تصحيح وتعليق الأستاذ الدكتور ف. كرنسكو، مكتبة القدس.
- المفضليات (ديوان العرب): تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر. ع. السلام م. هارون. الطبعة السادسة. بيروت، لبنان.
- أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي (سهيل ياسين الجبوري): رسالة ماجستير. شاعدت جامعة بغداد على نشرها 1977.
- تاريخ اللغات السامية (إ. ولفنسون): دار القلم، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 1980م.
- تحقيق النصوص ونشرها (عبدالسلام م. هارون): الطبعة الثانية، مؤسسة الحلبي وشركاؤه للنشر والتوزيع. القاهرة. مطبعة المدني 1385هـ/ 1965م.
- دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي: ترجمها عن الألمانية والإنجليزية والفرنسية د. عبدالرحمن بدوي الطبعة الثانية 1986م.
- المدارس النحوية (شوقي ضيف): الطبعة الثانية. دار المعارف، مصر.
- موسوعة الشعر العربي: شركة خياط للكتب والنشر، بيروت، لبنان.
- دراسات سيمائية أدبية لسانية: عدد 1987/1.
- مجلة فكر وفن: عدد 1964/3.
- مجلة المكتبة العربية: عدد 1963/1.
- مجلة اللسان العربي: عدد 1969/6.
- المورد: المجلد 15، العدد 4. 1407هـ/1986م.



الكثير من المعرب عربي

عبدالرحمن الرفاعي(*)

ترى هل كانت للعرب قبل الإسلام حضارات؟ هل كان لهم في عالم التمدن نصيب؟ الإجابة على مثل هذه الاستفسارات حتماً ستكون نعم!! لأن النفي خطأ لا يقبله عقل، ولا يقره منطق، فحضارات جنوب جزيرة العرب بشرقه وغربه لاتزال شواهد صروحها شامخة حتى الآن في كل المواقع التي قامت عليها، ومعلوم أن حضارات تلك الأزمنة كانت أعظم مقوماتها، ترتكز أسسها على الزراعة والتجارة وبعض الصناعات الخفيفة التي كانوا يحتاجون إليها، وهي حقائق مثبتة في سجلات التاريخ ونقوشه.

ولكننا رغم هذا نجد نسبة كبيرة من ألفاظ المصطلحات الزراعية والتجارية والصناعية في اللسان العربي خارج الأصالة العربية، ودخيلة عليها، لأنها عند أهل اللغة عُرّبت عن ألسنة العجم أصحاب الحضارات، لأن العرب كانوا بدواً رحّلاً. وهذا غير صحيح، فالواقع التاريخي يخالف هذه الأقوال، ويعتبرها جزءاً من أجزاء الهجمة الشرسة لحرب كل ما هو عربي في المعتقد والتاريخ، والأرض، والجنس، بل في كل شيء يتصل بالشخصية

(*) باحث سعودي.

العربية، وأهم مقومات الشخصية الإنسانية لغتها التي بها تبين وتصفح، لذلك كانت هدفاً رئيسياً لهذه الحروب الشرسة، لتفريغ العرب من كل مقومات إنسانيتها، لذلك لجأوا لتفريغ لسانها من كل ما يرتبط به من رقي فكري، لأن الرقي الفكري يرتكز أساساً على الرقي المعنوي، فإذا فُرْغت الأمة من لسانها جَهِلت وجُهِّلت، وإذا جَهِلت ماتت وهي لاتزال تسير على الأرض، لهذا كان تركيزهم على اللسان العربي بجعل كل شيء فيه أعجي معرَّب.

صحيح إن الاختلاط والاحتكاك يؤدي إلى حدوث تفاعلات بين لغات الأمم، ومعلوم أن مثل تلك الاحتكاكات تولد ألفاظاً جديدة في هذه اللغة أو تلك، والأخذ والعطاء ليس عيباً بين اللغات، ولا يعتبر دليلاً على وجود نقص في اللغة الآخذة، ولا دليلاً على وجود ضعف في تفكير الناطقين بها، إذ كل لغة مهما بلغت في نموها وسعتها وكمالها لابد لها أن تأخذ من غيرها وأن تطور مفرداتها.

ليس هناك من لغة حية كانت أو ميتة انفردت بذاتها ولم تأخذ من غيرها حتى العربية، أخذت وأعطت قبل الإسلام وبعده، فالأخذ والعطاء من العربية يعتبر قانوناً تفرضه خصوصية عالمية معتقدها، لذلك وجدنا أنها طعّمت الكثير من اللغات بمادة لغوية غزيرة، وكذلك هي أخذت ما احتاجت إليه بحكم تلك العالمية، كالفارسية واليونانية والتركية وغيرها من اللغات لكن هذا لا يعني أن كل ما قيل بتعريبه من العربية، هو فعلاً كذلك، لأنا: (لو راجعنا أكثر أقوال العلماء في تلك الألفاظ التي حكموا بتعريبها، لوجدنا أنهم قد أخطأوا في تشخيص الكثير منها، لسبب بسيط جداً هو أنهم لم يتمكنوا من الوقوف على أصولها لعدم معرفة أكثرهم باللغات الأعجمية، قد يكون تمكن العارفين منهم بالفارسية من تشخيص بعض ما عرب منها، غير أن منهم من زاد عليها وبالغ فيها، بصورة أدخل فيما عرب منها ما لم يكن منها، بل أدخل ألفاظاً عربية شمالية وجنوبية أصيلة في عروبته ما في طائفة

معربات الفارسية، مع أنها جاهلية عربية قديمة وردت في نصوص المسند، ومثل هذا الخلط في تغيير الحقائق وسلب الحقوق أمر يرفضه منهج البحث العلمي السليم، وإذا كان قد وقع وجرى تعميمه قديماً والتسليم به لأسباب معلومة فإنا لا نتصور قبوله في زمننا هذا زمن تطور منهج البحث العلمي لأن العمل العلمي يقوم على فكرة البحث عن الحقائق والطرق السليمة الموصلة إليها، وهذا يفرض على الباحث التريث وترك الاستعجال في إصدار الأحكام الناقصة.. فالادعاء – مثلاً – أن الكثير من الألفاظ الواردة في القرآن الكريم أو أمهات معاجم ومصادر العربية كالتي تتعلق ببعض الأمور الدينية أو التجارية أو الزراعية أو الصناعية أصلها إما عبري أو سرياني أو آرامي أو فارسي.. إلخ. ادعاء غير صحيح، حتى لو اعتبرناها كذلك، وجدنا أنه تدحض ادعاءهم، لأنها جميعاً ستعود للأصل الذي يطلق عليها علماء الأجناس واللغات: الأصل السامي، وهذا يعني أن أكثرها يشترك في أكثر الألفاظ والمسميات، فكيف إن قلنا إن السريانية وأخواتها هي لهجات تفرعت من العربية القديمة في زمن توحّد اللسان العربي وتفرقه، وشواهد الدراسات الميدانية التي تمت في مواقع أصحاب تلك اللهجات في جنوب جزيرة العرب – حديثاً – تؤكد حقيقة تفرعها من العربية القديمة إبان فترات التشتت والتمزق... ثم عن العربية التي اتخذها علماء اللغة القدامى معياراً للحكم على أن هذا اللفظ عربي أصيل وذاك معرب، لم يكن صحيحاً لأن اللغة التي بني عليها هذا المعيار لم تكن تمثل كل عربيات جزيرة العرب، لكونها ناقصة، حتى وإن قالوا إنها لا تمثل لسان القرآن الكريم، قلنا لهم إن عربية القرآن نفسه هي ليست لساناً واحداً لكونها تمثل كل ألسنة جزيرة العرب شمالها وجنوبها وشرقها وغربها لقوله تعالى ﴿بلسان عربي مبين﴾ أي أن كل ألسنة العرب هي داخلة في لسان القرآن الكريم والموجود فيما وضعتموه من معاجم ومصادر لا يمثل إلا ألسنة ست قبائل من قبائل قلب جزيرة العرب فقط، في حين نجد القرآن الكريم قد تحدث عن قبائل عاد وثمود ومدين

وغيرها من القبائل التي كانت تمثل ألسنتها العربية القديمة جداً، بل وذكره لها يعني أن شيئاً من ألفاظ ومسميات تلك العربية القديمة وردت في لسان القرآن الكريم، وكذلك تحدث عن الكثير من لهجات جنوب وشرق وغرب وشمال جزيرة العرب، وهذا كله يشير إلى أن ألسنتها قد وردت في القرآن الكريم، ولكنه لا يعني أنه لم يكن معروفاً في بعض جزيرة العرب الذين كانوا موجودين حين نزل القرآن الكريم، ولكنه لا يعني أنه لم يكن عربياً لمخالفته لهم – إن خالفهم – بل هو عربي لكون كل تلك القبائل عربية، ومنها تناسل من كانوا موجودين حين النزول أو بعده باعتراف الجميع.. وهذا كله يعني وجوب تتبع كل ما جاء – إن أمكن – في الألسن العربية جميعها.. بل ويشير هذا إلى هشاشة حجج المبالغين في وجود كثرة المغربيات في عربية القرآن، بحجة أن أصولها ترجع إلى أصول أعجمية، لأنا وجدنا الكثير من تلك الألفاظ والمسميات التي قالوا بتعريبها، وجدنا لها جذوراً وأصولاً عربية في أماكن متفرقة من جزيرة العرب، بل وجدنا الكثير منها لاتزال متداولة في ألسنة الكثير من قبائل جنوب جزيرة العرب، في الكثير من المواقع التي لم يصل إليها أحد عبر كل القرون الماضية، لذلك لا نستغرب إن وجدنا بعض الباحثين يضع تلك التأصيلات اللغوية في باب المعربات في قفص الاتهام، لأن الكثير من أولئك المؤصلين كانت تعوزهم وسائل البحث اللغوي من وثائقه التاريخية الأصيلة، لهذا نجدهم يعمدون إلى تحكيم حسهم وملكتهم اللغوية عند الحكم على اللغة إن كانت عربية أو أعجمية.

فكلمة: (طست) يصرون على تعريبها وعجمتها، رغم أن الكثير يعارض هذه العجمة والتعريب، ويصر على عروبتها، منهم الجوهري صاحب الصحاح، نجده يعيد كلمة (طشت) إلى أصل لسان قومها الناطقين بها بداية، فيقول (إن طست عربية.. أصلها «الطس» بلغة طيئ أبدلت إحدى السينين تاء للاستثقال فإذا جمعت أو صغرت ردت سينها، لأنك فصلت

بينهما بألف أوْ ياء، فقلت طسّاس أو طسيس)[1]. بل نجد صاحب القاموس المحيط يعيد اللفظة إلى مادتها اللغوية[2] التي أخذت منها – أصالة – وهي (ط س ت) ومع هذا كله بقي الكثير منهم على إصرار بأن [طشت] معربة أعجمية من (الفارسية) عربت عن كلمة [طشت] لذلك عابوا المطرزي حيث قال في المغرب: (الطشت مؤنثة، أعجمية لما عرفت أنها معربة، إنما الأعجمية لفظ [طشت]) وكذلك لم يصب في قوله: (والطس تعريبها، لأن الطس مرخم الطست كما أن طش مرخم طشت[3].. إنه تفسير هش! بل عجيب أن يبقى قولهم هذا مسلم به، لأن العربية لم تفلس حروفها من حرف الشين حتى يصبح وجوده بها دليلاً على عجمتها، إن نطقت بالسين دل على تعريبها وإن نطقت بالشين فهي أعجمية لأنها في الحالتين ليست عربية، نطقت بالسين أو بالشين.

منطق غريب والأغرب منه التسليم لهم لأنهم لا يملكون حجة لما يدعونه، ولا يعلمون كل ألسنة العرب، ولو علموه ما قالوه وحسبوه علماً، بل هو سخف، لأنهم لم يسمعوا كل ألسنة شمال جزيرة العرب ولم يعلموا شيئاً من لهجات جنوبها، فلو أنهم فعلوا لما قالوا ما ادعوه باطلاً.. ليتهم وصلوا جنوب جزيرة العرب! فلو فعلوا لكانوا زاروا المواقع التي كانت تتمركز بها قبائل طيئ قبل رحيلها إلى شمال وخارج جزيرتها قبل آلاف السنين، ولسمعوا أهل مواقع جبال العبادل والغمر وبني معين والنظير وغيرهم أنهم كانوا ينطقون – وإلى الآن – كلمة الطس هكذا (تشت)، ولسمعوا بعضاً من المواقع القريبة منهم كالقيوس وجبال القهر ينطقونها (الطشت) ومثلهم جبال الريث وهروب وما حولهم.. أما إن اتجهت شمالاً فستجد أهل جبال (فيفاء) وبني مالك ينطقون (الطس) هكذا (تست)، فهل صحيح بعد هذا الطس معربة أو أعجمية.. وهذا يعني أن معاييرهم التي ضبطوا عليها بيان المعرب من العربي لم تكن صحيحة لأنها لا تثبت عند التدقيق والتمحيص فمعيار أن

حرف (الزاي) لا يأتي بعد حرف الدال كلام غير صحيح لأن الكثير من قبائل جنوب جزيرة العرب لازالوا إلى الآن ينطقون نوعاً من (الآس) هكذا (الهذر)، وعلى هذا يكون حكمهم السابق غير صحيح، لأنه ناقص الاستقصاء، كذلك يقولون إن (اللام والراء) لا يجتمعان إلا في بعض الكلمات القليلة، وعلى هذا تكون الكلمات التي تأتي على ذلك هي معربة، وحجته أنه قليل، والقليل لا يشكل دليلاً على وروده في لسان العرب، وهذا غير صحيح، لأن القلة ليست دليلاً على النفي، بل هي دليل على وجود الكثرة وإن لم يُعلم ذلك في موقعك، لعلمه غيرك في موقعه.. إذاً فالمعربون لم تكن أحكامهم مبنية على منهج علمي صحيح، لأنهم لم يكن لديهم علم بكل لغات العرب، لذلك كانت أحكامهم في المعرب والأعجمي غير صحيحة، لأنها لا تثبت عند مناقشتها وتحليلها، فقولهم – مثلاً –: (إن وجود الأقسام الأعجمية في اللسان العربي هو على ثلاثة أقسام: قسم غيرته العربية وألحقته بكلامها فحكمه حكم أبنية الأسماء العربية الوضع نحو درهم وبهرج، وقسم غيرته ولم تلحقه بأبنية كلامها فلا يعتبر فيه ما اعتبر في سابقه، وقسم تركوه غير مفيد)(4).

ترى ماذا بقي بعد ذلك؟!! كل شيء جرى على اللسان العربي هو دخيل أعجمي ليس فيه شيء يثبت أنه أصيل فيها، حتى ما تعارفوا واصطلحوا على وضعه، هم أخذوه من أمة العجم.. ألم تكن لديهم قدرة لوضع دلالات لما تعارفوا على تسميته؟! إذن فالعرب أمة طارئة، لأن كل شيء فيها طارئ، حتى لسانها ليس به ما يؤكد أصالته!! هجمة شرسة لتجريد الأمة حتى من مقومات أصالتها، حرب منظمة، والغريب أنها مضت – ولازالت – كما خطط لها، مضت من دون أن يقف أمامها أحد، بل على العكس استقبلت بالترحاب والاستسلام، حتى وصلت لقمة ما خططت له!! ألا وهو إضعاف الأمة.. تمزيقها.. تعطيل معتقدها، بإضعاف التمسك بقرآنها الذي يحمل معتقدها.. بدءاً بالتشكيك في أصول مفرداته التي نزل بها، حتى

معانيه التي تشير إلى أنه لسان عربي، وليس بأعجمي لم تسلم.. لذلك راحوا يخلخلون حججه بضرب بناها وأسسها، بدعوى أنها ليست أصيلة في عروبتها، لأنها قامت على أسس أعجمية، وضعاً.. واشتقاقاً.. وصياغة، لذلك قالوا بمثل تلك الأقسام وغيرها مما ادعوه وخططوا له ليتسنى لهم بعد ذلك تفريغ اللسان العربي من أي محتوى يؤكد تلك الأصالة المدعاة في نظرهم سواء كان ذلك في دلالات المسميات الحضارية ومصطلحاتها، أو في نفس المواد اللغوية واشتقاقاتها، هي عندهم دخيلة أعجمية.. والغريب أنا رحنا تجاريهم ونتعاون معهم في تثبيت ما يريدون تثبيته، دون أن نمحص وندقق فيما قالوا، بل – للأسف – ذهب الكثير منا يشرعن ما قالوه حتى دون أن يسأل لِمَ فعلوا هذا؟ كما رأينا في لفظتي «طشت، ودرهم» وكذلك مهرجان.. وغيرها.. إلخ، وعلى ذلك قس كما في كلمة (آجور) التي حكموا عليها بالفارسية.. هكذا حتى دون أن يشيروا إلى الأسس التي انبنى عليها حكمهم رغم أن كل كتب التاريخ والآثار تقول: (إن المنقبين عثروا على لبن جاهلي في أماكن متعددة من جزيرة العرب، وكذلك عثروا على الطابوق – الآجر –)[5].. وإذا كان الفراعنة والسومريون والآشوريون والبابليون قد استعملوه منذ أقدم الأزمنة.. فلِمَ نصوا على أنه فارسي فقط؟ الآن من قال بفارسيته – الجواليقي – كان لا يعرف من شعوب الدنيا إلا فارس؟.. ولِمَ نص على تعريبها في العربية ولم ينص عليها في غير العربية؟ فإذا كانوا قد فعلوا ذلك لأنهم لم يكونوا من أصحاب الحضارات.. فهذا غير صحيح!! لأن للعرب كانت حضارات متعددة في أماكن متفرقة من جزيرتهم، لاسيما في جنوبها. وقد شهد التاريخ أنها كانت أرقى وأعلى درجة من حضارات من سموهم بالساميين[6].. صروحها لازالت شامخة إلى الآن، بل ولازال أصحاب مواقع تلك الحضارات يبنون بمادة الآجر إلى الآن وينطقونها (آجر، وآجور) والبعض منهم ينطقها حسب لهجة موقعه (ناجور) بقلب الهمزة الأولى (نون) وهو شائع في جنوب الجزيرة العربية إلى الآن.. فهل هذا يعني

أن شعوب جنوب جزيرة العرب نقلوها قبل خمسة آلاف سنة إلى ألسنتهم وعربوها، كما في حضارات معين ومن قبلهم؟ لا أظن أن ذلك صحيحاً لأن علماء الآثار يرفضون ذلك ويعللون رفضهم بعدة أسباب أهمها: «بعد لهجات جنوب جزيرة العرب عن مواطن أهل العجمة.. ثم برقي المتكلمين بتلك اللهجات وتقدمهم الحضاري، وهذا وغيره كان يمنعهم من فعل ذلك[7]، لذلك كانوا يبتكرون لأنفسهم الكثير من الأشياء وأسمائها، فكان طبيعياً أن تكون أسماء تلك الأشياء بلغة الصانعين لها[8] وهذا يعني أن كلمة (آجر) في العربية هي ليست معربة من الفارسية، بل هي عربية جنوبية، لأنا وجدنا هذه اللفظة منقوشة في الكثير من النصوص الجنوبية، التي نقشت بالمسند بلسان كاتبيها في تلك الأزمنة[9]، ومما يؤكد عربية جنوبيتها - أيضاً - أن الآلة التي كان الطيّانون يستخدمونها لعمل اللبن والآجور هي آلة يمانية لغة وصناعة كما ذكر علماء الآثار، وكانت تسمى (المِسْجة)[10] أو المسحة..

.. وبعد هذا كله ألا يفرض علينا أمننا القومي، وقبله معتقدنا الديني أن نتحرك لحماية لساننا الذي يحدد ملامح شخصيتنا بين الأمم؟ ألا نتحرك لإعادة وغربلة كل ما فعلته وأشاعته تلك الهجمات الشرسة نحو لغتنا وتنقيتها من كل ما ألصق بها؟ ألا نخرج بشيء من هذه الجلسات، على الأقل بنتيجة ترضي شيئاً من طموحاتنا نحو أجيالنا القادمة، لأن الرغبات موجودة، والتقنيات التي تعين على البحث وتسهل مهامه لم تكن متوفرة كما هي في عصرنا الحاضر، والمال والعقول متوفرة والحمد لله.

إذاً فلا ينقصنا إلا العزم والتخلص من عقدة الخوف التي تلاحقنا في كل شيء وفي كل مكان.

الهوامش

1) تحقيق المعرب، لابن كمال باشا، ص 134.
2) القاموس المحيط 2/22.
3) ابن كمال باشا، ص 60.
4) المزهر 1/269 وما بعدها.
5) جواد علي – المفصل – 8/700.
6) جواد علي – المفصل – 8/700.
7) جواد علي – المفصل – 8/700.
8) المرجع السابق 8/23.
9) المرجع السابق 8/23.
10) المرجع السابق 8/23.



القواميس والمعاجم اللغوية في الفكر العربي الإسلامي
دراسة في النشأة والتطور

عبدالله علي الفضلي(*)

التعريفات العلمية الشاملة للمعاجم:

كان للعرب دور كبير مشهود في تطوير الدراسات اللغوية والمعاجم والقواميس على أسس علمية منذ القرن الأول الهجري فقد ساهم رواد البحث اللغوي بدءاً بأبي الأسود الدؤلي ت 69هـ/689م ومروراً بالخليل بن أحمد الفراهيدي (100-170هـ/ 718-787م) وتلميذه سيبويه (ت 180هـ/797م) وأبي الفتح عثمان بن جني (ت 392هـ/1002م) وغيرهم ممن ساهموا في خدمة اللغة العربية بل وفي تطوير البحث اللغوي حيث أتوا بنظريات دقيقة ودراسات وصفية، بدأ علماء الغرب في اكتشاف بعضها بعد العلماء العرب المسلمين بأكثر ن عشرة قرون.

(*) أستاذ/ ناقد/ المغرب.

ما المعجم ؟ ومتى عرف معناه الاصطلاحي ؟

المعجم كتاب يضم أكبر عدد من مفردات اللغة مقرونة بشرحها وتفسير معانيها على أن تكون المواد مرتبة ترتيباً خاصاً، إما على حروف الهجاء، أو الموضوع. والمعجم الكامل هو الذي يضم كل كلمة في اللغة العربية مصحوبة بشرح معناها واشتقاقها وطريقة نطقها وشواهد تبين مواضع استعمالها.

ولا يطلق المعجم على غير هذا، فإذا جمعنا كل ألفاظ اللغة في كتاب ولم نصحبها بالمعاني فإنه لا يسمى معجماً، وكذلك لا يسمى معجماً إذا وضعنا فيه كلمات معدودة مشروحة، بل لابد وأن يكون المعجم كما عرفناه ووصفناه.

ولا ندري على وجه اليقين متى أطلقت كلمة «معجم» في اللغة العربية على هذه الكتب التي ترمي إلى جمع اللغة، ويمكن تتبع البدايات الأولى لهذه الكلمة من خلال المصادر المتوافرة التي يمكن أن تلقي أضواءً على هذا الموضوع.

قال ابن جني «اعلم أن «ع ج م» إنما وقعت في كلام العرب للإبهام والإخفاء وضد البيان والإفصاح، فالعُجمة الحُبسة في اللسان، ومن ذلك رجل أعجم وامرأة عجماء إذا كانا لا يفصحان ولا يبينان كلامهما.

والأعجم الأخرس أيضاً، والعجم والعجمي غير العرب لعدم إبانتهم أصلاً ثم أطلق عليهم هذا اللقب ولو أفصحوا وأبانوا. واستعجم القراءة لم يقدر عليها لغلبة النعاس. والعجماء البهيمة، لأنها لا توضح عما في نفسها. فَحلٌ أعجم يهدر في شقشقة لا ثقب لها فهي في شدقة ولا يخرج الصوت منها.

واتصل بهذا المعنى الصمت لما فيه من عدم الإبانة، فقيل استعجم الرجل سكت واستعجمت الدار عن جواب سائلها.

والموج الأعجم الذي لا يتنفس فلا ينضح ماء ولا يسمع له صوت.

وانتهى هذا الاتجاه بقولهم باب مُعْجم مُقفَل.

والعُجْمة هي الصخرة الصلبة تنبت في الوادي، والعُجومة الناقة الشديدة القوية على السير. ومع الصلابة والقوة يأتي الابتلاء والاحتمال فَعَجم فلاناً زاره وعجمت العودَ: عضضته لتعرف صلابته من رخاوته، والعواجم الأسنان وهي أداة العجم. وإذا قيل: أعجمت الكلام فإن معناه أوضحته وبينته، وكذلك أعجمت الكتاب أي أزلت عنه استعجامه.

وسميت المعاجم باسم آخر لا شك ولا غموض فيه، هو القواميس «مفردها قاموس» وأتاها هذا الاسم من تسمية معجم الفيروزآبادي بالقاموس المحيط. أي الواسع الشامل، فلما كثر تداول هذا المعجم في أيدي المتأخرين قصروا جهودهم عليه، اكتفوا بتسميته بالقاموس ثم اشتهر هذا الاستعمال حتى أصبح مرادفاً لكلمة معجم لغوي، وأطلق على جميع المعاجم اللغوية الأخرى المتقدمة والمتأخرة.

نبذة تاريخية:

متى عرفت كلمة المعجم ؟

لا نعلم على وجه الدقة متى أطلق المعجم على هذا الاستعمال، ولكن الذي نعلمه أن أول من استعمل الكلمة هم رجال الحديث، وأول ما عُرِف كان في القرن الثالث. فقد جاء في صحيح الإمام البخاري عنوان من تعبيره وقوله وهو باب تسمية من سمِّيَ من أهل بدر في الجامع الذي وضعه أبو

عبدالله على حروف المعجم والجامع هو أحد كتب البخاري (ويريد بأبي عبدالله نفسه وللبخاري التاريخ الكبير) رتب فيه أسماء الرجال على حروف المعجم مبتدئاً بالمحمدين وأول كتاب أطلق عليه اسم المعجم، هو معجم الصحابة لأبي يعلي أحمد بن علي بن المثنى بن يحيى بن عيسى بن هلال التميمي الموصلي الحافظ محدث الجزيرة، وقد ولد سنة 210هـ وتوفي سنة 307هـ وسمى كتابيه اللذين ألفهما في أسماء الصحابة (المعجم الكبير والمعجم الصغير ثم كثر إطلاقه واستعماله بين ما ألفه في الحديث وعنهم أخذه اللغويون).

جاء في مقدمة كتاب كشف الظنون لحاجي خليفة (في حديث أبي ذر رضي الله عنه قال: يا رسول الله أي كتاب أنزله الله على آدم عليه السلام؟ قال: كتاب المعجم. قلت: أي كتاب المعجم؟ قال: أ ب ت ث ج. قلت: يا رسول الله كم حرفاً؟ قال: تسعة وعشرون حرفاً).

ولعل إطلاق المعجم على الفهرس الذي يضم اللغة المشروحة المبوبة المرتبة ترتيباً خاصاً كان لأسباب أقربها أن الإعجام يزيل اللبس ويوضح المبهم وأن الكلمات تتألف من حروف المعجم.

متى بدأت المعاجم ومن هي الأمم التي سبقت في تأليفها ؟ وهل عرف العرب المعجم قبل غيرهم من الأمم ؟

لا شك أن العرب لم يكونوا أول من ابتكر تأليف المعاجم بل سبقتهم أمم بقرون قليلة مثل الآشوريين والصينيين واليونان(*).

فالآشوريون اهتموا باللغة ومفرداتها وقواعدها، وعرفوا المعاجم قبل العرب بأكثر من ألف سنة، فقد ابتكروا معاجم خاصة بلغتهم ذات ترتيب

(*) قبل الإسلام.

يغاير ما عرف عند العرب من ترتيب، فالآشوريون خافوا على لغتهم أن تضيع، فصنعوا معاجم دعتهم إليها الضرورة عندما تركوا نظام الكتابة الرمزية القديمة واستبدلوا به نظام الإشارات المقطعية أو الألفبائية ذات القيم الصوتية.

ولكن مرور الزمن أبهم عليهم معرفة النظام الجديد، فجمعوا مسارد (قوائم) وعرفوها بطريقتهم القديمة، وأعانهم على ذلك أن لغتهم السومرية القديمة لم تكن قد انمحت بعد لأن الكهنة كانوا يستعملونها في شعائرهم الدينية، جمعوا ألفاظها في مسارد محفورة على قوالب الطين، وأودعوها مكتبة آشور بانيبال الكبيرة التي كانت بقصر (قويو نجيك) في نينوى (668-625 قبل الميلاد) وقد وصل إليها الكشف العلمي فصارت مصدراً صحيحاً لتاريخ الآشوريين.

وعلى بعض الأقوال التي أيدتها الكشوف العلمية الأخيرة أن الآشوريين هم العرب القدماء، فإذا صح هذا فإن أسلاف العرب الأقدمين هم من أوائل من ابتكروا المعجم أو كانوا أول المبتكرين في هذا السبيل.

وعرف الصينيون المعاجم قبل العرب، ولديهم منها طائفة صالحة أقدمها معجم اسمه (يوبيان) Yu Pien وألفه كويي وانج Ku Te Wang وطبع سنة 530 بعد الميلاد. ثم معجم آخر اسمه شوفان Shwo Wan تأليف هونشن Hu-shin وطبع سنة 150 قبل الميلاد، وهما أساس معاجم الصين واليابان.

وعرف اليونان المعجم قبل العرب أيضاً، وذكر أتنيوس Athenacus خمسة وثلاثين مؤلفاً زعموا أنها قد تكون معجمات، وقيل: (زعموا) لأن هذه الكتب جميعها مفقودة، ومن الصعب البت في أنها معجمات، ولكن الثابت مما وصل إلى الخلف من المخطوطات التي قام علماء أوروبا بطبع أكثرها أن

اليونان وضعوا معاجم، بعضها على الحروف الأبجدية، وأكثر من وضعوا هذه المعجمات من علماء جامعة الإسكندرية في عهد البطالسة وبعدهم، وكان بعض هذه المعاجم خاصاً مقصوراً على مفردات بعض الخطباء أو المفردات الواردة في كتب أفلاطون الفلسفية أو الخطباء الأتيكيين العشرة، أو كتب أبقراط الطبية، وبعضها لغوي.

وأقدم المعاجم أو الكتب اللغوية في اليونانية – واللاتينية أيضاً – كانت مجموعة من الغريب من الألفاظ والعبارات، وكانت مقصورة على مؤلف أو كتاب.

وأقدم المعجمات اليونانية القديمة معجم يوليوس بولكس Yulius Polluxوهو كالمخصص لابن سيده، مرتب على المعاني والموضوعات، ومعجم هلاديوس Helladius السكندري، وكان في القرن الرابع الميلادي.

وأقرب هذه المعاجم شبهاً بالمعجم العصري: معجم فاليريوس فيرلكس Valerius Flaccus وكان في عهد الإمبراطور أغسطس – وفي أيامه ولد سيدنا المسيح عليه أفضل الصلاة وأتم التسليم – وعنوانه (في معاني الألفاظ) ومايزال موجزه باقياً حتى الآن.

وألف هزيشيوس السكندري Hesyehius في القرن الرابع الميلادي معجم اللهجات والمحليات ومعجم ما اتفق لفظه واختلف معناه لامونيوس السكندري Ammonius. ووضع أريون الطبي Arion of thebts وهو من أهل طيبة في مصر وقد عاش بين 390 و460 بعد الميلاد ألف معجماً في الاشتقاق وقد طبعه أحد العلماء في ليبزج سنة 1820م.

هذا بعض ما عرف من تاريخ تأليف المعجمات في الأمم غير العربية.

أما العرب في عصورهم الجاهلية فلم يعرفوا المعاجم لأنهم كانوا أمة

أمية ولم تكن حاجتهم داعية إلى تأليف معجم حتى جاء الإسلام فدعت الحاجة إلى أن يسألوا عن معاني الكلمات ذات الاصطلاح الجديد كما كانوا يسألون عن بعض الكلمات التي استغلق عليهم فهم معناها.

دوافع وعوامل وأسباب تأليف المعجمات العربية:

في البداية كان هناك سببان رئيسيان للاهتمام بتأليف وإنشاء المعاجم اللغوية الأول العامل القومي العربي الإسلامي حيث نشأة الثقافة العربية نفسها فالقواميس اللغوية التي تؤدي وظيفتها في الفكر القومي العربي الإسلامي هي في نفس الوقت جزء من هذا الفكر تتأثر بكل العوامل التي تؤثر فيه وكان العرب يهتمون بلغتهم اهتماماً شديداً(*) وهناك شواهد تاريخية كثيرة على أن اللغة العربية كانت بالنسبة للعرب أمراً يعتزون به ويحرصون على نقائه وينتقصون من يخطئ فيها أو يخرج على أصول الاستعمال المتبعة فيها.

والعامل الثاني هو عامل ديني عندما جاء الإسلام ازداد الاهتمام باللغة العربية، واكتسب بعداً جديداً وهو البعد الديني لأن القرآن والحديث النبوي هما المصدر الأساسي لهذا الدين جاءا باللغة العربية ولعل هذا البعد الجديد كان أبعد أثراً في نمو الثقافة العربية والإسلامية بصفة عامة حيث نشأت القواميس اللغوية وتطورت في كنف هذه الثقافة وعلى هداها وقد ظهر اهتمام جديد بتنمية الفكر العربي بين المسلمين غير العرب الذين دخلوا في هذا الدين أمة بعد أمة وشعباً بعد شعب لاسيما أن كثيراً من هؤلاء المسلمين قد اتخذوا اللغة العربية لغة أساسية أو شبه أساسية بدلاً للغتهم الأولى أو معها بل إن هؤلاء المسلمين غير العرب قد أسهموا في وضع القواميس العربية وقدموا في ذلك جهوداً بارزة.

(*) بعد ظهور الإسلام وبدء حركة التدوين.

وقد اتسعت الثقافة العربية الإسلامية اتساعاً كبيراً، وكانت تقوم في أول الأمر على الدراسات الدينية والعربية، بما فيها علوم التفسير والحديث والفقه والأصول والتوحيد، والنحو والصرف والعروض والأدب والبلاغة والنقد. ثم امتدت فغطت الفلسفة والمنطق وعلوم الطب والطبيعة على اختلاف أنواعها وأصبحت بعد فترة غير طويلة ثقافة متكاملة تغطي كل نواحي الدراسة والبحث والمعرفة في وقتها.

ومن الطبيعي أن الثقافة بهذه السعة، وعلى هذا المستوى من النمو والتطوير لابد أن تواجه مشكلات البحث، وأن ينشئ أصحابها الأدوات التي تذلل هذه المشكلات. وقد كان البحث في دلالات المفردات العربية والطريقة الصحيحة لنطقها، والاستخدامات المتعددة لها، من أول الأمور التي اهتم بها علماء العربية هذا فضلاً عن حصر المفردات العربية نفسها. وظهرت القواميس الأولى لخدمة الحاجات الأساسية، وعبر عن ذلك أصحاب هذه المعاجم المبكرة في المقدمات التي صدروا بها تآليفهم.

وقد بقيت هذه الحاجات الأساسية عاملاً دائماً في ظهور القواميس العربية من بعد، ولكن حاجات أخرى متنوعة صحبتها أو أضيفت إليها كلما اتسعت الثقافة وازدادت حاجات البحث، فقد ازداد الاهتمام مثلاً بمعرفة الاستعمالات الأدبية للمفردات العربية ومعانيها البلاغية وظهرت لذلك عدة قواميس ومراجع لغوية يمكن إلحاقها بالقواميس. واهتم آخرون بتحديد أمهات المعاني في المواد اللغوية لتكون مقياساً في تطور الدلالات وتعددها داخل المادة الواحدة واهتم غيرها بتحديد المفردات الداخلية في اللغة العربية وجمعوا عديداً من القواميس والمراجع اللغوية لخدمة هذه الحاجة ولما انتشر اللحن والخطأ بين المتكلمين بالعربية تخصص بعض العلماء في جمع هذا اللحن وتنظيمه في قواميس ومراجع لغوية تحذيراً منه أو تصحيحاً له. إذن

أهم المعاجم التي ظهرت لتلبية الحاجات الأساسية كانت معاجم معانٍ لغوية ومعاجم دلالات لغوية ومعاجم مفردات دخيلة.

1) ومن أمثلة القواميس التي ظهرت للبحث في دلالات المفردات العربية والطريقة الصحيحة لنطقها والاستخدامات المتعددة لها هو قاموس (**العين**) للخليل بن أحمد (ت 786م) و(**جمهرة اللغة**) لابن دريد (ت 933م) و(**تهذيب اللغة**) للأزهري (ت 980م).

2) وفيما يتعلق بقواميس المعاني والدلالات اللغوية والمفردات الدخيلة ظهر قاموس (**الصحاح**) للجوهري (ت 1003) و(**المحكم**) لابن سيده (ت 1069م) و(**العباب**) للصاغاني (ت 1252م) و(**لسان العرب**) لابن منظور (ت 1312م) و(**القاموس**) للفيروزآبادي (ت 1415م) و(**المحيط**) للبستاني (ت 1883م) و(**أقرب الموارد**) للشرتوني (ت 1912م).

3) أما القواميس التي تناولت واهتمت بمعرفة الاستعمالات الأدبية للمفردات العربية ومعانيها البلاغية كان أول النماذج لهذه الحاجة هو قاموس (أساس البلاغة) للزمخشري (ت 1124م) الذي بين دلالة الكلمة وكيف يكون استعمالها (دلالة لغوية ودلالة بلاغية) فهو غير قاموس أساسي كامل ولا يحصر اللغة العربية كاملة بل يبين المعاني البلاغية للمفردات.

4) أما العلماء الذين اهتموا بتحديد أمهات المعاني في المواد اللغوية فقد مثلها معجم (مقاييس اللغة) لابن فارس من القرن العاشر الميلادي.

5) وهناك من العلماء من اهتم بتحديد المفردات الداخلية في اللغة العربية وجمعوا عديداً من القواميس والمراجع اللغوية لخدمة هذه الحاجة وكان أول النماذج لهذه الحاجة الإضافية هو كتاب (المُعرب من الكلام الأعجمي على حروف المعجم) للجواليقي (ت 1144م).

وهناك ثلاث حاجات إضافية لكل منها قيمة وظيفية هامة فهي تخدم

مواقف هامة في البنية الثقافية وقد ظهرت هذه الحاجات منذ وقت مبكر في الفكر العربي وكان لابد من الاستجابة لها في اللغة العربية التي وصلت لهذه الدرجة من النضج والانتشار، وتمثلت الحاجة الأولى في تلك القواميس والمراجع اللغوية التي تكون اللغة العربية طرفاً فيها مع لغة أخرى أو أكثر فقد التقت هذه اللغة بعدة لغات (قواميس ثنائية اللغة).

واحتاج الباحثون إلى تبادل الترجمة بينها وبين العربية أخذاً وعطاءً ومن هذه اللغات العبرية والسريانية والفارسية والتركية.

ومن بواكير النماذج لهذه الحاجة الإضافية معجم (**السامي في الأسامي**) للميداني (توفى 1124م) و**معجم عربي فارسي للزمخشري**.

أما الحاجة الثانية لظهور هذه القواميس فقد تمثلت في قواميس المفردات والاستخدامات المألوفة والشائعة فقد أدرك اللغويون وأصحاب المعاجم في الثقافة العربية أن المفردات الغربية والمواد النادرة والاستعمالات الخاصة تشغل في اللغة العربية قدراً غير قليل. ومنها أن هناك من المؤلفين اللغويين كان يأتي إلى أحد القواميس الأساسية الشاملة فيختصره أو يختار منه.

وأول النماذج لهذا الاتجاه هو ما فعله محمد بن الحسن الزبيدي (ت 989م) حيث اختصر معجم العين للخليل بن أحمد (ت 786م) وأصبحت بعد ذلك سنة متبعة تمت مرات عديدة بالنسبة لصحاح الجوهري (ت 1002م) و(**مختار الصحاح**) للرازي (توفى 1261م) و(**القاموس المحيط**) للفيروزآبادي (توى 1415م).

أما الاتجاه الثاني فقد اهتم بمجال معين من مجالات العلوم فيقوم بجمع المفردات التي يكثر ترددها والاستخدامات الشائعة في مجاله، وأول

النماذج لهذا الاتجاه الإنشائي هو قاموس (**المُغرب في ترتيب المعرب**) للمطرزي (ت 1213م) وكان هذا المؤلف أحد علماء الحنفية فجمع هذا القاموس المختصر خدمة للحاجات الشائعة ولاسيما بين علماء الأحناف ويساويه في هذه الناحية قاموس (**المصباح المنير**) للفيومي (ت 1368م) وقد سار في هذا الاتجاه في العصر الحديث (**المعجم الوسيط**) الذي أصدره مجمع اللغة العربية بالقاهرة في مجلدين بين عامي 1960-1961م(*).

وهناك اتجاهات متعددة سلكها العلماء في وضع القواميس التي تستجيب لمعالجة المفردات التي وردت في القرآن والحديث.

من بواكير النماذج في هذا الاتجاه (المفردات في غريب القرآن) للراغب الأصفهاني (ت 1109م)، و(الفائق في غريب الحديث والأثر) للزمخشري (ت 1124م)، ومنها أيضاً (المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم) الذي وضعه محمد فؤاد عبدالباقي عام 1936م.

ومن العوامل الإضافية التي أدت إلى تأليف المعجمات العربية ما يلي:

كان القصد من تأليف المعاجم وكتب اللغة هو حراسة القرآن الكريم من أن يقتحمه خطأ في النطق أو الفهم وحراسة اللغة العربية من أن يقتحم حرمها دخيل لا ترضى عنه العربية وصيانة هذه الثروة من الضياع بموت العلماء ومن يحتج بلغتهم، فكما أن كتابة المصحف الكريم كانت بسبب استمرار القتل في الصحابة حفظة القرآن الكريم والخشية من أن يضيع شيء منه فكذلك دونت اللغة العربية بواسطة المعجمات والكتب اللغوية خشية من أن تضيع بعض موادها.

والسبب الأول الذي دعا العلماء إلى العناية باللغة العربية هو فهم

(*) سيأتي الحديث عنه لاحقاً.

القرآن الكريم، وفهم القرآن الكريم لا يتأتى إلا إذا عرفنا كلماته، حيث تضمن القرآن الكريم كثيراً من الغريب والنوادر، وكثيراً من الألفاظ التي استُغلقت معانيها على الصحابة من العرب كعمر بن الخطاب وعبدالله بن عباس حيث لم يقع لعمر معنى الأبًا في قوله تعالى (وفاكة وأبًا) ولابن عباس معنى كلمة (فاطر).

وكان العرب يستعينون بالشعر وكلام العرب لبيان معاني القرآن وكانوا يحرصون على أن يستوعبوا من كلام العرب كثيراً حتى يستطيعوا بهذه المصادر أن يفسروا ألفاظ القرآن الكريم ومن ثم يفهمون معاني آيات الله البينات، وكان أول اتجاه للعناية اللغوية هو رغبة دينية محضة ولهذا نسب إلى ابن عباس (**كتاب غريب القرآن**).

ولعل هذا السبب الذي حمل النحويين أن يعنوا بالنحو ليبعدوا عن اللسان الخطأ في تلاوة القرآن الكريم فحرسوه بالقواعد النحوية.

ومن العوامل والدوافع التي دعت إلى تأليف كتب اللغة والمعجمات هو كثرة الأمم ذات الألسنة غير العربية التي دخلت في الإسلام واتخذت العربية لغتها. وخشي العلماء أن يدخل القرآن ما ليس من كلام العرب فأقاموا من أنفسهم حراساً على العربية يحفظونها ويبعدون عنها الدخيل.

البدايات الأولى لطبيعة المعاجم العربية:

يعد ابن عباس أول من حمل راية المعجم العربي فقد وقف على لغات العرب وأسرارها ودلالات مفرداتها ومعرفة غريبها ونوادرها وعلى أشعار العرب وخطبهم وأمثالهم وقد أعانه علمه الواسع باللغة العربية أن يفسر لسائليه كلمات اللغة العربية تفسيراً لغوياً دقيقاً وينسب إلى ابن عباس كتاب غريب القرآن وكان مفسراً لغوياً عالماً بأسرار اللغة واقفاً على مفرداتها

ومعاني هذه اللغات. وقد وضع ابن عباس نواة المعجم العربي سواء في غريب القرآن أو التفسير الأكبر.

وإلى جانب ابن عباس ظهر رجل آخر سار على نهج ابن عباس هو آبان بن تغلب بن رياح الجريري مولى بني جرير وكنيته أبو أميمة وقد (توفي سنة 141هـ) وكان قارئاً فقيهاً ولغوياً وكان إماماً عظيم المنزلة.

وإذا كان ابن عباس ثم أبان بن تغلب صنعا (نواة) المعجم والتأليف اللغوي وكانا من الفاتحين الرواد، فإن الخليل بن أحمد الفراهيدي يعد بحق أول من صنف (معجماً) جديداً بهذا الاسم، لأنه جمع ألفاظ اللغة وشرح معانيها ورتبها علمياً.

وإذا كان الخليل مسبوقاً عن بعض الأمم في هذا السبيل فإن من الحق أن نذكر أنه لم يك مقلداً أحداً أو ناهجاً على طريق سابق، بل كان مبتكراً ومخترعاً في الفكرة والمنهج والترتيب، ومعجمه معجم حق، أما المعاجم التي عرفت في اليونان والصين وعند الآشوريين فتعد معاجم خاصة لا عامة لا تصل إلى مرتبة كاتب الخليل وفوق هذا لم يقصد أحد من مؤلفي تلك المعجمات – باستثناء الصين – إلى حصر اللغة وشرح كل ما استطاع من مفرداتها كما صنع الخليل.

وكان العرب هم أول من وضعوا معجمات كاملة دقيقة مستوعبة، وأول من وضعوا معجمات من أصحاب اللغات الحية، وأول من اشتغلوا باللغة وعلومها وفنونها، واستوعبوا كل ذلك أجمل استيعاب، فألفوا معاجم أسماء الرجال والنساء، وسموها كتب الطبقات، وأفردوا لكل طائفة طبقة، فهناك طبقة النحاة، واللغويين وطبقة القراء وطبقة المحدثين وطبقة الأدباء والشعراء والكتاب والعلماء والصوفية والخطاطين والحفاظ والصحابة والتابعين والمفسرين والأطباء والحكماء والفقهاء والأولياء والرواة والخواص والمتكلمين

والمتحدثين والنساك والنسابين والفرسان والحنفية والشافعية والحنابلة والمالكية وغير ذلك مما يتصل بهذا اللون من المعاجم كما ألفوا معاجم في أسماء البلدان والغريب في القرآن والحديث والنوادر والفقه والحديث واللغات والمعرب والدخيل والهمز ولغات القبائل والحيوان والنبات والإنسان ولحن العامة ولحن الخاصة والاشتقاق وطبقات الخيل والفحول ومعاجم اللغة.

وقد اتسع نطاق التأليف اللغوي وتعددت أنواع المعجمات على مر الزمن وأصبح لكل فن معجم بل صار للفن الواحد معجمات.

تنوع المعاجم اللغوية:

المعاجم أو المراجع اللغوية متنوعة بتنوع الاهتمامات اللغوية وكلمة معجم هي المقابل العربي لكلمة Dictionary الإنجليزية المشتقة من Dictio اللاتينية والتي تعني الكلمة أو العبارة، ويعرف معجم shorter oxford English dictionary المعجم بأنه الكتاب الذي تناول مفردات لغة ما، حيث يبين طريقة كتابة هذه المفردات وطريقة نطقها، ومعانيها واستخداماتها ومرادفاتها واشتقاقها وتاريخها، أو بعض هذه الجوانب على الأقل. وإذا كانت الموسوعات تهتم بالموضوعات فإن المعجمات إنما تهتم في الأساس بالكلمات والمفردات وترد هذه المفردات وفقاً لترتيب معين وعادة ما يكون هجائياً، وهناك بعض الكلمات الإنجليزية المرادفة لكلمة Dictionary مثل Glossary, Vocabulary, Lexico أما في العربية فإن كلمة قاموس التي استخدمت في عنوان أحد المعاجم القديمة (القاموس المحيط) فقد أصبحت علماً على هذه الفئة من الأوعية المرجعية حيث تستعمل الآن تبادلياً مع كلمة (معجم).

والمعاجم بكل أنواعها من أهم أدوات الخدمة المرجعية السريعة

ولأغراض هذا العرض الموجز نقسم المعاجم إلى فئتين رئيسيتين، المعاجم أحادية اللغة والمعاجم متعددة اللغات أو معاجم الترجمة، وتنقسم الفئة الأولى بدورها إلى:

أ) معاجم المفردات.

ب) معاجم المعاني.

ج) معاجم النطق.

د) معاجم الألفاظ العامية.

هـ) معاجم التعبيرات والاستعمالات.

و) معاجم النصوص.

ز) معاجم المختصرات والأسماء الاستهلالية.

ح) معاجم الدخيل والمستعار.

ط) معاجم الألفاظ المهجورة.

ي) المعاجم المعيارية.

أما الفئة الثانية فنقسمها إلى:

أ) المعاجم الشاملة.

ب) المعاجم المتخصصة.

التبويب والتجنيس في المعاجم اللغوية العربية:

معاجم المفردات:

التراث العربي غني بالمعجمات بوجه عام والمعجمات اللغوية بوجه خاص، وقد مرت طرق ترتيب مداخل المعجمات اللغوية العربية بعدة مراحل

بدأت بالترتيب الصوتي أو وفق مخارج الحروف كما هو الحال في كتاب (العين) للخليل بن أحمد الفراهيدي، ثم الترتيب وفقاً للحرف الأخير مثل (الصحاح) للجوهري و(لسان العرب) لابن منظور (والقاموس المحيط) للفيروزآبادي، والترتيب وفقاً للحرف الأول كما هو الحال في (أساس البلاغة) للزمخشري، ثم محاولات إعادة ترتيب بعض المعجمات القديمة مثل (القاموس المحيط)، و(مختار الصحاح)، و(لسان العرب)، وأخيراً المحاولات الجارية على ساحة صناعة المعجمات العربية المعاصرة وخاصة في لبنان والرامية لترتيب المداخل وفق الحرف الأول مع مراعاة حروف الكلمة كاملة دون تجريد.

ومن أشهر معاجم المفردات العربية المتداولة الآن:

1) الصحاح في اللغة - أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري/ تحقيق أحمد عبدالغفور عطار. القاهرة 1950م 6 مج.

وهو من أوائل المعاجم الهجائية العربية حيث ابتدع مؤلفه ما يعرف بطريقة التقفية أي الاعتداد بالحرف الأخير من المدخل إذ تتوالى المداخل في هذا الحرف كما تتوالى القوافي في القصيدة ووفقاً لهذا النظام يقسم الجوهري معجمه إلى 28 باباً أي بعد حروف الهجاء ثم يجزئ كل باب إلى 28 فصلاً وكل من الأبواب والفصول يحكمها النسق الهجائي والباب لأواخر المدخل والفصل لأوائلها. فباب الباء يشتمل على كل المداخل المنتهية بالباء وترتب المداخل في الباب هجائياً وفقاً للأحرف الأولى (الفصل) مثل أرب، جلب، رقب، ضرب، عقب، كتب، نحب، هرب... إلخ. فإذا كنا نبحث عن كلمة وراق مثلاً فإننا لا نبحث عنها تحت الواو وإنما نجرد الكلمة ونردها إلى أصلها (ورق) ثم نبحث عنها في باب القاف فصل الواو. وكذلك الحال بالنسبة لكلمة مكتبة فلا نبحث عن معانيها تحت الميم وإنما نردها إلى أصلها

(كَتَبَ) ونبحث في باب الباء فصل الكاف، وهكذا..

وعلى الرغم من اقتصار هذا المعجم على الصحيح من الألفاظ فإنه يتسم بالشمول والاستيعاب والحرص على بيان موقف اللفظ والتحقق إذا ما كان اللفظ ضيقاً أو مهجوراً أو من المعرب أو العامي أو المولد.

2) معجم لسان العرب / لابن منظور:

وقد طبع في بيروت عن دار صادر 1968م في 15 مج وهو من أضخم المعاجم العربية التي يهتم بالمفردات اللغوية وأغزرها مادة وأكثرها استطراداً، وهو لا يختلف في ترتيبه عن معجم الصحاح للجوهري.

3) القاموس المحيط / للفيروزآبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب:

وقد صدر بالقاهرة عن المطبعة التجارية 1938م في 4 مجلدات، هذا المعجم متأثر إلى حد بعيد بصحاح الجوهري ويمتاز بكثافة مادته حيث تفوق على ما جاء في الصحاح ولا تقل عن مواد لسان العرب، فهو يمتاز بتقديم الفصيح والمشهور على النادر والمهجور.

وقد نشأت القواميس اللغوية في الفكر العربي وتطورت في إطار الدوافع وعلى ضوء الحاجات التي مر ذكرها في الفقرات السابقة، وقد تبين أن هناك منهجين مختلفين في تجميع القواميس والمراجع اللغوية في الفكر العربي.

وقد بدأ أول المنهجين قبل الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 786م) أبو القواميس العربية ويتمثل هذا المنهج في خط النوادر والكتيبات التي كان يتناول كل منها موضوعاً ضيقاً وفيه يجمع المؤلف المفردات اللغوية النادرة أو المألوفة حول هذا الموضوع ويأتي بها غالباً في سياق النصوص التي ودت فيها شعراً أو نثراً.

ومن نماذج هذا المنهج كتاب (**فقه اللغة للثعالبي**) (ت 1038) وقد حظي بشهرة بالغة بين الباحثين لأنه اتسع ليشمل كل مفردات اللغة العربية تقريباً، وفي هذا الإطار فقد ظهر كتاب (**المخصص**) لابن سيده (ت 1066) وهو أهم كتاب على الإطلاق وكان ابن سيده عالماً عربياً مسلماً كفيفاً عاش في بلاد الأندلس ووهب كل ذكائه وعبقريته لخدمة اللغة العربية وقواميسها، وقاموسه هذا هو الذي سار على هديه أحدث القواميس في العصر الحديث(*).

ويُخصص في هذا النوع من القواميس موضوع باب مفرد أو باب مركب تحته عدة فصول حسب الحاجة ومن أجل ذلك سميت هذه الطريقة طريقة التبويب.

أما المنهج الثاني فإن الخليل بن أحمد هو أول من فتح الطريق إليه وسار فيه شوطاً من أذكى الأشواط وإن لم يكن أبقاها، حيث ترك الخليل الطريقة المنطقية بأساسها الاستقرائي في تجميع مواد اللغة ومفرداتها (دخيلة ومعربة ومولدة) واصطنع الطريقة الهجائية بأساس رياضي من عنده هو، وفي هذه الحالة تتجانس المفردات والمواد في الحروف المكونة لها ومن أجل ذلك سميت هذه الطريقة طريقة التجنيس وقد عاش هذا المنهج الذي بدأه الخليل منذ حوالي اثنى عشر قرناً حتى الآن.

ولكي نبين الفرق بين المنهجين يمكن إيجاز ذلك كما يلي:

أولاً: أن اللغة العربية يوجد فيها ما يمكن أن يسمى (الأم اللغوية) ثم (المادة اللغوية) ثم (المشتق اللغوي) أو المفرد، فالأصوات الثلاثة مثلاً (العين واللام والباء) تكون أماً لغوية في اللغة العربية وهناك ست صور عقلية رياضية قد توجد عن الاستقراء وقد لا توجد لاجتماع هذه الأصوات الثلاثة

(*) من أمثلة هذا النوع من القواميس ما أصدره عبدالفتاح الصعيدي وحسين يوسف موسى في مدينة القاهرة سنة 1939م تحت عنوان الإفصاح في فقه اللغة.

في اللغة العربية (ع ل ب، ع ب ل، ل ب ع، ب ع ل، ب ل ع) وكل صورة منها تمثل (مادة لغوية) إذا سمعت من العرب، فإذا أخذنا مادة (ل ع ب) فإن لعب لاعب، ملعب، يلاعب كلها مشتقات لغوية أو مفردات من هذه المادة.

ثانياً: ترتيب الحروف في اللغة العربية له صورتان: الأولى: كتابية وهي (أ، ب، ت، ث، ج، ح، خ، د، ذ، ر، ز،....... إلخ ي) والثانية: صوتية وهي (ء، ع، ح، هـــ، خ، غ، ق، ك، ج، ش، ض، ص، س، ز، ط، د، ت، ظ، ذ، ث، ل، ن، ف، ب، م، و، ي، أ). ومدارس هذا المنهج بعد ذلك مسماة بأسماء أشهر من عرفوا بها وهي:

أ) **مدرسة الخليل بن أحمد الفراهيدي** (ت 786م): وتبدأ وحدات التنظيم فيها بالأم اللغوية وهي داخل كل أم ما سُمع عن العرب من المواد اللغوية التي تدخل في نطاق تقلباتها الرياضية وترتب الوحدات فيما بينها أولاً، بحسب عدد الأصوات وطبيعتها، ثم بحسب الهجائية الصوتية التي تمثل مخارج الحروف من الحلق والفم وقد استمرت طريقة هذه المدرسة سائدة حوالي قرنين، حيث جاء الخليل بالأم اللغوية مثل (ر ك ب، ب ر ك، ك ر ب) حينما جمع في هذا القاموس ثلاثة عشر مليون مشتق لغوي من أصل 12 ألف أم لغوية.

ب) **مدرسة الجوهري** (ت 1003م): وتبدأ وحدات التنظيم فيها بالمادة اللغوية مباشرة وترتب على أساس الهجائية الكتابية المألوفة باعتبار الحرف الأخير من المادة ثم الحرف الأول مثل (ر ك ب)، ثم يبدأ بالحرف الأخير (ب ك ر) وتسمى الأم، ويمكن تشكيلها على 6 صور مختلفة مثل (ب ر ك، ك ر ب، ر ب ك، ك ب ر، ب ك ر، ر ك ب).

ج) **مدرسة الزمخشري** (ت 1144م): مثل المدرسة الثانية تبدأ وحدات التنظيم فيها بالمادة اللغوية وترتب على أساس الهجائية الكتابية المألوفة ولكن

باعتبار الحرف الأول فالثاني فالثالث من المادة اللغوية، وقد تعاصرت المدارس الثلاث لبعض الوقت ثم سادت المدرسة الثالثة وحدها.

ومن أمثلة هذه المدارس ما ظهر في لبنان في القرن العشرين من قواميس، الأول: بعنوان (**المرجع**)، معجم وسيط علمي لغوي فني مرتب وفق المفرد بحسب لفظه، لعبدالله العلايلي، وذلك عام 1963م. والثاني: بعنوان (**الرائد**)، معجم لغوي عصري ورتبت مفرداته وفقاً لحروفها الأولى ونشرته دار العلم للملايين ببيروت سنة 1965م.

وكان معظم رجال المعاجم يتبع المنهجين أو الطريقتين في التبويب والتجنيس. فابن سيده (ت 1066م) أشهر المعجميين العرب بالأندلس وضع كتابه (**المحكم**) الذي اتبع منهج التجنيس وكتابه (**المخصص**) الذي يسير على منهج التبويب. فالقواميس المبوبة تخدم الباحث حين يريد أن يتحدث أو يكتب في موضوع معين فتمده بكل المفردات المتصلة بموضوعه أو بأهمها وتساعد على الاختيار الدقيق للكلمة الملائمة، وبعبارة أخرى إنها تساعد وتخدم الباحث حين يواجه أحد المعاني ويريد أن يعبر عنه تعبيراً دقيقاً موفقاً. ومن أجل ذلك اشتهرت بين العرب باسم (قواميس المعاني). أي أنها تخدم الباحث حين يواجه أحد المفردات أو الألفاظ. ومن أجل ذلك اشتهرت أيضاً بين العرب باسم معاجم الألفاظ.

وليس هناك فرق واضح بين القواميس المبوبة والقواميس المجنسة في اللغة العربية من حيث المادة المقدمة في كلا النوعين، وإنما الفرق هو في منهج التنظيم. ومع ذلك فقد جرى العرف في اللغات الأخرى وفي اللغة العربية إلى حد ما أن كلمة قاموس Dictionary حين تطلق فإن الذهن ينصرف إلى المعاجم المجنسة أو قواميس الألفاظ.

ويعد قاموس تاج العروس من جواهر القاموس الذي ألفه المرتضى

الزبيري محمد بن محمد وطبع بالقاهرة سنة 1890م هو من أوسع المعاجم العربية حيث يقارب معجم لسان العرب في الحجم ويشتمل على حوالي 120 ألف مادة، ويتخذ من القاموس المحيط أساساً له من حيث الترتيب ويمتاز بذكر المعاني المجازية وإيراد الكلمات العامية. ومن أمثلة المعاجم العربية الحديثة محيط المحيط لبطرس البستاني وقطر المحيط لنفس المؤلف وأقرب الموارد لسعيد الخوري الشرتوني والبستان لعبدالله البستاني والمنجد للويس المعلوف ومعجم متن اللغة لأحمد رضا والمعجم الوسيط لمجمع اللغة العربية بالقاهرة والمعجم الوجيز وهو أحدث ثمار الجهود المتواصلة لمجمع اللغة العربية بالقاهرة وأخيراً المعجم العربي الأساسي الذي أصدرته المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم.

معاجم المعاني:

على عكس معاجم المفردات، فإن معاجم المعاني أو معاجم المترادفات والأضداد تهتم بالأفكار والمفاهيم وتعتبرها الأساس الذي تدور حوله المعالجة. وفي الوقت الذي نلجأ فيه إلى معاجم المفردات بحثاً عن معاني كلمة معينة فإننا نلجأ إلى معاجم المعاني بحثاً عن أنسب الكلمات للتعبير عن أفكار أو معانٍ معينة.

أما القواميس المجنسة فإنها تخدم الباحث حين يواجه أحد المفردات ويريد أن يعرف عنه جانباً أو آخر من الجوانب اللغوية كطريقة نطقه أو اشتقاقه أو استخدامه أو غير ذلك من المعلومات اللغوية أو ما في حكمها.

معاجم الألفاظ الموسوعية:

إن معاجم الألفاظ تقوم بمهمة حصر المفردات في اللغة العربية وترتيبها بالألفاظ نفسها ومشتقاتها ومعانيها، فمثلاً عند البحث عن لفظ ما مثل آلاء فنبحث عن معنى له، وكيف تم اشتقاقه وكيف نظمت مادته.

أما معجم الألفاظ الدخيلة فتحصر مفردات الكلمات الدخيلة على اللغة العربية.

وفيما يتصل بمعاجم المعاني فهي تتناول مستويات معينة من الكلمات وتبين معناها أو نبحث فيها عن معاني كلمات مثل (الديباج).

نماذج من معاجم الألفاظ:

1 - تفصيل آيات القرآن / جول لابوم (مستشرق فرنسي):

وهو عبارة عن كشاف موضوعي لألفاظ القرآن الكريم ترجمه للعربية محمد فؤاد عبدالباقي. يقع في 18 باباً موضوعياً وكل باب يتفرع إلى 354 فصلاً يأخذ الآيات القرآنية ويرتبها بحسب الموضوعات أي ترتيب موضوعي وتحت كل موضوع يذكر الآيات التي تتناول هذا الموضوع مثل الجهاد، أو الزكاة، أو الإنفاق، وعلى سبيل المثال باب التاريخ، باب التبليغ، وتحت كل باب الموضوع وفروعه.

المادة المرجعية:

يذكر اسم السورة - الآية - رقم الآية - اسم الموضوع. وقد قام لابوم بعمل كشاف أو فهرس تفصيلي لأبوابه وفصوله ثم يذكر نوع السورة مكية أم مدنية.

عيوب كشاف لابوم:

1 - لقد جاء بناء الأبواب غير محكم وترتيبها غير دقيق.

2 - بعض الأبواب غير واضحة المعالم أي أن هناك موضوعات أدرجت تحت موضوعات لا صلة لها بها.

3 - التفريع تحت الأبواب غير دقيق.

4 - تكرار بعض الفصول سواء في الباب الواحد أو في أبواب أخرى.

5 – لم يرتب الآيات تحت كل موضوع وإنما كيفما اتفق وكان بالإمكان ترتيبها بحسب ورودها في القرآن الكريم أو بحسب أسبقية النزول.

متى نستخدم هذا المرجع ؟

يتم استخدام هذا المرجع عندما نريد معرفة ما يتصل بموضوع معين في القرآن الكريم مثل الحج، الزواج، الطهارة، العبادات.

2 - المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم:

قام بجمع هذا المعجم محمد فؤاد عبدالباقي في الثلاثينات من القرن الماضي، حيث جمع ألفاظ القرآن الكريم ورتبها ترتيباً هجائياً وأتى بمشتقاتها ورتب المشتقات بحسب أصولها في ترتيب هجائي بحسب الثنائي والثلاثي في ترتيب هجائي دقيق أيضاً وتحت كل مادة مشتقاتها (اللفظية الفعلية والمجرد والمزيد).

المادة المرجعية:

اللفظة – ثم الآية المشتملة على تلك اللفظة ثم رقمها والسورة ورقمها ثم الرمز مكية أو مدنية ك. م مثال:

اللفظة	رقم الصفحة	المادة
آدم	24	آدم

اللفظة	رقم الآية	اسم السورة	رقمها	م. ك
أجلهم	49	البقرة	2	م

ونبحث عن الكلمة تحت أصل اللفظة ومشتقاتها.

أمثلة من المعجم:

اللفظــــة	اسم السورة	رقم السورة	رقم الآية	رمز السورة
أبا: وفاكهة وأبا	عبس	80	31	ك
أبداً: ولن يتمونه أبداً بما قدمت أيديهم	البقرة	2	95	م
خالدين فيها أبداً لهم فيها أزواج مطهرة	النساء	4	57	م

3 - المعجم المفهرس لألفاظ الحديث النبوي:

قام بإعداده المستشرق الهولندي أ.ي فنسنك مع مستشرقين آخرين ونقله إلى اللغة العربية محمد فؤاد عبدالباقي، وقد نشر في مدينة ليدن في هولندا عام 1936م في 7 مجلدات.

وهو كشاف لألفاظ الحديث النبوي الشريف التي وردت في كتب الحديث الستة - مسند الدارمي - وموطأ مالك - ومسند الإمام أحمد بن حنبل والترمذي ومسلم والبخاري والنسائي، صدر في سبعة مجلدات ضخمة عام 1969م. وقد تناول في هذا المعجم ألفاظ الحديث والألفاظ التي وردت في الحديث مثل إبل أو آدم، ورتبها ترتيباً هجائياً وتحت كل لفظ مشتقاته وتحت كل مشتق يعطي المعلومات عنه. مثال:

أبَرَ: وهم يأبرون النخل ويقال يُلْقِحُون النخلَ.

أبّر: أيما امرئ أبّر نخلةً.

إبرة: فَغَمس فيه إبرةً.

إبريق: جمع أباريق.

المادة المرجعية:

يذكر اللفظ وعقب كل مادة تذكر العبارات التي وردت فيها من أقوال

الرسول صلى الله عليه وسلم + مختصر لاسم المصدر + اسم الكاتب + رقم الباب أو الحديث.

الفرق بين المعاجم اللغوية القديمة والحديثة:

المعاجم أو المراجع اللغوية متنوعة تنوع الاهتمامات اللغوية، وكلمة معجم هي المقابل العربي لكلمة Dictionary والتي تعني الكلمة أو العبارة والمعاجم بكل أنواعها من أهم أدوات الخدمة المرجعية السريعة، وتنقسم المعاجم إلى فئتين رئيسيتين: المعاجم أحادية اللغة، والمعاجم متعددة اللغات بالإضافة إلى معاجم التراجم.

وللمعاجم فن يسير يسير الزمن، وقد خطا خطوات فسيحة في القرنين الأخيرين، وكانت له آثار واضحة في المعاجم الغربية بين إنجليزية وفرنسية وألمانية وروسية.

والمعجم العربي القديم على غزارة مادته وتنوع أساليبه أضحى لا يواجه حاجة العصر ومقتضياته، ففي شروحه غموض وفي تبويبه لبس، وأبى أصحاب المعاجم إلا أن يقفوا باللغة العربية عند حدود زمانية ومكانية فقدت كثيراً من معالم الحياة والتطور.

وما المعجم إلا أداة بحث ومرجع سهل المأخذ فينبغي أن يكون واضحاً دقيقاً مصوراً ما أمكن، محكم التبويب، ومعاجمنا العربية القديمة لا تتمشى في منهجها مع مبادئ فن المعاجم الحديثة، ففي الرجوع إليها عناء ومشقة وفي عرضها حشو واستطراد، ولقد حاول بعض اللغويين منذ أخريات القرن الماضي تدارك هذا النقص، فوضع البستاني محيط المحيط والشرتوني أقرب الموارد والأب لويس معلوف المنجد، متأثرين بالمعاجم الغربية الحديثة وقد قام معجم اللغة العربية بالقاهرة منذ إنشائه عام 1934م

بإصدار ثلاثة معاجم لغوية: المعجم الوجيز وهو مخصص لطلبة المدارس الثانوية وطلبة المرحلة الجامعية الأولى والمعجم الوسيط ويقدم لطلبة الدراسات العليا والباحثين والدارسين.

ثم المعجم الكبير. ويضم المعجم الوسيط كل مفردات اللغة العربية ومعانيها المختلفة، حيث جاء هذا المعجم محكم الترتيب والتبويب وذُللت فيه الصعاب الصرفية والنحوية، ويسرت الشروح وضبطت التعاريف وصورت فيه ما يحتاج توضيحه إلى تصوير، واكتفت من الشواهد بما تدعو إليه الضرورة في غير ما غموض ولا تعقيد. وقد كتبت مفردات هذا المعجم بلغة العصر وروحه، فجاء المعجم دقيقاً في وضوح، غزيراً في يسر، يمت إلى الماضي بصلة وثيقة ويعبر عن الحاضر أصدق تعبير وبرهنت على أن باب الاجتهاد مفتوح في اللغة كما هو مفتوح في الفقه والتشريع، وأن اللغة العربية في آن واحد لغة قديمة وحديثة.

ويشتمل المعجم الوسيط على نحو 30.000 مادة لغوية ومليون كلمة وستمائة صورة ويقع في جزئين كبيرين يحتويان على نحو 1200 صفحة من ثلاثة أعمدة، فهو دون نزاع أوضح وأدق وأضبط وأحكم منهجاً وأحدث طريقة، وهو فوق كل هذا مجدد معاصر يضع ألفاظ القرن العشرين إلى جانب ألفاظ الجاهلية وصدر الإسلام، ويهدم الحدود الزمانية والمكانية التي أقيمت خطأ بين عصور اللغة المختلفة، وفيه ألفاظ حديثة ومصطلحات علمية.

وقد سار المعجم الوسيط على المنهج التالي في ترتيب المفردات:

1 – تقديم الأفعال على الأسماء.

2 – تقديم المجرد على المزيد من الأفعال.

3 – تقديم المعنى الحسي على المعنى الحقيقي والحقيقي على المجازي.

4 – تقديم الفعل اللازم على الفعل المتعدي.

5 – رتبت الأفعال على النحو التالي:

أ) الفعل الثلاثي المجرد:

1 – فَعَلَ يفْعُل، كنصر ينصُر.

2 – فَعَل، يفْعِل، كضرب يضرِب.

3 – فَعَل يفعَل، كفتح يفتح.

4 – فعِلَ يفْعلُ، كمعلم يعلم.

5 – فعل يفْعِلُ، كمشرف يشرف.

6 – فَعِلَ يفعِلُ، كحسب يحسب.

ب) ورتب الفعل المزيد ترتيبات هجائياً على النحو الآتي:

1 – أفعل، كأكرم.

2 – فاعل، كقاتل.

3 – فعّل، ككرم.

ج) الثلاثي المزيد بحرفين:

1 – افتعل، انتصر.

2 – افتعل، اشتق.

3 – انفعل، انكسر.

4 – تفاعل، تشاور.

5 – تفعل، تعلم.

6 – أفعل، أحمر.

هـ) الثلاثي المزيد بثلاثة أحرف:

1 – استفعل، استغفر.

2 – افْعَوعل، اعشوشب.

3 – أفعال، أحمار.

4 – أفْعوّل، أجلّوَذ.

نماذج لبعض معاجم اللغة العربية وكيفية تنظيمها والرجوع إليها واستخدامها:

1 - معجم (العين) للخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 175هـ):

هو أول معجم عربي وأول معجم ألفاظ يرتب المواد بحسب مخارج الأصوات ابتداءً بأصوات أقصى الحلق حتى الشفتين (أولها حرف العين وهو اسم المعجم وأول حرف يخرج من الحلق وآخرها حرف الباء) ويقوم تنظيم المعجم على ثلاثة أسس: الترتيب بحسب مخارج الحروف/ وفكرة التقاليب/ وفكرة الأبنية، فهناك المواد التي تبدأ بحرف العين ثم بالحاء ثم بالهاء... إلخ. وتحت هذا الترتيب الكلمات المكونة من حرفين ثم المسكونة من ثلاثة أحرف، فالرباعية فالخماسية، والثلاثية هي الأكثر استخداماً. لذلك نجد الخليل يستخدم فكرة التقاليب في المواد مقدماً الحرف الأدخل في المخرج فالذي يليه، ولا يأتي إلا بالمستعمل في الكلام العربي وما عداه يهمله.

البحث في هذا المعجم صعب للغاية، إذ يفترض في الباحث أن يعرف مخارج الحروف العربية. فإذا أردنا مثلاً أن نبحث عن مادة (رجع) نجدها في حرف العين لأنها أدخل في المخرج من الجيم والراء ونجدها تحت (عجر) ثم (عرج) ثم (رعج) ثم (رجع).

وقد طبع هذا الكتاب مرتان المرة الأولى في أوائل القرن العشرين

والمرة الثانية في بغداد/ تحقيق الدكتور عبدالله درويش سنة 1967 ثم طبع الجزء الثاني في بغداد/ تحقيق الدكتور إبراهيم السامرائي 1981م.

وقد رتب قاموسه على النحو التالي وفقاً لمخارج الحروف من أدنى الحلق: (ع ح هـ خ غ/ ق ك/ ج ش ض/ ص س ز/ ط د ت/ ظ ذ ث/ ر ل ن/ ف ب م/ و أ ي).

وقد نظمها شعراً أبو الفرج سلمة بن عبدالله المعافري في قوله:

يا سائلي عن حروف العين ... دونكها في رتبة ضمها وزن وإحصاء
العين والحاء ثم الهاء والخاء ... والغين والقاف والكاف أكفاء
والجيم والشين ثم الضاد ... يتبعها صاد وسين وزاي بعد طاء
ومن الدال والتاء ثم الظاء ... متصل بالظاء ذال وتاء بعد هاء
واللام والنون ثم الفاء ... والباء والميم والواو والمهموز والياء

أمثلة من كتاب العين:

عضَة = باب العين والهاء مع الضاد.

عَذَج = باب العين والجيم والذال.

قَعَظَ = باب العين والقاف مع الظاء.

عذَق = باب العين والقاف مع الذال ثم – قَذَع – ذَعقَ.

خَرَعَ = باب العين والخاء مع الراء – وثوب مُخرَّعُ مصبوغُ بالخرَّيع، والخرْوُعُ نجده في خَرَع باب العين فصل الخاء.

كيف يتم الكشف عن الكلمات في قاموس العين:

أ. لابد من النظر إلى الأصل المجرد وحذف حروف الزوائد من حروف

الكلمة، كذلك لابد من النظر إلى الكلمات المعتلة ورد حرف العلة على أصله فمثلاً كلمة (استيطان) أصلها المجرد (و ط ن).

ب. رتب الخليل الأبجدية العربية ترتيباً خاصاً ذكره في مقدمته وهو العين.

ج. يراعى عند البحث عن المعجم التقليبات فيذكر الكلمة ومقلوباتها مثل (ل ع ب، ب ل ع، ع ل ب، ع ب ل).

د. قسم الخليل الكلمات بحسب الكم في كل حرف من ترتيبه السابق وقد اقتضى هذا التقسيم الكمي الأنواع التالية:

أ) الثنائي والمراد به كل ما تكون من حرفين ولو تكررا أو تكرر أحدهما مثل (قد، قدّ، قدقد) ومقلوباتها (د ق - د ق د ق). وعند شرحه للمفردات يذكر كل أصل من هذه الأصول مع مشتقاته فمثلاً يذكر (قدّ - مقدود - أنقدّ).

ب) الثلاثي الصحيح ومقلوباته ومعنى هذا نظرياً استخراج ست مواد من كل أصل ثلاثي، ويمكن الاستعانة بشكل المثلث في استخراج المواد الست مثل (ح ل ب - ب ل ح - ل ب ح - ح ب ل... إلخ).

ج) الثلاثي المعتل مع مقلوباته مثل (وعد، عدا، عاد، عيد، ويدخل في حروف العلة الهمزة).

د) الرباعي والخماسي مثل (جعفر، سفرجل).

المادة المرجعية:

الأم اللغوية - ل ع ب.

المادة اللغوية = لعب، بلع... إلخ.

المشتقات = ملاعب. كما أننا نجد عقل، ولقع، وعلق، ولعق، وقلع، وقعل، ثم يذكر مستعمل أو غير مستعمل.

تهذيب اللغة – للأزهري (ت 370هـ):

وقد سار على نفس الأسلوب الذي سار عليه الخليل في الترتيب الصوتي بحسب مخارج الحروف. أما الفرق بينهما وكذلك أوجه الاتفاق فهي:

أولاً: **الاختلاف**: اختلفا في حجم المواد اللغوية حيث إن اللغة العربية تطورت وازدادت لأن الفرق بينهما قرنين من الزمن لذلك جاءت مواد تهذيب اللغة أكبر من معجم العين من حيث الكلمات الدخيلة والكلمات الجديدة المولدة ووجد أن معجم العين ينقصه الكثير من المفردات فجاء بها معجم اللغة إذاً الفرق يكمن في مدى السعة من الاستشهادات وذكر الكلمات المستخدمة فقط.

ثانياً: **أوجه الاتفاق**: اتفقا على طريقة الترتيب على صورة مخارج الحروف، أي أنها الغرض من معجم فقه اللغة هو تخليص اللغة العربية مما أصابها ودخلها من الشوائب والأخطاء.

القاموس المحيط – للفيروزآبادي (ت 729-817هـ):

يهدف هذا القاموس إلى جمع اللغة العربية واستقصائها بما فيها الفصيح والغريب والبسيط فجع ما في المحكم لابن سيده، ثم يورد المادة موجزة بلا شواهد مهتماً بوضع الأعلام في نهاية كل مادة ويهتم بأسماء النبات والحيوان والمصطلحات الطبية ويشتمل على 60.000 مادة خاصة بالمعاني ومشتقاتها.

الترتيب:

رتب القاموس ألفبائياً وفق أواخر الأصول ثم أوائلها ثم حروف الوسط الأصول.

إذا رُمْت في القاموس كشفاً للفظةٍ
فآخرها للباب والبدء للفصلِ
ولا تعتبر في بدئها وأخيرها مزيداً
ولكن اعتبارك بالأصلِ

المادة المرجعية:

باب الهمزة:	اللفظة	
فصل الهمزة	الإباءة	كعباءة
فصل الباء	بأبأة	

هاجم = هجم = تحت باب الميم فصل الجيم.

ساهم = سهم = باب الميم فصل السين.

1 - قاموس الصحاح للجوهري:

يرمي هذا القاموس إلى تدوين الصحيح من الألفاظ فقط. ويمتاز هذا القاموس بالترتيب الدقيق ويعطي معنى الكلمة ويستشهد على ذلك بثلاثة مصادر: القرآن الكريم – الحديث النبوي – الشعر الذي قاله أشهر شعراء العرب أي أنه يحصر الصحاح من ألفاظ اللغة العربية.

الترتيب:

اتبع المؤلف الترتيب الألفبائي وفقاً لأواخر الأصول على طريقة الباب، الحرف الأخير، والفصل والحرف الأول ثم حروف الوسط الأصول أي أنه مقسم إلى فصول وأبواب.

مثلاً: (ضرب) نجدها في باب الباء فصل الضاد، أي بأواخر المادة بعد تجريدها من الزوائد.

المادة المرجعيــة:

مثلاً (حَ ضَ ضَ): حَضَضْتُ الرجل على الشيء، أحضه حضاً أي حرضته. ويقال حضٌ والحضضُ وهو دواء معروف.

وفعل انتشر = تحت نشر باب الراء فصل النون بعد تجريدها من الزوائد.

أي أن الجوهري قد أهمل ترتيب الحروف تبعاً للهجاء أو المخارج واعتمد أواخر المفردات.

أمثلة من تاج العروس:

زمج = ز م ج = زمج القربة زمجاً إذا ملأها. وزمج عليهم زمجاً إذا دخل عليهم بلا إذن ولا دعوة فأكل.

شَ ح ج = شحج كجعل وضرب. يشحجُ ويشحجُ شحيجاً وشحَّاجاً وشِحْجاناً وتشحاجاً وتشحَّج = شحج الغراب إذا أسنَّ وغَلُظ صوته.

2 - كتاب (لسان العرب) لابن منظور الأفريقي المصري (ت 711هـ):

وهو من أضخم المعاجم العربية مادة ويشتمل معجمه - كما نص المؤلف في المقدمة - على خمسة من أضخم المعاجم العربية هي:

1 - تهذيب اللغة للأزهري.

2 - المحكم لابن سيده.

3 - الصحاح للجوهري.

4 – حواشي بن بري على الصحاح.

5 – النهاية في غريب الحديث لابن الأثير الجزري.

وقد رتب المواد ترتيباً هجائياً بحسب الحرف الأخير من الكلمة، فهو يبدأ بالحروف التي تنتهي بالهمزة فالباء... ويسميها باباً فهناك باب الهمزة والباء والتاء وتحت كل باب فصول مرتبة هجائياً مثل: نصر = باب الراء فصل النون. فإذا أردنا أن نبحث فيه عن معنى كلمة فلابد من معرفة بالتصريف العربي وبأصول الكلمات. فلننظر لكلمة مثل (استكبار) نقوم بتجريدها من الزوائد فتصبح (كبر) ونجد هذه المادة تحت باب الراء فصل الكاف وبعدها نجد معناها ومعانيها المختلفة مع شواهد من الشعر والقرآن الكريم والحديث والأمثال، ونظراً لصعوبة هذا الترتيب الذي يضلل الباحث ويرهقه فقد قام بعض الباحثين بمحاولة إعادة ترتيب مواده بحسب الحروف الهجائية ابتداء بأول حروف الكلمة فثانيها... إلخ.

ومن ذلك محاولة عبدالله الصاوي الذي أخرج الكتاب في خمسة أجزاء ناقصة سنة (1355هـ) ثم قامت دار المعارف بالقاهرة بطبعه والانتهاء من أجزائه سنة 1981م.

3 – معجم (شفاء الغليل فيما في كلام العرب من الدخيل) لشهاب الدين أحمد بن محمد الخفاجي (ت 1061م):

وهو يتناول الألفاظ الدخيلة على اللغة العربية من اللغات الأجنبية وغيَّرها العرب من ناحية البناء. فتشابهت مع الأوزان العربية وكذلك الألفاظ التي دخلت العربية واستقرت فيها دون تغيير في البناء، وقد اعتمد الخفاجي الترتيب الأبجدي باعتبار أول حروف الكلمة الأجنبية سواء أكانت حروف الكلمة أصلية أو مزيدة ابتداء بباب الهمزة فالباء فالتاء إلى آخر حروف المعجم، ولكنه لا يرتب المواد بأي نوع من الترتيب تحت كل باب. فإذا أردنا

أن نبحث عن كلمة معرَّبة أو دخيلة في العربية الفصحى مثل كلمة (مشكاة) سنجدها في باب الميم، ولكي نصل إليها لابد من قراءة الباب كاملاً حتى يتم العثور عليها وكذلك كلمة (أبابيل) في باب الهمزة، وقام بتحقيق هذا الكتاب الشيخ أحمد محمد شاكر وصدر عن مكتبة الحلبي بالقاهرة سنة 1961م.

4 - كتاب (المخصص) لعلي بن إسماعيل بن سيده (ت 458هـ):

وهو من أضخم المعاجم الموضوعية في اللغة العربية حتى الآن، وهو عبارة عن معجم معاني وصدر في مصر سنة (1311هـ) وهذا التأليف المعجمي هو بحسب الموضوعات، ويسميه الأجانب معاجم المجال الدلالي، فهناك الألفاظ الخاصة بالإنسان وبالنبات وبالحيوان وبالجهاد، وفيه أبواب لبعض الموضوعات اللغوية كالأضداد والمترادفات والهمز، ويقع هذا الكتاب في 17 جزءاً كبيراً في 28 باباً ضمت ما حوته الكتب السابقة عليه في هذا المجال ويبدأ (بكتاب خلق الإنسان) ثم النساء، واللباس، والطعام والشراب والخيل والسلاح، وكان يبدأ بتعريف الألفاظ الشائعة التي يتوقف عليها الموضوع كله، ويحاول أن يبدأ في موضوعاته العامة بالأعم فالأخص ويقدم الكليات قبل الجزئيات.

5 - جمهرة اللغة لابن دريد(ت 321هـ):

اتبع الترتيب الهجائي بدلاً من الصوتي وحافظ على مبدأ التقسيم حسب الأبنية وعلى جميع التقاليب في موضوع واحد. حيث اتخذ الأبنية كالثلاثي والرباعي أساساً للترتيب وتحت كل بناء ترتيب المواد هجائياً وفق أصولها.

وقد اتبع ابن دريد وابن فارس (مقاييس اللغة ت 390هـ) طريقة الدوران مع الحروف، بمعنى أن أي حرف لا يليه الهمزة فالباء فالتاء، وإنما

يليه ما بعده في الترتيب الهجائي، فالباب الخاص بحرف الجيم لا يبدأ بالجيم مع الهمزة ثم مع الباء، وإنما يبدأ بالجيم مع الحاء ثم مع الخاء. فأين أجد كلمة مثل (جبّ) عند الجمهرة لابن دريد، لا تجد مشكلة لأنه جمع التقاليب في موضوع واحد ومن ثم يرد اللفظ تحت الباء في «بج» أما ابن فارس فنجده يضع حلاً لهذه المشكلة. لذلك نراه يمضي مع حرف الجيم بادئاً من حجَّ + جخَّ + جدَّ + جذّ إلى أن يصل بالجيم إلى الواو، و(جوَّ) فينتقل بعدها إلى الجيم مع الهمزة ثم مع الباء فالتاء وهكذا حتى يصل إلى النقطة التي بدأ من عندها.

وهذان المعجمان يمثلان حلقة وسطى بين مدرسة الخليل والمدرسة التالية من مدارس معاجم الألفاظ في اللغة العربية والتي يمثلها الجوهري (398هـ) في الصحاح وابن منظور (711هـ) في اللسان، والفيروزآبادي (817هـ) في القاموس، والزبيدي (1205هـ) في تاج العروس، فهؤلاء الأربعة يمثلون طوراً جديداً من أطوار التأليف المعجمي وهو طور التحلل من قيود الترتيب التي وضعها الخليل بن أحمد واصطناع الترتيب الهجائي الذي يسهل استعماله والاستفادة منه. ففي هذه المعاجم ترتب المواد ترتيباً هجائياً بعد تجريدها من الزوائد وتتخذ أواخر الكلمات أساساً لهذا الترتيب على اعتبار أن لام الفعل أثبت من فائه. وأن هذه المعاجم قد خصصت لكل حرف من حروف الهجاء باباً من أبوابها وقسمت مادته إلى فصول بحسب أوائل الألفاظ في ترتيب هجائي دقيق. فمثلاً نجد كلمة (جاهد) تحت جهد في باب الدال فصل الجيم وانتصر تحت نصر في باب الراء فصل النون.

قائمة بأهم المصادر التي تم الرجوع إليها أكثر من مرة

1) تاج العروس من جواهر القاموس لمحمد مرتضى الحسيني الزبيدي. تحقيق عبدالستار أحمد فراج. الكويت. مطبعة حكومة الكويت، 1965م.

2) حسين نصار. المعجم العربي نشأته وتطوره. القاهرة. دار مصر للطباعة، 1975م.

3) حشمت قاسم، المكتبة والبحث. القاهرة. مكتب غريب، 1993م.

4) سعد محمد الهجرسي: المراجع العامة: دراسة نظرية نوعية عن القواميس اللغوية ودوائر المعارف. القاهرة مطبعة جامعة القاهرة والكتاب الجامعي، 1980م.

5) القاموس الجديد: معجم عربي مدرسي ألفبائي، تأليف علي بن هادية وبلحسن البليش. تونس. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1980م.

6) المعجمات العربية: ببليوجرافية شاملة مشروحة، إعداد وجدي رزق غالي، تقديم حسين نصار. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971م.

7) معجم البلدان لشهاب الدين أبي عبدالله ياقوت الحموي الرومي البغدادي، بيروت دار صادر للطباعة والنشر، 1955م.

8) المعجم المفهرس لمعاني القرآن العظيم، إعداد محمد بسام رشدي الزين، إشراف محمد عدنان سالم. بيروت، دار الفكر المعاصر، 1985م

9) المعجم الوسيط، معجم اللغة العربية، تقديم إبراهيم مدكور، القاهرة، مجمع اللغة العربية، 1980م.

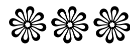
10) معجم مصطلحات علم اللغة الحديث، تأليف نخبة من اللغويين العرب، بيروت. مكتبة لبنان، 1983م.

11) المنجد في اللغة، لويس المعلوف، بيروت، 1973م.

12) وفيات الأعيان وأنباء الزمان لابن خلكان، تحقيق إحسان عباس، بيروت، دار الثقافة، 1987م.

13) Encyclopedia of Britanica. ninth edition. New York, 1969. P. 179-193.

14) Encyclopedia of Hornes worth’s university مادة Dictionary.



من ملامح علم الفلك في الحضارات القديمة

مصطفى محمد طه(*)

مدخـــل:

حاول بعض مؤرخي العلم، أن يؤرخ للمعرفة العلمية - ومنها بطبيعة الحال علم الفلك - منذ العصر الحجري، وذلك عندما صنع إنسان ذلك العصر أدوات وأسلحة ذات أشكال معينة، وكل ذلك منذ نحو أربعمائة ألف من السنين، مما يدل على أن تفكيراً في شكلها قد سبق صناعتها، وعلى أن صانعها قد فكر في الهدف الذي كان يتغياه. ولا شك من أنه قد حاول وأخفق مرة ومرات، فهي صور بدائية من التجريب، والخطأ والصواب، وعندما عرف الإنسان كيف يجرب ويخطئ ثم يصيب، فإنه قد عرف الطريق إلى حل مشاكله، وبالتالي عرف الطريق إلى العلم(1).

وبعد ذلك تسنّى للإنسان القديم الانتقال من عصر الحجر إلى عصر المعدن، ورفرفت الحضارات على ضفاف الأنهر الكبرى في وادي النيل عند المصريين القدماء، وفيما بين النهرين عند السومريين والبابليين والآشوريين،

(*) ناقد مصري.

وكذا فيما وراء النهر عند الصينيين والهنود، وبالتالي ازدهرت هنا وهناك علوم الفلك والرياضيات والتعدين والحساب وهندسة البناء والطب والتحنيط(2).

ماهية علم الفلك:

كان علم الفلك أقدم علم عرفته البشرية على الإطلاق، وهو يعالج كل ما له علاقة بهذا الكون ومختلف أجرامه من أرض وشمس وقمر ونجوم ومجرّات، ويتضمن دراسة نشوء الأجرام، وتطورها، ونهايتها، كذلك يحاول إيجاد تفسير لقصة بداية الكون ونهايته وموقع الإنسان من الكون... إلى آخره(3). أليس الله تعالى هو القائل: ﴿قل انظروا ماذا في السموات والأرض﴾ [سورة يونس: آية 101].

علم الفلم [النشأة والتطور]:

ولكل ما سبق يُعد علم الفلك من أقدم العلوم على الإطلاق، فقد كان يعتمد في السابق – أي في العصور القديمة – على المشاهد الذكية من ناحية وعلى الخرافات والأساطير من ناحية أخرى. وكما تؤكد الدراسات التاريخية المقارنة فلقد بدأت أولى الدراسات الفلكية الجادة قبل أربعة آلاف سنة في بلاد ما بين النهرين [العراق القديم] وفي الصين والهند وعند قدماء المصريين(4). وهنا يبرز تساؤل حيوي مفاده: متى تم تأسيس مفهوم علم الفلك – تاريخياً – على أساس من المنهج العلمي؟!. وللإجابة عن مثل هذا التساؤل، يمكن القول بأن علم الفلك – الذي كان يُعرف قديماً بعلم الهيئة – لم يؤسس على منهج علمي دقيق وقواعد ثابتة إلا في العصر العباسي [132-656هـ = 750-1258م]، شأنه في ذلك شأن سائر فروع المعرفة بعد أن اتسعت حركة النقل والترجمة، إلا أنه من الغريب أن أول كتاب قد تُرجم في علم الفلك لم يكن في العصر العباسي، بل كان في العصر الأموي

[41-132هـ = 661-750م]، وذلك قبل زوال الدولة الأموية بسبع سنين، أي في سنة [125هـ] ولعله كان كتاب «عرض مفتاح النجوم» للفلكي الإغريقي هرمس[5].

ولهذا السبب، يمكن القول بأن علم الفلك مهما اختلفت تسمياته، يعتبر ولا ريب، أقدم علم عرفته البشرية – كما ألمحنا سابقاً – بل قد يكون هو أول اهتمام للإنسان بعد أن نجح بتأمين قوته اليومي[6]. ولعل الذي يضفي على هذه الحقيقة التاريخية، نوعاً من الموضوعية، هو أننا لا نعرف حتى اليوم من هم أول من رصد الكواكب وميّزها عن النجوم الثابتة، ومع ذلك فإن ثمة آراء تذهب إلى أن السومريين هم أول من رصد حركة الكواكب بشكل منظم، وكان ذلك في الألف الرابع قبل الميلاد، وتعود أهمية هذه الأرصاد المبكرة إلى أن السومريين هم من أقدم الشعوب التي عرفت الكتابة، ولهذا تعتبر كتاباتهم في علم الفلك من أقدم الأرصاد الفلكية المحفوظة[7].

وفي ضوء هذه المعطيات، يعتبر السومريون ومن تلاهم من شعوب في بلاد بابل، بمثابة المعلمين الأوائل في علم الفلك، وتأثيرهم مازال ملحوظاً إلى اليوم، فهو أقدم الشعوب المؤرخ لها، التي جمعت النجوم في كوكبات، وهم أول من وضع خارطة للنجوم في مسرى الشمس والقمر في المنطقة، التي نسميها اليوم الزودياك zodiac، أو منطقة البروج، كما أن السومريين قد عرفوا تقسيم السنة الشمسية والقمرية[8].

وإذا كان هربرت سبنسر يرى أن في جمع الشواهد للوصول إلى النتائج التي تدل على أن العلم – كالأدب – قد بدأ بالكهنة، واستمد أصوله من المشاهدات الفلكية، التي كانت تحدد مواقيت المحافل الدينية، ثم حُفظ في كنف المعابد ونُقل عبر الأجيال باعتباره جزءاً من التراث الديني، فإننا لا نستطيع الجزم برأي في هذا المضمار، وذلك لأن البدايات لا تمكننا من

معرفتها، فيجوز أن يكون العلم – شأنه في ذلك شأن المدنية بصفة عامة – قد بدأ مع الزراعة، وربما يكون الدافع لنشأة علم الفلك هو حساب جني المحصول والفصول، الذي يستدعي مشاهدة النجوم، وإنشاء التقويم ثم تقدم الفلك بالملاحة[9].

إن الآثار التي خلفها الإنسان قبل عصر الكتابة، تدل على مبلغ استغلاله للطبيعة، لذلك لا يسعنا إلا أن نفترض من خلال الحقائق والآثار المكتشفة من معدات، وأدوات، بأن إنسان العصور القديمة لم يكن سلبياً في مواقفه من الطبيعة، بل استلهم منها بداية المعرفة، وبالتالي تحول إلى الإنتاج والإبداع ليحصل من جديد على معرفة جديدة، وأن المعلومات التي دُونت بعد فترة طويلة من الزمن ليست حصيلة عصر معين، بل هي نتاج خبرات الإنسان ومحاولاته عبر آلاف السنين، إذ لا يعقل أن تصل المعرفة مع بداية تدوين الإنسان لمعلومات من دون مقدمات، قد بقيت بعد عملية التدوين[10].

من هنا نرى أن بداية علم الفلك – ربما كانت – في قياس الزمن بحركات الأجرام السماوية وكلمة «مقياس» نفسها: في اللغة الإنجليزية measure وكلمة شهر «month» – بل ربما كانت كلمة إنسان «man» أيضاً، وهو الذي يقوم بالقياس، إن كل هذه الكلمات ترتد – بغير شك – إلى أصل لغوي معناه القمر «moon»، ذلك لأن الناس قد قاسوا الزمن بدورات القمر قبل قياسه بالأعوام بزمن طويل، فالشمس – مثلها في ذلك مثل الأب – لم تستكشف إلا في وقت متأخر نسبياً[11].

وفي التحليل الأخير، يمكن القول بأن علم الفلك astronomy، يعتبر من أقدم العلوم الرياضية التجريبية، وهو العلم الذي يدرس الأجرام السماوية والظواهر الكونية المختلفة، دراسة علمية منظمة، ويشكل في الوصول إلى ما هو عليه اليوم سلسلة متعددة الحلقات طويلة، ساهمت فيها

الحضارات القديمة والحضارة الإسلامية والحضارة الغربية بنسب مختلفة، والحضارة الغربية وإن تبوأت اليوم المكانة الرفيعة بفضل الثورة الصناعية والاكتشافات الحديثة إلا أن علم الفلك الإسلامي تحديداً قد ازدهر ازدهاراً فائقاً إبان عصور التألق الحضاري الإسلامي[12].

علم الفلك في الحضارة المصرية القديمة:

في البداية يمكننا الذهاب وبكل الموضوعية، إلى أن المعارف التي وصلت إلينا من تراث حضارة مصر القديمة، تشير بوضوح إلى مدى ما بلغت هذه الحضارة في ميادين العلم، حيث ترك المصريون القدماء معارفهم مكتوبة على ورق البردي، وتكشف هذه المعلومات على الرغم من قلتها، عن تقدم علمي كبير في ميدان علم الفلك وغيره من العلوم[13]، حيث كان معظم علماء مصر من الكهنة، وذلك لأنهم بعيدون عن صخب الحياة وضجيجها، يتمتعون بما في الهياكل من راحة وطمأنينة، فكانوا هم الذين وضعوا أسس العلوم المصرية رغم ما كان في عقائدهم من خرافات[14].

وفي هذا السياق يعتبر نهر النيل ولا ريب في ذلك بمثابة عامل حيوي، ساعد على ارتقاء شتى العلوم، وفي مقدمتها علم الفلك، حيث رأى القوم - أن المصريين القدماء - في هذا التطابق الزمني على مر السنين أوضح دليل على ما بين فيضان النهر وظهور النجم من صلة لا تنفصم عراها، فقد كان ظهور نجم الشعري إيذاناً ببدء العام الجديد، وكانت فوق ذلك رفيقاً دائماً للشمس، التي كانت حركاتها في السماء أساس التقويم، وهو أدق من التقويم القمري[15].

ومن هنا يمكن القول، بأن النجوم قد دخلت في دائرة التفكير التأثيري على حياة البشر، وذلك بسبب ما لوحظ من حركات الشعري اليمانية sorius إحدى النجوم السبعة في كوكبة الكلب الأكبر camis major وقد كان هذا

النجم يختفي من السماء في أوائل شهر يونيو «حزيران» ثم يعود إلى الظهور في جهة الشرق حوالي منتصف شهر يوليو «تموز» قبل شروق الشمس ببضع دقائق، ويتفق موعد عودته للظهور مع مبدأ زمن فيضان النيل في مصر الوسطى أي مع أهم حادث في العام، وهو الحادث الذي قد يكون أو ما حُدد به طول السنة في تاريخ العالم كله[16]، وكذا برع المصريون القدماء في قياس الوقت والزمن ووضع التقاويم.

إن السطور السابقة – على قلتها – تبلور لنا إلى حد ما ملامح المعطيات الفلكية لحضارة مصر القديمة، ولا ريب في أن هذه المعطيات، ذات طابع علمي دقيق – رغم قدمها السحيق – وذلك لأنها لازالت إلى الآن معترف بصحتها من المنظور التاريخي العلمي البحت، لدى جميع الأوساط العلمية والأكاديمية على المستوى الكوني، فضلاً عن أنها تعتبر بمثابة أصول علم الفلك، سواء القديم أو الحديث، الذي وُلد على يد العالم البولندي كوبرنيق [1473-1543م]، الذي لُقّب بأبو علم الفلك الحديث[17].

علم الفلك في حضارة سومر:

عند الحديث عن علم الفلك لدى السومريين، لابد لنا أولاً أن نعرف من هم هؤلاء القوم الذين شادوا أول حضارة على أرض وادي الرافدين الخالدة؟! وفي هذا الإطار الحضاري – ونحن نسعى لتقديم إجابة علمية عن مثل هذا التساؤل – نرى بأنه ليس في وسعنا رغم ما قام به العلماء من بحوث ودراسات، أن نعرف إلى أية سلالة من السلالات البشرية ينتمي هؤلاء السومريون، أو حتى أي طريق سلكوه حتى دخلوا بلاد سومر[18].

ولقد كان أساس الثقافة السومرية، هي تربة الأرض، التي أخصبها فيضان النهرين – أي نهري دجلة والفرات – السنوي، وهو الفيضان الناشئ من سقوط الأمطار الشتوية[19]، ومعنى ذلك أن الثقافة السومرية – وفقاً

لتصور ول ديورانت – هي ثقافة بدائية، وفي هذا الصدد يقول: «ولقد كانت هذه الثقافة ثقافة بدائية من نواح كثيرة»[20].

وفيما يتعلق بالمعطيات السومرية في إطار علم الفلك، فقد كان لديهم تقويم لا نعرف متى نشأ ولا أين نشأ، وتقسم السنة بمقتضاه إلى اثني عشر شهراً قمرياً يزيدونها شهراً في كل ثلاثة أعوام أو أربعة، حتى يتفق تقويمهم هذا مع فصول السنة ومع منزل الشمس، وكانت كل مدينة تسمي هذه الأشهر بأسماء خاصة[21].

علم الفلك في حضارة بابل وآشور:

ينقسم سكان ما بين النهرين (أرض الجزيرة وغيرها) الأقدمين، قسمان هما: الكلدانيون وعاصمتهم بابل على نهر الفرات، والآشوريون وعاصمتهم نينوي على نهر دجلة. وينقسم تاريخهم إلى أربعة على النحو التالي:

العصر الأول: هو عصر الإمبراطورية الكلدانية الأولى، ويبدأ منذ أربعة آلاف سنة قبل الميلاد، وينتهي في القرن الثالث عشر قبل الميلاد.

العصر الثاني: هو عصر الإمبراطورية الآشورية الأولى، من عهد غير معلوم إلى ألف سنة قبل الميلاد.

العصر الثالث: هو عصر الإمبراطورية الآشورية الثانية، منذ ألف سنة قبل الميلاد، إلى سنة 625 ق.م.

العصر الرابع: عصر الإمبراطورية الكلدانية الثانية من سنة 533-625 ق.م[22].

ولذا تعتبر حضارة بابل بمثابة امتداد طبيعي لحضارة سومر على أرض وادي الرافدين، وتشير الألواح البابلية إلى مبلغ التطور، الذي حدث في الرياضيات والفلك، وإلى مقدرة إنسان وادي الرافدين على الانتقال من

التجربة والعمل إلى التجريد والنظر، ومن المعلومات الجزيئية المتناثرة إلى تنظيم هذه المعلومات وتبويبها، تشهد بذلك المعرفة الرياضية والجداول الفلكية، التي سجلت الأرصاد للكواكب والنجوم في القبة السماوية[23]. إن التراث الفلكي البابلي المعروف اليوم من خلال الوثائق التاريخية يطلعنا على تصور أهل بابل للسماء وكأنها سبع طبقات، وفي كل طبقة أحد النيرين والكواكب الخمسة المتحيرة حسب قدر أبعادها عن الأرض[24].

وفي التحليل الأخير، يمكن الذهاب إلى القول بأن علوم الكلدانيين والآشوريين، إنما تتلخص في بضع معلومات فلكية ورياضية، وفي مجموعة مشوشة من التنجيم والسحر، ومعلومات بسيطة عن أصول الأشياء وسنوجز الكلام على ما عرفناه عن هذه المعلومات من خلال ما تركه كتاب العهد القديم، ومما وصلنا من صحف الآجر، التي كانت بدور الكتب الآشورية. وسنرى من ذلك أن ما بلغته مجهودات رجال العلم الحديث عظيم جداً بالنسبة إلى ما وصل إليه أولئك الناس في تلك العصور القديمة. وعلى أية حال لا يصح أن يغيب عن الأذهان أن فتح الطريق الجديد أصعب كثيراً من سلوك الطريق المفتوح الممهد، وأن ما وفقت إليه أيدينا من روائع الاكتشافات ما كان ليتم لولا ما كان عليه ذلك الشعب الساذج من النشاط والعمل وحب التنقيب، حتى أنه عندما تجلّت له السماء صافية ونجومها زاهية متألقة، أخذ يغوص في أعماقها ليهتدي إلى النظام العام، الذي يسيّر هذا العالم[25].

علم الفلك في حضارة الصين القديمة:

تشير الدلائل الآثارية التي وصلت إلينا بخصوص وضعية علم الفلك من الصين القديمة، بل الصينيين القدماء، قد برعوا في مراقبة الأجرام السماوية، واستطاعوا التنبؤ عن الخسوف والكسوف. وذلك قبل أربعة آلاف سنة. وقد بذل الصينيون القدماء جهوداً متميزة في تصميم الأبنية بحيث

يمكن قياس التغيرات في مواقع الشمس والقمر والكواكب، مما يدل على معرفة فريدة وثرية في علم الفلك[26].

علم الفلك في الحضارة الهندية القديمة:

تعتبر حضارة الهند القديمة بمثابة صفحة حيوية من صفحات تاريخ العلم، على المستوى الكوني قاطبة، وفيما يتعلق بإسهام هذه الحضارة في إطار علم الفلك، فإننا نرى أن الدراسات الفلكية عند الهنود القدماء، قد تميزت بسيطرة الأساطير العديدة حول الحركة في الكون، شأنهم في ذلك شأن بقية الحضارات القديمة الأخرى، إلا أن اهتمامهم بالرصد الفلكي يعود لبضعة آلاف من السنين، وهو ما تشير إليه رسالة فلكية هندية وهي رسالة «براهماسقوطا سدانتا Siddhanta Brahmasputa» التي وضعها براهما غبتا Brahma Gupta في عام 628م، وهي تضم عدداً من الجداول الفلكية عن حركة الأجرام السماوية ليست حقيقية، بل هي ظاهرية، نتيجة دوران الأرض حول محورها، وقد تميزت الرسائل الهندية بطريقة خاصة في الحساب عُرفت باسم «مذهب السندهند» في مطلع الدولة العباسية[27].

علم الفلك في حضارة إيران القديمة:

يكاد اسم الإيرانيون أن يطابق كلمة أريون، وتؤكد المعطيات العلمية لحضارة إيران بأن هؤلاء القوم قد عبدوا أيام بداوتهم الأولى السماوات والنور والنار والهواء والمطر، الذي يهب الحياة ولعنوا الجفاف والظلمة، وكانت السماء مفضلة في نظام تعدد الآلة هذا، حيث أطلق على الشمس «عين السماء»، وعلى البرق «ابن السماء»، وكانت آلهة النور، في هذا الدين البدائي، في معركة مستمرة مع آلهة الظلمة، وقد أعان البشر آلهة النور من خلال الصلوات والقرابين[28].

وفي الحقيقة إن دخول الشمس والسماء في عبادة الإيرانيين القدماء، إنما يدل دلالة أكيدة على أن القوم لديهم معارف فلكية، حتى وإن بدت للباحث المعاصر على أنها من المنظور العلمي معارف أولية ذات طابع بدائي. ولذا يمكن القول بأن الدراسات التاريخية المقارنة، تؤكد بأن المصنف الوحيد في الفلك عند الفرس، والذي عُرف باسم «زيج الشهريار»، قد بدأ توقيته في عام 632م – أي عام انتقال الرسول صلى الله عليه وسلم – إلى الرفيق الأعلى، إبان عهد يزدجرد الثالث، ولم يعرف الفرس مصنفاً غيره في الفلك، ويرى البعض أنه يعتمد على الأرصاد والجداول الهندية[29].

علم الفلك في الحضارة الإغريقية:

بدأ الإغريق مثل غيرهم من الشعوب بنقل ما عرفته الحضارات السابقة في علم الفلك، وبخاصة إبداع أهل بابل والمصريين، وبعد ذلك قدموا إنجازات فلكية يُشهد لها[30]، وربما كان طاليس أول من حاول العثور على إجابات لأسئلة دقيقة تطور عنها العلم والفلسفة حول جوهر الأشياء، الذي يختفي وراء الظاهر، وماهية الأشياء ومما صنعت وكيف تظهر إلى حيّز الوجود ثم تتغير وتفنى[31].

ولم يكن طاليس هو العالم الإغريقي الوحيد الذي أسهم في تطوير علم الفلك الإغريقي، بل إن هنالك علماء آخرون أنجبتهم هذه الحضارة في إطار الإبداع الفلكي، ولعل أبرزهم أريستارخوس الساموسي، الذي لم يكن له أتباع في فرضه، أي اعتباره أن الشمس هي مركز الكون وليس الأرض – على ما يظهر – ولكن فرضه هذا لم يُنس نسياناً تاماً فقد ذكره العالم المسلم أبو الريحان البيروني [362-440هـ = 973-1048م]، حوالي العام [391-1000م]، ولو أنه على أي حال لم يترسمه[32].

من هنا يمكن القول بأن تصورات علماء وفلاسفة الإغريق لهيئة العالم

(الكون)، متفقة بل إنها تفاوتت فكان بطلميوس [90-168م]، يتصور أن الأرض ثابتة في مركز الكون وأن الشمس والقمر والكواكب تدور حولها في مدارات دائرية بحركات منتظمة، وكان يتصور وجود النجوم الثوابت ولا يعني ذلك أنها نجوم لا تتحرك وإنما هي بعيدة جداً عن الشمس وتتحرك في الفضاء حول الأرض باعتبارها مركز العالم. وقد كان تصور فلاسفة الإغريق السابقين عليه والمعاصرين له مخالفاً بعض الشيء – كما أسلفنا – فقد نادى فيثاغورس [القرن السادس قبل الميلاد] بأن الأرض ليست ثابتة في مركز الكون وإنما تتحرك حول الشمس، ونادى أريستارخوس بأن الشمس والنجوم ثوابت، وأن الأرض تدور حول الشمس وحول نفسها في وقت واحد، وكذا اعتقاد هيباخورس بأن الأرض في وسط العالم وأن النجوم والشمس تدور حولها في حركة واحدة، وذلك لأن النجوم مثبتة في أفلاكها ولهذه الأفلاك محركاً واحداً. ولما كان أفلاطون [347-427 ق.م]، وأرسطو [322-384 ق.م] ذوي مكانة لدى العقلية الإسلامية، التي عرف علماؤها مناهج البحث العلمي السليم القائم على الملاحظة والتجربة والاستقراء والاستعانة بالمراصد وأجهزة القياس(33).

وفي هذا السياق الحضاري، نرى أن العلوم في العصر الهلينستي – الإفراز الشهي لحضارة الإغريق في الإسكندرية – ومنها بطبيعة الحال علم الفلك، قد تشكلت بعدة طرق، من أصولها الكلاسيكية، بحيث بات واضحاً أننا لا نتعامل مع علوم إغريقية خالصة تماماً. ويكفي أن نضرب مثالاً على ذلك بالفلكي الوحيد، الذي سمعنا به وهو «سلوقس Seleus»، فد حذا حذو أرسطرخوس الساموسي في الاعتقاد بصحة نظرية مركزية الشمس، بينما كان سلوقس كلدانياً أو بابلياً من مواليد سلوقيا على نهر دجلة، وبدءاً من القرن الثالث قبل الميلاد فصاعداً تزايدت أهمية التفاعل المتبادل بين الفلك البابلي والفلك الإغريقي، وفي القرن الثاني قبل الميلاد اقترب هيبارخوس،

على سبيل المثال، من الأرصاد البابلية لظاهرتي الكسوف والخسوف وأفاد منها كثيراً[34].

إن الفكر الإغريقي في تلك الأيام، التي ورث فيها المسلمون ثقافة الإغريق القديمة كان مشغولاً بالعلم أولاً وحلت الإسكندرية محل أثينا، وكوّنت الهيلينية لنفسها أفقاً فكرياً حديثاً تماماً، ومعنى ذلك أن التفكير العلمي الإغريقي قد بقي في العالم زمناً طويلاً قبل أن يصل إلى المسلمين، وانتشر في هذا الزمن خارج بلاد الأغريق في اتجاهات مختلفة، فليس من العجيب إذاً أن يصل المسلمين إليه بأكثر من طريق واحد[35].

ومن هنا نرى أن أبرز إسهام علمي حيوي لعلماء الإغريق في إطار علم الفلك، كان ولاريب، محاولتهم الدائبة لوضع تصور لهيئة (صورة) الكون بعيداً عن تخيلات القدماء، لهذا اتبعوا منهجاً فلسفياً رياضياً يقوم على التأمل العقلي الخالص في صياغة «نموذج كوكبي planetary model» لوصف حركات الأجرام السماوية المرئية بناء على ما عرفوه عن مقادير هذه الأجرام وأبعادها وخواصها الطبيعية، وقادتهم نظراتهم «الميتافيزيقية» إلى طرح تصورات عدة لهيئة العالم... حتى أننا رأينا أن كتاب المجسطي لبطلميوس كان أهم ما خلفت حضارة الإغريق في علم الفلك. وكلمة «المجسطي» تعني باليونانية «التصنيف الكبير في الحساب»، ولعل المسلمون قد نحتوا اسمه من لفظين، وهو دائرة معارف قديمة في الفلك وحساب المثلثات، حيث شملت موضوعاته كروية العالم وثبوت الأرض في مركزه – كما أسلفنا – والبروج وعروض البلدان وحركة الشمس والاعتدالين الربيعي والخريفي والليل والنهار وحركات القمر وحسابها والخسوف والكسوف والنجوم الثابتة والكواكب المتحيرة[36].

والخلاصة هي أن علم الفلك قد عرف – كما يؤكد ذلك شاهد التاريخ

– قبل النقلة النوعية، التي وصل إليها في ظل حضارة الإسلام، وضعيات بارزة، في ظلال جميع الحضارات القديمة على حد سواء، وذلك لأن كل هذه الحضارات قد أولت – وبلا استثناء – علم الفلك مكانة لا بأس بها في عطائها الحضاري، وذلك نظراً للصلة العضوية الحية لهذا العلم الفريد بحياة الإنسان على مدار التاريخ، بدءاً بالإنسان الأول ومروراً بإنسان الحضارات القديمة وحضارات الإسلام ووصولاً إلى الإنسان المعاصر.

الهوامش

1) د. عبدالحليم منتصر: **في العلوم والطبيعة**، بحث مستل من كتاب: أثر العرب والإسلام في النهضة الأوروبية. تحرير: محمد خلف الله أحمد، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة 1390هـ = 1970م، ص 200.
2) د. عبدالحليم منتصر: المرجع السابق، ص 201.
3) د، عبدالسلام غيث: **علم الفلك**، جامعة اليرموك، عمان 1412هـ = 1922م، ص 3.
4) د. عبدالسلام غيث، المرجع نفسه، ص 6.
5) مجموعة من الباحثين: **الموسوعة العربية العالمية**، الجزء السادس عشر، دار أعمال الموسوعة للنشر، الرياض، الطبعة الثانية 1419هـ = 1999م، ص 516.
6) د. حسن الشريف: **في رحاب الكون**، معهد الإنماء العربي، بيروت 1400هـ = 1980م، ص 21.
7) د. حسن الشريف: المرجع نفسه، ص 27-28.
8) د. حسن الشريف: المرجع نفسه، ص 28.
9) ول ديورانت: **قصة الحضارة «نشأة الحضارة، الشرق الأدنى»**، الجزء الأول، المجلد الأول، تقديم: د. محيي الدين صابر، ترجمة: زكي نجيب محمود، دار الجيل، بيروت، المنظمة العربية للترجمة والثقافة والعلوم، تونس 1408هـ = 1988م، ص 134.
10) د. ياسين خليل: **العلوم الطبيعية عند العرب**، دار الرشيد، بغداد 1400هـ = 1980م، ص 1.
11) ول ديورانت: المرجع السابق، ص 136.
12) د. مسلم محمد علي: **علم الفلك عند العرب وأثرهم في تطوره، مجلة المنهل**، العدد (526)، المجلد (57)، دارة المنهل للصحافة والنشر المحدودة، جدة، جمادى الأولى والآخرة 1416هـ = أكتوبر – نوفمبر 1995م، ص 96.
13) د. ياسين خليل: المرجع السابق، ص 19.
14) ول ديورانت: المرجع السابق، ص 118.
15) جون أ. هامرتن: **تاريخ العالم**، الجزء الثالث، ترجمة: مجموعة من الخبراء، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنصر، القاهرة 1390هـ = 1970م، ص 378.
16) جون أ. هامرتن: المرجع نفسه، ص 378-379.

17) د. عبدالسلام غيث: المرجع السابق، ص 6.

18) ول ديورانت: قصة الحضارة «الشرق الأدنى»، الجزء الثاني، المجلد الأول (2)، ترجمة: محمد بدران، دار الجيل، بيروت، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس 1408هـ = 1988م، ص 14.

19) ول ديورانت: المرجع نفسه، ص 23.

20) ول ديورانت: المرجع نفسه، ص 24.

21) ول ديورانت: المرجع نفسه، ص 26.

22) جوستاف لوبون: **حضارة بابل وآشور**، ترجمة: محمود خيرت، المطبعة المصرية، القاهرة 1367هـ = 1947م، ص 28.

23) د. ياسين خليل: المرجع السابق، ص 20.

24) د. مسلم محمد علي: المرجع السابق، ص 97.

25) د. جوستاف لوبون: المرجع السابق، ص 53.

36) د. عبدالسلام غيث: المرجع السابق، ص 6.

27) د. محمد سعيد البارودي: **تاريخ علوم الفلك ودور العرب والمسلمين فيه (1-2)**، مجلة المنهل، العدد 539، المجلد 58، دارة المنهل للصحافة والنشر المحدودة، لعام 62، جدة، ذو الحجة 1417هـ = إبريل 1997م، ص 76-77.

28) جون أ. هامرتن: **تاريخ العالم**، الجزء الرابع، ترجمة مجموعة من الخبراء، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة 1390هـ = 1970م، ص 235.

29) د. محمد سعيد البارودي: المرجع السابق، ص 77.

30) د. حسن الشريف: المرجع السابق، ص 23.

31) د. حسن الشيخ: اليونان، **سلسلة دراسات في تاريخ الحضارات القديمة (1)**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية 1412هـ = 1992م، ص 162.

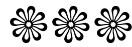
32) أوليري: **مسالك الثقافة الإغريقية إلى العرب**، ترجمة: د. تمام حسان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1377هـ = 1957م، ص 42-43.

33) د. أحمد فؤاد باشا: **نظرية المجموعة الشمسية أسسها علماء المسلمين**، مجلة الأزهر، الجزء (11)، السنة (76)، مجمع البحوث الإسلامية، القاهرة، ذو القعدة 1424هـ = يناير 2004م، ص 1795.

34) دونالد ر. هيل: **العلوم والهندسة في الحضارة الإسلامي**ة، ترجمة: د. أحمد فؤاد باشا، سلسلة عالم المعرفة، رقم (305)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، جمادى الأولى 1425هـ = يوليو 2004م، ص 18.

35) أوليري: المرجع السابق، ص 2 و3.

36) د. أحمد فؤاد باشا: المرجع السابق، ص 1795 و1796.



مقدمة لنظرية الخبر عند الجاحظ
التعريف والتأسيس

الأخضر السوامي(*)

مقدمــة عامــة:

تسعى هذه الدراسة إلى تناول الخبر ونقده في فكر الجاحظ ومنظومته. لا يتعلق الأمر هنا بدراسة أفكار الجاحظ ونظرياته في كل مظاهرها وأشكال تطورها، بل إننا سنحدد هدفنا بشكل متواضع في النظرة الشاملة إلى الخبر، وتتبعه نحو المقصد الذي يقودنا إليه، ثم تحديد بعض النتائج النظرية والتطبيقية المترتبة على ذلك في منهج الجاحظ. إن هدفنا تحديداً هو فحص بعض الاقتراحات التي غالباً ما تسند إلى الجاحظ، وذلك من خلال دراستنا لمجال مخصوص هو مجال الأخبار حتى نتأكد من مدى وجود انسجام منطقي في فكر الجاحظ ووحدته.

هناك حكم متفق عليه قديماً وحديثاً يقر بافتقار الجاحظ إلى الانسجام، ولعل حكم رجيس بلاشير أن يكون أكثر وضوحاً ودلالة في هذا

(*)

السياق. يقول: «في كل الأحوال، يظهر لنا الجاحظ في كتاب ابن الفقيه جماعاً للنوادر المزيفة والمزورة في الغالب، وجماعاً للحكايات الغريبة، والقصص التافهة والسخيفة التي أُتيح له جمعها كيفما اتفق، وبشكل عشوائي يفتقر إلى النظام. إن هذه الخطة في التأليف – إذا أمكننا قول ذلك – هي الخطة المتبعة عند الجاحظ»[1].

والواقع أنه يجب أن نميز بعناية كبيرة مفهومين يبدوان لنا أساسين: صيغة العرض أو طريقة التأليف من جهة، ومحتوى المعلومات وقيمة الأفكار من جهة ثانية.

بالنسبة إلى النقطة الأولى، وضع الجاحظ ذلك في مواضع متعددة من مؤلفاته: أي أنه اختار نمطاً من التأليف النابع من جنس الأدب؛ وهو مزيج بين الأجناس يظهر جلياً وبادياً للعيان من خلال انعدام نسق منظم، ومن خلال الاستطرادات المتعددة التي تحجب فكره. وهذا يثير في نهاية الأمر المتشكل العويص الذي يتجلى في العلاقات الموجودة بين الأدب وبين الفكر الفلسفي والعلمي في الأدب العربي الإسلامي، وبصفة خاصة عند الجاحظ.

أما من جهة المحتوى وجوهر رسالة الجاحظ فإننا نواجه ظاهرة الانحراف اللافت للنظر لدى كاتبنا. وسنحاول دراستنا في مجملها أن تسهم في وضع مؤشرات الجواب.

في الواقع، هناك طريقتان لقراءة الجاحظ:

1 – القراءة الخطية والخارجية والتجزيئية إذا صح القول. وهذا الشكل من المقاربة المقطعية يعدم كل فهم للجاحظ. ولعل هذا ما يفسر تلك التحقيقات المتباينة، والإسنادات الخاطئة، والتفاوت بين الناسخين؛ وبناء عليه، فإنه من الصعب إثبات نصوص كاتبنا والبرهنة على صحتها.

2 – القراءة القائمة على التجميع النسقي لمختلف فقرات كتاباته المتجاوبة، حيث تسمح بإيجاد منطق داخلي في فكر الجاحظ. إن هذه القراءة، على الرغم من تنافرها وفجواتها في أحيان عديدة، ستساعدنا من دون شك في فهم آليات نظرية الجاحظ الشمولية وبعض المواقف التي يمكن أن تكون مفاجئة، أو أحياناً صادمة. إن مفهوم الكلية يلعب هنا دوراً حاسماً.

والحق أن الخبر لم يستطع أن يكتسب في فكر الجاحظ معنى بالنسبة إلينا، إلا عندما تم إدماجه في مجموع مؤلفاته، وهذا ما يفسر اختيارنا في هذه الدراسة للتصميم الآتي:

– تعريف عام لمفهوم الخبر لأجل تحديده بكثير من الدقة وتبيين تضميناته.

– إدماج هذا التعريف في المنظومة الكلية لنظرية المعرفة عند الجاحظ ودراسة النتائج المترتبة عليها.

– تفعيل هذه المنظومة في الترجمة الكاملة لثلاثة مؤلفات للجاحظ، ونعني بذلك «حجج النبوة»، وهذ مقتطفات عثر عليها ج. فان إيس (J. VAN ESS) من «كتاب الأخبار وكيف تسيح». وفي الختام «كتاب المسائل والجوابات في المعرفة» عثر عليها وترجمها كذلك شارل بيلا.

وتكمن الأهمية القصوى لهذه النصوص بالنسبة إلى فكر الجاحظ في عدد من الأفكار الجوهرية التي تحتوي عليها، يعززها عرض نسقي مدعم بقضايا أثيرة عند الجاحظ.

وسنهتم في هذا المقام بالنقطة الأولى، وجزئياً بالنقطة الثانية، ذلك أن طول هذه الفصول يتجاوز ما تسمح به حدود المقال.

لقد اعتمدنا في دراسة الخبر مجموع أعمال الجاحظ، ذلك أن انتماء

عمل ما لحقل معين مثل السياسة والأدب ليس معياراً للتمييز؛ فالأهم بالنسبة إلينا هو ما يميز بعض هذه الأعمال من غنى في الموضوع المدروس.

ما يهمنا هنا هو الجاحظ المفكر أكثر من الجاحظ الأديب، على الرغم من أن طريقة المعالجة فكرياً ومنهجياً واحدة. فمنذ نشر النصوص الأساس للقاضي عبدالجبار وتلميذه أبي الحسين البصري (المغني، والمعتمد وشرح الأصول الخمسة والمحيط وتثبيت دلائل النبوة)، فتح الاهتمام بالفكر الاعتزالي آفاقاً مهمة، ووضع الجاحظ والمفكرين الكبار المنتمين للقرن الثالث/ التاسع الميلادي فجأة في مقدمة اهتمامات المشهد الفكري للأبحاث المتعلقة بالفكر الإسلامي. إن أعمال م. ف. جدعان حول تأثير الرواقية في الفكر الإسلامي أولت اهتماماً لا شك فيه لقضايا الجاحظ الفكرية والدينية. ويؤكد عبدالرحمن بدوي في كتابه «نقل الفلسفة اليونانية إلى العالم العربي» إلى أي درجة كان الجاحظ في خضم إشكالات الترجمة المثارة في عصره.

ولكننا بدلاً من التركيز على مظهر واحد من إشكال الخبر ودراسته بعمق، عمدنا إلى طريقة أخرى تتمثل في التضحية بمجال معين في سبيل خطة شاملة تسمح لنا بفهم الكيفية التي يصاغ بها إشكال الخبر، مما سيؤدي إلى وضع خطاطة مجردة وواصفة، غير أنها ضرورية.

مكانة الخبر في البحوث والدراسات:

إن فحص عدد معين من الدراسات والمؤلفات القديمة في الفكر الإسلامي، حيث يشكل الخبر مجالاً في تنظيم المعرفة، يمكن أن يساعدنا على تكوين فكرة أدق عن بنية الخبر ووظيفته في إبستمولوجيا علماء الإسلام.

لقد اقتصرنا على سبعة عناوين لمؤلفات كانت تمثل بصفة عامة مجال

علم الكلام، وعنوانين في مجال أصول الفقه. وقد اعتمدنا في ترتيبها المعيار الزمني:

أ - بحوث في علم الكلام.

1 – كتاب «التوحيد» للماتوريدي (توفى 333هـ/944م) يتناول الأخبار في فصلين:

أ – فصل عن «السبل المؤدية إلى المعرفة» أي العيان والأخبار والنظر.

ب – فصل يتناول النبوة.

2 – كتاب «التمهيد» للباقلاني (توفى 403هـ/1013م)، في فصل عن الإمامة.

3 – «المغني» للقاضي عبدالجبار (ت 415هـ/1025م)، ج 16، وقد خصص في مجمله لإعجاز القرآن.

4 – كتاب «أصول الدين» لعبدالقاهر البغدادي (ت 429هـ/1039م): المسألة السابعة، والثامنة، والعاشرة، والحادية عشرة، من الأصل الأول لكتابه «بيان الحقيقة والعلوم»، وهو في نظرية المعرفة، المسألة التاسعة من الأصل الثاني المتعلق بالتكليف. وقد أتاحت المجموعة الأولى من الأسئلة للبغدادي مهاجمة النظّام، ونظرية العلم المكتسب بواسطة الأنبياء؛ وتتعلق المجموعة الثانية من الإشكالات بمبدأي الأمر والنهي، أي إشكال الإمامة في المقام الأول.

5 – كتاب «الفِصَل» لابن حزم (456هـ/1064م)، في الفصل المعنون بـ «صفات وجوه النقل» خاص بالنبوة، وفيه هجوم بشكل خاص ضد المسيحيين والشيعة الرافضة.

6 – كتاب «الإرشاد» للجويني (ت 478هـ/1085م): وفيه قسم من الأخبار المدروسة في إطار الإمامة، وقام بترجمتها لوسياني.

7 – كتاب «نهاية الإقدام» للشهرستاني (ت 548هـ/1153م) في فصل بعنوان: «في إثبات النبوة».

ب – دراسات في أصول الفقه:

1 – «المعتمد في أصول الفقه» لأبي الحسين البصري (ت 436هـ/1004م) في فصل طويل جداً من الجزء الثاني بعنوان: «الكلام في الأخبار».

2 – «الإحكام في أصول الأحكام» لابن حزم (456هـ/1046م): فيه يعرض الخبر ويعلله من بداية المؤلَّف إلى نهايته. وتدخل الدراسات الفقهية بالضرورة في منظور هذا المقال، وذلك بسبب أن الخبر من جهة مكانة هامة في هذا المجال، ومن جهة ثانية لأن آليات التأسيس، والفحص، والاستعمال، والتوظيف هي نفسها في علم الكلام وفي المنهج الأصولي، مع فارق طفيف يظهر أصول الفقه مجالاً متميزاً (مخصوصاً كما يقول عبدالجبار في كتابه «المغني»، الجزء 16، ص 40) يمثل فروعاً لمبادئ أصول الدين الأكثر عمومية.

وتختص أربعة مؤلفات في علم الكلام المذكورة سابقاً بالنبوة، بينما تتعلق المؤلفات الباقية بالإمامة. وإذا استثنينا كتاب «أصول الدين» للبغدادي الذي يتسم بنوع من التعقيد في العرض، فإن المؤلفات الأخرى، على العكس من ذلك، واضحة جداً في ترتيبها للمسائل، والحق أن العلاقة بين النبوة والإمامة علاقة رئيسة في الفكر الإسلامي. إن إقامة النبوة وبناءها على حجة عقلية أو نقلية يقينية، تعني منح الشرعية، أو على العكس من ذلك الاعتراض على زعيم الجماعة. ونفهم الآن التكامل والتداخل في مجموعة من مؤلفات

الجاحظ التي سنعالجها. إن مؤلفاته: كتاب النبوة، وكتاب العثمانية، ورسالة في الفضل هاشم، ومؤلفات أخرى لا يمكن فهمها إلا من خلال صلتها الحميمية والوظيفية وروابطها المتعاضدة.

الخبر: التعريف والتكوين:

شروط التكوين أو التأليف:

لكي يعد الكلام، والخطاب، والتواصل خبراً، لابد من توفر شروط معينة، نادراً ما تطرح وهي شروط تتولى بنفسها إثارة قضايا مختلفة يستحسن وضعها بطريقة صحيحة، ومن ثم محاولة معالجتها وحلها.

من الطبيعي أنه يجب اعتبار الكلام سواء كان بشرياً أو إلهياً ذا معنى، وأنه يحمل دلالة. ويبدو هذا الاقتراح بدهياً، غير أن نصاً من كتاب «المغني» للقاضي عبدالجبار (الجزء الرابع عشر، ص: 345) يكشف أن الأمر لا يجري على هذا النحو دائماً. من بين الهجومات المتعددة للملحدين، يستخرج منها واحدة هي الآتية: «إن القرآن يحمل معنى غير أنه لا يدل عليه، وينجم عن ذلك، في نظرنا، أن القرآن لا يمكنه أن يزودنا بالمعرفة الحق». ويختمون بما يأتي: «وإن حق الكلام لا يحمل معنى».

وأما الجاحظ فإنه لا يرى في الكلام مجرد حامل للمعنى فقط، ولكنه يرى فيه دليلاً، وبناء عليه، يجب أن نعرف كيف نقرأ هذه الدلالة ونفهمها أما فيما يخص الخبر، فإن أحد عناصر بنيته هي الإرادة والقصد من التعبير عنه ونقله إلى مخاطب معين. ويمنحنا مقطع من كتاب «البيان والتبيين» مثالاً حافلاً بالفكاهة والظرف: «اعلم أنك لو اعترضت أحاديث الناس وخطبهم ورسائلهم، لوجدت فيها مثل مستفعلن مستفعلن كثيراً، ومستفعلن مفاعلن، وليس أحدٌ في الأرض يجعل ذلك المقدار شعراً. ولو أن رجلاً من الباع

صاح: من يشتري باذنجان؟ لقد كان تكلم بكلام في وزن مستفعلن مفعولات. وكيف يكون هذا شعراً وصاحبه لم يقصد إلى الشعر؟ ومثل هذا المقدار من الوزن قد يتهيأ في جميع الكلام»[2].

الخبر والحقل الدلالي:

ترتكز الطريقة المضبوطة والملائمة لتحديد مفهوم الخبر على مقارنته ومعارضته بمختلف الألفاظ القريبة منه في المعنى والاستعمال. إن نمط «الحقل الدلالي» المستعمل هنا يجد شرعيته في المدى الذي يعلل تقاربات يمكن أن تبدو بشكل غير منظر، (مثلاً علاقة الخبر بالفعل)، وباعتماد هذه الطريقة لاحظنا أن المحتوى الدلالي للخبر يبدو واضحاً كما هو الشأن بالنسبة إلى القضايا التي تتعلق به. ويمثل الخبر في الواقع جوهراً أو وحدة يمكننا اعتبارها عنصراً مستقلاً ومجرداً أو بنية بتعبير البنيويين.

إن هذا الجوهر يعمل في دراستنا هاته، باعتباره وحدة مستقلة في بداية الأمر، وثانياً باعتباره مدمجاً في منظومته، سيجسد ويكتسب معنى أكثر اتساعاً وأكثر حسية، وباعتماد طريقة التجميع على مستوى المعنى، سنحاول استخراج المفهوم الشكلي للخبر انطلاقاً من الاختلافات الموجودة. وفضلاً عن ذلك، فإن المؤلفين المسلمين درسوا الخبر بوصفه جوهراً مجرداً وباعتباره عنصراً يدخل ضمن منبع من منابع المعرفة.

التعريفات القديمة للخبر:

إن التعريف العام للخبر، كما نجده مسطراً بأقلام العلماء المسلمين لا يختلف عن التعريف المقترح من لدن الباقلاني الذي يرى أن الخبر هو كل كلام يصح فيه الصدق والكذب، وبهذا يفرق الخبر عما ليس بخبر في الكلام وفي الذوات الأخرى التي ليست خبراً[3].

ويتحدث القاضي عبدالجبار من خلال تلميذه أبي الحسين البصري عن الأخبار على النحو الآتي: الأخبار لا تخرج عن احتمال أن نعلم صدقها أو كذبها، أو لا نعلم ذلك[4].

ويرى عبدالقاهر البغدادي أنه لا توجد إلا حالة واحدة تحتمل الصدق والكذب معاً: إن رجلاً لم يسبق أن كذب من قبل، عندما يتحدث عن نفسه، فإن ما يحكيه يعد كذباً بالتحديد. ولكونه صادقاً، يصبح كذبه إذن حقيقة، وعلى هذا النحو يكون لدينا، كما يقول، خبر فريد من نوعه، يمثل الكذب والصدق معاً. ويقدم الخطيب البغدادي في كتابه «الكفاية» بالضبط التعريف نفسه الذي نجده عند الباقلاني.

ومجمل القول، نستخلص من هذه التعريفات، على الرغم من الاختلافات الهامة القائمة بين هؤلاء المؤلفين، أن الخبر هو المعلومة التي يتم اعتبارها من حيث ملاءمتها للحقيقة أو عدم ملاءمتها لها.

الخبر والقرآن:

يجب أن نوضح هنا مبدئياً نقطتين:

تتمثل النقطة الأولى في علاقة النص القرآني بالخبر؛ فالقرآن خبر كما يؤكد الجاحظ في كتاب «العثمانية» يتعلق الأمر هنا بإسراء النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى، وقد أربك هذا الحدث عدداً كبيراً من الصحابة، فهذا أبو بكر يجيب سكان مكة قائلاً: «إنكم تكذبون عليه؛ فقالوا بلى، هاهو ذاك في المسجد يحدث به الناس؛ فقال أبو بكر: والله لئن كان قاله لقد صدق، فما يعجبكم من ذلك؟ فوالله إنه ليخبرني أن الخبر ليأتيه من السماء إلى الأرض في ساعة من ليل أو نهار فأصدقه»[5].

ثم قصد الرسول بعد ذلك ليستبين أمر هذا الإسراء.

وتتمثل النقطة الثانية في تعريف مصطلح الخبر. وسنكتفي هنا بالإشارة إلى أن جذر «خبر» يوحي بالإخبار، والسرد، والقصة دون أن يكون ذا معنى مخصوص. والأمر نفسه نجده في كتب الحديث الصحيحة.

وإن لفظ الخبر لا يمنح أي معنى مخصوص باستثناء العبارة الآتية: «خبر من السماء». وإن السياق كما هو في هذه الحالة الخاصة، لا يوضح لنا المحتوى الدلالي للفظ الخبر.

إن مفسري القرآن الكريم لا يفيدوننا كثيراً حول لفظ الخبر ودلالته. وهكذا نجد الطبري لا يفسر الخبر في سورة النمل. مما يؤكد أن معنى هذا اللفظ كان واضحاً لقرائه. وفي نفس النهج، يشرح الزمخشري في كتابه «الكشاف» السورة نفسها على النحو الآتي: «الخبر هو ما يخبر عن حالة الطريق لأن موسى كان قد ضل عنه».

وفي سورة أخرى لا يضيف كذلك شيئاً في هذا الموضوع. ويعمد كتاب «أساس البلاغة» إلى تزويدنا بصيغة «خُبْرٌ» باعتبارها رديفة للعلم، وهو ما نجده أيضاً في كتاب «البيان والتبيين» حيث يناظر لفظ «الخُبْر» لفظي «المعرفة» و«العلم». يقول: علباء بن الهيثم السدوسي: «لكل أناس في جُمَيْلهم خُبْرٌ»(6). وهي عبارة صارت مثلاً.

إن الاعتماد على مفسري القرآن غير مجد مادامو لا يزودوننا بأي تفسير للفظ أو يأتي حديثهم على سبيل الحشو.

الخبر والسنة:

إن التقسيم الثلاثي للسنة إلى: قول وفعل وتقرير، يتيح التقريب بين الخبر والسنة من وجهة نظر الصنف الأول، وهو القول، فتطابق الخبر

والسنة لا يحتاج هنا إلى تبرير مسهب، لأنه في مثل حالة القرآن، تعني السنة الخبر عند جميع المفسرين.

الخبر والمرادفات:

يوصل لفظ الخبر بسلسلة كاملة من الألفاظ المتقاربة في المعنى. ففي مؤلفات الجاحظ تتوارد ثنائيات الخبر/ الأثر، وكذلك الحديث/ الأثر، بكثرة. وتكثر مواضع ورودها مقترنة. وعلى هذا النحو نجد في كتابة «البيان والتبيين» استعمال الأثر مقترناً بالخبر: «ومن خطباء هذيل: أبو المليح الهذلي أسامة بن عمير، ومنهم أبو بكر الهذلي، كان خطيباً قاصاً، وعالماً بيناً، وعالماً بالأخبار والآثار»[7]، وفي الصفحة السابقة يفضل الجاحظ أبا بكر الصديق: «ومن أصحاب الأخبار والنسب أبو بكر الصديق»[8].

عند فحصنا لأعمال الجاحظ، استرعى انتباهنا أن لفظي الخبر والحديث غالباً ما يستعملان في معنى واحد حينما يتعلق الأمر بأقوال النبي صلى الله عليه وسلم، وحينما لا يكون هناك ما يشير إلى أن لفظ الخبر يعود على ما هو دنيوي أو تاريخي.

فلنعط بعض الأمثلة:

جاء في البيان: «وأخذت هذا الحديث من رجل يضع الأخبار، فأنا أتهمه»[9]. وفي الحيوان يقول: «جاء في الحديث...»[10] ولكنه يضيف ويحدد فيما بعد: «هكذا جاء في الأثر» عند كلامه عن نفس الحديث، مما يحملنا على الاعتقاد أن هاتين الكلمتين مترادفتان وغير قابللتين للمبادلة. ونقرأ في الحيوان: «ولابد للترجمان أن يعرف من الخبر ما يخصه الخبر الذي هو أثر، مما يخصه الخبر الذي هو قران»[11].

واضح أن ثمة اختلافاً بين الأثر والخبر، وعلى نحو أكثر دقة، هناك

بعض الأخبار التي تعد آثاراً، فما هو هذا الاختلاف؟ لا يقدم الجاحظ أية إجابة. ومن جهة ثانية يعد القرآن خبراً.

وتضاف إلى ذلك سلسلة من الألفاظ ذات المعنى القريب من معنى الخبر. وهكذا، فإذا استثنينا الأثر، نجد الرواية، والسماع أو السمعيات، والخبر السمعي، والنقل، وحتى الحكاية. ولكن على الرغم مما يبدو من تقارب في معنى هذه الألفاظ إلا أنه لا يوجد تساو مطلق بينها، وقد ظهر عبر القرون أن الاستعمال كان يربط هذا اللفظ عوض آخر بمجال محدد من مجالات العلوم الدينية أو الدنيوية؛ فلفظ الرواية مثلاً، يدل على معنى «الوحي» في مجال الشعر والحديث النبوي. وينطبق هذا على الألفاظ الأخرى.

الخبر والسماع:

ما العلاقات الموجودة بين الخبر والسماع؟

تظهر فقرة في كتاب «الانتصار» للخياط أن السماع أوسع من الخبر. السماع في قوله، له ثلاث طرق؛ الأولى القرآن، والثانية الإجماع، والثالثة الخبر الذي يؤدي إجبارياً إلى العلم. وعليه، يكون من الأنسب تحديد مفهوم السماع تبعاً للجاحظ بأنه مفهوم أكثر امتداداً من الحقل الذي يشمله هنا. فالسماع كل ما يصل إلى أذن الإنسان مثل الحكايات والنوادر والأحكام. وبعبارة موجزة كل ما هو تواصل.

الخبر والأمر:

يمكننا أن نتخيل، لأول وهلة أن الاقتران بين الخبر والأمر بعيد المنال. بيد أن الأمثلة الآتية تظهر أن ملفوظاً يمكن أن يدرك باعتباره مفهوماً يحيل

إلى الخبر، أو على العكس من ذلك، يتعلق بمفهوم نقيض للخبر، أو على الأقل يتميز عنه.

يفسر السبكي في كتابه «طبقات الشافعية» الحديث الآتي: «كل أمر ذي بال لا يُبتدأ بالحمد أقطع»[12].

الخبر ليس أمراً لأن الأمر إنشاء؛ إنه يشكل قسماً للخبر. وبصيغة أخرى كيف نعرِّف هذا الحديث النبوي؟ هل هو خبر بسيط، أم هو على العكس من ذلك أمر؟ وتأويل ذلك يؤدي طبعاً إلى العمل بهذا القول سواء كان إجبارياً أو لا حسب القبول. ومن هنا كان النقاش وتضارب الآراء واختلاف وجهات النظر لمؤلف كتاب «الطبقات» مع منافسيه.

في علم النحو يمثل أيضاً الخبر كالأمر مبدأ الكلام. وهكذا يمكن أن نقرب أيضاً الخبر من الاستفهام. يقول ابن حزم: إن الخطاب ينقسم إلى أربعة أقسام؛ الأمر، والرغبة، والخبر، والاستفهام[13]. غير أن التهانوي في «معجم الألفاظ التقنية» يقترح علينا مصطلحات ومتتاليات مختلفة كمياً وكيفياً. إن الفروق هنا ليست ميسرة. وفي الختام يشرح القاضي عبدالجبار الآيتين 95 و96 من سورة آل عمران: ﴿إن أول بيت وضع للناس للذي ببكة مباركاً وهدى للعالمين، فيه آيات بينات مقام إبراهيم ومن دخله كان آمناً ولله على الناس حج البيت من استطاع إليه سبيلاً﴾[14].

حيث يرى أن قوله «ومن دخله كان آمناً» أمر على الرغم من صيغته الخبرية[15]. وموقف القاضي هذا نفسه نعثر عليه في القرآن. وعلى النقيض من ذلك، نجد في موضع آخر من القرآن أن الأمر لا يتعلق بالخبر ولكن بالاستفهام. وفي نص آخر للقاضي، يشير إلى أن الآية ليست خبراً ولا استفهاماً ولكنها تقرير.

نلاحظ، استناداً إلى هذه الأمثلة، تحولات مفهوم الخبر داخل شبكات الألفاظ التي يتبادل معها. إن الخبر ليس له مقام ثابت، إنه معلق؛ ولا يفهم إلا في سياق تأويل ملموس.

الخبر والفعل:

يربط نشوان بن سعيد في كتابه «حور العين بين الخبر والفعل»[16] حيث يتبين لنا، على الأرجح أنه يوجد تعارض بين الفعل والخبر؛ فالفعل هو شيء قائم لا يمكن نكرانه، أما الخبر فلا يتعلق بالخصوص سوى بالكلام فقط، إلا في حالات استثنائية مخصوصة.

الخبر والشهادة:

لقد أشرنا، في الفصل المتعلق بمكانة الخبر في مؤلفات العلماء المسلمين وتصنيفاتهم، إلى العلاقة الموجودة بين أصول الدين وأصول الفقه؛ حيث تعد الروابط بين الخبر باعتباره تواصلاً وإعلاماً ورسالة، وبين الشهادة، روابط وطيدة. فما الشهادة إن لم تكن إعلاماً؟ إن معايير صلاحيتهما تخضع لنفس الآليات، وإن كان هناك بعض الاختلافات. لقد تركز اهتمام العلماء المسلمين على المقارنة بين رواية الحديث النبوي والدليل الشرعي. وهكذا يستخرجون نقط التشابه ونقط الاختلاف؛ ومن جهة أخرى، يطالبون بشروط وصفات خاصة برواة نوعين من الأخبار التي تتيح لنا فهم الشروط والصفات المكتسبة من قبل الجاحظ فيما يخص الخبر.

لنرجع إلى كتاب النووي المؤلف ذي الباع الكبير، والشارح لصحيح مسلم، وعلى وجه الخصوص تلك التوضيحات التي قدمها مارسي. إذ نجد في هذا الكتاب على الرغم من الدقة الكبيرة في «روايات» الحديث، والنوع

الكبير في الترتيب، عدداً من المبادئ التي تعتبر أسساً؛ يتعلق الأمر هنا، وقبل كل شيء، بمفهوم العدالة.

1) العدل هو المسلم البالغ، العاقل الذي يخلو من كل عيب يقوم على الفسق، ويخلو من أسباب خوارم المروّة.

ويضيف بعض المؤلفين إلى هذه الصفات عناصر أخرى مكونة للعدالة. فمثلاً يفرض ابن حجر العسقلاني التقوى.

2) الخبر: كل هذه الصفات المأخوذة لأجل الشهادة – التي تجعل شهادة الفرد مقبولة – توجد مرة أخرى في تعريف الراوي العدل. ويعد أحياناً الإعلام في مادة الخبر، جنساً من الشهادة في أن الراوي لا يشترط فيه الحرية والذكورية والتعدد. كما أنه في الخبر، لا نواجه التهمة مثلما نواجهها في الشهادة. وبينما نرجح الرواية الأصلية، فإن الشهادة لا تخضع لهذا المعيار، وهو ما نواجهه في الشهادة طبعاً.

تقتضي القواعد المشتركة لقبول الخبر والشهادة من الراوي والشاهد، أن يكونا مسلمين، عاقلين، بالغين، عدلين، ذوا مروءة إنسانية. ولكن الخبر يختلف عن الشهادة في أن الراوي لا يشترط فيه الحرية والذكورة والتعدد. كما أنه في الخبر، لا نواجه التهمة مثلما نواجهها في الشهادة. وبينما نرجح الرواية الأصلية، فإن الشهادة لا تخضع لهذا المعيار، وهو ما نواجهه في الشهادة طبعاً.

ونتيجة لذلك، فإنه يقبل في الحديث الرواية التي ينقلها العبد، أو المرأة، أو الراوي المفرد، أو الأعمى، وإن كان هناك اختلاف بين الإمامين الشافعي ومالك في هذا الموضوع. وعلى العكس من ذلك، تقتضي القاعدة العامة في الشهادة رفض شهادة هؤلاء الأشخاص المذكورين باستثناء النساء، في بعض الحالات، بشرط أن لا تكون شهادتهن معزولة.

لقد بنى النووي هذه الأوامر جميعها على إجماع الأمة. وهكذا تشكل العدالة أحد أسس صلاحية الخبر والشهادة (إذا لم تكن وحدها في القرون الأولى للإسلام، وفي القرن الثالث على وجه الخصوص) اللذين يعدان معاً أخباراً، على الرغم من انتمائهما إلى مجالين مختلفين كثيراً. إن الوضع الذي يسنده الجاحظ وأستاذه النظام للمعيار الأساس للعدالة سيكون شيئاً آخر. وإن توضيح هذا المفهوم، هو نفسه في الأساس، قياس الفاصل الهام الذي يفصل نظرة الجاحظ عن الأطاريح التقليدية.

الخبر والأدب:

ما يهمنا أكثر هنا، بخصوص الخبر والأدب، ليس التعريف في حد ذاته على الرغم من تشعب مفهوم لفظ الأدب. وإنما يهمنا مضمونه أو على الأرجح مضامينه بالنسبة إلى بحثنا لأجل توثيق الخبر. سواء كان ثقافة عامة، أو معرفة متخصصة في مجالات معينة. ومهما كان تعريفنا للأدب، فإنه يدخل في إطار نقد الخبر باعتبار أن الأدب يمثل ملتقى المعلومات الواردة من مصادر متعددة، بالإضافة إلى أنه يجب التمييز بين ما هو تاريخي كلياً وبين ما هو غير تاريخي. وداخل كل هذه المجموعة من المعارف الدنيوية، أو الدينية، أو شبه الدينية التي تشكل الثقافة الإنسية خلال القرن الثالث، التاسع الميلادي؛ وهو القرن الذي يمثل فيه الجاحظ الأديب الكامل والأمثل. ويجدر بنا في هذا المقام أن نأخذ بعين الاعتبار كل آراء المعاصرين في شتى الموضوعات التي سيقسمها العلم الحديث إلى مجالات متعددة، وعلوم حقه، وعلوم إنسانية.

هكذا نحصل على قائمة من الأخبار التي سجلها الجاحظ، وجمعها، وانتقدها أو لم ينتقدها ليترك لنا بذلك ما يشبه موسوعة طبيعية وإنسانية نقلها إلينا؛ كالأشعار، والأمثال، والخطب، والأحاديث النبوية، والمعتقدات

القديمة والمعاصرة التي أدمجها في رؤيته إلى التاريخ الإنساني والإلهي، حيث منحها معنى وأهمية.

الخبر والتاريخ:

وسواء كان الخبر جزءاً مما سميناه آنفاً الأدب، أو كان ذلك مصدراً للتاريخ باعتباره مجالاً مستقلاً كما يمثله كتاب الطبري، فإن ذلك لا يغير شيئاً من وضع الخبر باعتباره إخباراً في معناه الواسع.

تعريف الخبر عند الجاحظ استناداً إلى كتاب المعتمد لأبي الحسين البصري:

بعد عرض لتعريفات عديدة للخبر وتعليل التعريف الذي يبدو صالحاً للاحتفاظ به، وهو التعريف الآتي: «الخبر كلام يفيد بنفسه إضافة أمر من الأمور إلى أمر آخر، وهذه الإضافة إما أن تكون نفياً أو إثباتاً» وينتقل مؤلف كتاب المعتمد إلى تقسيم الأخبار إلى صدق وكذب، ويشركنا في منظومة الجاحظ، حيث يورد النص الآتي: «فأما أقسام الخبر: الصدق والكذب، فعند أبي عثمان الجاحظ أن الخبر المتناول للشيء على ما هو به من شرط كونه صدقاً أن يعتقد فاعله، أو يظن أنه كذلك. والمتناول للشيء. لا على ما هو به، من شروط كونه كذباً أن يعتقد فاعله، أو يظنه كذلك. ومتى لم يعتقده كذلك ولم يظنه، لم يكن صدقاً ولا كذباً. وأجراه مجري الاعتقاد في خلوه من كونه علماً أو جهلاً، إذا تناول الشيء على ما هو به، ولم يقتض سكون النفس. وحجة أبي عثمان هي أن زيداً إذا كان في الدار فظن ظان أنه ليس فيها، فقال: «زيد في الدار». لم يصفه أحد بأنه صادق. فبطل أن يكون الخبر، إذا تناول الشيء على ما هو به، كان صدقاً على كل حال. ولو قال: «زيد ليس في الدار»، لم يصفه أحد بأنه كاذب. فبطل أن يكون الخبر متى تناول الشيء، لا على ما هو، كان كذباً على كل حال ولو أخبر بأن زيداً في الدار،

وكان فيها، وهو يعتقده أو يظنه فيها، وُصف بأنه صادق. ويكون كاذباً إذا أخبر بأنه ليس فيها، وهو يظنه أو يعتقده فيها»[17].

القضية الأساس التي يثيرها الجاحظ وفق نص أبي الحسين البصري هي كالآتي: هل يمكن إقامة العلم على أساس الاعتقاد أم على أساس الظن أم على أساس سكون النفس؟ أو أكثر من ذلك؛ ما قيمة النظرية المعرفية لهذه المفاهيم؟ ما ضمانة تعميم مثل هذه المعايير على المعرفة الإنسانية؟.

يوازي الجاحظ بين الاعتقاد المتعلق بالخبر، باعتباره كذباً أو صدقاً وبين الاعتقاد المتعلق بالعلم والجهل، ومن خلال ما أثاره الجاحظ من فرضيات، أراد أن يبين أن بناء العلم لا يتم بالاعتقاد والظن وسكون النفس.

ولفهم ما تضمنه نص الجاحظ، وإعطاء معناه الحقيقي، ينبغي الاستناد إلى إنتاج الجاحظ الأدبي. ولنرجع إلى كتاب «المسائل والجوابات»، وخاصة الفصل الخاص برفض الجاحظ لأطاريح النظام وتلاميذه. يقول لنا الجاحظ: إن النظَّام يقسم المعارف إلى ثمانية أجناس؛ أحدها يتعلق بالاختيار والباقي بالاضرار.

ما هي المجالات التي يطبق فيها الاختيار ؟

يتعلق الأمر بعلم التفسير، والرسل، والأحكام والاختلاف. وكل هذه المعارف المذكورة مصدرها الاختيار؛ أي الاكتساب وليس الاضرار حسب النظَّام ومدرسته. غير أن موقع الجاحظ فيما يخص هذه المجالات يتعارض كلياً مع موقع النظَّام وتلاميذه. وفي استدلال أسلوبي خالص، يوضح الجاحظ في الفصل المشار إليه ابتذال أطروحة النظَّام ونتائجها، والتدليل إثر ذلك على أطروحته الشخصية المتمثلة في «الاضطرار»؛ فالرسل، وتفسير القرآن (أو أكثر تحديداً جزء كبير يضمنه الجاحظ في كتابات أخرى)،

والأحكام (خاصة أسسها التاريخية) هي معارف «تفرض» على الإنسان، ويتأتى كل ذلك في طريق الأمر. فنفهم، أو على الأقل، هذا ما كنا ننتظره، رفض الجاحظ تأسيس معرفة قائمة على الاعتقاد، والظن، وسكون النفس، لأن كل هذه المعايير تقوم على مبدأ أن هذه المعايير نفسها لا تتميز أو تحوز رتبة بالنسبة إلى الواقع العياني. يرفض الجاحظ إذن المعيارين النفسي والذاتي باعتبارهما أساس المعرفة.

إن هذا الاختلاف حول نقطة أساس في المذهب يجعلنا نلمس القطيعة الإبستمولوجية بين الأستاذ والتلميذ، ونتائجها المنهجية والتطبيقية (السياسية خاصة). هل هو تراجع الجاحظ عن تعاليم النظَّام؟ ذلك التراجع الذي ينبغي أن نفهمه باعتباره إعادة تكييف الفكر الاعتزالي مع الوضع التاريخي وقتئذ، وخوف الجاحظ ونظرائه من مخاطر تعميم مبادئهم لصالح الأمة الإسلامية.

لنستخلص، في كل الأحوال، من هذا التعريف الذي وضعه الجاحظ للأخبار أن مبدأ «العلوم الاضطرارية» يمثل بالنسبة إليه على المستوى الإلهي وبالتالي النبوي مبدأ غير محسوس.

وخلاصة القول إن الخبر يشمل القرآن، والأحاديث النبوية، والأخبار التاريخية، وكل التراث الثقافي القديم والمعاصر للجاحظ، وأخيراً الأدب. وهكذا ينطوي الخبر على مفهوم الإخبار، كيفما كانت طبيعته، بشرط أن يستجيب لمجموعة من الشروط المذكورة آنفاً، كأن يكون دالاً على معنى وقادراً على الإفهام. وبهذا الشرط يقصى الكلام النفسي من حقل تحديد الخبر. فالخبر إذن معطى اجتماعي وإنساني، مادام الخبر الذي حاولنا إدراكه من خلال مختلف المجالات كالنحو، وعلم الكلام، والتاريخ، والقرآن، والسنة... لا يمكن القبض عليه، على الرغم من التقارب الدلالي بينه وبين عدة ألفاظ مجاورة له.

خلاصة القول، لم يتم تناول هذا التحديد في طبيعته الذاتية، ولكن في ارتباطه بمعيار الصدق أو الكذب من جهة، ومن جهة أخرى عندما يأخذ صيغة أدق بالدراجة ضمن مجال مخصوص (فالخبر النبوي لا يوضع في نفس الإشكال الذي يوضع فيه الخبر بمفهومه الشرعي). إن الخبر كيان مجرد، وعلى هذا النحو تعامل معه العلماء المسلمون.

الهوامش

1) R. Blachére et H. Darmam, Geographes-arabes..., pp. 67-68.

2) ج 1، تحقيق عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، ص 288-289.

3) التمهيد، ص 379.

4) شرح الأصول الخمسة، ص 768.

5) سيرة ابن هشام، دار الجيل، تقديم وتعليق، طه عبدالرؤوف سعد، ج 2، ص 33-34.

6) البيان والتبيين، ج 1، ص 238.

7) نفسه.

8) نفسه، ص 357.

9) نفسه، ص 360.

10) الحيوان، تحقيق عبدالسلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ج 1، ص 77.

11) نفسه، ص 92.

12) ابن حزم، الإحكام في أصول الأحكام، ج 1، ص 448.

13) القرآن الكريم، سورة آل عمران، ج 3، الآيتان: 95/96.

14) تثبيت دلائل النبوة، ص 195.

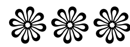
15) ص 295.

16) المعتمد في أصول الفقه، أبو الحسين محمد بن علي بن الطيب البصري، تحقيق محمد حميد الله، دمشق، 1964.

17) ج 2، ص 544-554.

المصدر

Studua Islamica Fasc L 111 (1981).



القدس وقضية فلسطين في الشعر السعودي

محمد خضر عريف(*)

تقديم: الأدب السعودي: أدب الكلمة الطيبة:

إن الحديث عن الأدب عامة والشعر خاصة في هذه البلاد المسلمة لابد من أن ينبع أولاً وأخيراً من تصور أنها مهبط الوحي ومهد الرسالة الإسلامية الخالدة، فمنذ عهد الملك عبدالعزيز رحمه الله وإلى عهد خادم الحرمين الشريفين حفظه الله، والأدب السعودي بعامة والشعر بخاصة، تغلب عليهما السمة الإسلامية الخالدة. ويتميز النتاج الأدبي السعودي عامة بالالتزام الديني والخلقي.

وعلى مدى عشرات السنين، ورغم كل المتغيرات، ظلت الكلمة الطيبة هي الشعلة المضاءة دوماً في فضاءات الأدب والشعر في هذه البلاد ولله الحمد. ولم تكن هذه البلاد ولن تكون بإذن الله مهداً للكلمة الخبيثة، ذلك أن تربتها الصالحة لا تُنبت إلا شجرة الأدب المورقة بالفضيلة، والمحمّلة بثمار

(*) إكاديمي وكاتب سعودي.

الحق اليانعة. لذلك رأينا ولازلنا نرى أن نبتة غريبة لا يمكن أن يكتب لها البقاء في هذه التربة الصالحة. رأيناها تلفظ التغريب، كما لفظت الحداثة وسواها من الاتجاهات الفكرية الهدامة. وهذه الحقيقة الدامغة تنطبق على كل حقب الأدب السعودي، بداية من الفترة التي صاحبت انتصارات الملك عبدالعزيز رحمه الله في مطلع القرن الرابع عشر الهجري ومروراً بالفترة التي تم فيها توحيد الجزيرة العربية على يديه رحمه الله، وانتهاءً بالعصر الحاضر الذي نعيش فيه الذي مازالت فيه هذه الربوع تنعم بفيء الوحدة، وتزخر بينابيع العطاء والخير، حيث إن أبناء الملك عبدالعزيز مازالوا يسيرون على خطاه الحثيثة لإعلاء كلمة الله.

وإذا استعرضنا الأدب السعودي بطوله وعرضه من مرحلة الإنتاج الجماعي الذي تمثل في كتب مثل «المعرض» و«وحي الصحراء» إلى مرحلة الانتاج الفردي الذي مثّل إرهاصاته الأولى أدب العواد وعبدالقدوس الأنصاري وسواهما وإلى أن نصل إلى الوقت الحاضر، فإن السمة العامة لهذا الأدب هي الالتزام الديني والخلقي والدفاع عن قضايا الإسلام والعروبة وفي مقدمتها بالطبع قضية فلسطين. وهذا الالتزام في الأدب السعودي عامة والشعر خاصة تميز بربط الإسلام بالعروبة وربط العروبة بالإسلام وعد الفصل بينهما، كما دعا إليه بعض القوميين والشيوعيين والعلمانيين.

الشعر السعودي يعالج قضايا (العروبة) بالإسلام:

من الملاحظ أن الشعر السعودي بعامة يعالج قضايا العروبة الكبرى بالإسلام، وممن تحدثوا عن ذلك: عبدالله الحامد في كتابه «الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية». يقول الحامد: «ولم يكن الوعي الإسلامي الذي يلتصق بآلام الأمة وآمالها وحلول مشكلاتها بالإسلام جديداً في أرض

الجزيرة، لأن أهل الجزيرة لا يتصورون أن الدعوة إلى نهوض العرب واتحاد كلمتهم وجمع شملهم تتعارض مع الدعوة إلى تحكيم الإسلام في شؤون المجتمع والدعوة إلى جمع كلمة المسلمين وتآزرهم. وهذا ما فعله الشعراء (السعوديون) في حديثهم عن القومية والعروبة، فلم يضعوا (العروبة) نقيض: (الإسلامية) كما فعل القوميون في أقطار عربية أخرى.

ومن هذا التصور كان الشعر يتحدث عن الدين واللغة دون أن يصطنع خلافاً وتناقضاً بينهما. ومن أسباب هذا التصور أن البلاد (السعودية) كلها أمة واحدة مسلمة، ليس فيها أقليات غير مسلمة تستفيد من دعوة (العروبة) المجردة من الدين، وهي بلاد القداسة، وفيها الحرمان الشريفان وقبلة المسلمين وهي فطرية لم تنبت فيها التيارات الوافدة التي تجعل رجل الشارع يصطنع تضاداً بين (الإسلامية) و(العروبة)»[1].

وممن أشاروا بوضوح أيضاً إلى معالجة قضايا العروبة بالإسلام في الشعر السعودي بكري شيخ أمين في كتابه «الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية» الذي يقول: «جاء (الشعراء) السعوديون وصبّوا الإسلام في العروبة، ولم يقبلوا أن تبحث الأمور بنظرة عربية مستقلة، بل إنهم رأوا أن الدعوة إلى العروبة فرع من الدعوة الإسلامية وأن الاقتصار على فكرة العروبة عصبية جاهلية نهى الشارع عنها. ومن هذا المنطلق العربي الإسلامي استمر الحلم الكبير في الوحدة العربية يداعب أخيلة (الشعراء) السعوديين ويدغدغ خواطرهم، ولم يقتصر هذا الحلم على الحجازيين، بل نزل إلى الميدان شعراء المناطق الأخرى. وتراءت الوحدة عند بعضهم أنها هي السعادة الأبدية الخالدة، والعز المكين الذي ما بعده عز، والفرحة الكبرى التي ما بعدها فرحة، يوم ينظر العربي إلى بلده فيرى حدوده تمتد من صنعاء إلى بردى، ومن الخليج إلى المحيط»[2].

وكان شيخ أمين بذلك يشير إلى قول محمد حسن عواد:

عرب الجزيرة كم تكون سعيدة   هذي الحياة بوحدة الأبعادِ
تتوحد الأشتات في مجموعها   ويعزّز المجموع بالأفرادِ
فيقوم من بردى إلى صنعائهِ   أملٌ يرنّ صداه في بغدادٍ

كما أوضح شيخ أمين أن «شعراء آخرين وجدوا رمزاً للقوة والحرية والكرامة، فالمرابض بها تبدو قلاعاً والشباب مشاعل ثورة والصحراء منابع بطولات»(3).

وكان بذلك يشير إلى قول إبراهيم هاشم الفلالي:

أخي بالوحدة الكبرى   نعيش العمر أحرارا
ونجعل من مرابضنا   قلاعاً تنفث النارا
ونصنع من شبيبتنا   ليوم الثأر ثوّارا
ونجلي عن أراضينا   أثيماً لوَّث الدارا

الشعراء السعوديون وقضية المسلمين الأولى:

طالما تفاعل الشعراء السعوديون على مر العقود مع قضية المسلمين الأولى قضية فلسطين، ولم يخرج تفاعلهم عن الإطار الفكري للشعر السعودي والأدب عامة - كما وضحنا - الذي لا يفصل بين العروبة والإسلام، بل يجعل كلاً منهما مكملاً للآخر.

ومن هؤلاء الشعراء السعوديين الشاعر الكبير محمد حسن فقي الذي يعتبر أغزر شعراء المملكة العربية السعودية إنتاجاً في القديم والحديث. وفي سن الشيخوخة، تجاوز الفقي مرحلة نضج التجربة الشعرية والشعورية إلى

مرحلة التكامل الإنساني والقمة الفكرية والفلسفية. وفي هذه المرحلة وعند تبوؤ هذه القمة زاد استشعار الشاعر لجراحات الأمة بعد أن كان يستشعر جراحاته الذاتية في يفاعه وشبابه، وبدأ يحس أكثر من أي وقت مضى بأنه يعيش من أجل مَنْ هم من حوله من أبناء دينه وأمته، فيحاول أن يعالج قضاياهم ويسعى إلى حفز الهمم وحث المشاعر لحل تلك القضايا ومداواة تلك الجراحات.

فهاهو يعيش مع أهل فلسطين مأساتهم وجراحاتهم منادياً إياهم «بالإخوان في الدين والدم والقربى»، ويصف عيشه لمأساتهم بأنه أرقٌ يراوده، ويتحدث لهم عن فخره وفخر العرب والمسلمين بجهادهم وصبرهم ومصابرتهم، وإيمان الجميع بنصر الله لهم الذي سيأتي عاجلاً أو آجلاً بإذنه تعالى. يقول الفقي في قصيدة بعنوان «أواه فلسطين»[4]:

إخوانَنا في الدين والدمِ والقربى ... وأحبابَنا سِلماً وأحبابَنا حربا
ومَن حفِظوا الرَّبْعَ المُنيفَ وشيَّدوا ... به الصرحَ بعد الصرحِ يحتضن الشُهْبا
يُؤرِقُنا من يومِكُمْ أنَّ يَومكُمْ ... أُجاجٌ وأنَّ الأمسَ كان لكُم عَذْبا
فبعضٌ يعيشُ اليومَ في دارِ ذلَّةٍ ... ولكنه يأبى، ويقتحمُ الصَّعبا
يقاتلُ وهو الأعزلُ الخِصمَ مالئاً ... جوانبَهُ مما يُصابُ به رُعبا

إلى أن يقول:

نضالٌ سيبقى الدهرَ فخرَ مناضلٍ ... وخِزْيَ ظلوم ظنَّ في خُسْرِه الكَسْبا
نسجلُه نشتَمُّ من عَرْفِهِ الشذى ... شَذِياً وَيشتمُّ العدوُّ به الكَرْبا

ثم لايلبث الشاعر أن يصرّح بأنه يتمنى لو كان في خندق واحد مع المجاهدين في فلسطين ليشاركهم أحزانهم ويقاتل معهم. ولا يتمنى ذلك لنفسه فقط، بل لكل أهله وعشيرته. وليس أبلغ من ذلك تعبيراً عن معايشة

الشعراء السعوديين جراحا إخوانهم في فلسطين والإحساس بها ومشاركة أهلها في مصابهم، يقول:

أإخواننا في الدين والدم والقربى ... وشِيعَتنا بُعْداً وشيعَتنا قُربا
تمنيتُ لو أني أكونُ بجنبِكُمْ ... وأغشى الذي تَغْشَوْنَهُ ضيِّقاً رَحْبا
وأصْدُرُ عن وِرْدِ الكرامةِ راوياً ... وقد طابَ لي وِرْداً وقد طابَ لي شُرْبا
أنا ورِفاقي بل ورعبي وأهْلِهِ ... يَوَدُّونَ طُرّاً أن يكونوا لكم صَحْبا

ويختم الشاعر قصيدته بتشخيص أسباب الجراح ويصفها بأنها الضعف والهوان والفرقة، ولكنه يرى بصيصاً من نور متمثلاً في الأمل في توحيد الصفوف للتصدي للعدو الواحد المتربّص بالأُمَّة:

صَرمْنا قروناً ما بها من مآثرٍ ... ولكنَّ بها ما أيْبَسَ اليانِعَ الرّطبا
فشحَّتْ علينا الأرضُ بعد سخائها ... فلم تعطِنا إلاّ العواسِجَ والعُشبا
بلى نحن بالضعف المُهين تعثَّرتْ ... خُطانا، فكُنّا للأنامِ بها نَهْبا
وكانت وُثوباً فاستحالتْ إلى وَنيً ... فلم تستطِعْ منه انطلاقاً ولا وثْبا

إلى أن يقول:

لعلَّ السحابَ الجونَ ينهَلُّ وَبْلُهُ ... علينا فما يُبقي بأكنافِنا جَدْبا
لعلَّ الدُّج هذا يُطِلُّ بومْضةٍ ... تُضيءُ فما تَخشى مراتِعُنا الذّئبا

وفي قصيدة أخرى بعنوان «الحجارة والصواريخ[5] يتحدث الفقي عن جهاد أطفال الحجارة في الانتفاضة الجهادي المباركة في أرض القداسات. ووصف الحجارة بأنها أشد وقعاً من صواريخ إسرائيل وحِمم أسلحتها، لأنها يقذفها بنو آساد كانت رابضة في تلك الديار المقدسة قبل أن يدنسها الغاصب الصهيوني، الذي تمنى الشاعر لو يطرد وتطهر الأرض منه، وفي

هذه القصيدة معايشة واضحة أخرى من شاعر سعودي كبير لجراحات الفلسطينيين في القدس، وكأن الشاعر يعيش المأساة التي نشهدها هذه الأيام في حصار قطاع غزة الظالم. فرأينا في شعر الفقي تعبيراً عن شعور الشاعر الفيلسوف تجاه تلك الجراحات وتطلعاته لمستقبل من النصر والتأييد.

يقول الفقي في هذه القصيدة:

أذوي الحجارةِ تقذفونَ بها ... الغاصبينَ الربعَ والحَرَما
القاذفيكُمْ من صَواعِقِهم ... حِمَماً تَدُكُّ الهَرَمَا
جاؤوا إليكم مِن منازِلِهم ... مثلَ الذِّئاب تظنُّكُم غَنَما
نفرَتْهمُ الأطماعُ من زُمرٍ ... كَرِهُوا المبادئَ واجتوُوا القِيَما

ويتفاءل الفقي بطرد الغاصبين المدنسين للقدس والأقصى:

ولسوفَ نطردُهُمْ كما طُرِدوا ... من أرضهم ونطهِّرُ الأَجَمَا
أنّى تجولُ به مدنّسةً ... أقْداسهُ وتمزقُ العَلَما
كانت به الآسادُ رابضةً ... فإذا بها تستقبلُ الرَّخَما
وإذا بهم يتطلعونَ إلى ... أن يُسلموا تاريخَها العَدَما
أن يُظهروا أنوارَها ظُلماً ... أن يَمسَحوا ساداتِها خَدَما

ويعجب الفقي لما تفعله الحجارة الصغيرة بالأعداء وتزلزل أقدامهم:

عجباً أتردعُهُمْ حجاراتُنا ... عن غَيِّهم، وتزلزِلُ القَدَما
كلا فقد ذُهِلُوا وما انزجَرُوا ... بل هَدَّدوا أن يفرِضوا النِقَما
أن يفرِضوها رغم أُمَّتِنا ... هذي التي رَضِيَتْ بما قُسِما
هذي التي انقَسَمَتْ فأضْعَفَها ... الانقسامُ، وأَسْكَتَ الشِيَما

ثم يختم الشاعر بتوجيه أمته إلى ما فيه خلاصها من ذلها وهوانها وذلك باسترجاع الأمجاد، وخوض المعارك التي تعيد العزة والرفعة وترفع الهام عالياً، ويتصور أمته وهي تغط في سبات عميق، فيحاول أن يوقظها من سباتها بقوله:

استيقظوا فالنومُ أركسكُمْ ... في حفرة وتَسَلَّقُوا القِمَما
واسترجِعوا أمجادَكُمْ قِيَماً ... ومعارِكاً كانت لكم دِيَما
خَضَعتْ لها الدنيا وما شقيَتْ ... منها فقد كانتْ لها نِعَمَا
فمن لم يجرِّد سيفه غضباً ... للذُّلِّ عانى البؤسَ والألما
ورأى حديقتُه التي ازدهَرتْ ... زمناً طويلاً أصبحَتْ سَلَما

وهذا التوجه الصادق عند الفقي تجاه قضية فلسطين يعتبر جزءاً لا يتجزأ من توجه الأدب السعودي بعامة والشعر بخاصة في تعامله مع هذه القضية ليس اليوم فحسب، وإنما منذ بداية هذه القضية. فقد تحدث الشعراء السعوديون خلال عشرات السنين عن: وعد بلفور، والتقسيم واللاجئين، ونكسة حزيران، والضمير العالمي الهزيل والسلام المزيَّف، واعتبروا قضية القدس قضيتهم الأولى، واقترحوا حلولاً عدة لتلك القضية أهمها: العودة إلى الدين، والبذل والحرب والوحدة وسلاح البترول، وكانوا في تناولهم لهذه القضية ينهجون نهجاً يتميز عن منهج الأدباء العرب الآخرين[6].

ومن أقدم ما قيل في القضية ما جاء في قصيدة «إنذار» لإبراهيم الفلالي في ديوانه(ألحاني) ص 115 التي يقول فيها:

أصهيونٌ لها دارٌ ... وأرض العرب مغرسُها؟
متى كان أوائلنا ... بعار الأرض توكسُها؟
وإن بلفور منّاها ... بأوطان يؤسسُها

وأعـطـاهـا مـواثـيـقـاً　　وجـنـبـولٌ يـدارِسُـهـا
فـإنّـا لا نـقـوّمـهـا　　ونمـحـوهـا ونـرمـسُـهـا
أيـعـطـيـهـا مـرابـعـنـا　　أيـحكـمـهـا ويـخلـسُـها؟
أيـعـطـي أرضـنـا فـئـةً　　بـأرجـاسٍ تُـدنِّـسُـهـا؟
سـنـمـنـعـهـا بـأسـيـافٍ　　ونـحـمـيـهـا، ونـحـرسُـهـا

وممن تحدثوا عن وعد بلفور المشؤوم مبكراً أيضاً حسن عبدالله القرشي الذي يقول: (لن يضيع الغد 29):

أبلفورُ ضـاع اليومَ وعدُ الخنا البالي　　مـحَـاهُ غـطـاريـفٌ بـنـارٍ وزلـزالِ
فلسطينُ أرضُ العُرْب مثوى بطولةٍ　　لأجـدادنـا مـن كـل أروعَ رئـبـالِ
تسامت ثرىً أن تستلينَ لناصبٍ　　وعَزَّتْ شَرىً أن تستكينَ لختَّالِ

وممن تحدثوا عن قرار التقسيم ورَفَضَهُ في شعره: طاهر زمخشري، الذي يقول: (أنفاس الربيع ص 135):

لـيـس فـي الأرض لـلـذلـيـل ديـارُ　　وفـلـسـطـين لـلـعـروبـةِ دارُ
وقـرار الـتـقـسـيـم أسْـودَ داجٍ　　وجـلاء الـيـهـود عـنـهـا نـهـارُ
أعـلـوج تـرى ادعـاء حـمـانـا　　صـيـحـة الـعـلـج إن تـوارت خـوارُ
يـالـثـارات مـجـدنـا وهـو صـرحٌ　　لـم يُـصَـدَّعْ ولـو طغـى الـفـجّـارُ
إن تـنـاسـوا حـقـوقـنـا فـي حـمـاهـا　　سـوف يـحـيـيـى حـقـوقـنـا الـبتّـار

ومـمـن تحـدثـوا عن معاناة اللاجئين الفلسطينيين أحمد قنديل في قصيدته «أنا لاجئ» في ديوانه «نار» ص 145. يقول:

أنـا الـلاجـئ يـا أمّـاهُ　　للمسطور من قَسَمي

ومن بلدي وفي بلدي إلى صفٍّ من الخيمِ
وأنت بجانبي الذكرى مَشَت بالدمعِ بين دمي
أنا اللاجئُ يا أمّاهُ من رأسي إلى قَدَمي
فهل أحسستِ يا أمّاهُ بالذلِّ الذي بدمي
أبَعْدَ الموطنِ المحبوبِ تُصبحُ موطني.. خيَمي؟

وممن تفاعلوا مع نكسة حزيران 67 محمود عارف في قصيدته «أجراس النكسة» التي نشرتها جريدة الندوة في 9 مارس 68م:

مجد الكرامة في الوغى شرف تعلّق باللواءِ
نادى به العرب الأماجدُ واستقر على الفداءِ
يا جند صهيون الممزّق بالتفككِ والخواءِ
أطماعكُم فشلت على رغم التوسّع باجتراءِ
لا تحسبوا هذا التوسع نافعاً لدَمِ اللقاءِ
سنعيد أمجاد العروبةِ بالمعاركِ والمضاءِ
سنعود فوراً للديارِ للتراب وللجواءِ

ومن صوروا النصر المبين في حرب العاشر من رمضان الدكتور إبراهيم الزيد في قصيدته «النسر العربي» التي جاء فيها:

ذُعِرَ الغاصبونَ فانجابَ زيفٌ قد بنَوْهُ من الغرورِ تحطَّمْ
زَعَم الغاصبون جنديُّ قومي في فنونِ القتالِ غيرُ مهدِّمْ
ثم مزّقت بالبسالة جيشاً عندما استسلمَ البغيُّ العرمرمْ
طاش عقلُ اليهودِ في كل صَقْعٍ تلك مائيرُ في الكنيستِ تلطُمْ

دام شهرُ الصيامِ عنوانَ خيرٍ ذاك دايانُ في الميادينِ يُرْجَمْ
دَفَنَ الباسِلونَ من جُنْدِ قومي قِصةَ الكاهنِ الذي ليس يُهزمْ

الشعراء السعوديون والقدس:

يعج الشعر السعودي بآلام الشعراء وحسراتهم على أرض القداسات القدس الشريف والمسجد الأقصى، ويستحثون الهمم لتحريرها من منطلق إسلامي، ويصف الكثير منهم الموت دون القدس بأنه «أمنية». وفي مقدمة هؤلاء الأمير الشاعر عبدالله الفيصل الذي يقول في قصيدة «قل للفدائيين»:

قل للفدائيين قد آذَنتْ شمسُ العِدا بعد الفِدا بالغيابْ
وبان فجرُ الأملِ المشتهى زاهيَ الرؤى تشرقُ فيه الرغابُ
وليلُنا بعد اشتدادِ الدُجى ينفضُ عن بُرْدَيْهِ ثِقَلَ الضبابْ
وأصبح المدفع مرسالَنا للظالم الباغي، وليس الخِطابْ
ففي الحشا تصرخُ ثاراتُنا ويْلٌ لمَنْ مَرَّغَنا بالتُّرابْ
وحُرمةُ الدينِ تقول: اقتدُوا أرضَ القداساتِ ودُكُّوا الصِّعابْ
والمجدُ تدعونا هُتافاتُه للزَّحْفِ في عزمِ الأُسودِ الغضابْ
فالموتُ دون القدسِ أُمْنيَةٌ يُجْزَلُ فيها للشهيدِ الثوابْ

(انظر ديوان: «حديث قلب») ص ص 24-25.

وممن صوّروا قضية القدس ومحنتها في شعره أيضاً حسن عبدالله القرشي في قصيدته «إخوة الثأر» في ديوانه (البسمات الملوّنة) ص 85. يقول:

إخوةَ الثأر على الأرباضِ دُجُنٌّ وعلى «القدس» عدوٌ مطمئنُ

سَرَق النصرَ وفي أفواهِنا من مجانِي نصرنا سلوىً ومَنُّ
وتمطّى فإذا الدنيا لَهُ مِهْرجانٌ وإذا الآمالُ تدنو
سلبَ الأرضَ وفي الأرضِ لنا أيُّ تاريخٍ له الأجيالُ ترنو

وقد عبّر القرشي في العديد من قصائده من حزنه لبعد الأقصى ووقوعه في الأسر، وعز ذلك إلى فرقة الأمة وشتاتها، فقال في قصيدة «قلب جريح» من ديوان (لن يضيع الغد):

دعوني، ففي القلب الجريحِ كروبُ وفي الروحِ آلامٌ طغتْ ونُدوبُ
ولِمَ لا؟ وإسرائيلُ يعلو نقيقها يُغَطّي زئيرَ الأُسدِ وهي تَلُوبُ
فلا «الضفة الخضراء» دانٍ مزارُها ولا «المسجد الأقصى» لديَّ قريبُ
متى افترقَ العُرْبُ استحال تَحرُّرٌ وإن جُمِعُوا فالترَّهاتُ تذوبُ

وهاهو غازي القصيدي يتحدث عن مأساة القدس بحرقة ولوعة في قصيدته «عودة رمضان» من ديوانه (أنتِ الرياض) فيقول:

القدس بكاءُ.. تنبض فيها الأشجانْ،
عينٌ تتمزقُ والمسجد.. يتململُ في أسرٍ الفُجّارْ
القدسُ رجاءْ، يطوي ليلَ الإرهابِ إلى ليل الإسراءْ
يتحسَّسُ رايات محمدْ، وكتائبَهُ عبرَ الصحراءْ
القدسُ دعاءْ.. القدسُ يُرتِّلُ في مِحنتِهِ آيَ القرآنْ
يتشبثُ بالحلم الغضبانْ، فغداً ينفَدُ صبرُ البركانْ
ويعودُ العاشرُ من رمضانْ، ويثور نفيرْ...
ويَضجُّ المسجِدُ بالتكبيرْ، وتُضيءُ منارتُه البيضاء.

يقول الدكتور مصطفى إبراهيم حسين تعليقاً على هذه القصيدة: «الإيقاع هنا هو الإيقاع الحزين المأساوي، تمازجه نبرة روحية، فالقدس بكاء، وعينٌ تتمزق، والمسجد الأقصى يتململ في أيدي الفجّار، والقدس يرتل آي القرآن، ويضج بالتكبير. فالشاعر هنا يستدعي تأريخ الإسلام في أوج البداية وذروة الروحية، فالقدس يطوي ليل الإرهاب إلى ليل الإسراء، والقدس يتحسس رايات محمد صلى الله عليه وسلم وليلة الإسراء، وروح التفاؤل هنا تمازج جو الحزن والخشوع، لأن براكين الغضب سوف تتفجّر بالنصر، وبداية القصيدة حزن وخشوع، ونهايتها نصر وظفر»[7].

تلك ملامح من تفاعل الشعراء السعوديين مع قضية المسلمين الأولى، ومع ما يعانيه القدس الشريف من ظلم المعتدين، وقد تبدى فيها كما أسلفنا ربط الشعراء السعوديين للعروبة بالإسلام وللإسلام بالعروبة، ووضعهم لحلول إسلامية لكل القضايا العربية. ومازال الشعر السعودي يطالعنا كل يوم بالجديد مع بقاء طغمة الاحتلال الباقية، نسأل الله تعالى أن يزيل شرورها عن مقدسات المسلمين.

الهوامش

1) الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية لعبدالله الحامد، المدينة المنورة، النادي الأدبي، ط 1، 1408هـ، ص 233.
2) الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، لبكري شيخ أمين، بيروت، دار صادر، 1392هـ، ص 331.
3) المصدر السابق نفسه، ص 333.
4) الأعمال الشعرية الكاملة، للشاعر محمد حسن فقي، جدة، الدار السعودية، 1409هـ، ج 7، ص ص 35-37.
4) المصدر السابق نفسه، ص ص 35-37.
6) الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، ص ص 330-363.
7) أدباء سعوديون، للدكتور مصطفى إبراهيم حسين، الرياض، دار الرفاعي، 1414هـ، ص 362.



مراجعـــات

قراءة... وتعريـف

يوسف حسن العارف(*)

(1)

عنوان الكتاب: قراءة التراث النقدي.

المؤلف: الدكتور جابر عصفور.

الناشر: مكتبة الأسرة، القراءة للجميع. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

سنة النشر: 2006م. في طبعته الثانية. الطبعة الأولى صدرت عام 1994م.

* * * * *

(2)

... يجيء هذا الكتاب التراثي/ الجديد، ضمن سلسلة العلوم الاجتماعية التي تقدمها مكتبة الأسرة تحت شعار «القراءة للجميع» برعاية كريمة من السيدة

(*) ناقد وشاعر وكاتب سعودي.

سوزان مبارك، والتي تهدف – فيما تهدف إليه – إلى تقديم الثقافة وتجلياتها الإبداعية والفكرية إلى المواطن القارئ والمثقف الواعي عبر تراثنا الأدبي والثقافي والعلمي والفكر المستنير.

وفي هذا السياق المعرفي تقدم مكتبة الأسرة هذا السفر التراثي/ الحديث لعَلَم من أعلام الثقافة العربية المعاصرة وهو الدكتور جابر عصفور، الذي خدم تراث الأمة العربية النقدي منذ أن أصدر أطروحته الفكرية «الصورة الفنية» عام 1974م، وأطروحته الثانية «مفهوم الشعر» عام 1978م. ثم أطروحته الثالثة – والتي نحن بصدد مراجعتها والتعريف بها – الموسومة بـ «قراءة التراث النقدي» والتي صدرت في طبعتها الأولى عام 1994م. وأعيد طبعها ضمن مطبوعات مكتبة الأسرة عام 2006م.

والدكتور جابر عصفور/ المؤلف «مشغول منذ وقت طويل بعملية قراءة التراث النقدي» ويعتبر «أحد المرجعيات التنويرية في الفكر الحداثي، وأحد أبرز تلاميذ الدكتور طه حسين.. وضع عينة على الينابيع العربية ليس فقط من أجل البحث عن نظرية عربية خالصة، ولكن لتقليب التربة، واحتطاب المكان كتهيئة جادة للإنبات»، كما تقول مكتبة الأسرة في تقديمها للكتاب ص ص 8-9.

* * * * *

(3)

يعترف المؤلف ابتداءً، أن هذا الكتاب في أصله مجموعة من الدراسات التي نشرت على فترات متباعدة أحياناً ومتقاربة أحياناً، (1975، 1980، 1985، 1990)، ولكنها تسير ضمن تصور منهجي موحد ينبثق عن التساؤلين النقديين التاليين:

– كيف نقرأ تراثنا؟

- كيف نحول هذه القراءة إلى عملية إسهام في تطوير الوعي بالمعاصرة والتراث معاً.

من خلال هذين السؤالين تتحدد الإشكالات الثلاث التي تتمحور حولها هذه الدراسات/ القراءات وهي:

- مشكلة حضور التراث.
- مشكلة علاقتنا بالتراث.
- مشكلة الحدود القصوى لعملية القراءة أو فعلها.

ولكي تجيب الدراسات على تلك التساؤلات وتحلل هذه المشكلات، جاءت عبر نموذجين رئيسين:

النموذج الأول يجعل هدفه «نظرية القراءة»، فجاءت الدراسة الأولى معنية بقراءة التراث النقدي، والتي نشرت عام 1990م، لتشكل في هذا الكتاب القسم الأول الموسوم بـ «مقدمات منهجية».

أما النموذج الثاني فيكون هدفه «فعل القراءة أو عملياتها» وهو ما شكل القسم الثاني الموسوم بـ «قراءات تطبيقية» وفيه نجد أربع دراسات نقدية/ تطبيقية:

الأولى: تعارضات الحداثة. نشر عام 1980م.

الثانية: قراءة محدثة في ناقد قديم/ ابن المعتز. ونشر عام 1985م.

الثالثة: نظرية الفن عند الفارابي. ونشر عام 1975م.

الرابعة والأخيرة: الخيال المتعقل، دراسة في نقد الإحياء. ونشر عام 1980م.

* * * * *

(4)

في القسم الأول من الكتاب «مقدمات منهجية» يحاول المؤلف أن يؤسس نهجاً متميزاً لقراءة التراث النقدي، فيخلص إلى تعريف القراءة بأنها مجموعة الاستراتيجيات والقواعد التي تحكم القراءة التطبيقية، فتحكم العلاقة بين القارئ والمقروء، وتحدد اتجهات القراءة وأهدافها وحدودها القصوى. لتصبح القراءة – عندئذٍ – ذات بعدين تفسيري وتأويلي، وبالتالي تكون قابلية التراث النقدي لسلطة القراءة بحثاً عن رؤيا تتحكم في سياقاته القريبة أو البعيدة.

ثم يخلص – ثانية – إلى أن قراءة التراث النقدي تتحرك ضمن أسئلة محورية هامة وعميقة جداً وهي:

- ما التراث النقدي؟
- لماذا نقرؤه؟
- كيف نقرؤه؟

وبناء عليها وصل المؤلف إلى تصنيف فعل القراءة للتراث النقدي في اتجاهات ثلاثة:

- القراءة الانتقائية، والتي تحاول التوفيق بين الأصالة والمعاصرة، الماضي والحاضر، يصنِّف من روادها زكي نجيب محمود وفهمي جدعان.
- القراءة التثويرية، والتي تهدف إلى تقديم مشروع رؤية جديدة ينتقل بها من التراثية إلى الثوروية، ومن العقيدة إلى الثورة، ومن الثابت إلى المتحول، ومن الضرورة إلى الحرية، ويجعل من روادها الطيب تيزيني، وحسن حنفي، وأدونيس، وحسين مروة. وكل هؤلاء تعاملوا مع التراث قراءة وتأويلاً بهدف التغيير والتطوير نحو التقدم.

- القراءة التنويرية، التي تسعى إلى الكشف العقلاني، والمستويات الخطابية، ومن رواد هذه القراءات محمد عابد الجابري، ومحمد أركون.

ويتضح من هذه النماذج القرائية لتراثنا النقدي أن المؤلف/ جابر عصفور يتفق مع ذلك كله مؤكداً على أنها تدل على «وحدة قراءة التراث من حيث هي فعل مستمد في أصوله المعرفية وإجراءاته المنهجية، وأن كل قراءة جديدة للتراث تشكل إنتاجاً وتوليداً لمعارف جديدة، وتشكل جانباً من الحراك الفكري للمجتمع القارئ من حيث علاقات إنتاج المعرفة وأدواتها» ص 56.

* * * * *

(5)

وفي القسم الثاني «قراءات تطبيقية»، يقف المؤلف/ جابر عصفور على مجموعة من الدراسات عن التراث النقدي. مبتدئاً بمبحث أو درس عن «تعارضات الحداثة»، يشير فيها إلى ما أنجزه النقاد عن الشعراء المحدثين أمثال بشار بن برد، وصالح عبدالقدوس، وأبو نواس ثم أخيراً أبو تمام، مستعرضاً مفهوم الحداثة لدى هؤلاء النقاد، ومدى التقارب بين ما أنجزه الشعر لدى أولئك الشعراء وما توصلت إليه النظرية النقدية آنذاك «لقد قيل إن «الحديث» نقيض «القديم» كما قيل إن «الحداثة» نقيض «القدم» وكلاهما قول يشير إلى أن ما يقع في دائرة الحداثة يتعارض مع ما يقع في دائرة «القدم»، إن وجود أحدهما نفي لوجود الآخر...» ص 119.

وفي مقابل هذا برز ما يسمى بـ «النقد المحدث» الذي صاغه الفلاسفة والمعتزلة في مقابل «النقد القديم» الذي صاغه اللغويون النقليون من أهل السنة، ويختلف هذان النقدان في المنطلقات والأسس التي يقوم كل منها عليها. فالنقد القديم «نقد عقلي يبدأ وينتهي بالقياس على الماضي أي إسقاط الماضي على

الحاضر مما يؤدي إلى إلغاء أي وجود فعلي للحاضر. أما النقد الحديث، فهو النقد العقلي الذي يبدأ من الحاضر نفسه ليحاول اكتشاف إنتاجه وتحليله وتبريره وصولاً إلى إدراك قيمته» ص 144.

وفي المبحث الثاني من «القراءات التطبيقية» نجد المؤلف، يتداخل نقدياً مع ناقد قديم هو ابن المعتز عبر آلية قرائية محدثة يتوخى فيها الوقوف على مميزات التراث النقدي أو قل الخطاب النقدي لابن المعتز الشاعر والناقد في الوقت ذاته. وهنا يخلص إلى مجموعة من المسلمات التي تحكم الخطاب النقدي عند ابن المعتز وهي كما يلي:

1 – أن كتابات ابن المعتز النقدية تتصل بالموقف الفكري العام الذي يميز الفترة العباسية التي عاش فيها كواحد من أبناء الخلافة العباسية/ الحاكمة آنذاك. وهو موقف يتكامل فيه السياسي مع العقدي مع الأدبي واللغوي. فالصراع كان قائماً بين مدرسة النقل التي يقودها الحنابلة وينتصر لها العباسيون، ومدرسة العقل التي يقودها المعتزلة، والتي أثرت على مسيرة الشعر والنقد والأدب بعامة في هذه الفترة وتأثر بها الخطاب النقدي لابن المعتز. يؤكد ذلك ما جاء في كتابه «طبقات الشعراء» الذي تأثر فيه بمقولات «الجبر والتقليد».

2 – أن الخطاب النقدي لابن المعتز يتضاد – إلى حد كبير – مع النظرة الأخلاقية للأدب بعامة والشعر بخاصة. فهو يقف مع من يرى الفن للفن والأدب للأدب دون الدخول في التفسير الأخلاقي للأدب فالممارسة «الأدبية والنقدية والفكرية التي تنطق بها كتابات ابن المعتز تشي بتباعده – من حيث الظاهر – عن التشدد النقلي الحنبلي في جوانب لافتة أوضحها – على المستوى الأدبي – علاقة الشعر بالأخلاق» ص 164. فهو «يقر للشاعر بحريته في الجانب الأخلاقي» ص 176.

3 –يظهر من خطاب ابن المعتز النقدي التواشج الكبير بين الغرضين السياسي والأدبي، فيسقط القناعات السياسية التي يتبناها – كأحد أبناء الخلافة العباسية الحاكمة – على المداليل والأغراض الأدبية. ويظهر هذا من تناوله لقضية الخصومة الأدبية والفكرية بين القدماء والمحدثين، وميله إلى قضية التحديث ضد التقليد، حيث يربط ذلك كله بالقضاء السياسي الذي تعيشه الدولة العباسية «فالمحدثين، كمصطلح نقدي يستخدمه ابن المعتز بمعناه الزمني وليس الفني، أي الزمن المعاصر للدولة العباسية ويكون تميزهم (المحدثين) عن «القدماء» تميز للزمن/ العصر العباسي ومدى صلة الأدباء المحدثين بالحكم العباسي، ومن هنا جاء مصلح «الطبقات» ليتآلف مع مصطلح «المحدثين» وتآلف الاثنان معاً في علاقة لافتة تتجاوب مع الغرض السياسي للكتاب. ففي الوقت الذي يجمع زمن الدولة العباسية الشعراء المحدثين في كتاب ابن المعتز، ليعرضهم طبقة طبقة يتعاقب سنواته ويسوي بينهم جميعاً في وعاء معاصرتهم لهذه الدولة، فإن صلة هؤلاء الشعراء بالدولة العباسية نفسها – في هذا الزمن – هي علة التسوية بينهم في الإنجاز الأدبي» ص 181.

4 –التأكيد على أن ابن المعتز/ الناقد كان مأسوراً إلى المقياس النقدي المحتفي بالسابق والأقدم فهو النموذج والقدوة يقاس عليه كل جديد وحديث، ومنه تنبع الأفضلية حتى قال عنه بعض معاصريه ومنهم «الصولي» كان – ابن المعتز – يتحقق بعلم البديع تحققاً ينصر دعواه فيه لسان مذكراته، ولسان المذاكرة مصطلح يشير – صراحة – إلى غزارة المحفوظ من الشعر القديم. كما يشير – ضمناً – إلى عملية القياس التي ينظر بها الناقد إلى المسموع على هدي من المحفوظ.. وإذا تجاوب المسموع الجديد على المحفوظ القديم تجاوب المشابهة كان الشعر جيداً وإلا فالشعر رديء لابد من رفضه» ص 198.

وفي المبحث الثالث من «القراءات التطبيقية» يسعى جابر عصفور إلى الوقوف على الآليات والكيفية التي قرأ بها أحد أبرز فلاسفة العرب/ الفارابي منظومة «الفن» كقيمة فلسفية لها أصولها المعرفية، وامتداداها كنظرية جديدة «صحيح أنه استمد بعض عناصر نظريته من التراث السابق عليه لكنه يتجاوز ذلك كله بوعيه المتميز بعصره الذي عاش في غمرة اضطرابه وعانى مظالمه» ص 253.

يتنامى هذا المبحث من خلال المقدمات المنهجية التي يضع فيها المؤلف/ جابر عصفور مصطلح (الفن) ومصطلح (النظرية) تحت مجهر المساءلة والتنوير تعريفاً وتحديداً ليصل بآخرة إلى أن نظرية الفن عند الفارابي «هو جملة المفاهيم والتصورات التي تترابط ترابط العلة بالمعلول فتفسر الفن ذاته من حيث مهمته وماهيته وأدواته، والفن باعتباره أحد جوانب البناء الفلسفي الشامل أي/ تجاوز الإنسان لمستوى الضرورة والوصول به إلى السعادة القصوى التي هي أجمل المقصودات الإنسانية وأسمى مراتبها» ص 229، مؤكداً في هذا الجانب أن نظرية الفن عند الفارابي لا يمكن أن تفهم إلا في ظل تفكيره الفلسفي في شموله وتشعبه ونقطة البدء – كما يقول المؤلف/ جابر عصفور – «في هذا التفكير الشامل في السياسة فعليها تبنى كثير من النتائج في فلسفة الفارابي بوجه عام، ونظريته في الفن بوجه خاص» ص 230.

كما يتنامى في هذا البحث من خلال الحالة السياسية التي يحلم بها الفارابي مثله مثل كل الفلاسفة الذين يأملون في صنع المدن الفاضلة والحياة الإنسانية التي يسودها العدل ويزول عنها الظلم لأن ذلك هو المحضن الأول والأخير الذي ينشأ فيه الفن وتتحقق مهمته في الحياة وهي تحقيق السعادة الإنسانية في الأرض حسب المعايير الأخلاقية والتربوية. مؤكداً في هذا المجال أن طبيعة الفن وموضوعه مرتبطة بالإنسان من حيث هو كائن اجتماعي.

ويخلص المؤلف في هذه الدراسة إلى أن الفارابي استطاع أن يصوغ نظرية عربية في الفن استمد بعض عناصرها من التراث السابق عليه، لكنه يتجاوز ذلك بوعيه المتميز بعصره الذي عاش فيه «وبذلك ترك الفارابي بصماته واضحة على مجرى التراث النقدي عند العرب» ص 254.

أما المبحث الرابع والأخير من «القراءات التطبيقية» فكانت دراسة عن «الخيال المتعقل» عند شعراء الإحياء ونقاده. وفي هذه الدراسة يكشف عن الكيفية التي قرأ بها نقاد الإحياء وشعراؤه التراث وأعادوا إنتاجه لصالح عالمهم التاريخي وبكيفية تتناسب مع الأنواع الأدبية الجديدة التي أقبلوا عليها.

كما يكشف عن التجاوب الذي يقع بين رؤيا عالم القارئ ورؤيا عالم النص المقروء بالمعنى الذي أكد دلالة الاختيار ودلالة التوازي بين الرؤيتين. كما يكشف المؤلف – أخيراً – عن بعض المتوسطات القرائية التي ورثناها والتي أسهمت في توجيه نظرتنا إلى التراث النقدي – كما يقول جابر عصفور. ص 15.

* * * * *

خاتمـــة:

وبعد هذه السياحة التقريبية لأفكار المؤلف د. جابر عصفور في مؤلفه الذي تجاوز الثلاثمائة وخمساً وعشرين صفحة واحتوت على المباحث الأربعة في القسم الثاني من الكتاب الموسوم بـ «القراءات التطبيقية» والقسم الأول الموسوم بـ «مقدمات منهجية» ويسبقها المقدمة. وكلها تشي بأننا أمام مؤلف هام يتجذر في التراث النقدي باحثاً ومحللاً ومستنتجاً لمجموعة من الرؤى النقدية التي تحرك ذلك التراث وتتماهى فيه عبر قراءات «حداثية» تتوسل آليات التعاطي المنهجي الحديث إن نصوصياً أو بنيوياً تفكيكياً وصولاً إلى إعادة إنتاج النص التراثي القديم أو قراءته وفق مفاهيم العصر الحديث.

وبذلك تكون المكتبة التراثية قد كسبت منتجاً معرفياً جديداً ينضـم إلى المكتبة النقدية المتميزة في مجال درس التراث وتمحيصه.



خطاب المقدمات

الجاحظ والتوحيدي نموذجين

رضا الأبيض(*)

لايزال النقد العربي مفتوناً بالمتون والأصول وبالخطاب الرسمي في التاريخ وعلم الاجتماع وفي الأدب، لا يتجاوز حدود المركزي إلى الهوامش والأطراف إلا فيما ندر، لذلك فإن خطاب «العتبات» - أي ما صاحب المتن وحاذاه - ظل ثانوياً، غير مفكر فيه، فإذا حصل أن فكر فيه فليس بحجم ما يستحق من اهتمام[1]. ولأن الحداثة في بعض معانيها وأبعادها جرأة واختراق، ولأنها مساءلة تهفو إلى الاختلاف، اخترنا أن ننظر فيما لاذ بالظل أو أريد له ذلك خاصة بعد أن أسهمت المناهج الحديثة في تدشين عصر جديد للدرس النقدي، إذ قدمت كثيراً من الآليات والرؤى التي بوسعها دفع القراءة إلى التوغل في متاهات النصوص، والعمل على استجلاء بنياتها، ومعرفة خصائصها التعبيرية والأسلوبية وهو ما ساهم في تنوع المنطلقات والزوايا التي تندفع منها القراءات. من أبرز هذه الزوايا اليوم الالتفات إلى

(*) أستاذ تونسي.

الموجهات «الخارج – نصية»، وإلى دورها المهم في دعم المتون، وتطوير مستويات اشتغالها، والكشف عن خصوبتها.

لقد اخترنا لهذا البحث عنوان «خطاب المقدمات من خلال بعض كتب الأدب والنقد قديماً» والمقدمات مظهر من مظاهر النصية المصاحبة، كالعناوين والحواشي ونصوص التصدير ونصوص الإهداء والفهارس... وحددنا له إطاراً زمنياً نلاحق فيه منتخبات من هذه المقدمات هو الفترة الممتدة من القرن الثاني إلى القرن الرابع للهجرة.

يتنزّل بحثنا هذا ضمن إشكالية العلاقة بين نصوص التراث والمناهج الحديثة[2]، نروم من خلال ممارسة حوار بين «منهج التناص» والنصوص العربية القديمة، وفيه نبحث عن حضور النصية المصاحبة – ممارسة – في كتب النقد والأدب العربي قديماً.

وإذا كان لا أحد اليوم يجادل في الأهمية القصوى التي تحظى بها المناهج في الدراسات النقدية بما هي أدوات مساعدة على استنطاق القضايا وفهم حقيقة الأشياء، فإن ذلك لا يبرر لنا الانفتاح غير المشروط على المناهج الغربية، وتوظيفها بشكل آلي وكأنها مسلّمات أو «مجرد خطوات إجرائية مفصولة كلها عن أية خلفية إبستمولوجية مؤطرة لها»[3].

ولأن كل منهج يصدر عن رؤية، إما صراحة أو ضمناً، فإن الوعي بأبعاد هذه الرؤية شرط ضروري للاستفادة من المنهج، وتوظيفه توظيفاً منتجاً، يقوم على الاعتراف بحق الثقافات في التمايز، والدارسين في الاختلاف. ولذا فإننا سنستضيء في دراستنا نصوص المقدمات في المؤلفات النقدية والأدبية بالمناهج النصانية وبأعمال «جينات» على وجه الخصوص دون تقليد أو استسلام، وإنما هي محاولة لملامسة جوهر الإشكاليات في نصوص مخصوصة زماناً ومكاناً ورؤية، ملامسة تقوم على خطوتين

رئيسيتين: فصل المقروء عن الذات القارئة لتحقيق الموضوعية، ثم وصل القارئ بالمقروء لتحقيق التاريخية[4]، لكي نحمي الدراسة من السقوط في تمجيد التراث أو تبخيسه.

لماذا الاهتمام بالمقدمات ؟

المقدمة (Préface) نص مركزي في الكتاب العربي القديم – قبل ظهور الطباعة الحديثة – لأنه فضاء لا لخطاب التقديم فحسب، بل وأيضاً لكثير من الخطابات المصاحبة كالإهداء والعنوان والفهرس، ولأنه يمثل البداية فضاءً وأحياناً زمناً – إذا كُتب قبل المتن – والبداية أصعب موطن في النص نظراً لموقعها الحدودي بين الكتابة واللاكتابة، ولأنه نقطة استراتيجية مسؤولة عن تأمين رحلة القارئ إلى سائر أجزاء الكتاب الأخرى.

والمقدمة مركزية إذا كُتبت لاحقاً بعد أن تتكامل أجزاء الكتاب وفصوله وتأتلف، فتغدو كتاباً حينها لا يبقى أمام الكاتب سواها، يفزع إليها ليلتقي بقارئه من جديد، يدعوه إلى قراءة الكتاب ويساعده على أن تكون قراءته جيدة.

ولأن مؤلفي الكتب قديماً دأبوا على كتابة مقدمات لكتبهم تنوعت شكلاً ومحتوى، فإنها لا شك تظل خطابات مكتوبة، تحتاج إلى قراءة وتأويل، خاصة، وقد ذهب البعض إلى حد اعتبار هذه المقدمات نوعاً نثرياً[5] أو «جنساً أدبياً خاصاً»[6].

ولقد توخينا في إنجاز هذه الدراسة خطة أولها النظر في حضور المسألة في الدرس النقدي العربي قديماً، فالغربي، فالعربي الحديث في باب أول، ثم في باب ثان اهتممنا بقضية المصطلح وحددنا أهم مصطلحات البحث خاصة وقد شاب الدراسات العربية خلط واضح في هذا المجال، وفي باب ثالث اعتنينا بتاريخ الكتاب عند العرب وبعض قضاياه ذات الصلة

بالمبحث لأن الكتاب هم الوعاء الذي يجمع مختلف النصوص من متن ونصوص مصاحبة. ثم في باب رابع درسنا كل مقدمة على حدها متدرجين في الزمن مثيرين من القضايا خاصة: 1 – بنية المقدمة. 2 – الذات من خلال المقدمة. 3 – القارئ من خلال المقدمة. 4 – علاقة المقدمة بالمتن. 5 – قيمة نص المقدمة... هذا في فصل أول، وفي فصل ثان من هذا الباب بحثنا في أشكال التناص داخل نص المقدمة، لنصل في فصل ثالث إلى محاولة في رسم تصنيفية حددنا من خلالها أنواع المقدمات ومميزات كل نوع، هي عندنا بمثابة منطلق للتفكير في مسألة الجنس، وقاعدة لأعمال أخرى يتوسع فيها البحث زماناً ومدونة، وختمنا الدراسة بتأليفية عامة.

لماذا الاهتمام ببنية المقدمات ؟

المقدمة نص، وهو ليس نصا بمحتواه فقط، بل أيضاً بالكيفية التي بها يعبر، والبناء الذي عليه يكون، وهو سواء أكان بسيطاً أم مركباً، يتشكل من عناصر تنتظم على نحو مخصوص لعل استجلاءها يساعد في معرفة حدود نص المقدمة ومعرفة أكثر الأجناس التي تناص معها. ومن شأن الوقوف على عناصر المقدمة أن ييسر لنا معرفة مدى انسجام هذه العناصر واكتمالها، وبالتالي معرفة نوع هذه المقدمة.

لماذا الاهتمام بالذات ؟

الأدب والنقد بكل معانيهما تعبير عن موقف، ولكل كاتب ذات فردية تتجلى على نحو مخصوص في نصها. إن كل مقدمة بما هي خطاب منجز يعبر عن مقاصد صاحبه ومواقفه من قضايا الأدب والعصر وعن آثار سياق كتابته[7]. وهي وإن تشابهت فإنها تتلون بتلون الذوات الحاضرة فيها، تلك الذوات التي تعبر عن نفسها فيما تختار من خطط وقضايا وأساليب في التعبير[8].

إن المقدمات ليست أنماطاً من الكلام تنتجها قوى خفية يموت أمامها المؤلف[9]، بقدر ما هي انخراط مخصوص في التاريخ وفي الواقع.

لماذا الاهتمام بالقارئ[10] ؟

رافقت مشكلة التلقي حركة التأليف منذ القدم، وإذا كان الاهتمام بالقارئ ازداد حديثاً فإن دوره في الكتابات القديمة لم يكن غفلاً. إننا لا نجد كاتباً يستطيع إسقاط وجود القارئ أثناء عملية التأليف، فالقارئ حاضر بالضرورة وبقوة. وليس احترام قواعد اللغة ومراعاة خصائص نص المقدمة سوى اعتراف ضمني بسلطة هذا القارئ، بل لعل المقدمة – في تقديرنا – أكثر نصوص الكتاب يكون فيها حضور القارئ جلياً وخطيراً، يثير كثيراً من قضايا الإبداع إنتاجاً وتلقياً.

لماذا الاهتمام بالعلاقة بين المقدمة والمتن ؟

تمثل المقدمة عقداً بين الكاتب والقارئ، لذلك نرى من المشروع التساؤل عن مدى احترام الكاتب لهذا العقد سواء فيما تعلق بالخطة التي أعلن عنها أو الرؤية التي عبر عنها.

إن المتن في علاقته بـ «المقدمة السابقة» مشروع مستقبلي، وهو في علاقته بـ «المقدمة اللاحقة» مشروع أنجز، والأمر في الحالتين يثير كثيراً من الأسئلة كالأمانة والانسجام.

المدوّنــة:

لا شك أن الدارس لكتب الأدب والنقد قديماً يجد نفسه أمام تراث هائل وغني بغنى امتداده الزماني والمكاني. غير أننا اقتصرنا منه على فترة أقصاها آخر القرن الرابع لأن هذه الفترة ستشهد ظهور كتاب «الفهرست»

لابن النديم (ت 380هـ)، الذي سيكون – في تقديرنا – علامة فارقة، ودليلاً على اكتمال مفهوم الكتاب من الناحية النظرية عند العرب بما هو مجموع نصوص متصاحبة، أهمها العنوان ونص المقدمة والمتن والفهرس، وتلك هي العناصر الأساسية التي يتشكل منها الكتاب النموذجي عامة.

أما الكتّاب الذين اخترنا النظر في بعض مؤلفاتهم فإنهم يمثلون أعلاماً ذوي منازل أساسية، تألقت مؤلفاتهم في تاريخ الكتاب العربي في الفترة التي حددنا، واعتباراً للفنون التي نهتم بها وهي الأدب والنقد. لقد اعتبرت كتبهم أمهات، فحظيت بالإجماع، فهي بالتالي للباحث عينة سليمة تساعد على إدراك نتائج قابلة للتعميم.

وقد انتهى بحثنا إلى جملة من النتائج نجملها في:

– أن اعتناء النقد العربي الحديث بالنصية المصاحبة لازال دون المطلوب كماً ونوعاً، وإن ما اطلعنا عليه من مقالات ودراسات قد شابه خلط واضح في المصطلح حال في أحايين كثيرة دون تمييز النص المصاحب ذاته عن سواه من النصوص.

– أن الإعراض عن نصوص العتبات يحجب عن الدارس أهم المنافذ التي تبين خصائص النص ومقاصد صاحبه، وظروف كتابته.

– أن القدامى تفطنوا إلى ظاهرة التناص عامة وإلى النصية المصاحبة خاصة وأنهم مارسوها إبداعاً وتكلموا عنها نقداً دون أن يرتقي ذلك إلى أن يكون عندهم نظرية متكاملة.

– أن المقدمة Préface حاضرة في الكتاب العربي القديم حضوراً لافتاً، وأنها عادة ما تكون فيه نصاً ذاتياً بعدياً أو قبلياً محله صدر الكتاب، وأنها أنواع كثيرة متفاعلة، وأنها فضاء على قدر من الأهمية والخطورة في آن بالنسبة للكاتب كما بالنسبة للقارئ.

- ضرورة الاهتمام بالعتبات، والنصوص المهمشة في دراسة مسالك النص العربي عامة والإبداعي منه على وجه الخصوص، قديماً كان أو حديثاً.
- ضرورة الاستفادة من المدونة النقدية الغربية بما يساعدنا على إغناء درسنا النقدي.
- أن المقاربة التناصية في قراءة النصوص واستخلاص أشكالها وقوانينها ليست سوى أحد المداخل الممكنة للنص الذي يظل - في تقديرنا - أكبر من المنهج.

ولقد اعترضتنا في هذا العمل صعوبات مختلفة أهمها:

- جدة المبحث في الدرس النقدي العربي وندوة البحوث الجادة والعلمية خاصة التطبيقية منها.
- الفوضى في المصطلح العربي واختلاف محموله الفكري من باحث إلى آخر.
- اختيارنا مدونة تراثية واسعة لا تقوم على تمايز أجناسي واضح، وليست الغاية من توسيع المدونة سوى أن تكون عينة سليمة يفضي اختبارها إلى نتائج موضوعية(11).
- تشعب القضايا التي تثيرها النصوص مفردة، ومجتمعة.

لذلك وجدنا أنفسنا محمولين على بذل جهد مضاعف اقتضى توسعاً في البحث نحن واعون به، لعل عذرنا فيه شعورنا بأن المبحث مُغرٍ ورغبتنا في إنجاز بحث نرجو ألا يخيِّب ظن القارئ.

نص المقدمة في «البخلاء»[12] للجاحظ

1 - تمهيـد:

كتب الجاحظ «البخلاء» حسب طه الحاجري في أواخر عهد ابن الزيات وأوائل إصابته بالشلل واستهله بمقدمة يبدؤها بـ «رب أنعمت فزد»[13]، لينتقل بعد ذلك إلى مخاطبة قارئه. وتلى نص المقدمة النوادر والأحاديث، ثم خاتمة اختار أن تكون فصلاً عن ضروب الطعام عن العرب.

2 - بنيـة المقدمـة:

اتخذت المقدمة شكل الرسالة الجوابية التي تضمنت فقرات من رسالة الابتداء[14] استهلها الجاحظ بالدعاء لمخاطب لم يفصح عن اسمه رجاه أن يحدثه عن البخل ونوادر البخلاء بعد أن حدثه عن حيل لصوص النهار ولصوص الليل، ثم عرض فيها بعض قضايا الكتاب.

3 - الذات من خلال المقدمة:

*** دوافع التأليف:**

إذا كان من الخطأ أن يعقد الباحث صلة واهية بين موضوع الكتاب وطباع المؤلف[15]، فما هي الأسباب الحقيقية التي دفعت الجاحظ إلى تأليف الكتاب؟ هل كانت دوافع الجاحظ سياسية وثقافية كالرغبة في إصلاح المجتمع ونقد البخلاء والدفاع عن قيم العرب، أم أنه لم يرد سوى إضحاك الناس وتسليتهم؟

الحق أن في نص المقدمة - صراحة وضمناً - ما يدل على أن الأسباب كثيرة ومتداخلة. قال يبين لقارئه وجوه الاستفادة من الكتاب «*ولك*

في هذا الكتاب ثلاثة أشياء: تبين حجة طريفة، أو تعرّف حيلة لطيفة، أو استفاة نادرة عجيبة. وأنت في ضحك منه إذا شئت وفي لهو إذا مثلت الجد». هذا القول يكشف بعض من المعاني عن أسباب التأليف ودوافعه المختلفة:

هي أسباب فكرية ومعرفية من قرائنها في النص عبارات مثل التبين والتعرف والجد والحجة، وهي أسباب حياتية معاشية من قرائنها حديث الجاحظ عن الحيلة لدرء الخطر وهي أيضاً أسباب نفسية إمتاعية ظاهرة في مزج الجاحظ بين اللهو والجد، وفي تعويله على الهزل درءاً للملل.

*** مفهوم البخل:**

كان نص المقدمة فضاءً ذكر فيه الجاحظ لقارئه موضوع الكتاب، لقد وعد بكتاب يجمع بين دفتيه قصصاً في البخل. ولكن ما البخل؟ استغل الجاحظ نص المقدمة ليشرح المفهوم الخاص للبخل والبخلاء. إنه صفة «*الذين جمعوا بين البخل واليسر، وبين خصيب البلاد وعيش أهل الجدب، أما من يضيق على نفسه لأنه لا يعرف إلا الضيق، فليس سبيله سبيل القوم*». وهو مفهوم موضوعي لأنه يخص الأغنياء دون الفقراء، وسكان الأراضي الخصبة لا سكان الأراضي المجدبة.

*** الخطــة:**

نجد الجاحظ في مقدمة الكتاب حين خاطب الشخص - الواقعي أو المتخيل - الذي طلب منه التأليف يبين بعض عناصر خطته التي سيعتمدها في التأليف كالاختيار والاختصار.

*** الاختيــار:**

لأن حكايات البخلاء كثيرة وقصصهم لا يأتي عليها إحصاء، استغل

الجاحظ نص المقدمة ليشرح طريقته في الغربلة والاختيار. لمّح إلى أن من عيوب كتابه، إهماله لكثير من القصص. حتى لا يُحرج بذكر أسماء أصحابها، وبينهم الصديق والولي والمستور والمتجمل. يبدو أن قصص البخل متداولة في عصره مع أسماء أصحابها، فإذا أثبتها الجاحظ في كتابه دون ذكر الاسم، سرعان ما تراءى للقارئ الاسم لأنه رديف الحكاية، ولكي لا يجني على كثير منهم أو خوفاً على نفسه من بعضهم، أغفل ذكر الاسم أو الحكاية كلها غير أن هذا الاختيار سيعيقه أمر يتمثل في أن كثيراً من النوادر لا قيمة لها إلا بذكر أسماء أصحابها قال: «*ليس* يتوفر *حسنها إلا بأن نعرف أهلها*». فكيف سيكون المتن أمام هذين الرهانين: رهان الفن، ورهان الخوف من الناس أو عليهم؟

*** الاختصـــار:**

البخل صفة منبوذة تجلب العار لا إلى الناس فحسب، بل وإلى الكتب التي تتناول قصص البخلاء أيضاً ولـ «*كي يصير الكتاب أقصر والعار فيه أقل*»، نجده يعد بالإيجاز في إيراد القصص والأخبار. فهل سيتمثل الجاحظ في متن كتابه إلى ما وعد به في مقدمته؟

*** الدعايـــة:**

حدد الجاحظ في مقدمة «البخلاء» فوائد الكتاب. قال: «ولك في هذا الكتاب ثلاثة أشياء...»، ولفت انتباه قارئه – الذي طالت قائمة مطالبه – إلى «كتاب المسائل» الذي أتى فيه على كثير مما يرغب فيه، حاثاً إياه – بطريقة غير مباشرة – على قراءته.

وأحال إلى كتاب آخر له، لم يصلنا، في تصنيف حيل لصوص النهار وفي تفصيل حيل سراق الليل. وأشار إلى كتاب «المسائل» الذي تفحص فيه

حجج من يدعو إلى «نفي الغيرة»، ويلحق الكذب بمرتبة الصدق ويفضل النسيان على الذكر.

بهذه الإحالات يمارس الجاحظ فن الدعاية والإشهار أيضاً، ولكنها الدعاية الموصولة بموضوع الكتاب الجديد، وبرؤية الكاتب للعالم.

بين «حيل اللصوص..» و«البخلاء» صلة. وكما عرف المخاطب حيل اللصوص وأمن شر السرّاق يدعوه الجاحظ إلى قراءة البخلاء ليعرف حيل البخلاء «المستأكلين والمتكسّبين»، فيأمن شرهم.

أما الصلة بين المفارقات المعروضة في كتاب «المسائل»، والمفارقة التي بُني عليها كتاب البخلاء فواضحة. إن الجاحظ بإظهار المفارقات يرغب في رد الناشز، ويحتج إلى ما أجمعت الأمة على تقبيحه وتهجينه.

والجاحظ بحرصه على ذكر كتبه أشبه بالدعائي يرغب في أن تلقى هذه الكتب ما تستحق من رواج بين أيدي الناس.

4 - القارئ من خلال المقدمة:

من هو قارئ الكتاب وما هي صفاته من خلال نص المقدمة؟

يحتمل نص المقدمة أكثر من تأويل، ففيه ما قد يكون قرائن على أن قارئ الجاحظ كريم يرغب في تعنيف البخلاء وفضحهم، استجاب الجاحظ لرغبته بأن قسى على البخلاء وعاب البخل. قال يصف البخيل: «*لا يفطن لظاهر قبحه وشناعة اسمه وخمول ذكره وسوء أثره على أهله..*». وفي نص المقدمة قرائن أخرى قد تكون دليلاً على أن قارئ الجاحظ بخيل ممتنع، استفاد من الكتاب الأول في حماية ماله، ويطلب ثانياً لا ليتعلم كيفية الاحتجاج لبخله «*بالمعاني الشداد وبالألفاظ الحسان..*» فحسب، بل أيضاً

ليتعرف على نفسه ويكتشف خباياها. هو شخص ميسور بإمكانه أن يدعو الناس ويكرمهم، غير أن الدعوة مكلفة لذلك هو حائر مشتت الذهن، تتجاذبه نزعتان: الانزواء أو الظهور. لا أحد يلزمه أن يكون سخياً ولكنه يحب البروز واكتساب حب الآخرين وفي ذلك لا شك كلفة ومشقة. إنه في حرب بينه وبين طباعه. قال الجاحظ «*وإن كانت الحروب بينك وبين طباعك سجالاً وكانت أسبابكما أمثالاً وأشكالاً، أجبت الحزم إلى ترك التعرض وأجبت الاحتياط إلى رفض التكلف، ورأيت أن من حصل السلامة من الذم فقد غنم وأن من آثر الثقة على التغرير فقد حزم*».

هذا القارئ – كريماً كان أو بخيلاً – حدد في رسالة الابتداء موضوع الكتاب في كليته وفي كثير من تفاصيله. لقد أراد أن تكون القصص والأخبار نوادر، وأن تجمع النادرة بين الجِد والهزل وبين السرد والحِجاج، وأن يكشف مخبره – أي الجاحظ – عن مقاصد البخلاء البعيدة، خاصة وأنهم فطنوا لبخلهم وعرفوا إفراط شحهم، وأن يكون رد المخبر نصاً مكتوباً. قال: «*وسألت أن أكتب لك..*». فهل سيستجيب الجاحظ لرغباته؟

إن الجاحظ وإن استجاب لرغبات مخاطبه، فإنه لم يسر في ركابه كل السير. لقد حافظ لنفسه على بعض الاستقلالية والحرية، الحرية في ألا يقول كل شيء. قال: «*هذا كتاب لا أغرّك منه ولا أستر عنك عيبه، لأنه لا يجوز أن يكمل لما تريده ولا يجوز أن يوفّى حقه كما ينبغي له...*». إن حرية الكاتب في أن يختار ويسقط «ما شاء» خوفاً أو احتراماً تجعل القارئ صنفين:

– قارئ ضمني لا يعلم إلا ما يخبره به الجاحظ. هذا القارئ تكفيه حسب الجاحظ النوادر «المنغلقة»، التي لا تنشد إلى ما هو خارج عنها، هو قارئ يجهل الشخصيات، ويقتصر على النص وحده.

– قارئ حقيقي يعرف شخصيات النوادر علمه يساوي علم الكاتب أو قد

يفوقه. هذا القارئ يتمتع بمعرفة تجعل النوادر «شقّافة»[16]، وإن لم يذكر أربابها، ومهما كانت حيطة المؤلف فإن هذا القارئ فاضح لأبطال هذه النوادر والجاحظ خائف من هذا الفضح.

الكتاب إذاً وليمة ممتعة، يدعو إليها قراء يخشى عليهم الملل ويفتح لهم أبواباً عجيبة واجباً، ويدعوهم إلى حسن الظن حقاً[17].

5 - علاقة المقدمة بالمتن:

أيهما أسبق في زمن الكتابة؟ هل أن المقدمة دائماً بعدية أي بعد أن يفرغ الكاتب من متن الكتاب؟

لابد أن تتوفر قرائن كثيرة لحسم مسألة الأسبقية الزمنية، فثمة مقدمات أسبق، وأخرى تكون لاحقة. في نص مقدمة «البخلاء» ما يشير إلى أنها أسبق في زمن كتابتها على زمن كتابة المتن. قال «*فأما ما سألت من احتجاج الأشحاء ونوادر أحاديث البخلاء.* ***فسأوجدك*** *ذلك في قصصهم إن شاء الله تعالى*». وتنضاف إلى ذلك قرينة أخرى في صدر فصل عن ضروب الطعام عند العرب. قال «*احتجنا عند التطويل وحين صار الكتاب طويلاً كبيراً إلى أن يكون دخل فيه من علم العرب وطعامهم...*.» وهي قرينة دالة على أن المقدمة كتبت أولاً، ولا تحمل تصوراً متكاملاً عن المتن. لعلها لو كانت بعد المتن لاحتوت إشارة إلى هذا الفصل.

وإذا اعتبرنا المقدمة عقداً بين الكاتب والقارئ، سمح لنا ذلك بالبحث في مدى انسجامها مع المتن بالمقارنة بين ما أعلن الكاتب أنه سينجزه وما أنجزه فعلاً.

في مقدمة الكتاب ذكر الجاحظ أنه سيبدأ برسالة سهل ثم بطرف أهل خراسان. فهل التزم بهذا الوعد في المتن؟

قال بعد أن ذكر رسالة سهل: «*نبدأ بأهل خراسان... ونخص أهل مرو...*»، ولكنه لم يلتزم بذلك كل الالتزام. لقد تصرف في الخطة، والسبب في ذلك أنه كان لا يكتب المتن وفق منهجية مسبقة. إنه كثيراً ما يستطرد أو يضمّن المتن قصصاً طارئة قال: «*وقيل للحارثي بالأمس....*». وكان يعتمد الذاكرة. قال: «*فهذا ما حضرني من حديث غبن أبي المؤمّل*» ثم إن الجاحظ في متن الكتاب كان يستدرك على نفسه، فيعتذر أو يشرح أو يصل بين ما تقطع من أحاديث. اعتذر عن ترك الإعراب بعد أن تقدم شوطاً في المتن، واستدرك بعد ذلك للحديث عن التسمية، واستطرد ثم انتبه فقال: «ثم رجع *الحديث إلى البخلاء..*»، ثم أضاف فصلاً – وقد شعر بأن الكتاب طال – لم يذكره في نص المقدمة.

والجاحظ في المقدمة يذكر أصناف كلام البخلاء من مُلح ونوادر وأعاجيب لكنه في المتن لا يخصص لكل صنف من الكلام باباً أو فصلاً، ويكثر من الأسئلة – على لسان المخاطب – دون أن يلتزم في المتن بالإجابة عنها السؤال تلو الآخر. لذلك فإن بين المقدمة والمتن تظل مسافة تحتاج من القارئ إلى جهد في القراءة والتنظيم والتأويل.

ولعلنا أميل إلى القول بأن أهم أسباب ما بدا من انعدام انسجام بين المقدمة والمتن يتمثل في كون المقدمة كانت سابقة للمتن، كتبها الجاحظ ولم يستقر في ذهنه تصور متكامل عن المتن محتوى وخطة. غير أن ذلك كله لا ينفي مطلقاً الصلة الحميمة بين مقدمة «البخلاء» ومتنه، من جهة أنه أعلن فيها عن موضوع المتن وبعض عناصر خطته في التأليف، وأشكال نصوصه، ومن جهة ما عبّر عنه من رؤية مخصوصة للأدب وللكون... وتلك بعض قيمة المقدمة.

6 - قيمة نص المقدمة:

سلك الجاحظ في هذه المقدمة أسلوباً جديداً إذ كتبها على شكل رسالة حاور من خلالها مخاطبه وإن لم يذكر اسمه، وعرض فيها بإيجاز موضوعات الكتاب وفوائده، وكشف عن بعض غاياته.

وإذا كان الجاحظ لم يول كبير اهتمام للمقدمة في «البيان والتبيين» فإن له في البخلاء والحيوان[18] مقدمتين أجمع النقاد القدامى والمحدثون على قيمتهما.

نص المقدمة في « الإمتاع والمؤانسة » للتوحيدي

1 - تمهيـــد:

أبو حيان التوحيدي هو علي بن محمد بن عباس. تتملذ على علماء عصره كالسجستاني في المنطق وأبي سعيد السيرافي في النحو، واطّلع على الكتب وعاشرها وتكسّب من نسخها وكلف بأدب الجاحظ. اشتغل ورّاقاً يقلّب الكتب قراءة ومراجعة ونسخاً في زمن كان فيه للورق أثره على المجتمع والفكر[20].

عاش التوحيدي في عصره وعلى هامشه[21]، وواجه الحرمان برؤية للوجود مخصوصة غلب عليها التعبير عن المرارة، وتوفي بشيراز سنة 414هـ.

فهل كان هذا الورّاق على وعي بأهمية خطاب المقدمة؟ وكيف أجراه؟ وهل أثّرت موسوعيته - الإرث جاحظي[22] - في خطاب التقديم في «الإمتاع»؟

2 - كتاب الإمتاع والمؤانسة:

طلب أبو الوفاء من أبي حيّان أن يقص عليه كل ما دار بينه وبين الوزير ابن سعدان، وذكّره بنعمته عليه، فاستجاب أبو حيان لطلب صديقه، ودوّن الكتاب[23].

لقد رتّب التوحيدي «فصول» كتابه، فحمل كل واحد رقم ليلة، وتوالت الليالي حتى بلغت الأربعين، دون أن يصحب هذا الترتيب الزمني تنظيم للمواضيع، وتبويب للمسائل. قد يكون تشتت المواضيع، وتشعّبها نتيجة لمقام الكلام وهو المسامرة في المجالس، وقد يكون الوزير الذي لم يكتف بالسماع

بل تفاعل مع أبي حيان ووجه بالأسئلة مسار الحكي، المسؤول عن هذا التشتت، ولكن لأبي حيان أيضاً أثره لكثرة استطراداته ومفاجآته في الخطاب. كان مخاطبه يدعوه إلى الاستزادة والتبسّط «*قل واتسع مجاهراً بما عندك، منفقاً مما معك*» ولم يكن هو – وهو وريث الجاحظ – بقادر على ألا يستدرك ويستفيض «العادة الجارية» في مثل هذه المقامات. قال يبرر ذلك «*وعذري في هذا واضح لمن طلبه، لأن الحديث كان يجري على عواهنه بحسب السانح والداعي*».

وكان أبو حيان يرسل أجزاء الكتاب تباعاً إلى مخاطبه، فإذا شرع في الثالث كتب «قد أرسلت إليه الجزئين الأول والثاني وهذا الجزء قد والله ألقيت فيه كل ما في نفسي من جد وهزل...». ولأنه آخر الكتاب ختمه برسالة في الشكوى والرجاء.

وفضلاً عن تقسيم الكتاب إلى أجزاء والأحاديث إلى ليال، اعتنى التوحيدي بالمقدمة اعتناءه بها في مؤلفات أخرى[24].

3 - بنيـة المقدمـة:

استهل أبو حيان نص مقدمة كتابه بالحمدلة والصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم، ثم فصل ووصل بـ «أما بعد» واسترسل في تقديم أجرى فيه الخطاب حواراً بينه وبين صديقه أبي الوفاء، فاتخذت المقدمة بذلك شكل الرسالة الجوابية.

إن ولادة الكتاب كانت حاصل حوار بين الكاتب ومخاطبه، ونتيجة تبادل للقول في أكثر من مناسبة.

قال: «*قد فهمت أيها الشيخ... جميع ما قلته لي بالأمس فهما بليغا..*». ولأن المقام الذي جرى فيه هذا الحديث شفوي مخصوص يجهله القارئ،

«احتال» التوحيدي فنياً باستعادته بأن أعاده «ههنا» بالقلم، وقيّده باللفظ. والتوحيدي إذ يذكر له صديقه، لا يكتفي بالمجمل من الكلام، بل يضع على لسان هذا الصديق القصة كاملة «*قلت لي*...» ليضمِّن المقدمة نص مخاطبيه فنكون إزاء خطابين تتبادل فيهما الشخصيتان المواقع: خطاب أبي الوفاء باثاً ومتقبّلاً، وخطاب أبي حيان باثاً ومتقبلاً. وهو ما يؤكد الطبيعة الترسلية لنص المقدمة.

4 - الذات من خلال المقدمة:

* إنتاج المعرفة:

بدت الذات منتجة لمعارف عصرها وعلومه في المقامين: الشفوي، مع الوزير والمكتوب مع الصديق. إنَّ شأن التراسل كشأن المسامرة أدوات إنتاج للمعرفة، وليست الكتب المتبادلة في مقام الكتابة سوى وسائل مادية لتدوين هذه المعرفة وتوثيقها، يحتال بها الكاتب على النسيان، وعلى نوائب الزمان[25]. وليس إنتاج المعرفة سوى دليل على أن الرجل مثقف، وأن التثقيف إحدى غايات التأليف القصوى.

* الأمـانة:

إلى أي مدى كان التوحيدي أميناً في حكاية خطاب أبي الوفاء إليه؟ وإلى أي مدى كان صادقاً في حكاية «سيرته»؟

لقد اختلف الدارسون في شأن تزايد أبي حيان بل إن بعضهم ذهب إلى أن إثارة قضية الصدق والكذب مردها وهم إمكانية التطابق بين الخطاب الفني والواقع لذلك هي عند هؤلاء قضية خاطئة من الأساس[26]. قد يكون أبو حيان صادقاً في نقل المحتوى، أما الخطاب معجماً وأسلوباً فمن إبداعه، وقد يكون الأمر كله من صنعه. الواضح أن عملية إعادة كتابة ما كان في

الأصل شفوياً تحدث بالضرورة مسافة بين «النصين». إن الوفاء لمطلب احترام الأصل معنى وأسلوباً مستحيل، لأن الذات ليست بأية حال من الأحوال آلة تسجيل.

لقد دعا أبو الوفاء التوحيدي إلى نقل ما جرى نقلاً أميناً، وكأنه كان حاضراً في تلك المجالس، بهذه الدعوة سينتقل التوحيدي من متكلم إلى كاتب، ولأنه يعلم أن هذا الانتقال سيخل بالأمانة – لما بين المقامين من مسافة – نبّه أبا الوفاء إلى ذلك، شعوراً منه بالمسؤولية وصدقاً مع الذات. ولكن الملفت للانتباه – في هذا السياق – أن التوحيدي قرَع نفسه في المقدمة وسجّل زراية أبي الوفاء حين قال له: «*ولعلك في عرض ذلك تعدو طورك بالتشدّق..*» أو بأنك: «*غرّ لا هيئة لك في لقاء الكبراء ومحاورة الوزراء*» فماذا كان عليه لو حذف ما يعيبه من نصه؟ وهل أن إثبات خطاب أبي الوفاء في تقريع الكاتب مع قدرة الأخير على تجنبه مظهر من مظاهر الأمانة؟ وإذا كان التوحيدي أميناً في نص المقدمة فهل يعني ذلك ضرورة أمانته في متن الكتاب؟ وكيف له أن يكون أميناً في النقل، وقد اشترط عليه أبو الوفاء شرطين متعارضين:

- احترام الأصل.
- ضمان بلاغة النص وجماليته.

إن أبا الوفاء لم ينظر إلى التوحيدي مبدعاً، بل نظر إليه ورّاقاً، وهو ما جعل الأخير يتحرك بين سلطتين: سلطة صديقه، وسلطة الإبداع، ولذلك ظل احترام العقد هاجساً يطل على التوحيدي في كل مراحل العمل، وإن كان يؤمن بأن الأمانة للأصل ضرب من المستحيل[27].

*** «تفاوض» أم رضوخ:**

يبدو أبو الوفاء من خلال الحوار في نص المقدمة سائلاً وآمراً بل

مهدداً أحياناً، أما التوحيدي فهو خادم مأمور ومطيع. ولم يكن الحوار تفاوضاً بين ندّين رغم اتفاقهما أحياناً في الرغبة كقوله «*فكان من جوابك لي: افعل ونِعْمَ ما قلت وهو أحبُّ إليَّ*». إن أبا الوفاء يدعو إلى نقل ما جرى ويضع الشروط الكثيرة، ويزيّن لصديقه - في شيء من الابتزاز - أثر الاستجابة على العلاقة بينهما. قال «*وجهلت أن من قدر على وصولك، يقدر على فصولك*» «وهو [الامتثال إلى الطلب] *أغسل للوسخ الذي بيني وبينك*»، ويهدد بالفراق فكان من التوحيدي أن عبر عن رضوخه واستسلامه. قال: «*أنت مولى وأنا عبد وأنت آمر وأنا مؤتمر... وأنت مصطنع وأنا صنيعة*»!.

وهو وإن سجل في خطابه بعض الملاحظات والتوصيات فإنها لم ترتق إلى مستوى الشروط ومثلما لبّى التوحيدي دعوة الوزير فحضر مجلسه وآنسه، يستجيب الآن لطلب أبي الوفاء رغبة ورهبة. لقد أشاع التوحيدي في هذه المقدمة جواً من الود والحب، لذلك لم يكن من الصدفة في شيء أن يستهل التقديم ببيان قيمة الأخذ بالنصيحة وبرأي الصديق والمجرَّب البصير في النجاة والفوز في الدارين، وأطال وتفنن في الدعاء لمخاطبه، دعا له في فقرة من المقدمة خصصها للدعاء، وفي جمل دعائية أخرى اعتراضية كثيرة. لقد كان أبو حيان يرى الدنيا «*حلوة خضرة وعذبة نضرة*» لم يحظ منها بغير العناء فأكثر من التذلل والشكوى، وتحسّر على الماضي، ونقم على أهل عصره، ورأى في أبي الوفاء منقذاً لذلك قبل طلبه تطلعاً إلى منازل كبراء أقل منه كفاءة. وهو تطلع حذر يفصح - كما يذهب إلى ذلك الموسوي - عن عصر متقلب مصير الأفراد والكتاب فيه محفوف بالمخاطر[28].

*** كتابة السيرة:**

على لسان أبي الوفاء وضع لنا التوحيدي فصولاً من سيرته الذاتية قال: «*إنك تعلم يا أبا حيان أنك انكفأت من الري إلى بغداد في آخر سنة*

سبعين...». فلماذا نزع أبو حيان إلى كتابة بعض من «سيرته» في هذا الفضاء؟ هل بسرد فصول من السيرة يحتال التوحيدي على أبي الوفاء وعلقاى القارئ الضمني ويبغي عطفهما: عطف القارئ الضمني بأن يقرأ الكتاب ويرقّ لحال صاحبه، وعطف أبي الوفاء بأن يخلصه مما هو فيه خاصة وأن أبا حيان اشتهر أنه «يتشكى صرف زمانه ويبكي في تصانيفه على حرمانه»[29].

إن دوافع حكاية سيرة الذات كثيرة[30]، لعلها عند التوحيدي أعلق بالخصائص الفردية وبانفعالات النفس وموقفها من المجتمع والوجود.

5 - القارئ من خلال المقدمة:

تتضمن المقدمة من القرائن ما يشير إلى أنها موجهة إلى أكثر من قارئ. من هؤلاء القراء:

- أبو الوفاء: أن الإهداء كنص مصاحب هام من حيث أنه يسلط الضوء على المتن لذلك حظي بالدراسة والتحليل ولقد أبرز النقاد قصديته سواء في اختيار المُهدى إليه أو في اختيار عبارات الإهداء[31] - والمخاطب في نص التوحيدي - في بعد من أبعاده - شخصية حقيقية، حقق ذكرها كثيراً من الوظائف أهمها ما أسفر عنه هذا الذكر، من ود ومشاعر طيبة تبعث على مضي المخاطب ذاته في القراءة ورغبته فيها ولكن ذكر المعنى بالخطاب وإن كان يخلق روابط صداقة بين الباث والمتلقي، فإن من شأنه أن يؤسس نمطاً من الكتابة - يخترق المقدمة - يقوم على معطيات لا يعرفها إلا الكاتب والقارئ المقصود بالخطاب. تشيع هذه الظاهرة خاصة في المقدمات التي تكون على شكل رسائل وتطرح سؤالاً عن القراء الآخرين وعن مدى حضورهم في وعي الكاتب لحظة الكتابة.

وفي مقدمة الإمتاع يزداد السؤال إلحاحاً إذا علمنا أن أبا حيان أراد الكتاب سرياً، وأنه دعا صديقه إلى كتمانه.

وإذا كان المهدى إليه – كما يلاحظ جينات – مسؤولاً بدوره عن الإنتاج باعتباره طرفاً في عملية الإهداء، وهو ما يتطلب منه القراءة كمقابل على الأقل في حده الأدنى، فإنه في نص التوحيدي نهض بأكثر من ذلك – أو هكذا أراد التوحيدي – طلب من أبي حيان أن يكتب، ورسم له الخطة وحدد له طريقة الكتابة[27] وقص طوراً من سيرة أبي حيان الذاتية.

لقد سرد أبو الوفاء السيرة وذكّر أبا حيان بما حدث «*إنك تعلم*... وذكرت..» وبما نال عنده من حظوة «... *فأرعيتك بصري وأعرتك سمعي*..»، وبما وعده به، ليبني على ذلك حقاً اعترف له به أبو حيان في مقدمة الكتاب وأدّاه في المتن.

إن مقدمة الكتاب تشير بلا لبس أن الكتاب كان محاولة للتخفيف من عبء دين علي بن حيان الذي قال لصديقه: «*لا أشتري سخطك بكل صفراء وبيضاء في الدنيا*».

*** عامة القــرّاء:**

هل نحن في حاجة إلى تأكيد أن لكل نص بالضرورة قارئاً ضمنياً، يتوجه إليه الكاتب بالخطاب، وأن هذا القارئ الضمني أشمل وأكبر من القارئ الحقيقي الذي ذكره الكاتب طرفاً في عمية الترسّل؟

إذا كان حضور القارئ في النص بدهياً، فليس من البدهي الوقوف على تصور التوحيدي للقارئ. إن لكل كاتب تصوراً يختلف باختلاف الأحوال والقضايا وباختلاف الرؤى والأزمنة.

وإذا كان ابن المقفع يريد قارئاً فطناً، وكان الجاحظ يخاف القارئ الكسول لذلك ينشطه بالهزل. فإن التوحيدي من خلال نص المقدمة توّاق إلى محاورة قارئ يؤمن بأن «عقل غيرك تزيده في عقلك»، يجد في المشاركة إمتاعاً ومؤانسة. ومثلما أسقط الكلفة بينه وبين ابن سعدان ليشتد الأنس وتستحم الثقة، نجده فيما يكتب يتدرّج بقارئه عاطفياً فيحكي له سيرته ويكشف له عيوبه ويتواضع إلى أن يتأكد الأنس بينهما ويقع الاسترسال كتابة وقراءة. إن القارئ الضمني في تصور التوحيدي إيجابي – مثله في ذلك مثل السامع في المجلس – يطلب ويسأل ويشترط. إنه طرف أساسي في عقد «التواصل المقروء» وإن كان التوحيدي قد طلب من صديقه إخفاء الكتاب وصيانته عن عيون الحاسدين.

6 – علاقة المقدمة بالمتن:

على نسق الألف خرافة[33] رتّب أبو حيان متن كتابه الزاخر بالمسامرات، وتوالت فيه الليالي حتى بلغت الأربعين. لم يكن أنسب من «الليالي» لاحتواء المسامرات بموضوعاتها المتنوعة المتشعبة، رغبة في إبداع نص – شفوي أولاً ثم مكتوب – شمولي يحقق شمولية الثقافة.

قد لا تحمل مقدمة الكتاب إشارة إلى محتوى متنه في ترتيب أو تفصيل، ولكنها تشي لقارئها بأن أبا حيان سيتحول في متن الكتاب إلى رواية أو إلى «شهرزاد» جديدة ينسج القصص والأحاديث ليمنع ويؤانس. إن خطة المتن على نمط ألف ليلة، وبصرف النظر عن أمانة التوحيدي، فإن متن الكتاب نص سردي إبداعي قبل أن يكون وثيقة تاريخية.

إن بين المتن ومقدمته أكثر من صلة. لقد كان المتن تنفيذاً للوعد الذي وعد به الكاتب في المقدمة سواء في شكل النص أو محتواه، أما مسألة

الصدق فتصل موضوع خلاف بين منهجين في القراءة النقدية، ونحن أميل إلى أن النص الأدبي والفني لا يُنظر فيه من أجل البحث عما فيه من صدق أو كذب، بل من أجل ما فيه من أدبية وفن.

7 - قيمة نص المقدمة:

لنص مقدمة الإمتاع قيمة في الدرس النقدي تتزايد باستمرار خاصة وقد استفاد هذا الدرس من منجزات المناهج الحديثة كاللسانيات والتداولية.

يثير هذا النص قضايا هامة مثل علاقة المنطوق بالمكتوب، ومسألة الصدق الأخلاقي والفني وفيه بعض من فن السيرة في النص العربي القديم، إضافة إلى ما يثيره من قضايا تتعلق بالمثقف وعلاقته بالسلطة وموقفه منها.

ولهذا النص من جهة كونه مقدمة – اتّخت الرسالة نوعاً – قيمته في البحث عن أشكال المقدمات في الكتب العربية قديماً. إن هذا الشكل الحواري وجدناه خاصة عند الجاحظ في البخلاء – والحيوان أيضاً – مما يؤكد لنا أن القول بأن التوحيدي كان وريث الجاحظ لا يقوم فقط على اشتراكهما في الاستطراد والموسوعية أو ما اتّهما به من فوضى، بل يقوم أساساً في الرؤية إلى الوجود، وأشكال الفن.

تأليفيــة

إذا كانت ممارسة خطاب التقديم قسمة مشتركة بين كل المبدعين عرباً كانوا أو غير عرب، فإنه لا جدال في أن الدرس النقدي الغربي المعاصر أكثر اهتماماً منا بهذا الخطاب الذي تجاوز فيه البحث في الجزئيات إلى بناء نظريات متكاملة.

إن خطاب التقديم واقعة نصية بغض النظر عن الوعي بها، والموقف منها. ونحن إذا ما تأملنا ما كتب أسلافنا وجدنا خطاب المقدمة في مؤلفاتهم الأدبية والنقدية نصاً يكتبه المؤلف ذاته بعد كتابة المتن أو قبله، ويجعله في صدر كتابه، فيه يبين محتوى الكتاب ودوافع التأليف، ويعرض بعض القضايا والمفاهيم. إنه نص سنّه في الكتابة لا يخلو منه كتاب إلا فيما ندر. وهو نص يثير كثيراً من الأسئلة كسؤال الحدود: من أين يبدأ نص المقدمة وأين ينتهي؟ وهل للمقدمة حجم نموذجي؟ إن المقدمة في الكتاب العربي تحتل منه الصدر وليس لها حجم نموذجي غير أنها عادة ما لا تتجاوز حجم المتن الذي تنفصل عنه إما برموز كتابية كالبياض والخط والنقط، وقد يجيء في آخرها ما يدل على انقضائها كالدعاء الأخير أو حدوث نقلة في الأسلوب. إن مسألة ضبط حدود المقدمات تظل حرية بالاهتمام تحتاج إلى اجتهاد وحس نقديين خاصة وقد لاحظنا اضطراباً في هذا المجال.

ومن الأسئلة التي يثيرها نص المقدمة سؤال الوظيفة، فإذا كان مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة، فإن نص المقدمة نص شريف لاحتلاله صدر الكتاب، وهو نص نافع لأنه ينهض بتحديد مقام القول من حيث إنه

يكشف عن الدواعي والأسباب التي تكتنف النص ساعة كتابته وظروف إنتاجه، ويكشف عن طرفي عملية التواصل وعن رؤية الكاتب الفكرية والجمالية.

ولهذا النص وظيفة إشهارية بما أنه فضاء تتقاطع فيه وظيفة التأثير والإقناع والجمال والتعبير. فيه يصنع الكاتب الإقناع ويسعى إلى التأثير على الآخرين، وفيه يعلن عن عنوان كتابه ومحتواه علّه يرغب في قراءته ويمنع عنه سوء الفهم. وهو خطاب إشهاري دعائي بامتياز لا فقط للمتن الذي يليه بل لسائر مؤلفات الكاتب ولرؤيته الفكرية والفنية عامة. صحيح أن الترغيب ليس حكراً على المقدمة، ولكن الكاتب يعي أن الفشل في هذا المحل الأول كثيراً ما يؤدي إلى انتكاسة القارئ.

ولنص المقدمة وظيفة حوارية حجاجية إذ فيه قراءة لمؤلفات سابقة تشاركه نفس الموضوع وفيه مواقف من هذا المقروء وأصحابه. إن الكاتب في نص المقدمة لا يتخلى عن كونه قارئاً يتفاعل مع النصوص، ومع المحيط الثقافي نقداً أو انتقاداً. وهو عادة ما لا يقول في مقدمته «هذا هو العمل» فحسب، بل أيضاً «هذا ما يجب عليكم الاقتناع به».

ولهذا النص وظيفة منهجية، لأنه كثيراً ما يجمع المشتت ويرد المتباعد، يعتمد فيه الكاتب الإيجاز ويذكر العناوين الفرعية علامات تهدي القارئ إلى السيطرة على المقروء، بل إنه كثيراً ما يتحول إلى كلام عن الكلام، يؤسس بالشرح والتفسير عقداً مشتركاً يحدد – إلى حد بعيد – كيفية تلقيه.

ولا تخلو المقدمة من وظيفة جمالية يرتقي فيها الكلام إلى مرتبة الشعر لينزاح بالعبارة عن دلالتها الأولية إلى أخرى فيها من الغموض ما يهيؤها إلى أن تكون حمّالة معان. زد إلى ذلك ما في المقدمات من أبيات شعرية إذا

جمعناها كوّنت ديواناً. هي أبيات على سبيل التضمين والاستشهاد، يدل حضورها على أن الشعر كان مصدراً من مصادر الكتابة.

ولأن الكاتب يتحدث في المقدمة عما سيتحدث عنه - أو تحدث عنه - في المتن، فإن لهذا النص وظيفة إخبارية. فيه يُخبر الكاتب عن المحتوى والكيفية[34]. وفي المقدمة قد يحكي الكاتب ظروف الكتابة وما حفّ بها، وقد يتوسع فيصف أحوال الكتّاب والعصر.

ومن المقدمات ما كانت مناسبة لضبط المفاهيم والتعريفات وعرض الأسس النظرية. إن الكاتب في مقدمة كتابه كثيراً ما يكون ناقداً وقارئاً في آن[35]. لذلك كله كان نص المقدمة - ولازال - شريفاً فضاءً ووظائف، وخطيراً في آن.

ومن الأسئلة التي يثيرها نص المقدمة ما يتعلق بالقارئ: كيف يبدو القارئ من خلال المقدمات وما علاقته بالنص وبالمعنى وكيف يراه الكاتب وكيف يريده؟ ما هو أفق انتظاره وهو يقبل على نص المقدمة؟ وهل يخيّب له الكاتب هذا الأفق؟ وهل حرص الأدباء والنقاد في مقدمات مؤلفاتهم على عدم تجاوز الحدود في التأويل والحفاظ على ثبات المعنى أي على «ترويض القارئ» أم أنهم طوروا - بالمقدمات - كفاءته التقبلية وتركوه حراً في تلقيه؟

إن كتابة مقدمة لكتاب ما، لا شك تدل على حضور سلطة المتكلم وقصديته، لأنه هو الذي يختار العبارة والمعجم، وهو الذي يحدد معاني كلامه سلفاً، بما يجعل المتلقي لا يضفي المعنى ولا يبتكره، بل فقط يستخرج ما وضعه المتكلم من أفكار وآراء. إنها نص يكرس فكرة أن الكاتب صاحب الحقيقة وشارحها والموجِّه إليها، يستغل هذا الفضاء المتقدم فيمارس فيه سلطته، بأن يوجه القراءات ويحرم القراء بشكل من الأشكال من ممارسة التأويل، فالكاتب يدرس سلفاً أن عوامل عديدة ستتدخل في سيرورة الإبلاغ

منها عوامل الزمان والمكان، ومنهاكفايات المتلقي وطبيعة تكوينه وقدراته العلمية والأدبية، وهو يعرف أن القراءة مغامرة ومعاناة[36]، لذلك يسعى في المقدمة إلى مراقبتها وتوجيهها. ويدرك الكاتب أن القارئ سيقتحم أول نصوصه انطلاقاً من رؤية مخصوصة، فيسعى إلى إرضائه وفتح شهيته فتحاً عادة ما يكون مقدمة لتغيير أفق القارئ وتحويله من قيمة فكرية أو جمالية إلى أخرى.

ولعل أبرز مظهر دال على أن الكاتب العربي كان واعياً بقيمة المُخاطَب وحساسيته انخراطه في مجاله القيمي والعقائدي. إن بداية المقدمة بالبسملة والحمدلة لا تنم فقط عن عقيدة الكاتب بل أيضاً عن إرضاء للقارئ. وفي الدعاء أيضاً استمالة وإرضاءً سواء للمخاطب المعني بالمكتوب أو للقارئ عامة حال مباشرته فعل القراءة لأن «أنت» الضمير العائد على «المُهدَى إليه» يصبح بفعل القراءة عائداً على كل قارئ وإن لم يوجه إليه الخطاب في الأصل.

ولأن القارئ ليس واحداً، ولأنه لا معنى للمتن إلا إذا سلمت المقدمة القارئ إليه، يسعى الكاتب جهده لتحقيق تفاعل بين نص المقدمة وكل القراء على قدر تنوعهم واختلاف مقاصدهم، وتلك مهمة عسيرة ليس سهلاً على كل كاتب إجادتها والإصابة فيها. لذلك كله اعتبرنا القراءة إشكالية ذات أهمية في دراسة خطاب المقدمات[37].

في المقدمة – الخطبة يطور الكاتب الكفاءة التقبلية للقارئ بأن يكشف له عن المقاصد التي ولدت النص والخطة التي يقوم عليها. وفي المقدمة – النص المركّب، «يسلح» الكاتب مخاطِبه بقواعد نظرية يراها ضرورية لاستقبال المتن وفهمه على الوجه الذي يريد. وفي المقدمة – الرسالة يحاور

مخاطبه ويدرج كثيراً من خطابه الابتدائي في رسالة الجواب فيتقاطع الصوتان على نحو تفاعلي ويتحاوران، ويشتركان في كتابة المقدمة.

فهل في كتابة المقدمة اعتراف بـ «كسل» المتن؟ أليست المقدمات بقدر ما تفتح المتون تغلقها؟ وهل يمكن القول إن كل متن له مقدمة هو نص كسول عاجز بذاته؟ وكيف يتحول قارئ المتن إلى منتج مبدع. وقد سيجت المتن نصوص مصاحبة – منها المقدمة – ترافقه وتمنع «الاعتداء» عليه؟

ليست النصوص المصاحبة – في الواقع – حارساً من «لحم ودم» إنها من طبيعة النص المحروس، نصوص «من ورق» لا يمكن للقراءة إلا أن تكون تأويلاً لها. وإذا كان الكاتب في مقدمته يؤسس للإغراء والإيقاع بالقارئ، فإن لهذا الأخير تجربة قرائية يتحصن بها بما يجعل المقدمة محلاً للالتقاء، ولإمكانية الافتراق. وهي أيضاً فضاء لالتقاء الأجناس وتحاورها أخذاً وعطاء منتجين، فيها تداخل صريح مرة وفي أخرى خفي وقد يكون معقداً أو بسيطاً بين الرسالة والخطبة والخبر والنص القرآني والشاهد الشعري. إن نص المقدمة حصيلة درجات من التحويل يفضي إليها الاختبار والتجريب. والذي عليه جل الكتاب والقراء على اختلاف مشاربهم واهتماماتهم ووعيهم بقيمة هذا النص المصاحب وبأنه ليس نصاً فحسب بل حمّال نصوص. إن المقدمات على اختلاف أشكالها وأحجامها تظل نصوصاً ترتحل في الزمان لا تحكي ثقافة كتّابها فحسب، بل وأيضاً ثقافة قرائها، ومجتمعها لما تزخر به من أصوات وعلاقات.

قد تختلف اليوم المواقف من نص المقدمة ومن مدى ضرورته غير أنه فيما اطلعنا عليه من مؤلفات قديمة كان هذا النص كثير الحضور لا يحاذي المتن فحسب بل يعني أنه ثانوي بل هو نص رئيسي وفضاء مركزي يكون مع المتن وحدة نصية ودلالية. يقودنا كل هذا إلى أن نعيد سؤال «ماريفو»

الإنكاري: «أيعتبر الكتاب المطبوع والمجموع دون مقدمة كتاباً؟ لا، إنه لا يستحق دون شك هذا الاسم».

أفلا ينبغي وحال الكتاب العربي القديم على ما وصفنا أن يكون خطاب المقدمات أحد المداخل الرئيسة في قراءة الإبداع العربي؟ بلى.

الهوامش

1) قريب من هذا تمييز «سعيد يقطين» بين «النص» و«اللانص» في الثقافة العربية. يرى يقطين أن ما اهتم به الدارسون قديماً وحديثاً يدخل في نطاق النص الذي يتميز بما يتوفر فيه من قيم مقبولة اجتماعياً وثقافياً وما يتصف به من صدق. أما اللانص فيتصف بأنه هزل ولحن وأخبار مستحيلة انظر: الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي. المركز الثقافي العربي. ط 1، 1997.

وإذا كنا نعتبر المؤلفات التي سننظر فيها تدخل في ما سماه يقطين «النص» لأنها في الأدب «الجاد» وفي النقد، فإننا نرى أن هذا النص لا يخلو هو الآخر من «النص» يتمثل في مجموع النصوص المصاحبة للمتن والتي كثيراً ما أهملت وهمشت قديماً وحديثاً.

2) للتوسع في إشكالية العلاقة بين المناهج النقدية الغربية والنقد العربي الحديث انظر: محمد الناصر العجيمي. النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، منشورات كلية الآداب، سوسة 1999.

3) عبدالعالي بوطيب. إشكالية تأصيل المنهج في النقد الروائي العربي. مجلة عالم الفكر. ع 1. سبتمبر 1998، ص 130.

4) محمد عابد الجابري. التراث ومشكلة المنهج. ضمن كتاب المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية. توبقال للنشر. ط 1. 1986، ص ص 84-85.

5) أحمد بدوي. أسس النقد الأدبي عند العرب. دار نهضة مصر. 1996، ص 592.

6) محمد خرماش. ذكره جمال مقابلة في «حضور المتلقي» في تأليف ابن قتيبة مقدمة عيون الأخبار نموذجاً. عالم الفكر. إبريل 2004، ص 277.

7) اعتبر «جينات» النصية المصاحبة حجر الزاوية في إدراك التفاعل بين ذات الكاتب والنص والقارئ. انظر: Seuils. Ed Seuils. (Points) 2003, p 8.

8) ترى أوركيوني أن مقاصد المتكلم مسألة إنسانية في تحديد خصائص الخطاب الإنشانية، والمخاطب عندها، وفي الدراسات التداولية الحديثة بصفة عامة ليست ذاتاً مجردة تستعمل اللغة بل هو هوية نفسية واجتماعية وحضارية تتجلى آثارها في الكلام. كذلك للسياق الذي يتنزّل فيه الكلام أهميته. والمخاطب عند التداوليين ركن أساسي هو الآخر في التواصل. للتوسع انظر:

Catherine Kerbrat - Oeecchioni, L.énonciation, de la subjectivité dans le langage. Armand Colin. 4 Ed. collection U.

وانظر أيضاً:

Catherine Detrie. Processus Métaphorique. Paris. Homore Champion Editeur, 2001.

في هذا الكتاب بحثت «ديتري» في الاستعارة من وجهة نظر البلاغة القديمة والمقاربات المنهجية الحديثة: البنيوية والأسلوبية والدلالية... وكشفت عن بعض مظاهر القصور، مستفيدة من بنفنيست وألبار هنري ومن لاكوف وجونسون... مؤكدة ضرورة العودة إلى الذات في تجربتها اللغوية والثقافية والوجدانية معتبرة الاستعارة رؤية ذاتية مخصوصة للعالم.

وانظر أيضاً:

Emile Benvenise. Problemes de linguistique generale. Gallimard. 1966, chp: L. homme dans la langue.

ولقد لفت انتباهنا تساؤل مصطفى صادق الرافعي في المقدمة التي كتبها لكتاب «شرح أدب الكاتب». للجواليقي. تساءل في الصفحة 7 هذا كتاب ابن قتيبة، ولكن أين ابن قتيبة فيه؟». انظر: شرح أدب الكاتب للجواليقي. دار الكتاب العربي. د.ت. فهل أن ذات المؤلف العربي قديماً فعلاً كانت منطمسة فيما يكتب؟

9) كان «رولان بارت» – وهو من أهم النقاد البنيويين الفرنسيين – قد آمن بفكرة موت المؤلف معتمداً في ذلك على مقولة ملارميه «أعط المبادرة للكلمات» مركزاً اهتمامه على اللغة

باعتبارها نظاماً من العلامات والمؤسسة على نظام خاص بحكم استعمالها، ثم تراجع عن ذلك، ولاسيما حين زار اليابان كما يقول «ستروك».

إن الفكر النقدي الذي أسقط من اعتباره منشئ النص في الطور البنيوي أعاد المؤلف إلى مركز الدراسة النقدية على يد روائي وناقد سيميائي تأويلي مثل أمبيرتو إيكو. انظر: المؤلف والنص بين بنيوية بارت وتأويلية إيكو. أحمد علي محمد. جريدة الأسبوع الأدبي. ع 918 بتاريخ 2004/7/31.

قضايا أدبية. تأليف Emmanuel Fraisse & Bernard Mouralis. تعريف لطيف زيتوني. سلسلة عالم المعرفة، ع 300، فيفري 2004، ص 143.

ولأننا لا ندعي القدرة على الخوص في كثير من القضايا والتفصيلات التي تثيرها مسألة القارئ. نؤكد ما قاله الناقد الأمريكي «واين بوث» في كتابه «بلاغة القصة» من أن الكاتب «يخلق في نصه صورة عن نفسه وصورة أخرى عن قارئه... فهو يصنع قارئه كما يصنع نفسه». ونكتفي بالإشارة إلى أن القارئ الذي يعنينا هو القارئ الضمني الكامل في النص. وليس القارئ الفعلي. هذا القارئ الضمني قد يتطابق أو يختلف عن المتلقي الفعلي بنسبة أو بأخرى.

10) يقول مؤلفا «قضايا أدبية»: «إن شيوع القراءة يجعل منها أساساً من أسس نظرية الأدب، ويجعل من القارئ عاملاً أساسياً في تفسير النصوص. لم تتعرض هذه الفكرة البدهية يوماً للشك، ولكنها بقيت مبخوسة القدر نسبياً في أوروبا بسبب الموقع الرئيسي المعطى للمؤلف في القرون الثلاثة الأخيرة.. كما أن النظرة السائدة إلى القارئ كمتلقٍ حملت قسماً كبيراً من النقاد علي اعتبار دوره في العملية الأدبية، ثانوياً وتجريدياً غالباً..».

11) تناول البحث بالدراسة عشرين مصدراً من المدونتين الأدبية والنقدية.

12) الجاحظ. البخلاء. تقديم محمد سويد مراجعة مصطفى قصّاص. دار إحياء العلوم، بيروت. ط 2. 1992.

13) قال المحقق إن «رب أنعمت فزد» عنوان الكتاب كما ورد في مخطوطة «كبريلي»، وهي بداية لا تحظى بإجماع النسخ التي اعتمدها المحقق.

14) قال: «ذكرت، حفظك الله، أنك قرأت كتابي في... وذكرت... وقلت: اذكر لي نوادر البخلاء واحتجاج الأشحاء... بين لي.. لابد من أن تعرفني.. وسألت أنْ...». (رسالة الابتداء)، ثم أجابه «فأما ما سألت من احتجاج الأشحاء ونوادر أحاديث البخلاء فسأوجدك ذلك في قصصهم إن شاء الله تعالى...» (رسالة الجواب).

15) رأى أحمد العوامري وعلي الجارم أن الجاحظ «يسخر من البخلاء، ويرسل الضحكات عالياً من كثير من أعمالهم. وينسب إليهم كل ما يحط المروءة، لكنه في غضون ذلك يلقنهم الحجج

على حسن الإنصاف بادخار المال،... **إنه كان بخيلاً لأن الولوع بشيء يحبب إلى النفس التحدث عنه** والإفاضة فيه، لأن من عُرْف الجاحظ، ومن أبرع صفاته أن يستر ما يحب أحياناً بإعلان ما لا يحب أحياناً، رجح أن يكون بخيلاً. فهل كان الجاحظ لصاً لذلك ألف كتاباً في حيل اللصوص!؟

وفي حديثه عن أسباب كتابة البخلاء ذكر كاظم حطيط استجابة الجاحظ إلى من أراد منه ذلك، وميل الكاتب إلى العرب في الصراع العربي الشعوبي ورغبته في الإصلاح وذكر سبباً قريباً مما ذكره العوامري والجارم وهو الحوار الذي كان يجري في عمق نفس الكاتب بين البخل والكرم **واضطراب حاله فيما بينهما** ..!! انظر: أعلام ورواد في الأدب العربي. دار الكتب الحديثة 2003. ج 1، ص 76.

16) مصطلحاً نادرة مغلقة ونادرة شفافة لعبدالفتاح كليطو. انظر الكتابة والتناسخ. تعريب عبدالسلام بنعبدالعالي. دار التنوير. ط 1، 1985، صص 70-74.

17) قال: «ولا تقولوا الآن قد أساء أبو عثمان إلى صديقه... وغير مأمون على جليسه... اعلموا أني لم ألتمس بهذه الأحاديث إلا موافقته وطلب رضاه ومحبته...».

18) لكتاب الحيوان مقدمة على غاية من الأهمية في تاريخ تأليف الجاحظ خاصة. وفي تاريخ الكتاب العربي عامة تحدث في جزء كبيرمنها عن الكتاب فكانت أبرز نص من نصوص الثقافة العربية في هذا الموضوع وفيها رد على الطاعنين وكشف عن دوافع التأليف وغاياته وأشار إلى روافده الفكرية في لهجة غلب عليها العنف والحدة. هذه المقدمة – وإن لم نخصص لها مجالاً في هذه الدراسة – إضافة إلى مقدمة البخلاء تثبتان أن الجاحظ الذي هجم على غرضه في البيان والتبيين كان يدرك قيمة المقدمة وكان يجريها على نحو حواري تفاعلي متميز.

19) الإمتاع والمؤانسة. التوحيدي. تصحيح وضبط أحمد أمين وأحمد الزين. مكتبة الحياة. بيروت. د.ت.

20) رأى أنور لوقا أن صفة الوراقة دليل أشهر فصول قصة الحضارة. وأن الورّاقين كانوا الجنود المجهولين في حركة النهضة الفكرية التي ازدهر بها العصر العباسي. في هذا العصر تميزت مدينة سمرقند بإنتاج الورق الذي حل محل البردي ورقع الجلد. وتنوعت أصنافه (الفرعوني والسليماني والجعفري والطاهري)، وانتقلت صناعته إلى بغداد، فكان له أثره على المجتمع والفكر إذ نشط التأليف وتحرر الفكر – أكثر من ذي قبل – من سجن الذاكرة واحتشدت الدكاكين والمكتبات بالكتب والدفاتر وخزائن المصنفات.

ويذكر لوقا أن كتاب «الذخائر والبصائر» بلغ بخط التوحيدي ألفي صفحة جمع فيه طيلة خمس عشرة سنة مقتطفات وشذرات استرعت انتباهه وهو يطالع شتى الكتب.

للتوسع انظر «أبو حيان والتعامل مع الحداثة». فصول. ع 4 شتاء 1996. صص 22-51.

وانظر: «أبو حيان التوحيدي وشهرزاد». دار الجنوب للنشر. 1999.

21) عاش التوحيدي في وقت أفلح فيه بنو العباس في أن يخمدوا في الناس الاهتمام بالسياسة «فاندحروا (أي الناس) إلى ميدان الصناعات أو الاشتغال بالعلوم والفنون ولم يكونوا يستطيعون أكثر من التآمر سراً»، وسار على نهجهم بنو بويه. فلهوزن «الدولة العربية وسقوطها». ذكره سالم حميش في «تجربة الوجود والكتابة عند التوحيدي». فصول. ع 3، 1995.

22) للتوحيدي رسالة في «تقريظ الجاحظ» أطلق فيها العنان لإعجابه بشيخه، ومدحه في «الإمتاع» في الليلة الرابعة. قال عنه شارل بلا: «إن التوحيدي يعتبر آخر وأبرز ممثل لسلالة ناثر القرن الثالث العظيم (أي الجاحظ) فإليه يدعى النسب وبه يعلن الإعجاب». النثر العربي ببغداد. حوليات الجامعة التونسية، ع 24. 1985. وذهب محمد عبدالغني الشيخ إلى أن التوحيدي تأثر في كتابه «البصائر والذخائر» بالجاحظ فشاعت فيه الفوضى.. انظر: «أبو حيان التوحيدي» الدار العربية للكتاب، الباب 5. الفصل 3. ووجد محمد جاسم الموسوي بين الرجلين تشابهاً فيما سماه «الحذر من السعادة». انظر: قراءة في شعرية النثر عند التوحيدي، علامات. ديسمبر 1995.

23) للقفطي في كتاب «أخبار الحكماء» رأي مخالف في من ألف له أبو حيان الكتاب وفي من سامره. ولقد كانت مقدمة الكتاب من النصوص القرائن التي اعتمدها محققا الكتاب في دحض آراء القفطي.

24) اعتناء التوحيدي بالمقدمات ظاهر في مؤلفات أخرى نذكر منها كتاب المقابسات. يتألف هذا الكتاب من مقدمة ومائة وست مقابسة وخاتمة. للتوسع انظر مناقشة عبدالأمير الأعم لمكونات هذا الكتاب في: أبو حيان التوحيدي في كتاب المقابسات. دار الأندلس. ط 2. 1983، صص 120-123.

25) عندما يئس من الزمن وأهله أحرق كتبه. وله في شرح الأسباب رسالة كتبها إلى القاضي أبي سهل علي بن محمد الذي لامه على صنيعه. انظر الرسالة في دراسة أيمن فؤاد السيد: أبو حيان التوحيدي ومؤلفاته المخطوطة والمطبوعة. فصول. ع 3. خريف 1995. صص 2909.

26) انظر على سبيل المثال: محمد بريري. البعد الإشاري والبعد الرمزي. مدخل لقراءة خطاب أبي حيان. فصول. ع 4. شتاء 1996، صص 69-79.

27) حمادي صمود. المشافهة والكتابة مدخل إلى دراسة منطق التأليف في الإمتاع والمؤانسة. علامات. ديسمبر 1995. ص 81.

28) محمد جاسم الموسوي. قراءة في شعرية النثر عند التوحيدي. علامات. ديسمبر 1995.

29) ياقوت الحموي. معجم الأدباء. ج 5. ص 1924.

30) للتوسع في دوافع كتابة السيرة انظر: السيرة الذاتية. جورج ماي. تعريف محمد القاضي وعبدالله صولة. بيت الحكمة. قرطاج 1992.

31) Genette (G). Seuil chp les dédicaces. pp 120-146.

32) ذهب علي دب في إلى حد اعتبار أبي حيان «عميلاً» طلب منه كتابة تقرير استخباراتي (كذا!) وهو ما سيثقل نص التوحيدي بصوت غيره الأديب والمفكر أبو حيان التوحيدي. الدار العربية للكتاب، ط 3، 1988، ص 56.

33) أنور لوقا، أبو حيان والتعامل مع الحداثة، فصول. ع 4، شتاء 1996، ص 41.

34) ذكرت «جليلة الطريطر» أن Andréa Del Lungo ترى في دراستها للاستهلال L'incipit أنه بالإمكان تفصيل **وظيفته الإخبارية** إلى ثلاث وظائف متفرعة عنها وهي: **الوظيفة الدلالية** وموضوعها ما عنه يتحدث الحكي الافتتاحي.. **والوظيفة السردية التنسيقية** التي تحيل على كيفيات تنظيم الراوي للعملية السردية وتنسيقها.. **والوظيفة التكوينية** ويراد بها الإحالة على عناصر التخييل كما يتم توظيفها في العمل الأدبي. هذه الوظائف الثلاث تختلف في مستوى تفاعلاتها النصية ودرجات تآلفها وانسجامها من فاتحة - نصية إلى أخرى وعن ذلك ينشأ ما يعبر عنه بالضغط الإخباري العام للظاهرة الافتتاحية. انظر دراستها في شعرية الفاتحة النصية. علامات. سبتمبر 98. صص 151-152. فهل يمكن أن ينسحب هذا التصنيف على مقدمات الكتب بما هي نصوص فواتح؟

35) إذا كان بعض النقاد القدماء يحارون في تفسير سبب استجابة المتلقي لبعض النصوص على الرغم من أن نصوصاً أخرى قد تفوقها جمالاً، ولا يمتلكون إلا أن يقولوا: «لا نعلم لهذه المزية سبباً»، فإن كاتب المقدمة في مقدمة نصه يكون قارئاً لكتابه، يسعى أقصى جهده لتفسير سبب مزاياه.

36) القراءة مسار مركّب يجمع داخله سياقات مختلفة ومترابطة ومؤثرة في ظروف القراءة، وهي تفاعل بين النص موضوع القراءة ونصوص القراءة القبلية كبنيات خطابية ولغوية وجمالية. ولكل قارئ «أفق انتظار» تحدده عوامل مختلفة منها: 1 - الخبرة القرائية العامة. 2 - المعرفة المسبقة بالعمل الذي سيقبل على قراءته. 3 - التجربة التي اكتسبها من خلال قراءته لنصوص مماثلة. 4 - العادات الاجتماعية.

37) تجدر الإشارة إلى أن القراءة إشكالية قديمة جديدة لاسيما مع جماليات القراءة والتلقي ذات الأصول المائية التي تبلورت على يد أعلام مدرسة جامعة كونستونس Constance مثل: جويس Huns Robert Yauss وإيزر Woolg Gang Iser وغيرهما. كرد فعل على هيمنة

المناهج الشكلانية والبنيوية التي أهملت القارئ وفعل القراءة مكتفية بالنص بنية مغلقة.

انظر على سبيل المثال: حسين الواد في مناهج الدراسات الأدبية.سراس للنشر 1985 خاصة الصفحات 65-79 والإحالات المصاحبة. ومن باب الوعي التاريخي والمنهجي أن نطرح إشكالية القارئ في المقدمات التي اخترنا ضمن سياقها الفكري والحضاري المخصوص. تجدر الإشارة أيضاً إلى أن جينات في سياق حديثه عن المقدمة بين الضرورة والاختيار اقترح تأجيل قراءة المقدمة بعد الاطلاع على المتن.



المشـــاركـون

رقم الإيداع **19/2536**

جذور

العنوان

النادي الأدبي الثقافي بجدة
الإدارة: حي الشاطيء
جدة ص.ب (5919)
جدة (21432)
فاكسميلي: 6066695
هاتف: 6066364-6066122

JUDHUR

Literary & Cultural Club Jedda
P.O. Box : 5919
Jeddah 21432
FAX : 6066695
Tel : 6066364 - 6066122
www.adabijeddah. com

محتويـــــات العـــدد

تقـديـم

في ضـوء التقرير الذي أعلنته منظَّمة اليونسكو بشأن قلقها من إنقراض اللغات، والذي ذكرت فيه أن نحو 2500 لغة قد انقرضت أو في طريقها للانقراض من بين 6000 لغة، تساءل عدد من الباحثين عن مصير اللغة العربية، وخصوصاً في ظل تطور وسائل الاتصال ومنها الإنترنت والذي أضحت فيه اللغة المحلية في المجتمعات العربية هي الوسيلة الأكثر انتشاراً، بما يعني أنها حلت محل اللغة العربية الفصحى، ولعل مثل هذه التقارير هي التي حفزت بعض الدارسين والمهتمين بشأن اللغة العربية إلى ضرورة وجود قرار سياسي يجبر الجميع على استخدام اللغة العربية في جميع المجالات العلمية كباقي اللغات العالمية الأخرى.

ولكن هل القرار السياسي وحده كافٍ لحماية اللغة العربية وصونها من الموت البطيء، أم أن عوامل أخرى يجب أن تؤخذ في الاعتبار عند التصدي لمثل هذه القضية وفي مقدمتها مراجعة مناهج اللغة العربية في المؤسسات التعليمية بدءاً من المرحلة الابتدائية وانتهاءً بالمرحلة الجامعية، فهناك الكثير من الصعوبات التي يواجهها الطالب عند دراسة النحو العربي والنصوص الأدبية التي تمثل جميع عصور الأدب العربي، إضافة إلى أنَّ عنصراً هاماً يجب عدم إغفاله وهو إعداد المدرس الذي يقوم بتدريس اللغة العربية وضرورة الربط بين ما يقوم بتدريسه المعلم من قواعد اللغة بالحياة

المعاصرة، وأن تستقى الشواهد من اللغة التي يتحدث بها الطالب – نفسه – وتقويم ما يمكن أن يدخل في باب اللحن من خلال هذه اللغة، حتى لايشعر الطالب بأنَّ هناك فجوة تفصله بين اللغة العربية في مدوناتها الأساسية وبين اللغة الذائقة على الألسنة، ولعل في البحث الذي يتضمنه هذا العدد من جذور والموسوم «اشتغالات المعنى في اللغة العربية بين الفصحى والعامية» والذي دعا فيه كاتبه الباحث محمد السمودي إلى اعتماد تقريب المقررات الجامعية، وتكريس اللغة العربية في تدريس جميع المواد، وإنهاء ظاهرة الازدواجية اللغوية مع اللغات الأجنبية، وتطبيق نظام التعليم الإلزامي في المرحلة الإبتدائية والأساسية، والمثابرة على تصويب ألفاظ الأطفال في المنزل، كل ذلك في رأي هذا الباحث وسواه من الباحثين الذين تحمد لهم غيرتهم على اللغة العربية كفيل برفع شأن الغة العربية بين لغات الأمم الأخرى. تلك اللغات التي عملت المؤسسات الرسمية وسواها على تبسيطها ونشرها بين شعوب الأرض كافة بمختلف الوسائل المتوفرة والمتاحة. وليس من ضير أن نقتدي بالآخرين في مثل هذا العمل الحضاري والقومي والوطني الهام، والله ولي التوفيق.

رئيس التحرير

د. عاصم حمدان

التلقي لدى حازم القرطاجني وأثر ابن سينا

محمد بنلحسن(*)

يتميز نقدنا العربي بتنوع بيئاته وتعددها؛ مما ساهم في خصوبته وثرائه عبر العصور، فإذا كان هذا النقد قد بدأ فطرياً انطباعياً مع شعراء الجاهلية ومن تلاهم، فإنه سرعان ما تطور بحسب ظروف التلقي الأدبي والشعري خاصة، وأخذ طابع البيئة التي نشأ في أجوائها، فصرنا نسمع عن بيئة النقاد المصنفين، بدءاً بابن سلام الجمحي، الذي يعتبر أول من صنف كتابا نقديا، ونقصد ههنا كتابه: «طبقات فحول الشعراء»، ثم بيئة النقاد اللغويين، الذين يلتفتون للبعد اللغوي ويوثرونه على ما عداه، مثل الأصمعي، غير أن نقدنا العربي استوى على سوقه في القرن الرابع الهجري، مع نقاد فطاحل قفزوا بهذا النقد من حلبة الانطباع العابر، غير المعلل في كثير من السياقات، إلى نقد متميز بطابع الشمولية، وأقرب إلى الدراسة المستوفية للشروط من خلال تناول أشعار أعلام بارزين، كما صنع الآمدي مع البحتري وأبي تمام، وعبدالعزيز الجرجاني مع المتنبي، دون أن نغفل النقد الأدبي الذي كان بإيعاز من قضية إعجاز القرآن، كما نلمس ذلك لدى عبدالقاهر الجرجاني والباقلاني على سبيل التمثيل.

(*) أستاذ وباحث، مغربي.

وقد أغنى نقدنا العربي أيضاً، وجود بيئة متميزة من النقاد، يطلق عليهم النقاد الفلاسفة، مثل حازم القرطاجني في «منهاج البلغاء وسراج الأدباء»، وقد أطلق عليهم هذا الوصف تمييزا لهم عن الفلاسفة النقاد، أمثال الفارابي وابن سينا والكندي وابن رشد.

غير أن السؤال المطروح ههنا، من أثر في الآخر، هل الفلاسفة أثروا في النقاد أم النقاد أثروا في الفلاسفة ؟

للإجابة عن هذا السؤال، سنحاول الاقتصار على علمين، وهما: ابن سينا من الفلاسفة، وحازم القرطاجني عن النقاد.

بالنظر إلى تاريخ ميلاد هذين العلمين، فالسبق لابن سينا على حازم القرطاجني، لذا فالسؤال:

ما أثر ابن سينا في حازم القرطاجني؟

يتبوأ ابن سينا مقاماً سمياً لدى حازم القرطاجني، مما جعل الدكتور سعد مصلوح، يقول: «وابن سينا هو آثر الفلاسفة عند حازم»(1).

ويؤكد منزلة ابن سينا عند حازم أيضا «استشهاده المتكرر بنصوص من كلام أرسطو في فن الشعر، اعتمد فيها... أربعة عشر مرة ترجمة ابن سينا في الشفا»(2).

وقارئ المنهاج، يلمس اتكاء حازم الكبير على ابن سينا بنوع من الإجلال والإتساء وليس الاتباع والمحاكاة.

ونرى أن حازما وهو يعلق على إنجاز المعلم الأول، ويقوم جوانب النقص فيه، لم يجد سوى ابن سينا مرجعا يعضد به آراءه ويقوي به جرأته النقدية، يقول حازم في هذا الإطار: «هذا هو تلخيص القدر الذي وجد في

هذه البلاد من كتاب الشعر للمعلم الأول. وقد بقي منه شطر صالح، ولا يبعد أن نجتهد نحن فنبتدع في علم الشعر المطلق...»[3]. وتعبيراً من حازم عن رغبته في إتمام التواصل مع ابن سينا، فقد أعلن في الإضاءة التي أعقبت كلامه السابق، استمراره على نهج الشيخ الرئيس، بقوله: «وقد ذكرت في هذا الكتاب من تفاصيل هذه الصنعة ما أرجو أنه من جملة ما أشار إليه أبو علي ابن سينا»[4].

أظن أن حازماً لم يترك لنا الآن بعد قوله هذا، فرصة للشك أو التردد في تبعيته لابن سينا، وهي تبعية تشبه ولاء المريد للشيخ، ولا يعني الذوبان والاجترار والاستنساخ.

إن حازماً «أراد أن يستكمل ما ورد عند أرسطو، وأن يتجاوز ما وضعته الأوائل تحقيقاً لحلم ابن سينا»[5].

وقد رأى حازم أن تحقيق حلم ابن سينا، لا يتحقق إلا بالقراءة الفاحصة لما تركه الإمام الرئيس نفسه أولاً، قبل الانكباب على إنهاء المشروع، الذي لن يكون قطيعة مع ما سلف، وإنما تواصلاً وامتداداً مع الأصول الأولى.

ولتفصيل الكلام حول أثر ابن سينا، لابد من إبراز جوانب الاتباع أولاً ثم مجالات الابتداع ثانياً.

1 - جوانب الاتباع لدى حازم لابن سينا:

لا بأس قبل الانعطاف نحو هذه الجوانب من إبراز حقيقة هامة في موضوع التلقي، وهي أن الحديث عن قضايا نقد الشعر عند حازم، ومقارنتها مع ابن سينا، لا يعني اهتماماً بالقضايا ذاتها في علاقتها بالشعر، وإهمالاً لموضوع التلقي الذي يعتبر حجر زاوية هذا البحث.

ذلك بأن كل قضية من قضايا النقد المبحوث فيها، والمبسوطة للوصف والتحليل والمقارنة هي بالضرورة ذات صلة قوية بالتلقي.

ولنأخذ قضية التخييل مثلاً، فهي جزء من مفهوم الشعر، وهذا المفهوم الذي نركز عند مناقشته على عناصر التلقي فيه أولا وقبل كل شيء.

فماذا عن مفهوم الشعر عند حازم وابن سينا؟

1-1 - مفهوم الشعر لدى حازم القرطاجني وابن سينا:

ابن سينا	حازم القرطاجني
«إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة... والمخيل هو الكلام الذي تذعن له النفس، فتنبسط عن أمور، وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالاً نفسانيا غير فكري»[6].	«الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها... وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب...»[7].

لا شك أن تعريف حازم للشعر هو نفسه تعريف ابن سينا، لا اختلاف إلا في بعض الكلمات والصياغة.

بقيت بعض إشارات ابن سينا، لم يذكرها حازم في تعريفه، وهي: الانبساط والانقباض والانفعال والروية، وقد استدركها حازم عند تعريفه التخييل، حيث يقول: «والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعرالمخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها؛ انفعالاً من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض»[8].

نستنتج أن تصريحات حازم هي التي رسخت الاقتناع لدى الباحثين، بأنه أفاد كثيراً من ابن سينا، فهذا الدكتور إحسان عباس، الذي خصص عنصراً في كتابه لأثر ابن سينا في حازم، يقول: «والحقيقة أن حازماً أفاد في نقده كثيراً من ابن سينا.. كذلك قدم له ابن سينا مفهوماً واضحاً للفرق بين الشعر العربي واليوناني»[9].

وهذا الدكتور شكري عياد يرى أن «فكرة التخييل والمحاكاة مطبقة أوسع تطبيق عند حازم القرطاجني.. وانتفع في كل ذلك بتفسير ابن سينا لكلمة المحاكاة ورده لها إلى عمل المخيلة»[10].

وقد خلص إلى النتيجة ذاتها الدكتور سعد مصلوح في قوله: «وإذا شئنا تقويماً لترجمة كتاب الشعر وشروحه، من حيث تأثيرها في فكر حازم النقدي.. لاحظنا أنه تأثر أساساً بابن سينا في معظم أفكاره حول المحاكاة والتخييل الشعري، وعنه أخذ أكثر نقوله»[11].

وفي ظل إقرار هذه الحقيقة من لدن الدارسين نتساءل، ما مصير أحكام التمجيد التي سمعناها من كثير من النقاد حول ريادة حازم وسبقه؟ ما مصير قول الدكتور عبدالعزيز حمودة الذي رأى أن «مفهوم القرطاجني، ليس أكثر تفصيلاً وتركيزاً وعمقاً من المفاهيم العربية السابقة فحسب، بل من مفهوم أرسطو نفسه»[12].

أليس من المعقول أن ننسب هذا التميز لابن سينا؟

إذا كانت مصطلحات حازم في مفاهيمه، وفي مفهوم الشعر بخاصة، مستمدة من تراث ابن سينا، فعن أي خصوصية نتحدث؟، ومن مظاهر الاتباع أيضاً:

2-1 - الشعر والتعجيب:

ابن سينا	حازم القرطاجني
«وللمحاكاة شيء من التعجيب ليس للصدق.. والتخييل إذعان، والتصديق إذعان، لكن التخييل إذعان للتعجب والالتذاذ بنفس القول... والشعر قد يقال للتعجيب وحده، وقد يقال للأغراض المدنية»(13).	«والتعجيب في القول المخيل يكون إما من جهة إبداع محاكاة الشيء وتخييله، كما كان ذلك في الدمية، ويكون من جهة كون الشيء المحاكى من الأشياء المستغربة. وإذا وقع التعجيب من الجهتين... فتلك الغاية القصوى من التعجيب»(14).

نلاحظ أن حازماً يستمد مصطلح التعجيب من ابن سينا أيضاً، وقد أتى استعمال التعجيب عند حازم في تعريفه للشعر.

3-1 - الشعر والغرابة:

ابن سينا	حازم القرطاجني
«والأمور التي تجعل القول مخيلاً.. أمور تتعلق بالمسموع من القول.. ومنها أمور تتعلق بالمفهوم من القول وكل واحد من المعجب بالمسموع أو المفهوم على وجهين، لأنه إما أن يكون من غير حيلة، بل يكون نفس اللفظ فصيحاً من غير صنعة فيه، أو يكون نفس المعنى غريباً من غير صنعة إلا غرابة المحاكاة والتخييل الذي فيه»(15).	«وكلما قرب الشيء مما يحاكى به كان أوضح شبهاً، وكلما اقترنت الغرابة والتعجيب بالتخييل كان أبدع»(16). «وللنفوس تحرك شديد للمحاكيات المستغربة»(17). «فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته وقويت شهرته وصدقه، أو خفي كذبه، وقامت غرابته»(18).

لقد اقتبس حازم من ابن سينا نظرته للشعر ووظيفته، لا كما تتمثل في الأفكار فقط، بل أخذ منه المصطلحات أيضاً، لذا نراه، وسعيا لإحداث التأثير لدى المتلقي، يستمد من الشيخ الرئيس مصطلحات، كالتعجيب والاستغراب أو الغرابة.

يقول الدكتور عصام قصبجي: «وإذا لاحظنا أن حازماً.. إنما يجعل غاية الشعر التأثير في السامع لا التعبير عن القائل، أدركنا معنى اقتران التعجب بالتخييل لإحداث الانفعال.. ويبدو أنه نبه على هذه الغرابة اقتداء بابن سينا»[19].

إن جنوح حازم نحو اقتباس أفكار ابن سينا، ومصطلحاته النقدية، كل ذلك جر عليه تهم النقاد له بالتقليد والاتباعية المطلقة، يقول الدكتور عصام قصبجي، واصفاً إنجاز حازم الذي وعد بأن يتم ما لم يكمله المعلم الأول والشيخ الرئيس: «ولكن حازماً لم يجتهد، وإنما عمد إلى أقوال ابن سينا، ففصل ما كان مجملاً، ولم يكد يزيد شيئا مذكوراً»[20].

وذهب إلى نفس المذهب الدكتور شكري عياد، الذي ذكر عند تحقيقه كتاب أر سطو في معرض حديثه عن حازم، أن «فكرة التخييل والمحاكاة مطبقة أوسع تطبيق عند حازم القرطاجني»[21].

ثم تراجع في كتابه بين الفلسفة والنقد، قائلاً: «أما القرطاجني الذي أذهلني، منذ أكثر من ربع قرن، فجرأته وصراحته في الاغتراف من معين الثقافة اليونانية، فإن أصالته الحقيقية – كما أرى الآن – لا تبدو في تعريفه لفكرة المحاكاة التي أخذها عن أرسطو – من طريق ابن سينا –»[22].

وإن ما قيل هاهنا لا يجانب الحقيقة، ولا يعد تحاملاً على هذا الناقد الأندلسي المغربي، بل حقيقة تنطق بها نصوص منهاجه نفسها.

4-1 - انواع المحاكاة:

ابن سينا	حازم القرطاجني
«... وكل محاكاة، فإما أن يقصد به التحسين، وإما أن يقصد به التقبيح،.. وقد كان من الشعراء اليونانيين من يقصد التشبيه للفعل وإن لم يخل منه قبحاً وحسناً، بل المطابقة فقط»[23].	«وتنقسم التخاييل والمحاكيات بحسب ما يقصد بها إلى: محاكاة تحسين ومحاكاة تقبيح، و محاكاة مطابقة»[24].

نستخلص في ضوء ما سلف في الجدول، أن حازما لم ينهل من ابن سينا القول الأرسطي بأهمية المحاكاة ولزومها للشعر، بل أخذ منه أيضاً، أنواع هذه المحاكاة حيث نجده يقسمها مثله إلى ثلاثة أنواع، ناهيك عن اقتباسه منه مهمة هذه المحاكاة، النفسية ذات الصلة القوية بالتلقي. لذا، ذهب الدكتور سعد مصلوح إلى أن حازما «قد أخذ عن ابن سينا كون هدف المحاكاة هو التحسين أو التقبيح، أي ما يقصد بالمحاكاة هو تحريك النفوس إلى طلب الشيء أو الهرب منه»[25].

ولبيان حسن موقع المحاكاة من النفس ينقل حازم عن ابن سينا مع تعديل طفيف للغة الألفاظ.

ابن سينا	حازم القرطاجني
«إن السبب المولد للشعر في قوة الإنسان شيئان مهمان.. الالتذاذ بالمحاكاة واستعمالها منذ الصبا.. إن الإشارة إذا اقترنت بالعبارة أوقعت المعنى في النفس إيقاعاً جلياً وذلك لأن النفس تنبسط وتلتذ بالمحاكاة»[26].	«لما كانت النفوس قد جبلت على التنبه لأنحاء المحاكاة واستعمالها والالتذاذ بها منذ الصبا.. اشتد ولوع النفس بالتخيل.. وجملة الأمر أنها تنفعل للمحاكاة انفعالاً من غير روية»[27].

يكشف ابن سينا تأثره المباشر بأرسطو، فأتى نصه أعلاه قريباً من حيث الصياغة من نص كتاب الشعر للمعلم الأول[28]، أما نص حازم فأتى مغايراً مغايرة طفيفة لنص ابن سينا من حيث الصياغة، لكن المعنى يبقى واحداً وهو توكيد أهمية المحاكاة لدى الإنسان، وما يطرأ على الإنسان نفسه لحظة التلقي من ميول وانجذاب لا صوب الموضوع المحاكى أو المخيل دون التفات إلى قضية الصدق، وبسبب الانفعال، بدون روية. ولعل ما يؤكد اقتفاء حازم آثار ابن سينا إيراده نصين بعد النص أعلاه، وهما نفس النصين اللذين أتى بهما الشيخ الرئيس[29].

بناء على ما سلف، نقول مطمئنين مع الدكتور سعد مصلوح: إن «حازماً القرطاجني هو أول من استجاب لكلام ابن سينا استجابة واعية مستبصرة لا نحتاج معها إلى أن نستولد النصوص في كد وجهد»[30].

ومن مظاهر استناد حازم على ابن سينا، إيراده موقفه في معرض الرد على القائلين بأن الشعر/ الأقاويل المخيلة، لا تكون إلا كاذبة، يقول حازم: «وإنما احتجت إلى إثبات وقوع الأقاويل الصادقة في الشعر لأرفع الشبهة الداخلة في ذلك على قوم، حيث ظنوا أن الأقاويل الشعرية لا تكون إلا كاذبة، وهذا قول فاسد قد رده أبو علي ابن سينا، لأن الاعتبار في الشعر إنما في التخييل في أي مادة اتفق»[31].

ويبدو أن حازماً يحيل هنا على قول ابن سينا: «وإذا كانت محاكاة الشيء بغيره تحرك النفس وهو كاذب، فلا عجب أن تكون صفة الشيء على ما هو عليه تحرك النفس وهو صادق، بل ذلك أوجب»[32].

بهذا القول يعضد ابن سينا كلام حازم، ويرد مزاعم المغالطين الذين هاجموا الشعر بدعوى أنه كاذب، وكذبه إنما راجع إلى صفة التخييل وفاعليته التي تعد ركناً أساسياً فيه.

من هنا بسط حازم مثل ابن سينا، واقتداء به، الحقيقة المتجسدة في كون الشعر، يقبل الحقيقة ويقبل الكذب، لأن الأهم فيه هو التخييل.لقد أبان حازم ائتساء بابن سينا، أن الأثر حاصل بالتخييل، سواء في الأقاويل الصادقة أم الكاذبة، غير أنهما بينا أن التخييل في الأمور الكاذبة أبعث على التأثير، لأن الناس كما يقول الإمام الرئيس: «أطوع للتخييل منهم للتصديق... وللمحاكاة شيء من التعجيب ليس للصدق»[33].

يكشف أمر حازم المتلقي في أول النص، بالنظر لرؤية موقف ورأي ابن سينا من قضية الصدق في الشعر والتخييل، عن تقديره الكبير لابن سينا، وافتخاره وتباهيه، لكونه يقتبس مشروعية تنظيره من هذا الإمام الرئيس، وعليه يقول الدكتور سعد مصلوح: «وإذا، فقد تابع حازم ابن سينا في مخالفته التقسيم التقليدي لمراتب الصدق والكذب في الأقاويل... الذي يجعل مراتب الصدق تنازلية... حتى يصل إلى القول الشعري الذي هو كاذب... فحازم، وإن كان نسب شيئاً من هذا القبيل إلى الفارابي، إلا أنه دائما يعزو الفكرة لابن سينا بعبارات توحي بتبجيله إياه وبأنه مدين له بها»[34].

وقد بلغ الاستشهاد بابن سينا عند حازم مبلغه حين نقل عنه نظرة العرب المقدسة للشعر، حيث يقول: «كثير من أنذال العالم – وما أكثرهم – يعتقد أن الشعر نقص و سفاهة، و كان القدماء، من تعظيم صناعة الشعر واعتقادهم فيها ضد ما اعتقده هؤلاء الزعانفة، على حال قد نبه عليها أبو علي ابن سينا»[35].

وهنا نتساءل، لماذا لم ينقل حازم تعظيم العرب للشعر من أفواههم وما أكثر كلامهم في هذا الباب! لماذا لم يكتف هو بالتعبير عن ذلك دون لجوء إلى ابن سينا؟ لو ذكر لنا حازم إجلال العرب للشعر هل كنا سنشك في قوله؟

لا أظن ذلك بتاتاً، ولكن قوله أعلاه الذي حسب الباحثة نوال الإبراهيم

«لا يكشف عن القيمة العظمى التي يختص بها حازم الشعر فحسب، بل يكشف عن بعض أصوله الفلسفية التي ترجع إلى كتاب أبى علي ابن سينا»[36]. مؤشر قوي على إعجاب حازم الشديد وعزمه الكبير على عدم تقديم سواه في الاستشهاد.

إن حازماً حين انعطف صوب الإمام الرئيس ينقل عنه ما لم يجده عنده العرب، من قول بالمحاكاة والتخييل خصوصاً، لم نر هناك حرجاً أو اعتراضاً عليه فيما فعل، مادام أخذ وهو الباحث المنقب ما يشفي غليله وينقع غلته، و لكن لما وصل به الأمر إلى أخذ رأي ابن سينا في أحوال الشعر عند العرب القدماء، وقد كان بمكنته وصف واقع الشعر في التراث بالتراث نفسه، نقول إذا، إن حازما يصدر في نقده عن وعي منهجي، وخطة محكمة، تجعل عمله، مادام يبتغي تأسيس علم الشعر وعلم البلاغة، في شكل نسق، وقد ترتب عن ذلك التزام حازم بمقتضيات هذا النسق الفكري والنقدي.

إن حازماً الذي أعلن عن مرجعياته دون حرج أو اضطراب، لا يجد غضاضة في الاستمرار مخلصا لها.

وهذه المرجعيات ذات بعد فلسفي مؤازر بالمنطق ولا شك، والمنطق لا يقبل التناقص بين المقدمات والنتائج. إن حازما حين استمد المفهوم وماهيته والمهمة عن هؤلاء الفلاسفة، وفي مقدمتهم ابن سينا، أبى أن يحيد عن هذا السبيل، في النظر والوصف والتشخيص والتقويم، لذا لا غرابة إن هو حكم رؤية هذا النسق الفكري الفلسفي في قضايا نقد الشعر عليها، سواء ما استجد على زمانه أم ما يضرب في التاريخ بجذوره.

إن رؤية ابن سينا ونقده بخاصة، مفضل عند حازم ومقدم على ما سواه، لأنه الناقد الفيلسوف أو لنقل بدقة أكثر، الفيلسوف الناقد.

ومادام حازم متحمساً للطراز الفكري والنقدي لابن سينا، معجباً بنظريته في نقد الشعر القائمة على التلقي بخاصة، فلا محيص له عنها.

إن غاية حازم هي التلقي، وهذا التلقي حسب القرطاجني، أسس له هذا الإمام الرئيس بمفهومه عن التخييل والمحاكاة وأثرهما في النفس، لذا، لا بديل عن ابن سينا، فهو ذو النظر الثاقب، والخاطر النافذ، والفكر المتوقد الذي لا معرج في إدراك حقائق الكلام إلا على ما أصله.

وقد اعتمد حازم على ابن سينا، أيضا في ربط تخييل الأغراض بالأوزان، يقول حازم: «وهذا الذي ذكرته من تخييل الأغراض بالأوزان قد نبه عليه ابن سينا في غير موضع من كتبه»(37).

يشير حازم هنا إلى كتب ابن سينا وقد ذكرها في حديثه عن رد الإمام الرئيس(38) على القائلين، إن الأقاويل الشعرية كاذبة، وهذا دليل على أن حازما كان واسع الاطلاع على تراث هذا الفيلسوف، وليس مقتفياً أثر تلخيصه لكتاب الشعر فقط. لقد نظر حازم للتخييل اقتداء بابن سينا، نظرة شمولية حيث ذهب إلى أن «التخييل في الشعر يقع في أربعة أنحاء: من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن»(39).

وحازم متأثر في قوله السالف بما ذكره ابن سينا حول الأمور التي تجعل القول مخيلاً «منها أمور تتعلق بزمان القول وعدد زمانه، وهو الوزن، ومنها أمور تتعلق بالمسموع من القول، ومنها أمور تتعلق بالمفهوم من القول»(40).

إن التخييل عند حازم، كما استفاده من ابن سينا، ينظر إلى عناصر القصيدة كلها نظرة شمولية لا تجزيء فيها، وهو في سعيه إلى تحقيق غاياته البعيدة لدى المتلقي لا يمكن أن يعتمد عنصراً واحداً فقط، كالمعنى مثلاً أو

اللفظ، الشاعر يتوخى التأثير في سامعه ومتلقيه بجميع مكونات النص الشعري، وبناء عليه، لن يصبح بمكنة هذه المكونات الاضطلاع بمهمة التأثير هذه إلا بواسطة التخييل الذي يقول عنه الدكتور جابر عصفور معلقاً على رؤية حازم أعلاه: «إن التخييل الشعري حركة متعددة الأبعاد، تعتمد على المعنى والأسلوب واللفظ والنظم والوزن.. ومن ثم يظل التخييل الشعري تخييلا سمعيا.. وحازم – هنا – يعتمد على ابن سينا»(41).

2 – التلقي عند ابن سينا وأثره في حازم القرطاجني:

بعد بسط جوانب الاتباع عند حازم لابن سينا في قضايا نقد الشعر الكثيرة، لا شك أن ملامسة التلقي لم تكن صريحة واضحة لتركيز القول على مفاهيم نقد الشعر، كما تتجلى في قضاياه، أكثر من إبانة مظاهر التلقي البادية في تلك المفاهيم والمصطلحات، والآن نباشر هتك القناع عن التلقي عند الرجلين مع وقفه عند مجالات الابتداع لدى حازم في هذا المجال.

في البدء نشير إلى أن مصطلح التخييل الذي ورد عند ابن سينا هو المدخل الرئيس للتلقي، لماذا؟ لأن هذا المصطلح حسب الدكتورة ألفت الروبي: «يشير عند الفلاسفة المسلمين إلى الأثر الذي يتركه العمل الشعري في نفس المتلقي.. ويمكن القول بعبارة أخرى، إنه يشير – باختصار – إلى عملية التلقي»(42).

وإذا شئنا أن نبحث عن ريادة ابن سينا في التلقي، توجب علينا معرفة أصول هذا المصطلح، فلا شك أن واضع التخييل هو السباق إلى تأسيس البدايات الأولى لنظرية التلقي في التاريخ مادام التخييل هو التلقي.

يجيبنا الدكتور سعد مصلوح «أن القول بالتخييل.. إنما هو ابتكار إسلامي من ابن سينا أفاده من مبحث أرسطو في النفس واجتهاده الشخصي في هذا المجال»(43).

فهـل صحـيح أن ابـن سـينا هـو مبتكـر التخيـيـل؟

إن هــذا الرأي غيـر مقتسـم مـع الدكتور سـعد مـن لدن الدارسـين، فالدكتور عباس ارحيله يشير إلى «أن ابن سينا أخذ مصطلح التخييل من الفارابي ليدلل به على الأبعاد النفسية للمحاكاة الشعرية»(44).

وهذا رأي نجده عند الدكتور شكري عياد في دراسته التي أعقبت تحقيقه لكتاب أرسطوطاليس في الشعر(45)، وعند الدكتور جابر عصفور في كتابه الصورة الفنية في التراث(46) ولدى الدكتور علال الغازي في كتابه مناهج النقد الأدبي في المغرب(47).

ولا نظن أن إجماع هؤلاء الدارسين حول سبق الفارابي لمصطلح التخييل غير معلل، فهم يستندون إلى تلخيص الفارابي نفسه الذي مر بنا فيما سبق.

وإذا كان الفارابي قد أبدع هذا المصطلح، فإن ابن سينا يرجع إليه الفضل في تطويره والتمثيل له والتوسع في شرحه.

أما مصدره، هل من إنتاج الفاربي أو من صياغة المعلم الأول، فيقول الدكتور سعد مصلوح أما «التخييل في الشعر فأمر لم يتعرض له أرسطو في كلامه على فن الشعر»(48).

ولكن الباحث سعد مصلوح يعود، فيقول: إن ابن سينا قد أفاد هذا المصطلح من كتاب أرسطو في النفس، وهذا قول يسانده الدكتور شكري عياد الذي يعلق على قول ابن سينا حول إذعان النفس للكلام المخيل إذعانا انفعاليا غير فكري فتنقبض عن أمور، وتنبسط عن أمور، من غير روية(49) كالآتي: «هنا نجد أثر الاستعانة ببحث أرسطو في النفس لتفسير بحثه في الشعر، فابن سينا لا يفهم المحاكاة على أنها تقليد وحسب، بل يفهمها على أنها تصوير معنى من المعاني المخيلة، وذلك ظاهر في اشتقاق كلمة التخييل نفسها»(50).

وربط التخييل بالمتخيلة عند ابن سينا واضح في استعمالاته، يقول الدكتور سعد مصلوح: «يرى ابن سينا .. أن الشعر كلام مخيل، وأن سبيله إلى التخييل هي المحاكاة.. فمجال الشاعر هو النفس وليس العقل، وعمله فيها هو التأثير، وطريقه إلى هذا التأثير هو التخييل، ومعنى التخييل هنا، هو مخاطبة القوة المتخيلة في النفس»(51).

لكن القوة المتخيلة لا ينتهي عملها إلا بإثارة القوة النزوعية التي تدفع الإنسان نحو الانفعال للشعر، كما يفسر ذلك الدكتور جابر عصفور في قوله: «يمكن للشعر أن يؤثر في القوة المتخيلة للمتلقي، وتلك بدورها تثير القوة النزوعية عند ذلك المتلقي، فتبعثها على التحريك نوعا ما، لأن القوة النزوعية تخدم المتخيلة... ومن ثم ينتهي الأمر بالمتلقي إلى اتخاذ وقفة سلوكية»(52).

في ضوء ما سبق، نستخلص أن ابن سينا قد طور الأفكار التي التقطها عن أرسطو حول المحاكاة، واستطاع أن يطور مفهوم التخييل كما وصل إليه عن طريق الفارابي، وبذلك توصل إلى صياغة نظرية في التلقي الشعري، يمكن الجزم بأصالته فيها، وحيازة قصب السبق، مقارنة مع من سبقه.

يقول الدكتور جابر عصفور، واصفاً جهود الفلاسفة المسلمين واجتهاداتهم: «لقد تقبل الفلاسفة الذين يعتمد عليهم حازم مصطلح المحاكاة الأرسطي، إلا أنهم ربطوا المصطلح ربطا وثيقا بعلم النفس القديم، فاستطاعوا بعد أن كيفوا معطياته مع تصورهم لمهمة الشعر – أن يدركوا الفاعلية السيكولوجية للتخييل على مستوى المتلقي»(53).

وأظن أن ابن سينا من أوائل كل هؤلاء الفلاسفة الذين ينطبق عليهم

هذا الكلام لبصماته الواضحة، وابتداعه الأصيل في هذا المجال، إن تأكيده حسب الدكتور سعد مصلوح «صفة التخييل في الشعر يعني أنه.. أول فلاسفة المسلمين إدراكاً للعلاقة بين الفن وظواهر علم النفس، وأنه بذلك أبرز من وظف هذا المبحث النفسي..في خدمة قضية فنية.. مفهوم الشعر وطبيعة الفن الشعري»(٥٤).

وقد سعى الدكتور سعد مصلوح بكل قوة إلى إثبات أصالة ابن سينا في مجال التخييل، فرد على الدكتور شكري عياد الذي ذهب إلى أن ابن سينا يستعمل التخييل تفسيراً للمحاكاة الأرسطية، قائلاً: «ابن سينا لا يستعمل مصطلح التخييل تفسيرا للمحاكاة عند أرسطو، بل يستعمله في مقابل الرحمة والخوف في المأساة، فكما أن الرحمة والخوف هما نهاية المأساة.. فكذلك التخييل عنده هو غاية الشعر»(55).

هذا هو الإنجاز الذي قدمه ابن سينا والذي يظهر فيه، ومن خلاله مبتدعا، صحيح أنه استفاد من المعلم الأول مبدأ التأثير المرجو من الشعر، ولكنه اختلف مع هذا الفيلسوف حول أدوات التأثير، وكيف يحصل لدى المتلقي، انطلاقاً من وعيه الحضاري بخصوصية الشعر العربي والأمة التي قيل فيها. إن التلقي لدى ابن سينا يحمل صفات العرب والمسلمين وسماتهم في الأفعال والسلوكات، فجاءت نظريته عربية أصيلة، لا شك في أصالتها.

ولشدة ارتباط التلقي عند ابن سينا بالتخييل عند إنجازه كاملا في التخييل، حسب الدكتور عباس ارحيلة، الذي يرى أن «عمل ابن سينا يبقى في جوهره مقالة في التخييل، إذ استفاد منها حازم قديماً.. أما آراء أرسطو النقدية، فلم تكن إلا ثوبا طرز عليه ابن سينا بعض آرائه في موضوع الشعر»(56).

إذا كان جوهر التلقي وماهيته يتمثلان في التخييل الشعري، وهو

العنصر الذي اشتهر به ابن سينا، بفعل ما أدخله عليه من تطوير، فهل ترك الإمام الرئيس لحازم شيئا يذكر به؟

صحيح أن التخييل الذي يعتبر المظهر البارز للتلقي ليس من ابتداع حازم، ولكنه ليس من ابتكار ابن سينا أيضا، وكما حازم الإمام الرئيس فضل التطوير، فكذلك حازم يقتسم معه هذا الفضل.

والمقارن بين أقوال ابن سينا في أمر الالتذاذ بالمحاكاة يجده لا يذكر التخييل، أما حازم فيذكر التخييل بما يشي أنه لا يخلط بينهما، والحقيقة أن التخييل والمحاكاة لا يشتركان من جهة الترادف، لأن المحاكاة وسيلة التخييل، أما التخييل فهو غاية في حد ذاته وينصرف إلى التلقي مباشرة.

يقول حازم: «ومن التذاذ النفوس بالتخييل أن الصور القبيحة المستبشعة عندما تكون صورها المنقوشة والمخطوطة والمنحوتة لذيذة..فيكون موقعها من النفوس مستلذاً»(57) ويقول ابن سينا: «إن النفوس تنشط وتلتذ بالمحاكاة فيكون ذلك سبباً لأن يقع للأمر فضل موقع، الدليل على فرحهم بالمحاكاة أنهم يسرون بتأمل الصور المنقوشة للحيوانات الكريهة»(58).

انظر إلى استعمال حازم للتخييل واستعمال ابن سينا للمحاكاة، وخلاصة القول حول مسألة الابتداع في التلقي عند حازم نقول، إن حازماً الذي ألقى على عاتقه مهمة إنهاء ما لم ينهه المعلم الأول والإمام الرئيس، لا يشرفه أن يكون عالة على الفلاسفة، ينقل عليهم ويتبعهم، وهو يريد أن يكمل ما بدأوه.

الإحالات

1) حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، للدكتور سعد مصلوح، ص: 100، مطبعة دار التأليف، القاهرة، ط 1، 1980.

2) مدخل منهاج البلغاء وسراج الأدباء، لأبي الحسن حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، 98، 99. دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط.3، 1986.

انظر المنهاج، ص: 69، 74، 78، 83، 116، 117، 122، 124.

3) المنهاج، ص 69.

4) نفسه، ص 70.

5) حازم القرطاجني ومسألة التأثير الأرسطي في النقد العربي القديم للدكتور عباس ارحيلة، مجلة عالم الفكر المجلد 32، ع 2، ص 212، 2003.

6) فن الشعر ص: 161.

7) المنهاج، ص: 71.

8) المنهاج، ص: 89.

9) تاريخ النقد الأدبي عند العرب للدكتور إحسان عباس، ص 573، دار الثقافة، بيروت، ط. 4 1992.

10) كتاب أرسطوطاليس في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، حققه مع ترجمة حديثة الدكتور شكري محمد عياد، ص 263، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993.

11) حازم.. ونظرية المحاكاة، ص 52.

12) المرايا المقعرة، للدكتور عبد العزيز حمودة ، عالم المعرفة، ع 272، ص 349، الكويت أغسطس 2001م .

13) فن الشعر، ص 162.

14) المنهاج، ص 127.

15) فن الشعر، ص 163.

16) المنهاج، ص 91.

17) نفسه، ص 96.

18) نفسه، ص 71.

19) نظرية المحاكاة، ص 180.
20) نفسه، ص 178.
21) كتاب أرسطوطاليس، ص 263.
22) بين الفلسفة والنقد، للدكتور شكري عياد ص 41، منشورات أصدقاء الكتاب..
23) فن الشعر، ص 169، 170.
24) المنهاج، ص 92.
25) حازم ونظرية المحاكاة، ص 87.
26) فن الشعر، ص 171.
27) المنهاج، ص 116.
28) كتاب أرسطوطاليس، ص 36.
29) المنهاج، 116، وانظر فن الشعر، ص 171-172.
30) حازم، ونظرية المحاكاة، ص 135.
31) المنهاج، ص 81.
32) فن الشعر، ص 162.
33) نفسه.
34) حازم.. ونظرية المحاكاة، 160.
35) المنهاج، 124.
36) طبيعة الشعر للدكتور محمد أحمد العزب، ص 3، منشورات أوراق.
37) المنهاج، 266.
38) نفسه، 81.
39) نفسه، 89.
40) فن الشعر، 163.
41) مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي) للدكتور جابر عصفور، ص 244، دار التنوير للطباعة والنشر ط 3، 1983.
42) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، للدكتورة ألفت محمد كمال عبد العزيز، ص 123، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1984.
43) حازم... ونظرية المحاكاة ، ص 129.
44) الأثر الأرسطي، ص 479.

45) كتاب أرسطو، 257.
46) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب للدكتور جابر عصفور، ص 26، المركز الثقافي العربي ط.3، 1992.
47) مناهج النقد الأدبي بالمغرب، للدكتور علال الغازي، ص، 573، مطبعة النجاح الجديدة البيضاء، ط 1، 1999.
48) حازم ونظرية المحاكاة، ص 100.
49) فن الشعر، ص 161.
50) كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ص 210.
51) حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة، ص 121.
52) الصورة الفنية في التراث، ص 65.
53) مفهوم الشعر، ص 161.
54) حازم.. ونظرية المحاكاة، ص 121.
55) نفسه، ص 129.
56) الأثر الأرسطي، ص 488.
57) المنهاج، ص 116.
58) نفسه.



تعدد الأوجه في التحليل النحوي

محمود حسن الجاسم(*)

المقدمـــة:

شاع مصطلح «التحليل النحوي» في جل الدراسات اللغوية الحديثة، حتى إننا لا نكاد نقف على بحث يتميز بطابع العصر، إلا واجهنا به في سياق أو أكثر، ويلحظ المتتبع أنه يرد بمفاهيم متقاربة، وأن موضوعه عند جل الباحثين هو النظام التركيبي، وإذا كنا نريد به دراسة النظام التركيبي للغتنا وفقاً لمنهج أسلافنا، فإن تعدد الأوجه في تحليل أحد العناصر التركيبية أمر شائع مألوف في درسنا النحوي، فمن يتأمل في كتب النحو، أو كتب إعراب القرآن أو مؤلفات التفسير ذات الطابع اللغوي تواجهه عبارات، مثل: ويجوز فيه كذا وكذا، والأرجح ما ذهب إليه فلان، وهذا الوجه مرفوض؛ ويضعفه أنه مخالف للمطرد، والأقوى كذا، والوجه الأول يفسد المعنى، وما قاله فلان هو الظاهر، إلخ... ومن ثم ألفنا أساليب الجواز عند النحاة، كما ألفنا الخلاف بينهم، في أثناء التحليل والحكم على عنصر ما بأنه كذا، فكثر الترجيح والتضعيف والرفض في حوارهم.

(*) أكاديمي سوري.

وربما استصعب المرء دراسة مثل هذه الظاهرة، ولاسيما أنه لم يعثر على جهود متميزة تنير له الطريق في هذا الميدان، فعندما يتأمل في تعدد الأوجه تسترعي انتباهه أمور كثيرة، من أهمها: طبيعة هذا التعدد، من حيث البساطة والتعقيد في تحليل عنصر ما، ومن حيث تأثره بأحكام القيمة التي يصدرها النحاة تجاهه، إضافة إلى علاقته بمستويات الدرس اللغوي الأخرى، وبالصورة التركيبية للعبارة، لذلك لابد من أن نستعرض، ونناقش بعض القضايا، فنقف عند كلمة «تحليل»، لنتبين ما المقصود بها؟ وكيف تضافرت مع كلمة «نحو»، فشكلت مصطلحاً معيناً؟ وبعدما نوضح المفهوم المقصود به ننتقل إلى مناقشة تعدد الأوجه في التحليل النحوي، لنتوصل إلى تحديد معين للمراد به، وذلك بعد عرض التباين بينه وبين تعدد الصور التركيبية للعبارة، ثم ينتقل الحديث إلى عرض التجليات المتنوعة له، لنرى علاقته بالقواعد النحوية، في أثناء تجريدها، وفي أثناء القياس عليها، ولنتعرف مظاهره المختلفة في عناصر النظام التركيبي، من حيث المعنى وعلاقة التأثر والتأثير، ومن حيث البساطة والتعقيد، كذلك من حيث علاقة المستوى التركيبي بغيره، ثم ننظر إليه بحسب حكم القيمة، الذي يطلقه الدارسون عليه، عندما يجدونه في تحليل ظاهرة ما، كما نبين المواضع التي يرد فيها وطبيعتها، ثم ننتهي أخيراً بما تمكنا من الوصول إليه.

العــرض:

يرتبط المفهوم الذي يقوم عليه البحث بمعرفة الدلالة المقصودة بـ «التحليل النحوي»، الذي ينبني عليه تعدد الأوجه، مما يقودنا إلى أن نستعرض كلمة «تحليل»، ونرى كيفية تضافرها مع كلمة «نحو»، لتصبح مصطلحاً معروفاً في الدرس اللغوي، ثم ننتقل إلى مناقشة تعدد الأوجه في التحليل النحوي.

تعود كلمة «تحليل»[1] التي هي مصدر «حلّل» إلى الفعل الثلاثي «حلّ»، ويذكر صاحب «مقاييس اللغة» أن أصل «حلّ» هو فتح الشيء لا يشذ عنه شيء،

جذور ع 28، مج 11، رجب 1430هـ – يوليه 2009
جذور

ومنه حللت العقدة، وحلّ المسافر: نزل، لأنه يحل ما شد وعقد، و«الحلال» الذي ضد الحرام كأنه من حللت الشيء، إذا أبحته وأوسعت الأمر فيه[2].

ثم تطورت الدلالة بالتوسع، حتى لكل شيء لم يبالَغ فيه: «تحليل»[3]، وكأن الحكم بصحة الأمر وقبوله أصبح من دلالات الكلمة.

وتتطور الدلالة بالنقل في مجال الكيمياء، لتعني تذويب المادة المدروسة، إذ يشير صاحب «مفاتيح العلوم» إلى أن التحليل هو «أن تجعل المنعقدات مثل الماء»[4].

غير أن الدلالة الشائعة في العصر الحديث - وهي إرجاع الأمر إلى عناصره المكونة له - تبدو غير موجودة في المعاجم القديمة[5]، ويُظن أنها جاءت بعدما أُشربت كلمة «تحليل» دلالة الكلمة الأجنبية (F) "ANALYSIS" (E) "ANALYSE"(F) التي تدل على منهج عام يراد به تقسيم الكل إلى أجزائه المكونة له[7].

ومن ثم أصبحنا نقرأ كلمة «تحليل» بهذا المعنى، فتشكل مع كلمة أخرى مصطلحاً معيناً في مجال ما، إذ يقال مثلاً: تحليل الدم، والتحليل الرياضي، والتحليل الطبيعي، والتحليل النقدي، والتحليل في الأدب، وتحليل النص، والتحليل النحوي... إلخ[8].

وإذا ما تتبعنا المؤلفات التي ورد فيها مصطلح «التحليل النحوي» وجدناها جميعاً تنتمي إلى عصرنا الحديث، وأن جل أصحابها يطلقون المصطلح المذكور على قضايا النظام التركيبي[9]، ومن النادر أن تجد من وسع المفهوم وجعله يشمل التحليل الصرفي مع النحوي[10]، ولعل الفهم الأخير لا يصح لغير سبب، وقد نوقشت تلك الأسباب في دراسة قام بها أحد الباحثين يمكن الرجوع إليها[11]، ومن ثم نقول: إذا كان موضوع التحليل النحوي، النظام التركيبي، فإن

حدوده ينبغي أن تقتصر على هذا النظام، وما يؤثر فيه من قضايا لغوية أو غير لغوية، أما ما يتعلق باللفظ في حال إفراده، وعزله عن التركيب فينبغي ألا يدخل ضمن المصطلح، مما يجعلنا نستبعد الدرس الصوتي والصرفي والدلالي.

ويبدو أن كيفية التناول في التحليل النحوي، تتم بتفكيك مكونات ذلك النظام، لمعرفة عناصره التي يتشكل منها، بأن تُحدَّد، وتُبيَّن معانيها، وخصائصها، وطبيعة انتظامها، وعلاقة بعضها ببعض، وما يتصل بها من قضايا غير لغوية، مثل معطيات المقام، ومما تقدم نستنتج أن أي دراسة تمس التركيب وتفككه تدخل ضمن دلالة المصطلح، بحسب تحديدنا له، وهذا ينطبق على ما تحتويه الجهود النحوية القديمة، وما قدمته جل الدراسات اللغوية الحديثة، وإن اختلفت المناهج.

وإذا كان التحليل النحوي هو تجزئة النظام التركيبي، لمعرفة عناصره التي يتشكل منها - فإن تعدد الأوجه فيه هو تعدد الأحكام، في تفسير أمر ما، مما يتناوله التحليل النحوي، وذلك في عبارة محددة، ترد بصورة تركيبية معينة.

وقبل أن نناقش طبيعة التعدد، يحسن بنا أن نوضّح الفرق، بينه وبين تعدد، أو تنوع، الصور التركيبية لعبارة ما، ذلك أن بين الأمرين فرقاً ملحوظاً، فقد تختلف قراءة العبارة، فترد بأكثر من صورة تركيبية، كأن تتغير العلامة الإعرابية، أو يتقدم لفظ على آخر، أو يزاد لفظ... إلخ، وهو ما نراه واضحاً في اختلاف القراءات القرآنية، واختلاف الرواية في بعض الأبيات الشعرية، خذ مثلاً تعدد القراءة في قوله تعالى: ﴿ومن يهاجر في سبيل الله يجد في الأرض مراغَماً كثيراً وسَعة ومن يخرج من بيته مهاجراً إلى الله ورسوله ثم يُدركه الموت فقد وقع أجره على الله وكان الله غفوراً رحيماً﴾[12]. قُرئت الآية برفع الفعل «يُدركه»[13]، فأصبح أمامنا قراءتان: الأولى بالجزم، والثانية بالرفع، ومن ثم يحدث أوجه التحليل النحوي في بعض الصور التركيبية، المتنوعة التي تعكس اختلاف

القراءة، أو يقع في كلٍّ منها، أو لا يقع إطلاقاً، ففي القراءة الأولى، التي هي قراءة الجمهور، هناك وجه واحد، يقتضيه التحليل النحوي لـ «يدركه»، أما بحسب القراءة الثانية فهناك تعدد في التحليل، فقد وجهت بالعطف على التوهم، بتقدير مبتدأ قبل يدركه، كما وجهت بأن تكون حركة الكاف منقولة من الهاء التي بعدها، وكأن القارئ أراد أن يقف على الكلمة فنقل الحركة[14].

وإذا كنا نقصد بالنحو النظام التركيبي للعبارة، فإن تعدد أوجه التحليل، غالباً يعكس أوجهاً نحوية متعددة، للعبارة التي ترد بصورة تركيبية معينة، أي: يجسد جملة من الاحتمالات المتنوعة للنظام التركيبي، التي تحتمها العبارة، وفقاً لتعدد أوجه التحليل، ففي المثال السابق بحسب القراءة الأولى هناك وجه نحوي واحد، والمقصود: نظام تركيبي معين، وبحسب القراءة الثانية هناك وجهان نحويان، تحتملهما العبارة، وتم التوصل إليهما بالتحليل النحوي، وبين أوجه التحليل النحوي، فإن هذه الأخيرة ربما تعددت في عبارة ما، من غير أن تتعدد الأوجه النحوية، خذ مثلاً تفسير رافع المبتدأ، في الجملة الاسمية المجردة من النواسخ، إذ فُسِّر بأنه الابتداء، كما فُسِّر بأنه الخبر[15]، وبذلك تعددت أوجه التحليل النحوي، لكن نحو العبارة، أو نظامها التركيبي بقي واحداً لم يتنوع.

أما صلة تعدد الأوجه بالقواعد، فإنه يحدث في أثناء تجريدها، وفي أثناء القياس عليها، ويظهر الأمران معاً في شاهد واحد نسوقه، فقد جرّد البصريون قاعدة تقول: إن المنادى لا يأتي معرّفاً بالألف واللام، وحين واجهتهم بعض الشواهد التي خالفت هذه القواعد، وجاء الاسم فيها معرّفاً بالألف واللام، كما في قول الشاعر[16]:

فديتُك يا الّتي تيّمتِ قلبي   وأنتِ بخيلةٌ بالودّ عنّي

وجهوها ضمن قاعدتهم، فأوّلوا الشواهد بأن قدروا الاسم المنادى، قبل المعرَّف بالألف واللام، وجعلوا المعرّف بالألف واللام صفة له، والتقدير في مثل

الشاهد السابق: يا أيتها الّتي تيّمتِ قلبي[18]، فولّدوا قاعدة فرعية، خرجت على الأصلية، ومن ثمّ نرى أن مثل هذه الشواهد جرى التعدد في تحليل بوجهين، الأول قاسمها على قاعدة جرّدت، والثاني لم يقسمها على أصل سابق، وإنما جعل منها قاعدة فرعية.

وقد يحدث اجتهاد في بعض أوجه التعدد، وذلك عندما يجعل الاجتهاد من وجه ما قاعدة، يولّد في ضوئها جملاً لم يُسمع مثلها من قبل، كما في تحليل «ركضاً» من جملة «أتيته ركضاً»، وما بني عليه، يروى عن البصريين أن «ركضاً بمعنى المشتق اسم الفاعل، فيكون في موضع الحال، أي: بمعنى «راكضاً»[19]. وعن الكوفيين أنه مصدر منصوب بفعله المحذوف، والتقدير: أرض ركضاً[20]. ثم ذهب بعضهم بناءً على الوجه الأول، إلى توليد جملة مقيسة لم تسمع عن عربي، وهو أنه يجوز أن نقول: أتيته ركضاً فرسي، على أن «فرسي» فاعل لـ «ركضاً»، لأنه بمعنى «راكضاً»، فيحق له رفع الاسم الظاهر[21].

كذلك يتنوع هذا التعدد، من حيث تناوله لعناصر النظام التركيبي، فقد يقتصر على معاني العناصر النحوية، أو علامة التأثر والتأثير، يمسهما معاً، أو يتجاوزهما إلى أخرى، تبين تفاعل النظام التركيبي مع مستويات الدرس اللغوي الأخرى، أو غيره.

يقع التعدد بمعاني العناصر النحوية، من غير مساس بعلاقة التأثر والتأثير، كما في تحليل الفرّاء (ت 207هـ) لمعنى الأسلوب في قوله تعالى: ﴿ياأيتها النفس المطمئنة * ارجعي إلى ربك راضية مرضية﴾[22]. ذكر الفرّاء أن معنى الأسلوب لـ «ارجعي إلى ربك راضية مرضية»، يحتمل الإخبار، فقد تحول لرجل ما ممّن أنت؟ فيجيب: من كذا. فتقول له: كن تميمياً أو قيسياً، أي: أنت من أحد هذين، وكذلك «ارجعي» فكان الأمر بمعنى الخبر، كأنه قال: يا أيتها النفس أنت راضية مرضية، كذلك يحتمل الأسلوب الأمر وفقاً لظاهره[23].

ومنه تحليل اللام من قوله تعالى: ﴿وجيء يومئذ بجهنم يومئذ يتذكر الإنسان وأنَّى له الذكرى * يقول ياليتني قدمت لحياتي﴾[24]. تحتمل اللام أن تكون بمعنى «في» فتفيد الظرفية، وتحتمل أن تكون للتعليل، أي: لأجل حياتي[25]، ولكنها تبقى من حيث العمل أداة تجر الاسم بعدها.

وربما اقتصر الأمر على علاقة التأثر والتأثير التي يحدثها العامل، من غير مساس بمعاني العناصر التركيبية، كأن تفسّر العلامة الإعرابية، التي تكون حصيلة لتفاعل هذه العلاقة، مثل تفسير واقع المبتدأ، الذي أشرنا إليه منذ قليل، والذي قيل فيه: إنه الابتداء أو إنه الخبر[26].

كما يشمل التعدد المعنى النحوي وعلاقة التأثر والتأثير، بينه وبين غيره، ويعد هذا الضرب الأكثر شيوعاً في مظاهر التعدد، من ذلك مثلاً أن يحدث في المعنى النحوي لكلمة «قائم»، وعلاقته بغيره في الجملة التالية: «زيد قائم أبوه»، تعرب «قائم» خبراً لـ «زيد»، و«أبوه» فاعلاً، وتعرب خبراً مقدماً، و«أبوه» مبتدأ مؤخراً، والجملة في موضع الخبر لـ «زيد»[27]، فـ «قائم» يختلف العامل فيه، أي علاقة التأثر والتأثير بينه وبين غيره، باختلاف الحكم على المعنى النحوي الذي يشغله في العبارة، فإذا أعرب خبراً لـ «زيد» فالعامل فيه «زيد»، وإذا أعرب خبراً لـ «أبوه» فالعامل فيه «أبوه».

ومنه أيضاً ما جرى في تحليل قوله تعالى: ﴿ألم * ذلك الكتاب لا ريب فيه هدى للمتقين﴾[28]. إذا اعتبرنا «ألم» اسماً للسورة يجوز أن تكون مبتدأ، و«ذلك» مبتدأ ثانياً، و«الكتاب» خبره، والجملة خبراً للمبتدأ «ألم»، والمعنى: أن ذلك الكتاب هو الكامل، كأن ما عداه من الكتب في مقابلته ناقص، ومن ثمّ تكون «ال» في الكتاب للكمال، ويجوز أيضاً أن تكون «ألم» خبراً لمبتدأ محذوف، و«ذلك» خبراً ثانياً أو بدلاً و«الكتاب» صفة[29]، ويجوز أن تكون «ألم» خبراً لمبتدأ محذوف، فتُعد مع المبتدأ المقدر جملة، و«ذلك الكتاب» جملة، كل منهما مؤلف من

مبتدأ وخبر، مستقل بنفسه، وإذا اعتبرنا «ألم» بمنزلة الصوت كان «ذلك» مبتدأ خبره «الكتاب»، أي: ذلك الكتاب المنزَّل هو الكتاب الكامل، أو يكون صفة لـ «ذلك» والخبر ما بعده، أو يكون هناك مبتدأ محذوف، خبره «الكتاب»، أي: هو ذلك الكتاب، والمراد: المؤلف من هذه الحروف سبق ذكرها ذلك الكتاب(30)، ولا شك أن علاقة التأثر والتأثير في كل وجه تختلف عنها في غيره فقد شملها التعدد فأثَّر فيها شأنها شأن الخلاف في المعاني النحوية التي تغيرت بتعدد الأوجه. ثم يتوالى التعدد بالجواز بحسب الأداء في قوله تعالى: «ذلك الكتاب لا ريب فيه هدى للمتقين»، إذ قد يوقف على الشكل التالي: «ذلك الكتاب لا ريب» «فيه هدى للمتقين»، أو: «ذلك الكتاب»، «لا ريب فيه»، «هدى للمتقين». ويختلف التحليل النحوي عندئذ بحسب حالات الوقف(31).

وأحياناً يتجاوز التعدد معاني عناصر المبنى وعلاقة التأثر والتأثير بينها، فيقع في أمور أخرى، من ذلك أن يحدث في كيفية التأويل، لا في المعنى النحوي لما يؤوّل، كأن نلحظه في كيفية التقدير، مثل تقدير المحذوف حين ترى ضرباً يقع على شخص ما، فتقول: عبدالله. والتقدير: بعبدالله يقع، أو بعدالله يكون(32). لا خلاف في أن المقدّر فعل، ولكن التعدد حدث في كيفية التقدير.

ومنه ما نجده في تحليل قوله تعالى: ﴿ص والقرآن ذي الذكر * بل الذين كفروا في عزةٍ وشقاقٍ﴾(33). يرى بعضهم أن جواب القسم مذكور في آيات أخرى، ترد بعد هذه الآية، ويرى بعضهم الآخر أن الجواب محذوف، والتقدير: «إنه لمعجز»، أو: «إنك لمن المرسلين»، أو: «ما الأمر كما يزعمون»(34)، فالتعدد عند أصحاب الرأي الثاني وقع في كيفية التقدير للجواب، لا في المعنى النحوي الذي يشغله المقدر، إذ يبقى أيّاً كان جملة جواب قسم، لا موضع لها.

أو يحدث التعدد في كيفية حمل الكلام على آخر، قال تعالى: ﴿كيف تكفرون بالله وكنتم أمواتاً فأحياكم ثم يُميتكم ثم يُحييكم ثم إليه تُرجعون﴾(35).

رأى الزمخشري (ت 538هـ) أن الذي سوّغ مجيء الجملة «وكنتم أمواتاً» حالية، من غير «قد» قبل الماضي – هو دخول الواو ليس على هذه الجملة فحسب، وإنما على ما تبقّى من الآية، إلى قوله تعالى: «تُرجعون»، ثم يؤوّل هذا الكلام تأويلاً خاصاً به، وكأنه يقدّر جملة اسمية، في موضع نصب، حالاً، إذ يرى أن التأويل: كيف تكفرون بالله وقصتكم هذه، وحالكم أنكم كنتم أمواتاً نطفاً في أصلاب آبائكم...[36]. ونلحظ أن الواو بقيت للحال، وأن الجملة بعدها في موضع نصب حال، ولكن التعدد حدث في كيفية التأويل.

ومن التعدد ما يحدث في تفسير العلاقة، بين معاني المبنى والمعنى المعجمي للمفردات، التي تتوالى في التركيب، وهو ما نجده أحياناً في التحليل النحوي لأنماط الاتساع. إليك مثلاً تحليل قوله تعالى: ﴿ليس البر أن تُولوا وجهكم قِبَل المشرق والمغرب ولكنَّ البر من آمن بالله واليوم الآخر والملائكة والكتاب والنبيين﴾[38]. ففي تحليل عناصر المبنى نقول: «البر» اسم «لكن»، و«مَن» خبرها، غير أن إسناد الاسم الموصول، الذي يدل على جماعة العاقلين، إلى اسم المعنى «البر»، قاد النحاة إلى عدة أوجه، فبعضهم يرى أن أصل التركيب: ولكن ذا البر من آمن بالله، فحُذف الاسم، وأقيم المضاف إليه مقامه[39]. ومنهم من رأى أن أصل التركيب: ولكنّ البرَّ برُّ من آمن، فحُذف الخبر، وأقيم المضاف إليه مقامه[40]، ومنهم من يقول: إن التركيب كما هو، غير أن المصدر «البر» ضمّن معنى اسم الفاعل «البار»[41]. وهذا ما يحدث أحياناً، في أنماط الاتساع الأخرى. فيبقى الحكم على المعنى النحوي، الذي تشغله المفردة في التركيب واحداً، ولكن التعدد يحدث في تفسير العلاقة، أي: في توارد المفردات في النظام التركيبي.

وربما تجاوز التعدد هذه القضايا، ليفسّر أصل اللفظ، كما في تفسير «إلا» عند الفرّاء ومن تابعه من الكوفيين، إذ رأوا أنها مركبة من «إن» و«لا» ثم خُفِّفت «إن» وأُدغِمَت في «لا» فنصبوا بها[42].

ومنه أيضاً ما جرى في تفسير الأداة «لن»، فقد ذهب بعضهم إلى أنها مركّبة من «لا» و«أنْ»، على حين رأى بعضهم الآخر أنها بسيطة، ولا حاجة إلى دعوى التركيب[43].

كذلك يتنوع هذا التعدد من حيث البساطة والتعقيد، أي من حيث الاقتصار والتوالي والتداخل، فقد يقتصر التعدد على تحليل عنصر ما، من عناصر النظام التركيبي، وتبقى الأحكام النحوية التي تطلق على بقية العناصر الأخرى واحدة، لا تؤثر في تحليلها الأوجه التي تعددت في تحليل ذلك العنصر. قال تعالى: ﴿وإن كانوا إخوة رجالاً ونساء فللذكر مثل حظ الأنثيين يبين الله لكم أن تضلوا والله بكل شيء عليم﴾[44]. فالتعدد في هذا المثال يقع على المصدر المؤوّل من «أن» المصدرية، والجملة الفعلية التي بعدها «تضلوا»، إذ يقتضي معنى العبارة تأويلاً ما، وبذلك إما أن نقدّر مفعولاً لأجله، أي: كراهية أن تضلوا، فيكون المصدر المؤوّل في حكم المضاف إليه المقدّر، وإما أن نقدّر لام التعليل قبل «أن» المصدرية ولا النافية بعدها، والتأويل: لئلا تضلوا[45]، فيكون المصدر المؤوّل في حكم المجرور بحرف جر مقدّر، ولكن لو تأملنا في تحليل عناصر النظام التركيبي الأخرى للعبارة لرأينا أنها تبقى واحدة لا تتغير في الحالتين.

ومنه تحليل اللام الجارة في قوله تعالى: ﴿وقال الذين كفروا للذين آمنوا لو كان خيراً ما سبقونا إليه وإذ لم يهتدوا به فسيقولون هذا إفك قديم﴾[46]. قيل: إن اللام بمعنى «عن»، أو هي لام التعليل، وقيل: للتبليغ[47]. فالتعدد في تحليل اللام لم يؤثر في العناصر التركيبية الأخرى.

وقد يؤثر التعدد الذي يتعلق بعنصر ما في بعض العناصر الأخرى، مما يجعل المسألة متوالية تشمل غير عنصر، من ذلك تحليل «ألا» من قول الشاعر:

أنَا رَجُلاً جَزاه اللهُ خيراً   يدُلُّ على مُحَصّلَةٍ تُبِيتُ[48]

عن الخليل (ت 170هـ) أن «ألا» للعرض أو التحضيض، فيكون «رجلاً» مفعولاً به لفعل محذوف، والتقدير: ألا تُروني رجلاً هذه صفته، وعن يونس (182هـ) أن «ألا» للتنبيه، و«رجلا» مفعول به لفعل محذوق يفسره المذكور، أي: ألا جزى الله رجلاً جزاه خيراً[49]، فتعدد التحليل في «ألا» أدى إلى تأثر الاسم بعدها.

ومنه أيضاً تحليل «زيد» في العبارة التالية: «زيد قام». فالوجه السائد أن «زيد» مبتدأ، و«قام» فعل ماض فاعله مضمر، يعود إلى «زيد»، والجملة الفعلية في موضع رفع، خبر لـ «زيد»، وبذلك تكون العبارة مؤلفة من جملتين: اسمية، وفعلية في موضع الخبر للمبتدأ[50]، وهناك من يعرف «زيد» فاعلاً لفعل محذوف يفسره المذكور، فتكون العبارة مؤلفة من جملتين فعليتين، ويكون فاعل «قام» الظاهر ضميراً مستتراً يعود على «زيد»، والجملة الثانية تفسير للأولى[51]. ومنهم من يرى أن «زيد» فاعل لـ «قام» الظاهر، وقُدّم على الفعل، فتصير العبارة مؤلفة من جملة واحدة فعلية، مكونة من فعل وفاعل[52]، وكما نرى فالتعدد في تحليل «زيد» جعل بعض العناصر التركيبية الأخرى تتأثر به، فتعددت الأوجه بها نتيجة لذلك.

وربما تعددت الأوجه في تفسير عنصر ما، فيقع تعدد آخر، في أمر أو أكثر داخل التعدد الأول، ليكون هذا النوع متداخلاً، إليك مثلاً تحليل الاسم الموصول «الذي» من قوله تعالى: ﴿ويلٌ لكل هُمزةٍ لُمزةٍ * الذي جمع مالاً وعدده﴾[53]. تحتمل «الذي» وجهين: أن تكون بدلاً من «هُمزة»، أو أن تكون صفة مقطوعة، وهي اسم مبني على السكون، وإذا أعربت صفة مقطوعة يجوز فيها وجهان: الأول أن تكون في موضع الخبر لمبتدأ محذوف، والتقدير: هو الذي، والثاني: أن تكون مفعولاً به لفعل محذوف، تقديره: أذمّ أو أعني[54].

وتقول مثلاً: ماذا صنعت؟ يُحتمل أن «ماذا» بمعنى: أي شيء؟ فتصبح مفعولاً به مقدماً على فعله «صنع»، ويحتمل أنها مركبة من «ما» و«ذا»، لتفيد

معنى: ما الذي؟ وإذا كانت بهذا المعنى فبعضهم يرى أن «ما» و«ذا» الخبر، وبعضهم الآخر يرى أن «ما» الخبر، و«ذا» المبتدأ[55].

وإذا رأينا أن معظم حالات التعدد تؤثر وتتأثر في المستوى الدلالي فقد يمس التعدد المستويات التي شققها الدرس اللغوي المختلفة، ولا يقتصر الأمر على المستوى الدلالي. ومن ثم نراه أحياناً يؤدي إلى تعدد في التحليل الصوتي أو الصرفي، ففي التحليل الصوتي نأخذ مثالاً تحليل «إلا» الاستثنائية، يقول بعضهم: إنها مركّبة مؤلّفة من «إن» المخففة، و«لا» النافية[56]، ويرى بعضهم الآخر أنها بسيطة، وليست مركّبة[57]. وكما نرى ففي الوجه الأول يكون الإدغام بين متقاربين: النون من «إن»، واللام من «لا»، وفي الثاني إدغام متماثلين: اللام الأولى، واللام الثانية.

كذلك قد يؤثر التعدد في التحليل الصرفي إضافة إلى ما يحدث في الجانب الصوتي، خذ مثلاً تحليل «تولّوا» من قوله تعالى: ﴿فإن تولّوا فإنَّ الله عليمٌ بالمفسدين﴾[58]. رأى بعضهم أن الفعل ماض، ورأى آخرون أنه مضارع، وحذفت التاء الثانية الزائدة في ماضيه الثلاثي قبل الفاء[59]. ففي الحالة الأولى تقول في التحليل الصرفي: إن «تولّوا» وزنه «تفعَّوا»، فعل ماض ثلاثي مزيد، فيه حرفان: التاء قبل الفاء، وحرف التضعيف، وفي الحالة الثانية: وزنه «تفعَّوا»، فعل مضارع، والأصل: تتفعَّوا، حذفت تاء الماضي الزائدة، فأصبح: تفعَّوا.

ومنه أيضاً تحليل «لات»، فقد ذهب بعضهم إلى أنها فعل ماض، ثم اختلفوا في أصلها على قولين: الأول أنها في الأصل بمعنى نقص من لات يليت، ومن قوله تعالى: ﴿وإن تُطيعوا الله ورسوله لايلتكم من أعمالكم شيئاً إن الله غفورٌ رحيم﴾[60]. ثم استعملت للنفي، والثاني أن أصلها «ليس» بكسر الياء، فقلبت الياء ألفاً لتحركها وانفتاح ما قبلها، وأبدلت السين تاء فأصبحت «لات». ورأى الجمهور أنها كلمتان: «لا» النافية والتاء لتأنيث اللفظة، كما في ثُمَّت ورُبَّت، وإنما وجب تحريك التاء لالتقاء الساكنين، وذهب بعضهم إلى أنها كلمة وبعض

كلمة: «لا» النافية، والتاء زائدة في أول الحين، أي: لا تحين[61]. وهكذا أمامنا ثلاثة أوجه كل منها يمس الجانبين معاً، الصرفي والنحوي، نظراً للتداخل الحاصل بينهما.

وهناك تنوع آخر للتعدد يتعلق بموقف النحوي منه، وهو حكم القيمة الذي يطلقه على أوجه التحليل[62]، وبذلك قد يكون تعدداً بالجواز، والمراد هو أن يجيز النحوي غير وجه في المسألة الواحدة، سواء أكان ما أجازه مروياً أم من اجتهاده، وهذا الجواز نوعان: مطلق، ومقيد. فالمطلق ما أجاز فيه النحوي أوجه التعدد من غير تضعيف أو ترجيح، كما في قوله تعالى: ﴿اتبع ما أُوحيَ إليك من ربك لا إله إلا هو وأعرض عن المشركين﴾[63]. يرى الزمخشري أن جملة «لا إله إلا هو» يجوز فيها الاعتراض، بين المعطوف والمعطوف عليه، ويجوز فيها أن تكون حالاً مؤكدة من «ربك»، من غير أن يرجح أو يضعّف[64].

ومنه تحليل أبي حيان لقوله تعالى: ﴿ونجيناه ولوطاً إلى الأرض التي باركنا فيها للعالمين﴾[65]. يقف أبو حيان عند تعليق الجار والمجرور «إلى الأرض»، فيرى أنه متعلق بـ «نجّى»، لأنه ضمَّن معنى «أخرج»[66]، ثم يضيف وجهاً آخر يقدر فيه كوناً خاصاً، فيقول: «ويحتمل أن يكون «إلى» متعلقاً بمحذوف، أي منتهياً إلى الأرض، فيكون في موضع الحال، ولا تضمين في «نجيناه» على هذا»[67].

ويستخدم النحاة عبارات معينة في الجواز المطلق، كأن يذكروا الوجه الأول ثم يضيفون: أو كذا[68]، أو يقولوا: «ويجوز»[69]، «ولك أن تقول»[70]، «ووجه آخر»[71]، «ويحتمل»[72]، و«إن شئت»[73]، «ولك أن تجعله»[74]، «ويمكن أن يقال»[75].

وقد يستخدمون أساليب أخرى تبدأ بألفاظ تدل على الجواز قبل كل من الوجهين، من ذلك مثلاً: يجوز كذا أو كذا[76]، أو: يجوز كذا وكذا[77]، أو: يجوز

كذا ويجوز كذا[78]، أو: يجوز كذا، وإن شئت كان كذا[79]، أو: يجوز كذا ويحتمل كذا[80].

ومن ذلك أيضاً: يحتمل كذا أو كذا[81]، أو: يحتمل كذا وكذا[82]، أو: يحتمل كذا ويحتمل كذا[83]. ومن هذا القبيل أيضاً أن يكون التعبير عن الجواز المطلق بأسلوب التخيير والتفصيل، مثل قولهم: إما كذا وإما كذا[84]، أو: إما كذا أو كذا[85]. ومن ذلك أيضاً أن تتصدر التحليل عبارة «فيه وجهان»، ثم يمضي بعدها النحوي في بيان كل منهما[86]... إلخ[87].

أما الجواز المقيد فما وقع فيه ترجيح أو تضعيف، من ذلك تحليل الزمخشري لشبه الجملة في قوله تعالى: ﴿تنزيلٌ من الرحمن الرحيم * كتابٌ فُصِّلت آياتُهُ قرآناً عربياً لقومٍ يعلمون﴾[88]. يرى الزمخشري أن الجار والمجرور «لقوم» يجوز أن يتعلقا بـ «تنزيل» أو بـ «فصِّلت»، أي تنزيل من الله لأجلهم، أو فصِّلت آياته لهم.

ثم يضيف وجهاً ثالثاً يرجِّحه على ما تقدم مستعيناً بقواعد التوجيه: «والأجود أن يكون صفة مثل ما قبله وما بعده، أي قرآناً عربياً كائناً لقوم عرب، لئلا يفرق بين الصلات والصفات»[90].

ومنه تحليل أبي حيان لمفعول «يشعر» في قوله تعالى: ﴿وإذا قيل لهم لا تُفسدوا في الأرض قالوا إنما نحن مصلحون * ألا إنهم هم المفسدون ولكن لا يشعرون﴾[91]. يذكر أبو حيان أن بعضهم يرى حذف مفعول «يشعرون»، والتقدير: أنهم مفسدون، أو: أنهم معذَّبون، أو: أنهم ينزل بهم الموت، فنقطع التوبة[92].

ثم يضيف أبو حيان رأياً آخر، وهو أن يكون ثمّة مقدّر، أي: نفي عنهم الشعور، ليكونوا في سلك من لا شعور لهم، ثم يرجّح أبو حيان التقدير الأول مما

رواه، والرأي الذي أضافه[93]. إذن هناك جواز، ولكنه قُيد بترجيح بعض الأوجه على بعض.

ويستخدم النحاة أساليب معينة في الجواز المقيد، سواء أكان الأمر في الترجيح أم في التضعيف، كقولهم في الترجيح مثلاً: وأعرب منه وأحسن كذا[94]، وأحسن منه وأبلغ كذا[95]، وكذا أولى[96]، والأجود كذا[97]، والظاهر كذا[98]، والأكثر في كلامهم كذا[99]، والأحسن كذا[100]،... إلخ[101].

وقولهم في التضعيف: وفيه بعد[102]، ويضعفه أنه خلاف الأصل[103]، وهو خلاف الظاهر[104]، وفيه قلق[105]، وليس بسديد[106]، وهو غريب متكلف[107]،... إلخ[108].

وقد يكون تعدداً بالرفض، والمقصود أن يكون هناك غير وجه في المسألة الواحدة، يرفضها الدرس جميعاً، ماعدا وجهاً واحداً يعتمده، كما في تحليل قوله تعالى: ﴿واتلُ عليهم نبأ ابني آدم بالحق إذ قربا قرباناً فتُقبِّل من أحدهما ولم يُتقَبَّل من الآخر قال لأقتلنك﴾[109]. يذكر أبو حيان أن «إذ» متعلقة بالصدر «نبأ»، والمعنى: حديثهما وقصتهما في ذلك الوقت، ثم يضيف: «وقال الزمخشري[110]: ويجوز أن يكون بدلاً من النبأ، أي: اتل عليهم النبأ نبأ ذلك الوقت، على تقدير حذف المضاف. ولا يجوز ما ذكر لأن «إذ» لا يضاف إليها الزمان، و«نبأ» ليس بزمان»[111].

وإليك تحليل الكاف من قوله تعالى: ﴿مثلهم كمثل الذي استوقد ناراً فلما أضاءت ما حوله ذهب الله بنورهم وتركهم في ظلمات لا يُبصرون﴾[112]. يروي أبو حيان أن بعضهم يقول: الكاف زائدة، والتأويل: مثلهم مثل الذي استوقد ناراً. وعن بعضهم الآخر أن الكاف اسمية، وهي الخبر، أو جارة، والجار والمجرور متعلقان بالخبر الذي هو كون عام[113]، ثم يرفض أبو حيان الرأيين الأول والثاني

بأسس ما، معتمداً الرأي الثالث[114]، ومن ثم كان أمامنا نمط من أنماط التعدد بالرفض، أي: رفض تعدد الأوجه عند الدارس.

ويستخدم النحاة أساليب معينة في التعبير عن الرفض، إذ يصفون الأوجه المرفوضة بأساليب خاصة بها، ففي حال التصريح بالرفض واعتماد وجه معين، نجد تعبيرات شتى، مثل: وهذا خطأ[115]، ولا يصح[116]، وليس كما زعم[117]، وهذا فاسد من وجوه[118]، وهذا لا يجوز لفساد المعنى[119]، وهو لا يجوز لمخالفة القاعدة[120]، وهو بعيد عن الصواب[121]، وهذا توجيه مفقود في لسانهم فلا نثبته[122]، وهذا لم يثبت ويحتاج إلى نقل[123]، وهذا توجيه غير عربي[124]، وهذان القولان ساقطان لولا تسطيرهما في كتب التفسير لما ذكرتهما[125]، وليس بشيء[126]، ولا يعقل ما قاله فلان[127]، وهذا لا قيمة له[128]، وهذا وهم[129]، وهذا تخليط فاحش[130]، ومن أعرب كذا فقد أخطأ[131]، وهذا في غاية الفساد[132]، ولا يقوم دليل على صحة شيء من هذه المذاهب[133]، وهذا صادر عن جاهل بعلم النحو فلا يلتفت إليه[134]، ومن الجهالة قول بعضهم[135]، وهذا قول من جمع الجهل بعلم النحو وعلم المعاني وفكك نظم القرآن ولا يلتفت إليه[136]، وهو قول سخيف لا يحسن أن يقوله من عنده علم[137]، وغير ذلك من ردود مختلفة[138].

وقد يكون الأسلوب بالتصريح بالرفض والإشارة إلى وجه معين على أنه الصواب، من ذلك مثلاً: وهذا مذهب البصريين، وهو الصحيح، ولا اعتبار لقول من قال كذا ولا لغيره[139]، وهذا خطأ والصواب كذا[140]، غلط فلان والصحيح كذا[141]، ليس كما زعم فلان والصحيح كذا[142]، والوجه كذا خلافاً لكذا[143].

وربما أشير إلى وجه معين على أنه الصحيح أو الصواب بعد أن تذكر الأوجه الأخرى، من ذلك مثلاً: قيل كذا وقيل كذا والصحيح كذا[144]، أو: والذي أذهب إليه كذا[145]، أو يقول مثلاً، وهذا هو الصحيح[146]، أو: والصواب كذا[147].

وربما كان تعدداً بين الجواز والرفض، وهو النمط الذي يحدث فيه جواز لغير وجه، ورفض لوجه أو أكثر، قال تعالى: ﴿كانوا قليلاً من الليل ما يهجعون﴾[148]. يرى الزمخشري أن «ما» يحتمل أن تكون زائدة، و«قليلاً» إما ظرف، والمعنى: كانوا يهجعون في طائفة قليلة من الليل، وإما صفة لمصدر، في موضع المفعول المطلق، أي كانوا يهجعون هجوعاً قليلاً[149]. ثم يضيف: «ويجوز أن تكون «ما» مصدرية أو موصولة على [تأويل] كانوا قليلاً من الليل هجوعهم، أو ما يهجعون فيه، وارتفاعه بـ «قليلاً» على الفاعلية... فإن قلت: هل يجوز أن تكون «ما» نافية كما قال بعضهم، وأن يكون المعنى: أنهم لا يهجعون من الليل قليلاً، ويحيونه كله؟ قلت: لا، لأن «ما» النافية لا يعمل ما بعدها فيما قبلها...»[150]. فالزمخشري لم يرفض كل الأوجه في تحليل «ما» بل أجاز ثلاثة ورفض واحداً، هو وجه النفي.

ومنه أيضاً ما رآه أبو حيان في تحليل قوله تعالى: ﴿ومن حيث خرجت فول وجهك شطر المسجد الحرام وحيث ما كنتم فولوا وجوهكم شطره لئلا يكون للناس عليكم حُجة إلا الذين ظلموا منهم فلا تخشوْهم واخشوْني ولأتم نعمتي عليكم ولعلكم تهتدون﴾[151]. يروي أبو حيان عن بعض النحاة والمفسرين، في تفسير «إلا» وما بعدها وجوهاً عديدة، فقسم يراها أداة استثناء، ثم يختلفون في معنى الاستثناء، فمنهم من يراه متصلاً، ومنهم من يراه منقطعاً، وهناك قسم ثان يرى أنها بمعنى الواو، وليس في الآية معنى الاستثناء. ويذهب آخرون إلى أنها بمعنى بعد، خالية من معنى الاستثناء[152]، ويعقب أبو حيان بكلام نستنتج منه جواز الاستثناء بنوعيه: المتصل، والمنقطع، ثم يرفض تفسير «إلا» بالواو، أو بـ«بعد»[153]، وبذلك لم يرفض التعدد، لأنه أجاز غير وجه، ولكنه رفض بعض الأوجه، فكان تعدداً بين الجواز والرفض.

ولا نلحظ خلافاً في أساليب التعبير عن الأوجه الجائزة أو المرفوضة عما رأيناه فيما تقدم، ففي هذا الضرب تعد الأساليب مزيجاً مما رأيناه في المظاهر

السابقة، فيقال مثلاً: يحتمل كذا وكذا وقيل كذا و.. أخطأ من ذهب إلى هذا الوجه، ويجوز كذا وكذا، ويحتمل كذا وذهب بعضهم إلى كذا ونحوه...[154].

ولا شك أن الأنماط التي مرت لظاهرة التعدد تبين أنه يقع في عبارة ما، ويُقرأ فيها، وهي بمثابة الشاهد له، وقد يُختصر هذا الأمر، فتغيب العبارات، ويُذكر التعدد الذي يحدث في عنصر ما من غير شاهد، فلا يعرف السبب والأساس المعتمد، في الأخذ بكل وجه، كأن يقال: تشرب «لو» معنى التمني، ولا تأتي موصولة خلافاً لمن يدّعي ذلك[155]. فهذا التعدد يفتقر إلى الشواهد، ولا يمكن دراسته، لأن تحديد الأسباب الأسس وغيره مبني على الشاهد الذي حدث فيه التعدد. وهذا التنوع يكثر في كتب التنظير، وهو لا يمكن إدراجه ضمن ما يُدرس، لأنه مادة ناقصة، تفتقر إلى العبارات التي حدث فيها التعدد.

ولا شك أن هذا التعدد وراءه أسباب أوجدته في الدرس، وقد درست تلك الأسباب التي تؤدي إلى تعدد الأوجه في التحليل النحوي ضمن أربعة مفاهيم، هي: الخروج على القاعدة، وطبيعة اللغة، والمعنى، والاجتهاد[156]، كما أن الأخذ بوجه ما، والحوار في الترجيح والرفض والتضعيف وراءه أسس ومرتكزات معينة يعتمدها النحاة في إطلاق الأحكام، يمكن إدراكها ضمن خمسة مفاهيم، وهي: السماع، والأصل، وآراء النحاة، والمعنى، والقياس[157].

الخاتمـــة:

وهكذا نخلص مما تقدم إلى أن التحليل النحوي مصطلح حديث العهد، شاع بمفاهيم متقاربة، موضوعها النظام التركيبي غالباً، والمقصود به في البحث دراسة عناصر النظام التركيبي، وذلك بتحديدها، وتفسيرها، ومعرفة معانيها، وخصائصها، وكيفية انتظامها، وعلاقة بعضها ببعض، وما يتصل بها من قضايا أخرى، تتضافر مجتمعة في تشكيل النظام التركيبي.

وتبين لنا أيضاً أن تعدد الأوجه في التحليل النحوي هو تعدد الأحكام في تفسير أمر ما مما يتناوله التحليل النحوي، في عبارة ذات صورة تركيبية معينة، وأن هذا التعدد يرد بصور مختلفة، فمن حيث علاقته بالقاعدة والقياس ظهر أنه يحدث، في أثناء تجريد القواعد وفي أثناء القياس عليها، إضافة إلى أنه يقود إلى القياس في بعض الحالات. ومن حيث تجلياته إلى تحليل عناصر النظام التركيبي اتضح أنه قد يتعلق بمعاني تلك العناصر فقط، أو يتناول علاقة التأثر والتأثير، من غير مساس بتلك المعاني، أو بتناولها معاً، أو بتجاوزهما إلى أمور أخرى. وظهر أنه يرد في تحليل العناصر قاصراً ومتوالياً ومتداخلاً، وأنه يؤدي إلى تعدد في تحليل مستويات الدرس اللغوي الأخرى، كما تبين لنا حكم القيمة الذي يتخذه النحاة منه، والذي يكون بالجوار، أو بالرفض، أو بالجوار والرفض، ووصلنا إلى أن ميدانه الصحيح هو الشاهد الحي الذي يتجلى فيه.

الهوامش

1) للتوسع في دراسة التطور الدلالي لكلمة «تحليل» انظر: قدّور، أحمد: العربية الفصحى المعاصرة، ص 91-94.
2) ابن فارس، أحمد: معجم مقاييس اللغة 20/2-21.
3) معجم مقاييس اللغة 21/2.
4) الخوارزمي، محمد بن أحمد: مفاتيح العلوم، ص 149.
5) العربية الفصحى المعاصرة، ص 91.
6) المصدر نفسه، ص 92.
7) مرعشي، نديم وأسامة: الصحاح في اللغة والعلوم، ص 225-226، ومجمع اللغة العربية بالقاهرة: المعجم الوسيط 194/1، والبستاني، بطرس: محيط المحيط، ص 189.
8) الصحاح في اللغة والعلوم، ص 225، والمعجم الوسيط 194/1، ووهبة، مجدي، والمهندس، كامل: معجم المصطلحات العربية للغة والأدب، ص 52، وخياط، يوسف، ومرعشي، نديم: المصطلحات العلمية والفنية 170/1-172، وعكاشة، ثروت: المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية، ص 17.
9) انظر مثلاً: حسّان، تمّام: اللغة العربية معناها ومبناها، ص 16-17، 189-260، وحسّان، تمّام: ضوابط التوارد، مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ج 58، ص 306-331، وحسّان، تمّام: الأصول، ص 66، وأبو المكارم، علي: أصول التفكير النحوي، ص 23، والراجحي، عبده: النحو العربي والدرس الحديث، ص 127-158، وزهران: البدراوي: ظواهر قرآنية في ضوء الدراسات اللغوية بين القدماء والمحدثين، ص 19، 104-105، والسعران، محمود: علم اللغة (مقدمة للقارئ العربي)، ص 209، وعبّادة محمد، إبراهيم: الجملة العربية، ص 179، والموسى، نهاد: تحقيق في الحال هل تقع في العربية نفياً؟ مجلة اللسان العربي، مج 17، ج 1، ص 41، والسيد، عبدالحميد مصطفى: التحليل النحوي عند ابن هشام الأنصاري، مجلة البلقاء، مج 2، ع 1، ص 29.
10) انظر مثلاً في التطبيقات التي يحتويها المورد النحوي الكبير للباحث فخر الدين قباوة، وفي تعريفه للتحليل النحوي بقوله: «والتحليل النحوي الذي نريد هو تمييز العناصر اللفظية، الدلالية والتشكيلية المكوّنة للعبارة، بعضها من بعض، بالاعتماد على أدلة المقام والمقال، وظواهر الصوت والشكل والتركيب، لدراسة تلك العناصر في إطار السياق المحيط بها، وتسديد أنساقها وأنماطها، وخصائصها ووظائفها، وما بينها من علاقات وتبادل للمعاني الإعرابية والصرفية بخاصة، والنحوية بعامة، وما فيها من تبدّل في اللفظ والصيغة، والدلالة

والوظيفة... بغية كشف صورة النظم الذي يسودها، والوظائف التي تقوم بها، والدلالات التي تؤديها، متعاونة في حيز التركيب الصرفي، والتركيب الإعرابي، والسياق العام للتعبير». انظر: قباوة، فخر الدين: المورد النحوي الكبير، ص 8-9. وقد كرر هذا التعريف بإيجاز مؤخراً، في كتابه «التحليل النحوي أصوله وأدلته»، ص 14، وتجدر الإشارة إلى أن هذا المؤلف فيه قدر كبير من الفائدة، ولكن كثيراً من القضايا المهمة في التحليل النحوي قد تجاوزها، ولاسيما تلك المتعلقة بالترجيح والتضعيف والرفض في محاكمة الأوجه، إضافة إلى ذلك تخالفه في كثير من القضايا الأخرى، في تصوّره لكل من المفهوم الذي دمج فيه بين النحو والصرف، وفي الأصول التي قصرها على الأساسيات، وفي الأدلة التي لم يتضح فيها ما يعتمده النحاة للتوصل إلى الحكم السليم حين تتعدد الاحتمالات، وتخالفه أيضاً في حل القضايا المنهجية، مثل انعدام التوثيق لكثير من الأفكار التي تبناها، وقد سبق بها، وفي أسلوبه في رده على بعض الباحثين، وغيرها، لكن الحوار معه لا يناسبه سياق البحث.

11) انظر: الجاسم، محمود حسن: التحليل النحوي تعريفه وطبيعته، مجلة الدراسات الإسلامية واللغوية بدبي، العدد (20)، ص 343 وما بعدها.

12) سورة النساء، الآية 100.

13) قراءة طلحة بن سليمان، انظر: ابن جني، أبو الفتح عثمان: المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها 195/1.

14) أبو حيان التوحيدي، أثير الدين محمد: البحر المحيط 350/3.

15) ابن الأنباري، أبو البركات: الإنصاف في مسائل الخلاف 44/1.

16) البيت من شواهد الكتاب الخمسين التي لا يعرف قائلها، انظر: كتاب سيبويه 197/2، والرواية فيه: من أجلك يا التي... .

17) الإنصاف في مسائل الخلاف 335/1-340.

18) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

19) أبو حيان النحوي، أثير الدين محمد بن يوسف، ارتشاف الضرب من لسان العرب 180/3.

20) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

21) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

22) سورة الفجر، الآية 27-28.

23) الفراء: معاني القرآن 262/3.

24) سورة الفجر، الآية 23-24.

25) ابن هشام، جمال الدين، مغني اللبيب، ص 681.

26) الإنصاف في مسائل الخلاف 44/1.

27) مغني اللبيب، ص 499.

28) سورة البقرة، الآية 1-2.

29) الزمخشري، جارالله محمود بن عمر: الكشاف 1/74-76.

30) المصدر نفسه، 1/74-75.

31) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

32) كتاب سيبويه 1/257-258.

33) سورة ص، الآية 1-2.

34) مغني اللبيب، ص 487.

35) سورة ص، الآية 28.

36) الكشاف 1/150-151.

37) البحر المحيط 1/275.

38) سورة البقرة، الآية 177.

39) البحر المحيط 2/4-5.

40) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

41) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

42) الإنصاف في مسائل الخلاف 1/261.

43) مغني اللبيب، ص 374.

44) سورة النساء، الآية 176.

45) مغني اللبيب، ص 55.

46) سورة الأحقاف، الآية 11.

47) مغني اللبيب، ص 282.

48) البيت لعمرو بن قنعاس المرادي، انظر: كتاب سيبويه 1/359، والمحصّلة: المرأة التي تحصّل الذهب وتميزه من الفضة.

49) مغني اللبيب، ص 97-98.

50) المصدر نفسه، ص 496-497.

51) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

52) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

53) سورة الهمزة، الآية 1-2.

54) مغني اللبيب، ص 746-747.

55) المصدر نفسه، ص 494.

56) الإنصاف في مسائل الخلاف 260/1-261.

57) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

58) سورة آل عمران، الآية 63.

59) مغني اللبيب، ص 808-809.

60) سورة الحجرات، الآية 14.

61) مغني اللبيب، ص 334-335.

62) تتنوع أحكام القيمة في الدرس النحوي تنوعاً يمكن إدراجه في قسمين: الأول يتعلق باللغة العربية، والثاني يرتبط بالنحاة وآرائهم. أما النوع الأول فيمكن النظر إليه من أربعة جوانب: الأول يتصل بالجهة التي تمثل العربية المحتج بها، كما في أحكام القيمة المرتبطة بالقبائل التي أخذت منها اللغة، أو المتعلقة بتحديد المكان والزمان المناسبين للاحتجاج. والجانب الثاني يرتبط بالكلام المحتج به، مثل وصف الشواهد بالشيوع والاطراد، أو بالشذوذ والندرة أو بالضرورة والاضطرار، أو بالفصاحة وعدمها، أو بالإنكار والخطأ. والثالث جملة الأحكام المتعلقة بالمسائل والعبارات المقيسة التي ولّدها النحاة في ضوء القواعد، وهذه يمكن النظر إليها من جانبين: الأول نحوي دلالي يتعلق بقانون التوارد المعجمي والتركيبي، مثل الأحكام على العبارات التي أوردها سيبويه، في باب الاستقامة من الكلام والإحالة، حين قسم الكلام إلى مستقيم حسن، ومحال، ومستقيم كذب، ومستقيم قبيح، ومحال كذب، انظر: كتاب سيوبيه 25/1-26. والثاني يتعلق بالصواب والخطأ نحوياً في توليد الكلام، إذ يولّد النحاة في بعض العبارات المقيسة، في ضوء القواعد التي استخلصت، منطلقين من مفهوم الجواز أو الرفض، مما يجعلهم يمثلون بقولهم مثلاً: وبناء عليه يجوز أن تقول كذا، ولا يجوز، أو يضعُف أن تقول... إلخ. والرابع أحكام القيمة المتعلقة بالكلام والنصوص اللغوية المستخدمة عموماً، من حيث الاستحسان والاستهجان، وأمثلتها الأحكام الذوقية التي تعكسها جهود بعض النحاة والبلاغيين مثلاً، فهي أحكام لولا الجانب التركيبي لما كانت. أما القسم الثاني الذي يرتبط بالنحاة وآرائهم فيمكن النظر إليه من جانبين: الأول يتمثل بموقف بعض النحاة من بعضهم الآخر، من حيث الثقة العلمية، والثاني ميدانه التحليل النحوي، لأنه يتمثل بموقف النحاة من الأوجه التي سبقوا بها، أو التي يرتؤونها في تحليل الظاهرة. ومن أمثلة الأول وصف الزمخشري لسيبويه بأن رأيه حجة، والقول قوله، انظر مثلاً: الكشاف 222/1، ووصف أبي حيان لأبي عبيدة بأنه ضعيف في النحو، انظر مثلاً: البحر المحيط 616/1، ومن أمثلة الثاني وصف النحاة للأوجه التي تحلل الظاهرة، بجملة من أحكام القيمة، مثل: وهذا الوجه ضعيف، والأقوى كذا، ويجوز، وهذا مرفوض، ونحوه، وهو ما نتناوله في هذا السياق.

63) سورة الأنعام، الآية 106.

64) الكشاف، ص 53/2.

65) سورة الأنبياء، الآية 71.

66) البحر المحيط، الآية 305/6.

67) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

68) من ذلك انظر مثلاً: الكشاف 1، 17-18، 22-23، 30، 37، 38، 41، 50، 56، 58، 64، 77، 93، 101، 115-116، 118، 132، 134، 175، 186، 194، 195، 196، 226، 233، 257، 261، 262، 274-275، 282، 293، 314، 321، 353، 355، 359، 367، 389، 404.

69) انظر مثلاً: المصدر نفسه 7/1، 15، 17، 28، 30، 32، 34، 37، 44، 47، 49، 52، 53، 71، 84، 93، 103، 122، 126، 128، 149، 161، 164، 192، 194، 198، 230، 272-273، 290-291، 299، 308، 313، 314، 323، 330، 337، 340، 353، 358، 361، 373..

70) انظر مثلاً: المصدر نفسه 92/1، 205، 598/2.

71) انظر مثلاً: المصدر نفسه 136/1، 142-143، 17/3، 138، 342، 414/4، والزمخشري، جارالله محمود: الفائق في غريب الحديث 278/1.

72) انظر مثلاً: الكشاف 702/1، 518، 53/3، 232، 308، 352، 125/4، 135-136، 270، والفائق في غريب الحديث 171/2.

73) انظر مثلاً: الكشاف 621/3، والزمخشري، جارالله محمود: بلوغ الأرب ص 200.

74) انظر مثلاً: الكشاف 48/4، 120.

75) بلوغ الأرب، ص 242.

76) انظر مثلاً: الكشاف 221/1، 672، 640/2، 681.

77) انظر مثلاً: المصدر نفسه 89/1، 133، 192، 204، 352، 407، 31/2، 94، 134، 194، 318، 399-400، 443، 570، 654، 22/3، 34، 91، 355، 393، 451، 454، 474، 503-504، 5/4، 150، 157، 229، 235، 279، 302، 311، 345-346، 413، الفائق في غريب الحديث 419/2، وبلوغ الأرب ص 67، 132-133.

78) انظر مثلاً: الكشاف 295/1، 253/2، 571، 281/3، 403، 532، 404، وبلوغ الأرب، ص 114، 155، 184، 185، 217، 242-243.

79) بلوغ الأرب، ص 88.

80) المصدر نفسه، ص 104.

81) انظر مثلاً: الكشاف 230/1، 684-685، 361/3، 376، 322/4.

82) انظر مثلاً: المصدر نفسه 187-186/1، 223، 281، 641، 681، 203/2، 217، 379، 485، 302/3، 25/4، 41-42، 148، 329.

83) انظر مثلاً: المصدر نفسه 131/3، وبلوغ الأرب، ص 114.

84) انظر مثلاً: الكشاف: 119/1، 181، 183، 285، 290، 376، 6/2، 140، 327، 447، 449، 485، 602، 620، 13/3، 53، 54، 64، 96، 129، 278، 339، 572، 172/4، 219، 235-236، 348، 361، 393، 459، والفائق في غريب الحديث 434/1، 599، 622، 623. 464/2.

85) انظر مثلاً: الكشاف: 88/1، 186، 614، 641، 168/2، 261، 390/3، 466، 588، 113/4، والفائق في غريب الحديث 419/2.

86) انظر مثلاً: الكشاف: 146/1، 405، 566، 602، 694، 49/2، 108، 124، 150، 186، 187، 364-365، 486-487، 490-491، 599، 616، 668، 360/3، 490، 31/4، 351، 387، والفائق في غريب الحديث 510/1، 218/2، 384، 465-466.

87) انظر مثلاً: الكشاف: 160/1-1601، 474، 67/2، 18/3، 27، 257، 430، 18/4.

88) سورة فصلت، الآية 2-3.

89) الكشاف 189/4.

90) المصدر نفسه.

91) سورة البقرة، الآية 11-12.

92) انظر مثلاً: البحر المحيط 198/1.

93) انظر مثلاً: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

94) انظر مثلاً: المصدر نفسه، 46/1-47.

95) انظر مثلاً: المصدر نفسه، 435/1.

96) انظر مثلاً: المصدر نفسه، 110/1.

97) انظر مثلاً: المصدر نفسه، 456/1-457.

98) انظر مثلاً: المصدر نفسه، 198/1.

99) انظر مثلاً: المصدر نفسه، 287/1.

100) انظر مثلاً: المصدر نفسه، 266/1.

101) انظر مثلاً: المصدر نفسه، 198/1، 222، 317، 358، 454، 488، 608، 99/2، 272، 288، 370، 373، 31/3، 78، 550، 377/4، 405.

102) انظر مثلاً: بلوغ الأرب، ص 220، والبحر المحيط 617/1.

103) انظر مثلاً: البحر المحيط 518/1.

104) انظر مثلاً: المصدر نفسه 334/1، 140/2، 152، 339، 341، 347، 492.
105) المصدر نفسه 69/5.
106) المصدر نفسه 145/5.
107) المصدر نفسه 334/1.
108) الكشاف 135/4، 208، ومغني اللبيب 113، 589، 708.
109) سورة المائدة، الآية 27.
110) الكشاف 658/1.
112) البحر المحيط 476/3.
113) سورة البقرة، الآية 17.
114) البحر المحيط 208/1-209.
115) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
116) انظر مثلاً: المصدر نفسه 124/1، 142، 462، 37/2-38، 302/3، 481، 516، 8/4، 413، 65/5-66، وارتشاف الضرب 583/2-584.
117) انظر مثلاً: المصدر نفسه 126/1-127.
118) انظر مثلاً: المصدر نفسه 212/1.
119) انظر مثلاً: المصدر نفسه 253/1، 334، 487/3، 172/4.
120) انظر مثلاً: المصدر نفسه 324/2، 535/3، 77/4، 324.
121) انظر مثلاً: المصدر نفسه 420/1.
122) انظر مثلاً: المصدر نفسه 471/1، 28/4.
123) انظر مثلاً: المصدر نفسه 658/1، 170/4.
124) انظر مثلاً: المصدر نفسه 611/1-612.
125) انظر مثلاً: المصدر نفسه 632/1.
126) انظر مثلاً: المصدر نفسه 55/2، 305-306، 453، 144/4، 80/8.
127) انظر مثلاً: المصدر نفسه 83/2، 361/4.
128) انظر مثلاً: المصدر نفسه 448/2.
129) انظر مثلاً: المصدر نفسه 76/3، 382، 80/4، 144، 293، 8/6.
130) انظر مثلاً: المصدر نفسه 95/4.
131) انظر مثلاً: أبو حيان التوحيدي، أثير الدين محمد: منهج المسالك، ص 25، 53.

132) انظر مثلاً: البحر المحيط 347-346/6.

133) انظر مثلاً: ارتشاف الضرب 481/2.

134) انظر مثلاً: البحر المحيط 148/3، 361.

135) انظر مثلاً: المصدر نفسه 148/3.

136) انظر مثلاً: المصدر نفسه 231/3.

137) انظر مثلاً: المصدر نفسه 126/3.

138) انظر مثلاً: المصدر نفسه 530/1، 324/3، 346، 430/4، 70/7، 414-415، 430.

139) انظر مثلاً: أبو حيان التوحيدي، أثير الدين محمد: النكت الحسان، ص 62.

140) انظر مثلاً: البحر المحيط 336/3-337، 301/4.

141) انظر مثلاً: أبو حيان التوحيدي، أثير الدين محمد: تذكرة النحاة، ص 502-503.

142) انظر مثلاً: المصدر نفسه، ص 502.

143) انظر مثلاً: البحر المحيط 428/1، وارتشاف الضرب 22/2، 76، 77، 105، 202، 518، 543، 559، 564، 270/3.

144) انظر مثلاً: البحر المحيط 148/2، 358، 111/3، 7/8، وارتشاف الضرب 84/2، 129، 141، 217، 441، 591/2-592.

145) انظر مثلاً: البحر المحيط 136/1.

146) انظر مثلاً: المصدر نفسه 266/2، وتذكرة النحاة ص 485.

147) انظر مثلاً: ارتشاف الضرب 492/2-493.

148) سورة الذاريات، الآية 17.

149) الكشاف 401-402.

150) المصدر نفسه.

151) سورة البقرة، الآية 150.

152) البحر المحيط 615/1-616.

153) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

154) انظر مثلاً: المصدر نفسه 148/1-151، 164، 182، 211-212، 246-247، 281، 455، 460-461، 97/2-99، 347، 348، 411، 420-422، 76/3، 103-104، 175-176، 423، 505، 43/4، 44، 129-131، 163-164، 404.

155) المصدر نفسه 226/1.

156) إن الأسباب التي تكمن وراء تعدد الأوجه في التحليل النحوي، هي: أولاً – الخروج على القاعدة، فالشواهد التي تخرج على القواعد تؤدي إلى خلاف وتنوع في تحليلها، وثانياً – طبيعة اللغة، وذلك عندما تقبل بعض العناصر التركيبية أكثر من وجه، من غير أن تخرج على القواعد، أو أن يؤثر فيها أمر سياقي، مثل: (ما) و(من)، حين تحتمل كل منهما الموصولة والشرطية، في عبارة ما، وثالثاً – المعنى، فقد يؤدي تعدد الفهم الدلالي للعبارة إلى تعدد في تحليلها النحوي، ورابعاً – الاجتهاد، وهو الذي ينبني على الأسباب المذكورة. وقد نوقشت هذه الأمور في دراسة بعنوان: «أسباب التعدد في التحليل النحوي» للباحث محمود حسن الجاسم، نشرت بمجلة مجمع اللغة العربية الأردني، العدد (66)، 1425-2004، ص 93-156.

157) المراد بالأسس جملة القضايا التي يرتكز عليها النحاة في التحليل النحوي عامة، في الجوار والرفض والترجيح والتضعيف، وهذه الأسس تعود إلى خمسة أمور، هي: 1 – السماع، وذلك حين يوصف النمط الذي عليه الوجه بأمر يتعلق بالكلام المحتج به (بالمسموع)، فيقال مثلاً: وهذا كثير في كلامهم، وهذا لم يسمع به... إلخ، 2 – الأصل، فقضاياه تعد قواعد توجيهية يعتمدها النحاة، كقولهم: الأصل الإفراد، والتركيب فرع، 3 – آراء النحاة، حين تعتمد في التحليل النحوي، فيقال مثلاً: وهذا الوجه لم نسمع به من نحوي، وهذا عليه جمهور النحاة، 4 – المعنى، والمراد جملة الأمور المتعلقة به، حين تعتمد في التحليل النحوي، كقولهم: وهذا يؤدي إلى فساد المعنى، والمعنى يقتضي كذا، ونحوه، 5 – القياس، وذلك عندما تكون قضايا القياس طرفاً في التحليل النحوي، مثل استحضار القواعد، ومحاكمة الشاهد في ضوئها، وقد نوقشت هذه الأسس في دراسة بعنوان «أسس التحليل النحوي» للباحث محمود حسن الجاسم، نشرت بمجلة الدراسات اللغوية التابعة لمركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، مج (4)، ع (1)، 1423-2002، ص 87-176.

المصادر والمراجع

ابن الأنباري، كمال الدين أبو البركات: **الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين**. معه كتاب الانتصاف من الإنصاف لمحمد محيي الدين عبدالحميد، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية بحمص، 1988-1989م «تصوير».

البستاني، بطرس، **محيط المحيط**، مكتبة لبنان، 1979م.

الجاسم، محمود حسن: **أسباب التعدد في التحليل النحوي**، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، العدد (66) 1425-2004.

التحليل النحوي تعريفه وطبيعته، مجلة كلية الدراسات الإسلامية واللغوية بدبي، ع (20)، 1421-2000.

ابن جني، أبو الفتح عثمان: **المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها**، تحقيق علي النجدي ناصف وعبدالحليم النجار وعبدالفتاح شلبي، وزارة الأوقاف بمصر، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء كتب السنة 1415هـ – 1994م.

حسان، تمام: **الأصول «دراسة إبستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب»**، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1982م.

ضوابط التوارد. مجلة مجمع اللغة العربية بمصر، ج (58)، 1986.

اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1973م.

أبو حيان التوحيدي، أثير الدين محمد بن يوسف: **ارتشاف الضرب من لسان العرب**، تحقيق وتعليق مصطفى أحمد النمّاس، د.ن ط (1) 1404هـ – 1984م.

تفسير البحر المحيط، دراسة وتحقيق وتعليق عادل أحمد عبدالموجود وعلي محمد معوض وآخرين. دار الكتب العلمية، بيروت، ط (1) 1413هـ = 1993م - 1416هـ = 1995م.

تذكرة النحاة، تحقيق عفيف عبدالرحمن، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط (1)، 1406هـ – 1986م.

منهج السالك في ألفية ابن مالك، تحقيق سيدني جلاسر، نيوهافن، كونيكتيكت، الولايات المتحدة الأمريكية، 1947م.

النُكَت الحِسان في شرح غاية الإحسان، تحقيق ودراسة عبدالعزيز الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط (2)، 1408هـ – 1988م

الخوارزمي، محمد بن أحمد: **مفاتيح العلوم**، إدارة الطباعة المنيرية بالقاهرة، 1432هـ.

خياط، يوسف، و**مرعشي**، نديم: **المصطلحات العلمية والفنية**، دار لسان العرب، بيروت، 1970م.

الراجحي، عبده: **النحو العربي الدرس الحديث «بحث في المنهج»**، دار النهضة العربية، بيروت، 1979م.

الزمخشري، جار الله محمود بن عمر: **بلوغ الأرب في شرح لامية العرب**. جمع وتحقيق محمد عبدالكريم القاضي ومحمد عبدالرزاق عرفان، دار الحديث بالقاهرة، 1989م.

الفائق في غريب الحديث، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار رحياء الكتب العربية بالقاهرة، ط (1) 1364هـ/1945م.

الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل: تحقيق عبدالرزاق المهدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط (1) 1417هـ/1997م.

زهران، البدراوي: **ظواهر قرآنية في ضوء الدراسات اللغوية بين القدماء والمحدثين**. دار المعارف بمصر، ط (2) 1993م.

السعران، محمود: **علم اللغة** «مقدمة للقارئ العربي»، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية بجامعة البعث، بحمص، 1415هـ/1994م، «تصوير».

سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان: **كتاب سيبويه**، تحقيق عبدالسلام هارون، دار القلم، القاهرة 1966م.

السيد، عبدالحميد مصطفى: **التحليل النحوي عند إبراهيم هشام الأنصاري**، مجلة البلقاء للبحوث والدراسات، جامعة عمّان الأهلية بالأردن، مج (2)، ع (1)، 1413هـ/1992م.

عبّادة، محمد إبراهيم: **الجملة العربية** «دراسة لغوية نحوية». منشأة دار المعارف بالإسكندرية، مطبعة التقدم، د.ت.

عكاشة، ثروت:، **المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية** «إنكليزي، فرنسي، عربي». مكتبة لبنان – الشركة المصرية العالمية، د.ت.

ابن فارس، أبو الحسين أحمد: **معجم مقاييس اللغة**، تحقيق عبدالسلام هارون، مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده بمصر، ط (2) 1392هـ – 1972م.

الفرّاء، أبو زكريا يحيى بن زياد: **معاني القرآن**، حقق الجزء الأول والثاني أحمد يوسف نجاتي ومحمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة 1955م، وحقق الجزء الثالث عبدالفتاح شلبي، وراجعه علي النجدي ناصف، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1972م.

قباوة، فخر الدين: **التحليل النحوي أصوله وأدلته**، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ط (1)، 2002م

المورد النحوي الكبير، دار طلاس بدمشق، ط (4) 1407هـ – 1987م.

قدور، أحمد: **العربية الفصحى المعاصرة**، «دراسة في تطورها الدلالي من خلال شعر الأخطل الصغير»، الدار العربية للكتاب بتونس، 1991م.

مجموعة، مجمع اللغة العربية بالقاهرة: **المعجم الوسيط**، دار أمواج ودار الفكر ببيروت، ط (2)، 1407هـ – 1987م.

مرعشي، نديم وأسامة: **الصحاح في اللغة والعلوم**، دار الحضارة العربية ببيروت، ط (1) 1975م.

أبو المكارم، علي: **أصول التفكير النحوي**، كلية التربية بالجامعة الليبية، ليبيا، 1393هـ – 1972-1973م.

الموسى، نهاد: **تحقيق في الحال، هل تقع في العربية نفياً**؟، مجلة اللسان العربي، مج 17، ج 1، جامعة الدول العربية للتربية والثقافة والعلوم بالرباط، 1399هـ – 1979م.

ابن هشام الأنصاري، جمال الدين: **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، تحقيق مازن المبارك ومحمد علي حمدالله، منشورات جامعة حلب «تصوير».

وهبه، مجدي: و**المهندس**، كامل: **معجم المصطلحات العربية للغة والأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، 1979م.

الأدب والسياسة
قراءة في كتاب [كليلة ودمنة] لابن المقفع

قحطان صالح الفلاح(*)

يُعد ابن المقفع (ت 142) واحداً من أساطين البيان العربي، وعَلَماً من أعلام الكتابة الديوانية؛ إذ كتب في دواوين بعض ولاة بني أمية قبل قيام الدولة العباسية، واختُص بعيسى بن علي العباسي، عم السفاح والمنصور، بعد قيامها، وكان على دين آبائه الفرس، ثم أسلم على يدي عيسى بن علي، وكتب لأخيه سليمان بن علي، إبّان ولايته على البصرة. وقد فصّل القول كثير من الباحثين، في حياته ومماته، وأثره في البيان العربي، وما إلى ذلك. وليس ثمّة حاجة لذكر ما قيل عنه مكروراً معاداً.

ومن المعلوم أن صلة الأدب بمختلف جوانب المعرفة وثيقة منذ أقدم العصور؛ فالأدب مظهر من مظاهر الحياة الاجتماعية، وواحد من تجلياتها المتعددة. وليس الأدب إلا وثيقة اجتماعية فكرية، ومرآة تعكس نبض الحياة التي يعيشها الأديب، فلا وجود للأدب من دون موضوعه الفكري، لذا فمن غير الممكن – فعلياً – الفصل بين شكل التعبير ومضمونه؛ لأن أساس تشكّله ينبثق من مادته الفكرية، التي تعكس من خلاله، وتؤثر فيه. وتتأثر به؛ إذ إن الأدب ليس نتاج

(*) باحث سوري.

الفكر الإنساني فحسب، بل يُسهم في توليده، وتوجيهه أيضاً. وكلما كانت بنيته التعبيرية بليغة مُحْكمة، كانت أقدر على إيصال هذا الفكر، والتأثير في متلقيه، أي تحقيق جمالية الاتصال والتواصل، أو المعرفة والفن؛ ونظرية الأدب مرتبطة بنظرية المعرفة، وهذا ما يجعل للأدب وظيفة تربوية اجتماعية.

والأدب العربي؛ شعره ونثره، كان دائماً أداة للتعبير عن المرحلة الزمانية الحضارية التي واكبها، ووجهاً من وجوهها، المشرقة أو المظلمة. لذا فإنه مصدر أساسي لدراسة الحياة العربية، اجتماعياً وسياسياً وثقافياً، ومن هنا كان الشعر ديوان العرب؛ أي السجل الذي فيه أخبارهم، وأيامهم، وعاداتهم وتقاليدهم، وعلمهم الذي لم يكن له علم أصح منه؛ كما قيل: إنه التعبير الأمثل عن ذواتهم، وما يعتلج في صدورهم، وتحس به نفوسهم، فضلاً عن التعبير عن وجدان الجماعة وأحلامها وآمالها وآلامها

أولاً - مهاد:

كانت الصورة الأولية والبسيطة لحكايات الحيوان، في نشأتها الأسطورية، مجرد تفسير فطري لحقائق علمية، أو ظواهر طبيعية. وذلك بحسب ما تُمليه الرؤى الفكرية للعقل البدائي القديم، ومن هذه التفسيرات ما يتصل بعالم الحيوان ذاته؛ كأشكاله وحجومه وألوانه وصفاته، ونحو ذلك. وقد روى الجاحظ (255هـ) في (الحيوان) العديد منها، وتبعه كمال الدين الدميري (808هـ) في كتابه (حياة الحيوان الكبرى)، وغيرهما. فضلاً عما ورد في كتب الأمثال؛ تفسيراً لمثلٍ معين، كما في أسطورة (الضب والضفدع) التي رواها الميداني (518هـ)[1].

ثم انتقلت حكايات الحيوان من النشأة الفطرية (الشعبية - الفولكلورية)، إلى المكانة الأدبية والعلمية، إذ تُوضع بقصد الموعظة والتعليم، وتنطوي - في هذه الحال - على مغزى أخلاقي، أو درس اجتماعي، أو هدف تربوي، أو نقد

سياسي؛ أي يكون لها معنى رمزي بوّاح. وقد ذاع هذا النوع ذيوعاً كبيراً في الآداب العالمية، وحظي برواج وعناية فائقة؛ لذا فقد تنازعت ملكية إبداعه أولاً، وقصب السبق فيه، حضارات عديدة. وأدلى الباحثون بدلوهم في هذا الأمر، فرأى بعضهم أنه هندي الأصل والمنبت، ورأى آخرون أنه يوناني، وقيل: إن أصوله ترجع إلى الحضارة البابلية، ومنهم من رأى أن المصريين القدماء أول من عرفه. وقيل: غير ذلك.

وأياً ما كان؛ فإن النشأة الأسطورية أو الشعبية لهذه الحكايات، تكمن في شيوعها لدى كثير من الأمم، ولا سبيل إلى القطع برأي في هذه المسألة، «ولا يبعد أن تكون مصر والهند واليونان كلها، قد أعطت وأخذت فيما يخص هذا الجنس الأدبي، في وقت معاً طوال العصور»[2].

وقد عرف العرب هذا الفن معرفة واضحة، منذ العصر الجاهلي؛ بل إننا «لا نستطيع أن نعفي أسطورة الحيوان في العالم كله من التأثير العربي؛ إما بما قام به الأديب العربي من نقل للمأثور الهندي أو الفارسي، إلى المأثور العالمي كله، وإما بما أبدعه العرب أنفسهم في هذا الميدان، إضافة وتضميناً ورمزاً»[3]. وقد زخر الأدب العربي بهذه القصص، فروت مصادر التراث طائفة كبيرة منها، نجدها متناثرة في كتب الأدب، والأمثال، والنوادر والخرافات، وأيام العرب، وغيرها كثير.

ثانياً - قصص الحيوان والسياسة:

لعل ما يلفت النظر حقاً، في هذا الفن الأدبي، هو المغزى الرمزي، الذي تنطوي عليه قصص الحيوان، وتشف عنه أحداثها؛ إذ إن (ظاهرها لهو، وباطنها حكمة). ومضمون هذه الحكمة، يتمثل في تحقيق الغاية، التي يرمي إليها كاتبها، فهي إما أن تكون تربوية تعليمية، تستهدف النقد الاجتماعي والأخلاقي، من خلال نقد بعض العادات والتقاليد، أو تأكيد قيم معينة، أو كشف سلوك ما. ومن

ذلك قصة المثل، الذي رواه الميداني، وهو: (كيف أُعاودُك وهذا أثرُ فأسِك)[4]، الذي يجسد غدر الإنسان، ووفاء الحيوان.

وقد تكون الغاية التي يرتئيها الكاتب سياسياً[5] – وهي التي تهمنا ههنا – أو قد تكون مزيجاً بين السياسة والاجتماع، وهو الأعم الأغلب؛ إذ إن إصلاح المجتمع، والرقي به، يتطلب تقويم سلوك الحاكم والمحكوم معاً، على نحو تُراعى فيه الحقوق والواجبات.

وقد كانت الغاية أو الوظيفة السياسية ماثلة في ذهن القدماء، فصنّفوا قصص الحيوان، ضمن (علم تدبير المُلك والسياسة، أو السياسة الملوكية، أو السلطانية). وكذلك ألمح كتّاب هذا الفن إلى هذه الغاية في مقدمات كتبهم، أو في مضامينها، مستعصمين بالحيوان؛ كقناع يستر ما وراءه، ورمز يومئ إلى المرموز إليه، وستار للنقد السياسي، وما ينضوي تحته من تعرية الأنظمة السياسية، وكشف عيوبها، ومروقها عن جادة الصواب، ومحجّة السلوك القويم، وما يتبع ذلك كله من إلحاق العنت والظلم بحق الرعية، المغلوبة على أمرها قهراً وقسراً؛ بل ربما كانت في حالة استلاب فكري سياسي؛ أي قد يُغرر بها، من خلال ترويج نظريات سياسية باطلة في الحكم؛ كتأليه الحاكم وعصمته، وحقه الإلهي في الحكم دون غيره، وما إلى ذلك، من مبادئ وأفكار، ما أنزل الله بها من سلطان

وههنا ينْهَد الكاتب الملتزم، إلى إصلاح هذه الأنظمة، وتبيان حقوق الرعية عليها؛ علّها تنهض من كبوتها، وتطالب بحقها، أو تثور في وجه ظالمها. ولمّا كان الحاكم، الذي يروم إصلاحه الكاتب؛ ظالماً مستبداً – بالضرورة – فالحكمة تقتضي أن يراوغ الكاتب – إن جاز التعبير – في إيصال أفكاره السياسية بخاصة. فيلجأ إلى التستر أو التقنع بالرمز الحيواني؛ ليخرق بذلك الحظر المفروض على من يتناول السلطة بالنقد والتجريح، فيأمن بذلك مغبّة بطشها ومساءلتها؛ إذ هو – في واقع الأمر – إنما يحكي قصة خرافية، وإن بدت دلالاتها

واضحة جلية. المهم أنه لا ينقد الوضع السياسي صراحة، بحيث يجترئ المحكوم على السلطة، بحق أو دون حق.

وقد كان للقصص الحيواني دور في الإصلاح، في سالف الأوان؛ إذ كثيراً ما ينتبه الحاكم إلى مغزى القصة، فيرعوي ويزدجر عن ظلمه، إن كان ظالماً؛ و(الظلم مُؤذن بخراب العمران)، بحسب تعبير ابن خلدون (ت 808هـ)، الذي تمثل، في معرض حديثه عن (أسباب سقوط الدول وخراب العمران)، بقصة رمزية على لسان الحيوان، فروى – نقلاً عن المسعودي كما يقول – أن الموبذان؛ صاحب الدين عند الفرس، أيام بَهْرام، عرّض للملك في إنكار ظلمه وغفلته؛ «بضرب المثال في ذلك على لسان البوم، حين سمع الملك صوتها، وسأله عن فهم كلامها، فقال له: إن بوماً ذكراً يروم نكاح بوم أنثى، وإنها شرطت عليه عشرين قرية من الخراب، في أيام بهرام، فقبل شرطها، وقال لها: إن دامت أيام الملك، أقطعتُك ألف قرية، وهذا أسهل مرام، فتنبه الملك من غفلته...»(6).

ولعل الوظيفة السياسية، في القص على لسان الحيوان، لا تتمثل في كشف الظلم والفساد فحسب، وإنما في وضعها مجموعة من المبادئ والأفكار، والمُثُل السياسية والإدارية، بمنزلة دستور تعليمي، يتخذ قدوة يسير على نهجها الطامحون إلى الحق والفضيلة والعدل، فعلى سبيل المثال، يحذّر المثل القائل: (إنما أُكِلْت يوم أُكِلَ الثور الأبيض)، الذي رواه الميداني، الحاكم في الفُرقة وآثارها السيئة، على مستوى الفرد والأمة، من خلال مورد المثل، أو القصة الأصلية التي يُحيل إليها المثل؛ «يُروى أن أمير المؤمنين علياً رضي الله عنه قال: إنما مثلي ومثل عثمان كمثل أثوار ثلاثة كن في أجَمة، أبيض وأسود وأحمر، ومعهن فيها أسد، فكان لا يقدر على شيء منهن؛ لاجتماعهن عليه، فقال للثور الأسود والثور الأحمر: لا يدل علينا في أجمتنا إلا الثور الأبيض؛ فإن لونه مشهور، ولوني على لونكما، فلو تركتماني آكله صفت لنا الأجمة، فقالا: دونك فكله، فأكله. فلما مضت أيام، قال للأحمر: لوني على لونك، فدعني آكل الأسود؛

لتصفو لنا الأجمة، فقال: دونك فكله، فأكله. ثم قال للأحمر: إني آكلك لا محالة، فقال: دعني أنادي ثلاثاً، فقال: افعل، فنادى: ألا إني أُكِلتُ يوم أُكِلَ الثور الأبيض. ثم قال علي رضي الله عنه: ألا إني هُنْتُ – ويُروى: وَهَنْتُ – يوم قُتل عثمان»[7].

وقد رأى بعض الباحثين أن نشأة قصص الحيوان، ترتبط أصلاً بالسياسة، وأنها تنشأ في عهود الظلم والاستبداد والقهر[8]، حينما يكون التصريح سبباً في إثارة موجد الملوك وحنقهم. وقد يستدلون على ذلك بأن أشهر كتّابها، كانوا من العبيد والأرقّاء والموالي؛ أي من المستضعفين المقهورين، يقول أحمد أمين: «وتبينت الحاجة الشديدة إلى هذا النوع في عصور الاستبداد، يوم كان الملوك والحكام يضيقون على الناس أنفسهم؛ فلا يستطيع ناقد أن ينقد أعمالهم، ولا واعظ أن يومئ بالموعظة الحسنة إليهم، ففشا هذا الضرب من القول والقصص، يقصدون فيها إلى نصح الحكام بالعدل؛ وكأنهم يقولون: إذا كانت الحيوانات تمقت الظلم، وتحقق العدل، فأولى بذلك الإنسان. وإذا كان الولاة والزعماء، تأخذهم العزة بالإثم، ويستعظمون أن يصرح لهم بنصح أو نقد، فلا أقل من وضع النصيحة على لسان البهائم. وإذا كان في التصريح تعريض الحياة للخطر، ففي التلميح نجاة من الضرر»[9].

بيد أنه ليس لزاماً أن تكون عهود الظلام والاستبداد سبباً في وجود هذه القصص أو خلقها؛ إذ إن كثيراً منها إنما وضع للتسلية والإمتاع، أو للموعظة الأخلاقية المجردة، أو لهدف تربوي تعليمي، لا علاقة له بالسياسة. ويراد منها – في هذه الحال – البعد عن حدة الوعظ المباشر وجفافه، وصعوبته على النفس، التي تشعر بالاستعلاء والفوقية، من قبل الناصح، وإن أخفى ذلك، أو ما كان في حسبانه أصلاً. لذا فإن قصص الحيوان أحرى بالسماع والقبول، وقد فعلت فعلها، ولا شك في نفوس الحكام العقلاء، الذين يستمعون القول، فيتبعون أحسنه، وليس الذين عموا وصموا، واستكبروا في أنفسهم، وعتوا عتواً كبيراً.

وأخيراً، يمكن القول: إن قصص الحيوان توفر للكاتب إمكانات تعبيرية أفضل، وهي شكل فني ذو أبعاد دلالية واسعة؛ إذ يتيح للمتلقين فسحة رحبة للتأويل، أو لنقل: إمكانات لا حصر لها؛ لتجسيد النص القصصي (استقبالياً)، وفقاً لآفاق توقعاتهم، أو دائرة اهتماماتهم المختلفة.

ثالثاً - كليلة ودمنة (الصراع بين السلطة والثقافة):

طَفِقَ الدارسون - منذ أمدٍ - يبسطون القول في أصل هذا الكتاب وصاحبه، والجهد الذي بذله ابن المقفع في ترجمته، وهل اقتصر على الترجمة الحرفية؟ وما مدى قربه من الأصل؟ وإلى أي مدى تصرّف في ترجمته؟ وهل كان أمر الترجمة محض ادعاء؟ ليكون صاحبه في نجوة من نار السلطة وغلوائها؟

من المعلوم أن ابن المقفع ترجم كتاب (كليلة ودمنة) من الفارسية الفهلوية، وكان تُرجم إليها من السنسكريتية، في زمن أنوشروان (531-579م). وقد أشار ابن المقفع إلى أن الكتاب (مما وضعته علماء الهند من الأمثال والأحاديث، التي التمسوا بها أبلغ ما يجدون من القول، في النحو، الذي أرادوا»[10]. وقد عُثر على بعض حكايات الكتاب وأبوابه في (البنجاتنترا Panchtantra: أسفار الحكمة الخمسة، أو: الأبواب الخمسة)، وكذك في (المهابهاراتا Mahabharata)؛ ملحمة الهند الكبرى، وغيرها من مؤلفات الهند[11]، وكأنما لا يعود الكتاب إلى أصل واحد عندهم، ولعل قول ابن المقفع بأن الكتاب (مما وضعته علماء الهند)، يوحي بذلك. وربما كان مستمداً من أصول مختلفة، كان بعضها تراثاً شعبياً، وملكاً مشاعاً في البصرة، بيئة ابن المقفع، التي كانت تسمى أرض الهند؛ لحضور التراث الهندي المعرفي فيها، ولكثرة مَنْ فيها منهم. وقد يكون ابن المقفع قرأ حكايات كتابه، أو رُويت له شفاهاً، في ميْعة شبابه، وريْعان صباه، ثم دوّنها قصصياً على هذا النحو البديع.

ومن المحتمل أن ابن المقفع يريد بقوله: «وهو مما وضعته علماء الهند» أن

يشير إلى مصادره المعتمدة في الكتاب؛ حرصاً منه على الرواية الموثوق بها، فضلاً عن رغبته في رواج الكتاب، وإضفاء قيمة عليه، حين ينسبه إلى حكماء الهند، لما لهم في النفوس من جليل المنزلة، وعظيم الشأن.

وصفوة القول أن بعض أبواب (كليلة ودمنة) هندي الأصل، وبعضها الآخر من عمل الفرس. وما تبقى من عمل ابن المقفع وصنعته[12]. وربما أضيفت إليها قصص أنشأها اللاحقون. ولا ينبغي لنا أن نفهم أن ترجمة ابن المقفع، كانت حرفية، بل كانت تتلاءم مع روح اللغة المترجم إليها، وهي إلى التأليف أقرب منها إلى الترجمة؛ إذ تصرّف فيها تصرفاً واسعاً، يبدو لنا جلياً من خلال الروح الإسلامي، المتمثل في مواضع كثيرة من الكتاب، فضلاً عن التحوير الذي أضفاه على أفكار الكتاب ومعانيه؛ لتوافق الذوق العربي، وتتفق والسياق الاجتماعي والتاريخي الإسلامي، الذي تم إيداع النص في إطاره.

كما أن الكتاب لا يختلف في فكره السياسي الإصلاحي، عما كتب ابن المقفع، من خلال استقراء مؤلفاته الأخرى، ففي (الأدب الصغير) يتحدث عن سياسة النفس. وفي (الأدب الكبير) يكتب في سياسة الدولة. أما (رسالة الصحابة) فهي أشبه ما تكون بتقرير عن الوضعية العامة في الدولة العباسية الناشئة، مع بيان سبل إصلاح الفاسد منها. والحق أن ابن المقفع كان «أول من دشن القول في (الأيديولوجيا السلطانية) في الثقافة العربية الإسلامية، (...)، وقد انصرف باهتمامه إلى الكتابة السياسية، كما كانت في ذلك العهد (الأخلاق والآداب السلطانية)، فترجم فيها عن الفارسية، وأنشأ كتباً من تأليفه الخاص»[13].

أضف إلى ذلك كله، أن المقدمة المعروفة بـ (عرض الكتاب – أو غرضه)، التي كتبها ابن المقفع، وذكر أنه وضع هذا الباب/ المقدمة: (لمن أراد قراءته، وفهمه، والاقتباس منه)[14]؛ لا تختلف في أسلوبها عن الأبواب الأخرى، من حيث تداخل الحكايات وطريقة سردها.

ومما يجدر ذكره – هنا – أن باب (الفحص عن أمر دمنة) – الذي وضعه ابن المقفع أيضاً؛ إذ هو غير موجود في الأصول الهندية، كما رأى بعض الباحثين[15] – ينتصر للعدل والإنصاف، فينصب للشرير (دمنة) محكمة عادلة؛ لأنه أفسد المودة المعقودة بين الأسد، الملك، والثور (شتربه)، فأهلك الثور بخبثه ومكيدته، في حين أن النص الهندي ينتصر للوزير الظالم؛ إذ الغاية تسوّغ الوسيلة، فلم يندم الأسد على هلاك الثور، بل لم يفكر به أصلاً، وجعل (دمنة) الشرير وزيره، وعاش سعيداً[16].

إذن، يأبى ابن المقفع أن ينجو الشرير (دمنة) من العقاب الجدير به، فيعقد له محكمة إسلامية الطابع، تُصغي إلى دفاعه، وتُشهد الشهود، وتتردد فيها عبارات ذات طابع ديني مثل الآخرة والقيامة، وتحكم على دمنة، وفق ما يقتضيه الشرع الإسلامي، بأن يُقتل شر قتلة، إرضاء للمتلقي في انتصار الخير على الشر، في خاتمة القصة، وتنبيهاً لأولي الأمر؛ لكي يتبينوا حقيقة من يحيطون بهم من الوزراء والأعوان، وتحذيرهم من مكرهم ومخادعتهم، لكيلا يتّضع شريف، ولا يعلو وضيع.

وقد أشار ابن المقفع غير ما مرة، في باب (عرض الكتاب)، إلى غايات الكتاب ومقاصده الخفية، التي ألحّ على قارئ الكتاب أن يتدبرها ويعرف حقيقتها؛ ليدخل إلى عالمها الحقيقي، ويفهم ما يريده المبدع. ومما قاله في هذا الشأن: «ينبغي لمن قرأ هذا الكتاب أن يعرف الوجوه، التي وُضعت له، وإلى أي غاية جرى مؤلفه فيه، عندما نسبه إلى البهائم، وأضافه إلى غير مفصح، وغير ذلك من الأوضاع التي جعلها أمثالاً؛ فإن قارئه متى لم يفعل ذلك، لم يدر ما أريد بتلك المعاني، ولا أي ثمرة يجتني منها؛ ولا أي نتيجة تحصل له من مقدمات ما تضمنه هذا الكتاب»[17]. وكذلك ذكر أن أربعة أغراض، ينبغي للقارئ معرفتها، ليستدل على قيمة الكتاب، وسبل الانتفاع به، «... والعرض الرابع، وهو الأقصى، وذلك مخصوص بالفيلسوف خاصة»[18]. والمقصود بهذا الغرض الوقوف على

المعاني الباطنة، كما ذكر ابن المقفع. وفَهِمَ الدارسون أن الغرض «يمكن تلخيصه في أنه النصح للخلفاء، حتى لا يحيدوا عن طريق الصواب، وتفتيح أعين الرعية؛ حتى يعرفوا الظلم من العدل، وحتى يطالبوا بتحقيق العدل. ولم يوضحه ابن المقفع؛ لأن في إيضاحه خطراً عليه من المنصور، ولعل هذه النزعة فيه، كانت من الأسباب في الإيعاز بقتله»[19].

فالكتاب – إذن – يحكي قصة الصراع بين الإرادة والوعي، أو بين السياسة والثقافة، أو السيف والقلم، وكان حس ابن المقفع النقدي الإصلاحي دافعاً إلى تلميحه الصريح – إن جاز التعبير – إلى غايات الكتاب، دون مواربة كافية؛ قصداً إلى توجيه القارئ ليبلغ غايات الكتاب الباطنة. وكان نقله، أو فسره، على حسب تعبير ابن النديم[20]، في بدايات نشوء الدولة العباسية، أي قبل كتبه الأخرى، وليس بعدها، كما زعم بعض الدارسين[21]. وبخاصة (رسالة الصحابة)، التي أعاد فيها القول جدعاً، على نحو صريح، بما يتفق – في عدة مواضيع – مع كليلة ودمنة. بعد أن أبى عليه واجبه في الالتزام الأدبي، والقيام بتأدية رسالته الفكرية في مواجهة الساسة، وقيمته عندهم؛ إذ روى سواء السبيل. وقديماً، عرف الفرس بعد أثر كليلة ودمنة في نفوس الساسة، وقيمته عندهم، إذ روى أبو حنيفة الدينوري (ت 282هـ) أن كسرى أبرويز، في صراعه مع بهرام جوبين، قال: «ما خِفت قط كخوفي منه الساعة، حين أُخبرت بإدمانه النظر في كتاب (كليلة ودمنة)؛ لأن كتاب (كليلة ودمنة)، يفتح للمرء رأياً أفضل من رأيه، وحزماً أكثر من حزمه؛ لما فيه من الآداب والفِطَن»[22].

كان الإصلاح السياسي والاجتماعي وُكْد ابن المقفع ودَيْدَنه، بعد أن تعمق في دراسة الحياة الاجتماعية والسياسية، وتقف آداب قومه الفرس، المتعلقة بشؤون الدولة وقواعد الحكم وسياسة الرعية، فأراد أن يقدم حصيلة معرفته في هذا الميدان؛ لما يرى من اضطراب الأمور، واختلال القيم، وانعدام الحرية السياسية، في عهد تأسيس لسلطة جديدة، لابد لها – والحال هذه – من دستور

تعليمي في الحكم، يهتدي الحاكم بهديه، فلا يظلم الرعية، ويُحسن السيرة فيهم. ولعل أفضل قالب يصب فيه خبرته ومعارفه تلك، هو القص على لسان الحيوان، أو الحكاية المقنعة – إن صح التعبير – التي يضمن بها غائلة السلطة الجائرة.

ومنذ البدء نتبين أن سبب تأليف الكتاب، هو غاية له، في الوقت ذاته. فالكتاب – كما في الحكاية الإطارية أو الأساسية له – أُعد لإصلاح الملك الطاغية (دَبْشليم) الذي طغى وبغى، وتجبّر وتكبرّ، وعَبَث بالرعية، وأساء السيرة، وكان لا يرتقي حاله إلا ازداد عُتواً. وكان في زمانه رجل حكيم فيلسوف، يُقال له (بيدبا)، فاستقر رأيه أن يواجه الملك، بما يعيده إلى جادة الصواب، ومحجة الهُدى، ثم ألف هذا الكتاب «ليكون ظاهره لهواً للخواص والعوام، وباطنه رياضة لعقول الخاصة»(23).

وهكذا، يسعى الفيلسوف من خلال الحكاية المقنعة إلى تقويم الملك، وإرشاده إلى سبل السلام، مع نفسه ومع الرعية، ومن ثَمَّ مع أعدائه ومناوئيه. وفي نهاية المطاف، يتوقف الملك عن توجيه الأسئلة للفيلسوف: «فلما انتهى المنطق بالفيلسوف إلى هذا الموضع، سكت الملك»(24). وهذه هي النتيجة المنطقية للتخلص من فعل السرد أو القص، بيد أنه تخلص موفق محمود مرموز في الوقت نفسه؛ إذ يشعر القارئ أن الفيلسوف، حقق غايته من الكتاب، وهي ما أخبر به الفيلسوف نفسه، حيث قال: «فإنه قد كَمُل فيك الحلم والعلم، وحسن العقل والنية، وتم فيك البأس والجود، واتفق منك القول والعمل؛ فلا يوجد في رأيك نقص، ولا في قولك سقط ولا عيب. وقد جمعت النجدة واللين؛ فلا توجد جباناً عند اللقاء، ولا ضيق الصدر، عند ما ينوبك من الأشياء»(25).

ومن البين أن هذا الكلام يتضمن مغزى سياسياً أخلاقياً، يشف عنه، إذ إن فيه توجيهاً للحاكم أن يكون مثل (دبشليم)، بالصفات التي حددها الفيلسوف، بعد صلاحه. بعبارة أخرى: تقوم بنية الإطراء على ثنائية ضدية، قوامها صفات المدح والثناء؛ التي تستحضر في الذهن – بالضرورة – الصفات النقيضة لها،

غير المصرّح بها. فذكر ما يُحمد عليه الحاكم، أو المرء – على وجه العموم – يستدعي في ذهنه الفعل النقيض، الذي يُذم عليه إن أتاه. فصفة الحلم والعلم – على سبيل المثال – تقتضى البعد عن السفاهة والجهل، وكذا اليأس والجود، وتمام الرأي، والنجدة واللين، وما إلى ذلك. فيكون هذا المديح – إذن – بمنزلة المعيار الذي يضبط السلوك السياسي والاجتماعي للحاكم؛ بل هي محاولة لإغرائه بالتوحد – إن جاز التعبير – مع الممدوح، المثال، أو النموذج.

وفي السياق ذاته، فإن (بيدبا) الفيلسوف، في باب (مقدمة الكتاب) حينما يستحضر ذكر الملوك، الذين كانوا أجداد (دبشليم)، وكان الأولى والأشبه به – كما يقول – أن يسلك سبيلهم، ويتبع آثارهم، ويقفو محاسن ما أبقوه له، إنما يطالب (دبشليم) بأن يحذو حذو سياسة آبائه العظام العدول، ويرفض في الوقت ذاته، سلوك الملك وأسلوبه في ممارسة السلطة، إذ إن الإشارة إلى ماضي الأجداد المجيد، وتراثهم الزاخر، تجعل منه نموذجاً أخلاقياً وسياسياً للملك؛ بوصفهم شخصيات مثالية، تُشعر الملك – ضمناً – بما يجب أن يكون عليه، وبالماضي الذي يرتبط به ارتباطاً لا فكاك منه؛ إذ إنه يستمد شرعيته في المُلك من خلال ارتباطه بأجداده، الذين لولا نسبته إليهم، ما ملّكه الناس أمرهم: «واجتمعوا يملّكون عليهم رجلاً من أولاد ملوكهم»[26]. وهكذا، فإن استدعاء الشخصيات السايسية المثالية، أو الإشارة إلى ماضي السلف الصالح، يعبّر – هنا – عن رغبة إصلاحية، وليس محاولة إثبات لشرعية النظام الحاكم، والحفاظ عليه[27].

ولعلنا نتفق مع ما ذهب إليه أحمد أمين، حين رأى أن ابن المقفع في موقفه من الخليفة المنصور، يحاكي موقف (بيدبا) من (دبشليم)[28]. لذا رأى ابن المقفع أن يفيد من الكتاب، بحسب رؤيته الخاصة به، والمتساوقة مع الإطار السياسي والاجتماعي لعصره؛ ليعمل في الخلفاء والرعية، ما فعله (كليلة ودمنة) في الملك (دبشليم)، ومن جاء بعده من الملوك في الهند وفارس، وهذا هو الغرض الأقصى

من الكتاب، والمخصوص بالفيلسوف. وهذا هو واجب الحكماء في كل زمان ومكان؛ إذ إن «الملوك لا تُفيق من السَّورة إلا بمواعظ العلماء، وأدب الحكماء والواجب على الملوك أن يتّعظوا بمواعظ العلماء. والواجب على العلماء تقويم الموك بألسنتهم، وتأديبها بحكمتها، وإظهار الحجّة البيّنة اللازمة لهم؛ ليرتدعوا عما هم عليه من الاعوجاج، والخروج عن العدل»[29].

غير أن الحكاية المقنّعة، أو التقية – إن جاز التعبير – لم تُفد ابن المقفع، فلم يحقق بغيته، كما حققها (بيدبا) الفيلسوف، وذهب ضحية فكره الإصلاحي، على الرغم من محاولته التضليلية، لضمان عادية الغاشم، وحيْف الظالم، ولكن هيهات (لا يُنجي حذر من قدر)! ولعل السبب يكمن في كونه ألح في باب (عرض الكتاب) على ضرورة تدبر المعاني الباطنة، والخفية لكتابه، في إشارة مباشرة – إلى حد ما – إلى غايته الخفية من الكتاب؛ مما أثار عليه حفيظة السلطة، ممثلة بشخص أبي جعفر المنصور (136-158هـ)، الذي كان «من الحزم، وصواب الرأي، وحسن السياسة، على ما تجاوز كل وصف»، كما يقول المسعودي (ت 346هـ)[30]. إلا أنه كان يضرب بشدة على يديْ من تسول له نفسه المساس بسلطته شبه المطلقة، التي كانت ترى أنه (سلطان الله في أرضه)[31]. وهذا ما حداه على قتل عمه عبدالله بن علي، بعد أن أمّنه[32]، وكذا الحال مع أبي مسلم الخراساني، الذي كانت له اليد الطولى، في قيام الدولة العباسية، ومع ذلك لقي حتفه على يدي المنصور، ومما يوضح منهجه، أو وجهة نظره في قتله، قوله لابن أخيه عيسى بن موسى – وكان استرجع لما رآه مقتولاً –: «خلع الله قلبك! وهل كان لك مُلك، أو سلطان، أو أمر، أو نهي، مع أبي مسلم»[33].

والمهم في الأمر، أن ابن المقفع دفع حياته ثمناً لفكره الإصلاحي، وموقفه الجاد من قضايا عصره، وأهم معالم هذا الفكر هو كتاب (كليلة ودمنة). وليس قتله عائداً إلى زندقته وشعوبيته – المزعومتين – كما رأى أحد الباحثين، حيث قال: «إن ابن المقفع دفع دمه ثمناً لأول كتاب من كتب الأدب القصصي العربي،

المرتبط ارتباطاً كاملاً بالتراث الأسطوري. ولعل هذه الحقيقة تعطي لهذا الكتاب أهميته الحقيقية في فن الكتابة العربية كلها، كما تعطي ثقلها الحضاري، لرجال الفكر العرب، ولدورهم الطليعي في الدفاع عن الفكر، والتضحية من أجل حضارة الإنسانية، وبقاء كرامة الإنسان»[34].

ولست أرى هذا الرأي – على الرغم من وجاهته – في سبب قتل ابن المقفع؛ غير أنني ذكرته تبياناً لقيمة الكتاب ذاته؛ ودليلاً عليها. والمظنون في سبب قتله هو كتاب الأمان، الذي كتبه لعبدالله بن علي عم المنصور، الذي خرج عليه، ثم باءت ثورته بالفشل والخذلان، فطلب الأمان. وكان من سوء حظ ابن المقفع، أن كتب هو نسخة كتاب الأمان، فعملها واحترس من كل تأويل يمكن أن يتخذ مطعناً في الكتاب وأغلظ في القول، فشق على المنصور فأوعز بقتله، كما ذكر الجهشياري (ت 331هـ)[35]. ولعل هذا هو السبب الرئيس في قتله، أما (كليلة ودمنة) و(رسالة الصحابة)، وغيرهما من معالم الفكر السياسي لابن المقفع، فكانت بمنزلة الحوافز والمقدمات الأولية، التي أثارت موجدة المنصور عليه؛ أي إن سبب قتله سياسي، أولاً وآخراً؛ ويكمن في محاولة تدخل الثقافة بمسار السياسة، ورسمها، وبيان ما للحاكم وما عليه. يقول محمد كرد علي عن ابن المقفع: «كان مقتله سياسياً، وما كان – ولله الحمد – في شيء من الغدر، ولا الكفر، وفي السياسة يُقتل البريء، ويُثلم الفاضل الحر»[36].

وأياً ما كان، فإن كتاب (كليلة ودمنة) بصياغته العربية الرائدة، لابن المقفع، قد أثر تأثيراً بالغاً في الفكر العالمي، بلْه العربي، «فقد تنافست الأمم في ادخاره منذ كُتب، وحرصت كل أمة أن تنقله إلى لغتها. فليس في لغات العالم، ذات الآداب، لغة إلا تُرجم هذا الكتاب إليها. وبحق عُنيت الأمم بهذا الكتاب العجيب، الذي يحوي من الحِكم والآداب، وضروب السياسة، وأفانين القصص ما يملأ القارئ عبرة وإعجاباً وسروراً»[37]. أما أثره في الفكر العربي، فلا

يخفى من محاكاة الكتّاب إياه، ونظم الشعراء له، على مر العصور، كما فعل أبان اللاحقي، وسهل بن هارون، وغيرهما كثير.

ونلوي زمام القول، مرة أخرى، إلى الكتاب ذاته، لنشير إلى قصصه التي تحمل مغزىً سياسياً، وهي تكاد تشمل الكتاب بمجمله، إذ إن أصل تأليف الكتاب سياسي، أو لنقل: إن حكاية الكتاب الأساسية سياسية، فضلاً عن أن كثيراً من قصصه تحفل بالحِكم والأقوال والمواعظ السياسية، التي تُعنى بموضوع السلطان، وما يتصل به من بقاء المُلك، والحفاظ عليه، والتزام الحاكم بواجباته تجاه رعيته، ليكون سياسياً ناجحاً، والأخلاق التي تليق به، كالعدل والحزم والأناة والصبر وحسن العفو وسياسة الجُند، وما إلى ذلك.

ويضم باب (عرض الكتاب) الكتاب كله قصصياً، من خلال وحدة الراوي (بيدبا الفيلسوف) والمروي له (دبشليم الملك)، إذ يحدد له الملك الموضوع، الذي يبتغي الخوض فيه أو معرفة مغزاه، وإن كان (بيدبا) هو الذي يحفزه إلى هذا التجديد، من خلال متعة السرد ولذة القص وغرائبيته، والسعي إلى تأكيد صحة قضية سياسية أو قاعدة أخلاقية أو حكمة اجتماعية تربوية، فيسأل الملك سؤاله المتكرر دائماً: وكيف كان ذلك؟ مما يشي برغبة جامحة في السماع والتلقي، وغالباً ما يشرع (بيدبا) يسرد بادئاً بعبارة (زعموا أن)، التي تفيد أن الأحداث غير محددة الزمان؛ إذ هي تمثيل كنائي لمعنى حِكمي، يريد المبدع إيصاله، ولعل في هذا الصنيع إثارة تشويقية للمتلقي، فضلاً عن الوظيفة الإبلاغية أو المعرفية. وأحياناً لا يشرع (بيدبا) يسرد مباشرة، بل يمهد لصنيعه ببعض الحِكم والأقوال التي تنبثق من الحكاية ذاتها. أو تؤكدها الحكاية فيما بعد.

وتمثل على هذا بما جاء في مطلع باب (إبلاد – أو إيلاد – وإيراخت وشادرم ملك الهند)؛ إذ نقرأ: «قال الملك الفيلسوف قد فهمت ما ذكرت في أمر العَجِل غير المتئد، ولا الناظر في العواقب. فأخبرني ما الذي إذا عمل به الملك كَرُم على رعيته، وثبَّت ملكه، وحفِظ أرضه؟ الحِلْم أم المروءة أم الجود أم الجرأة؟

قال الفيلسوف: إن أفضل ما حفِظ به المَلك مُلكه، وثبّت به سلطانه وكرّم به نفسه، هو الحِلْم والعقل؛ لأنهما رأس الأمور ومِلاكها، مع مشاورة اللبيب الرفيق العالم (...) كما زُعم لنا مما كان بين (شادرم) ملك الهند، و(إيراخت) امرأته، وإيلاد صاحب سره ورأيه. قال الملك: وكيف كان ذلك؟ قال الفيلسوف: ذُكر لنا أن.....»(18). وقد يؤخر (بيدبا) حكمته إلى نهاية القصة، كما فعل في باب (البوم والغربان)

وقد أومأنا إلى أن ملخص الحكاية الإطارية للكتاب هو أن الإسكندر الأكبر لما تغلب على ملك الهند، واستولى على بلادهم، ملّك عليهم رجلاً من ثِقاته، ثم انصرف عن الهند، فمالبث أن خلعوه، «واجتمعوا يملّكون عليهم رجلاً من أولاد ملوكهم، فملّكوا عليهم ملكاً يقال له «دَبْشليم»، وخلعوا الرجل الذي كان خلَّفه عليهم الإسكندر، فلما استوثق له الأمر، واستقر له الملك، طغى وبغى، وتجبّر وتكبّر، (...) فلما رأى ما هو عليه من المُلك والسطوة، عبث بالرعية، واستصغر أمرهم، وأساء السيرة فيهم، وكان لا يرتقي حاله إلا ازداد عُتواً فمكث على ذلك برهة من دهره. وكان في زمانه رجل فيلسوف من البراهمة، فاضل حكيم، يُعرف بفضله، ويُرجع في الأمور إلى قوله، يُقال له (بيدبا)، فلما رأى الملك، وما هو عليه من الظلم للرعية، فكر في وجه الحيلة في صرفه عما هو عليه، ورده إلى العدل والإنصاف»(39). ثم تتوالى الأحداث إلى أن استقر الرأي على تأليف كتاب (كليلة ودمنة)؛ «ليكون ظاهره لهواً للخواص والعوام، وباطنه رياض لعقول الخاصة، وضمّنه أيضاً ما يحتاج إليه الإنسان من سياسة نفسه، وأهله وخاصته، وجميع ما يحتاج إليه من أمر دينه ودنياه، وآخرته وأولاه»(40).

وعلى الرغم من أن هذا الباب يشكل إطاراً قصصياً رابطاً لجميع أبواب الكتاب، إلا أن كل باب قائم بذاته ومستقل عن غيره من أبواب الكتاب الأخرى، على الرغم أيضاً من وجود الراوي/ بيدبا، خلف الشخصيات، مفسراً ما تقوم به، إلى نحو غير محايد في سرد الأحداث، فضلاً عن وجود ابن المقفع – دون

ريب – خلف شخصية (بيدبا). ومن ثم تتآزر الأبواب جميعها لخدمة البنية الكلية للكتاب/ القصة، وتحقيق الغرض الأقصى، والمغزى الخفي المستور من فعل القص.

ويُعد باب (الأسد والثور) بداية لصُلب الكتاب، وما سبقه من أبواب، إنما هي مقدمات – ثلاث أو أربع على اختلاف الطبعات – وفيه يرمز الأسد إلى السلطة العليا في الدولة، وموقفه تجاه حاشيته، ومستشاريه، ووزرائه، وسيرهم، وما يحدث في غمار ذلك من حِيل ومكايد ودس وافتراء، لبلوغ أماني النفس وحظوظها، والاستئثار بعظيم المنزلة ورفيع الجاه، كما صنع (دمنة) الشرير، الذي تآمر على الثور (شتربة)، بعدما علت منزلته عند الملك (الأسد)، وأضحى أقرب أعوانه إليه، فحسده (دمنة) وكاد له عند الأسر، حتى فتك به، وأرداه قتيلاً.

وتمثل هذه القصة حالة وزراء السلاطين وأعوانهم في كل العصور، قبل عصر ابن المقفع وبعده. وقد اصطلى بنار السياسة وويلاتها عدد من وزراء عصر ابن المقفع؛ إذ قُتل أبو سلمة الخلال، على الرغم من أثره المحمود في الدعوة العباسية، وكان يلقّب بـ (وزير آل محمد). وقد تطيّر الناس من اسم الوزارة، فقال الشاعر في ذلك[41]:

إنّ الوزيرَ وزيــرَ آل محمّــد أَوْدَى فمَنْ يَشْنَاكَ كان وزِيرا

ومن بعده نكب المنصور وزيره أبا يعقوب المورياني[42]، كما قتل أبا مسلم الخراساني، قائد ثورتهم، ومقوّض عرش أعدائهم. وغير هؤلاء كثير.

ولا مرية في أن لدسائس رجالات البلاط، ومكايد الساسة وأحابيلهم أثراً لا يُجحد في بعض هذه النكبات والمِحَن التي تعرض لها الوزراء والأعوان، فكثيراً ما أوغرت الصدور، وأثارت الإحن والسخائم في النفوس، إرجافاً وميلاً وحسداً، ليس غير. كما حدث لـ (فُضيل بن عِمران)، وكان كاتباً وقائماً على شؤون جعفر

ابن المنصور، فنُمَّ عليه، أنه يعبث بجعفر، فأمر المنصور بقتله، ثم بدا أن الرجل كان «عفيفاً ديِّناً....، وأنه أبرأ الناس مما قُرِف به، وأبعدهم منه...»[43]. غير أن السيف كان قد سبق العدل!

وأياً ما كان، فإن باب (الأسد والثور) يصور الكثير مما كان يجري في مجالس السلاطين، التي كثيراً ما يُثلم فيها الحر الفاضل، ويعلو شأن اللئيم الفاجر!

والحكاية الحيوانية عامة – كما قلنا – ضربٌ من التمثيل الكنائي الرمزي، الذي ينحو منحى الرمز، في معناه اللغوي العام، لا في معناه المذهبي – كما يقول محمد غنيمي هلال –: «فالرمز فيها معناه أن يعرض الكاتب أو الشاعر شخصيات وحوادث، على حين يريد شخصيات وحوادث أخرى عن طريق المقابلة والمناظرة؛ بحيث يتبع المرء في قراءتها صور الشخصيات الظاهرة، التي تكشف عن خمور شخصيات أخرى، تتراءى خلف هذه الشخصيات الظاهرة»[44]. أي إن الوظيفة الدلالية للرموز الحيوانية تستحضر في الذهن مدلولات بعينها عن طريق المقابلة والمقارنة. وقد يصح ذلك على كل العصور، لا عصر بعينه، ومن هنا بقيت قصص الحيوان خالدة على كرور الأيام، وتعاقب الأعوام، وصالحة لحمل دلالات شتى، وفقاً لأفق توقعات المتلقي، ودائرة اهتمامه، ومرحلته العمرية.

وقد قلنا من قبل: إن باب (الفحص عن أمر دمنة) هو من صنيع ابن المقفع، ويمثل سلطة القضاء في الدولة؛ إذ لا ينبغي أن ينجو الشرير (دمنة) من سوء ما اقترفته يداه، فحاكمه ابن المقفع محاكمة إسلامية النهج؛ لينال عاقبة غشه ومكره وخداعه، وكأنما هي إشارة إلى أن الظلم مرتعه وخيم، وأن مكايد السياسة مصيرها أن تُكشف، ويبوء فاعلها بخسران مبين، ولو بعد حين: «ولما شهد النمر بذلك، أرسل السبع المسجون – الذي سمع قول كليلة لدمنة ليلة دخل عليه في السجن – أن عندي شهادة فأخرجوني لها. فبعث إليه الأسد، فشهد على دمنة بما سمع من قول كليلة وتوبيخه إياه بدخوله بين الأسد والثور بالكذب

والنميمة حتى قتله الأسد، وإقرار دمنة بذلك. فلما كررت أم الأسد ذلك عليه وكلمته فيه ووقع في نفسه أن دمنة حمله على زيغ، وأوطأه عَشْوة، أمر به فقُتل شر قِتلة»(45).

ويجسد باب (البوم والغربان) صورة من صور الحياة السياسية لكل العصور، إذ يمثل السياسة الخارجية للدول، وكيفية حفاظها على أمنها واستقرارها، وما ينبغي للحاكم أن يصنعه تجاه عدوه المظهر للمودة والإخاء؛ إذ «ليس أحد بحقيق، إذا أتاه أمر من عدوه الذي يتخوفه على نفسه وجنده، وإن كان يلتمس الأمان والصلح، ويُظهر المودة لجنده والسلامة لأصحابه، أن يثق به، ولا يطمئن إليه، ولا يغتر بقوله؛ فإنه قد يكون بأشباه ذلك يطلب النُّهزة والفرصة. ومثل العدو الذي لا ينبغي أن يُغتر به، وإن هو أظهر المودة والصفاء؛ ومن يسترسل إلى عدوه ويطمئن إليه، فيصيبه الشر ما أصاب البوم من الغربان. قال الملك: وكيف كان ذلك؟ قال الفيلسوف زعموا أن....»(46).

وثمّة غير باب، يمكن المرء أن يقف عليه وقفة مُكث وتدبر، في بحوث مستقلة، تكشف عن دلالتيها؛ التاريخية المعاصرة للكاتب، والإنسانية الخالدة، كما تكشف أيضاً عن مستواها الفني، ومدى أثرها في المتلقي.

غير أننا نشير - ههنا - إلى أن كل باب من أبواب الكتاب، احتوى عدداً من الحكايات أو الأمثال الحيوانية، التي تشكل جزءاً من الحكاية الرئيسة للباب، إذ كان أغلبها متولداً من رَحِم الحكاية الرئيسة وناجماً عنها، فهي إما تأتي برهاناً على قولٍ ما، أو تفسيراً أو تأويلاً لما يهدف إليه المبدع، أو سرداً لمادة أدبية أو تعليمية، كبعض الحِكم والأمثال والوصايا؛ أي إن ثمة تداخلاً بين الحكايات، دون انقطاع يضر بوحدتها البنيوية الفكرية المحكمة، وكأنما هي حلقات في سلسلة مترابطة. ومن الأمثلة على ذلك: باب (الأسد والثور)، وباب (البوم والغربان)، وغيرهما.

وأخيراً، لعل فيما حفل به الكتاب، من حِكم ومواعظ وأقوال ووصايا زخرت بها القصص خير مثال على إنسانية الكتاب وعالميته، وما ظفر به من ترجمات عديدة، شملت جُل لغات العالم، إن لم نقل كلها، إذ إن ميزة هذا الفن تبرز بشكل جلي في أن مقاصده، أو وظائفه السياسية والتربوية والاجتماعية والجمالية والفنية، تصبح، في كثير من الأحيان، لكل زمان ومكان. فالقضايا السياسية التي تم تناولها، كالعدل والإنصاف، والظلم والاستبداد، والحق والفضيلة، والحذر والريبة وغير ذلك، ذات طابع إنساني عام، لا تنحصر فائدته في زمن كتابته، وإن كان موظفاً للإصلاح السياسي في عصر مبدعه، بيْد أنه قابل للتأويل والتفسير في كل وقت وحين. أضف إلى ذلك الرموز الحيوانية – في كثير من الأحيان – مرتبطة بدلالات معينة، عند كثير من الشعوب والحضارات، باعتدادها إرثاً شعبياً إنسانياً مخزوناً في الذاكرة الشعبية، كرمز الحمار للبلادة والغباء، والأسد للقوة وشدة المواجهة والصلابة، والثعلب للمكر والدهاء، والنمر للشراسة، والذئب للغدر والخديعة، ومن هنا يُضرب المثل القائل: (من استرعى الذئب ظَلَم)[47]، لمن يولّي غير الأمين.

ومما تجدر الإشارة إليه أن هذه الحِكم السياسية التي يزخر بها الكتاب، كانت مادة خصبة، ومرعى ممرعاً، لمصنّفي المصادر التراثية، كابن قتيبة الدينوري (ت 276هـ)، الذي نهل من معين (كليلة ودمنة) في كتب السلطان، والحرب، والسؤدد، وغيرها، من كتابه الموسوعي: (عيون الأخبار) وحذا حذوه آخرون. كما كانت هذه الحِكم من الأزواد الثقافية التي ينبغي لمن يروم الكتابة في دواوين الدولة أن يلم بها. وكانت هذه الحِكم أيضاً منهلاً عذباً لكتّاب السياسة – فيما بعد – أي لمن ألّف في (السياسة الملوكية أو السلطانية)، كالماوردي (ت 450هـ) في كتابه: (الأحكام السلطانية والولايات الدينية) وكتابه: (تسهيل النظر وتعجيل الظفر في أخلاق المَلِك وسياسة المُلْك)، والطرطوشي (ت 520هـ) في كتابه: (سراج الملوك) وابن الأزرق (ت 896هـ) في كتابه: (بدائع السّلك في طبائع المُلْك) وغيرهم كثير.

ومن أمثلة هذه الحِكم والأمثال السياسية في كتاب (كليلة ودمنة) قوله: «وقد قالت العلماء: أربعة لا ينبغي أن تكون في الملوك: الغضب؛ فإنه أجدر الأشياء مقتاً، والبخل؛ فإن صاحبه ليس بمعذور مع ذات يده. والكذب؛ فإنه ليس لأحدٍ أن يجاوره. والعنف في المجاورة؛ فإن السفه ليس من شأنها [الملوك]»[48]. وقوله: «العاقل يُصانع عدوه إذا اضطر إليه؛ فيُظهر له وُده ويُريه من نفسه الاسترسال إليه، إذا لم يجد من ذلك بُداً، ويعجّل الانصراف عنه، إذا وجد إلى ذك سبيلاً»[49]. وقوله: «مَن غالب الملك الحازم الأريب المصنوع له، الذي لا تُبطره السراء، ولا يدهشه الخوف، فإن حينه يجدر به»[50].

وصفوة القول: إن القص على لسان الحيوان، والإفادة منه سياسياً كرمز يشي بالمرموز إليه، وستار يشف عما وراءه، كان ظاهرة فنية جديدة في العصر العباسي، من حيث كونها عملاً قصصياً متكاملاً، ومدوّناً في الوقت ذاته، فضلاً عن كونه مذهباً، أو اتجاهاً، اتبع سننه كثير من الكتّاب في هذا العصر، وساروا على غراره، كسهل بن هارون (ت 215هـ)، وعلي بن عبيدة الريحاني (ت 219هـ)، وعلي بن داود المعروف بكاتب زُبيدة (ت نحو 230هـ)، وغيرهم. إلا أن ابن المقفع هو أول من سلك هذه الشعاب العذراء، ووطّأ أكنافها، وأخذ بزمام القافلة، في مسالك كثيرة العِثار – وأعني ميدان السياسة وأهوالها – فهلك بعد أن استبان لها سواء السبيل.

الحواشـــي

1) مجمع الأمثال، تح: جان توما، دار صادر، بيروت، ط 1، 1422هـ/2002م، 95/2.
2) هلال، محمد غنيمي: الأدب المقارن، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط 5، د.ت، ص 182.
3) خورشيد، فاروق: أديب الأسطورة عند العرب، سلسلة عالم المعرفة (284)، الكويت، 2002م، ص 98.
4) مجمع الأمثال 3/35-36.
5) انظر: بحث محمد رجب النجار: حكايات الحيوان في التراث العربي، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج 24، العددان الأول والثاني، 1995م، ص 208.
6) مقدمة ابن خلدون، تصحيح وفهرسة: أبو عبد الله السّعيد المندوه، مؤسسة الكتب الثقافية – بيروت، والمكتبة التجارية – مكة المكرمة، ط 3، د. ت، 305/1، وانظر: مروج الذهب للمسعودي، تعليق: سعيد اللحام، دار الفكر، بيروت، ط 1، 1421هـ/2000م، 265/1-267.
7) مجمع الأمثال 110/1.
8) حميدة، عبدالرزّاق: قصص الحيوان في الأدب العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت، ص 38، 41.
9) ضحى الإسلام 232/1.
10) كليلة ودمنة، تح: عبدالوهاب عزّام، دار المعارف بمصر، ط 3، 1986م، ص 3. ونظراً للاختلاف بين الطبعات، سنعتمد غير طبعة من (كليلة ودمنة)، ونشير إلى ذلك عند التوثيق.
11) انظر: مقدمة عبدالوهاب عزّام للكتاب، ص 35-36، 47. وقصص الحيوان في الأدب العربي، ص 114-118. والخراساني، محمد غفراني: عبد الله بن المقفّع، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1965م، ص 214-218، 240-248.
12) انظر: الحاشية السابقة (11).
13) الجابري، محمد عابد: العقل السياسيّ العربيّ، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 4، 2000م، ص 341.
14) كليلة ودمنة، ص 12 (طبعة عزّام).
15) المرجع نفسه، ص 48.
16) المرجع نفسه، ص 48.
17) كليلة ودمنة، بعناية: محمد حسن نائل المرصفي، دار المسيرة، بيروت، ط 4، 1401هـ/ 198م، ص 66.

18) كليلة ودمنة، ص 78 (طبعة المرصفي).
19) أمين، أحمد: ضحى الإسلام 229/1.
20) الفهرست: ضبطه وشرحه: يوسف علي طويل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 2، 1422هـ/ 2002م، ص 477. وانظر: حكايات الحيوان في التراث العربي، مجلّة عالم الفكر، ص 195.
21) انظر: ضحى الإسلام 219/1.
22) الأخبار الطّوال، تح: عبدالمنعم عامر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط 1، 1960م، ص 86.
23) كليلة ودمنة، ص 49 (طبعة المرصفي).
24 و25) كليلة ودمنة، ص 288 (طبعة المرصفي).
26) المصدر نفسه، ص 29.
27) انظر: الشيخ موسى، عبدالله: الكاتب والسلطة، ترجمة بشير السباعي، دار مصر العربية، القاهرة، 1999م، ص 46.
28) ضحى الإسلام 218/1-219.
29) كليلة ودمنة، ص 45، (طبعة المرصفي). السَّورة من السلطان: سَطْوَتُه، ومن الغضب: شدِّته وحدِّته وهِياجُه.
30) مروج الذهب 320/3.
31) انظر: العقد الفريد، تح: أحمد أمين ورفيقيه، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت، 96/4.
32) مروج الذهب 302/3-317.
33) ابن الأثير، عزّالدين: الكامل في التاريخ، دار صادر، بيروت، 1402هـ/1982م، 477/5.
34) خورشيد، فاروق: أديب الأسطورة عند العرب، ص 102.
35) الوزراء والكتَّاب، تح: مصطفى السقا ورفيقيه، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، ط 1، 1357هـ/1938م، ص 103-107.
36) أمراء البيان، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط 2، 1367هـ/ 1948م، 126/1.
37) مقدمة عبدالوهاب عزّام لكليلة ودمنة، ص 14.
38) كليلة ودمنة، ص 189-190 (ط. عزام).
39) المصدر نفسه، ص 29-30 (ط. المرصفي).
40) المصدر نفسه، ص 40.
41) ابن الطقطقا، محمد بن علي: الفخري في الآداب السّلطانية، دار صادر، بيروت، د.ت، ص 155-156. ويَشْنَاك: يبغضك.

42) الجهشياري: الوزراء والكتاب، ص 120 وما بعدها. وابن الطقطقا: الفخري، ص 175-176.

43) الوزراء والكُتّاب، ص 129.

44) الأدب المقارن، ص 180.

45) كليلة ودِمنة، ص 123 (ط. عزام). والعَشْوَةُ: الظُّلْمَةُ، وركوب الأمر على غيرِ بيان.

46) المصدر نفسه، ص 147-148.

47) الميداني: مجمع الأمثال 368/3-369. وفيه أنّ معناه: «ظَلَم الغَنَمَ، ويجوز أن يُراد ظلم الذّئب، حيث كلّفه ما ليس في طبعه».

48) كليلة ودِمنة، ص 42-43 (ط. المرصفي).

49) المصدر نفسه، ص 235 (ط. عزام).

50) نفسه، 172 (ط. عزام). والحَيْن: الهلاك، والمِحنة.

المصادر والمراجع

- **ابن الأثير**، عزّ الدين: **الكامل في التاريخ**، دار صادر، بيروت، 1402هـ/1982م.
- أمين، أحمد: **ضحى الإسلام**، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط 1357،3هـ/1938م.
- **الجابري**، محمد عابد: **العقل السياسيّ العربيّ**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 4، 2000م.
- **الجهشياري**، ابن عبدوس: **الوزراء والكتّاب**، تح: مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط 1، 1357هـ/1938م.
- **حميدة**، عبد الرّزاق: **قصص الحيوان في الأدب العربيّ**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د. ت.
- **الخراساني**، محمد غفراني: **عبدالله بن المقفّع**، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1965م.
- **ابن خلدون**، عبدالرحمن: **مقدّمة ابن خلدون**، تصحيح وفهرسة: أبو عبدالله السعيد المندوه، مؤسسة الكتب الثقافية ـ بيروت، المكتبة التجارية ـ مكّة المكرّمة، ط 3، د.ت.
- **خورشيد**، فاروق: **أديب الأسطورة عند العرب**، سلسلة عالم المعرفة (284)، الكويت، 2002م.
- **الدّينوري**، أبو حنيفة: **الأخبار الطّوال**، تح: عبدالمنعم عامر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط1، 1960م.
- **الشيخ موسى**، عبدالله: **الكاتب والسّلطة**، ترجمة: بشير السباعي، دار مصر العربية، القاهرة، 1999م.
- **ابن الطقطقا**، محمد بن علي: **الفخري في الآداب السلطانية والولايات الدينية**، دار صادر، بيروت، د.ت.
- **ابن عبد ربّه**، أحمد بن محمد: **العقد [الفريد]**، شرحه وضبطه: أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، د. ت.
- **كرد علي**، محمد: **أمراء البيان**، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط2، 1367هـ/1948م.
- **المسعودي**، علي بن الحسين: **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، تعليق: سعيد اللّحام، دار الفكر، بيروت، ط 1، 1421هـ/2000م.
- **ابن المقفّع**، عبدالله: **كليلة ودمنة**، تح: عبدالوهاب عزّام، دار المعارف بمصر، ط 3، 1986م.

* وبعناية: محمد حسن نائل المرصفي، دار المسيرة، بيروت، ط 4، 1401هـ/1981م.

- **النّجار**، محمد رجب: «**حكايات الحيوان في التراث العربي**»، ضمن مجلة: عالم الفكر، الكويت، المجلد (24)، العددان الأول والثاني، 1995م.
- **ابن النديم**، محمد بن أبي يعقوب إسحاق: **الفهرست**، شرحه وضبطه: يوسف علي طويل، وصنع فهارسه: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1422هـ/2002م.
- **هلال**، محمد غنيمي: **الأدب المقارن**، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، ط 5، د. ت.



اشتغالات المعنى في اللغة العربية بين الفصحى والعامية

محمد السموري(*)

في اللغة: شغل، والجمع أشغال، وشغول، قال ابن قتادة:

وما هجر ليلى أن تكون تباعدت   عليك ولا أن أحصرتك شغول

وقد شغله: يشغله، وأشغله، واشتغل به، ورجل مشتغل، وشغل: شاغل على المبالغة، مثل ليل لائل، قال سيبويه: هو بمنزلة قولهم هم ناصب وعيشة راضية، واشتغل فلان بأمره فهو مشتغل وجمع الشغلة: شغل وهو البيدر[1] أما اشتغال فتجمع على اشتغالات.

ومن اشتغالات مفردة (معنى) التأويل: الذي يعنى بباطن اللفظ، والتفسير الذي يطلق على بيان وضع اللفظ حقيقة ومجازاً وتعني مفردة فسّر: الكشف، والتأويل أحد قسمي التفسير، ذلك أنه رجوع عن ظاهر اللفظ وآل مشتقة عن رجع، إذاً كل تأويل هو تفسير، وليس كل تفسير تأويل، ولهذا نقول: تفسير القرآن، أما تأويل المعنى فله ثلاثة أقسام:

(*) كاتب وباحث سوري.

القسم الأول: فهو الذي يفهم منه شيء واحد، وأكثر ما يعنى بالأشعار.

القسم الثاني: فيفهم منه الشيء وغيره، وهو قليل الوقوع، ومن أظرف التأويلات المعنوية كونه يفيد بدلالة المعنى وضده بنفس الوقت، ومثله قول رسول الله صلى الله عليه وسلم: إن لم تستح فافعل ما شئت.

القسم الثالث: فيعطي عادة معنيين أحدهما حقيقي والآخر مجازي كما يعرف مفهوم الترجيح الذي يقع بين معنيين يدل عليهما لفظ واحد إما أن يكون حقيقة أو مجازاً أو كلاهما(2) وفي العربيّة ألفاظ تتضمن من المعنى ما لا تتضمنه أخرى، مما يجوز أن يستعمل في مكانها ومنها المجاز والحقيقة، ومثالها ألفاظ القرآن الكريم، الكلام الجامع حيث لا يمكن أن يحل محل المفردة القرآنية تعبير آخر يؤدي نفس الغرض ومنه كلام النبوة، فالرسول الكريم قد بلغ مجامع الكلم.

من اشتغالات المعنى في جدل الفصحى والعامية:

مما لا شك فيه أن اللغة العربيّة الفصحى أمست اليوم حبيسة دفّات الكتب والمطبوعات وباتت لا ينطق بها إلا في وسائل الإعلام ومنابر الخطابة وقاعات الدرس، بمعنى أنها أصبحت لغة الرسميّات فحوّلتها هذه الظاهرة إلى لغة تستخدم على حرج في الحياة العادية اليومية، فغالبا ما ندهش لمتحدث بالفصحى في سهرة أو مقهى، وأعظم من هذا أننا نلمزه بخبث أو نعيب عليه ذلك، وكثيراً ما نتغاضى عن أغلاط المتحدثين – حتى الرسميّين – ونسوّغ لهم، لأننا بذلك نسوّغ لأنفسنا هذه الأغلاط أو نخضع لها – على الأقل – بحكم العادة والعرف السائد، ولا نكاد نتساءل لمرة ما سبب استهجاننا للغة الفصحى؟ وغربتها فينا أو غربتنا عنها، وما العمل؟ أعتقد أنه سؤال مشروع ويفرض نفسه بحكم أننا نعيش حالة ازدواجية لغوية تهدد عروبتنا قبل كل شيء ومن أرضيّة أننا لا يمكن أن نقيم علاقة بين الأصل

العرقي لشعب ما وبين اللغة التي ينطق بها، برهاننا على ذلك اندثار اللغة الحورية في سوريا بعد زوال الدولة الميتانية، فنزعم أنّ التهديد لغوياً قبل أن يكون انتمائياً، فنقرر أن اللغة العربيّة تنتسب إلى مجموعة لغوية تكونت في الألف الرابع قبل الميلاد، فأطلق عليها خطأ أسم اللغات الساميّة، وأعتبر هذه التسمية تهديدا لعروبتنا في لغتها، وهي تسمية سياسية نادى بها الباحث النمساوي (شلوتسر) عام 1781م معتمداً على سفر التكوين في تكوين التسمية، الذي قسم الشعوب والأقوام لاعتبارات سياسية تبعاً لموقفها من أهل التوراة، وهي تسمية مرفوضة علمياً كون نظرية وحدة السلالة خاطئة ومرفوضة في جميع الدراسات الإناسية المعاصرة مما حدا بالدكتور محمد محفل – من جامعة دمشق –لإعلان دعوته لإطلاق تسمية العربيّة بدلاً عنها احتكاماً للعلم، وحسماً للاستعمال الأسطوري، سقنا هذا التوضيح للوصول إلى حقيقة تهديد لغتنا في اسمها أولاً، ونشأتها وعراقتها وانتسابها ثانياً، قبل أن ندخل في الجدل الداخلي للغة العربيّة الفصحى مع العاميّة، إن جاز تسمية العاميّة (لغة)، أو جدلها مع اشتقاقاتها المشوهة عنها، العاميّة، المحلية، الشعبية، المحكية، اللهجات،... هذه التي أسماها اللغويون باللغة الهابطة إلى الدرجة الثالثة، كونها غريبة التراكيب والمفردات، وزعموا أنها لا تنتمي إلى لغتنا العربيّة ولعلهم يقصدون بالدرجة الثانية إذاً لغة الجرائد التي ذكرها أمين واصف بك بقوله: لغة اليوم لغة وسط بين العربيّة الوحشية (الأولى) وبين العاميّة (الثالثة) أعني أن العرب نزلوا بالفصحى قليلاً ورفعوا العاميّة كثيرا، فكانت لغة، الجرائد، فهي لغة اليوم ولغة المستقبل. أما عن تسمية العاميّة لغة فقد ورد لدى المازني أن اللغة العاميّة تحتاج إلى ضبط وإصلاح وتوسيع وإغناء الألفاظ الأعجمية. ويرى عبدالواحد وافي: أنها لغة فقيرة في مفرداتها ولا يشمل متنها على أكثر من الكلمات الضرورية للحديث العادي، وهي مضطربة في قواعدها وأساليبها ومعاني ألفاظها وتحديد وظائف الكلمات في جملتها. وقد عاب الدكتور جميل علوش على العاميّة،

قبولها الدخيل المولّد، واقتراف اللحن، وضعف التأليف، ومخالفة القياس، والاختلال بنطق الكلمات اختلاساً أو حذفاً، والتصرف بحركات بناء الكلمة، وتسكين أواخر الألفاظ، وإلغاء الأعراب إلغاءً تاماً، ولا يرى نصر الدين البحرة، وعبر كتاباته المتواصلة عن معارك الفصحى والعاميّة، مستقبلاً للعاميّة حيث كانت باستمرار حالاً طارئة تعكس واقعاً ثقافياً واجتماعياً وسياسياً معيّناً، وجد في عهود الانحطاط، أما اليوم فوتائر التطور الاجتماعي آخذة في الارتفاع، واطراد التقدم الثقافي لابد أن يؤدي إلى تقليص الرقعة التي تحتلها العاميّة. أما الدكتور هشام أبو قمرة، فيذهب إلى اعتبار العاميّة قضية سياسية وفكرية، أصبح منذ مطلع القرن التاسع عشر لها دعاة يضعون لها الأسس ويعملون من أجلها ويؤلفون فيها وأكثرهم من المستشرقين، أما عناية الدول الأوربية بها فلغاية تكوين القناصل، وان اقترنت الحركة الاستعمارية بالدعوة إلى اللغة العاميّة، لتفرقة البلدان العربيّة. وما يؤكد هذا هو دعوة الانكليزي وليام ولكوكس 1926م إلى الاستغناء عن العربيّة الفصحى، وقام بترجمة الإنجيل إلى العاميّة المصرية، وكذلك اقتراح عبدالعزيز فهمي باشا عام 1944م بكتابة اللغة العربيّة بحروف لاتينية تيمناً بما فعله الأتراك، متناسياً أنهم قطعوا صلتهم بماضيهم المتواضع، فهل يمكن للعرب قطع صلاتهم بتراثهم العظيم وماضيهم المديد؟ كما يكمن وراء دعوته هذه تأسيس لغة منفصلة في كل قطر عربي مثل ما حدث للغة اللاتينية التي تفرعت إلى لغات متعددة – كما نعلم – لكنها اندثرت كلغة. أم أما المتفائلون: فيتصدرهم محمد كرد علي الذي يعتقد أنه لا يمضي قرن أو قرنان حتى تتوحد اللهجات العاميّة؛ لأن الفصحى آخذة بالتغلب عليها، ووضع شرطاً أساسياً لذلك، هو أن تدرس جميع العلوم العالية باللغة العربيّة فتحسن دراستها. وافقه بذلك زهير حطب بأن لاعتقاده إن أفضل أسلوب يساعد على تحقيق التقارب الاجتماعي والتماسك الوطني هو اعتماد اللغة الأم في التدريس. وهي نظرية ابن فارس المتوفى عام

395للهجرة التي تفيد أن اللغة تؤخذ اعتياديا، وتؤخذ سماعاً من الرواة والثِقات، وتؤخذ تلقنا، ومن ملقنة لعل المستشرق الألماني (بيتر بنتشيد) وضع يده على المشكلة الأساسية للازدواجية اللغوية، فقال: هي الأمية. فإذا علمنا أن ستين مليون ملون أميين وتسعة ملايين طفل دون تعليم ابتدائي أساسي إضافة إلى مائة وخمسين مليوناً دون تعليم ثانوي في الوطن العربيّ ندرك تماماً ما سبب انتشار العاميّة وما المصادر الرئيسية لإمدادها. أما نظرية جبران فتقول: إنّ اللهجات العاميّة تتحوّر وتتهذب، ويدلك الخشن فيها فيلين، ولكنها لا تغلب الفصحى، لكنه لم يبين كيف يدلك هذا الخشن؟ كما فعل عيسى المعلوف، الذي دعا المحافظين على أساليب اللغة الفصحى إلى البقاء عليها لتستظهر على العاميّة. والمنحى الثالث في جدل الفصحى والعاميّة ما نسميه بالتوفيقية التي ظهرت لدى خليل كلفت، حيث يرى: إن العاميّة فصحى أيضاً؛ لأن لها قواعدها ونظامها الصوتي والصرفي والنحوي، وهي سليمة بمعاييرها الخاصة ولا توجد اختلافات كبيرة بين العاميات العربيّة وهي بالتالي لهجات متنوعة للغة عربيّة واحدة، وهذه اللغة الواحدة عنصر توحيدي مهم في تكوين الثقافة العربيّة ويعترض خليل كلفت على استخدام كلمة «الفصحى» للتعبير عن لغة الكتابة، ويقول: إنّ الفصاحة هي شأن كل لغة، فالعاميّة فصيحة، لأنها تحكمها قوانين لغوية، ولأنها لغة حية ومفهومة وواضحة، من قبل المتكلمين بها والفصحى لا تستخدم في الاتصال اليومي، بالرغم من كونها لغة الثقافة والفكر والتراث والمناسبات الرسمية. وذهب علي صبري فرغلي إلى أبعد من ذلك، حين وضع الخصائص اللغوية المتشابهة بين الفصحى والعاميّة، وذكر من أهمها خاصية الاشتقاق من الجذر، ووجود الأصوات المفخّمة، واستخدام التمايز الصوتي للتفرقة بين الكلمات، والاعتماد الأكبر على الصوائت للتعبير الدلالي والاشتراك في إمكانية حذف ضمير الفاعل، والعاميّة والفصحى تستخدمان الإضافة، الضمائر، وحروف الجرّ، واشتراكهما في كثير من الجذور والكلمات وصيغة اسم الفاعل واسم

المفعول، واستخدام الضمير العائد في الجمل الموصولة، وعند تقديم المركبات الاسميّة، ومضى يعدد من الصفات المشتركة، ظننت أن عامية الرجل فصحى، وأنه لا يكاد يميز بينهما وأذكّر بأهّم خاصّية للعاميّة تنسف ما ذهب إليه وهي استخدامها اللواصق بلا جذور، كما أذكّر بما سلف من آراء للباحثين والمختصين آنفاً.

عوامل نشوء العاميّة:

العاميّة: هي اللحن في القول: حسب تعريف الراغب الأصفهاني، وحرف الكلام عن سننه الجاري إمّا بإزالة الإعراب، أوالتصحيف[3]، ففي مقدمة ابن خلدون وردت إشارات عن فن التوشيح، لدى الأندلسيين، الذي استحدثت عنه العامّة فن الزجل الذي نظم بلغتهم الحضرية من غير أن يلتزموا فيها إعراباً.

العامل الأهم لنشوء العاميّة، هو عامل تاريخي يتمثل بالأثر الذي تركته القبائل في اختلاف لغاتها في الفصحى، نتيجة اختلاف الزمان والمكان، وانتشار القبائل في أطراف الجزيرة العربيّة، الأمر الذي أبقى في كل لهجة شيئاً من تراثها القديم، فلغة حمير الممزوجة بالعدنانية، غير لغة ربيعة، من حيث التعريب والهيئة والإبدال وأوجه الإعراب والبناء، وهذا ما ترك آثاراً لازالت تنسب إلى العاميّة، إن إختلاف لهجات القبائل وأثره كان سبباً لنشوء العاميات العربيّة، يتمثل هذا الاختلاف بظاهرة إبدال الهمزة عينا في لغة تميم وقيس (مثل أنت وعنت) وإخفاء قضاعة لبعض الحروف في الكلام وقلبها الياء الأخيرة جيماً، وإبدال الحاء عينا في لغة هذيل، وقلب لام التعريف ميماً عند حمير، وكسر تاء المضارعة في بهراء، وقلب السين المتطرفة تاء عند أهل اليمن، وظاهرة ما يعرف بالاستنطاء، أي قلب العين الساكنة قبل الطاء نوناً. يقولون (أنطي) في أعطي وهي لغة سعد بن بكر وهذيل والأزد وقيس والأنصار، وهي اليوم لغة معروفة في الجزيرة السورية.

ويرى البعض أنه مهما تتطور اللهجات العاميّة، فإنها متفرعة حتماً عن الفصحى ومتأثرة بها، وإن كانت أحيانا تشويها وتحريفا، فالكلمة الفصيحة رجل تستخدم في العاميّة راجل ورجّال وريال، وعبارة من أين تصبح: منين، ومن وين وهكذا. وفريق آخر من الباحثين وجد في العاميات أكثر فصاحة مما نعده فصيحاً، فكلمة خشَّ بمعنى دخل، ونشَّ بمعنى طرد، ودبق بمعنى لصق، وحاش بمعنى قطف، وشاف بمعنى رأى، وعشم بمعنى طمع، ومره بمعنى زوجة والعجيُّ فاقد أمه، والقائمة تطول. وقد عمل الباحث هشام النحاس على إصدار معجم بهذا الخصوص أسماه (معجم فصاح العاميّة) سنة 1997م في بيروت، كما عرفت عدة معاجم تعنى بشأن فصيح العامة كمعجم الفاخر للمفضّل بن سلمة بن عاصم المتوفى سنة 291 للهجرة ومعجم (بحر العوّام فيما أصاب فيه العَوام) لابن الحنبلي رضي الدين محمد ابن ابراهيم بن يوسف المتوفي سنة 971 للهجرة، كما صدر في بيروت معجم فصيح العامة. وقاموس المصطلحات الشعبية. وصدر معجم الألفاظ العاميّة ذات الحقيقة، والأصول العربيّة للدكتور عبدالمنعم سيد عبدالعال في القاهرة سنة 1971م. ولكن الأمر لم يعد يقتصر على اللهجات العاميّة التي لا تعدو أن تكون لهجات عربيّة تتفاوت وتختلف في بعدها وقربها من الجذر اللغوي السليم، وتظل أبداً متصلة بالفصحى، كونها ليست ظاهرة طارئة محدثة، بل هي ظاهرة طبيعية وموجودة في كل اللغات الحية، لكن بنت الشاطىء الدكتورة عائشة عبدالرحمن[4] ترى أن الاستعمار استغلّ هذه الظاهرة الطبيعية ليحارب الفصحى بلهجاتها المتعددة، وقد وجد في اختلاف اللهجات الإقليمية ذريعة للقضاء على اللغة الواحدة المشتركة، وقد سارت هذه الحملات في اتجاهين: فمن ناحية تكشف عن جمود الفصحى وتعقدها وبداوتها وتخلفها عن حاجة العصر وتلقي عليها مسؤولية تخلفنا وانحطاطنا، ومن ناحية ثانية تدعو للعامية وتضيف إليها مزايا من الفصاحة والسهولة والمرونة وترى فيها الوسيلة لتثقيف جماهير الشعب وتعليم الأميين،

وهذه الحملات بدأت إثر فترة الاحتلال التركي، حيث انحدرت اللغة إلى غاية من السقم والضعف، وفيما بعد كانت الجزائر ومصر حقلاً لتجربة الغزو اللغوي في قلب المغرب العربيّ ومشرقه، ففي عام 1880م وضع المستشرق (ولهلم سبيتا) كتابا في قواعد اللغة العربيّة العاميّة في مصر تنبأ فيه بموت الفصحى، وفي عام 1926م نشر وليم ولكوكس رسالة ادعى فيها أن سوريا ومصر وشمال أفريقيا تتكلم البونية لا العربيّة، وجند لدعوته الأستاذ سلامة موسى ومجلتي الأزهر والرسالة، ودعا إلى نبذ الفصحى التي ورثناها من البدو في عصر الناقة عبر كتابه (البلاغة العصرية واللغة العربيّة).

وبعد: فإن الشقة بعدت بين الفصيحة والعاميّة، نتيجة تلكؤ تعلم الفصحى وتعليمها فالعاميّة سائدة في المدارس والجامعات والمؤسسات الرسمية والخاصة، وإن المدرّسين يعانون من شرخ في اعتزازهم باللغة العربيّة الفصيحة فهم يلجؤون إلى الفصيحة في القراءة والكتابة وإلى العاميّة في المحادثة الشفوية والحال - كما يقال - أن هناك شرخاً في الشخصية الثقافية العربيّة، يؤثر تأثيراً مباشراً وأساسياً في علاقة العربيّ بلغته وأمته ويبدو ذلك جلياً في التعليم والنصوص المكتوبة والمنطوقة، وقد برزت دعوات عديدة لتيسير النحو العربيّ لتيسير تعليم اللغة، منذ اللجنة التي شكلتها وزارة المعارف المصرية عام 1928م، إلى جهود مجمع اللغة العربيّة في المؤتمر الثقافي العربيّ الأول عام 1947م ومؤتمر اتحاد المجامع اللغوية العربيّة الأول في دمشق عام 1956م وندوة الجزائر 1976م.

لازالت قضية تيسير العربيّة ومازالت غولاً يتربص بالفصحى، فهي قديمة العهد، زاحمت الفصيحة حيث اختلط العرب بالأمم الأخرى إثر الفتوح، وسميت آنذاك باللحنو ولم تكن مظاهر اللحن عمّا نعرفه اليوم من إسقاط حركات الإعراب، وترك التصريف، وتحريف أصوات وحركات عن معانيها ومخارجها وإسقاط ألفاظ لها بدائل فصيحة، وانحرافات نحوية وصرفية كصرف الممنوع وتسهيل المهموز وتعدية اللازم ونقل الجموع من

صيغة إلى أخرى. فاستمع إلى المذيعين والمذيعات يقفون على أواخر الكلمة بالساكن ويتعثرون في ضبط عين المضارع وفي نطق الأحرف اللثوية.

ويرى آخرون بأن الازدواجية اللغوية تاريخية، وليست شيئاً طارئاً، وأننا لا نخاف العاميّة، ولجأ رواد القصة والرواية إلى لغة وسط سماها زكريا الحجازي (اللغة الديمقراطية)، وسماها توفيق الحكيم (اللغة الثالثة) وسماها عيسى عبيد (اللغة المتوسطة). ثم دعا الرواد، أن الجملة الحوارية لا تستمد قيمتها الجمالية من ذاتها بقدر ما تستمدها من وظيفتها في الكشف عن الشخصية، وصدى لحدث فيها وعلاقتها ببقية الشخصيات ومن ثم عادوا إلى استعمال الفصيحة في الحوار. لقد خرج الغرب علينا بمقولات، مثل: اللغة العربيّة ليست لغة علم ولا تواكب العصر، والتراث العربيّ كتب صفراء لا تفيد الإنسان العصري، وأخذت موضة استعمال الحرف اللاتيني في الكتابة العربيّة تبرز، واستفحل استعمال العاميّة تحت تشجيع المستشرقين بهدف إحداث فراغ ثقافي في المنطقة العربيّة يتواكب مع تمزق سياسي مزرٍ إلى جانب عدم تحقيق تقدم يقدم فعلي في البنية الاجتماعية على صعيد الديمقراطية[5].

نحن نحتاج إلى تحليل نقدي علمي موضوعي لمفهوم العرب للتطور اللغوي ونعي اللغة على أنها ظاهرة اجتماعية تنمو وتتطور، وأن خصوم اللغة العربيّة هم الذين أحاطوا تلك اللهجات البائدة بالكثير من القيمة والأهمية والخطورة، وثمة وعي لهذه النوايا كفيل بإسقاط كل الرهانات على مستقبل العاميّة ذلك أن بدء انحرافها عن الفصحى لا يكاد يتجاوز العصر الراشدي بكثير أعني منذ وضع أبو الأسود الدؤلي أصول النحو بأمر علي بن أبي طالب إثر ملاحظته بادرة التغيير في الكلام عند الناس، وهذا مؤشر مهم برأينا، يقودنا إلى الاعتقاد بلا تاريخية العاميّة، وبذلك تغدو بلا تاريخ ولا مستقبل.

من اشتغالات المعنى في نوادر الأعراب اللغوية:

للأعراب – سكان البادية – فضل في إبداع العديد من المعاني وقد اعتمدت في المعاجم اللغوية على أنها فصيحة وقد استشهد بها علماء اللغة، نذكر منها ما هو متداول، والذي عرف وانتقل، أو بقي تداوله بالتواتر، وقد شاع صيتها على أنها من كلام العامّة، ومن هذه الألفاظ على سبيل المثال لا الحصر.الشُّكْبانُ[6] ثوبٌ يُعْقَدُ طَرَفاهُ من وراءِ الحِقْوَيْن، والطَّرَفانِ في الرأْس، يَحُشُّ فيه الحَشَّاشُ على الظَّهْرِ، ولايزال عرب الجزيرة السورية يعرفون الشُّكْبانُ، فإلى وقت ليس بالبعيد كانت النساء يَحُشُّ فيه، أو يحملن فيه أطفالهن على ظهورهن، ويقال له أيضاً (الكرزل) ومن ضروبه (البشمالة) وهي قطعة قماشية تربط إلى النطاق (المحزم) من الأمام تضعها النساء أثناء قطاف القطن ليجمعنه فيها زَرد[7] أَي لين سريع الانحدار الازدرادُ الابتلاع الـمَزْرَدُ بالفتح الحلق الـمَزْرَدُ البُلْعُوم وهي كلمة نهر للحمار خاصة، فإذا ما أنتهر الأعرابي حماره فيصيح (الله يجعلك بالزرد) ولعله مرض للحمير خاصة، ربما يصاب بسوء في الابتلاع، وقولهم : ما أَدري أَين طَسَّ[8]، ولا أَين دَسَّ، ولا أَين طَسَمَ، ولا أَين طَمَس ولا أَين سَكَعَ، كله بمعنى أَين ذهب وطَسَّ هذه لازالت مستخدمة لدى الجزريين يريدون بها ذهب بلا وجهة محددة أما طمس فللدلالة على الغطس في الماء. سَبَّعَ[9] اللَّه لفلان تَسْبِيعاً وتَبَّع له تَتْبيعاً، أَي تابع له الشيء بعد الشيء، وهي دعوة تكون في الخير والشر والعرب تضع التسبيع موضع التضعيف وإن جاوز السبع والأَصل قول اللَّه عزّ وجلّ كمثل حبة أَنبتت سبع سنابل في كل سنبلة مائة حبة. والتسبيع شتم للرجل لدى الجزريين والمسبَّع هو النجس وسبَّع الماعون النجس، غسله بالتراب سبع مرات، وعند العد لا يلفظون العدد سبعة فيبدلونه بكلمة سمحه اتقاء الشتيمة أو تطيراً منه[10] ومن طرائفهم اللغوية قولهم: حِمارٌ مَضْبُوعٌ[11] ومَخْنُوقٌ ومَذْؤوبٌ أَي به خناقة وذِئْبَةٌ، وهما داءَانِ، ومعنى المَضْبوعِ دعاءٌ عليه أَن تأْكلَه الضَّبُع، والرجل المضبوع هو الخائف.

ومن طرائف الأعراب التي تعد من العاميّة وما هي كذلك قولهم : لَطَعْتُه بالعَصا[12]، والْطَع اسمَه أَثْبِتْه، والْطَعْه، أَي امْحُه، وكذلك اطْلِسْه. ورجل لُطَعٌ: لَئِيمٌ كَلكَع. ويقول الجزريون فلان ملطّع أي قليل الحياء، واللَّطْعُ: أَن تَضْرِبَ مؤخَّر الإِنسان برجلك، تقول: لطِعْتُه، بالكسر، أَلْطَعُه لَطْعاً كما يقول الأعراب بَشَقْته بالعصا وفشَخْتُه[13]. وفي حديث الاسْتِسْقاء: بَشِقَ المسافرُ ومُنِع الطريقُ، والفشخ هو الجرح الذي تحدثه الضربة في الرأس دلَغْت[14] الطعام وذَلَغْته أَي أَكلته، ومثله اللَّغْف، الذي هو الأخذ الخاطف السريع الذي يتبعه هرب قَفا[15] أَثره أَي تَبِعَه (قال الله تعالى: ولا تَقْفُ ما ليس لك به عِلم) وعرف الأعراب بفن التقفي، ولنا شأو في عرض دراسة عن الجدل الدائر بين الأوساط المرجعية اللغوية العربيّة في موضوع الفصحى والعاميّة، لنبين دور الأعراب وفضلهم في إغناء اللغة العربيّة بالمفردات والمعاني.

وفي النتيجة نقول:

إن اعتماد تعريب المقررات الجامعية وتكريس اللغة العربيّة في تدريس جميع الموادّ وإنهاء ظاهرة الازدواجية اللغوية مع اللغات الأجنبية وتطبيق نظام التعليم الإلزامي في المرحلة الابتدائية أو الأساسية. والمثابرة على تصويب لفظ الأطفال في المنزل. ومكافحة الأمية مكافحة جدية غير استعراضية، واحتفالية ومنع استعمال العاميّة في وسائل الإعلام بأية وسيلة، وتشجيع استعمال الفصحى في المدارس والجامعات ودور الثقافة، لهي أسباب كفيلة برفع شأن لغة الضّاد اللغة المقدسة. ففي التاريخ الحديث مارس إعلام الاستشراق دوراً تخريباً لقيم الثقافة العربيّة، طالت حتى القرآن الكريم والحديث الشريف، مروراً بالشعر واللغة العربيّة لإحداث قطيعة بين أجيال الأمة وفكرها وتراثها الثقافي، وبالتالي إحداث تبعية للثقافة الغربية التي ستدخل ساحة الفعل التربوي والتثقيفي بعد إفراغ هذه الساحة من معطياتها، وصولاً إلى التشكيك بوجود أمة عربيّة واحدة وقومية عربيّة وهوية

وشخصية، حيث جعلت من تعريف الغرب لهذه المعطيات تعريفاً ينطبق على قوميتنا، فالمخططات تهدف إلى تأكيد دونية العرب بتأكيد غيابهم معرفياً، وأن الغرب يعرفنا أكثر مما نعرف عن أنفسنا، إن خصوصية الظرف الذي تعيشه امتنا العربيّة من غزو ثقافي محمول على فوهات المدافع والصواريخ العابرة والطائرات في عقر دارنا لفرض ثقافة غريبة عليا، وإلباسنا لبوساً غريباً عن قيمنا وحضارتنا وإرثنا وأخلاقنا وديننا وعروبتنا وتربيتنا وشخصيتنا الثقافي، ولما كانت مقومات هذه الشخصية برأي الدكتور (علي عقلة عرسان) هي اللغة والعقيدة والعادات والتقاليد فالغزو البربري والمغولية الجديدة الانكلوأمريكية تستهدف بالدرجة الأولى هذه الشخصية لاقتلاعنا من جذورنا القومية والثقافية، حيث يجرؤ في المستقبل (لا سمح الله) على وضع هذه الشخصية موضع نقاش ومجادلة وبحث، وبالتالي إعادة صياغة تخضع لمعيار وحيد هو معيار ينسجم مع طموحاته في المنطقة ويكفل تحقيقها، ويبدأ كل هذا بالاستهتار والتجاهل للمنظومة القيمية لهذه الشخصية. لقد قدّم لنا الغرب تجاربه السياسية والعلمية والاجتماعية ونظمه وصناعاته فبهرنا وأشعرنا بالدونية، ووصل الأمر إلى التشكيك بالعقل العربيّ وبإمكاناته وبالجنس العربيّ محدود القدرة، فخرج علينا بمقولات مثل: الفكر العربيّ تجريدي - العرب أمة بيان لا أمة برهان أي أمة كلام إنشائي - الشخصية العربيّة شخصية عاطفية. لا يحكمها العقل - العقل العربيّ والشرقي عقل روحي صوفي لا يتعامل مع المادّة، وأرض العرب لا تصلح إلا للزراعة، والعرب فيهم طبع من البدو الرّحل لا يحبون الأرض ولا يتمسكون بها. ويعتقد الدكتور (علي عقلة عرسان) العلاج لن يأتي بأن تتكرّم الثقافات الغازية وتكف بلاءها عنّا وتتركنا وشأننا، فعلى الثقافة العربيّة أن تتواصل وتتفاعل بحيوية من موقع الثقة بالنفس، فتتمثل ما تأخذ ولا تمتثل له. أن يستعيد العربيّ تواصلاً واعياً مع تراثه الثقافي ومع معطيات واقعه وعصره وليحوز خصوصيته ويكرسها في ثقافته.

المصادر والمراجع

1) لسان العرب ج 11 ص 355.
2) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، لابن الأثير الجزري، تقديم الدكتور سمر روحي الفيصل، القسم الأول، وزارة الثقافة، مختارات من التراث العربي (سلسلة 68)، دمشق، 1996.
3) قراءة المادة اللغوية على غير وجهها الصحيح الذي أراده كاتبه (التبديل) وسببه تشابه أحرف اللغة العربية. انظر حمزة بن حسن الأصفهاني: التنبيه على حدوث التصحيف مكتبة النهضة، بغداد، 1967.
4) لغتنا الجميلة، الدكتورة عائشة عبدالرحمن – بنت الشاطىء – دار المعارف، القاهرة، 1971، ط 1، 2002.
5) ثقافتنا والتحدي خطابنا وخطاب العصر، الدكتور على عقلة عرسان – اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
6) لسان العرب ج: 1، ص: 506.
7) لسان العرب ج: 3 ص: 194.
8) لسان العرب ج: 6 ص 124.
9) لسان العرب ج: 8 ص: 147.
10) راجع كتابنا فلسفة الصمت – دار المعارف – حمص 2003، ص 133.
11) لسان العرب ج: 8، ص: 218.
12) لسان العرب ج: 8 ص: 319.
13) لسان العرب ج: 10 ص: 21.
14) لسان العرب ج: 9 ص: 317.
15) لسان العرب ج: 15 ص: 194.



القناع الرامز والتناص في لامية الحطيئة

سمر الديوب(*)

نهدف من دراستنا لامية الحطيئة في الاعتذار من الخليفة عمر بن الخطاب – رضي الله عنه – إلى الكشف عن المعاني المحتجبة وراء القناع الرامز، ودراسة العلاقات التناصية التي تربطها بنص الشاعر الجاهلي عمرو بن قميئة.

والحطيئة شاعر مخضرم من فحول الشعراء ومتقدميهم وفصائحهم، متصرف في جميع فنون الشعر، من المديح والهجاء والفخر والنسيب، مجيد في ذلك أجمع – كما يصفه صاحب الأغاني[1] – أدرك الجاهلية والإسلام، وكان ممن ارتدوا بعد وفاة النبي – صلى الله عليه وسلم –.

اسمه جرول بن أوس العبسي، والحطيئة لقبه الذي غلب عليه، ولُقِّب به لقصره، وقربه من الأرض[2].

كان الحطيئة مغمور النسب، وقد عانى عقدة نقص بسبب اضطراب نسبه. فلم تكن لديه قوة وفروسية ليعوّض عن نقص في نسبه كما فعل عنترة

(*) باحث وأكاديمي سوري.

العبسي قبله، فولَّدت لديه عقدة نقصه ميلاً عدائياً، ومال إلى الهجاء فلم يترك أحداً يسلم من أذى لسانه، فقد هجا أمه وزوجها في قوله[3]:

جـزاك الـلـهُ شـراً مـن عـجـوزٍ ولـقَّـاك الـعـقـوقَ مـن الـبـنـيـنـا
تـنـحِّـي فـاجـلـسـي مـنـا بـعـيـداً أراحَ الـلـهُ مـنـك الـعـالـمـيـنـا
أغـربـالاً إذا اسـتُـودِعْـتِ سـراً وكـانـونـاً عـلـى المـتـحـدثـيـنـا
ألـم أوضـح لـك الـبـغـضـاءَ مـنـي ولـكـن لا أخـالُـك تـعـقـلـيـنـا
حـيـاتُـك مـا عـلـمـت حـيـاةُ سـوءٍ ومـوتُـك قـد يَـسُـرُّ الـصـالـحـيـنـا

كما هجا ابنه بقوله[4]:

لحـاكَ الـلـهُ ثـم لحـاك حـقـاً أبـاً ولحـاكَ مـن عـمٍّ وخـالِ

وقد نهى الإسلام عن عقوق الوالدين، لكن مرد ذلك لدى الحطيئة يعود إلى عقدة النقص التي تسبب بها نسبه. فأمه تدعى الضـرّاء كانت عند أوس بن مالك. حين مات أوس تزوجت رجلاً من عبس، مدخول النسب، لا يُعرف أبوه، وكانت أمه تخلط عليه حين يسألها عن حقيقة أبيه، فحمل في قلبه كراهية له، وجعلته هذه العقدة سلبياً حاقداً ساخطاً.

وكانوا يقولون: إن مَنْ يجترئ بالهجاء على أمه وأبيه وعمه وخاله، ثم يهجو نفسه لأهون شيء عنده أن يهجو الناس ولا يخشاهم[5].

واهتمت كتب الأدب برواية قصته مع الخليفة عمر بن الخطاب – رضي الله عنه – فقد هدده بقطع لسانه، وحبسه لما هجا الزبرقان بن بدر وقومه[6]. فقد قال له[7]:

دعِ المـكـارمَ لا تـرحـلُ لـبـغـيـتـهـا واقعدْ فإنّك أنتَ الطاعمُ الكاسي

فشكاه الزبرقان إلى عمر بن الخطاب – رضي الله عنه – فقال عمر: ما أسمع هجاء، ولكنها معاتبة، فقال الزبرقان: أوما تبلغ مروءتي إلا أن آكل

وألبس؟ فقال عمر: علي بحسان بن ثابت، فجيء به، فسأله فقال: لم يهجه ولكن سلح عليه، فحبسه عمر، ثم استعطفه الحطيئة بأبيات يقول فيها[8]:

مـاذا تـقـولُ لأفـراخٍ بـذي مـرخٍ زغبِ الحواصلِ لا ماءٌ ولا شجرُ
ألقيتُ كاسبَهم في قعرِ مظلمةٍ فاغفرُ عليك سلامُ اللهِ يا عمرُ

فأخرجه من الحبس، وقال له: إياك وهجاء الناس، قال: إذن يموت عيالي جوعاً، فهذا مكسبي ومنه معاشي، قال فإياك والمقذع من القول: قال وما المقذع؟ قال: أن تخاير بين الناس فتقول: فلان خير من فلان، وآل فلان خير من آل فلان، قال: فأنت أهجى مني، ثم قال عمر – رضي الله عنه – لولا أن تكون سنة لقطعت لسانك، ويقال: إنه اشترى منه أعراض المسلمين بثلاثة آلاف درهم، فقال له[9]:

ومنعتني شتمَ البخيلِ فلم يخفْ شتمي فأصبحَ آمناً لا يفزعُ

أراد الخليفة عمر أن يؤدي الشعر وظيفة أخلاقية، فيجاري أحداث العصر، ويتخلص من الرواسب الماضية، وأراد من معاقبته الحطيئة أن يكون عبرة لغيره، وأن يحرص على أعراض الناس من الهجائيين المقذعين، كما رغب في تهذيب ألسنة الشعراء تحقيقاً للعدل، وتأييداً لأفكار الدعوة الجديدة.

شاعريته:

كان شعر الحطيئة يسير على كل لسان، فيخشى الناس من أثره، ويتحامونه؛ ليسلموا بأعراضهم ومروءاتهم من شره. أما في المديح فكان سباقاً إلى معان متميزة، فقد أصبح بنو أنف الناقة يتباهون بنسبهم، ويتزيون بزي الفخر حين قلب المذمة في لقبهم إلى مديح في قوله[10]:

قومٌ هم الأنفُ والأذنابُ غيرهم ومن يساوي بأنفِ الناقة الذنبا

ويروى أن الفرزدق كان يعتز بمكانة الحطيئة الشعرية، وأنه ورث عنه عبقريته. وقد استشهد بشاعريته في قوله:

وَهَبَ القصائد لي النوابغُ إذ مَضَوا ... وأبو يزيد وذُو القُروحِ وجرولُ[11]

القصيدة:

قال يمدح عمر بن الخطاب، رحمه الله، ويعتذر من هجاء الزبرقان[12]:

نـأتْـك أمـامـةُ إلا سـؤالا ... وأبصرْتَ منها بطيفٍ خيالا
خيالاً يروعُك عند المنام ... ويأبى مع الصبح إلا زوالا
كنـانـيـةٌ دارُها غـرْبـةٌ ... تُجِدُّ وصالاً وتُبلى وصالا[13]
كعاطيةٍ من ظباء السَّليل ... حُسَّانة الجيد تُزجي غزالا[14]
تعاطى العضاهَ إذا طالها ... وتقرو من النَّبتِ أرطى وضالا[15]
تصيَّفُ ذروة مكنونة ... وتبدو مَصابَ الخريفِ الحبالا[16]
مجاوزة مُستجيرَ السراةِ ... أفرَغتِ الغُرُّ فيه السجالا[17]
كأن بحافَتِه والطِّرافِ ... رجالاً لحِمْير لاقتْ رجالا[18]
فهل تُبْلغَنَّكها عِرْمسٌ ... صموتُ السُّرى لا تشكي الكلالا[19]
مفرَّجةَ الضَّبع موراة ... تخدُّ الإكام وتنفي النِّقالا[20]
إذا ما النواعجُ واكبتها ... جَشَمنَ من السير رَبوا عُضالا[21]
وإن غضِبَتْ خلت بالمشفرين ... سبائخَ قطنٍ وبرْساً نسالا[22]
وتحدو يديها زجُولا الحصى ... أمرّهُما العصْبُ ثم استمالا[23]
وتحصفُ بعد اضطراب النّسوع ... كما أحصفَ العلج يحدو الحيالا[24]

تُطير الحصى بعُرَى المنسمين إذا الحاقفات ألِفنَ الظّلالا[25]
وترمي العيوب بماويَّتين أحْدِثنا بعد صَقلِ صقالا[26]
وليل تخطيتُ أهواله إلى عمر أرتجيه ثمالا[27]
طويْتُ مهامِه مخشيةً إليك لتُكْذِبَ عني المقالا[28]
بمثل الحني براها الكلالُ ينزِعن آلاً ويركُضن آلا[29]
إلى ملكٍ عادلٍ حكمُه فلما وضعنا لديه الرِّحالا
صرى قول من كان ذا إحنة ومن كان يأمُلُ فيَّ الضلالا[30]
وخَصْمٍ تمنَّى عليَّ المنى لأنْ جاشَ بحرُ قُريع فسالا[31]
أمين الخليفةِ بعدَ الرسولِ وأوفى قريشٍ جميعاً حبالا
وأطولهم في الندى بسطةً وأفضلَهم حين عُدُّوا فعالا
أتتني لسانٌ فكذَّبتها وما كنتُ أرهبها أن تُقالا
بأن الوشاة بلا جرْمةٍ أتوك فَرَامُوا لديك المُحَالا
فجئتُك معتذراً راجياً لعفوك أرهبُ منك النَّكالا
فلا تَسْمَعن بي مقال العِدَا ولا توكِلنِّي هُديْت الرجالا
فإنك خيرٌ من الزبرقان أشدُّ نكالاً وخيرٌ نوالا

نظم الحطيئة هذه القصيدة معتذراً بسبب هجائه الزبرقان بن بدر، وهو أحد أسياد العرب وفرسانهم وشعرائهم. ونرى في القصيدة حديثاً عن طيف أمامة الطَّارقِ ليلاً، ووصْفاً للناقة التي يتوسلها؛ لتوصله إلى الخليفة، ومدحاً واعتذراً.

القناع الرامز في الحديث الطيفي:

استطاع الحطيئة أن يوصل أفكاره من خلال القيد الذي فرضته عليه القصيدة الجاهلية، فلم يتمرد عليه كما فعل غيره من شعراء الإسلام، فكيف استطاع أن يوائم بين القيد وفكرته الخاصة؟!.

يعد الحديث الطبقي في هذا النص امتداداً لقصائد العصر الجاهلي، واختلافاً عنها في بعض الأمور في الآن نفسه، والحطيئة – كما تذكر جميع المصادر – جاهلي أدرك الإسلام، وأسلم، لكنه لم يتعمق في إسلامه، وكان شاعراً بدوياً بعيداً عن مركز الدعوة الإسلامية، انتقل بين القبائل مادحاً وهاجياً، فلم يتأثر بالإسلام كما نرى لدى حسان، وكعب بن مالك، وغيرهما.

ونراه يفتتح كلامه بحديث عن طيف أمامة، والحديث الطيفي متشعب عن الحديث الغزلي، ففيه تجتمع فكرتا الحب والشوق إلى الحبيبة البعيدة.

ونرى أن حديثه عن الطيف قصير لم يستغرق إلا ثلاثة أبيات، يشبّه بعدها أمامة بالظبي ويفصل في صورته، وهو تشبيه تقليدي. فالواضح إذن أن ثمة تجاوزاً في الحديث الطيفي واختلافاً عن القصيدة الجاهلية مع أنه شاعر مخضرم، عاشت الجاهلية في فكره وهو في ظل الإسلام.

لقد روَّعه طيف أمامة. فلماذا يروِّعه؟ ولماذا تجاوز في حديثه الطيفي؟

حال الحطيئة حال قلقة، ممزقة، خائفة من العقاب؛ لذلك شعر بغربة نفسية عن محيطه، وحاول جهده الخروج من مشكلته، فوضع إمكانياته الفنية في هذا النص. فقد قيلت القصيدة في الاعتذار عن ذنب اقترفه الشاعر، وهو يرجو أن يعفو الخليفة عنه؛ لذلك كانت نفسه ممزقة بين الرجاء والخوف من أمل العودة إلى الأهل والحصول على الحرية، وخوف من الآتي، وتناوبت هاتان الحالان في النص بأكمله، لذلك نجد ظلالاً للخوف من خلال الحديث

الطبيعي، فلماذا يروعه طيف أمامة؟! إنه الرعب الذي استقر في نفسه، فعبر عنه من دون أن يشعر، واستمر يظهر ويختفي في النص بأكمله.

الطيف محاولة تعويضية لخلق برهة فرح مسروقة، وتعبير عن رفض الواقع، وقد حاول الحطيئة أن يجد شعوره الخاص في الحاضر باستخراج الذات من الماضي؛ ليضفي على الحاضر جمالاً معتمداً على عنصر الطيف. لكن الطابع المأساوي طاغٍ. فجدلية السعادة والتعاسة لا تتحقق إلا حينما يمتزج الزمن المجدي بالزمن غير المجدي. عندئذ نعلم أن الزمن هو الذي يأخذ وهو الذي يعطي[32].

ونجد أن الحطيئة قد وظف الحديث الطيفي لخدمة غرضه الخاص، أو جعله قناعاً رامزاً، فقد ربط بين خوفه من طيب أمامة، وخوفه من عدم عفو الخليفة عنه.

وقد نسب هذه المرأة إلى كنانة (كنانيةٌ دارُها غَرْبَة) وقد سكن بنو كنانة في مكة، وهم قوم من مضر. والخليفة عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - قرشي مضري. فثمة علاقة بين طيف أمامة والخليفة، ودارها بعيدة، وهذه كناية عن بعد الدار؛ ذلك لأنه كان يعيش في البادية، بعيداً عن دار الخلافة.

ليس بين الشاعر وأمامة علاقة، مع أن القصيدة تتحدث عن الرجل وأثره. والطيف وأثره في الشاعر. والجانب الطيفي قائم على الإيحاء الذي يهدم فكرة الحديث عن الغزل الحقيقي. عندئذ ستكون أمامة التي روعته في بداية القصيدة هي الخليفة الذي يؤرقه ويخيفه، ويغدو الحديث الطبقي ممثلاً جانب الأرق والخوف. فقد نظم هذه القصيدة حيث قُيدت حريته، وتلقى الوعيد. فليست القصيدة في الشوق إلى أمامة مع أنها توهم بالغزل، ذلك لأن الحديث الطيفي فرع من الحديث الغزلي. وتكشف أبياته التالية قناعه الرامز، فيشكو سوء حاله، ويحدد سبب الشكوى؛ لأن تهديد الخليفة قد أشعره بغربة نفسية.

ولعل المفارقة بين الحديث الطيفي والمعنى المستتر وراءه تقوّي عنصر الدهشة والتشويق. فلا يقف الشاعر مراقباً فحسب، إنه ممثل في المشهد الذي يرقبه، والصوت الذي يتحدث في قصائده إنما هو صوته بوصفه شاعراً[33].

لقد جعله شعوره بالاعتزاز يستنسخ من نفسه شخصاً يخاطبه، كما أن الالتفات بين الضمائر بين أنت/ الشاعر، وهي/ أمامة، يؤثر في حيوية النص، ويزيد شعوره بالعزلة والغربة. فالآخر هو المحور والأنا يدور حوله؛ لذلك نجد أن ثمة ثنائيات ضدية تتصارع. فثمة أمل ويأس، وثمة حركة وسكون، وحلم وواقع.

التناص في نص الحطيئة:

النص الطيفي موجود قبل الحطيئة، ومن الطبيعي أن يكون نصه استيلاداً للنصوص السابقة، ويمكن للنص الجديد أن يدخل في علاقة تماثلية أو تنافرية مع النص السابق، وبذلك يمكن أن نفسر مقولة: (الأسلوب هو الرجل) بأنها تعني الرجل الذي يجمع في شخصيته شخصيات الرجال السابقين. وهذا الكلام ينطبق على الحطيئة الذي تشرَّب من نص سابق له هو نص لشاعر جاهلي قديم، يدعى عمرو بن قميئة الذي يقول[34]:

نأتك أمامةُ إلاَّ سؤالا ... وإلاّ خيالاً يوافي خيالا
يوافي مع الليل ميعادُها ... ويأبى مع الصبحِ إلا زيالا
فذاك تبدّلُ من ودِّها ... ولو شهدَتْ لم تواتِ النُّوالا
وقد ريعَ قلبي إذ أعلنوا ... وقيل: أجدَّ الخليطُ احتمالا[35]

لقد كان الحطيئة راوية كعب وآل زهير، ما يعني أنه حفظ نتاجهم الشعري كله، فدخل أدبه في علاقات تناصية مع نتاج الآخرين. وقد رأى

النقاد القدماء أن الشاعر يجب أن يبدأ بالنظم بعد أن يمتلئ من الحفظ، واشترطوا نسيان المحفوظ، لتمحى رسومه الحرفية الظاهرة[36].

وبداية نرى أن كلا النصين قد نظم على بحر المتقارب، واشتمل علي روي مطلق يتيح لكلا الشاعرين إطلاق مشاعره مع الألف، ولجأ الشاعران في أكثر من موضع إلى الروي المزدوج (الكلالا، ضلالا، هلالا.....)، وهو أمر يوفر طاقة موسيقية مضاعفة للنصين الشعريين.

وقد عانى عمرو بن قميئة الغربة والاغتراب بسبب ظلم أهله، وعشيرته له، فشعر أن الدهر يوجه سهامه إليه، وهذا ما أوصله إلى غربة روحية وجسدية، كما أنه عانى مشكلة الخوف التي ماثلتها مشكلة خوف الحطيئة[37].

ويعد ابن قميئة أول مفتتح لوصف الطيف في الشعر العربي[38] ويأتي نص الحطيئة – شأنه شأن النصوص الشعرية الأخرى – من خلال تلاقح أعمال فنية سابقة في ذاته الشاعرة، فـ (العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى، وبالاستناد إلى الترابطات التي نقيمها فيما بينها، وليس النص المعارض وحده الذي يُبدع في توازٍ وتقابل مع نموذج معين، بل إن كل عمل فني يبدع على هذا النحو)[39].

وبمقارنة بين البيتين الأول والثاني لكلا الشاعرين نجد ما يلي:

– وجّه كلا الشاعرين الخطاب لنفسه عن طريق حوار داخلي.
– امتص الحطيئة صدر البيت الأول امتصاصاً حرفياً (نـأتك أمامة إلا سؤالا) من دون إضافة. فثمة تفاعل بين صدر بيت الحطيئة وصدر بيت ابن قميئة الجاهلي.
– عجز بيت الحطيئة (وأبصرت منها بطيف خيالا) اختلف معنوياً عن عجز بيت عمرو بن قميئة (وإلا خيالاً يوافي خيالا) فالخيال يتوالد لدى ابن

قميئة، وتتوالي أمام ناظريه سلسلة لامتناهية من صور الحبيبة، في حين أن الحطيئة قد أبصر خيالاً لها، وهي بعيدة منه.

وبذلك نجد أن عجز بيت الحطيئة قد حقق إضافة فنية إلى النص الغائب، فلم يعتمد على الامتصاص الحرفي لبيت بأكمله، ولم يحكم النص الحاضر قانون الاجترار في علاقته بالنص الغائب، لقد اختلفت البنية اللغوية لعجز بيت الحطيئة.

- يقول الحطيئة في صدر البيت الثاني (خيالاً يروعك عند المنام) وهو بذلك يدخل في علاقة تناص معارضة لصدر بيت ابن قميئة (يوافي مع الليل ميعادها). لقد امتص الحطيئة نص ابن قميئة، وحوَّر في دلالة صدر البيت الثاني لتتناسب وحاله النفسية الخائفة من وعيد الخليفة عمر – رضي الله عنه – فتحولت دلالة الصدر إلى دلالة مختلفة تناسب قصد الشاعر. ويعني هذا الكلام أن نص الحطيئة قد دخل في علاقة حوارية مع نص ابن قميئة، وأن هذا التناص شعري، لأن الحالين مختلفتان، والموقفين العامين مختلفان. وهذا الاقتباس التناصي عمّق فكرة الحطيئة، وأغنى الدلالة بالإيحاء.

يرى رولان بارت[40] أن الكاتب لا يمكنه إلا أن يقلد فعلاً إلا من هو متقدم عليه دوماً. وأن النص نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة.

- عجز بيت الحطيئة الثاني (ويأبى مع الصبح إلى زوالا) يدخل في علاقة نصية امتصاصية أو مقيدة مع عجز بيت ابن قميئة الثاني (ويأبى مع الصبح إلا زيالا).
- ثمة تناص أسلوبي يتمثل في استلهام حرف الروي وحركته، وهو اللام المطلقة التي تشير إلى الالتحاق والانطلاق، وهذه الحال تماثل حال ابن قميئة الذي أرقته الغربة الجسدية والروحية، ورغب في الانعتاق منها.

– دخل الحطيئة في تناص مع ذاته. فالقصيدة كلها ينظمها خيط شعوري واحد هو الخوف، والرعب، وتؤكد لغته وصوره ذلك الأمر. فثمة غربة وأهوال في الليل، وما هذا الليل إلا المشكلة المحيطة به، ورغبته في الخروج منها. فقد ذكر الليل في صورة الطيف، وفي الطريق التي قطعها؛ ليصل إلى الخليفة، لقد راعه الخيال في الليل، وتخطى أهوال الليل ليصل إلى عمر يرجو العفو منه.

العلاقة بين القناع الرامز وأغراض القصيدة الأخرى:

مما لا شك فيه أن نفسية الحطيئة يشوبها الكثير من الاضطراب بسبب تقلبها بين الخوف والرجاء. ونرى أن ثمة ألفاظاً تتكرر منها الأهوال والروع والليل والرهبة. وما كان الحطيئة ليكرر لفظاً إلا ليؤكده، أو لينفيه.

وناقته التي ذكرها لم تكن ناقة عادية. إنها قوية شديدة، لا تكل ولا تمل من السير. والشاعر بدوي، كان ينتقل بين القبائل البدوية، فثمة بعد مكاني يفصل بينه وبين الخليفة؛ لذلك يجب أن تكون الناقة قوية؛ لتوصله إلى تلك الديار. كما أن أمامة التي ذكرها، دارها غربة أي بعيدة، وأمامة – كما سبق – هي الخليفة نفسه الذي كان بعيداً منه. ولم يكن الحطيئة قريباً من دار الخلافة إنما سمع كلاماً على عقوبة الخليفة وحزمه.

كما أن ناقته تجمع صفتين متناقضتين: القوة والاضطراب. فقد أرادها قوية؛ ليؤمن طريق السلامة، وليولد في نفسه شعوراً بالقوة مماثلاً؛ ذلك لأن الناقة معادل موضوعي للشاعر[41].

وقد بدت في الوقت نفسه مضطربة، قلقة، تطير الحصى بسيرها المضطرب، وما ذلك إلا صورة عن قلقه واضطرابه اللذين ظهرا بوضوح في حديثه الطيفي.

وسيستمر هذا الشعور مع تتالي أبيات القصيدة، ويظهر في بقية الأبيات في الاعتذار والمديح. ويدل الاعتذار على أمرين:

- الأمل بالعفو.

- القلق على المصير.

وعمد إلى التركيز على الأفكار التالية:

- تكذيب ما نسب إليه (أتتني لسانٌ فكذبتها).

- استجداء الرحمة والعفو من الخليفة (فجئتك معتذراً راجياً لعفوك أرهب منك النَّكالا).

- اختيار الكلمات العذبة الرقيقة؛ لتكون أبلغ تأثيراً في القلب.

ولم يكن الخليفة عمر – رضي الله عنه – من المكترثين للفظ الأنيق والمزخرف، لكنه التمس الصدق في كلام الحطيئة. وقد راعى الحطيئة المخاطب الذي لم يكن من أولئك الذين يهتزون طرباً لسماع المديح، ولم يكن ممن يجزل العطاء للشعراء. لقد كان له ذوق رفيع في الاستماع إلى الشعر، وكان يؤيد الشعر الموافق أفكار الدعوة الإسلامية.

وقد اختلف خطاب الحطيئة حين خاطب الخليفة، عن خطابه حين تكلم على الطيف والناقة، وهما الموضوعان المتعلقان به؛ لأنه يعرف أنه يخاطب رجلاً مختلفاً عن غيره من الأمراء. وكان عليه أن يبتعد عن المبالغة والكذب الذي تعود عليه في سائر شعره، فعندما تكلم عن معاناته وعواطفه ومشكلاته لجأ إلى الأساليب الفنية، وإلى المبالغة. فالوصال يجدّ، ويبلى كأنه لباس، وأمامة كالظبي.. وحين وصل إلى خطاب الخليفة تغير الخطاب، فهو يعترف أنه جاء معتذراً، وناشده ألا يسمع كلام المغرضين، وهو كلام خال من التصوير الفني، فالخليفة عارف بالشعر، وبجيده ورديئه، ولم يكن من

المكترثين للفظ الأنيق، والتصوير الجميل؛ لذلك قصد أن يكون خطابه واقعياً صادقاً.

الحديث الطيفي إذن حديث يرمز إلى الخليفة، أو هو قناع رامز تكلم من خلاله على طيف أمامة الذي روعه، وهو يقصد الخليفة؛ لذلك نجد أنه ذو صلة بالموضوع الأساس. وحين تطرق إلى الموضوع الرئيس تشعب في طريقين لم يعط لكل منهما حقها، وهما: المديح والاعتذار، ويعود السبب إلى الاضطراب الواضح في نفسيته. فالكنانية التي ذكرت في الطيف هي الخليفة، وقد وقع في الاضطراب والتخبط حين أراد أن يعتذر، ويمدح، يقول:

وليل تخطيت أهواله إلى عمر أرتجيه ثمالا

إلى ملك عادل حكمه فلما وضعنا لديه الرِّحالا

فلا ينعته بـ (أمير المؤمنين)؛ لأنه لم يكن يعرف عنه إلا ما سمعه، ولأنه كثير الاضطراب، وظهر اضطرابه في ربطه بين المُلك والعدل في قوله (ملك حكمه عادل)، والأمر الآخر الذي يؤخذ عليه إتيانه بجملة الشرط في عجز البيت، وعدم إكماله، فلم يكمل البيت، وهذا عيب فيه.

ويستمر الحطيئة في اضطرابه في قوله:

أمين الخليفة بعد الرسول وأوفى قريش جميعاً حبالا

فلم يعرف لقب أمين الخليفة في صدر الإسلام، وعُرف لقب أمير المؤمنين، أو خليفة النبي، والسبب في هذا الخلط اضطرابه وخوفه من جهة، وبعده من مركز الدعوة ومن روح الدين من جهة أخرى.

دفعه شعور القلق إلى أن يتجه إلى الخليفة ويعتذر، وقد فتحت عليه هذه الطريق باب الاغتراب، فثمة وحدة هوية خلف الصور المختلفة في النص بأكمله، إذ تتباين الصور، والجوهر واحد.

يظهر التصدع في الأنا الشاعرة، فقد اختار الشاعر تخطي الأهوال (وليل تخطيت أهواله)؛ لأنه يرجو العفو، فوقعت التاء في موقع الفاعلية، وتخلت عن نزعتها الاستعلائية، وأصبح خطابها موجهاً من الأدنى إلى الأعلى المتحكم اجتماعياً. فهو الذي يستأثر بالخطاب، ولا يحضر ضمير الأنا إلا مقترناً به؛ لأنه يحدد حضوره.

ويأتي تعدد الأفعال في تلابسها وتنافرها دليل عجز واضطراب، ويسهم التضعيف في تسريب دلالة الشدة والانقباض وتصاعد الجهد.

خاتمة:

أراد الحطيئة أن يمدح، ويعتذر، ليخلص نفسه، وحاول أن يكون شاعراً إسلامياً، فتعثر في أكثر من موضع؛ لأن حاله النفسية كانت مؤرقة له، لم تجعله يتحرر مما أرقه، كما أنه كان بعيداً من الجو الفكري والحضاري الذي يسود المدينة.

كما حاول أن يشاكل القصيدة الجاهلية، لكنه تعثر أيضاً على مستوى البناء الفني، فلم تكن مقاربته القصيدة الجاهلية ناجحة؛ لأنها كانت عشوائية، فلم يستطع أن يرتقي بفنه الشعري كما فعل كعب بن زهير والنابغة الذبياني قبله، وساد قصيدته الاضطراب النفسي أولاً، والخلط بين المدح والاعتذار وعدم الوفاء لكل من الموضوعين على حدة ثانياً. ولعل ما يميز هذه القصيدة جمالية القناع الرامز في حديثه الطيفي من جهة، ودخول هذا الحديث في علاقة تناصية مع شاعر جاهلي من جهة ثانية.

لقد عفا الخليفة عن الحطيئة، فخرج بعد هذا العفو بأدب من نوع مختلف، كما خرج الزبرقان بانتصار لنفسه.

الهوامش

1) الأصفهاني: ج 431/2.
2) المصدر السابق: ج 431/2.
3) الديوان: 1-123/5.
4) الديوان: 269/1.
5) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص 65-67.
6) انظر تفصيل الخبر في القيرواني، ابن رشيق، العمدة 162/1. ابن قتيبة، الشعر والشعراء 186، الأغاني: ج 45/2 وما بعدها.
7) الديوان: 108/14.
8) الديوان: 1-164/2.
9) الديوان: 17/22.
10) الديوان: 17/22.
11) ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، ص 115.
12) الديوان: 1-95/ 67-71.
13) الغربة: البعيدة.
14) العاطية: التي تتناول بظلفها الغصن إذا ارتفع عنها.
15) العضاه: شجر له شوك، تقو: تتبع.
16) ذروة: من بلاد غطفان، مكنونة: مصونة، مصاب الخريف: موقعه، الحبل من الرمل: الممتد منه.
17) مستحير السراة: يعني أن ماءه متحير في الوادي، سراته: أعلاه، الغر: البيض من السحاب.
18) بحافته: أي بحافة الماء أو الغدير.
19) العرمس: الشديدة، شبهها بالصخرة، الصموت: التي لا ترغو، لصبرها وكرمها.
20) الموارة: السريعة، تخد الإكام: تقطعها، النقال: النعال.
21) النواعج: البيض من الإبل، ربوا: أن تربو أي تنتفخ، عضالاً: شديداً.
22) السبائخ: القطع من القطن – البرس: القطن، نسأله: ما نسل منه فقط.

23) الزجولان: أراد رجليها، تزجلان الحصى: تقدفانه، استمالها العصب: فيهما اعوجاج.
24) تحصف: تعدو، اضطراب النسوع: سببه الهزال والضمر، العلج: الحمار الغليظ، الحيال: التي لم تلقح من الأتن وذلك أقوى لها.
25) ظبي حاقف: يأوي الحقف من الرمل، العرى: السلاميات.
26) الماوية: المرأة المصقولة.
27) الثمال: الغياث، والربيع.
28) مهامه: هي المهالك.
29) الحنى: القسي، ينزعن: يكففن، الآل: السراب.
30) صرى: أبطل، إحنة: عداوة.
31) أي تمنى أن يظفر بي لأني مدحت قريعاً.
32) باشلار، غاسون، جدلية الزمن، ص 47.
33) مكليش، أرشيبالد. الشعر والتجربة، ص 115.
34) الديوان: 1-40/4.
35) الخليط: القوم الذين أمرهم واحد.
36) ابن خلدون، عبدالرحمن. المقدمة، ص 574.
37) للتفصيل في غربة عمر بن قميئة انظر: دهمان، د. أحمد. عمرو بن قميئة شاعر الغربة في غير أرب، ص 47-71.
38) المرتضى، الشريف – طيف الخيال، ص 76.
39) تودوروف، تزفيتان، الشعرية، ص 41.
40) درس السيميولوجيا، ص 85.
41) انظر صورة الناقة لدى كعب بن زهير، وارتباطها بحاله النفسية مقارنة بصورة ناقة الحطيئة وحاله النفسية.

الهوامـش

1) الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، ط 1، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1994.

2) بارت، رولان. درس السيميولوجيا، ترجمة: عبدالسلام بن عبدالعالي، ط 3، دار توبقال، الدار البيضاء، 1993م.

3) باشلار، غاستون، جدلية الزمن، ترجمة: خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ت.

4) تودوروف، تزفيتان، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، ط 2، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1990.

5) الحطيئة: الديوان شرح أبي سعيد السكري، دار صادر، بيروت، د.ت.

6) ابن خلدون، عبدالرحمن، المقدمة ط 5، دار القلم، بيروت، 1984.

7) دهمان، د. أحمد. عمرو بن قميئة شاعر الغربة في غير أرب، مجلة باسل الأسد لعلوم اللغات وآدابها، وزارة التعليم العالي، سورية، العدد الثاني، 1999.

8) ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة 1952.

9) ابن قتيبة. الشعر والشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1964.

10) ابن قميئة، عمرو. الديوان، تحقيق: د. خليل إبراهيم العطية، ط 2، دار صادر، بيروت، 1944.

11) القيرواني، ابن رشيق. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ط 5، دار الجيل، بيروت، 1981.

12) المرتضى، الشريف، طيف الخيال، تحقيق د. صلاح خالص، بغداد، 1975.

13) مكليش، أرشيبالد. الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، 1963.



الخطاب النسوي ومشكلة السياق الأدبي «شعر الجاهليات نموذجا»

أحمد علي محمد(*)

أولاً: نقد المصطلح:

ثمة خلاف اشتد بروزه في المشهد الثقافي والأدبي المعاصر حول مصطلح أدب نسوي وخطاب نسوي، ونظراً للعوائق التي لبست هذين المصطلحين من جهة الاستعمال ظهرت حاجة ملحة لتحديد المقصود بالنسوي، مقابل الأنثوي، والمؤنث والنسائي، وكتابة المرأة، وغير ذلك من التسميات التي تحتاج إلى مزيد من الضبط، بالنظر إلى سياق كل واحد منها بغية الخروج في آخر الأمر من مأزق تعدد المصطلح، ومن ثمَّ تحديد سياق موضوعي بين فاعلية الممارسة النسوية في عملية الكتابة الإبداعية أو النقدية العربية في آن واحد معاً.

وفي البدء لابد من الإقرار أن ما أنتجته المرأة العربية عبر عصور الأدب يمثل سياقاً موضوعياً لما نصطلح على تسميته اليوم بالأدب النسوي،

(*) باحث سوري.

مع الاعتراضات الكثيرة من قِبَل النسوة اللائي مارسن الكتابة شعراً أو نثراً كما سنوضح بعد حين، غير أن الحقيقة البارزة في هذا السياق أن ما قدمته المرأة من أعمال إبداعية عبر المراحل السابقة يسترعي النظر؛ لأنه في آخر الأمر يشف عن خطاب أدبي متميز، بدأ النقد النسوي المعاصر يميز علاماته الفارقة، بعد أن شهد المجتمع العربي تطوراً مهماً هيأ للمرأة مساحة شاسعة من الحرية.

وفي محاولة لتحديد مسار هذا البحث لابد من معالجة مصطلحي (أدب نسوي) و(خطاب نسوي) ضمن سياقه الحقيقي من جهات عدة:

1. النظرية النسوية الغربية التي برزت في بداية النصف الثاني من القرن العشرين مع كتابات سيمون دي بوفوار، ولاسيما في كتابها المسمى (قوة الأشياء 1963م)، إذ حاولت فيه تلمس قضية المرأة، من خلال التساؤل الوجيه الذي أطلقته عن ماهيتها وكينونتها وممارساتها في ضوء سلطة المجتمع الأبوي، في محاولة لتسويغ نمط تعبيري أدبي وفكري يجسد تطلعاتها، وبذلك أثارت مسألة خطاب المرأة في التعبير عن دورها في الحياة المعاصرة، الاهتمام النقدي في مضمار التطور الحضاري، إذ لم يعد سؤال التحرر من السلطة الأبوية والمساواة مع الرجل هو الوحيد الذي يستأثر باهتمام الخطاب النسوي المعاصر فحسب، بل اتخذ التساؤل عن خصوصية المرأة مع ظهور كتاب (استعباد النساء 1968م) لجون ميل ستيوارت، بعداً آخر فحواه: أن ثمة عنفاً يُمارس ضد نشاط المرأة على صعيد الإبداع، إنها بمعنى آخر مستلبة إبداعياً، إذ هناك هيمنة ذكورية متسلطة يمارسها الإبداع وتمارسه اللغة على نشاطها الفكري والثقافي، وقد عبّرت جوليا كريستيفا عن هذه الناحية باعتراضها على مفهوم الجندرية[1] مع أنه لا يفرق بين أدب نسوي وأدب ذكوري على أساس الجنس، بل على أساس فردي وثقافي، زاعمة أن الإبداع الأدبي

(النص) بوصفه نسيجاً منتجاً بطريق اللاشعور، ومفرزاً الدلالات المبنية على أساس أيديولوجي، مشبع بالتقاليد والعادات للأنا المبدعة[2]، لذلك رفضت مفهوم الجندرية بوصفه يشي بالتراتب الرمزي بين الذكوري والأنثوي باسم التمايز، لتضع نفسها من المنظور النقدي والأدبي ضمن إطار ثنائية (رجل // امرأة) انطلاقاً من وعيها البعد التكاملي لهذه المسألة.

وقد ظهر على أعقاب ذلك خطاب نسوي عربي، هيأت له الصالونات الأدبية التي كانت تديرها بعض النسوة في مصر خاصة، إضافة للأصوات الداعية لتحرر المرأة كدعوة قاسم أمين وغيره في هذا الصدد الذي أسهم هو الآخر في ظهور خطاب نسوي غرضه اختراق المسكوت عنه، ومواجهة ما يسمى بالخطاب الذكوري على الصعيد الاجتماعي والديني والثقافي واللغوي، كما هو الشأن عند نوال السعداوي وغيرها.

2. النظرية النقدية التي جاءت بعد البنيوية فحددت الإطار العملي للخطاب النسوي العربي، وذلك بتمثل ناقدات كثر، أمثال رشيدة بنمسعود وزهر الجلاصي وشيرين أبو النجا ونازك الأعرجي النظرية التحليلية التفكيكية لجاك دريدا وبارت وألتوسير وفوكو، بغية تغيير النهج السائد في قراءة التاريخ، ومن ثمَّ توجيه قراءة أدب المرأة من الشكل التعاقبي التاريخي إلى قراءة تفكيكية، غايتها معرفة تشكل المعنى في النص المنجز وطريقة تكوينه لإبراز الوظيفة التعبيرية والأيديولوجية التي تشف عنها كتابات النسوة العربيات.

وعلى الرغم من الزخم الأدبي والنقدي النسوي الهائل الذي شهده الربع الأخير من القرن العشرين، إلا أن الغموض لايزال يحوط مصطلح (أدب نسوي) و(خطاب نسوي)، ومع ذلك فإن النظر النقدي المدقق يستطيع أن يميز بعض الفوارق بين أدب نسوي وخطاب نسوي بالاحتكام إلى المنجز

الكتابي للمرأة، فالنساء اللواتي مارسن الكتابة النقدية يتحدثن عن خطاب نسوي بمرجعياته الفكرية والأيديولوجية والنقدية الغربية، ويتحدثن أيضاً عن الخلافات النقدية الغربية ذاتها التي تفرق بين (أدب أنثوي) و(أدب نسوي)، كما هو الشأن عند نازك الأعرجي التي ترفض استعمال مصطلح (أدب أو كتابة أنثوية)، لأن الأنوثة كما تقول هي ما تقوم به الأنثى وما تتصف به، وهذا اللفظ يستدعي وظيفتها الجنسية، لذا فهو يحيل على الضعف والاستسلام والسلبية. وبالمقابل تستعمل مصطلح (كتابة نسوية)؛ لأن هذا المصطلح يقدم المرأة في إطار بشري[3]. والواقع أن الأعرجي هنا تحتذي على رأي سارة جامبل الذي تبين فيه أن الأنوثة بوصفها تصوراً رجولياً إزاء الجاذبية الجنسية المثالية، يخفي الطبيعة الحقيقية للمرأة، إذ هو مفروض عليها[4].

في حين تدعو زهرة الجلاصي إلى الأخذ بمصطلح (النص الأنثوي)، بغض النظر عن الاعتراضات التي يثيرها لفظ أنثوي، لأن التركيز، كما ترمي، يستهدف النص نفسه بالنظر إلى آليات الاختلاف التي تستغني عن المقابلة بين (مذكر – مؤنث) بكل محمولاتها الأيديولوجية الصدامية، ومن ثمَّ فإن «نص أنثوي» كما تقول أكثر ثراء من مصطلح «نص نسوي» الذي ينطوي في قرارته على معنى التخصيص الموحي بالحصر، ومن ثمَّ الانغلاق على جنس النساء[5].

وتنحو شيرين أبو النجا بالمصطلح منحى آخر لتفرق بين (نسوي ونسائي)، إذ النسوي عندها يتصل بالوعي الفكري والمعرفي، وعليه تحدد دلالة النص النسوي بقدرته على الرؤية المعرفية والأنطولوجية للمرأة، والمنغمس بهموم الأنثى. أما النسائي فترى فيه تحديداً جنسياً بيولوجياً لا أكثر.

أما غالبية الأديبات العربيات، فقد ملن إلى رفض مصطلح أدب نسوي

وخطاب نسوي، احتذاء على مرجعيات فكرية وأيديولوجية من جهة، وعلى إجراءات فنية خالصة تنبع من خصوصية فعل الإبداع الأدبي ذاته من جهة أخرى، كما هو الشأن عند غادة السمان وهدى بركات وأحلام مستغانمي وغيرهن. فالسمان، مع أن جُل كتاباتها الروائية تدور حول القهر والاستعباد الذي يطول المرأة اجتماعياً ودينياً وسياسياً واقتصادياً، إلا أنها ترى في تخصيص منطق السرد لخدمة ضمير المؤنث تلفيقاً أو ذريعة غير مسوغة فنياً؛ لأن الأدب لا يُحكم بمنطق المؤنث أو المذكر، لا بل ترى في هيمنة ضمير المذكر في الخطاب الروائي ما يسعف بانفتاح آفاق السرد بصورة تتنفس من خلاله حرية أوسع في إبراز الوظيفة التعبيرية للكلام، وهي في هذا الرأي توافق رأي هيلين سكسو في قولها: «من المستحيل أن نعرّف الممارسة النسائية للكاتبة، وهذه استحالة ستبقى، لأن هذه الممارسة ليس لها رموز خاصة»(6).

3. الأيديولوجيا الغربية في مرحلة ما بعد الكولونيالية، التي استهدفت انتقاد أوضاع المرأة الشرقية عامة والعربية خاصة من خلال سلسلة من التوصيات والإعلانات والمقالات الصادرة عن الصحف والمجلات ومراكز البحث والجمعيات الغربية، كالتوصية الصادرة عن الجمعية العمومية للأمم المتحدة رقم 48 والمؤرخة بـ 1993/12/18م، والداعية إلى رفض العنف ضد المرأة، وما تبعها من إعلانات ومقالات نُشرت في الصحف الغربية إزاء تراجع الحرية والعدالة والمساواة في الشرق الأوسط، كالذي نشره رونالد إنجيلهارت في مجلة السياسة الخارجية الأمريكية في التسعينيات من القرن العشرين حول الهيمنة الذكورية في المجتمع العربي، وانتشار أنماط الزواج التقليدي، ودعا إلى التحرر من كل ذلك في سبيل تحقيق المساواة بين الجنسين، وذلك بتغليب الحرية المطلقة والإباحية المفرطة(7).

ومع ظهور كتاب (صدام الحضارات) لهنتجتون، بدأت موجة جديدة من الانتقادات التي تستهدف الأوضاع الاجتماعية والثقافية في الشرق الأوسط التي من شأنها إذكاء حالٍ من الصدام بين الثقافات التي سماها هامشية أو غير مندمجة مع ثقافة المركز، كالثقافة العربية الإسلامية، وقد برزت الكاتبة الأمريكية ميديا يجينوجلو في كتابها (الأوهام الكولونيالية – قراءة نسوية للاستشراق) الصادر في أواخر سنة 2003م، لتقوض نظريات كل من هنتجتون، فالاشي، وتشيسلر، الذين حاولوا على حد تعبيرها تجريد الثقافة الإنسانية من سياقها التاريخي والحضاري، واختزاله في وضع راهن بغية تأصيل صراع وهمي يخدم الأهداف الاستعمارية الغربية، ودعت بالمقابل إلى التركيز على الخطاب النسوي الذي يستهدف الأفكار التنويرية كالثقافة والتعليم والإسهام في العمل الوطني(8).

لقد تأثرت الحركة النسوية العربية بكل ذلك، ولاسيما في مصر وتونس، إذ طالبت بعض الجمعيات النسوية بتدريس الثقافة الجنسية في المدارس وبحق التمثيل البرلماني والمساواة في الميراث وغير ذلك.

4. أسهمت النظرة التحليلية فيما نجم عن الكتابات النسوية العربية في أواخر القرن العشرين في وصف خطاب نسوي منصهر عملياً في مصطلح أدب نسوي على مستوى النقد، لا على مستوى الإبداع، يمكن رسم ملامحه على النحو الآتي:

أ. إظهار فوارق موضوعية بين الخطاب النسوي والخطاب الذكوري على مستوى الإبداع الأدبي بالنظر إلى وضع المرأة داخل بنية اللغة، اعتماداً على نظرية التواصل التي جاء بها جاكبسون، ولاسيما فيما يتصل بالوظيفة التعبيرية الانفعالية التي من شأنها بيان طبيعة المتكلم من خلال الاعتماد على الضمير (أنا). مع أن ذلك لا ينهض حجة على وجود فوارق بين خطاب الرجل وخطاب المرأة،

إذ الوظيفة الانفعالية الناجمة عن استخدام ضمير المتكلم تعطي انطباعاً عن ذاتية الأديب، سواء أكان رجلاً أم امرأة.

ب – ما عُد سمة مميزة للخطاب النسوي في الأدب كاحتقار ما هو ثابت، وانتقاد الهيمنة الذكورية والعوز الاقتصادي، ومحاربة العنف، ليس مضموناً أدبياً يمكن أن يقدم بأدوات خاصة تختلف عن مكونات الخطاب الأدبي عامة، إذ الخطاب كما يقول جاكبسون: «نص تغلب عليه الوظيفة الشعرية للكلام»(9)، وهو من ثمَّ معنى لا نكاد نراه في ذاته كما يقول تودوروف(10)، كما أن بنية الخطاب الأدبي التي تعبر عن أعماق النص تتشكل في مخيلة المتلقي، وعليه فإن استقلال الخطاب النسوي ببنية خاصة يستوجب سياقاً معرفياً، كما يستدعي تداخلاً نصياً يؤكد حضور التاريخ والثقافة في ذلك الخطاب.

ج – إن الآراء النظرية التي حاولت تمييز مفاهيم وأدوات خاصة بالأدب النسوي، وكشفت عن ثيمات وعلامات تبين ملامحه، لا تستند إلى مرجعيات أدبية ونقدية عربية أصيلة، وهذا كله إنما يدعو إلى التساؤل: هل هناك خطاب نسوي حقيقي متشكل في بنية النص الإبداعي العربي في مرحلة تكوينه الأولى، أعني المرحلة الجاهلية والمراحل اللاحقة؟

يزعم د. عبدالله الغذامي أن تاريخية الأدب العربي عززت مفهوم ذكورية الفن الشعري حين ألزمت الخطاب الأدبي بمصطلح (فحولة)، حتى بات من العسير تميز الصوت الأنثوي، إذ الأنثى نفسها غدت فحلة، أي محكومة بحيثيات اللغة الشعرية الموروثة، يقول: «ليس في الإبداع أنوثة، وإذا ما ظهرت امرأة نادرة وقالت بعض الشعر فلابد لها أن تستفحل ويشهد لها بعض الفحول مؤكداً فحولتها كما هي الحال مع الخنساء»(11).

وهـذا اجتـهاد لا يمـس جوهـر الإبداع الـنسـوي علـى أية حـال؛ لأن مصـطلح «فحولة» له ظروفه التاريخية، وخصائصه الفنية، ذلك لأن صاحبه، أعني الأصـعمي، لـم يعمد فيه إلى إبراز حكم قيمة تطول النتاج الشعري أصـلاً، فتـاريخ تلقي الشـعر العربي الشـفاهي إلى وقت قريب من زمن الأصمعي كان يفترض اجتزاء مقولات شفاهية تبرز الفوارق بين الشعراء الذين أسـهموا في تأسيس الثقافة الأدبية لعصر كان لابد فيه من التعلق بالنموذج الفني القابل للصمود والاحتذاء، وقد تناسى الكثير من النقاد حيثيات نحتِ مصطلح بهذا الحجم في ضوء ثقافة الاستهلاك الحالية ليمطر جهود المتقدمين بمزيد من التسخّط، بوصف لفظة فحل أو فحولة انحيازاً للذكورية الفنية، متناسـين أن مصطلح «قصيدة» بدلالته الأنثوية المجازية، الذي لبسه النتاج العربي منذ خمسة عشر قرناً من الزمان، أوشك أن يتغلب على مصطلح «شعر» بدلالته المجازية الذكورية، وهنا لا مجال للإفصاح عن كامل مدلولات مصطلح فحولة، لأن ذلك يستلزم العودة إلى سياقات علم المصطلح والإجراءات التي دعت إلى استعماله، لا بوصفه علامة فارقة للذكورية، بل لكونه أداة نقدية تنبه الأصمعي على ضرورة إيجادها لحاجة النقد يومذاك للمصطلح، فكانت جريرة الرجل استخلاصه من واقع حياته مصطلح «فحولة»، لم يحُز على كامل الرضا عند النقاد المعاصرين، وعلى رأسهم د. الغذامي الذي أعلن استعداءه لكل ما هو أصيل في الثقافة العربية.

وبما أن مصطلح «فحولة» الذي تبنته الثقافة النقدية العربية منذ قرون خلت لم يعد صالحاً برأي د. الغذامي للتعبير عن حاجات الثقافة الجديدة، كان لابد من الانفتاح على نتاج الآخر الغربي لاستعارة مصطلحات تلبي حاجات الناقد، وعلى رأسها مصطلح «أدب نسوي»، الذي أحدث صدى هائلاً في الدراسات النقدية المعاصرة، سواء أكان ذلك بالرفض أم القبول، وقد عرضت الأعرجي جملة من الاعتراضات التي تطول المصطلح، منها أن

الأديبات العربيات أنفسهن يرفضن مصطلح أدب نسوي، خوفاً من التصنيف الذاتي، ومن ثم النظر إلى نتاجهن بشيء من الدونية والازدراء[12].

ومثل ذلك التصريح الرافض لمصطلح «أدب نسوي»، يضعف فكرة الغذامي إزاء ذكورية الإبداع الأدبي العربي، وقد واجه تصريح أحلام مستغانمي، التي وجدت في التحدث بلسان المذكر في سردياتها ما يجعل التعبير أكثر سهولة، وتصريح هدى بركات أن استعمال صيغة المذكر قدمت لها حقلاً متسعاً في السرد، بشيء من الاستخفاف في قوله: «إن ثقافتنا الذكورية فرضت هيمنتها على الخارطة إلى درجة أن النساء أنفسهن أسهمن في ترسيخ هذه الهيمنة»[13].

والواقع أن النموذج الذي قدمه الغذامي لفحولة المرأة، وقد ضرب لذلك الخنساء مثلاً، لهو نموذج منكسر، بسبب رفض أديبات مثل مستغانمي وبركات وغيرهن، من اللواتي يزاولن الكتابة الأدبية في هذا العصر، وفي ذلك مؤشر واضح أشاح عنه الغذامي بصره، وهو أن الأدب ليس فيه إلا ملامح الفن سواء أصدر عن ذكر أم أنثى.

ثانياً: سياق المصطلح ومحاولة تأصيله:

إن المنجز الثقافي والشعري العربي غير منحاز لما هو ذكوري، وكذا اللغة الشعرية لم تضع فواصل وحدوداً للتعبير بين ما هو ذكوري وأنثوي، وهذه الفروق لا يمكن تمييزها إلا من خلال الخطاب الأدبي الذي يُظهر صفات المتكلم، سواء أكان رجلاً أم امرأة كما أشرنا آنفاً، إذ الاهتمام على مستوى التأليف بنتاج المرأة الشعري وأخبارها، قرينة دالة على ملمح مهم حفظته الثقافة العربية، يخص حقلاً نسوياً، احتل حيزاً مرموقاً في الذاكرة الثقافية والأدبية العربية منذ طور تأسيسها، والقضية لا تُحكم بالكثرة على أية حال؛ لأن نتاج النساء الفني إذا ما قورن بنتاج الرجل من حيث الكم هو من دون شك أقل بسبب ظروف المرأة وظروف المجتمع العربي عبر فواصل

تاريخه، لا بسبب طبيعة الثقافة وطبيعة اللغة، ومع ذلك أحصى العلماء كل ما يتصل بأحوال النساء وطبائعهن في مؤلفات، حفظت لنا الأزمنة طائفة منها، ككتاب «أخبار النساء» لابن الجوزي و«أشعار النساء» للمرزباني و«الإماء الشواعر» للأصفهاني و«الكُنّس الجواري في الحسان من الجواري» للشهاب الحجازي و«بلاغات النساء» لابن طيفور و«نزهة الجلساء في أشعار النساء» للسيوطي، وغيرها.

وإذا ما نظرنا فيما رُوي من أشعار النساء في الجاهلية وجدنا أن الخطاب النسوي كان يرسم ملامحه الخاصة، في ضوء ما أتيح للمرأة في مجال تمثل القيم الفنية والاجتماعية السائدة، بمعزل عن منطق الفحولة المتوهمة، وقد أردنا النظر إلى جملة من النصوص القديمة لبيان ملامح الخطابات النسوية في التراث العربي، قبل ظهور مصطلح فحولة بقرون عدة، في محاولة لإزالة العوالق الأيديولوجية التي فرضها الفهم المعاصر على طبيعة الإبداع الشعري النسوي العربي.

ثالثاً: ملامح الخطاب النسوي في طور التكوين:

آثرنا النظر إلى موضوعات الشعر النسوي من خلال ما رُوي لخمسين شاعرة من شواعر الجاهلية[14] لبيان المضامين الأثيرة لدى النسوة آنذاك، فلفت نظرنا عدد من الموضوعات الفريدة كالحض على الثأر والتغزل بالرجال وهجاء الأزواج وطلب الزواج، ومعلوم أن هذه الموضوعات تشكل سياقاً خاصاً بشعر المرأة تعبر فيه عن اهتماماتها وحاجاتها الاجتماعية والنفسية والجمالية، ومن المفترض أن تُظهر هذه المضامين الخاصة ملامح خطاب نسوي أدبي يتحرز بصورة كاملة عن الهيمنة الذكورية بصفتها الفنية والاجتماعية، ففي موضوع الحض على طلب الثأر، مثلاً، الذي كان يصدر عن المرأة بصورة خاصة، نجد أصداء خطاب أدبي عام، يتشكل ضمن سياق

القيم الاجتماعية السائدة، ويروي ابن طيفور أن أجود أشعار النساء أشعار الموتورات والثاكلات والمؤبنات الحاضات على طلب الثأر، ومنهن الخنساء حين حرّضت أخاها صخراً ليثأر من قتلة أخيه معاوية في قولها[15]:

لا تقتلنَّ بني فزارة إنّما قتلى فزارة والكلابُ سَواءُ
ودع الثَّعالب غثَّها وسمينَها ما في الثّعالبِ من أخيك وفاءُ
وعليك مُرّة إنْ قتلت وإنّما قتلاك مُرّة إنْ قتلتَ شِفاءُ

ومن ذلك قول البسوس بنت منقذ البكرية[16]:

لعمرُكَ لو أصبحتُ في دارِ مُنقذٍ لما ضِيمَ سعدٌ وهو جارٌ لأبياتي
ولكنّني أصبحتُ في دارِ غُربةٍ متى يَعْدُ فيها الذئبُ يَعْدُ على شاتي
فيا سعدُ لا تُغْرِرْ بنفسك وارتحلْ فإنّك في قومٍ عن الجارِ أمواتِ
ودونك أذوادي فإنّي عنهمُ لراحلةٌ لا تُفقدوني بُنياتي
وسرْ نحو جُرمٍ إنَّ جُرماً أعزةٌ ولا تكُ فيهم لاهياً بين نسواتِ
إذْ لم يقوموا لي بثأري ويصدقوا طعانَهُمُ والضرب في كلِّ غاراتِ
فلا آب ساعيُهم ولا سُدَّ فقرُهُمْ ولازال في الدُّنيا لهم شرُّ نكباتِ

هذه المقطعة الشعرية، إذا ما صدقت الرواية كانت سبباً في نشوب حرب ضروس بين بني تغلب وبني بكر دامت نحو أربعين عاماً، إذ تروي الحكاية أنه كانت للبسوس ناقة ترعى في حمى كليب بن وائل فغاظه ذلك فرماها بسهم في ضرعها ليصيب منها مقتلاً، فنظمت البسوس هذه المقطعة تستصرخ ابن أختها جساس بن مُرة ليثأر لها فقتل كليباً لتبدأ بذلك حرب البسوس المشهورة.

والخطاب الشعري هنا يتقنع بضمير المخاطب المذكر في قول الشاعرة (لعمرُك) ثم تسمي المخاطب بقولها (سعد)، وهذا إنما هو محمول الكلام

الذي يشكل رصيداً عند المتلقي الذي اعتاد على مثل هذه الصيغ الفنية في الخطاب الشعري عامة، مع أن الخطاب هنا في جوهره يحمل صفات المرأة المتكلمة المستضعفة الغريبة التي وقع عليها الجور ولحق بها الحيف، غير أن القوة التأثيرية للخطاب بدت في تناول أكثر القيم الاجتماعية حساسية لدى البدوي، وهي الذود عن الحريم وحماية الجار (فإنك في قوم عن الجار أموات)، بمعنى أن الخطاب الشعري تشكّل من خلال معطيات القيم الاجتماعية السائدة، مؤسساً بذلك ثيماته وعلاماته الفارقة.

إن مشاركة الشاعرة الجاهلية في الحياة العامة قد جعل آليات الاختلاف في الخطاب الأدبي مستغنياً عن المقابلة بين المؤنث والمذكر بمعناها التصادمي، فهنالك شواهد لا تنحصر في النماذج الشعرية النسوية العائدة إلى تلك المرحلة تدل على أن الفارق بين ما هو مؤنث وما هو مذكر منصهر في بوتقة الموضوع الذي تعالجه القصيدة، ليستحيل إلى مضمون أدبي انزاح من وسطه الاجتماعي إلى وسط لغوي تراجعت فيه علامات التمايز الجنسي، وفي ضوء ذلك لم تعد اللغة شديدة الصلة بالمتكلم بمقدار صلتها بالغرض، تقول أخت الأسود بن عفار معترضة على نشوب حرب بين جديس وطسم، ومحذرة من عواقبها(17):

لا تغدروا إنّ هذا الغدرَ منقصةٌ وكلّ عيبٍ يُرى عيباً وإن صَغُرا
إنّي أخافُ عليكم مثل تلكَ غداً وفي الأمور تدابيرٌ لمن نظرا
شتانَ باغٍ علينا غيرُ متئدٍ يغشَى الظُّلامةَ لن تُبقي ولن تذرا

إن الخطاب هنا إفهامي وعظي مستند إلى مخزون حكمي ناجم عن حيثيات الغرض الشعري نفسه، مؤكداً حضور الوظيفة اللغوية التي تركز على وسيلة الاتصال بوساطة التعبير (إني أخاف عليكم) للحفاظ على الروابط الاجتماعية الإيجابية كتجنب الغدر والتخوف من عواقب البغي وغير ذلك من الممارسات التي ينجم عنها خلل اجتماعي.

والحال نفسها تبرز في المضامين الذاتية التي تناولتها المرأة الجاهلية في شعرها، كالتغزل بالرجال، وهو ما يمثل لديها نازعاً عاطفياً تمكنت من البوح عنه شعرياً، في ضوء ما أتيح لها من حرية اجتماعية، تقول الخنساء بنت تيجان وكانت تعشق رجلاً اسمه جحوش الخفاجي(18):

ألا أنّ وجدي بالخفاجي جَحْوَشٍ ... برى الجسمَ مني فهو نضوُ سقام
فإنْ كنتَ من أهل الحجاز فلا تَلُجْ ... وإن كنت نجدياً فلج بسلام

وتقول فيه(19):

وإنّ لنا بالشام لو نستطيعه ... خليلاً لنا يا تَيْجانُ مُصافيا
نعدّ له الأيام من حبِّ ذكره ... ونحصي له يا تيْجانُ اللياليا
فليت المطايا قد رفعْنَك مُصعدا ... تجوب بأيديها الحزون الفيافيا

تبرز طوابع الشخصية في الخطاب الشعري هنا فيما يندرج تحت إطار المحاكاة للشكل الأدبي السائد، فكما كان هنالك خطاب ذكوري يتغزل بالمرأة، ينهض نموذج مغاير ليؤسس خطاباً مضاداً يستهدف التغزل بالرجل، مستخدماً الصيغ اللغوية ذاتها تقريباً، كالتحنن إلى المعشوق ومكابدة الأرق والشكوى من بلابل الحب، وهذه المعاني كلها كانت جارية في طباع الشعراء، سواء أكانوا رجالاً أم نساءً، مما يؤكد طوابع الغرض التي تسم الخطاب بوسم فني يعمل المنشئ على مراعاته، وهنا تلعب المرجعيات الفنية وسائل المحاكاة دوراً مهماً في صهر الفوارق بين الخطاب الذكوري والنسوي على صعيد بنية اللغة، إذ تختفي العلامات الفارقة بينهما إلا من جهة الطرافة التي تخترق المعتاد، لأن المشهور في ثقافة التقبّل أن الغزل شائع على ألسنة الرجال من الشعراء، وأما غزل النساء بالرجال فهو انزياح عن وضع سائد، ومع ذلك فإن كثرة النماذج التي عرضتها كتب التراث في هذا الصدد، كما هو الشأن في كتاب «الأغاني» للأصفهاني وكتاب «بلاغات

النساء» لابن طيفور وغيرهما، تؤكد أصالة هذا النموذج الذي يمكن أن يشكل سياقاً فنياً للممارسة الفنية النسوية على نطاق الإبداع، بوصف التغزل النسوي بالرجل ليس من الظواهر المسكوت عنها في التراث العربي، ومن ثم فهو ضرب من الحرية الذي أتيح للمرأة، تعبر عنه في حدود الإجراءات الفنية التي يفرضها الموضوع، ولم يكن ذلك بسبب القيود المفروضة عليها اجتماعياً أو أخلاقياً على أية حال.

إذن ليست هناك محظورات تمنع المرأة من الخوض في مسائل ذاتية شديدة الحساسية على المستوى الاجتماعي، كما أنه لا توجد سلطة ذكورية تحول من دون الكشف عن خبايا المرأة في أشد الموضوعات حرجاً كهجاء الأزواج والتعبير عن الحرية الجنسية واختيار المعشوق وغيرها من الموضوعات التي حفظتها الذاكرة الأدبية، تقول حفصة بنت المغيرة في هجاء زوجها حنطب بن عبدالله المخزومي[20]:

ولا تـأمـنَنَّ الـدّهـرَ بـعـدي حـرةٌ ... وقد نكحَ البيضَ الحرائرَ حَنْطَبُ
لـئيـمٌ لـسـوداءِ الجـواعـر جـعـدةٍ ... عـلـى أهـلـهـا ممـا تَـصُـرُّ وتحـلُـبُ

تتناول الشاعرة في هذا الشاهد موضوعاً في غاية الحساسية، ولاسيما في مجتمع ذي طابع ذكوري على حد تعبير بعض الباحثين، أمثال د. الغذامي، غير أن الهيمنة الذكورية في الجاهلية التي كانت تقضي بوأد البنات، كانت في الوقت نفسه تتيح للقصيدة أن تتغلغل في تفاصيل الحياة الزوجية، وتكشف أسرارها، وتتحدث عن سلبيات تطول هنا مسألة الفحولة ذاتها، أعني فحولة الرجل، وكان من شأن المنجز الثقافي العربي في هذا الشأن تدوين مثل هذا الشاهد الذي ينهض حجة على توافر هامش واسع من الحرية أتيح على نطاق الإبداع الشعري على الأقل للمرأة، كما أتيح للرجل كي يسهم هو أيضاً في التعبير عن انتقاده المرأة، متحدثاً بحرية مطلقة عن حسناتها وسيئاتها.

وإذا أمعنا النظر في هذا الجانب نجد المرأة الجاهلية تتوغل في موضوعات تشف عن حرية واسعة في موضوع الغزل على نحو خاص، لتكشف عن قرارة ما يجول في خاطرها، متخذة المسار نفسه الذي جرى فيه شعراء الغزل الحسي كامرئ القيس وأضرابه في هذا الباب، تقول أم الضحاك المحاربية[21]:

تعرّيت عن حُبِّ الضبابيِّ حقبةً وكلُّ عمايا جاهلٍ ستثوبُ
يقول خليلُ النّفسِ أنتِ مريبةٌ كلانا لعمري قد صدقتَ مُريبُ

يخترق هذا الشاهد وشواهد كثيرة من الغزل النسوي القديم صورة نمطية ثبّتها الفهم النقدي منذ القدم، في موضوع الغزل العربي، بحسب اتجاهاته العامة، إذ تشي تلك الصورة بأن المرأة هي موضوع الغزل، وموطن اللذة، ومبعث الجمال، غير أن الشعر الجاهلي مع تقدمه كان يشكل انزياحاً في دلالاته وموضوعاته على ذاته، وهذا هو السبب الحقيقي في سر خلوده، فلو كان نمطياً ومكروراً لآل إلى الثبات والفناء، ومن المهم أن نشير إلى أن التنوع في خطاباته جعل مجالات الفن فيه ثرية تشي بالجدة والطرافة، مع التقادم وطول البقاء، ومن العجب أن تُسقط الاعتبارات النقدية مثل هذه الملامح المهمة في الشعر الجاهلي لنتصور أن مضامينه الفنية لا تخرج عن المدح والهجاء والفخر والغزل وغيرها، متجاهلة أن بين أطواء المدح والهجاء والغزل والفخر موضوعات فرعية تصوّر حالات إنسانية واجتماعية، كانت للأسف خارج إطار التحليل الأدبي والنقدي المعاصر، مع أن تلك الموضوعات التي نقول إنها فروع، تصور الروح الإنسانية في أخص سماتها، وتجسد الحال الاجتماعية في أدق تفصيلاتها، وعليه فإن انصراف الدرس النقدي عن رصد الطوابع الخاصة للمضامين الشعرية النسوية لا يعني أنها هامشية ومعدومة القيمة، أو أنها انزياح عن قاعدة لا يطولها التصنيف النقدي، بل على العكس تماماً، إذ الاهتمام بتفصيلات الخطاب الأدبي، وفي مضامينه

التي نعدها انزياحاً عن وضع سائد، يمكن أن تقوم في كثير من الأحيان مقام القاعدة، حينئذ يتحول العُرف السائد استثناءً، لأن العرف في آخر الأمر يتهاوى فيما هو متشابه، في حين يتجدد الفريد المختلف على الدوام.

من أجل يتحول الاهتمام في هذا المبحث عن رسوم الغزل العام باتجاهيه المعنوي والحسي، لأننا نريد أن نضيف رسماً ثالثاً يؤسس لنفسه شبه قاعدة، وهو الغزل النسوي بصورته المستقلة تماماً عن اتجاهات الغزل العربي في الجاهلية، وهذا الرسم لا يؤسس لنفسه لغة أو خطاباً خاصاً فحسب، بل ينهض موضوعاً وغرضاً يصور حالة إنسانية أتاحت لها الظروف في ذلك الزمان لتتكلم على نفسها بنفسها، مستغنية، ولأول مرة، عن لسان الشاعر الذي طالما تحدث بلسان المرأة وعبّر عن هواجسها وأفكارها، وهو يقر بأنه حين يتحدث عنها وكأنه يتحدث عن سر خَبيء، والمرأة بوصفها مكمن السر ذاته تتحدث عن نفسها في موضوع اشتدت حساسيته مع تقادم الأزمنة، ولكنه في نتاج الجاهليين يدل على نفسه، وكأنه حقيقة قريبة منا كل القرب، لهذا كله حمل الشاهد الآنف تصريحاً مهماً في قول أم الضحاك المحاربية (كلانا لعمري قد صدقت مريب)، ففي هذه القولة يتأسس خطاب فني لم يعهده الغزل العربي، ذلك لأن ريبة التغزل كما جرت العادة تلحق بالرجل العاشق، إذ هو الذي يبوح بعلاقة كان من المفترض أن تكون طي الكتمان، غير أن الحال هنا اختلفت، إذ ريبة التغزل قد لحقت بالمرأة فصارت كالرجل، بمعنى أنها هي التي أنشأت الخطاب الغزلي، وكان عليها أن تتحمل وزره، بوصفه خطاباً مريباً يبعث على الشبهة، تقول في شعر آخر لها(22):

سألتُ المحبينَ الذين تحملوا ... تباريح هذا الحبّ في سالف الدّهر
فقلت لهم ما يُذهب الحبَّ بعدما ... تبوأ ما بين الجوانح والصّدر
فقالوا شفاءُ الحُبِّ حبٌّ يزيلُهُ ... من آخر أو نأيٌ طويل على هجر
أو اليأسُ حتّى تذهلَ النّفسَ بعدما ... رجتْ طمعاً واليأسُ عونٌ على الصّبر

ثمة افتراض نرجحه في ضوء الخطاب الأنثوي هنا، أن الكلام مستأصل من أحاديث النساء اللواتي يتبادلن الشكوى من الحب في خلواتهن، وعليه تتحول دلالة المحبين هنا إلى المحبات بوصف الخطاب صادراً عن امرأة، ومن ثم فهو يروي عن المحبات اللاتي تحملن تباريح الحب قولاً من وحي تجاربهن، فحواه: أن الحب لا يذهبه إلا حب آخر، وهو قول لا يجد له نظيراً عند شعراء الغزل عامة، لأن الحب عندهم قد يزول بالجفاء والبعد، وقد يقاوم الزوال ويتشبث بالبقاء ليتحول إلى حنين دائم يحيل على ذاته، كما عبر عنه أبو تمام الطائي[23]:

نقِّل فؤادَك حيثُ شئتَ من الهوى ما الحب إلا للحبيب الأول

ويرمي أن الحب لا يزول بحب آخر، في حين أن الشاهد الآنف يقر بإمكانية زوال الحب القديم بحب جديد، ومثل هذا التصور أنثوي خالص في ضوء العلاقات الاجتماعية السائدة التي تتيح للرجل خوض تجارب متعددة في الحب، وعليه أصبح في حسبان المرأة أن ثمة إمكانية بتحول الحب وبزواله مع تحول المحب إلى محبوب آخر، من أجل ذلك كان هذا الإحساس الكامن لدى المرأة ينهض فارقاً بين خطاب المرأة في الحب وخطاب الرجل، إذ المرأة بوصفها موضوع الحب لا تستطيع أن تكون فاعلة فيه، لوقوعه عليها، إذ المبادرة تكون عادة بيد المحب (الرجل)، وبتحوله عن المحبوب (المرأة)، يُلغي الحب القديم ليتجدد حب جديد، لهذا صيغ خطاب نسوي في النص السابق على نحو مغاير لوضعها في شعر الغزل الذي يسلبها حرية استبدال حب بحب، ليكون التداوي من الداء بداء آخر، وهذا بتقدير النقد سياق فني نادراً ما تردده قصائد الغزل العربي في اتجاهاته المعروفة.

ولعل أوضح الشواهد المميزة للخطاب النسوي في الشعر، تظهر فيما رواه ابن طيفور من كلام إحدى الشاعرات، وهي تبوح شعرياً عن رغبة محرمة حبستها جملة من القيم في النفس، فقالت[24]:

فـوالـلـه لـولا الـلـه والـعـارُ قـبـلَـهُ　　لأمكنتُ من حِجْلـيَّ من لا أناسبُهُ
لـيـعـلـم مَنْ في الـقـبـر أنَّ مُـقَـامَـهُ　　أشـدُّ عـلـيـه مـن عـدوٍ يـحـاربـهُ

لم تعتد القصيدة العربية التي صيغت بطريق أكثر النسوة حرية وجسارة حمل مثل هذا المضمون الثقيل، ولم تستطع أبرع النماذج التي برزت في تاريخ الشعر العربي الحديث عما تطويه نفس المرأة من أحاسيس ومشاعر تصوير قرارة ما يصوره هذا الشاهد، إذ الخطاب الشعري هنا يقتحم مجالاً يحوطه الغموض وتغلغله الأسرار، والتصريح بالرغبة المحرمة الكامنة هنا لا يمثل مقصدية البيتين على الإطلاق، كما أن نية المتكلمة لا ترمي إلى إبراز الوفاء لزوج طواه الموت، أو الإذعان للحظر الديني والاجتماعي، وعليه تغدو دلالة البيت الأول هامشية قياساً بما يحيل عليه البيت الثاني الذي يشفّ عن خطاب في غاية التميز.

وبالنظر إلى البيتين من جهة الدلالة نلحظ أن ترتيب المعنى لا يخضع لمنطق الأهمية والقداسة في الأصل، فقولها: (لولا الله والعار قبله) فيه تقديم للاجتماعي على العقائدي، وهذا إنما قد يكون سبب ضرورات النظم، وربما لهذا السبب غدا ترتيب المعنى لولا الخوف من الله، وقبل ذلك الخوف من العار لأمكنت من لا يناسبها من نفسها بعد وفاة زوجها، وهذا ليس بشيء إذا ما قورن بدلالة البيت الثاني الذي بدأ بخطاب عنيف (ليعلم من في القبر) تريد زوجها، والتبليغ هنا للمتوفى بصيغة فيها معنى التشفي، أي أنها لو مكنت من لا يناسبها من نفسها لكان وقع ذلك أشد عليه من عدو يحاربه. وهذا الخطاب في حقيقة أمره يخترق ما يعرف المنطق الذكوري، لأنه خطاب أنثوي خاص لا نظير له في شعر الرجال. وعليه هنالك شواهد لا تنحصر تحمل خصوصية الإحساس الأنثوي الذي يعبِّر في أحايين كثيرة عن رغبات محرمة يتسع التعبير الشعري لها كما هو الشأن في قول أعرابية رأت رجلاً خميص البطن مهفهفاً، فأعجبها، ومعها زوجها، وهو عظيم البطن مهيج، فقالت:

شهدت على نفسي بأنك باردُ اللثا تِ وأن الخَصرَ منك لطيفُ
وأنك مشيوخ الذراعين خَلْجَمٌ وإنك إذ تخلو بهن عنيفُ

فسألها زوجها من تعنين فقالت إياك أعني[25].

إذن ثمة إمكانية واسعة لتمييز ملامح خطاب أنثوي في الشعر، وفي غيره من ضروب الإبداع، يذعن للذات المتكلمة تارة، وينساق في منظومة القيم الاجتماعية والأخلاقية والفنية تارة أخرى، وهو في كل الأحوال تعبير مميز وعنصر تكويني يسهم بصورة فاعلة في إثراء التراث الفني عند العرب، فمن أجل ذلك آن للنقد النسوي أن يرتد إلى سياقه الفني الحقيقي، ويمتح من زاد التراث ليسدد خطاه إذا ما رام التعبير الصادق عن تجارب المرأة العربية في الإبداع.

الحواشـي

1) نجم، مفيد: (الكتابة النسوية إشكالية المصطلح) صحيفة إلكترونية على الإنترنت، وقد انطوى المقال على إشارة مفهوم الجذرية الذي يرمي إلى التقليل من شأن الاختلاف بين ما هو نسوي وما هو ذكوري في مجال النشاط الاجتماعي والفكري والاقتصادي، وذلك بتركيزها على التعبير عن الاختلاف والتميز على أساس فردي ثقافي، وليس على أساس جنسي (genus) أو ما عرف بالجندرية الذي يعين دور المرأة في المجتمع بحسب المعطيات الهيكلية والثقافية، وهذا الدور يتفاوت بتفاوت ثقافة وحضارة كل مجتمع، وهو دور من ثم قابل للتطور بحسب تطور حركة المجتمع.

2) الأعرجي، نازك (صورة الأنثى – دراسة في الكتابة النسوية العربية – الأهالي للطباعة والنشر، دمشق 1997م)، ص 198.

3) المرجع السابق، ص 31.

4) جامبل، سارة: (النسوية وما بعد النسوية، ترجمة أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة 2002)، ص 337.

5) نجم، مفيد (الكتابة النسوية)، الصحيفة الإلكترونية.

6) الأعرجي، نازك (صورة الأنثى)، ص 198.

7) عكاشة، شريف (الخطاب النسوي في فكر صراع الحضارات)، ثقافة بلا حدود – صحيفة إلكترونية على الإنترنت.

8) المرجع السابق.

9) السد، نور الدين (الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، تونس)، ص 34.

10) تدوروف (مفهوم الأدب، ترجمة منذر العياشي، ط 1، النادي الأدبي الثقافي بجدة 1990)، ص 65.

11) الغذامي، عبدالله (تأنيث القصيدة والقارئ المختلف – ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997)، ص 86.

12) الأعرجي، نازك (صورة الأنثى)، ص 122.

13) الغذامي، عبدالله (المرأة واللغة – المركز الثقافي 1997م)، ص 66.

14) جدول أشعار النساء في الجاهلية:

١٤. **جدول** أشعار النساء في الجاهلية:

رقم	اسم الشاعرة	عدد القصائد	عدد الأبيات	الموضوع	الوزن	الروي
١	ابنة أبي الجدعاء	١	٨	في رثاء أبيها	الطويل	ل
٢	ابنة حذاق الحنفي	١	١١	في رثاء أبيها	الطويل	ر
٣	ابنة حكيم بن عمرو العبدية	١	٤	في رثاء أبيها	الطويل	ق
٤	أخت الأسود بن غفار	١	٣	تعارض حرب جديس مع طسم	البسيط	ر
٥	أروى بنت الحباب	١	٣	في رثاء أبيها	الكامل	ب
٦	أسماء المرية	١	٩	الشوق والحنين	الطويل	م
٧	أسماء بنت ربيعة التغلبية	٢	٢٨	تهجو زوجة أخيها	الرمل	ل
			١	في رثاء أخيها	الرمل	ل
٨	البسوس بنت منقذ البكرية	١	٧	تحض قومها على الثأر	الطويل	ث
٩	الجيداء بنت زاهر الزبيدية	١	٧	في رثاء زوجها	الخفيف	د
١٠	الخرنق بنت بدر	١٥	٦٥	أغلب شعرها في رثاء زوجها	—	—
١١	الخنساء بنت التيجان	٣	٧	في الغزل	الطويل	م
			٢	في الغزل	الطويل	م
			٣	في الغزل	الطويل	ي
١٢	الخنساء بنت زهير	١	٣	الحكمة	الوافر	ر
١٣	الدعجاء بنت وهب	١	٣٤	في رثاء أخيها	البسيط	ر
١٤	السلكة أم السليك	١	١٢	في رثاء ابنها	الرمل	ك
١٥	العوراء الذبيانية	١	٣	في الرثاء	الرجز	ر
١٦	العوراء اليربوعية	١	٧	في الهجاء	الوافر	ر
١٧	الفارعة القشيرية	٢	٧	في الفخر	الكامل	ر
			٤	في الرثاء	المتقارب	ر
١٨	النوار الجمل	١	١	أرسلت قولها مثلاً ـ أوردها سعد وسعد مشتمل	الرجز	ل
١٩	الهيفاء القضاعية	٢	٦	في هجاء زوجها	البسيط	م
			٢	في المدح والثناء	البسيط	هـ
٢٠	أم أبي جداية	١	١٢	في الثناء على ولدها	الرمل	ر
٢١	أم الأغر التغلبية	١	٦	في رثاء ابن روحان	الوافر	ل

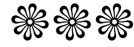
٢٢	أم الضحاك المحاربية	١٠	٢٥	معظم شعرها في الغزل بزوجها		
٢٣	أم التحيف	١	٦	في الغزل	الطويل	ب
٢٤	أم بسطام الشيبانية	١	٩	في المدح	الطويل	ل
٢٥	أم ثواب	١	٦	عقها ولدها فقالت شعراً	البسيط	ب
٢٦	أم حكيم بنت عبد المطلب	٢	١٥	في رثاء ولدها	الوافر	ت
				في رثاء والدها	الكامل	ل
٢٧	أم سنان	١	٢	وصف جراح ولدها	الرجز	ك
٢٨	أم عمرو	١	٢٥	في رثاء ابنها	الكامل	ر
٢٩	أم عمرو بن مكدم	١	٧	في رثاء أخيها	البسيط	ق
٣٠	أم قيس الضبية	٢	٤	في رثاء والديها	البسيط	د
			٢	في رثاء ولديها	الكامل	ن
٣١	أم موسى الكلابية	٤	١٥	في الحنين		
٣٢	أم ناشرة التغلبية	١	٢	في رثاء ابنها	الطويل	ر
٣٣	أم نهية	١	١٥	في رثاء ابنها	الوافر	ت
٣٤	أمامة العدوانية	١	٦	في طلب الزواج	السريع	ر
٣٥	أمامة بنت ذي الإصبع	٢	٦	في حدثان الدهر	السريع	ر
			٤	في الشكوى	الكامل	ن
٣٦	أمامة بنت كليب	١	٨	في رثاء أبيها	الوافر	ن
٣٧	آمنة بنت عتيبة	١	٣	في الرثاء	الوافر	ر
٣٨	أميمة أم تأبط شراً	٢	١٢	في رثاء ابنها	الرمل	ب
			٢	–	الرجز	ن
٣٩	أميمة بنت أمية	١	١٥	في الرثاء	الوافر	ب
٤٠	أميمة بنت عبد المطلب	١	٦	في رثاء أبيها	الطويل	د
٤١	أميمة بنت عبد شمس	١	١٨	في رثاء قومها	الوافر	ب
٤٢	برة بنت عبد المطلب	١	٦	في رثاء أخيها	المتقارب	ب
٤٣	تماضر السلمية	١	١٠	في الرثاء	الوافر	هـ
٤٤	جليلة بنت مرة	٥	٤	في الرثاء	الطويل	ح
			٢	في الرثاء	الطويل	ر
			٢	في الرثاء	الطويل	د
			٤	في الرثاء	البسيط	ر
			١٦	في الرثاء	الرمل	ل
٤٥	جمل السلمية	١	١١	في الهجاء	الطويل	ب
٤٦	جمل الضبابية	١	٩	في الفخر	الوافر	ق
٤٧	جنوب الهذلية	٣	٢٥	في الهجاء	المتقارب	ل

			٥	في الرثاء	البسيط	هـ
			١٣	في الهجاء	البسيط	ب
٤٨	حبيبة العوراء	١	٥	في الفخر	الكامل	د
٤٩	حفصة بنت المغيرة	١	٣	في هجاء زوجها	الطويل	ب
٥٠	حليمة الحضرية	٣	٣	في رثاء زوجها	الطويل	د
			٢	في الطلل	الطويل	ل
			٢	في رثاء زوجها	الطويل	ل

15، 22) ابن طيفور (بلاغات النساء طبعة أحمد الألفي بمصر 1908م)، ص 112 وما بعدها.

23) أبو تمام (ديوانه بتحقيق عزام) ص 123/3.

24، 25) ابن طيفور (بلاغات النساء) ص 132.



مراثي الخنساء لأخويها صخر ومعاوية

حسن فتح الباب(*)

الشعر في منظور الإسلام:

من أشهر المراثي في الشعر العربي رثاء الخنساء لأخويها صخر ومعاوية، وهي في عصر الجاهلية. وقد أدركت عصر النبوة ودخلت في دين الإسلام، ومثلت بين يدي رسول الله، صلى الله عليه وسلم، وأنشدته أبياتاً من شعرها فاستحسنها واستزادها قائلاً: إيه يا خُنَاس، مما يجعلنا نقدم لدراستنا هذه عن الخنساء ورثائها لأخويها بحديث موجز عن الشعر في منظور الإسلام، فقد ورد ذكر الشعراء في القرآن، إذ يقول الله تعالى في سورة الشعراء: ﴿والشعراء يتبعهم الغاوون، ألم تر أنهم في كل وادٍ يهيمون وأنهم يقولون ما لا يفعلون إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيراً وانتصروا من بعد ما ظلموا وسيعلم الذين ظلموا أيَّ منقلبٍ ينقلبون﴾.

وخلاصة ما اتفق عليه الفقهاء في قضية الإسلام والشعر أنه كلام حسنه حسن وقبيحه قبيح. ويقول الدكتور محمد فؤاد شاكر أستاذ

(*) باحث وشاعر مصري.

الدراسات الإسلامية: إنه ثبت أن النبي، صلى الله عليه وسلم، كان يسمع الشعر ويثني على قائليه من الصحابة. فقد أخرج الإمام مسلم في صحيحه عن عمرو بن الشريد عن أبيه، قال: ردفت رسول الله صلى الله عليه وسلم يوماً، فقال: هل معك من شعر أمية بن أبي الصلت شيء؟ قلت: نعم. قال: هيه، فأنشدته بيتاً فقال: هيه، حتى أنشدته مائة بيت.

والمقصود هنا أن الرسول، صلى الله عليه وسلم، استمع إلى شعر أمية، فاستزاد منه لما فيه من كلام عن الإسلام ووحدانيته والإيمان بالبعث. ولقد كان هذا الشاعر في الجاهلية، ولكن الرسول لم يجد بأساً في سماعه لما فيه من قول حسن. وفي رواية أن النبي، صلى الله عليه وسلم، قال: إن أمية كان يسلم في شعره. وكان النبي، صلى الله عليه وسلم، يحفظ بعضاً من أشعار العرب ويرددها، فلقد أخرج الشيخان البخاري ومسلم عن أبي هريرة أن رسول الله، صلى الله عليه وسلم، قال: أشعر كلمة تكلمت بها العرب قول لبيد ابن ربيعة: ألا كل شيء ما خلا الله باطل، وقد ثبت أنه صلى الله عليه وسلم كان يجعل لحسان بن ثابت منبراً في المسجد ينافح عن رسول الله، وأنه كان يقول له: أجب عني أيدك الله بروح القُدُس. فكان حسان يرد على المشركين ويهجوهم دفاعاً عن رسول الله. وقد أقر صلى الله عليه وسلم الصحابي عبدالله بن رواحة يوم دخل مكة في عُمرة القضاء إذ أنشد عبدالله بن يديه:

خلوا بني الكفار عن سبيلهِ   اليوم نضربكم على تنزيلهِ
ضرباً يُزيل الهامَ عن مقيلهِ   ويُذهل الخليلَ عن خليلهِ

فقال عمر بن الخطاب رضي الله عنه: يا ابن رواحة، في حَرَم الله وبين يدي رسول الله تقول الشعر؟ فقال النبي، صلى الله عليه وسلم، (خَلِّه ياعمر فهو أسرع فيهم من نضج الإبل، وفي رواية: فوالذي نفسي بيده لكلامُه عليهم أشد من وقع النبل). وكان النبي، صلى الله عليه وسلم، يسمع

الشعر يحدو به الحادي في السفر، فلا ينهى عنه، بل يطلب من الحادي أن يخفف ترنيمه حتى لا تهيم الإبل فتسقط النساء من على الهوادج، وذلك لأن الإبل إذا سمعت الحُداء أسرعت في المشي واستلذته فأتعبت الراكب على ظهرها، فأمر الرسول صلى الله عليه وسلم الحادي بالرفق في حُدائه حتى لا تسقط النساء.

ولهذا أمر رسول الله صلى الله عليه وسلم في سفر من أسفاره عبدالله بن رواحة أن ينزل فيحرك الركاب، فقال: يا رسول الله: لقد تركت قولي. فقال عمر: اسمع وأطع، فنزل، وقال:

لولا الإله ما اهتدينا
ولا تعبَّدنا ولا صلَّينا
فانزلنْ سكينةً علينا
وثَبِّتَ الأقدام إن لاقَيْنا

ومما يدل على استحسان رسول الله للشعر إجازته لكعب بن زهير بن أبي سلمى إذ خلع عليه بُردته حين جاءه متنصلاً من هجوه للنبي، ومنشداً بين يديه قصيدة في مديحه مطلعها:

بانت سعادُ فقلبي اليوم متبولُ   مُتَيَّمٌ إثْرَها لم يُجْزَ مكبولُ

ويسترسل كعب بن زهير معتذراً ومادحاً رسول الله:

نُبِّئْتُ أن رسولَ الله أوعدني   والعفوُ عند رسول الله مأمولُ
مَهْلاً هداكَ الذي أعطاك نافلة   القرآن فيها مواعظٌ وتفصيلُ
لا تأخذنِّي بأقوالِ الوُشاة ولم   أُذنب ولو كثرتْ فيَّ الأقاويلُ
إن الرسولَ لَنورٌ يُستضاء به   مُهنَّدٌ من سيوفِ اللهِ مسلولُ

فلا غرو أن يستحسن النبي صلى الله عليه وسلم شعر الخنساء، وأن

يحثها على الاستزادة تقديراً منه للشعر الذي يدعو إلى الفضيلة، وهو القائل: (إنما بعثت لأتمم مكارم الأخلاق).

سيرة الخنساء مولداً ونشأة وإسلاماً:

اسمها تماضر بنت عمرو بن الحارث بن الشريد، وهي من بني سُليم، وهم من أشهر قبائل مضر في الجاهلية والإسلام، وأبوها وأخواها معاوية وصخر من سادتهم. وقد لقبت بالخنساء نسبة إلى الخَنَس، وهو تأخر الأنف عن سائر الوجه مع ارتفاع في الأرنبة، وهذه الصفة مستحبة في الظباء والبقر الوحشي، ويُشبِّه شعراء العربية الحسان بالظباء، وتُدرج الخنساء في عداد الشعراء المخضرمين، وهم الذين عاشوا في الجاهلية والإسلام مثل الصحابي حسان بن ثابت، وإن كانت الدكتورة عائشة عبدالرحمن (بنت الشاطئ) لا تعتبرها من المخضرمين لأنه لم يعثر لها على شعر قالته في الإسلام، شأنها في ذلك شأن شاعر آخر انقطع عن نظم الشعر بعد اعتناقه الإسلام، وهو لبيد بن ربيعة، وقد اعترف لها العرب بالتقدم في الجاهلية والإسلام وفي حياتها وبعد مماتها. وممن قدمها على جميع النساء وبعض فحول الشعراء النابغة الذبياني في الجاهلية، وجرير وبشار في الإسلام. وقد قتل أخواها معاوية وصخر في الجاهلية، وكان بكاؤها على صخر أشد من حزنها وبكائها على معوية لبِرِّه بها، ومازالت تبكيه حتى عميت.

وقد دخلت الخنساء الإسلام في السنة الثامنة من الهجرة حيث قدمت على رسول الله صلى الله عليه وسلم مع وفد من بني سُلَيم لمبايعته ولإشهار إسلامها، وقد رقَّ الرسول صلى الله عليه وسلم لها، وكان يستنشدها شعرها الذي تمتدح به قومها، ويستزيدها بقوله وهو يومئ بيده: (هيه ياخُناس) أي زيدينا.

وحين وفد على النبي صلى الله عليه وسلم عَدِيٌّ بن حاتم مع قومه بني

طيِّئ قال: «يا رسول الله إن فينا أشعر الناس، وأسخى الناس، وأفرس الناس» فلما سأله رسول الله أن يسميهم أجاب: (أما أشعر الناس فامرؤ القيس بن حُجْر. أما أسخى الناس فهو حاتم بن سعد وهو أبي عدي. وأما أفرس الناس فعمرو بن مَعْديكْرِبْ) فقال عليه الصلاة والسلام (ليس كما قلت يا عدي. أما أشعر الناس فالخنساء بنت عمرو، وأما أسخى الناس فمحمد. وأما أفرس الناس فعلي بن أبي طالب).

وهذا يدل دلالة واضحة على أن الخنساء قد احتلت هذه المكانة لدى رسول الله لصدق شاعريتها ولمعاناتها وتصوير إحساسها دون تكلف أو تصنع. وقد أجمعت المصادر الأدبية على أن الخنساء أمضت بقية حياتها في صدر الإسلام حزينة على أخويها معاوية وصخر كما ظلت حزينة على وفاة أبيها أيضاً. وقد لامها كثيرون منهم أم المؤمنين عائشة رضي الله عنها بعد وفاة النبي صلى الله عليه وسلم، حينما قدمت على الخنساء من البادية حليقة الرأس حزينة تدب على عصا. فلما قالت لها السيدة عائشة: إن ما تفعلينه قد نهى عنه الإسلام أجابتها الخنساء: «لم أعلم بنهيه».

وتُروى عنها حادثة أخرى تدل على مدى تشبثها بالعادات الجاهلية في ندب الموتى، وذلك أنها قدمت المدينة بقصد الحج إلى بيت الله في مكة، فرآها أمير المؤمنين عمر بن الخطاب في زيها الجاهلي مقرَّحة الجفنين حليقة الرأس لا تكف عن النواح، فأراد أن يعظها، فقال: (إن الذي تصنعين ليس من الإسلام، وإن الذين تبكين هلكوا في الجاهلية وهم حشو جهنم)، فقالت: (ذلك أطول بعويلي عليهم). ثم أنشدته بعض شعرها في أخويها فتأثر وقال: دعوها فإنها لاتزال حزينة.

وقد سجل التاريخ الإسلامي موقفاً للخنساء، نادر المثال في دلالته على قوة الإيمان وهو استشهاد أبنائها الأربعة في موقعة القادسية عام 16هـ الموافق 638 ميلادية، وهي الموقعة التي فتح المسلمون بها بلاد الفرس. فقد

جمعت أبناءها ليلة المعركة وأوصتهم بقولها: (يا بَنِي إنكم أسلمتم طائعين وهاجرتم مختارين، والله الذي لا إله إلا هو إنكم لبنو رجل واحد، كما أنكم بنو امرأة واحدة ما هَجَنت غيركم ولا غيَّرت نسبكم، واعلموا أن الدار الآخرة خير من الدار الفانية، اصبروا وصابروا ورابطوا واتقوا الله تُرحمون. فإن رأيتم الحرب شمَّرت عن ساقها وجلَّت ناراً على أوراقها فتيمموا وطيسها، وجالِدوا رَسيسها تظفروا بالغُنْم والكرامة في دار الخلد والمقامة).

فلما أشرق الصباح باكروا إلى الميدان واحداً تلو الآخر وهم ينشدون أراجيز حماسية تذكِّرهم بوصية أمهم. ولما استُشهدوا جميعاً وبلغها الخبر قالت: (الحمد الله الذي شرَّفني بقتلهم، وأرجو من ربي أن يجمعني بهم في مستقر رحمته)، ولم تزد عن ذلك. وعاشت بقية حياتها على المعاش الذي يبعث إليها به الخليفة عمر بن الخطاب ثم عثمان بن عفان رضي الله عنهما.

فما أحرى بنا أن نذكر الخنساء هذه الأم العظيمة التي وقفت وقفة الشجاعة والصبر في المحنة، وقفة لا تحتملها أي أم. ما أحرى بنا أن نذكرها لتتأسى بأمهات شعبنا العربي وفي طليعته فلسطين ولبنان والعراق التي يقاوم أبناؤها قوى الصهيونية الغاشمة ومن يؤيدونها.. وما أحرى بشعرائنا وأبنائنا أن يستلهموا سيرة الخنساء التي تعد من الصحابيات. ومما يجدر بالذكر في هذا المقام أن الشاعر أحمد عبدالهادي كتب مسرحية شعرية من وحي الخنساء، كما استلهم آخرون حياتها التي تعد مثلاً أعلى في الإيمان بالله ورسوله والصبر على المكاره.

الخصائص النفسية والفنية لمرثيات الخنساء:

كانت الخنساء في صباها تقول المقطعات من الشعر، فلما قتل شقيقها معاوية في حرب بني أسد رثته بالقصائد، ثم غزاهم أخوها صخر، وغنم، فتبعوه، فطعنه أحدهم طعنة اعتل منها فترة ثم مات. فحزنت عليهما

حزناً شديداً وتابعت عليهما البكاء والرثاء حتى ضُرب بها المثل في البكاء والحزن. ومن أشهر مراثيها لأخيها صخر القصيدة الآتية:

أعيـنـيَّ جـودا ولا تجـمُـدا ألا تبكيان لصخر الندى
ألا تبكيان الجوادَ الجميلَ ألا تبكيان الفتى السيدا
رفيعَ العماد طويلَ النِّجاد ساد عشيرتَه أمردا
إذا القوم مدُّوا أياديهمو إلى المجد مد إليه يدا
فنال الذي فوق أيديهمو من المجد ثم مضى مُصْعِدا
وإن ذُكِر المجدُ ألفيتَه تأزَّر للمجد ثم ارتدى
يُحَمِّله القوم ما عالهم وإن كان أصغرهم مولدا

وتعد هذه القصيدة صفحة خالدة في كتاب المراثي منذ خمسة عشر قرناً حتى غمرت أصداؤها الأجواء طوال هذا الزمن المديد، وأصبح يرددها كل شاعر وكل متذوق لعيون الشعر، ولا يخلو منها مؤلَّف في فن الرثاء بالأدب العربي. فهي نموذج ساطع لمقدرة الخنساء معنى ومبنى، ويخيل لقارئها أنها ليست أبياتاً من الشعر، بل إنها دموع تترقرق لوعةً وأسى وتذوب حسراتٍ لحرمان من سكبتها من أخيها، فلقد كتبتْها بدم القلب لا بالحروف، وأذابت فيها خلاصة روحها. فلقد شعرت أن الأرض بما وَسِعت قد ضاقت بها، وأن الأفق قد أثقلته سحائب سوداء فغام في ناظريها، وأن الوجود قد تحول إلى عدم بعد فراق أخيها صخر الذي يملأ حياتها بهجة وسروراً ويجعلها جنة للناظرين، فما أهونها في غيبته وما أمرّها بعد أن توارى عن أخته الشاعرة، فخلّف لها العذاب والشقاء. لقد كان حصناً حصيناً لها ولقومه، وواحة خضراء في الهجير، ونجماً يهدي الساري في الظلمات.

في دوامة هذه الفاجعة التي زلزلت كيان الخنساء لم يكن يعصمها من

أن تموت كمداً إلا الدموع فاستهلت قصيدتها بمخاطبة عينيها كي تمدها بالعبرات التي تبكي بها أخاها، وهي تناشدهما أن يفيضا ولا يكفا عن سيلهما، لأن من لقي منيته رجل ولا كل الرجال، وترسم الخنساء صورة باهرة للفروسية التي تجسدت في صخر واكتملت في صفاته ومناقبه كما لم تكتمل في غيره من الفرسان. فهو البطل الصنديد حامي الحمى ومعقِد آمال قبيلته في السراء والضراء.

والصفات التي تتحقق في هذا البطل تشمل المظهر الجسماني والمخبر النفسي، فهو كالطود الشامخ المحكَم البناء، وهو محارب شجاع يحمل سيفه الذي لا يُفَل في مواجهة الأعداء. ولقد ساد عشيرته منذ كان فتى يافعاً. وتسرد الخنساء هذه الشمائل بأسلوب استفهامي يفيد التقرير، فتقول: يا عينيّ كيف لا تنضحان دموعاً غزيرة حزناً على رحيل هذا السيد الكريم المقدام إلى غير عودة؟ كما تستعمل أسلوب الترديد الذي يؤكد المعنى ويعمِّقه، إذ تكرر عبارة (ألا تبكيان) ثلاث مرات، ولا يجيد هذا الأسلوب إلا الشعراء الكبار مثل مالك بن الريب التميمي في مرثيته لنفسه، إذ يكرر كلمة الغضى وهي اسم موطنه مرة في البيت الأول ومرتين في البيت الثاني وثلاث مرات في البيت الثالث، فيقول:

ألا ليت شِعْري هل أبيتنَّ ليلةً   بوادي الغضَى أُزْجِي القِلاصَ النواجيا
فليت الغضى لم يقطع الركبُ عرضَهُ   وليت الغضَى ماشي الرِّكاب لياليا
لقد كان في وادي الغضى لو دنا الغضى   مزارٌ ولكنَّ الغضَى ليس دانيا

وتستطرد الخنساء في بيان شمائل أخيها للدلالة على فداحة الخطب بموته، وفقد هذه الشمائل بفقده، لأنه كان متفرداً بها، فهو السبَّاق في طلب العلا، فما من امرئ يتطلع إلى نيل المجد إلا بسط يديه فناله قبله، ثم استمر في صعوده حتى يبلغ الذُروة. إن قومه ليُلقون على كاهله بما يثقل عليهم، فيبادر إلى نجدتهم وتحقيق مطالبهم، وإن كان أصغرهم سناً. فالمجد هو

إزاره ورداؤه آناء النهار وأطراف الليل لا يخلعه، وتلك شيمة الكبار المنذورين لعظائم الأمور.

وهذه القصيدة المؤلفة من سبعة أبيات تعدل طوال القصائد الرثائية لما تتسم به من صدق نفسي وتعبيري عميق الوقع، ومن سهولة في الألفاظ مع قوة في التركيب، وتنطبق عليها مقولة السهل الممتنع التي يوصف بها الأدب الرفيع المستوى في الشعر أو النثر. وفي رأينا أن رقة ألفاظها وسلاسة عباراتها ترجع إلى الطبيعة الأنثوية، إذ تجيش عاطفة المرأة في المحن أكثر من الرجل، ولاسيما إذا فقدت زوجاً أو أباً أو أخاً كان رباً للأسرة وعماداً لبنيانها ينفق عليها وتحتمي به في الملمات.

مرثية أخرى لصخر:

رثت الخنساء أخاها صخراً في عديد من القصائد والمقطوعات والأبيات المفردة، ومنها:

ألا يا صخرُ إن أبكيت عيني فقد أضحكتني زمناً طويلا

وهذا بيت فريد في معناه وليس له مثيل في شعر المراثي، ويذكرنا بالبيتين الآتيين في الشعر الغزلي:

أما والذي أبكى وأضحك والذي أمات وأحيا والذي أمره الأمرُ
لقد تركتني أحسُدُ الوحشَ أن أرى خليلين منها لا يروعها ذُعْرُ

تقول الخنساء مخاطبة أخاها: ها أنذا أبكيك اليوم وفاءً لحقك، فأنت الذي طالما أضحكتني بمداعباتك ونحن في ريعان الصبا نلعب ونمرح، فبعثت في قلبي السرور وأضاءت لي الدنيا. وهذا المعنى وهو مِراح المحبين كل اثنين اثنين مطروق في الشعر العاطفي، ومنه قول قيس بن الملوح عن ليلاه حنيناً إلى عهد طفولتها معه:

وعُلِّقت ليلى وهي في المهد طفلةٌ ولم يَبْدُ للأتراب من ثديها حَجْمُ
صغيرَيْن نرعى البُهْم ياليت أننا إلى اليوم لم نَكْبُر ولم تكبر البُهْمُ

وقول شاعر الأطلال إبراهيم ناجي:

ولعبنا لعْبَ طفلين معاً وعدونا فسبقنا ظلنا

كما نجد في الشعر العربي قصائد لشعراء يداعبون أولادهم، ومن ذلك قصيدة ابن الرومي في رثائه ابنه محمد، إذ يتذكره في لعبه بين إخوته وفرحة الأب بوليده، كما نجد مقطوعة لأم تناغي وليدها. ولكننا لم نقرأ لشاعر أو شاعرة أبياتاً تصور ذكريات الطفولة بين أخ وأخته مثل هذا البيت الذي نظمته الخنساء. ولهذه الشاعرة المخضرمة قصيدة أخرى ترثي فيها أخاها صخر، ومنها هذا البيت الذي تؤكد فيه مرة أخرى أن هذا الحبيب الذي رحل سوف يبقى ملء وعيها وذاكرتها حتى آخر العمر وطيفه ماثل أمام عينيها لا يفارقهما ليلاً أو نهاراً:

ومن مراثي الخنساء لأخيها صخر القصيدة الآتية:

ما هاج حزنك؟ أم بالعين عُوَّارُ أم ذرَّفَتْ أنْ خلت من أهلها الدارُ؟
كأن عيني لذكراه إذا خطرت فيضٌ يسيل على الخدين مِدرار
تبكي لصخرٍ هي العبرى وقد وَلِهَتْ ودونه من جديد التُرْب أستار
تبكي خُناسٌ فما تَنْفَكُّ ما عَمَرت لها عليه رنينٌ وهْي مقتار
تبكي خُناسٌ على صخرٍ وحُقَّ لها إذ رابها الدهرُ إن الدهرَ ضَرَّار
لابدَّ من مِيتةٍ في صرفها غِيَرٌ والدهر في صرفه حَوْلٌ وأطوار
يا صخرُ ورَّاد ماءٍ قد تناذَرَهُ أهلُ الموارد ما في ورده عار
مَشْى السَّبَنْتِي إلى هيجاءَ مُضْلِعَةٍ له سلاحان أنيابٌ وأظفار
فما عَجُولاً على بَوٍّ تُطيف به لها حنينان إصغارٌ وإكبار
لا تَسْمَن الدهرَ في أرض وإن ربُعت فإنما هَيَ تَحنان وتسحار
يوماً بأوجدَ مني يوم فارقني صخرٌ وللدهر إملاءٌ وإمرار

ثم تستطرد قائلة:

وإن صـخـراً لـمولانـا وسـيـدنـا وإن صـخـراً إذا نـشـتـو لـنَـحَّـار
وإن صـخـراً لـمقـدامٌ إذا ركـبـوا وإن صـخـراً إذا جـاعـوا لـقَـصَّـار
أغَـرُّ أبـلُـج تـأتَـمُّ الـهُـداةُ بـه كـأنـه عـلَـمٌ فـي رأسـه نـار

هكذا تكرر الخنساء اسم صخر أربع مرات لأن المرء يستعذب ترديد اسم من يحب كما ردد مالك بن الريب التميمي اسم موطنه، ومثلما ردد قيس ابن الملوح اسم ليلى، كقوله:

وداع دعا إذ نحن بالخَيْفِ من مِنًى فـهـيَّـج أشـواقَ الـفـؤاد ومـا يـدري
دعـا بـاسـم لـيـلـى غـيرِهـا فـكـأنما أثار بليلى طائراً كان في صدري

وعلى منواله أبيات شوقي على لسان قيس في مسرحية (مجنون ليلى):

مُـنـادٍ دعـا لـيـلـى فـخـفَّ لـه نشوانُ في جنَبات الصدر عِربيد
هـل الـمـنـادون أهـلـوهـا وإخـوتُـهـا أم الـمـنـادونَ عـشـاقٌ مـعـامـيـد؟
إن يُشركونيَ في ليلى فلا رَجَعت جـبـالُ نـجـدٍ لـهـم صـوتاً ولا الـبـيـد

وفي أبيات الخنساء عَوْد على بدء في مديحها لأخيها صخر والتغني بفروسيته وعلو قدره بين أبناء عشيرته، فهو السيد السند الذي يلجأون إليه التماساً لعطائه حين يجف الزرع والضرع شتاء، إذ ينحر لهم من إبله أو غنمه ما يطعمهم من جوع. وهو يقودهم في حربهم على الأعداء لما اتسم به من شجاعة في القتال من شأنها أن تكتب لهم النصر. يضاف إلى مروءة صخر وبسالته بهاء طلعته، فهو قُرَّة العين وأُنس الخاطر، وهو الرائد الذي لا يكذِب أهله، ومن ثم أصبح إماماً للعشيرة وقدوة حسنة لأبنائها، وقد بلغ من

ذيوع شهرته ورفعة مكانته أنه غدا شبيهاً بالجبل الذي توقد كومة من النار في قمته فيصبح ظاهراً للعيان.

ويضاف إلى القيمة الفنية لمراثي الخنساء قيمتها التاريخية فهي تصور البيئة الصحراوية وأحوال أهلها في معيشتهم، كما تصور طباعهم وتقاليدهم التي ورثوها كابراً عن كابر، وظلت ومازالت تمثل هويتهم وتجسد تكوينهم النفسي والاجتماعي، وتنعكس على علاقتهم بالآخرين. ولم تذكر الخنساء من طباع البدو وعاداتهم إلا الجانب المضيء. على خلاف في ذلك من أكثر شعراء الجاهلية، إذ أفاضوا في التغني بالثأر وعَدُّوه فضيلة بالرغم مما ينشأ عنه من معارك دموية ضارية لا تنتهي إحداها إلا وتبدأ أخرى.

مرثية الخنساء لأخيها معاوية:

لم تُفجع الخنساء بموت أخيها صخر وحده، بل بموت أخيها معاوية أيضاً، فكانت فجيعتها مضاعفة مما جعلها تقضي حياتها في الجاهلية، وهي تبكيهما دون أن يجف لها دمع أو يهدأ خاطر، وكأن الموت كان يحاصرها من كل مكان ويحرمها من أعز أحبابها، وهي الأنثى الضعيفة التي لا سند ولا عون لها في غياب أولئك الأحباب الأعزاء. وهي تقول في مستهل قصيدة ترثي بها معاوية:

ألا ما لعينيك أم مالها ... لقد أَخْضَل الدمعُ سِربالَها
أبعد ابن عمرو بن الشَّريدِ ... حَلَّت به الأرض أثقالها
وأقسمتُ آسى على هالكٍ ... وأسألُ نائحةً ما لها

تتحدث الخنساء هنا أيضاً عن عينيها، إذ فاضت بدمعها الغزير حتى بلل ثوبها بعد أن لقي نحبه أخوها معاوية بن عمرو بن الشريد الذي خر صريعاً وهو يقاتل قبيلة مُرَّة وأمسى دفيناً تحت الثرى، وهي تقسم من فرط

لوعتها أن تصبح وتمسي حزينة على كل من يفارق الحياة، وأن تقاسم كل نائحة همّها، ويذكّرنا هذا المعنى بقول متمم بن نويرة يرثي أخاه مالكاً:

لقد لامني عند القبور على البُكا رفيق لتذراف الدموع السوافكِ
أمن أجل قبر في الفلا أنت نائمٌ على كل قبر أو على كل هالك
فقلت له: إن الشجا يبعث الشجا فدعني فهذا كله قبر مالكِ

وتنتقل الشاعرة من التعبير عن حزنها إلى الحديث عن موقفها بعد مصرع أخيها فتقول: ليكن الموت بعد معاوية ما يكون، فسوف أتذرع بالحكمة وأوطن نفسي على مجابهة الخطوب والصبر عليها بالرغم من فداحة فقد هذا الأخ الفارس المغوار الذي انطفأت بعده الكواكب وتكللت الشمس بالسواد فأظلمت الدنيا:

لتجري المنيَّة بعد الفتى المغادَرِ بالمحو أذلالها
سأحمل نفسي على خطَّةٍ فإما عليها وإما لها
وإن النفوس وهَوْنَ النفوسِ يومَ الكريهةِ أبقى لها
فزال الكواكبُ من فقده وجَلَّلت الشمسُ أجلالها

تلك إطلالة على عالم الخنساء الشجي الذي بلغ الذروة في تعبيرها عنه بلغة اكتملت فيها سمات الصدق النفسي والفني، ودلت على تجربة إنسانية صورت مشاعر المرأة العربية في حزنها ولوعتها حين تفقد أحباءها، ومن ثم أصبحت مراثي هذه الشاعرة من عيون الأدب العربي التي تتناقلها الأجيال جيلاً بعد جيل.



شعر الأخيطل الأحوازي وأبزون العماني
نظرات في التحقيق

عبدالرزاق حويزي(*)

أولاً: ديوان الأخيطل الأحوازي:

الأخيطل الأحوازي شاعر من شعراء العصر العباسي، لم يصل إلينا مخطوط ديوانه الشعري، وكذلك لم تحمل إلينا مصادر التراث العربي كثيراً من أشعاره، وما بقي من هذا الشعر عبارة عن مقطعات قصيرة، ونتف قليلة مبثوثة في تضاعيف هذه المصادر، دفعت الأستاذ «هلال ناجي» إلى جمعها وتحقيقها، ونشرها عام 1978م في العدد التاسع من مجلة الخليج العربي، الصادرة عن جامعة البصرة، واحتل شعر الأخيطل والتقديم له في هذه المجلة من ص 121-128، وجملة ما اشتمل عليه هذا المجموع الشعري يمثل 59 بيتاً فقط، احتجنتها (20) مقطعة ونتفة شعرية، تبين لنا بعد فحص هذا المجموع الشعري أن هذه الحصيلة ليست خالصة النسبة للأخيطل الأحوازي، ولم يشر المحقق إلى ذلك.

(*) باحث وأكاديمي مصري.

ثم نهض المحقق بوضع مستدرك على هذا المجموع الشعري، نشره عام 1991م في الطبعة الأولى من كتاب المستدرك على صناع الدواوين 306/1--309، ثم أعاد نشره عام 1998م في الطبعة الثانية لهذا الكتاب، وجملته (11) مقطعة ونتفة شعرية، منها بعض النتف أيضاً ليست خالصة النسبة للأخيطل الأحوازي، ولم يشر المحقق إلى ذلك، مما سنوضحه في السطور التالية.

وجملة ما جمعه المحقق للأخيطل الأحوازي تمثل (31) مقطعة ونتفة، اشتملت على (92) بيتاً، والحقيقة أن هذه الحصيلة ليست كل ما نظم الأخيطل الأحوازي، كما أنها ليست كل ما ضمته مصادر تراثنا العربي من شعر الأخيطل، فقد فات المحقق حصيلة شعرية طيبة بالقياس إلى الحصيلة المجموعة، وأقول فاته، لأن ما استدركته هنا إنما استدركته من مصادر رجع إليها، بل وتولى بنفسه تحقيق بعض هذه المصادر، هذا إلى جانب اشتمال هذا المجموع الشعري والمستدرك عليه على بعض الأوهام التي دعتني إلى تحبير هذه السطور، جانحاً بعمل المحقق نحو الكمال خطوة، ومحاولاً سد ما به من ثغرات، وسأوزع ملحوظاتي على المجموع الشعري على ثلاثة عناصر هي:

1 – ما يلزم إضافته إلى مجموع شعر الأخيطل الأحوازي.

2 – ما يلزم حذفه مما خلصت نسبته للأخيطل الأحوازي في مجموع شعره، والمستدرك عليه.

3 – المحقق بين المجموع الشعري وتحقيقه لكتاب حدائق الأنوار وبدائع الأشعار.

وأبدأ أولاً بالعنصر الأول، وهو:

1 - ما يلزم إضافته إلى مجموع شعر الأخيطل الأحوازي:

ذكرت أن المحقق لم يستقص في محاولته جمع شعر الأخيطل، ولا في الاستدراك عليه كل ما أثر له من شعر في المصادر، لذا أخل الموضوع الشعري ببعض النتف والمقطعات، تلقطتها من مصادر رجع إليها المحقق، ومصادر لم يرجع إليها، على الرغم من أنها كانت مطبوعة قبل قيامه بجمع شعر الشاعر لأول مرة، وهذه المقطعات المستدركة هنا تؤكد عدم انتفاعه من مصادره، وكان من الأفضل استقصاء ما احتجنته المصادر المطبوعة من شعر الشاعر، وهذا أيسر – من وجهة نظري – من قصده جمع شعر الأخيطل من المصادر المخطوطة، ومهما يكن من أمر فإنني استدركت هنا (11) مقطعة، ضمت (23) بيتاً خالصة النسبة للأخيطل، وهاهي ذي حصيلة هذه المقطعات والنتف، أثبتها هنا لتكون تتمة للمجموع الشعري، وذيلاً له، وهي حصيلة لا يستهان بها بالقياس لما خلصت نسبته للأخيطل مما جمعه المحقق بعد إسقاط ما أدرجه في المجموع الشعري على سبيل الوهم، أثبت هنا ما استدركته تاركاً ما في جعبتي من روايات وتخريجات إلى وقت آخر ومجال آخر:

(أ) ما خلصت نسبته إليه:

(1)

قال الأخيطل: [من الكامل]

قلتُ المقام وناعبٌ قال النوى فعصيتُ أمري والمطاعُ غُرابُ

التخريج: البديع لابن المعتز 46، ونسب للأخطل خطأ في الصناعتين 328 ولم يرد في ديوانه.

(2)

وقال في الخمر: [من الكامل]

1 – ورمى النديمُ بماء مُزْنٍ رأسَها فرمَتْه من أضغانِها في الراسِ

2 – وحسا مصونَتَها فأرخَتْ نفسَها حتى احتسَتُ بالسُّكرِ نفْسُ

التخريج: البديع لابن المعتز 46،

(3)

وقال: [من المتقارب]

1 – صلِ البيضَ مَادَامَ مَاءُ الشَّبَاب يفيضُ وَبادِرْ به أن يَغِيضَا

2 – ولا ترجُ للبيضِ مَيلاً إليك إذ البيضُ أبْصَرْنَ في الرَّأْسِ وَمِيضا

التخريج: الدر الفريد 32/4.

(4)

وقال: [من المنسرح]

1 – تشكو إليَّ النَّوى فقلتْ لها: دَعي النَّوى فالزَّمانُ أحْرَضها

2 – إنِّي لمَّنْ نشا بعَدْوَتها ومن تعدَّى لها فأعرَضها

3 – أطمعتُ جَوَز الفلا غواربَها الـ مُـلْـدَ ومن قبلُ كان أمحضَها

4 – تعلمُ عيسى أنَّ سوف يُنحفُها ما كان من قبل ذاك عرَّضها

5 – غدتْ عِشاراً وبُدْناً فبرَى نَصِّيَ مِن بُدْنها وأجْهَضَها

التخريج: الأشباه والنظائر للخالديين 281/2.

(5)

وقال: [من مجزوء الكامل]

لا نجـــمَ إلاَّ الـــبـــيـــضُ والـــ بَـيــضــاتُ والــدِّرَق الــلَّــوامِــعْ

التخريج: الأشباه والنظائر للخالديين 354/2.

(6)

وقال: [من الكامل]

1 – كَمْ جَحْفلٍ طارتْ قدَامَى خَيْلِهِ خـلْـفـتـهُ يـوم الـرَّدَى مَـنـتُـوفـا

2 – أعلـمـتَ بـابك وهـو رأسُ أنَّـه سـيـكونُ بـعـدَك حـافـراً ووظـيـفـا

التخريج: البديع لابن المعتز 46، ونسب للأخطل خطأ في الصناعتين 328.

(7)

وقال: [من الطويل]

1 – إذا دَلهُ عزمٌ على الجود لم يَقلْ غدا عودها إن لم تَعُقْها العوائقُ

2 – ولكنَّه مـاضٍ علـى عَزْمٍ يـومه فـيفـعل مـا يرضـاه خَلْقٌ وخالـقُ

التخريج: البديع لابن المعتز 64، وبلا نسبة في الصناعتين 42، ورواية الأول فيه هي: «الجزم لم.. غدا غدها».

(8)

وقال في مريض: [من مخلع البسيط]

وَخَــرِّمَ عُــرف طــاوُوس بِــذرْوَتِــه وجوزُه كاختلاط الكُحْلِ بالشّهْلِ

التخريج: ديوان أبي نواس 80/5.

وقال في مريض: [من مخلع البسيط]

1 – ما حتَّ من عضك الرَّبَّانِ مِنْ وَرْقٍ إلا الـهشيمُ هَشِيمُ القَوْلِ والعَمَلِ

2 – كَـم مـن أمـانٍ وآمـال مـؤمـنـةٍ علـى دُعـاءٍ ورجـاءٍ فيكَ مُبْتَـهِلِ

التخريج: الدر الفريد 199/2، ويضاف البيت الأول إلى القطعة رقم 5 من المستدرك ص 338/1، ولعل البيت السابق من القصيدة نفسها.

1 - أعاذَنا ذو الجلالِ من سقمكْ وصارَ ما نَحْنُ فيه من نِعمكْ
2 - وبيَّضَ اللهُ وجهَ مكرمةٍ ثباتُها بالثَّباتِ مِن قدمكْ
3 - وأنهضَ الجودَ من مكامنهِ بدفع ما تشتهيهِ من ألمكْ
4 - يا بؤسَ للدَّهرِ إذا أعلكَ لم يُراعِ ما يستحقُّ من ذِممكْ

(10)

وقال: [من المنسرح]

الرواية: (1) ورد البيت الأول في المنتخل برواية: «وصان ما».
(3) وورد البيت الثالث في المنتخب برواية: «من كآبته».
(4) وورد البيت الرابع في المنتخل برواية: «لم يرع ما تستحق»
التخريج: المنتخل 945/2-955 وهي في المنتحل بلا نسبة 277.

(11)

وقال: [من الكامل]

ولد سما للخُرْمِيِّ فلم يَقُل بعد الوغَى لكن تضايق مُقْدَم

التخريج: البديع لابن المعتز 64.

(ب) ما نسب إليه وإلى غيره:

(1)

ونسب إليه وإلى غيره: [من المنسرح]

يا ظبيَ عبدالحميد ما صَنَعَتْ عَيْناك بالقلبِ أوْرَثتْ كُرَبَا

التخريج: هذا البيت والثلاثة بعده للقصافي، طبقات الشعراء لابن المعتز ص 414، وهي في مختصر هذا الكتاب 44 ب للأخيطل كما قال عبدالستار فراج في تحقيقه لهذا الكتاب ص 463.

(2)

ونسب إليه وإلى غيره 12 بيتاً من القصيدة الدعدية، أولها البيتان التاليان: [من الكامل]

بَـيْـضَـاءُ أُلْـبِـسَـتِ الأديمَ أديـــ ـــم الحُـسْنِ فـهو لجـلدها جِلْدُ

فَالـوجْـهُ مـثلُ الـصّبـحِ مُبْيضٌ والـفـرعُ مـثـلُ اللَّـيـلِ مُـسْـودُّ

التخريج: هذان البيتان ومعهما 10 أبيات للأخيطل في حماسة الظرفاء، وهي من القصيدة الدعدية التي تنسب إلى عدد من الشعراء، منهم علي بن جبلة العكوك، وأبو الشيص الخزاعي، ولغيرهما، والجدير بالذكر أن هناك مصادر كثيرة تواردت على رواية كثير من أبيات القصيدة، وينظر تخريجها في ديوان العكوك، وديوان أبي الشيص، وسيأتي ذكر هذه القصيدة فيما بعد.

(3)

ونسب إليه وإلى ابن المعتز: [من الكامل]

وإذا الـنـمـيـمـةُ لـلـريـاحِ جَـرَتْ مـا بـيـنـهـنَّ وَخَـانَـهَـا الـصَّـبـرُ

ظـلَّـتْ كَـمُـعْـتـنـقٍ ومـفـتـرقٍ يُـدنـي الـهَـوَى وَيُـبَـاعِـدُ الـهـجـرُ

مـلأتْ مـداهـنـهـا الـسَّـمـاءُ نـدًى أعـنـاقُـهـا مـن ثـقْـلـه صُـعـرُ

التخريج: المحب والمحبوب 70/3 باختلاف يسير في بعض الألفاظ، وحدائق الأنوار 158، وهي لابن المعتز، انظر في ذلك هامش المحب والمحبوب.

ثانياً: ما يلزم حذفه مما خلصت نسبته للأخيطل:

لا يقتصر دور جامع الشعر ومحققه على عملية جمع الشعر فقط، فلكي يجمع جامع الشعر - إلى جانب كونه جامعاً - صفة المحقق يلزمه التثبت والتحقق مما يجمع، ولن يتسنى له ذلك إلا ببذل الجهد والتحري من خلوص

نسبة ما جمعه للشاعر الذي يجمع له، ولا يركن إلى التذرع بعبث الرواة، أو فساد ذمم النساخ، وأوهام المؤلفين، إذ هو مطالب لكي يقدم عملاً علمياً يعتد به أن يقف على كل ما هو غير خالص النسبة لشاعره، لا أن يجمعه على أنه خالص النسبة إليه، ليبين لدارس شعر الشاعر حقيقة الأمر في صحة نسبة الشعر لهذا الشاعر من عدمها، فإذا لم يقم جامع الشعر ومحققه بهذه المهمة التي من أجلها سمي محققاً انتفت عنه سمة المحقق، ووقف عند حد مهمة الجامع التي من الممكن أن ينهض بها أي باحث، وبالنظر إلى مجموع شعر الأخيطل الأحوازي لاحظنا أن جامعه لم يتجاوز الجمع إلى مهمة التحقق من نسبة الشعر المجموع إلى الأخيطل الأحوازي، إذ ورد في هذا المجموع والمستدرك عليه (9) نتف من جملة (31) نتفة على أنها خالصة النسبة لهذا الشاعر. وليس الأمر كذلك، إذ لم يشر المحقق إلى نسبتها إلى غيره من الشعراء، وهذا بيان بهذه المقطعات.

(1)

المقطعة رقم (2)، وتقع في ثلاثة أبيات، هي: [من الكامل]

1 – أما ترى طِمْرَين بينهمَا رَجلُ أَلحَّ بهَزْلهِ الجدُّ

2 – فالسَّيفُ يَقْطَعُ وَهْوَ ذُو صَدءٍ والنَّصْلُ يَبْرِي الهَامَ لا الغِمْدُ

3 – لن ينفعن السَّيفَ حِلْيَتَهُ يَوْمَ الجلادِ إذا نَبَا الحَدُّ

التعقيب: أدرج المحقق هذه المقطعة في مجموع شعر الأخيطل ص 124، ووضعها تحت رقم (2)، وخرجها على حماسة الظرفاء 75/1 فقط، وهذا التخريج يقطع بأنها خالصة النسبة للأخيطل – إذ لم يشر إلى تدافعها – وليس الأمر كذلك، فهي من القصيدة الدعدية الشهيرة التي يتنازل عليها طائفة من الشعراء منهم: أبو الشيص الخزاعي، فقد وردت في ديوانه ضمن قصيدة في 16 بيتاً ص 42-51، وللعكوك في ديوانه من قصيدة في 66 بيتاً

ص 118، وقد استدرك محققنا عليها في ديوان العكوك طائفة من الأبيات نشرها على أنها للعكوك في كتاب المستدرك على صناع الدواوين 242/1-243، والقطعة لديك الجن في ديوانه 164 باختلاف يسير في رواية بعض ألفاظها في بعض المصادر، وتنسب لغير هؤلاء الشعراء، وانظر تخريجها في ديوان العكوك، وأبي الشيص.

(2)

النتفة رقم (6)، وهي في بيتين، هما [من المديد]

مـا نـسـيـمَ الـرَّوضِ فـي الـسَّـحـرِ وشـبـيـهَ الـشَّـمـس والـقـمـرِ
إنَّ مَـنْ أسـهـرتَ لـيـلـتـهُ لـقـريـرُ الـعـينِ بـالـسَّـهـرِ

التعقيب: أدرج المحقق البيت الثاني فقط في المجموع الشعري ص 124، على أنه خالص النسبة للأخيطل الأحوازي، قلت ليس هذا بصحيح، فقد ورد هذا البيت مع البيت المثبت قبله بلا نسبة في الزهرة 387/1، والبصائر والذخائر 66/1، وحماسة الظرفاء 9/2، والبيتان لماني الموسوس في ديوانه 269، وانظر ما به من مصادر ص 306، وعجز الأول منهما ضمن قصيدة بلا نسبة في مصارع العشاق 96/2.

(3)

النتفة رقم (8)، وهي في بيتين، هما: [من البسيط]

سَقياً لأرضٍ إذا ما شئتُ نَبَّهني بـعد الـهدوءِ بـها قـرعُ النـواقيس
كـأنَّ سـوسَـنـهـا فـي كُلِّ شـارقـة عـلـى الميـارين أذنـابُ الطـواويس

التعقيب: أدرج المحقق هذه النتفة في المجموع الشعري، وخرجها على طائفة من المصادر يضاف إليها الدر الفريد 360/3، والمحب والمحبوب 112/3، وانظر ما به من مصادر، والتذكرة الفخرية 237، وعلى الرغم من ذلك

أقول: إن المقطعة ليست خالصة النسبة للأخيطل، فهي في الأغاني ج 168/10 بلا نسبة، ولمهزم بن خالد العبدي في ربيع الأبرار 149/1، ولابن المعتز في ديوانه 287/3، وانظر ما به من مصادر، وفي بعض المصادر اختلاف يسير في رواية بعض الألفاظ.

(4)

النتفة رقم (12)، وهي: [من البسيط]

كَـأنَّـهُ عَـاشِـقٌ قَـدْ مَـدَّ صَـفْـحَـتَـه يـومَ الـفِـراقِ إلـى تَـوْدِيـعِ مُـرْتَـحِـلٍ

أو قـائِـمٌ مِـنْ نُـعـاسٍ فـيـه لـوثـتُـهُ مُـوَاصِـلٌ لِـتَـمـطِّـيـه مـن الـكَـسَـلِ

التعقيب: أدرج المحقق هذه النتفة في الديوان على أنها خالصة النسبة للأخيطل الأحوازي معتمداً في ذلك على عدد من المصادر، يضاف إليها ربيع الأبرار 258/3-259، والمرقصات والمطربات 175. قلت: وعلى الرغم من ذلك لا نقطع بنسبتها إليه فهي لابن طباطبا العلوي في ديوانه 95 ضمن قصيدة مع اختلاف يسير في بعض كلماتها، وانظر ما به من مصادر.

(5)

النتفة رقم (14)، وهي [من]

حُـفَّـتْ بـسَـروٍ كَـالـقِـيـانِ تَـلَـحَّـفْـتُ خُـضْـرَ الحَـرِيرِ علـى قَوَامٍ مُـعْـتَـدِلْ

فَـكَـأنَّـهـا والـريـحُ حـين تُـمِـيـلُـهَـا تَبْغِي التَّعَانُقَ ثُمَّ يَمْنَعُهَا الخَجَلْ

التعقيب: أدرج المحقق هذه النتفة في الديوان على أنها خالصة النسبة للشاعر، معتمداً على عدة مصادر نسبتها إليه، يضاف إليها المحب والمحبوب 75/3، والدر الفريد 14/4، ورواية الأول فيهما هي: «القيان تلبست»، ورواية الثاني فيه هي: «والريح تخطر بينها تنوي»، إذ لم يشر إلى تدافعها، فهي لأحمد بن سليمان بن وهب الكاتب في الوافي بالوفيات 403/6، وهي

بلا نسبة في المذاكرة 195، وذكر محققه أنها تنسب لسعيد بن حميد، وانظر أشعاره ص 292/3-293 ضمن كتاب «شعراء عباسيون»، حيث ذكر المحقق التدافع في نسبتها.

(6)

الراجز المدرج في صفحة 127، وهو:

جَاريةٍ سميحة القِيادِ

سَهّارةً نَوّامَةً بالوادي

مُسوَدَّةً مُبيَضَّةَ الأيادي

كَم حَمَلت لمقترٍ مِن زادِ

التعقيب: أدرج المحقق هذه الأشعار في ديوان الأخيطل دون أن يشير إلى أنها لأبي تمام في ديوانه 512/4 من أرجوزة في 30 شطراً مع اختلاف يسير في بعض الألفاظ.

(7)

النتفة المدرجة تحت رقم (1)، وهي: [من الرجز]

1 - أُنظُرْ إلى السَّوسَنِ في نَباتِهِ فـإنَّـه نَـبْـتٌ عَـجـيـبُ المَـنـظَـرِ

2 - كـأنَّـهُ مَـلاعِـقٌ مـن فِـضّـةٍ قـد خُـطَّ فـيـهـا نُـقَـطٌ مـن عَـنْـبَـرِ

التعقيب: استدرك المحقق على نفسه هذه النتفة، ووضعها في كتاب المستدرك رقم (1) في المستدرك على ديوان «الأخيطل الأحوازي في كتاب المستدرك على صناع الدواوين»، فهذه النتفة استدركها على هذا الديوان عام 1991م من كتاب المستدرك ص 306/1، ونشرها مع طبع الكتاب مرة ثانية عام 1998م، وجاءت في ص 336/1، وخرجها على مخطوطة حدائق الأنوار وبدائع الأشعار، وعندما تولى تحقيق هذه المخطوطة، قال: إنه لم يجدها في

شعره، وهذا صواب لا غبار عليه، غير أن الغريب في الأمر أن يقول في تحقيق هذه المقطوعة في تحقيق كتاب حدائق الأنوار ص 228: إنها للسري الرفاء في ديوانه 283/2، وهما في نهاية الأرب للصنوبري، وقيل للرفاء 276/11، ولا يذكر ذلك في المقطعة عام 1998م في كتاب المستدرك على صناع الدواوين، وهي في ديوان الصنوبري 481، ونص محققه على نسبتها للسري الرفاء.

(8)

الرجز الوارد تحت رقم (10) في المستدرك ص 339/1، وهو:

قل لابن حُجْرٍ ذي السَّمَاح الخِضْرَمِ

لازلتَ كالوَرْدِ نَضِيرَ المبْسَمِ

وَنَافِذاً مِثْلَ نَفَاذِ الأسْهُمِ

في عِزِّ دِينارٍ وَنُجْحِ دِرْهَمِ

التعقيب: خرجها له على التحف والهدايا 18-19 فقط، قلت هي له أيضاً في الغرر والعرر 449 ومخطوط خزانة الأشعار (غير مرقم) معهد المخطوطات العربية برقم 1278، والأشطار الثلاثة في محاضرات الأدباء 83/2 بلا نسبة، وهي ماعدا الشطر الأول لأبي أسامة الكاتب في بهجة المجالس 287/1 باختلاف في الرواية في هذه المصادر.

(9)

المقطعة المدرجة تحت رقم (11)، وهي: [من المنسرح]

1 – جاءتْ بوجهٍ كأنه قمرٌ ... على قوامٍ كأنه غُصُنُ

2 – حتى إذا ما استقرَّ مجلسنا ... وصار في حجرها لها وتَنُ

3 – غنتْ، فلم تبقَ فيَّ جَارحَةٌ ... إلاَّ تمنيتُ أنها أُذُنُ

أدرجها المحقق في ديوان الأخيطل في المستدرك على ديوانه 340/1 من كتاب المستدرك على صناع الدواوين، وخرجها على المنصف فقط، ولم يشر إلى تدافعها. قلت: هي للأخطل في معاهد التنصيص 33/4، وقد أشار إلى ذلك محقق كتاب المذاكرة في هامش ص 193، وهي لكشاجم في ديوانه 497، وانظر ما به من مصادر، والأول والثالث لسليمان بن عبدالله بن طاهر في المذاكرة 162، والثالث وحده بلا نسبة في الكتاب ذاته 193، وهي في 4 أبيات لجعفر بن محمد بن أحمد بن حذار في معجم الأدباء (في ترجمته) والبيتان 1، 3 بلا نسبة في الفخرية 230، وهناك بعض اختلافات يسيرة في رواية بعض ألفاظ المقطعة في بعض الأبيات.

ومما يجدر الإشارة إليه أن القصيدة رقم (11) في المجموع الشعري خرجها المحقق على طبقات الشعراء لابن المعتز 412-413، ولم يذكر ما قاله محقق هذا الكتاب، حيث قال في ص 463: إنها في مختصر الطبقات 45 ب للقصافي الأصغر، ونسبتها للأخيطل راجحة، لكن كان ينبغي الإشارة إلى ذلك.

المحقق بين جمعه لشعر الأخيطل وتحقيقه لكتاب حدائق الأنوار:

قلنا آنفاً: إن المحقق نهض بجمع شعر الأخيطل الأحوازي، ونقول هنا: إنه قام بتحقيق كتاب «حدائق الأنوار وبدائع الأشعار»، ونشره عام 1994م، وقد ورد في هذا الكتاب طائفة حسنة من مقطعات ونتف شعر الأخيطل، كان المحقق قد استخرجها من مخطوطة هذا الكتاب قبل أن ينهض بتحقيقه، وعندما نهض بتحقيقها خرج الشعر الوارد فيها منسوباً للأخيطل على مجموع شعر الأخيطل، إلا أننا وجدنا بعض الأوهام في تخريج هذا الشعر على المجموع الشعري، فمثلاً:

(1) المقطعة رقم (1)، ص 124 في المجموع الشعري، ومطلعها:

لـلآسِ فَـضْـلُ بَـقَـائِـهِ وَوَفَـائِـهِ   وَدَوامُ نُـضْـرَتِـهِ عَـلَـى الأَوْقَـاتِ

التقطها من بعض المصادر، منها مخطوطة حدائق الأنوار، وقال في تخريجها أثناء تحقيقه لهذه المخطوطة في هامش ص 259: المقطعة أخل بها ديوانه، وانظر كتابنا المستدرك على صناع الدواوين!، وقد تولى بنفسه جمعها، وإدراجها فيه معتمداً على مخطوطة هذا الكتاب!، قلت: المقطعة ليست موجودة في كتاب المستدرك، وموجودة في المجموع الشعري!

(2) وكذلك المقطعة رقم (13) ص 126 ذات المطلع:

هذِي الشَّقَائِقُ قَدْ أبصرت حمرتَهَا   مُسْتَشرفَات على عِيدانِهَا الذُّلُلِ

جمعها من بعض المصادر منها مخطوطة حدائق الأنوار وبدائع الأشعار، وأدرجها في المجموع الشعري، وقال في تخريجها أثناء تحقيقه لكتاب حدائق الأنوار في هامش 243: إنها ليست في مجموع شعر الأخيطل على الرغم من قيامه بنفسه بجمع شعر هذا الشاعر!

(3) وحدث مثل هذا في استدراكه على شعر الأخيطل رقم (1) من المستدرك ص 306 ط 1، ص 336/1 ط 2، فقد استدركها من مخطوطة حدائق الأنوار، وعندما تولى تحقيق هذه المخطوطة أراد تخريجها، فقال: إنها ليست في الديوان، وهذا صواب لا غبار عليه، ولكن كان من اللازم قوله في استدراكنا على الديوان ص 306 من الطبعة الأولى لكتاب المستدرك المنشورة عام 1991م، وص 336/1 ط 2، لهذا الكتاب، وإن تعجب فعجب أن تجد النتفة منصوص في كتاب حدائق الأنوار المنشور عام 1995م، ص 228 على تدافعها بين الأخيطل الأحوازي، والسري الرفاء، والصنوبري، ولا تجد هذا الإفصاح في استدراك السيد «هلال» المنشور عام 1998م.

فما تفسير هذا الأمر؟ تفسيره يكمن في عدم رجوعه إلى ديوان

الأخيطل الأحوازي، ولو كان يداوم على تقليب صفحات أعماله، ويتعهدها بالتصويب والتنقيح لكفاه وشفانا قوله: ارجع إلى ديوانه فقط دون أن يكلف نفسه مجرد إثبات رقم الصفحة.

ثانياً: ديوان أبزون العماني:

وأبزون العماني شاعر من شعراء العصر العباسي عاش في القرن الخامس الهجري، وتوفي عام (430هـ)، وصلت إلينا مجموعة طيبة من أشعاره في مخطوطة كامنة في مكتبة الجامع الكبير بصنعاء (كتب الوقف) 34 أدب، ومنها صورة في معهد المخطوطات تحت رقم (2237)، نهض السيد «هلال ناجي» بتحقيقها، وأضاف إليها ما عثر عليه من أشعار وقف عليها في مصادر التراث العربي، ونشر كل ما تجمع لديه في حولية كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية – جامعة قطر – العدد السابع – 1984م.

ثم أردف ما نشره في هذه المجلة بمستدرك نشره عام 1998م في كتاب المستدرك على صناع الدواوين 393/1-397.

ولنا ملاحظات على هذا وذاك، أما ملحوظاتنا على المجموع الشعري فأقول: إنه أخل بطائفة من الأشعار فاتت المحقق، وأقول فاتته لأنني تلقطتها من مصادر كانت مطبوعة قبل نهوضه بتحقيق الديوان بزمن غير قصير، وأما ملحوظاتنا على المستدرك فأقول: إنه ضمن نتفتين سبق إلى استدراكهما «د. نوري القيسي»، ونشرهما في مجلة المجمع العلمي العراقي – العدد 41 – سنة 1991م، نشرهما المحقق ضمن المستدرك المشار إليه آنفاً دون أن يشير إلى استدراكهما على يد «د. نوري القيسي»، هذا إلى جانب اشتمال المجموع الشعري على بعض الأبيات التي لم تخلص نسبتها إلى «أبزون العماني»، ولم يشر إلى ذلك، وأبدأ ملحوظاتي بإضافة ما استدركته على الديوان والمستدرك:

أولاً: ما يلزم إضافته إلى ديوان «أبزون العماني»:

(1)

قال أبزون العماني: [من الطويل]

1 - وَقَالوا أفِقْ عَنْ سَكرةِ اللَّهْوِ والصِّبَا وَقَـدْ لاحَ شَـيْـبٌ فـي رِجَـالٍ عَـجِـيـبُ
2 - فـقـلـتُ أخِـلاَّئـي دَعُـونِـي وَلَـذَّتِـي فَـإِنَّ الـكَـرَى عِـنْـدَ الـصَّـبَـاحِ يَـطِـيـبُ

التخريج: المستفاد من ذيل تاريخ بغداد 147 انتقاه ابن الدمياطي، والمجلد يأخذ رقم (19) في تاريخ بغداد.

(2)

وقال: [من الطويل]

1 - ألستَ تَرَى دَارَ الإمَارَةِ أُودِعَتْ مَحَاسِنَ تسْبي كُلَّ عَقْلٍ وَتَسلُبُ
2 - حَكَتْ جَنَّةَ الفِرْدَوْسِ طِيباً وَبَهْجَةً وَلَـوْ قُـلْتُ فَـاقَـتْـهـا لَمَا كُنْتُ أكْذِبُ

التخريج: شرح المضنون به على غير أهله 317.

(3)

وقال: [من الطويل]

1 - إلامَ دُمُوعُ العَينِ تَجْرِي غُرُوبُهَا وَحَتَّامَ نَـارُ الـقـلـبِ يَعْلُو لَـهِـيـبُـهَـا
2 - وَكَمْ ذا يُذِيبُ الشَّوْقُ جِسمي وَكَمْ تَرَى أُرَبِّي الأمَـانِـيَ والـلـيـالـي تُـذِيـبُـهـا

التخريج: التذكرة السعدية 257.

(4)

وقال: [من الطويل]

1 – خُـذوا الـقـلـبَ إنْ شِـئْـتُـمْ رُدُّوا عَلَـى كُـلِّ حـالٍ لَـيْـسَ لِـي مِـنْـكُـمُ بُـدُّ
2 – تخُونُونَ عَهْدِي في الهَوَى وَأُحِبُّكُمْ كَذا الـوَرْدُ مَـحْـبُـوبٌ وَلَـيْـسَ لَـهُ عَـهْـدُ

التخريج: شرح المضنون به على غير أهله 275. والتذكرة السعدية 257، والثاني في زهر الأكم 262 بلا نسبة.

(5)

وقال: [من الطويل]

1 – إذا كان يومُ الدَّجن والإِلْفُ حاضرٌ وَلَمْ أَقْضِ حَقَّ الرَّاحِ فيه فَمَا عُذْرِي
2 – إلا فَاسْقِنِي حَمْراً صَفْراءَ مَا بها صُفَارٌ وَمِنْها حُمْرَةُ الأَوْجُهِ الصُّفْرِ
3 – فما العيشُ إلاَّ سَكْرَةٌ بَعْدَ سَكْرَةٍ أُلامُ عَلَـيْـهَا مَـا حَـيَـيْـتُ ولا أدْرِي

التخريج: التذكرة السعدية 257-258، وتضاف هذه الأبيات إلى المقطعة رقم (4) ضمن كتاب المستدرك على صناع الدواوين 397/1.

(6)

وقال: [من الطويل]

1 – غَرسْتُ بأرضِ الصِّدْقِ أصْلَ وِدَادِكم وَأَسْـقَـيْـتُـه مَـاءَ الـوِصَـالِ فَـأَوْرَقَـا
2 – فَـلَـمَّـا دَنَـا أنْ تَـجْـتَـنِـي ثَـمَـرَاتِـهِ أنَـاخَ لـنـا المِـقْـدَارَ أنْ تَـتَـفـرَّقَـا

التخريج: التذكرة السعدية 258.

(7)

وقال: [من السريع]

1 – هَـلَـكْـتَ لاشـكَّ وممَّـنْ هَـلَـك مَـنْ جَـعَـلَ الـوردَ لـه مَـنْـهَـلَـكْ

التخريج: لمح الملح 689/2، ويوضع في نهاية النتفة رقم (17).

ملحوظات أخرى:

هـذا، ولـم يسـتوعب عمل السـيد «هلال ناجي» بعض الروايات، والتخريجات، وقد تجمعت لدينا بعض منها، لذا نثبتها هنا لتكون تتمة للعمل، وتجنح به خطوة نحو الكمال، فمن التخريجات التي يلزم إضافتها على الأبيات:

القصيدة رقم (1): ورد البيتان 12، 13 له في الدر الفريد 255/4، ورواية 12 فيه هي: «عذاري الشائب»، وهي رواية أدق من رواية الديوان: «قذالي الشائب»، وورد البيت 13 في الدر الفريد برواية: «فتأملي.... وتظلمي».

القصيدة رقم (3) وردت الأبيات، 3، 4، 5، 6، 7، 8، 11 في الوافي بالوفيات 185/6، ورواية السابع هناك هي: «هفوات» مكان: «صفحات»، ورواية 11 هي: «ولقربكم» بدلاً من: «وبقربكم».

القصيدة رقم (7) ورد البيت السادس منها له في الوافي بالوفيات 186/6.

القصيدة رقم (8) وردت الأبيات 1، 2، 22، 24 له في طرائف الطرف 82.

البيت الواقع تحت رقم (2) في ذيل المختارات له في الوافي بالوفيات 186/6، برواية: «وهجرنا».

النتفة رقم (5) له في الدر الفريد 304/2، والبيت الأول منها مدور، وكتب في الديوان غير مدور.

المقطعتان رقم (8) ورقم (19)، والنتف رقم (11)، ورقم (15)، ورقم (22) في ذيل الديوان له في الوافي بالوفيات 185/6-186، مع اختلاف يسير في رواية بعض ألفاظ النتف.

أما الأرجوزة الواقعة في (11) شطراً تحت رقم (14) في ذيل الديوان فهي لأبي فراس الحمداني في ديوانه 182 في (15) شطراً مع اختلاف طفيف في بعض ألفاظها.

المصـــادر

1) الأشباه والنظائر: للخالديين – تحقيق: السيد محمد يوسف – هيئة قصور الثقافة – 2002م.
2) الأغاني: لأبي الفرج الأصفهاني (356هـ) تحقيق: لفيف من المحققين – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1992م.
3) البديع: لابن المعتز (ت 296هـ): تحقيق: إغناطيوس كراتشوفسكي (ت 1951هـ) – دار المسيرة – بيروت – ط 3 – 1982م.
4) البديع في نقد الشعر: لأسامة بن منقذ (ت 584هـ) – تحقيق د. أحمد بدوي وآخر – مصطفى الحلبي – القاهرة – 1960م.
5) بهجة المجالس وأنس المجالس وشحذ الذاهن والهاجس: ليوسف القرطبي (ت 463هـ) – تحقيق: محمد مرسي الخولي – دار الكتب العلمية – بيروت – د.ت.
6) التذكرة السعدية في الأشعار العربية: لمحمد بن عبدالرحمن العبيدي (ت 8هـ) – تحقيق: عبدالله الجبوري – دار الكتب العلمية – بيروت – ط 1، 2001م.
7) التذكرة الفخرية: لبهاء الدين المنشي الإربلي (ت 692هـ) تحقيق: نوري القيسي، وآخر – عالم الكتب – بيروت – 1987م.
8) حدائق الأنوار وبدائع الأشعار: جنيد بن محمود (ت بعد 790هـ) – تحقيق: هلال ناجي – دار الغرب الإسلامي – 1995م.
9) حماسة الظرفاء من أشعار المحدثين والقدماء: للعبدلكاني (ت 431هـ) – تحقيق: محمد سالم – دار الكتاب المصري – القاهرة – ط 1 – 1999م.
10) خزانة الأشعار: لمجهول – معهد المخطوطات العربية برقم 1278.
11) الدر الفريد وبيت القصيد: لمحمد بن أيدمر (ت 710هـ) – مخطوط طبعه مصوراً د. فؤاد سزكين – فرانكفورت – 1989م.
12) ديوان أبزون العماني: تحقيق: هلال ناجي – حولية كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية – جامعة قطر – ع 7 – 1984م.
13) ديوان الأخيطل الأحوازي: تحقيق: هلال ناجي – مجلة الخليج العربي – جامعة البصرة – ع 9 – 1978م.
14) ديوان أبي تمام (ت 231هـ) تحقيق: محمد عزام – دار المعارف – القاهرة – 1964م.
15) ديوان ديك الجن (ت 235هـ) تحقيق: أحمد مطلوب، وعبدالله الجبوري – دار الثقافة – بيروت – 1964م

16) ديوان السري الرفاء (ت 362هـ) تحقيق ودراسة: د. حبيب الحسني - دار الرشيد - بغداد - 1981م.

17) ديوان الصنبوري (ت 334هـ): من حرف ر - ق - تحقيق: إحسان عباس - دار الثقافة - بيروت - 1977م.

18) ديوان أبي فراس الحمداني (ت 357هـ): رواية ابن خالويه - دار صادر - بيروت - د.ت.

19) ديوان كشاجم (ت 360هـ) - تحقيق: د. النبوي شعلان - مكتبة الخانجي - ط 1 - 1997م.

20) ديوان ماني الموسوس (ت 245هـ) تحقيق: د. عبدالمجيد الإسداوي - كتاب ديوان المصابين - الزقازيق - 2002م.

21) ديوان المعاني لأبي هلال العسكري (ت 392هـ) - تصحيح: كرنكو - مكتبة القدسي - القاهرة - د.ت.

22) ديوان ابن المعتز (ت 296هـ) تحقيق: يونس السامرائي - عالم الكتب - بيروت - ط 1 - 1997م.

23) ديوان أبي نواس (ت 195هـ) تحقيق: أحمد عبدالمجيد الغزالي - دار الكتاب العربي - بيروت - لبنان - 1984م.

24) ربيع الأبرار ونصوص الأخبار للزمشخري (ت 538هـ) تحقيق ودراسة: عبدالمجيد دياب (ج 1-3) - الهيئة المصرية العامة للكتاب - 2004م.

25) شرح المضنون به على غير أهله: للزنجاني (كان حياً 654هـ)، والشرح لعبيدالله بن الكافي (ت 724هـ) - دار مكتبة البيان - بغداد، دار صعب - بيروت - د.ت.

26) شعراء عباسيون: جمع وتحقيق د. يوسف السامرائي - مكتبة النهضة، عالم الكتب - بيروت - ط 1، 1990م.

27) الصناعتان: لأبي هلال العسكري - تحقيق: محمد أبي الفضل، وآخر - دار الفكر - ط 2 - 1971م.

28) طبقات الشعراء لعبدالله بن المعتز (ت 296هـ) - تحقيق عبدالستار أحمد فراج - دار المعارف - القاهرة - ط 4 - 1981م.

29) طرائف الطرف: للبارع البغدادي (443-524هـ) - تحقيق: هلال ناجي - عالم الكتب - ط 1 - 1998م.

30) غرر الخصائص الواضحة، ودرر النقائص الفاضحة: لبرهان الدين الوطواط (ت 718هـ) - دار صعب - بيروت - د.ت.

31) فوات الوفيات والذيل عليها: لابن شاكر الكتبي (ت 764هـ) - تحقيق: إحسان عباس - دار صادر - بيروت - د.ت.

32) لمح الملح: لأبي المعالي سعد بن علي الحظيري (ت 568هـ) المعروف بدلال الكتب – تحقيق: يحيى عبدالعظيم حسانين – أطروحة دكتوراه – كلية دار العلوم – القاهرة – ٢٠٠٦ برقم 1747.

33) مجلة المجمع العلمي العراقي – العدد 41 – سنة 1991م.

34) محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء: للراغب الأصفهاني (ت 502هـ) – تحقيق: رياض مراد – دار صادر – 2004م.

35) المحبة والمحبوب والمشموم والمشروب: للسري الرفاء (ت 362هـ) تحقيق: ماجد الذهبي وآخر، دمشق 1986م.

36) المذاكرة في ألقاب الشعراء للمجد النشابي الإربلي – تحقيق: شاكر العاشور – بغداد – ط 1 – 1988م.

37) المرقصات والمطربات، لابن سعيد (ت (685هـ) – تحقيق: إبراهيم الجمل وآخر – دار الفضيلة 1423هـ.

38) المستدرك على صناع الدواوين – صنفه: نوري القيسي، وهلال ناجي – عالم الكتب – بيروت – ط 1، 1998م.

39) المستطرف في كل فن مستظرف: للأبشيهي (ت 854هـ)، تحقيق: إبراهيم صالح – دار صادر – 1999م.

40) المستفاد من ذيل تاريخ بغداد لابن النجار (ت 643هـ)، انتقاه ابن الدمياطي (ت 749هـ) – ج 19: تحقيق د. قيصر فرح – دار الكتب العلمية – بيروت – د.ت.

41) معجم الأدباد: لياقوت بن عبدالله الحموي (ت 626هـ) – تحقيق: بعض المحققين – دار الفكر – 1980م.

42) نهاية الأرب: للنويري (ت 733هـ) – نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية – القاهرة – 1342هـ وما بعدها.

43) الوافي بالوفيات: للصفدي (ت 764هـ) – الجزء 6 باعتناء: س: ديد رينغ – دار النشر: فرانز شتاينر – 1981م.



سوق عكاظ عند القدماء والمحدثين

محمود حسن زيني(*)

سوق عكاظ عند ابن حبيب (ت 245هـ):

عكاظ عند ابن حبيب المتوفى سنة 245هـ «هو بأعلى نجد قريباً من عرفات.. وكانت عكاظ من أعظم أسواق العرب. وكانت قريش تنزلها هوازن وطوائف من أفناء العرب: غطفان وأسلم والأحابيش»[1].

وعكاظ عند البكري:

المتوفى سنة 487هـ «هي[2] صحراء مستوية، لا علم بها ولا جبل، إلا ما كان من الأنصاب التي كانت بها في الجاهلية.. وكانت عكاظ ومجنّة وذو المجاز أسواقاً لمكة في الجاهلية، وعكاظ على دعوة من ماءة يقال لها نقعاء، بئر لا تنكف (غزيرة)...

قال محمد بن حبيب: «عكاظ: بأعلى نجد قريب من عرفات. قال غيره: عكاظ وراء قرن المنازل بمرحلة من طريق صنعاء وهي من عمل الطائف،

(*) أستاذ وباحث بجامعة أم القرى.

وعلى بريد منها، وأرضها لبني نصر. واتخذت سوقاً بعد الفيل بخمس عشرة سنة. وتركت عام خرجت الحرورية بمكة مع المختار بن عوف سنة تسع وعشرين ومائة..

قال أبو عبيدة: عكاظ فيما بين نخلة والطائف إلى موضع يقال له العتق، وبه أموال ونخل لثقيف، بينه وبين الطائف عشرة أميال.

وروى يزيد بن هارون، عن جرير بن عثمان عن سليم بن عامر عن عمرو بن عبسة[3] قال: أتيت النبي صلى الله عليه وسلم بعكاظ فقلت: من تبعك على هذا الأمر؟ قال: حُرٌّ وعبد.

وروى أبو الزبير عن جابر أن النبي صلى الله عليه وسلم مكث سبع سنين يتبع الحاج في منازلهم في المواسم بعكاظ ومجنة يعرض عليهم الإسلام. وبعكاظ رأى رسول الله صلى الله عليه وسلم قس بن ساعدة، وحفظ كلامه. وروى البخاري عن ابن جريج وابن عيينة، قالا: كانت هذه الأسواق متجراً للناس في الجاهلية، فلما جاء الإسلام كرهوها وتأثموا أن يتجروا في المواسم، فنزلت: ﴿ليس عليكم جناح أن تبتغوا فضلاً من ربكم﴾ في مواسم الحج ورضواناً هكذا قرأها ابن عباس»[4].

ويتصل بعكاظ بلد تسمى رُكبة، بها عين تسمى عين خُليص للعمريين، وخليص رجل نسبت إليه. وكان قدامة بن عمار الكلابي يروي عن رسول الله صلى الله عليه وسلم يسكن ركبة.. وكان ينزلها أيضاً من الصحابة لقيط بن صبرة العقيلي، وهو وافد بني المنتفين، ومالك بن نضلة الجُشّمي، وأبو عوف أبو الأحوص كان ينزلها أيضاً».

«وذكر أبو عبيدة أنه كان بعكاظ أربعة أيام: يوم شمظة، ويوم العبلاء، ويوم شرب، ويوم الجريرة، وهي كلها من عكاظ[5].

فشمظة من عكاظ: هو الموضع الذي نزلت فيه قريش وحلفاؤها من بني كنانة بعد يوم نخلة، وهو أول يوم اقتتلوا به من أيام الفجار بحول على ما

تواعدت عليه مع هوازن وحلفائها من ثقيف وغيرهم فكان يوم شمظة لهوازن على كنانة وقريش.. واعتزلت بكر بن عبد مناة بن كنانة إلى جبل يقال له دَخْم.. وقال خِدَاش بن زهير:

بـأنّـا يـوم شـمـظـة قـد أقـمـنـا عَـمـود الـديـن إن لـه عـمـودا

ثم التقى الأحياء المذكورون على رأس الحول من يوم شمظة بالعبلاء إلى جنب عكاظ فكان لهوازن أيضاً على قريش وكنانة. قال خداش:

ألـم يـبـلـغـكـمُ أنّـا جَـدَعْـنـا لـدى الـعَـبْـلاء خـنـدف بـالـقـيـاد
ضـربـنـاهـم بـبـطـن عـكـاظ حـتـى تـولّـوا ظـالـعـين مـن الـنِّـجـاد

ثم التقوا على رأس الحول، وهو اليوم الرابع من يوم نخلة بشرب، وشرب من عكاظ وجعل بلعاء بن قيس يقاتل ويرتجز:

إن عـكـاظـاً مـاؤُنـا فـخـلُّـوه وذا المجـاز بَـعْـدُ لـن تحـلُّـوه[6]

فانهزمت هوازن وقيس كلها إلا بني نصر فإنها صبرت مع ثقيف.. ثم التقوا على رأس الحول بالحُريرة، وهي حرّة إلى جنب عكاظ مما يلي مهب جنوبها، فكان لهوازن على قريش وكنانة وهو يوم الحريرة»[7].

وعكاظ عند البلاذري:

ويقول البلاذري: «وعكاظ فيما بين نخلة والطائف..»[8].

وعكاظ عند الواقدي:

يقول الواقدي: (أبو عبدالله): عكاظ بين نخلة والطائف[9].

عكاظ عند الزمخشري:

أما عكاظ عند الزمخشري، (538هـ)[10] فيقول: «وعكاظ متسوق للعرب كانوا يجتمعون فيه فيتناشدون ويتفاخرون وكانت فيها وقائع. قال دريد بن الصمة:

تـغـيـب عن يـومـي عـكـاظ كـلـيـهـمـا وإن يـك يـوم ثـالـث أتـغـيـب

ومنه قالوا: تعكظوا في مكان كذا، إذا اجتمعوا وازدحموا، قال عمرو بن معد يكرب:

ولـكـن قـومــي أطـاعـوا الـغـوا ... ة حـتـى تـعـكـظ أهـل الـدم[11]

وعكاظ عند الفيروز أبادي (عكظة):

يقول: «وكُغراب: سوق بصحراء بين نخلة والطائف كانت تقوم هلال ذي القعدة وتستمر عشرين يوماً تجتمع بعكاظ فيتعاكظون أي يتفاخرون ويتناشدون»[12].

وعكاظ عند (ياقوت الحموي):

ويقول ياقوت: «وحكى السهلي كانوا يتفاخرون في سوق عكاظ إذا اجتمعوا.. وعكاظ اسم سوق من أسواق العرب في الجاهلية وكانت قبائل العرب تجتمع بعكاظ في كل سنة ويتفاخرون بها ويحضرها شعراؤهم ويتناشدون ما أحدثوا من الشعر ثم يتفرقون..

ويقول: قال الأصمعي عكاظ نخل في واد بينه وبين الطائف ليلة، وبينه وبين مكة ثلاث ليال، به كانت تقام سوق العرب بموضع منه يقال له الأثيداء، وبه كانت أيام الفجار وكان هناك صخور يطوفون بها ويحجون إليها».

ويقول كذلك: «قال الواقدي عكاظ بين نخلة والطائف وذو المجاز خلف عرفة ومجنة بمرّ الظهران..»[13].

وأما **عكاظ** عند (ابن منظور المصري 630-711هـ) في كتابه: لسان العرب[14]. هي «سوق للعرب كانوا يتعاكظون فيها. قال الليث: سميت عكاظاً لأن العرب كانت تجتمع فيه فيعكظ بعضهم بعضاً بالمناظرة أي يدْعك».

قال الأزهري: هي «اسم سوق من أسواق العرب وموسم من مواسم الجاهلية». وهي بقرب مكة كان العرب يجتمعون بها كل سنة فيقيمون شهراً يتبايعون ويتفاخرون ويتناشدون فلما جاء الإسلام هدم ذلك.

قال اللحياني: أهل الحجاز يجرونها وتميم لا تجريها. قال أبو ذؤيب:

إذا بُنـي الـقـبـابُ عـلـى عـكـاظ وقـام الـبـيـعُ واجـتـمـع الألـوفُ(15)

وعكاظ عند (الفيومي 770هـ):

يقول البيومي: «وعكاظ وزان غراب سوق من أعظم أسواق العرب وراء قرن المنازل بمرحلة من عمل الطائف على طريق اليمن. وقال أبو عبيد هي صحراء مستوية لا جبل بها ولا علم وهي بين نجد والطائف».

وكان يقوم فيها السوق في ذي القعدة نحواً من نصف شهر، ثم يأتون موضعاً دونه إلى مكة يقال له سوق مجنة فيقام فيه السوق إلى آخر الشهر ثم يأتون موضعاً قريباً منه يقال له ذو المجاز فيقام فيه السوق إلى يوم التروية ثم يصدرون إلى منى والتأنيث لغة الحجاز والتذكير لغة تميم»(16).

وعكاظ عند (الفاسي):

يقول الفاسي: «وعكاظ وراء قرن المنازل بمرحلة على طريق صنعاء في عمل الطائف على بريد منها وهي سوق لقيس عيلان وثقيف وأرضها لنصر»(17).

وعكاظ عند محمود شكري الألوسي البغدادي (ت: 1911هـ):

«هو موسم معروف للعرب، بل كان من أعظم مواسمهم وأسواقهم. وهو نخل في وادٍ بين نخلة والطائف وهو إلى الطائف أقرب، بينهما عشرة أميال. وهو وراء قرن المنازل بمرحلة من طريق صنعاء اليمن. وكان المكان الذي يجتمعون فيه منه يقال له الابتداء. وكانت هناك صخور يطوفون حولها وكانوا يتبايعون فيها ويتعاكظون ويتفاخرون ويتحاجون. وتنشد الشعراء ما تجدد لهم، وقد كثر ذلك في أشعارهم، كقول حسان:

سـأنـشـر إن حـيـيـت لـهـم كـلامـاً ينـشـر فـي المجـامـع من عـكـاظ[18]

«وذكر أبو عبيدة أنه كان بعكاظ أربعة أيام: يوم شمطة ويوم العبلاء ويوم شرب ويوم الحريرة وهي كلها من عكاظ»[19].

ويروي الألوسي، فيقول: «ولم تزل هذه الأسواق قائمة في الإسلام إلى أن كان أول ما ترك منها سوق عكاظ في زمن خروج الخوارج الحرورية بمكة مع المختار بن عوف سنة تسع وعشرين ومائة فنهبوها فتركت إلى الآن. واتخذت سوقاً بعد الفيل بخمس عشرة سنة»[20].

عكاظ في المراجع الحديثة عند الرافعي (ت: 1911هم):

يقول الرافعي: «عكاظ نخل في واد بين نخلة والطائف، فيجتمعون منه في مكان يقال له الابتداء..» والصواب: الأثيداء كما ذكر ذلك الأصمعي[21].

وعكاظ عند (جورجي زيدان):

«أشهر أسواق العرب الجاهلية سوق عكاظ وفي مكان بين الطائف ونخلة»[22].

أما عكاظ عن ابن بليهيد:

فيقول عنها: «قد أكثر أهل المعاجم وأهل اللغة من ذكره وتحديده، واختلفوا، وأحسن كلام ذكره الذين تعرضوا لتحديده، كلام عالم يقال له الرداعي، يماني ذكر ذلك في قصيدة له، ذكر فيها المواضع التي يمر بها السالك من صنعاء حتى يدخل مكة. وذكر الهمداني القصيدة في كتابه صفة جزيرة العرب، ومن قول الرداعي في أرجوزته:

حتـى إذا اسـتـسْـهـلـن مـن كـلاخ وأوقـح ذي الحَـمْـض والـسّـبـاخ
وأسـهـلـت فـي الـبـطـن مـن عـكـاظ وسـيـرهـا فـي زاجـر كـظـاظ

وخـلــفــت قــرّان ذا المـنــاقــب وشــربــاً فــي جـنــح لـيـل واقــب

فقران: الذي ذكره: ثنايا السيل الصغير، ولايزال يقال لها قران إلى هذا العهد. وهناك واد يقال له قران إلى هذا العهد أيضاً، يقع شمال مطار الحوية وسيلُه يصب في العقيق.

ويقول: «وهذا من أقوى الدلائل على أن عكاظاً في وادي شرب في مفيضة» ومما يدل على ذلك أيضاً قول الكميت بن زيد الأسدي:

وفي الحنيفة فاسأل عن منازلهم بالمسجدين وملقى الرحل من شرب

وملقى الرحل من شرب: سوق عكاظ الذي تلقي فيه العرب رحالها.

ويقول: أما موضع عكاظ اليوم فحدوده الشمالية قريب المطار الواقع قريب وادي الحوية، وحدوده الجنوبية العبلاء...».

ويرى أن «عكاظ»: واقع أسفل وادي شرب، وقد غلط من قال: إنه السيل الصغير أو داخل الريعان، والصحيح أن موضعه هو الذي ذكرناه «لأنه موضع يتسع لاجتماع الناس، وبه آثار ومياه عذبة، والأرجوزة التي أشرنا إليها في تحديده قيلت منذ ثمان مائة سنة تقريباً».

عكاظ عند ابن بليهد كذلك (ص 211):

يقول: «فلما وجد المتأخرون هذه الروايات، قالوا: إنه السيل الصغير، أو السيل، أو قريب منه، ولكن هذه الأقاويل لا يقنع بها من أراد الوقوف على الحقيقة. ومما يدل على أن هذا الكلام الذي يلقيه المتأخرون على عواتقه غير صحيح، ولا يمكن أن يكون سوق عكاظ في أحد هذين الموضعين، أنه ليس في كلام القدامى ما يدل على أنه يوجد في أحد هذين الموضعين متسع يكفي لنزول العرب لشهود هذه السوق..».

ويقول في ص 21: «حتى إذا اكتملت لدي الدلائل الواضحة ولله الحمد والمنة عزمت على تطبيقها على الطبيعة وتحديد موضوع سوق عكاظ.

ومن كل ذلك ثبت عندي موضعه، يبعد عن مكان الحوية مسافة عشرة كيلومترات تقريباً من الجهة الشرقية منه، ومن الطائف مقدار أربعين كيلو، وذلك عند المكان الذي يلتقيه الواديان: وادي شرب، ووادي الأخيضر، شرقيه ماء يقال له المبعوث عند الحرة السوداء، وجنوبيه أكمة بيضاء يقال لها العبلاء من العهد الجاهلي إلى هذا العهد، وشماليه هو الفاصل بين وادي شرب ووادي قران، المعروفين بهذين الاسمين إلى هذا العهد» يؤكد الشيخ فيقول: «فأنا لم أذكر تحديد هذا السوق إلا مستنداً إلى خمسة أسانيد صحيحة:

أولها: ما ذكره أحمد الرداعي اليماني في أرجوزة له رسم فيه طريق مكة من صنعاء إلى مكة وهو قاصد الحج.. وقد ذكرها الهمداني في آخر كتابه: «صفة جزيرة العرب».

ثانيها: ما ذكره عرام بن الأصبغ السلمي في كتابه المسمى «جبال تهامة والحجاز ومحالها».

ثالثها: ما ذكره ياقوت عن الأصمعي في معجم البلدان على ذكر عكاظ.

رابعها: ما ذكره سعيد الأفغاني في كتابه المسمى بأسواق العرب حين تعرض لذكر عكاظ، وذكر أيام الفجار، وهي الحرب التي وقعت بين قريش ومن ساعدها من بطون كنانة وبين قيس عيلان وبطونها وذكر مواضع المعارك، وكلها إما في عكاظ نفسه وإما في الأمكنة المحيطة به.

خامسها: ما ذكره الكميت بن زيد الأسدي، وهو بيت واحد في قصيدة من قصائده (ص 212).

أما أولاً: فقول الشاعر الرداعي:

وأوقح ذي المنهل الوضاخ قاربة للورد من كلاخ

فانظر أيها القارئ تجد أن الشاعر خرج من أوضح ووصل «كلاخ» وهما موضعان معروفان بهذين الاسمين إلى هذا العهد، وهما يقعان في الجهة الجنوبية من عكاظ، ثم اندفع وهو يخاطب راحلة، فقال:

يا هند لو أبصرت عن عياني   قلائصي يوضعن في جلدان

وجلدان موضع لم يتغير اسمه إلى هذا العهد بين عكاظ وكلاخ، وهناك هضبة منفرة عن الجبال تسميها العرب إلى هذا العهد «حلاة جدران».

فانظر أيها القارئ تجد الشاعر الآن عند الحلاة، ثم اندفع وهو يتغنى وقد قرب من عكاظ:

مشفقة من زاجر كظاظ   مسهلة في الأرض من عكاظ

الآن الشاعر في عكاظ، انظر أيها القارئ كلامه حين خرج منه، فقال:

تاركة قران للمناقب   وشرباً في جنح الليل واقب

قال: تاركة شرب: وهو الوادي الذي يفيض على عكاظ ويشقه من الجهة الشمالية منه، وقال: (تاركة قران للمناقب) وقران: هو واد يأتي سيله بين السيل الصغير وبين عكاظ، يصب سيله في وادي العقيق، وهو باق بهذا الاسم إلى هذا العهد لايزال يسمى قران.

والمناقب: معلوم أنها الريعان التي تقع بين السيل الصغير والسيل الكبير.

ثانياً: ما ذكر عرام بن الأصبغ السلمي، قال في كتابه: «جبال تهامة والحجاز ومحلالها»: عكاظ: هو في أرض مستوية ليس بها جبال، وإذا كنت في عكاظ طلعت عليك الشمس على حرة سوداء وبها عبيلات بيض، كان العرب يطوفون بها في جاهليتهم وينحرون عندها، ويقول ابن بليهيد: «وقد رأيت بعيني الأرض المستوية التي ليس بها جبال، ورأيت العبيلات البيض،

ورأيت الحرة السوداء» ونحن نتساءل: كيف عرف أنها هي؟ ومتى كان ذلك؟ واستعان بمن في ذلك؟ إلى غير ذلك من الأسئلة؟ التي لا يرد جواب عليها.

ثالثاً: وقال الأصمعي: عكاظ واد به نخل بينه وبين الطائف ليلة، وبين مكة ثلاث ليال وبه كانت أيام الفخار، وكان هناك صخور يطوفون بها ويحجون إليها.

أما تحديد الأصمعي، فهو صحيح، وقد سألت عن ذلك أعراب تلك الناحية عن المسافة. ورواية الأصمعي تقارب رواية عرام حيث ذكر الصخور التي يطوون عندها، ويذبحون لها، وتقاربت مع رواية سعيد الأفغاني، حين قال: وبه كانت أيام الفخار. وأما الأثيد فقد اندرس اسمها ويقال: [هذه ليست رواية الأفغاني بل رواية الأوائل قبله].

رابعاً: ما ذكره سعيد الأفغاني في كتابه المسمى «أسواق العرب» (ص 155) [فهذا رأي الأوائل كالبكري في معجم ما استعجم وليس للأفغاني فكيف يعتمد عليه وهو مرجع متأخر وحديث؟!].

ويقول ابن بليهيد في ص 214: «انظر أيها القارئ تجد أن هذا الشاعر جعل العبلاء من عكاظ، وهي باقية بهذا الاسم إلى هذا العهد، وهي التي ذكرنا أنها حد عكاظ في الجهة الجنوبية منه».

ويقول كذلك: «تأمل أيها القارئ كلام صاحب الكتاب حين قال: «شِرْب من عكاظ» وشِرْب باق بهذا الاسم إلى هذا اليوم لم يتغير، وقال أمية بن الأسكر الكناني في ذلك اليوم:

ألا سائل هوازن يوم لاقوا فوارس من كنانة مُعْلمينا
لدى شرب وقد جاشوا وجشنا فأرعب بالنفير بنو أبينا

وقال أيضاً:

قومي الّذوا بعكاظ طيّروا شرراً من رؤوس قومك ضرباً بالمصاقيل

انظر هذا الشاعر جعل المعركة في نفس عكاظ، وصحيح إنها في نفس عكاظ».

وقالت شعراء هوازن قصائد كثيرة، منها:

وقد بلوتم فأبلاكم بلاؤهُم يوم الحريرة ضرباً غير مكذوب

ويقول ابن بليهيد في ص 215/2: «وهذه الحريرة هي التي ذكر أبو الأصبغ السلمي أنها تطلع عليها الشمس إذا كنت في عكاظ».

خامساً: بيت الكميت:

أهل الحنيفة فاسأل عن مكارمهم بالمسجدين وملقى الرحل من شرب

[قال ابن بلهيد إنه قرأها على الشيخ إبراهيم بن صالح بن عيسى وهو ببلد أشيقر، وهو رجل علامة، وبالأخص في تاريخ العرب وأنسابهم وديارهم وتنقلاتهم، فقال: ملقى الرحل من شرب: هو سوق عكاظ. قال شرب: واد قريب من الطائف ينصب من الغرب إلى جهة الشرق وعنده واد يقال له الأخيضر ينصب من الغرب إلى جهة الشرق. وهذان الواديان ينصبان في غرب عكاظ ويتجهان إلى الجهة الشرقية منه. قلت له: من أين أخذت هذا التحديد الواضح؟ قال أخذته من كتاب في مكتبته بالبصرة هو أحسن من معجم البلدان في ذكر نجد وجبالها ومياهها. فقلت له: هذا الكتاب طبع أو خط؟: قال: إنه خط».

ولقد وقف الملك فيصل على عكاظ مع ابن بليهيد ووقف عليه مع الدكتور عبدالوهاب عزام (217/2). قال متى وصلنا إلى عكاظ [متى؟!] قرأت على الوزير ما عندي من الدلائل، وكما مررت على ذكر موضع كالحريرة وشرب والعبلاء والعبيلات البيض وجلدان وقران يقول: أين هي؟ فأريه إياها رؤية العين. الحريرة أخذ عكسها ونحن على ظهرها. والعبيلات البيض التي

ذكرها أبو الأصبغ السلمي صورها ونحن إلى جنبها، والعبلاء كذلك، وتجولنا فيه بالسيارة ورأى الآثار القديمة والأرض المتسعة التي تسع العرب جميعها» وقد اعترف أنه عكاظ واقتنع وأبدى موافقته التامة وأخذ مني نسخة تحتوي على جميع الدلائل التي أشرت إليها، والفضل في ذلك يرجع إلى حضرة صاحب السمو الملكي الأمير فيصل، لأنه هو الذي أمر بهذا الاكتشاف وتحقيقه والوقوف عليه بعد تصوره، ورأيته في أوبته من قنصه أدام الله بقاءه.

ويقول: «وإني قد بدأت البحث عن سوق عكاظ وتحقيق موضعه من سنة 1355هـ وانتهيت منه في شهر شوال سنة 1369هـ. وقد نشر هذا البحث عن سوق عكاظ في مجلة المنهل الغراء التي تصدر بمكة في عددها الممتاز في ذي الحجة من سنة 1369هـ ص 326-334»[23].

أما عكاظ عند الشيخ (حمد الجاسر)[24]:

عكاظ حسب قوله: «هذه كلمة حاولت أن أوضح بها موقع سوق «عكاظ» مورداً أقوال متقدمي المؤرخين، وواصفاً – على ضوء مشاهدتي – المكان الذي لا يخامرني شك في أنه هو موقع ذلك السوق، ومحاولاً تطبيق تلك الأقوال على أوصاف ذلك المكان، ومشيراً إلى آراء متأخري الكتاب والأدباء.. وإن كانت تلك الآراء في نظري قد جانبت الصواب وخالفت الحق:

أ ـ أقوال متقدمي المؤرخين في تحديد مكان عكاظ:

1 – محمد بن إسحاق (ت 251هـ) انظر [شفاء الغرام للفاسي ج 493/2، وهو مخطوط]: «كانت مجنة بمر الظهران إلى جبل يقال له الأصفر، وكانت عكاظ فيما بين نخلة والطائف إلى بلد يقال له الفتق، وكان ذو المجاز ناحية عرفة إلى جانبها.

2 – وقال محمد بن عمر الواقدي (130-207هـ) وانظر: [معجم البلدان ج 203/6 الطبعة المصرية]: «عكاظ فيما بين نخلة والطائف».

3 – قال أبو عبيدة (110-209هـ) [انظر في معجم أبي عبيد البكري ص 660 الطبعة الأوروبية]: «عكاظ: فيما بين نخلة والطائف إلى موضع يقال له الفتق وبه أموال ونخل لثقيف بينه وبين الطائف عشرة أميال».

4 – وقال الأصمعي (122-216هـ) انظر [معجم البلدان 203/6] «عكاظ: نخل في واد بينه وبين الطائف ليلة، وبينه وبين مكة ثلاث ليال، وبه كانت تقوم سوق العرب بموضع يقال له الابتداء، وبه كانت أيام الفجار، وكانت هناك صخور يطوفون بها ويحجون إليها».

5 – وقال ابن هشام 218هـ في كتاب [التيجان في ملوك حمير ص: 310 ط. الهند] «وكان عكاظ في وسط أرض قيس عيلان»؟!

6 – وقال الأزرقي (ت 244هـ) في كتاب [تاريخ مكة المطبوع ج 1/ ص 210]: «وعكاظ: في قرن المنازل بمرحلة على طريق صنعاء في عمل الطائف مع بريد منها وهي سوق لقيس عيلان وثقيف وأرضها لنصر».

7 – وقال محمد بن حبيب البغدادي (245هـ) في كتابه «المحبر» [ص 315] جهار لهوازن بعكاظ، وقال: وعكاظ بأعلى جد قريباً من عرفات. (ويعلق الجاسر على ذلك فيقول: «كذا ورد في كتاب المحبّر ولعله سقط منه أو من الأصل الذي نقل عنه المؤلف إن كان له أصل – كلمة وذو المجاز بعد كلمة نجد، والأفاين أعلى نجد من عرفات؟ ومن الغريب أن الذين جاءوا بعد ابن حبيب ونقلوا كلامه نقلوه بهذه الصورة كالمرزوقي في كتاب الأزمنة والأمكنة وأبو عبيد البكري في كتاب «معجم ما استعجم» والحميري في كتاب «الروض المعطار»».

8 – وقال عرام بن الأصبغ السلمي في كتاب [أسماء جبال تهامة وما فيها من القرى] وحذاؤها أخرى يقال لها الخدود وعكاظ منها على غلوة [رمية سهم] وعكاظ صحراء مستوية، ليس فيها جبل ولا علم، إلا ما كان من الأنصاب التي كانت في الجاهلية.. وحذاؤها عين يقال لها خُليص للعُمرين وخليص هذا رجل وهو ببلاد تسمى ركبة.

9 – وقال ابن واضح اليعقوبي (292هـ) في كتابه: [تاريخ اليعقوبي ص 227، ط: العراق] وسوق عكاظ بأعلى نجد».

10 – وقال الهمداني (334هـ تقريباً) في كتابه [صفة جزيرة العرب ص ص 262، 264 – 271 تحقيق ملر د.هـ]: عكاظ بمعسكر هوازن وهو سوق العرب القديمة وهو لبني هلال اليوم ص 49.. قران وشرب مكانان من أرض عكاظ.. ويضرب على مشرق هذه المواضع جبل الحضن من المحجة على يوم وكسر. وقال الهمداني أيضاً: «سراة الطائف غورها مكة، ونجدها ديار هوازن من عكاظ والفتق».

11 – وقال أبو عبيد البكري (487هـ) في كتابه: «معجم ما استعجم ص 660-662 ط: أوربة: «وكانت عكاظ ومجنة وذو المجاز أسواقاً لمكة في الجاهلية وعكاظ على دعوة من ماءة يقال لها نقعاء بئر لا تنكف...».

12 – وقال الشريف الإدريسي (ت 565هـ) في كتابه [نزهة المشتاق في اختراق الآفاق. نسخة دار الكتب المصرية المصورة رقم 263 جغرافية ج ورقة – 102]: «وسوق عكاظ قرية كالمدينة جامعة، لها مزارع ونخيل ومياه كثيرة ولها سوق.. من سوق عكاظ إلى مدينة نجران خمس مراحل».

13 – وقال ياقوت الحموي (626هـ) في كتابه: [معجم البلدان ج 113/6،

271/7]. «العبلاء: اسم علم لصخرة بيضاء على جنب عكاظ. وقال: كلاخ بالحاء المعجمة – موضع قرب عكاظ».

14 – وقال الحميري في كتاب: [الروض المعطار نسخة عارف حكمت بالمدينة المنورة، ص 53] «عكاظ صحراء لا علم فيها ولا جبل، إله (صنم) كان فيها من الأنصاب التي كانت في الجاهلية، وهي بأعلى نجد وقريب من عرفات. وقيل: هي وراء قرن المنازل بمرحلة في طريق صنعاء وهي من عمل الطائف. وقيل: هي على ثلاث مراحل من تبالة».

15 – وقال الفومي (770هـ) في كتابه [المصباح المنير ج 2 ص 49].. «سوق عكاظ من أعظم أسواق العرب وراء قرن المنازل بمرحلة من عمل الطائف على طريق اليمن». وقال الشيخ حمد الجاسر في كتابه ص 53: هذه جملة من أقوال المتقدمين الذين تعرضوا لتحديد عكاظ، وهي على اختلاف عباراتها متقاربة في المعنى بل متطابقة من حيث الجملة، وقد لا يوجد للمتقدمين من المؤرخين من الأقوال في تحديد سوق عكاظ ما يخالفها».

ب – خلاصة الأقوال المتقدمة:

1 – عكاظ في أعلى نجد بخليص في تهامة، لا في الحجاز ولا في اليمن لذلك عده ابن خرداذبة في كتابه المسالك [ص 133 ط. أورية]، وابن رستة في الأعلاق النفيسة [ص 184 ط. أوربة] والبكري في معجم ما استعجم [ص 195 ط. أوربة]: من مخاليف مكة النجدية.

2 – وأنه في ديار قيس عيلان من مضر، ثم في بلاد بني نصر بن معاوية بن بكر بن هوازن بن قيس عيلان في أول الإسلام، ثم كان في القرن الثالث الهجري وأول الرابع من منازل بني هلال. «وقد حدد هذه المنازل

الأستاذ الجاسر بأنها ركبة، ويسل وليّه» (ص 54). وجلدان، وبس، وقران، والعقيق، ويرى أن بقية من بني نصر هؤلاء لازال في تلك المواضع.

3 – وأنه يبعد عن الطائف مسافة اختلف المتقدمون في تقديرها بين عشرة أميال، أو بريد (= 12 ميلاً) أو مسيرة يوم. ويرى الجاسر أن تحديد هذه المسافة في جميع تلك الأقوال له وجه من الصحة والاتفاق (ص 55).

4 – وأنه على طريق اليمن من مكة بين المناقب وبين كلاخ. لليمن طريقان: «تهامي يأخذ على الساحل، وآخر يأخذ على أطراف السراة ماراً ببلاد عسير، وهو الذي يقع عكاظ عليه». (ص 55). ويقول الجاسر: «وكلاخ وادٍ ماؤه ثقيل ملح. وكل هذه البلاد من تبالة إلى نخلة ديار هوازن فيها من كل بطونها» (ص 58).

5 – وأنه يقع في صحراء مستوية، خالية من الأعلام والجبال، سوى صخرات كبار، وحريرة في مهب الجنوب منه.

6 – وأنه متصل بأرض ركبة، ويقع حضن – الجبل المعروف – في مشرقه مسيرة يوم وكسر، ويقع وادي قرّان في مغربه، بقُربه.

7 – وأن من أوديته وادي «شرب» (ص 61).

ج – أين موقع سوق عكاظ:

عكاظ في رأي الشيخ الجاسر حسبما يقول:

«إن جميع الأوصاف المتقدمة، تنطبق انطباقاً تاماً على الأرض الواسعة، الواقعة شرق الطائف – بميل نحو الشمال – خارج سلسلة الجبال

المطيفة به، وتبعد تلك الأرض من الطائف مسافة 35 كيلومتراً تقريباً، ويحدها غرباً جبال عدوان (العقرب – شرب – العبيلاء)، وجنوبا: أبرق العبيلاء وضلع الخلص، وشرقاً: صحراء ركب، وشمالاً: طرف ركبة والجبال الواقعة شرق وادي قران. وتشمل هذه الأرض وادي الأخيضر (وهو المعروف في العهد القديم (أي قديماً) باسم وادي عكاظ) ووادي شرب، حينما يفيضان في الصحراء ويخرجان من الجبال وما بينهما من الأرض وما اتصل بهما من طرف ركبة» (ص 62).

د - المواضع التي بقرب عكاظ:

ذكر المتقدمون مواضع كثيرة، يستدل بها على موضع عكاظ، منها ما هو معروف في هذا العهد باسمه القديم، ومنها ما هو مجهول. فمن المواضع المعروفة:

1 – بُس: وهو جبل أسود (طرف حرّة) مشرف على منهل عشيرة.. ويقع هذا الجبل شمال موقع عكاظ بمسافة أقل من مسيرة نهار للإبل.

2 – جَلْدان: وهي أرض سهلة واسعة، تقع بين وادي ليّه وبين وادي بَسْل متصلة بركبة، وفيها هضبة سوداء وتسمى قديماً «نبعة».. وتسمى هذه الهضبة في عهدنا «حلاة جلدان».

3 – حَضَن: وهو الجبل المعروف.. ويقع شرقي موقع عكاظ ويشاهد منه عن بعد مسيرة يوم للإبل وقد أضافه الهمداني إلى عكاظ.

4 – رُكْبة: وهي فلاة واسعة تبلغ مسيرة أيام للإبل.. (ص 64) وعكاظ في طرفها الغربي الجنوبي متصل بها.

5 – شرب: وهو واد عظيم أعلاه وادي العقيق، الواقع غرب الطائف وشماله ثم ينحدر ماراً بمزارع القَيْم فأم الحَمْض فالقدَيْرة ثم يلتقي به وادي

الحويّة من الغرب فيكونان وادياً واحداً يدعى وادي شرب وعلى مسافة ميل واحد من الحوية تقع قرية شرب في الوادي نفسه. ثم يجوز السلسلة الجبلية ويقضي إلى الأرض البراح فثم عكاظ حتى تنتهي إلى وادي الأخيضر الواقع شرقاً عن وادي شرب ويفضي الواديان في ركبة. وقد يطلق على سوق عكاظ اسم شرب كما في قول الكميت الذي أورده البكري (في معجمه ص 809):

وفي الحنفية فسأل عن مكانهم بالموقفين ومُلقْى الرَّحل من شرب

6 – العبلاء: «قرية ذكر الهمداني أنها خربت وتقع بقرب العبيلاء.. وتقع جنوب عكاظ مجاورة له. وقد ذكر الأصبهاني في الأغاني في ترجمة ابن الدمينة أنه كان ينشد شعره في سوق العبلاء، فلعل سوق عكاظ كان يطلق عليه سوق العبلاء، وأنه امتد إلى ذلك العهد، خلافاً لقول البكري ومن تابعه» ص 64.

7 – عنّ: «جبل يقع يمين المتجه إلى تُربة، ويشاهد على مسافة بعيدة في طرف ركبة الجنوبي ويقع شرق قرية كلاخ..» (ص 65).

8 – قرّان: واد ينحدر من الأرض الواقعة بين وادي الحوية ووادي السيل الصغير (الواقع غربه) ويجتمع بالعقيق الكبير.. ويقع وادي قران غرب عكاظ يفصل بينهما آكام (جبال صغيرة) تمتد من الجنوب الغربي، إلى الشمال الشرقي، وقد عد الهمداني قران من أرض عكاظ والظاهر أنه خارج عنها.

9 – كلاخ: قرية فيها مزارع أسفل وادي بَسْل وتقع جنوب عكاظ بميل إلى الشرق (ص 65).

المواضع المجهولة:

1 - الأثيداء (الأصمعي).

2 - بَقْعَاء (عرام: بئر عشيرة).

3 - جيجب: موضع نقل البكري عن ابن الأعرابي أنه من عكاظ (ص 66). ولعله في نظري ما يعرفه الناس في يومنا هذا بجباجب.

4 - الحُريرة: وهي المعروفة الآسم باسم «ضلع الخلص» وهذا الخلص جبل أسود صغير يقع في الجنوب بميل قليل نحو الشرق من موقع عكاظ.

5 - الخُدود أو الخدد: قرية يفهم من كلام الحموي والزبيدي وقبلهما قدامة الكاتب... أنها تقع شمال عكاظ فيما بينه وبين منهل عشيرة.

6 - دَخْم: الجبل الذي لجأت إليه بنو كنانة يوم شمطة. لا يبعد أن يكون هو الجبل المسمى في عهدنا «بالصالح» بقرب قرية العقرب لعدوان، ويقع غرب عكاظ بمسافة قصيرة.

7 - شمطة: موضع في عكاظ غير معروف.

8 - عين خليص: غير معروفة، ولعلها كانت بقرب ضلع الخلص.

9 - الفتق: بلد قد خرب. كما ذكر ذلك الهمداني. ويفهم من كلام المتقدمين أنه جنوب عكاظ بينه وبين العرج.

10 - القفا: جبل يدل كلام «عرام» على أنه أحد الجبال المجاورة للعين الواقعة جنوب ركبة.

هـ - سكان هذه النواحي (ص 67):

كانت من منازل هوازن ثم صارت لبني هلال (في القرنين الثالث والرابع الهجريين):

1 – الجثمة: تحريف «الجشمة».. وهم بنو جسم بن بكر بن معاوية بن هوازن أخوة بني نصر وقبيلة دريد بن الصمة وتسكن في وادي قران ووادي العقيق وفي السيل الصغير.

2 – عدوان: القبيلة القديمة التي منها الحكيم عامر بن الظرب وذو الأصبع الشاعر وغيرهما، وتسكن في قرية «العقرب» وهي على ضفة وادي الأخيضر في أعلاه.

3 – العُصمة: وهم خلفاء لبني جشم.. ويسكنون أسفل وادي ليّه في واد يسمى باسمهم.

4 – ثقيف: كانت تجاور هوازن، في أسفل أودية الطائف (ليلة – العرج – شرب) (ص 68).

و – آراء المتأخرين في تحديد موضع عكاظ:

1 – رأي الأستاذ خير الدين الزركلي، قال في رحلته: «ما رأيت وما سمعت»: وعلى ذكر السيل – أو اليمانية – لا أريد أن تفوتني الإشارة إلى أشهر سوق من أسواق العرب، أعني سوق عكاظ، لوقوعها في تلك الطريق على مرحلتين من مكة للذاهب إلى الطائف عن طريق السيل، يميل قاصد عكاظ نحو اليمين، فيسير نحو نصف ساعة فإذا هو أمام نهر في باحة واسعة الجوانب يسمونها القانس وهو موضع سوق عكاظ. إلى أن قال: «والواقف في القانس أو عكاظ يرى على مقربة منه موضعين مرتفعين أحدهما يسمى الدمة بكسر ففتح والآخر البُهيتة – بصيغة التصغير – وعكاظ هو الفاصل بين الدِّمة والوادي الموصل إلى الطريق التي يمر بها سالكو درب السيل اليمانية، ثم قال الأستاذ الزركلي بعد إيراد كلام ياقوت في «المعجم» – وسمعت كثيراً من أهل الطائف يقولون: إن عكاظاً

في مكان يعرف اليوم باسم القهاوي في وادي ليّه من الطائف، غير أن الشيوع يؤيد ما قلناه آنفاً من أنه القانص نفسه وعليه أكثر العارفين من أهل هذه الديار (ص 69).

2 - رأي الأمير شكيب أرسلان:

1 - قال الأمير شكيب أرسلان في الارتسامات اللطاف (ص 110) بعد أن أورد كلام الزركلي المتقدم: «أفلا يحتمل أن يكونوا أقاموا السوق مرة في القانس، ومرة في المكان المسمى اليوم بالقهاوي؟ على أن قول الأخ الزركلي أن القهاوي هي في وادي ليّة فيه نظر، لأن القهاوي ليست في وادي لية، ولا وادي لية هو قريب من هناك.

2 - وقال كذلك في ص 117: «إن المسافة من المكان الذي كانت فيه سوق عكاظ إلى مدينة الطائف هي نحو ساعة بسير الكهرباء (ص 70).

3 - يرى جون فيلبي أنه: «السيل الصغير الواقع بين الطائف وبين السيل الكبير على مسافة تقرب من 30 كيلومتراً من الطائف في طريق مكة».

4 - رأي الدكتور محمد حسين هيكل يقول: «قد أغرب الأمير شكيب ويقصد شكيب أرسلان رحمه الله - حينما حاول الجمع بين القولين، بقوله بإمكان إقامة السوق في الموضعين مرة هنا ومرة هناك» (ص 71).

الخاتمـــة:

ويقول الشيخ حمد الجاسر في مكة المكرمة في شهر محرم عام 1363هـ (في ص 71-72): «هذه آراء بعض مشاهير متأخري الكتاب، ولك أقوال بعض متقدمي المؤرخين - من القرن الثاني الهجري إلى القرن الثامن الهجري. وللباحث أن يدرسها، وأن يقارن بينها لتظهر له الحقيقة، وليرى أي

الآراء أصوب، وأي الأقوال أكثر انطباقاً وأوضح دلالة في تحديد ذلك الموضع التاريخي عكاظ.

بيد أن الدكتور عبدالوهاب عزام «يؤكد أن الأقوال التي نقلها الأستاذ الجاسر في صفحة 71 وما بعدها لا يدعمها تحقيق، ولا أرى بعد الذي قدمنا مجالاً للريب في تحديد عكاظ» عزام (ولكن هل حددها؟؟!) هذا هو السؤال المطروح؟!.

وعلى كلٍّ فالشيخ الجاسر يقول: عكاظ في أعلى نجد في شمال غرب الجزيرة (ط 1 – الرياض 1390هـ، ص 225).

5 - عكاظ عند عبدالله بن خميس:

الواقع أن خميس خص عكاظاً برحلتين مستوعبتين – على حد تعبيره – ساعده الأمير عبدالعزيز بن فهد بن معمر في اختيار الدليل «الشريف نوار ابن عبدالكريم الجودي» (ص 9، 10).

وحاول الأستاذ ابن خميس أن يوقفنا على نقطة البداية أو مدخل (حمى عكاظ) على حد تعبيره بأننا «إذا أنكبنا البرث وأبارقه، واعترض أمامنا وادي المبعوث يأتي من ناحية الجنوب الغربي ويصب ناحية الشمال الشرقي، فوقه جسر كبير إذا اجتزنا هذا فقد دخلنا بحمى عكاظ» ص 229.

ويرى الأستاذ ابن خميس أنه بعد اجتياز جسر وادي المبعوث بأميال ليكون بعدها بمحاذاة جُبيل أسود يسار الطريق، لا يبعد عنه إلا أمتاراً، وإلى جانب هذا الجبيل شرقية شمالية قلعة أثرية تقوم فوق جبيل آخر محاذ لهذا الجبيل.. ما ثمة علامة أميز ولا أظهر من هذا الجبيل وهذه القلعة يراها سالك الطريق بدون تكلف.. ويقابل هذا الجبيل وهذه القلعة من الشمال الغربي يمين الطريق هضيبات متناوحات سمراوات يقال لهن (كُليات)».

ويعتقد الأستاذ ابن خميس أن هذا الجبيل هو (الخلصى) وأن القلعة

التي بجانبه هي (مُشْرِفة). ويرى كذلك أننا لو تسلقنا هذا الجبل لأبصرنا الأعلام التي حدد بها العلماء موقع عكاظ ومن ثم نتصور المكان ونحكم عليه فالحكم على الشيء فرع من تصوره على حد تعبيره (ص 210).

ولكن الشيخ ابن خميس يقف مرة أخرى في موضع آخر في كتابه «المجاز بين اليمامة والحجاز» ص 231 متسائلاً عن الجبلين المتقابلين – العويقران «كالثديين لا تفتحهما عين واصف ولا يمكن أن يغفلهما محدد. فهلا يكونان هما الأثيداء، اسمهما مشتق من واقعهما. وقد حدد الأصمعي مكان عكاظ الأثيداء؟؟ لا يكون ذلك بعيداً!! هما لا يبعدان عن جبلنا الذي نحن بقمته أكثر من أربعة أميال بيننا وبينهما متسع الوادي حيث يقع ماء المبعوث.» (ص 231).

هذا وقد وقف الشيخ عبدالله بن خميس على جبل «الخلص» واصفاً تلك المنطقة على شكل دائري بادئاً بركبة، ومنتهياً بها آتياً على الأعلام التي رآها أو يمكن أن يراها من قمة هذا الجبل بعضها تكون مسافته– في نظره – عن هذا الجبل أكثر من مسيرة يوم للإبل.

وبعد أن يمر الشيخ ابن خميس بأقوال بعض علماء المنازل والديار من الأوائل والمحدثين في تحديد موقع عكاظ (من ص 239 إلى 241) ويذكر تجربته بدراسة المنطقة دراسة دقيقة وقف فيها بقدمه – ورآها بعينه واستعان بخبير ثبت – على حد تعبيره – من سكان المنطقة اختاره سعادة الشيخ عبدالعزيز بن فهد بن معمر أمير الطائف سابقاً، وقضى سحابة يوم كامل هناك يستعرض أقوال العلماء ويطبقها على واقع الأرض ويحاول تضييق دائرة التحديد خرج بالتحديد التالي لعكاظ إنه: «في متسع من الأرض يحده من الجنوب ملتقى وادي شرب بوادي العرج الأخيضر والعبيلاء، ومن الغرب جبال الصالح وجبال مدسوس ومدفع وادي المهيد، ومن الشمال الشظفا والخلص ومشرفة وماءه، المبعوث، ومن الشرق الدار

السودا والحرة.. فيما بين هذه الأعلام يقع سوق عكاظ وهي تشكل شكلاً مستطيلاً لا يتجاوز طوله من الجنوب إلى الشمال أربعة أكيال، ومن الغرب إلى الشرق كيلين، وهذا التحديد يدخل الأنصاب الحجارة المنصوبة والتي تدعى الآن (بالمرزّز) كما أن المنطقة هي مدفع ثلاثة لأودية العرج وشرب والمهيد» (ص 242).

وهذا التحديد في نظر الأستاذ ابن خميس تقريبي لا يخرج عن حدود الأستاذين ابن بليهيد والجاسر إلا أنه أضيق دائرة مما حدداه.

6 - عكاظ (د. عبدالوهاب عزام 1369هـ/1950م):

يقول الدكتور في ص 3 من كتابه «هذه مقالات فيها القول الفصل في مكان سوق عكاظ جمعت ما جاء في أمهات الكتب عن موقع عكاظ وشأنه حين عزمت على الذهاب إلى الموضع الذي غلب أنه عكاظ، ثم كتبت المقال بعد أن شهدت المكان وأيقنت بالأدلة الكثيرة أنه هو».

وكان الشيخ محمد بن بليهيد النجدي معي في هذه السفرة وله الفضل في تعريفي بالمكان وإعانتي على تطبيق الروايات عليه»[21].

ويقول د.عزام في ص 18: «وقد اجتمع لهذا الشيخ – محمد بن بليهيد – نقول وأدلة لا تدع شكاً في أن هذا الموضع كان هو مجتمع العرب في السوق الذي ذاع ذكرها وطار صيتها، سوق عكاظ».

ويقول في ص 19: «سرنا من مطار الحوية [في يوم الأربعاء 12 شوال سنة 1369هـ] صوب الشرق نحو اثنى عشر كيلاً فإذا أرض واسعة مطمئنة أدركنا فرق ما بينها وبين الأرض التي سرنا عليها من الحوية يدل منظرها على أنها مجتمع مياه قال الرفاق هذه عكاظ».

ويقول في ص 20: «سرنا إلى الشرق نقصد حرة كبيرة عالية مشرفة

على سهل واسع سرنا إليها بالسيارة تمر بأحجار بيضاء من المرمر، قال الشيخ: هذه العبيلات.

ويقول في ص 27: «وأما المناقب فهي الريعان التي نهبط إليها في طريقنا إلى مكة بعد أن نجاوز السيل الصغير».

ويذكر في ص 28، فيقول: «قال الهمداني بقرن مسجد النبي صلى الله عليه وسلم وبئره وهو واد ونخل وحصون وهو أعلى رأس البوبات».

وفي ص 28 يقول: «قلت ودليل آخر إن بقيت حاجة إلى الاستدلال والنقل عن الكتب: نقل الناس في كتاب العقد الثمين في تاريخ البلد الأمين عن أبي الوليد الأزرقي ما يأتي: «وعكاظ وراء قرن المنازل بمرحلة على طريق صنعاء في عمل الطائف على بريد منها، وهي سوق لقيس عيلان وثقيف وأرضها لنصر».

فالآن وضحت الأدلة. وقد قرأنا وصف عكاظ، وقرأنا عن منازل قريبة منه وعن أودية فيه أو بجانبه. وكانت كلها مبهمة في عقلي حتى بينتها في هذا المقام بارك الله فيك».

ويقول في ص 29: «ولبثنا إلى ما بعد العصر، ثم ركبنا نضرب في السهل شطر الجنوب نريد العبلاء البيضاء التي رأيناها ونحن فوق الحرة ونطمح إلى جلدان وما يليه فانتهينا إلى أكمة بيضاء حجارتها كحجارة العبيلاوات التي رأيناها آنفاً. وصعدنا عليه فأجلنا الطرف فيما حولنا نرى الحرة من بعيد ونرى جلدان، وأشير إلى نخل شطر الغرب والجنوب فقيل وهذا الأخيضر وهو للعدوانيين أي لقبيلة عدوان. وعدوان في هذه المواضع منذ الجاهلية.

ويختم حديثه في ص 30 فيقول: «وعبرنا وادي الأخيضر فارتفعنا عن سهل عكاظ نؤم الحوية فالطائف... ثم دخلنا الطائف بعد الغروب، وقد بلغت

أرباً من عكاظ وأيقنت أنه هذا الموضع لا ريب وأن قولنا فيه قول فصل، وقد قطعت جهيزة قول كل خطيب»[24].

7 – أما عكاظ عند د. محمد حسين هيكل في كتابه « في منزل الوحي »

فيقول: «وأول ما وقفت عنده أن عكاظ تختلف بموقعها عن مجنة وذي المجاز، فهي تقع في الآفاق من مكة في حين تقع مجنة وذو المجاز منها في حدود مواقيت الإحرام»[25].

وقد حاول الأستاذ هيكل أن ينفي وقوع عكاظ بين نخلة والطائف على يوم من الطائف وثلاثة أيام من مكة واستبعد أن يكون هذا المكان ملتقى لطرق القوافل من أنحاء شبه الجزيرة وحاول أن يلتمس عكاظاً في مكان آخر بين نخلة والطائف[26].

واستبعد الأستاذ د. هيكل كذلك ما يقال من أن عكاظاً كانت تعقد على حدود وادي ركبة عند اتصاله بوادي «عشيرة» وحجته في ذلك أن العشيرة «تقع شمال الطائف على مسافة تزيد على ستين ميلاً وتقع شمال السيل الكبير الواقع على طريق ما بين مكة والطائف بنصف هذه المسافة إذ يتوسق مفرق عشيرة الواقع على جواز السيل الكبير ما بين الطائف وعشيرة».

لكن الدكتور محمد حسين هيكل يذكر أنه ترك الطائف ومعه الشيخ صالح القزاز فلما استمروا على طريق العشيرة استوى الوادي وانفسح واختفت الجبال... وانقضت ساعتان بدت عن بعد صخور سوداء في لون الجرانيت البركاني الفاحم تلك حرار عشيرة فيما قال لهم صاحبهم فألفوا هناك نُصباً قائماً وبدا فيما وراء النصب فوهتان لبئرين هما بئرا عشيرة، بنتهما الحكومة السعودية، صاحب الجلالة الملك عبدالعزيز آل سعود سنة 1353هـ كما أكد ذلك النقش الموجود على النصب هناك.

وتساءل الأستاذ الدكتور هيكل: «أما أن المكان صالح لقيام عكاظ به فأمر لا ريب فيه». لكن بعد المكان عن الطائف وعن طريقها إلى مكة جعله في ريب من أن عكاظاً كانت تقام هناك.

ولكنه يقول: «أما الروايات متفقة على أن الفجار وقعت بعكاظ وأن ما بين الطائف وعكاظ مسيرة يوم بالإبل. فالقول بأن عكاظاً كانت تقام به مرجوح عندي، وهو مرجوح أكثر من القول بأن عكاظاً كانت تقام بوادي «عقرب» على مقربة من أم الحمض»(27).

وعلى الرغم من كل ذلك يعود الأستاذ الدكتور هيكل إلى استبعاد ذلك كذلك، إذ لاحظ أن للإدريسي خريطة وضعها لبلاد العرب، وأن المستشرق الألماني «مولر» حرر عليها أسماء البلاد التي حررها الإدريسي على خريطته. وعكاظ تقع على هذه الخريطة إلى الجنوب من الطائف مع ميل قليل إلى ناحية الشرق. ووضعها هذا يصور ما أورده «ابن رستة» في أعلاقه النفيسية. وهذا تصوير لا يتفق مع ما قيل من وقوع عكاظ بين مكة والطائف، ويبعد كل البعد عن الروايات التي صورت مكانها بينهما سواء كانت بوادي عقرب أو بعشيرة أو بالسيل الصغير أو بالسيل الكبير»(28).

عكاظ (بالسيل الكبير):

ويظن بأن موقع عكاظ بالسيل الكبير وهو ما كان يميل إلى الاعتقاد به الشيخ صالح القزاز في رحلته مع الأستاذ محمد حسين هيكل بدلالة عربي من بني سعد اسمه «بادي» من أهل السير الذي حدده بموضع يقال له «الخُرّ» من واد يقال له «غَسَلَة» وراء جبل يسمى «دما». وفي هذا الموضع آثار عمارة قديمة تتألف من ثماني غرف حسنة البناء ليست في شيء من منازل البدو على حد تعبير الأستاذ هيكل نفسه(29).

وحاول الأستاذ د. هيكل أن يوافق على ترجيح رفيقه القزاز وإن آثر

تقوم هيئة علمية بحفريات تحقق بها تاريخ هذه الآثار والغرض الذي أنشئت له.

أما عكاظ في نظر أ. د (يوسف خليف):

فقد عقد الدكتور يوسف خليف فصلاً في كتابه «الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي» تحدث فيه عن أسواق العرب. وقد جعل سوق عكاظ ضمن أسواق مكة. يقول في كتابه: «فقد عرفت منطقة مكة مع سوقي عكاظ وذي المجاز سوق مجنة»[30].

عكاظ عند المستشرقين:

أما المستشرقون فقد أدلوا بدلوهم في ذكر عكاظ،ومنهم:

1 – **أ.ج. اربري إذ يقول**: "Ukaz near Mecca - a sort of Poeticl Academy in Sir William Jones's words" «عكاظ قريب من مكة وهو عبارة عن أكاديمية شعرية في مذكرات سير ويليات جونز، حسب قوله».

2 – **وعكاظ عند جون فيلبي**: «أما جون فيلبي فيرجح السيل الصغير موضعاً لعكاظ إلى جنب موضع أسماء أثيرية في الخريطة التي رسمها لعكاظ دون اهتمام منه بالروايات التاريخية المختلفة.

3 – **عكاظ عند مونتجمري وات**: أما مونتجمري وات فيقول في كتابه: «محمد في مكة»[28]: "Ukaz, not far from Meaca, MUHAMMAD"

وأخيراً يرى ر. أ. نيكلوسن: "Ukaz, near Mecca".

يرى أن سوق عكاظ قريب من مكة.

خلاصة الأمر بعد الاطلاع على آراء المتقدمين من العلماء والمحققين والجغرافيين والمؤرخين وأصحاب السير، وكذلك بعد الاطلاع على بحوث

واجتهادات العلماء والأدباء والمحققين المتأخرين من العرب والإسلاميين وكذلك بعد النظر في أقوال المستشرقين في مؤلفاتهم وبحوثهم وتحقيقاتهم نصل إلى نتيجة علمية مهمة هي أن سوق عكاظ قد وقف فيه خاتم النبيين والمرسلين سيدنا ونبينا محمد صلى الله عليه وسلم، وقد حضر فيه حرب «الفجر» في مستهل حياته صلى الله عليه وسلم بل وشارك فيها. وكان بها قبل بعثته صلى الله عليه وسلم، وسمع فيه كلام قس بن ساعدة، وتردد على عكاظ لقربها من مكة المكرمة وليست لبعدها عنها وقربها من الطائف. كان يدعو القبائل العربية إلى مناصرة الحق وهو الإسلام وترك عبادة الأصنام، التي جلبها إلى العرب عمرو بن لحيْ من بلاد الشام وغيَّر بها دين إبراهيم أبي الأنبياء والمرسلين عليه الصلاة والسلام وعلى نبينا محمد صلى الله عليه وسلم.

كل هذا جدير بأن يدعونا لا إلى أن نجعل «عكاظاً» سوقاً للشعر والخطابة والتنافس فيهما وعرض تجارة العرب فحسب، بل إلى أن نحيي فيه سنة من سنن المصطفى سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم وأن يكون عكاظ مأثوراً، إننا ندعو ليظل «عكاظ» سوقاً للمسلمين يلتقون فيه في أشهر الحج (ليشهدوا منافع لهم) معبرين فيه عن وحدتهم وتضامنهم وتآزرهم.

وفي نهاية المطاف إنني أنادي بما نادى به الأستاذ الدكتور محمد حسين هيكل (رحمه الله) في كتابه «في منزل الوحي ص 398 ونبه الأذهان إلى أن ما «بين نخلة والطائف» يبلغ الخمسين ميلاً أو أكثر فهل كانت عكاظ نائية؟!، والجواب نعم، ولكن تحديد هذا المكان غير محقق ولا نستطيع أن نثبت رأياً من تلك الآراء، إذ لو رجحنا رأياً من تلك الآراء فلا يدل ذلك على تأكيد أو قطع بصحة ذلك الرأي دون الآخرين[29].

فتحديد سوق عكاظ ومكانه، كما ظهر للأستاذ الدكتور محمد حسين هيكل غير محقق وهو الذي وقف على جميع تلك الأماكن وحاول تطبيق ما

جاء في أقوال الأولين والآخرين عن موقع عكاظ فلم يصل إلى نتيجة بتأكيد تحديده ورأى أنه غير محقق وأنه أميل إلى رأيه، وأقول: إن موقع سوق عكاظ وتحديده غير محقق أبداً والله أعلم وأعز وأكرم وصلى الله وسلم وبارك على سيدنا ونبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين والحمد لله رب العالمين.

الهوامش

1) المحبر، ص 266، 267، أبو جعفر محمد بن حبيب روية السكري عنه، تحقيق دكتورة إليزة ليختن شتيتر، حيدر آباد، 1361هـ/1942م.

2) معجم ما استعجم للبكري ج 3، ص 959.

3) معجم، ص 960.

4) المصدر السابق، ص 960.

5) المعجم ص 961.

6) المعجم، ص 962.

7) معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع لأبي عبيد عبدالله بن عبدالعزيز البكري الأندلسي (ت 487هـ) ج 3 (تحقيق الأستاذ مصطفى السقا – القاهرة، لجنة التأليف والنشر، عام 1368هـ/1949م، ص 962.

8) أنساب الأشراف، ج 1، ص 101، تحقيق د. محمد حميد الله – مصر سنة 1959م.

9) بلاد العرب: الحسن بن عبدالله الأصفهاني، تحقيق حمد الجاسر ود. صالح العلي، الرياض، ط أولى، عام 1388هـ، 1986م، ص 32.

10) أساس البلاغة: عكاظ.

11) أساس البلاغة للزمخشري.

12) القاموس المحيط للفيروز أبادي.

13) معجم البلدان لشهاب الدين أبي عبدالله ياقوت بن عبدالله الحموي الرومي البغدادي، ج 3، فرديناند فوستفيلد – ليبزج 1868م.

14) لسان العرب لابن منظور مادة عكظ.

15) لسان العرب لابن منظور مادة عكظ.

16) المصباح المنير، لأحمد بن محمد بن علي المقري الفيومي مادة عكاظ.

17) العقد الثمين في تاريخ البلد الأمين عن أبي الوليد الأزرقي.

18) بلوغ الأرب ج 1، ص 285.

19) بلوغ الأرب ج 1 ص 287.

20) المصدر السابق ج 1، ص 289.

21) تاريخ آداب العرب لمصطفى صادق الرافعي (ط 3، عام 1373هـ/1953م) ج 1 ص 88.

22) تاريخ آداب اللغة العربية، 194/1، تحقيق د. شوقي ضيف، سنة 1957.

23) انظر: صحيح الأخبار عما في بلاد العرب من الآثار للشيخ محمد بن عبدالله بن بليهيد النجدي عام 1392هـ، ج 2 (تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد).

24) انظر مقال الشيخ حمد الجاسر: موقع سوق عكاظ، مع كتاب موقع عكاظ للدكتور عبدالوهاب عزام ص 43-72.

25) د. عبدالوهاب عزام: في محاضرة ألقاها في المؤتمر الثقافي العربي في الإسكندرية في شهر أغسطس من سنة 1950م، ص 4، اعتمد على الأغاني، والمسالك والممالك، وصفة جزيرة العرب ومعجم البلدان، وسعيد الأفغاني.

26) [موقع عكاظ تحقيق للدكتور عبدالوهاب عزام بك سفير مصر في باكستان] ملحق به مقالان للشيخ محمد بن بليهيد والشيخ حمد الجاسر «دار المعارف، ط 6، ص 30».

27) في منزل الوحي للدكتور محمد حسين هيكل، ص 391.

28) في منزل الوحي ص 399.

29) في منزل الوحي ص 403.

30) في منزل الوحي ص 405.

31) في منزل الوحي ص 407.

32) الشعراء والصعاليك في العصر الجاهلي للدكتور يوسف خليف ص 127، دار المعارف طبعة عام 1959م.

33) The Seven Odes: A. J. ARBERRY. P. 21, 1957.

.34) MUHAMMAD AT MAKKAH; W. MONTGOMERY watt, p/8, Oxford, 1961.

35) Nichlson (R..A): A literary History of the Arabs Cambridge, 1962,P. 101.

37) انظر كتاب في منزل الوحي للأستاذ الدكتور محمد حسين هيكل، ص 388.

المصادر والمراجع التي ذكر فيها عكاظ:

هذه هي المصادر والمراجع التي اعتمد عليها الشيخ ابن بليهيد في كتابه: «صحيح الأخبار»:

١ – صحيح مسلم.

٢ – فتح الباري لابن حجر.

٣ – صحيح النسائي.

٤ – سيرة ابن هشام.

٥ – رياض الصالحين.

٦ – طبقات ابن سعد.

٧ – تاريخ الطبري.

٨ – عيون الأخبار.

٩ – صبح الأعشى.

١٠ – النهاية لابن الأثير.

١١ – نهاية الأرب للنويري.

١٢ – تاريخ التمدن الإسلامي.

١٣ – مسالك الأبصار.

١٤ – معجم البلدان.

١٥ – الأزمنة والأمكنة.

١٦ – معجم ما استعجم.

١٧ – لسان العرب.

١٨ – تاج العروس.

١٩ – أساس البلاغة.

٢٠ – الأمالي.

٢١ – الأغاني.

٢٢ – خزانة الأدب.

٢٣ – مجمع الأمثال.

٢٤ – العقد الفريد.

٢٥ – صفة جزيرة العرب للهمداني.

٢٦ – تاريخ الأدب العربي.


خريطة عكاظ؟!
العبلاء
الحريرة
السرب
وادي الأخيضر
الغربية
الجهة الشرقية
العبلاء
الجهة الجنوبية
سوق عكاظ

جذور الضحك في التراث الشعري العربي

خالـد زغريـت(*)

الضحك ظاهرة اجتماعية وجدت بوجود الإنسان، وفطن إليها الفلاسفة منذ القدم فدرسوها، وأبرزوا مظاهرها الاجتماعية والأخلاقية والتربوية منذ القدم، ولاسيما أرسطو والجاحظ، ثم برغسون، فكادوا يجمعون على أن الضحك تشوّه غير مؤلم ففي كل ضحك عبث وهمي أو حقيقي من القيم وهو ذو وظيفة اجتماعية، فالضحك يرد المضحكوم منه إلى سواء السبيل ويكبح شذوذه، ولاشك في أن العرب عرفوا الضحك بسبب طبيعتهم الاجتماعية، وقد أخذت طريقها في الشعر ديوانهم ومنتهى أدبهم منذ نشأته على ما في طبائع عرب الجاهليين من خصوصيات توهم بابتعادهم عنه، وسوف نتلمس في دراستنا هذه جذور الضحك في التراث الشعري العربي عند فئة تعد من أكثر شعراء الجاهليين تطرفاً بالجدية التي بلغت حد الوحشية نتيجة خصوصية هذه الفئة المسماة أغربة العرب نسبة إلى سواد بشرتهم والشؤم من أفعالهم التي بعثت الرعب في مجتمعهم فقرنوهم بالغراب رمز الشؤم والخراب، وفي ذلك ما يؤكد على قدم نشأة العرب الساخر. لقد عجنت الحياة القاسية – والاضطهاد الاجتماعي والقهر الإنساني الذي لاقاه الأغربة – طبعهم بالسخط والحنق والسوداوية؛ مما

(*) باحث سوري.

حرمهم من الطبع الرضي الذي يمنح صاحبه الشعور بالسعادة والتفاؤل. ويضاف إلى هذه العوامل – الخاصة بالأغربة – عوامل اجتماعية، إذ لم تبد الجاهلية الحماسة للساخر؛ لأن قيم البطولة والجلال والسمو التي يعلونها في الرجل تستوجب الرصانة، والجدية والحزم في المرء، وهي مظاهر نقيضة للسخري، لم تلق الاهتمام اللازم، لذلك قلَّ السخري من أشعارهم، إذ كان مجاله عندهم يظهر في معرض غرض الهجاء؛ يبرزون عبره قيم القبيح أو الهزلي المضحك الناشئ من المفارقة بين السوي والمشوّه. والسُخري كما بدا في لوحات الأغربة يمثل «نقيض البطولي، والجليل والسامي. وقد عبروا عنه من خلال تصوير القبح المقيت في الشكل والتفاهة في المواقف والعلاقات والقيم»، وهي طريقة تحرّض وتعمل على تكوينه بصفته تعبيراً قوياً عن الإحساس بالتناقض والقبح والمخالفة للمرغوب والجميل اجتماعياً[1]. ومن هنا تبدو العلاقة المشتركة بين الساخر والمضحك، وهذه العلاقة المشتركة يشعر بها كل إنسان في خبرته الجمالية، وأن الاختلاف بينهما، يرجع إلى أسباب نشوء كل منهما، وإن اختلفت سمات كل منهما، ففي حين يكون المضحك ظاهرة نفسية يكون الساخر هو ظاهرة جمالية[2]. ولا شك في أن السخري بصفته قيمة جمالية يكوّن الضحك عبر بناء الشعور بالسُخري والهزلي، لكن الضحك لا ينشأ عن الإحساس بالسرور والسعادة. لقد صاغ بعض الأغربة صوراً ساخرة لأناس، أرادوا هجاءهم، فقدموهم عبر مشاهد مبنية على المضمون الجمالي للساخر «الذي يوجد بصورة مستقلة عن أشكاله التعبيرية الانفعالية في خضم الصراع بين الواقعي والمثالي، فالساخر يتحدد من خلال عاملين أساسين؛ العامل الأول من خلال المقياس الموضوعي لانعدام الانسجام في الواقع السلبي مع الأفكار المثالية للإنسان، والعامل الثاني من خلال المقياس الذاتي لهذا الرافض أو أي موقف تخلقه الظاهرة السلبية عند الإنسان»[3]. وجسّد هذا المفهوم للسخري عبدة بن الطبيب في لوحة شعرية، هجا بها يحيى بن هزال وابنيه، وتندر منه قصد خزيه بين الناس، وتلك هي البلاغة الفنية التي تشكل جمالية السخري[4]:

ما مـعَ[5] أنك يَـومَ الـوَرْدِ ذُو لـغَـطٍ   ضَـخْـمُ الجَزَارَةِ بـالسَّلْمَـيْن وَكَّـارُ
تَكْفِي الـوَلِـيْـدةُ فـي النَّـادِيِّ مُؤْتَزِراً   فـاحْـلُـبْ فـإنَّـكَ حَـلاَّبٌ وصَـرَّارُ
مَـا كُنْـتُ أوَّلَ ضَـبٍّ صَـابَ تَـلْـعَـتَـهُ   غيـثٌ فـأمْـرَعَ واسْـتَـرْخَـتْ بـهِ الدَّارُ
أنـتَ الـذي لا تُـرَجَّـى نَـيْـلَـهُ أبـداً   جَـلْـدُ الـنَّـدَى وغَـدَاةَ الـرَّوْعِ خُـوَّارُ
تَـدْعُـو بُـنَـيَّـيْـكَ عَـبَّـاداً وحِـذيَـمَـةُ   فـا فَأرَةٍ شَـجَّـهَا فـي الجُحْـرِ مِـحْفَـارُ

تتجلى السخرية في هذه الأبيات من خلال المظاهر الحسية التي صورت المهجو على أنه: ثرثار، تافه، مضحك، هزيل، قبيح الفم، وفي المظاهر المعنوية يظهر: ضعيف الهمة يعمل عمل الجواري، وضيع المنزلة الاجتماعية، سفيه، دعي، غرور، كاذب، كسول، جبان، بخيل، لا شأن له ولا نفع منه. نجد أن هذه المظاهر التي شكلت صورة المهجو تثير الشعور بالسخرية، وتبعث على الضحك من أفعاله التافهة ومنظره المشوّه القبيح، وفي هذه الحالة تكون الظاهرة الجمالية للسخري ظاهرة نفسية للضحك. ومزج الشعراء الأغربة الذين تناولوا هذه الظاهرة الجمالية في صورهم بين السخري والهزلي الذي يظهر على شكل «تعبير عن ظاهرة اجتماعية، أو فعل وسلوك، أو عادات خلقية غير متمشية مع التطور الموضوعي لموقف ما»[6]، فصوّروا قيمة الهزلي في مقاطع من قصائدهم ليبنوا عليها قيمة السخري، وذلك عبر تناولهم حالة اجتماعية غير منسجمة مع قيم المجتمع، سواء كانت فعلاً أم سلوكاً، فقد هجا النجاشي قريشاً على ما هم فيه من مفاخر، متلذذاً بالسخرية منهم والحط من شأنهم، فلم ير في عزهم الذي يتباهون به غير قوم يحسنون أكل السخينة، وهي طعام مكون من حساء ودقيق، وعيّرت قريش به لأكلها إياه، ويجيدون رعي الشياة وحسب[7]:

سَخيْنَةً، حَيٍّ يَعْرِفُ الناسُ لُؤْمَـهـا   قـديمـاً، ولـمْ تُـعْـرَفْ بِمَجْـدٍ ولا كَرَمْ
وعَهْدِيْ بهمْ في الناس ناسٌ وما لـهُمْ   مِنَ الحَظِّ، إلاَّ رِعْيَةُ الـشَّـاءِ والنَّعَمْ

تنشأ المفارقة المثيرة للسخرية من نعت النجاشي قريش – على ما عهدوا

به من سيادة وشرف – بأكلة السخينة، نافياً عنهم صفة المجد والكرم، جاعلهم رعاة وحسب، فحوّلهم وصفه الساخر في تجنٍّ سافر إلى صورة هزلية تعبّر عن تفاهتهم وبلادتهم، فتسفههم، وتزري بهم، وتحط من قدرهم، وتلك هي سمات القيمة الجمالية للسخري والهزلي وفق التمييز الجمالي الذي يرى: «أن الهزلي التافه والهزلي الغبي أو البليد، هو نقيض السامي بالطبع، أما الهزلي السخري والهزلي القبيح فهو نقيض الرائع والسامي»(8). لقد جسد النجاشي قيمة الهزلي في الصورة التي رسمها لقريش عبر نسب القبيلة إلى أكلة السخينة، فجعل الانتساب إلى قريش مخجلاً ومخزياً؟:

وحُقَّ لِمَنْ كانت سَخيْنَة قومهُ إذا ذُكِرَ الأقوامُ أنْ يَتَقَنَّعَا

وَفي موضع آخر يقدم النجاشي هجاء لبنى العجلان وشاعرهم تميم بن مقبل يصل فيه الهزلي إلى حد من التحقير المخزي(10):

إذا الله عادى أهلَ لُؤْمٍ ورِقَّةٍ فعادى بني العَجْلان رهْط ابن مُقيلِ
ولا يَرِدُون الماءَ إلاَّ عَشِيَّة إذا صَدَرَ الوُرَّادُ عن كلِّ مَنْهَلِ
تَعافُ الكِلابُ الضارياتُ لحومَهُم وتأكُلْ من كعبٍ وعَوْفٍ ونَهْشَلِ
وما سُمِّي العِجْلانَ إلا لقِيلهمْ خُذِ القعْبَ واحْلُبْ أيُّها العبدُ واعْجَلِ

تتشكل قيمة السخري في هذه الأبيات من خلال وصف بني العجلان بمظاهر مناقضة للقيم المحبوبة في المجتمع، فقد قلب مفخرة بني العجلان بتسميتهم إلى عار ومذمة، بالإضافة إلى ما أصابهم به من وضاعة وتفاهة، فلقد كان «هجاء النجاشي مواربأ شديد التبطن، لكنه يعد من أشد أنواع الهجاء إيلاماً وتحقيراً، بحسب المعايير الجاهلية. إنه يرميهم بكل ما ينفّر العربي الجاهلي»(11) محققاً بذلك قيمة الهزلي؛ إذ بدوا في هجائه عاجزين، ذليلين، وضيعين في نسبهم لبني العجلان، فبه منقصة لأنه جاءهم من عملهم عمل العبيد، وفي هذا ما يجعلهم مثلاً للهزل والتندر والسخرية. وإن بناء الإحساس

بالسخري والهزلي يقوم في شعر الأغربة على تجسيد رؤيتهم الجمالية لهذه القيمة والشعور المباشر بها، فقد رأوا بحسهم الجمالي المفارقات في سلوك الناس وأفعالهم، كما لاحظوا المظاهر الطبيعية المشوّهة التي لا تنسجم مع مقاييسهم الجمالي، أو أعرافهم القبلية، سواء في الإنسان أو البيئة، بل أدركوا ما في واقعهم الشخصي من مظاهر تدل على الهزلي والسخري، لكنهم في الغالب كانوا يلقون عليه ظلالاً مأساوية، فهم يمثلون في عرف المجتمع جوانب من الهزلي، سواء بقبح ألوانهم، أم بوضاعة أنسابهم وتفاهة عيشهم، بيد أنهم – كما رأينا – لم يبلغوا فيه قيمة الهزلي السخري فنياً. وسبق أن رأينا كيف عبّر سحيم عبد بني الحسحاس عن إحساسه بدونيته من خلال أوصاف تحقق السخري والهزلي[12]:

أَتَيْتُ نساءَ الحارِثَيِّينَ غُدْوَةً   بِوَجْهٍ بَرَاهُ اللهُ غيرَ جميل

فَشَبَّهْنَني كلْباً ولستُ بفوْقِهِ   ولا دُونَهُ إنْ كانَ غيْرَ قليل

وأسس سحيم على قبح وجهه ودونيته مظهراً هزلياً يولد السخرية ويحقق محتواها الجمالي، ورسم عنترة سخرية عبلة من مرآه، وهو يخرج من المعركة أشعث أغبر ممزق الثياب مجروح الساعد[13]:

ضَحِكَتْ عُبَيْلَةُ إذ رَأَتْني عارياً   خَلَقَ القميص وساعديْ مَخْدُوشُ

لقد حضر السخري في أغلب الحالات التي عبّر بها الأغربة عن سوادهم وعبوديتهم، لكن استغراقهم في الحديث عن وجع معاناتهم حال فنياً دون بلوغ التصوير السخري غايته، فلم تبرز هذه القيمة الجمالية السلبية في أشعارهم بطريقة تجعلها خصيصة فنية، وإن بثوا بعض مضامينها في طيات أشعارهم؛ وذلك لأنهم أولوا الأهمية بشجونهم بحدة تستوجب الجدية والصرامة، والشعور المأساوي، أكثر مما تستدعي روح الهزل والشعور بالسخري، لكن ذلك يؤكد على شيوع هذا الفن الشعري ويرسم لنا ملامح صورته.

المراجع والهوامش

1) في النقد الجمالي، ص 160.

2، 3) مفهوم الجمال في الفن والأدب، ص 141 و142.

4) شعر عبدة بن الطبيب، ص 37.

5) ما في قوله (ما مع) في أو البيت زائدة، وزيادتها في أول الكلام مثل زيادة لا في قوله تعالى ˚لا أقسم بيوم القيامة ˝، – الجزر: القوة والجزارة: القوائم، يعني يديه ورجليه. السلمان: الدلوان الوكار: العداء. الصر: الذي يصر ضرع الشاة ويشده لئلا يرضع ولدها. التلعة: ما ارتفع من الأرض وما انهبط منها. وهو من الأضداد. استرخت به الدار: جعلته في رخاء. فا فأرة: صغر أفواهها. شجها: كسر رأسها. المحفار: المسحاة ونحوها.

6) الموسوعة الفلسفية، لجنة من العلماء، بيروت، دار النشر، مغفلة، د.ت، ص 559.

7، 8، 9، 10) الشعر والشعراء، ص 193.

11) علاقات الفن الجمالية بالواقع، ص 56.

12) الشعر الجاهلي وأثره في تغيير الواقع، ص 225.

13) ديوان سحيم عبد بني الحسحاس، ص 69.



مقدمة في نظرية البلاغة
متابعة لمفهوم البلاغة ووظيفتها

عبدالملك مرتاض(*)

جاء مصطلح «البلاغة»، كما هو بادٍ، من قولهم: بلغَ الشيء منتهاه، وأدركَ أقصاه. فكأنّ البليغ لدى اصطناعه الكلامَ تعبيراً عمّا في صدره يبلُغ غايته من متلقّيه بأيسر طريق، ولكن بأجمل لفظ، وأحسن تعبيرٍ. فالمعنى ينهض على طرَفين اثنين: طرفٍ يتمحّض للباثّ وكيف عليه أن يقدِر على البلوغ من المتلقّي المبلغ الذي يريد، وطرَف ينصرف إلى المتلقّي وكيف يستقبل الرسالة الكلاميّة المبثوثة فتؤثّر فيه بجمال صياغتها، وأناقة ألفاظها، ودقّة معناها.

ذلك، وإنّ معنى البلاغة ورد في المعاجم العربيّة القديمة بما يعني الفصاحة أيضاً، أي القدرة على زَخْرفَة القول، وتحسين الكلام، وتِبْيان مخارج حروفه، والذَّهابِ في استعمالاته كلّ مذهب، باختيار أنَقِ الألفاظ، واجْتباء أنبل المْعاني، وأكثرها إيجازاً، وأجملها تحبيراً، والبُعْدِ عن العِيِّ

(*) ناقد وباحث جزائري.

الذي كان الجاحظ لايزال يستعيذ باللّه منه، من أجل التّأثير في المتلقّي، كتابةً أو خطابة.

وقد ذكر ابن منظور أن «البلاغة» [هي] الفصاحة. والبَلْغُ. والبِلْغُ: البليغُ من الرجال. ورجل بليغ وبَلْغٌ وبِلْغٌ: حسن الكلام فصيحُه، يبلغ بعبارة لسانه كُنْهَ ما في قلبه، والجميع بُلغاء. وقد بلُغَ، بالضم، بلاغةً أي صار بليغاً. وقول بليغ: بالغ، وقد بلُغ»[1].

ويبدو أن الأصل في معنى هذا اللفظ هو ما ذكرناه أولاً، أي بلوغ الشيء إلى غايته وكماله، كإدراك الجارية والغلام سن البلوغ، فهما بالغان، ثم وقع التوسّع فيه إلى أقصى الحدود الممكنة في تصنيف الكلام، وتأنيق الأسلوب، وزخْرَفة النّسْج، بالتنقل بمعاني الألفاظ من الحقيقة إلى المجاز، وبتحليتها بالتشبيهات والاستعارات والكنايات، وبالعدول به عن الخبر إلى الإنشاء، وبالتجانُف به عن التقديم إلى التأخير، أو التأخير إلى التقديم، وبالعَمْدِ إلى الالتفات المفاجئ، وبالخروج باللّغة عن المؤتلف المتداوَل، وبالتِماس كل المحسّنات البلاغية التي أوردها السكاكي، وسواه من علماء البلاغة العرب[2]. فالبلاغة في الاستعمال العربي من حُسن التبليغ، وجماله وإيجازه وتأثيره في النفس من أقرب طريق، وأقل كلام.

والحقّ أنّ مفهوم البلاغة يوجد في معظم اللّغات العالميّة الحيّة بما يقترب من هذا المفهوم، كما سنرى في فصل آخر من هذا الكتاب، حين نعرض لمفهوم البلاغة في الفكر الغربيّ، وإن كان العلماء الغربيّون أشدَّ إيلاعاً بالبحث والتنظير في قضايا البلاغة في العصور الحديثة، في حين أنّ الجامعيّين العرب، على عهدنا الراهن، هم رجلان اثنان: إمّا باحثٌ في مكوّنات البلاغة بالمفاهيم التقليديّة التي كان عليها الأجداد، فتراه لايزال يجترّها اجتراراً، وإمّا عازفٌ عنها، والنّيل منها، والتّهوين من شأنها؛ وأنّها مجرّد عِلْمٍ مُمَات، وما جاء إلاّ بعد البيَات[3]! غير أنّ المفكّرين العرب، بعامّة،

يختلفون عن أهل الغرب اختلافاً بادياً، ففي حين كان الفلاسفة الإغريقُ يَعُدّون البلاغة جزءاً من الفلسفة، وذلك بحكم أنّ الذين تناولوها أوّلاً كانوا من الفلاسفة لا من النّقّاد، فإنّ العرب، أو طائفةً منهم على الأقلّ، كانوا يَعُدّون البلاغة ضرْباً من الفصاحة[4]. وهم قبل أن يقنّنوها بالقوانين، ويقعّدوها بالقواعد، ويضبطوها بالنظريّات، كانوا يجتزئون في كلّ ذلك بالأحكام القائمة على اصطناع الذوق العربيّ الأصيل؛ فكان العربيّ حين يسمع كلمة بليغةً تؤثّر في نفسه حتّى تأسِرَه أسْراً، فيُعجَبَ بها، ويتلذّذَ بسماعها، دون التفكير في أنّ ذلك الكلام اصطنع الاستعارة، أو استخدم الكناية، أو جرى في مُضطَرَبٍ من المجاز، أو تكلّفَ التشبيه فاصطنعه في وجوه آسرة. وذلك ما كان بالقياس إلى سلوك العرب، من بعض الوجوه، مع الظاهرة القرآنيّة التي أعجزتْهم وأبهرتهم؛ فهم لم يكونوا قد تعرّفوا، بعدُ، علومَ البلاغة فيستطيعوا التمييزَ بين الحقيقة والمجاز، والتفريق بين الاستعارة الحقيقيّة والاستعارة التهكّميّة، بالإضافة إلى إعجازيّة نظْم القرآن الذي هو ليس نثراً ولا شعراً...[5].

حقّاً، إنّ الأمم الكبيرة كلّها اشتغلت بالبلاغة، وخصوصاً الفلاسفة الإغريق، وأخصّهم أرسطو بما نظّر وابتكر في الشعريّات والبلاغيّات منذ قريب من خمسة وعشرين قرناً... وعلى كثرة المفاهيم البلاغيّة الدّائرة في استعمالات الشرق والغرب، إلاّ أنّها تظلّ متقاربة متشابهة من وجهة، ومتداخلة متشابكة من وجهة أخرى. وعلى الرّغم من أنّ المنظّرين الغربيّين المشتغلين بالبحث في حقل البلاغة لا يكادون يومئون - بلْهَ يَعُوجُون - إلى جهود علماء البلاغة العرب، أمثال أبي عثمان الجاحظ في كتابه «البيان والتبيين»، وعبد القاهر الجرجاني في كتابيه: «أسرار البلاغة»، و«دلائل الإعجاز»، (والكتابان الأخيران من أعظم ما كُتب في البلاغة طوال القرون الوسطى)، و«يُحرقون» المراحل الزمنيّة بالعودة إلى أرسطو ومَن سبقوه، مثل

الفيلسوف أمبيدوكل (Empédocle)؛ فإنّ ذلك الإهمال للثقافة العربيّة وتجاهُلِها، ما كان ليجعلَنا نتعقّد أمامهم، ونكترث بإهمالهم إيّانا، فنعتقدَ أنّ العرب، حقّاً، لم يكونوا في ذلك على شيء، بل إنّ بعض الذين ذكرْنا، ومن لم نذكر من هؤلاء العلماء كثير، ذهبوا في التحليلات والتنظيرات والتلطيفات البلاغيّة إلى أقصى الحدود الممكنة في كتاباتهم التي تنمّ عن عقول كبيرة استطاعت أن تستنبط اللطائف من كلام البلغاء فتُقيم عليه نظريّة البلاغة بمفهومها العامّ، كما أقام النحاة قواعد نحوِهم، على تلك النصوص، حذوَ النعل بالنعل.

ومما تُعرَّف به البلاغة عند الغربيّين أنّها فنّ القول الجميل(6). ويحدّد الغربيون أيضاً وظيفة البلاغة على أنّها ضرْب من نظريّة الخطاب الماقبل العلميّ (Préscientifique)، يتميّز بالسياق الثقافيّ ضمن الإطار الذي يعالَج فيه(7).

في حين يرى بعض المنظرين الآخرين أنّ البلاغة توحّد ما بين فنّ تركيب الخطابات، ونظريّة هذه الخطابات نفسِها(8).

ولعلّ الذي حمل الغربيّين المعاصرين على تجاهل الجهود البلاغيّة العربيّة أنّها تجانفتْ كثيراً للتطبيقات على بعض الآيات القرآنيّة، وبعض الأبيات الشعريّة، وبعض النصوص الأدبيّة النثريّة الرّفيعة النَّسج، مجزّأةً مقزّعة، دون التركيز على الشِّقّ النظريّ في مفهوم البلاغة، الذي لم يكد يُعنَى به إلاّ الرمانيّ، ثمّ من بعده السكاكيّ...

وندرك مما تناوله الجاحظ من تعريفات للبلاغة، والتوقّف طويلاً لدى تعدّدها وتنوّعها، ونِسْبة ذلك إلى أقوام آخرين ممن سبقوا العرب إلى هذا المجال مثل الهند والروم والإغريق والفرس، إلى أنّ هذا الحقل كان مزدهراً في الثقافة العربيّة المتداوَلة منذ النصف الثاني للقرن الثاني للهجرة. وعلى الرغم من ذلك، فإنّ أبا عثمان الجاحظ (775-868م). ربما يكون قد اطّلع على

ترجمة أبي يوسف يعقوب الكنديّ (796-873م). لأرسطو، بل لا نكاد نشكّ في ذلك فتيلاً. ولعلّ من أجل ذلك نجد الجاحظ يذكر أرسطو في كتاب الحيوان كثيراً، حيث تواترَ ذِكْرُه زُهاءَ ثلاثٍ وستّين مرّةً[9]. وقد ألفينا الجاحظ أيضاً، يتوقّف طويلاً، في المقدّمة العظيمة لكتاب الحيوان، لدى الترجمة فينظّر لها، ويتحدّث عن منافعها وعوائصها أيضاً، ويسرد طائفة من كبار المفكّرين الذين وقعتْ ترجمتهم من لغاتهم إلى اللّغة العربيّة..[10]. وذلك كلّه يدلّ على أنّ الجاحظ كان يقرأ المترجَم من المعرفة عن اللّغات الأجنبيّة، ولم تفتْه معاصرة عبد اللّه بن المقفّع إلاّ بستّة أعوامٍ (قُتل ابن المقفّع سنة 759م، ووُلد الجاحظ سنة 775م)، مع ما نعلم من إعجاب الجاحظ بابن المقفّع الذي كان نقل معظم الآداب الفارسيّة إلى اللّغة العربيّة...

كما أنّ الجاحظ كان يعيش في عهد كان فيه بيت الحكمة ببغداد يمرّ بأزهى عهوده وأشرقها نوراً، وأعظمها تأثيراً؛ فكان المترجمون لا يتوقّفون عن نقل فلسفات الإغريق، وطبّ الهند، وآداب الفرس... وإلاّ فكيف نجده يقول: «ولو كان الحاذق بلسان اليونانيّين يرمي إلى الحاذق بلسان العربيّة، ثمّ كان العربيّ مقصّراً عن مقدار بلاغة اليونانيّ، لم يجد المعنى والناقل التقصير، ولم يجد اليونانيّ الذي لم يرضَ بمقدار بلاغته في لسان العربيّة بدّاً من الاغتفار والتجاوز...»[11]؟

كما نجد الجاحظ يتحدّث عن شروط المترجم، فيقرّر أنّه «لا بدّ للتَّرجُمان من أن يكون بيانُه في نفس الترجمة، في وزن علمه في نفس المعرفة، وينبغي أن يكون أعلم النّاس باللّغة المنقولة والمنقول إليها، حتّى يكونَ فيهما سَواءً وغاية»[12].

ولأوّل مرّة في تاريخ المعرفة العربيّة نجد كاتباً يستعرض أهمّ التعريفات التي كانت متداوَلة لمفهوم البلاغة، في نوادي البصرة وبغداد في

النصف الأوّل من القرن الثالث للهجرة، والتي كانت تنسَب إلى الأمم التي سبقت العرب إلى الحضارة والفكر. يقول الجاحظ عن ذلك:

«قيل للفارسيّ: ما البلاغة؟ قال: معرفة الفصل من الوصل؛ وقيل لليوناني: ما البلاغة؟ قال: تصحيح الأقسام، واختيار الكلام؛ وقيل للروميّ: ما البلاغة؟ قال: حُسْن الاقتضاب عند البداهة، والغزارة يوم الإطالة؛ وقيل للهنديّ: ما البلاغة؟ قال: وضوح الدّلالة، وانتهاز الفرصة، وحُسْنُ الإشارة»[13].

ويضاف إلى ذلك أنّا نجد الجاحظ يتفرّد بتدوين صحيفة عن نظريّة البلاغة كانت، فيما يبدو، متداوَلة لدى الهنود، جاء بها أحد الأطبّاء الذين استجلبهم يحيى بن خالد، وهو بَهلة الهنديّ الذي قام بترجمتها إلى العربيّة[14].

والحقّ أنّ الجاحظ ربما كان يجنح بمفهوم البيان إلى ما يطلق عليه علماء اللّغة في العصور الحديثة «التبليغ»، أو «الاتصال» (Communication)، ولذلك نُلفيه يؤسّس لنظريّة الاتّصال في كلّ من كتابيْهِ «البيان والتبيين»، و«الحيوان»، فيبلغ بمكوّناتها إلى خمسة، هي: اللفظ، والإشارة، والعَقْد[15]، والخطّ، والحال، أو النُّصبة[16].

كما نجد ابنَ رشيق المسَلِيَّ الميلادِ، القيروانِيَّ الدارِ، يستعرض عدداً كبيراً من تعريفات البلاغة التي كانت شائعة بين النّاس قبله، وفي عصره، ومنها بعض التعريفات التي كان جاء عليها الجاحظ قبله بما يقرب من قرنين من الزمان[17].

والحقّ أنّ هذا التّأسيس لا عَلاقة له بعلم البلاغة، ولكنّ علاقته وثيقة بعلم الدّلالة، أو الدّلاليّة التي هي فرع من اللّسانيّات العامّة من وجهة، وبالسّيمَائيّة من وجهة أخرى.

والأكثر من ذلك تحدّث الجاحظ عن أنواع الكلام، فجعله طبقاتٍ، طبقاتٍ، (وهذا من صميم حقل البلاغة) مقرِّراً: «وكلام الناس في طبقات، كما أنّ النّاس أنفسَهم في طبقات. فمن الكلام: الجزْلُ، والسخيف، والمليح، والحسَن، والقبيح، والسَّمْج، والخفيف، والثقيل، وكلُّه عربيّ. وبكلٍّ قد تكلّموا. وبكلّ قد تمادَحُوا وتعايَبوا»[18].

ولقد وردت إشارة في كلام الجاحظ هي من الأهمّيّة بمكان، ولابدّ من الوقوف لديها، وهي قوله: «وكلّه عربيّ». فذلك لا يعني إلاّ أنّ البلاغة العربيّة تأسّست، انطلاقاً من تقسيمات الجاحظ للكلام، على نصوص صميمة العروبة، نطق بها البلغاء العرب، فتفاوتتْ طبقاتها بينهم تفاوُتاً.

فهذه الأصناف من الكلام التي ذكرها الجاحظ كانت متداولَةً على ألْسِنة الرُّوَاة وحُفّاظ النصوص، ورُواة الآثار، ماثلةً في أذهانهم، قائمة في عقولهم، تأسيساً على ما كان بين أيديهم من نصوص الأشعار والخطب والرسائل. ولذلك نجد أبا عثمان الجاحظ يدافع عن هذا التقسيم، ويتحدّى مَن يُنكر أصنافه التي ذكرَها قائلاً:

«فإنْ زعم زاعم أنّه لم يكن في كلامهم تفاضُلٌ، ولا بينهم في ذلك تفاوُت، فلِمَ ذكروا: العَيِيَّ، والبَكِيّ، والحصِرَ، والمفحَم، والخطِل، والمسهِب، والمتشدِّق، والمتفيهِق، والمِهمار[19]، والثرثار، والمكثار، والْهَمّاز؟»[20].

ولقد يعني كلّ ذلك أنّ البلاغة بمفهومها النظريّ كانت متداوَلة على الألسنة في النوادي والمجامع في الحواضر الثقافيّة العربيّة الكبرى منذ أواخر القرن الثاني للهجرة. ومن المحتمل أن تكون ترجمة الكندي لكتاب «الشعريّات» أو (Poétique)[21] لأرسطو ممّا أسهم في تنشيط العناية بالبلاغة، والاشتغال بنظريّاتها التي تبدو مستعارةً من بعض شعريّات أرسطو، وبلاغيّاته (Rhétorique).

بيد أنّ العرب لم يشتغلوا بتنظيرات أرسطو المعقّدة عليهم، والبعيدة من تقاليد خطابهم، ومكوّنات بيانهم، فجاءوا إلى طبيعة أدبهم فصنّفوا البلغاء، ومن ثَمّ البلاغة، في ضوء النصوص العربيّة ذات الطّبيعة البلاغيّة الحميمة، وخصوصاً انطلاقاً من نصّ القرآن العظيم. وقد قال الجاحظ عن ذلك، ولم يحدّد اسم القائل بالاسم: «لا يكون الكلامُ يستحقّ اسمَ البلاغة حتّى يسابقَ معناهُ لفظَه، ولفظُه معناه؛ فلا يكون لفظُهُ إلى سمعك، أقربَ من معناه إلى قلبك»[22].

في حين عرّف عمرو بن عُبَيدٍ البلاغة، بناء على ما أورد الجاحظ، بأنّها «تخيُّر اللّفظ، في حُسْن الإفهام»[23].

ويذكر الجاحظ أيضاً أنّ صديقاً له حدّثه أنّه سأل العتّابيّ، وهو كلثوم بن عمرو: «ما البلاغة؟ قال: كلّ من أفهمك حاجتَه من غير إعادة، ولا حُبْسة، ولا استعانة، فهو بليغ»[24].

ونجد الجاحظ يُعجب إعجاباً كبيراً بتعريف عبد اللّه بن المقفّع للبلاغة حين ذكر أنّها «اسم جامعٌ لِمعانٍ تجري في وجوه كثيرة: فمنها ما يكون في السكوت؛ ومنها ما يكون في الاستماع؛ ومنها ما يكون في الإشارة؛ ومنها ما يكون في الحديث؛ ومنها ما يكون في الاحتجاج؛ ومنها ما يكون جواباً؛ ومنها ما يكون ابتداءً؛ ومنها ما يكون شعراً؛ ومنها ما يكون سجعاً وخُطباً؛ ومنها ما يكون رسائل...»[25].

والحقّ أنّ ما عُزِيَ إلى ابن المقفّع ليس تحديداً، بالمفهوم المعرفيّ الصارم، لماهيّة البلاغة؛ ولكنّه وصْف للأطوار التي قد يكون عليها المخاطِبُ بالقياس إلى المخاطَب، أو المخاطَبُ بالقياس إلى المخاطِب. فهي مقولة تحدّد آداب التعامل بين الباثّين والمستقبلين، لا أنّها تحدّد ماهيّة البلاغة من الوجهة المعرفيّة.

ونلاحظ، أثناء ذلك، أنّ نصوص هذه التعريفات التي تعمّدنا الإكثار من إيرادها، إكثاراً نسبيّاً على كلّ حال، حتّى نتبيّن المقدارَ الذي كانت عليه أهميّة الاشتغال بالبلاغة لا تكاد تعرِض، ونحن الآن، أوْ قل: كنّا على الأصحّ، في صدر القرن الثالث للهجرة، للمجاز ولا للاستعارة ولا للكناية بمصطلحاتها اللّفظيّة، ولا لتعريفاتها النظريّة. غير أنّ ذلك لا يعني أنّها كانت غائبة عن أذهان هؤلاء القائلين، لأنّ الذي يستطيع إقناع النّاس بقليل من الكلام، لا بدّ له مِن أن يصطنع فيه كلّ ما يمكن أن يظاهره على بلوغ قلوب مستمعيه أو متلقّيه، بما في ذلك تكلُّفُ استعمال أصنافِ الاستعارات والمجازات[26].

فكأنّ المفاهيم البلاغيّة كانت لا تزال متلابسة متوالجة، لا يكاد أحدُها ينفصل عن الأُخَر، وذلك على الرغم من أنّ «المجاز» الذي أخرج فيه أبو عبيدة مَعْمَرُ بن المُثنَّى (متوفّىً عام تسع ومائتين عن ثلاثٍ وتسعين سنة) كتاباً بعنوان: «مجاز القرآن» قد يكون أقدمَها زماناً، وأسبقَها ابتكاراً؛ وذلك على الرغم من الانتقادات القاسية التي وُجِّهتْ إلى أبي عُبيدة في ذلك زاعمةً أنّها لم تكن مصيبة[27]؛ فقد كانت، إذاً، «مختلطةً غير مستقرّة أو محدّدة، فكان «المجاز» مثلاً في أوائل القرن الثالث يعني التوسّع في الاستعمال، أو الترخيص في التعبير بصفة عامّة، فيجمع بذلك كلّ ما يمكن أن ينطويَ تحت هذا المعنى في اللّغة والنحو والبلاغة»[28].

وإذاً، فانطلاقاً من أواخر القرن الثاني للهجرة، كما سبقت الإيماءة إلى ذلك، بدأ الكلام عن البلاغة وماهيّتها وتعريفاتها، ومكوّنات أقسامها، وخصوصاً في المحسّنات البديعيّة، بما أمسى يتلاءم مع إيلاع الكتّاب والشعراء في ذلك القرن، وما بعده، بالبديع... ولعلّ أهمّ عمل بلاغيّ أُلّف في القرن الثالث للهجرة ما كتبه عبد اللّه بن المعتز بعنوان: «كتاب البديع»؛ فهو أوّل كتاب يتناول القضايا البلاغيّة تناوُلاً منهجيّاً، بحيث عرض فيه خمسة

مكوّنات بلاغيّة هي الاستعارة والتجنيس والمطابقة وردّ الأعجاز على الصدور، والمذهب الكلاميّ...[29].

وكانت غايته من وراء تأليف هذا الكتاب «أن يُثبتَ أنّ المُحْدَثين لم يخترعوا البديع الذي يلهجون به، وكأنّما كان هناك من يزعم أنّ المحدثين هم الذين أنشأوا البديع إنشاءً، أنشأوه من عدم، فلم تكن العربيّة تعرفه حتّى ظهر بشّار ومن خلفه من المحدثين، وتلاه أبو نواس ومسلم يتزايدان فيه حتّى إذا كان أبو تمّام أوفى به على الغاية»[30].

غير أنّ هذا الكتاب على شهرته بين المتخصصين لم يكتب له الذيوع والانتشار بين عامّة الناس، فما أقبلوا إلاّ على ما جاء بعده من الكتب البلاغيّة، أو الكتب التي تدرج قريباً من هذا المجال.

وانطلاقاً من القرن الرابع للهجرة كثُر الكلام عن البلاغة وماهيّتها، وتعريفاتها؛ كما وقع التوسّع في تفريعاتها، وخصوصاً في المحسّنات البديعيّة، بما أمسى يتلاءم مع وَلَع الكتّاب والشعراء بالبديع... وربما كان ذلك على هامش الاشتغال بقضيّة الإعجاز القرآنيّ، كما هو الشّأن بالقياس إلى الرّماني صاحب «النُّكَت في إعجاز القرآن» الذي يعرّف البلاغة انطلاقاً من بلاغة القرآن، وأنّها في المنزلة العليا، فيقرّر أنّها ليست هي «إفهامَ المعنى، لأنّه قد يفهم المعنى متكلّمان: أحدُهما بليغ، والآخر عَيِيٌّ؛ ولا البلاغة أيضاً بتحقيق اللّفظ على المعنى، لأنّه قد يحقّق اللّفظ على المعنى وهو غثٌّ مستكرَه، ونافر متكلّف. وإنّما البلاغة إيصال المعنى إلى القلب في حُسْنِ صورةٍ من اللّفظ، فأعلاها طبقةً في الحسْن بلاغة القرآن»[31].

ويقوم هذا التعريف، كما نرى، على محورين اثنين: أحدهما هو التبليغ من حيث هو على وجه الإطلاق، وهي الوظيفة الأولى للغة في حقل البلاغة، وهو ما يناقض معنى العِيِّ والفَهَاهة. وأحدهما الآخر، هو حُسْن التبليغ، أي ما يمكن أن نطلق عليه بتعبير معاصر «جماليّة الإرسال» من أجل التّأثير في

المتلقّي، وأسْر انتباهه فيتلذّذ باستقبال الرسالة الكلاميّة المبثوثة إليه في أحسن صورة. ويعني قوله: «حسْن الصورة من اللّفظ» أنّ جماليّة اللّفظ في وظيفة البلاغة واردة، بل مطلوبة؛ إذ ما يكون لرسالة كلاميّة أن تُبلَّغَ في ألفاظ مسترذلة، وعبارات مستقبحة. فكأنّ حقل البلاغة ما كان من الكلام جميلاً، ومن التعبير فصيحاً، وما خرج عن ذلك من ركيك الكلام، وسخيف التعبير، لا تشتغل به البلاغة إلاّ لردّه ورفْضه، وإلاّ من أجل التنبيه على عُوَاره وعاره، كما يعبّر بديع الزمان الهمذانيّ.

غير أنّ مُنطلَق الجاحظ في تعريف «البيان» في كتابه «البيان والتّبيين» كان وارداً بمعنى «البلاغة»، قريبَ الترادُف معها؛ فكأنّهما كانا مفهوماً واحداً لدى أبي عثمان، ولذلك نُلفيه يراوح بينهما في الاستعمال، ويُلحّ على اصطناع مصطلح «البيان» الذي هو، في الأصل، من اللّغة القرآنيّة[32] بأكثر مما كان يصطنع مصطلح «البلاغة». كما ألفينا الرُّمّانِيَّ يتحدّث عن مفهوم «البيان» ضمن أدوات البلاغة، فيذكره جنباً لجنب مع الاستعارة والتشبيه وسَوائهما. والرّماني بذلك، في الحقيقة، يذهب بمفهوم البيان مذهباً ضيّقاً فيجعله مجرّد مكوّن من مكوّنات البلاغة على عكس الجاحظ الذي كان يَعُدّه مفهوماً جامعاً لكلّ التّقنيات والفنّيّات المتمحّضة لزخرفة القول، فيخصص له حيزاً في كتابه «النُّكت في إعجاز القرآن» بعنوان: «باب البيان»، كما كان الجاحظ، جاء ذلك في كتاب «البيان والتبيين»، حذوَ النعل بالنعل[33]. بل ألفيناه ينقل ما قال الجاحظ، وهو أسبق منه زماناً، وأوسع في التاريخ ذِكراً، في مقدمة الحيوان، والجزء الأوّل من البيان والتبيين، دون الإحالة عليه، ولا الإشارة إليه، فيعرّف مفهوم البيان بقوله: «البيان هو الإحضارُ لِما يَظهرُ به تميُّز الشيءِ من غيره في الإدراك»[34].

ويتكوّن تعريف الرّمّانيّ لمفهوم «البيان»، كما هو بادٍ، من ثلاثة مكوّنات:

المكوّن الأوّل، هو القدرة على إحضار ما يظهر به تمييز الشيء من الشيء، أو المعنى من المعنى، بالاستعانة بألفاظ اللّغة للتعبير بها عمّا هو كامنٌ في قوّة النفس. وليست هذه القدرةُ على الإحضار بالشيء المتاح لكلّ الناس؛ فإنّ مِنهم مَن لا يستطيع هذا الإحضار فيَعْيَى بما في نفسه فلا يستطيع التعبير عنه ببيان، أو التعبير عنه بركاكة وفساد، أو العجْز المطلق عن التعبير عنه بالكَلام. وكنّا ونحن صغار نسمع مِن الفلاّحين وهم يَسْخَرون من شخص عَيِيٍّ محروم سُئِلَ بالصوت المنادِي، يومَ ضباب كثيف، عن دَأَبَّةٍ شرَدتْ لأهلها، فما كان جوابه إلاّ أنّه هزّ رأسَه ذاتَ اليمين وذات الشمال! وكأنّ النّاس كانوا يشاهدونه وهو يُهزهِز رأسه إشارةً لهم على عدم رؤيتِه الدّابّةَ الضالّة! وهذا أسوأ مما يَضرب به المثلَ العربُ من عِيٍّ باقلٍ حين كان ابتاع ظبياً من السوق، فيما يزعمون، فلمّا كان عائداً في طريقه إلى منزله سأله أحد الفضوليّين: بكم اشتريت هذا الظبي؟ ففرجَ أصابعَهُ العشْرَ، وأخرج لسانه، معبّراً عن عددِ أحدَ عشَرَ درهماً بتلك الهيئة العجيبة، فأفلت الظبي من يده، وضاع منه ما كان عزيزاً عليه، فأمسى مضرباً للأمثال في العِيّ! ذلك بأنّ باقلاً، بالقياس إلى ما ذكرْنا من شأن الفلاّح العَيِيّ، فعَل ذلك والنّاسُ ينظرون إليه، على الأقلّ، فأدركوا القصد من حركته الدّالّة على العِيِّ المستغلَق؛ ولذلك فإنّ الفلاّح العيِيّ الذي اصطنع الإشارة في يوم ضباب صفيق، من أجل أن يخاطِبَ مَن كان في ربوة نائية عنه حين سأله بالصوت لَهو أشدُّ عيّاً، وأقبحُ حصراً.

والمكوّن الثاني في تعريفه هو «تميّز الشيء من غيره في الإدراك»، ففيه يقرّر الرمّاني ضرورة اصطناع القوّة الطبيعيّة التي وُهِبَها الإنسانُ، لكي تُفضِيَ إلى تمييز الشيء من الشيء الآخَر، وذلك حتّى تتمايزَ الأشياءُ، كما يقول المتنبّي، فتحدُثَ الدّلالة، ويَتِمَّ مثُولُ المعنى في أوضح صورة؛ مثل تمييز الأسْوَدِ من الأسْود في الألوان، وتمييز الرّجُل من المرأة في الأجناس، وتمييز

الصغير من الكبير في الأسنان. وكلُّ ذلك يتبلور في دلالة الكلام المُبِين، وليس في مطلق الكلام، كما سنرى بعد حين.

والمكوّن الآخر من تعريفه هو «الإدراك»، وتنهض قوّة الإدراك في مكوّنات هذا التعريف بوظيفتين اثنتين، فهي، من وجهة أُولى، تتّخذ لها سبيل الوسيلة المُفضية إلى شيء آخر، والموصّلة إليه، بحكم ما فيها من قوّة العقل المميِّزة، وخاصّيّة المَلَكة المستعمِلة؛ وهي، من وجهة أخرى، تتّخذ لها سبيلاً تتوجّه تلقاءَ الغاية، وذلك على نحو يُصبح فيه الموئلُ الذي تؤول إليه كلُّ المعاني المنهالة بواسطة الألفاظ المشحونة بالدّلالات، فتختزن فيه لِتنبَثَّ منه تارة أخرى، إن اقتضت الحاجة ذلك، أو لتظلّ مخزَّنةً فيه إلى حين.

وعلى أنّ الرمّاني بعد أن يتأثّر بالجاحظ في تَعداد أدوات البيان، أو مكوّناته، حين يقول: «والبيان على أربعة أقسام: كلام، وحال، وإشارة، وعلامة»[35]. يعمِد إلى الاستقلال برأيه عنه في تحليل معاني هذه المكوّنات تحليلاً بارعاً يدلّ على وعي فكريّ ثاقب، ورؤية دقيقة إلى هذه المفاهيم بتحميلها الوظائفَ الدلاليّة التي هي أهل لأن تحتَمِلَها، من بعد ذلك.

وممّا يقول الرّمّانيّ عن مفهوم «الكلام» الذي لم يذكره الجاحظ في مكوِّناته الأربعةِ أو الخمسة، تبعاً لما ورد في كلٍّ من كتابَي «البيان والتبيين» و«الحيوان»: «والكلام على وجهين: كلامٌ يَظهر به تميُّز الشيء من غيره فهو بيان، وكلام لا يظهر به تميّز الشيء فليس ببيان، كالكلام المخلط، والمحال الذي لا يفهم به معنى. وليس كلّ بيانٍ يُفهَمُ به المرادُ فهو حسن، من قِبَل أنّه قد يكون على عَيٍّ وفساد»[36].

وأهمّ ما في هذا التحليل للتعريف السابق الذي أورده الرمّانيّ عن مفهوم «البيان»، والذي ينطلق منه فيه، أنّ مفهوم هذا «الكلام» ليس يُراد به إلى الإطلاق، ولكنّه مقيّد بأمرين اثنين: الأول يكون كلاماً في مستوى البيان،

وهو المقصود من وراء التعريف. والأمر الآخر يكون في مستوى العِيِّ، وفساد التركيب، وهو غير المقصود بالكلام...

وعلى أنّ الرّمّاني توقّف لدى عشرة مفاهيم بلاغيّة في كتابه «النُّكت» فحاول تعريفها، ثمّ التطبيق عليها في معالجة المسألة الإعجازيّة، وهي: باب الإيجاز، وباب التشبيه، وباب الاستعارة، وباب التلاؤم، وباب الفواصل، وباب التجانس، وباب التصريف، وباب التضمين، وباب المبالغة، وباب البيان[37].

وربما يكون الرمّانيّ، ببعض ذلك، أحسنَ الإعجازيّين منهجيّةً، وأدقَّهم أداةً، وأقدرهم على التحليل والاستنباط، وألطفهم إحساساً في تمثّل جماليّة النّصّ القرآنيّ العظيم. والذي يتأمّل ما قاله عبد القاهر الجرجانيّ، وما كتبه أبو الحسن عليّ بن عيسى الرمّانيّ، عن بعض الآيات التي تناولها الاثنان اتّفاقاً، أو اتّباعاً، لا ريبَ في أنّه سيقتنع بأنّ تعليقات الجرجاني كانت تتجانف نحو الاحترافيّة النحويّة والبلاغيّة، في حين أنّ تحليلات الرمّاني كانت أدبيّة جميلة، وهي من أجل ذلك كانت أكثر تفصيلا، وأجمل تحليلاً، في بعض الأطوار. بل كانت ربما أشرقَ صياغةً من صياغة عبد القاهر التي كانت تشرُق وترشق، وتأتلق وتأتنق حتّى «تتَجَحّظَ» حيناً، ولكنّها كانت تَرِكُّ في بعض الأحيان حتّى تغلُبَ عليها اللّغةُ النحويّة الجافية[38].

في حين أنّا نجد أبا هلال العسكري (متوفّىً بعد سنة 1005م) يحاول تعريف مفهوم البلاغة، فيقول: «البلاغة هي كلّ ما تبلِّغ به المعنى قلبَ السامع فتمكّنُه في نفسه، كتمكُّنِه في نفسك؛ مع صورة مقبولة، ومعرِض حسن»[39].

ويشتمل هذا التعريف الذي قد يحتاج إلى دقّة أكثر لكي يغتديَ كذلك حقّاً، وهو على كلّ حال مأخوذ من تعريفات الجاحظ والرمّاني وسَوائهما ممّن سبقوا أبا هلال الذي كان كثيراً ما يضمّن كلام الناس في كلامه، وأحكامَهم في أحكامه، وتعريفاتِهم في تعريفاته، دون إحالة عليهم، ولا إشارة إليهم– على ثلاثة مكوّناتٍ أيضاً:

المكوّن الأوّل، أنّ مفهوم البلاغة يقتضي أنّ الباثّ يستطيع أن يبلّغ ما في نفسه إلى المتلقّي بألفاظ اللّغة (استبعاد الإشارة ونحوها هنا مما كان ذكره الجاحظ، لأنّ ذلك يندرج ضمن السِّيمَائيّات، لا ضمن البلاغيّات)؛

والمكوّن الثاني، أنّه ينبغي لهذا التبليغ أن يكون على نحو من الدّقّة والوضوح والتّأثير جميعاً، بحيث تستطيع الرسالة الكلاميّة أن تنبثّ إلى المتلقّي على النّحو الذي يوجد عليه معناها في ذهن الباثّ، حذْوَ النعل بالنّعل؛ (ويحتاج هذا إلى قدرة عالية على تدبيج الكلام، وزخرفة القول، وبلاغةٍ في المنطق، بحيث يستطيع المتحدّث أن يعبّر أدقّ تعبيرٍ عمّا يتعلِج في جوانحه، ويعتلِج في صدره، وليس هذا أمراً ميسوراً على كلّ النّاس)؛

والمكوّن الآخِر، لكي يكونَ الخطاب المبثوثُ قابلاً للتلقّي على النحو الذي يريد إليه الباثّ، يجب أن يقدَّمَ إليه في صورة تتقبّلها نفسُه، ويعِيها قلبُه، ولا يَتمّ لها ذلك حتّى تكونَ جميلة آسِرة. ولا هذا المكوِّنُ أيضاً ممّا ييسُرُ إتيانُه على الذين يبُثّون الرسالة الكلاميّة، وإلاّ لكان كلامُ النّاس كلُّه أدباً، ولكانوا هم جميعاً أدباء، من حيث لا نكاد نجد في المليون الواحد منهم إلاّ قلّة قليلة جدّاً من الأدباء. والباقون منهم، وعلى الرغم من اصطناعهم اللّغةَ تعبيراً، إلاّ أنّهم لا حول لهم على زَخْرفتها، ولا قِبَلَ لهم بتدبيجها، فيُعجَبَ النّاسُ بها مدوِّنين لها، مستمتعين بها...

ولعلّ المكوّن الثالث والأخير هو الأهمّ في هذه المكوّنات الثلاثة التي يتأسّس عليها الخطاب من حيث يتنازعه الباثّ والمتلقّي معاً؛ ذلك بأنّ القصد هنا من التبليغ ليس أيّ تبليغ، كالتواصل اللّغويّ الذي يقع بين بائع الخضر في السوق حين يسأله مُشترٍ عن سِعر بضاعته، فيجيبه باللّغة السوقيّة المبتذلة؛ ولكنّه التبليغ الأدبيّ الرّفيع الذي تتدخّل فيه البلاغةُ فتغتدي حَكَماً تُرضَى، أو لا تُرضَى حكومتُه؛ فتحكم له، أو عليه، تأسيساً على مُثول، أو عدم مثول، شبكةٍ من المعطَيات الدّلاليّة والجماليّة والفنّيّة جميعاً، فيه.

ولا تحكم له، على كلّ حال، حتّى يكونَ حَسَناً جميلاً؛ ولا يكون هو حسناً جميلاً، حتّى يُغشَّى في سِرْبالٍ من الألفاظ أنيقٍ، وحتّى يُحَلَّى بنسج من اللّغة رشيقٍ.

إنّ الجمال الفنّيّ ركن مركزيّ في مكوّنات هذا التعريف؛ ذلك بأنّ الغاية من «الكلام»، كما سبقت الإيماءة إلى ذلك، ليس أيّ كلام، ولكنّه الكلام المنسوجُ من لغة جميلة، والمُجَلَّى في أسلوب أنيقٍ حتّى يأسِرَ ويَسحَر.

وحين نبلغ عهد السكاكيّ وقد أفاد من جميع الجهود السابقة، تنظيراً وتطبيقاً، نجده يعرّف البلاغة على أنّها «بلوغُ المتكلّم في تأدية المعاني حدّاً له اختصاص بتوفيَةِ خواصّ التراكيبِ حقَّها، وإيراد أنواع التشبيه والمجاز والكناية على وجهها. ولها، أعني البلاغة، طرَفان: أعلى وأسفل»(40).

ونلاحظ أنّ تعريف السكّاكيّ لم يعد يقوم على البساطة التي كانت قائمة في بعض تعريفات البلاغة على عهد الجاحظ وما بعده، بل غَدَا المنطق أو أصبح المنطق هو المتحكّم في صَوغ كلّ لفظة فيه. وركحاً على بعض ذلك، فإنّ هذا التعريف يتكوّن من جملة من العناصر:

أوّلها: أنّ المتكلّم يجب أن يبلغ في استعماله للكلام الحدَّ الذي يتيح لها أن يُوفِّيَ تراكيب الكلام حقَّها من التمكّن والجمال؛

وثانيها: أنّ على البليغ أن يورد في كلامه، على سبيل الإجبار، في تمثّل السكاكيّ، طائفةً من الأدوات البلاغيّة مثل التشبيه بأنواعه، والمجاز بأنواعه، والكناية بأنواعها، وإلاّ فإنّ كلامه سيكون نادّاً عن إطار البلاغة المطلوب.

وآخرها: أنّ للبلاغة طرَفين اثنين: أعلى وأدنى، وبينهما مراتبُ أثناء ذلك.

غير أنّ هذه الوسائط التي تكون بين المرتبتين العليا والدّنيا في تدبيج

القول يجب أن تظلّ مشتملةً على الأدوات البلاغيّة التي مثّل السكاكيّ بها في تعريفه.

ولكنّ ذلك كلّه ما كان ليُنْسِيَنا تعريف الرّمّاني المسطوّ عليه من العلماء، دون الإشارة إلى جهده المبتكر، ذلك بأنّ هذا التعريف في آخره يسطو على تعريف الرماني سطواً؛ فالبلاغة عند الرماني «هي على ثلاثِ طبقاتٍ: منها ما هو في أعلى طبقة (والساكيّ يقول: «البلاغة طرَفان: أعلى»...)؛ ومنها ما هو في أدنى طبقة (والسكاكيّ يقول: «البلاغة طرَفان: أعلى وأسفل»)[41]؛ ومنها ما هو في الوسائط بين أعلى طبقة وأدنى طبقة (ويقول السكاكيّ: «وبينهما مراتب»)[42].

ولم يحذف السكاكيّ القسم الثالث من صدر التعريف، فيما يبدو، إلاّ تمويهاً وتعميَةً على القارئ، حتى لا يلحن لمصدر الأخْذِ، وكأنّ السكاكيّ جاء بهذا التعريف من السماء! وكأنّ الذين سبقوه لم يتصدّوا إلى تعريف البلاغة من عهد الجاحظ إلى عهد عبد القاهر. وإذن، ألم يكن من الأولى للشيخ أن يُحيل على غيره، فينطلق مما يُحيل عليه، وينتقده ويجاوزه إن شاء بعد ذلك سبيلاً؛ وإلاّ فإنّ قوله: «وبينهما مراتب، تكاد تفوت الحصر، متفاوتة»[43] لا يعني إلاّ قول الرمّانيّ: «ومنها ما هو في الوسائط بين أعلى طبقة، وأدنى طبقة»[44].

إنّ الجمال الفنّيّ ركن مركزيّ في مكوّنات هذا التعريف؛ ذلك بأنّ الغاية من «الكلام»، كما سبقت الإيماءة إلى ذلك، ليس أيّ كلام، ولكنّه الكلام المنسوجُ من لغة جميلة، والمُجَلَّى في أسلوب أنيقٍ حتّى يأسِرَ ويَسحَر.

العلاقة بين النحو والبلاغة

كثيراً ما تحدّث النّاس عن هذه العلاقة فوقفوا عندها، بل لعلّهم أطالوا هذا الوقوف[45]، ونحن في الحقيقة لا نريد أن نعالج هذا الموضوع الذي

عولج قبلنا بالتفصيل والتّدقيق، فليس في ذلك، إذن، غَناءٌ لنا وللنّاس وقد قيل فيه ما قيل... وحسْبنا أن نذكر علَمين كبيرين من أعلام الفكر اللغويّ والبلاغيّ والنحويّ جميعاً، وهما عبد القاهر الجرجانيفي كتابه «دلائل الإعجاز»، و«أسرار البلاغة»، وجاد اللّه محمود الزمخشريّ في تفسير الكشّاف، فقد استطاع هذان العلَمان الشامخان بين التطبيقات والتنظيرات البلاغيّة والنحويّة معاً في براعة فاقا بها كلّ الذين جاءوا بعدهما، ولا نتحدّث عمّن كانوا قبلهما...

ونودّ أن ننبّه فقط، هنا، والآن، إلى أنّ العلاقة بين النحو والبلاغة تقوم، في تمثّلنا لها، نحن على الأقلّ، على نقيضين اثنين: فهذه العلاقة تكون إيجابيّةً حين تكتمل دلالة الجملة، ويصحّ معناها، وتستوفي الشروط النحويّة في تركيبها، فيتضافر، حينئذ، العِلْمانِ، من هذا الوجه، لتحليل الكلام، دون أن يتعارضا أو يتناقضا؛ لكنّهما وشكانَ ما يختلفان اختلافاً كبيراً، كما سنرى بعد قليل، حين يتساهل النحو في إعراب الكلام ولو كان فاسداً، من الوجهة الدلاليّة، فيَعُدّه صحيحاً، وتتشدّد البلاغة فتراها لا تُزيح من سبيلها الكلام الفاسد فحسب، ولكن الكلام الرّكيكَ الضعيفَ الصياغةِ أيضاً.

ولقد يعني كلّ ذلك أنّ المجال الأوّل للبلاغة (ومن ثَمّ البيان، كما يمثُل في ذهنَي الجاحظ والرمّاني على الأقلّ) هو النسج الرفيع من الكلام شعراً كان أو نثراً، وليس أيَّ كلام. ومثل هذا التّمثّل يحملِنا على القضاءِ بانقطاع العَلاقة هنا بين النحو والبلاغة؛ ذلك بأنّ النحو ليس من وظيفته التمييز بين الكلام البليغ وغير البليغ، بل إنّ النّحو لا يعنيه إلاّ التركيب النحويّ على مقتضى أصوله ولو كان فاسداً، فإنّه قادر على إعرابه والتعامُل معه، كافتراض قولِ قائلٍ: «شربت البحرَ غداً»؛ فهذا الكلام الفاسد دلاليّاً، صحيح نحويّاً، لأنّه مركّب من فعل وفاعل ومفعول، وظرف زمان. وليس من حقّ أيّ

نحويّ أن يطعن في صحّة تركيبه، إلاّ بعد الفراغ من إعرابه، إن شاء. في حين أنّ البلاغة تعدّ هذا الكلام من الفساد بحيث لا يقوم له معنى، فكيف بأن يكون حَسَناً جميلاً؟

ولقد نعلم أنّ النحاة العرب، وغير العرب، من المعاصرين يُعْنِتون أنفسَهم إعناتاً شديداً في تطوير الوظيفة النحويّة فيتجانفون بها نحو معاني الألفاظ ، وربما دلالات الجُمل، فيعالجون حقلاً ليس من حقل النحو أصلاً. وكأنّهم يأبَوْن أن تنتهي وظيفة التحليل النحو لدى نهايات الألفاظ فيُمعنون النظر في معاني الألفاظ.

ولعلّ أوّلَ من سبق إلى تصنيف الكلام إلى فاسد، ومحال، ومستقيم، ونحو ذلك أن يكون سيبويه في «الكتاب»، حين قرّر أنّ من الكلام ما هو «مستقيم حسن، ومحال، ومستقيم كذِب، ومستقيم قبيح، وما هو محال كذب. فأمّا المستقيم الحسَن، فقولك: أتيتُ أمس، وسآتيك غداً. وأمّا المحال، فأن تنقض أوّل كلامك بآخره، فتقول: أتيتُكَ غداً، وسآتيك أمس. وأمّا المستقيم الكذب، فقولك: حمَلتُ الجبل وشربت ماء البحر، ونحوه. وأمّا المستقيم القبيح فأن تضعَ اللّفظَ في غير موضعه نحو قولك: قد، زيداً، رأيت، وكي، زيدٌ، يأتيك، وأشباه هذا. وأمّا المحال الكذب فأن تقول: «سوف أشرب ماء البحر أمسِ»[46].

والحقّ أنّ كلام سيبويه في هذا النّصّ لا يخلو، في رأينا، من بعض الاضطراب؛ وإنّا لا نسلّم بسلامة كلامه هذا، إلاّ إذا استحال إلى نحويّ ودلاليّ معاً، وأمّا إذا امتاز إلى النحو وحدَه، فإنّ كلّ ما ذكره من الأمثلة يغتدي، من الوجهة النحويّة، سليماً. ذلك بأنّ قوله مثلاً: «أتيتُكَ غداً، وسآتيك أمس»، فلا خللَ فيه من الوجهة النحويّة، لأنّ كُلاً من الجملتين سليمٌ. ألم تتركّب كلٌّ منهما من فعل وفاعل وظرف؟ أم ماذا يريد النحو بعد ذلك من وراء الإعراب؟

ونحن نعلم أنّه كان في ذهن سيبويه ماهيّة الكلام القائم على أنّه هو اللّفظ المركّب المفيد، حيث إنّ الفائدة انعدمتْ من هذا الكلام بفساده دلاليّاً. ولكنْ ألاَ يمكن توسعةُ التسامح النحويّ، بفصل وظيفته الإعرابيّة عن الوظيفة الدلاليّة التي ليستْ من مجال اختصاصه، فيكون الكلامُ سليماً من الوجهة النحويّة الخالصة، ولو أنّه فاسدٌ من الوجهة الدّلاليّة.

كما لا نتّفق مع سيبويه في ذهابه إلى أنّ قول القائل: «حملْت الجبلَ» كلام مستقيم كذِب؛ ذلك بأنّ الجبل إذا حُمِل على محمِل معنى الرجل العظيم، وحمله حاملٌ من النّاس، حيّاً أو ميتاً؛ فقد يصدُق ذلك عليه لكِبر شأنه، وجلالة مكانته؛ فيُحمَل الكلامُ حينئذ على محمِل الانزياح اللّغويّ، ويصير الكلام مستقيماً بَراءً من الفساد، وقد ورد بعدُ ذلك في شعر عبد اللّه بن المعتز (المتوفَّى عام 296 للهجرة)، حين قال:

قد ذهب الناسُ ومات الكمالْ وصاح صرْف الدّهر: أين الرّجالْ؟

هذا أبو العبّاس في نعشه قوموا انظروا: كيف تسير الجبال؟

فهل هذا المرثيُّ إلاّ رجلٌ كبير من النّاس استعار ابنُ المعتزّ لفظ «الجبل» له، بعد أن نزع منه أداة التشبيه لِيُلحقه به، فأمْساهُ؟ وإلاّ فهل يصدّق مصدِّق أن الجبال الرَّواسي، ممّا يتحرّك ويسير؟ وإذن، أفلا يكون قول سيبويه الذي عدَّه مستقيماً ولكنْ كاذباً، هو مستقيماً سليماً معاً، حقّاً؛ وذلك إذا أجريناه في اللّغة الانزياحيّة؟ بل لا يكون مجرّد مستقيم سليم فحسْبُ، ولكنّه سيكون في غاية الجمال، وقوّة الدّلالة وكثافتها.

وأيّاً ما يكن الشأن، فإنّ البلاغة مجالُها المزخْرَفُ المؤتنِقُ من الكلام، وحقلُها الجميلُ الحسَنُ من القول؛ فهي تأبَى أن تُشْغَلَ بما رَكّ منه وفسَد، على نقيض النحو الذي قُصاراهُ متابعةُ تركيبِ الكلام، فإن خضَع للنظام النحويّ فهو صحيحٌ، إعرابيّاً، وإن كان فاسداً، دلاليّاً.

ذلك بأنّ غاية النحو هي متابعة أواخر الكلام بالإعراب، أو تخريج الاستعمال بذكْر المحذوف المفترَض، كتعلّق الجارّ والمجرور بالفعل، وكالبحث عن الخبر المحذوف بعد المبتدأ، أو كالبحث بالتخريج عن المبتدأ المحذوف إذا ذُكِر لفظ يتطلّبه أو يحتمل وجودَه في الكلام، وكلّ ذلك من باب افتراض وجود لم يوجَد، وتمثّل كائن لم يكنْ...

والحقّ أنّ النحو لا يعنيه الجمالُ الفنّي الذي يتحلّى به الأسلوب، كما لا تعنيه الدلالة التي تتسلّط على معاني الألفاظ المركَّبة لتحدّدَ دلالاتُها نسَقيّاً أو سياقيّاً... في حينَ أنّ اللّسانيّات حكمَتْ على نفسها بأن تتوقّفَ وظيفتها بنهاية الجُمل، كما يزعم ذلك رولان بارت حين يقرّر: «إنّا لَنعلم أنّ اللسانيّاتِ تتوقّف عند الجملة»[47]، (وذلك على الرغم من وجود بعض التّيّارات المعاصرة التي تحاول السعيَ إلى توْسعةِ وظيفة اللّسانيّات كيما تغتديَ مشتغلةً بفضاء الخطاب كلّه، وليس بالاجتزاء بجُمل الكلام التي يتألّف منها هذا الخطاب في توسُّعه وامتداده عبر نصّ من النصوص...). وأمّا البلاغة فهي تنتقي وتتأبّى، وتشترط وتتشدّد، فإذا مجالُها:

1. متابعةُ أجملِ الكلام وأحسنِه؛
2. عدمُ الاجتزاءِ بالتوقّف لدى تحليل الجُمل، ولكنّها تمتدّ بامتداد الدلالات المجازيّة والاستعاريّة والتشبيهيّة، تلتمسها حيث هي في متْن الخطاب؛ فقد تكون في أوّل الكلام، وقد تكون في آخره، كما قد تكون قبل ذلك في وسَطه، دون أن يُنْكِرَ عليها ذلك مُنكرٌ فيَعُدَّ سيرتَها شأناً إدّاً. إنّ غاية البلاغة أن تمتدّ مع امتداد النّص، ولا على هذا النّصّ أن يكون آية قرآنيّة، أو بيتاً شعريّاً، أو كلمة قالها أحد البلغاء، أو نحو ذلك. ومع كلّ ذلك فإنّ الإجراءات البلاغيّة إذا تمسّكت بقانون وضعها الأوّل، فإنّها قد تتّخذ من سيرة النحو سيرتَها، وذلك إذا اجتزأ المحلّل البلاغيّ من سعْيه بمتابعة الاستعارة والتشبيه ونحوهما دون تعويم الكلام المحلَّل

في موقع عامّ تغتدي النكتة البلاغيّة فيه مجرّد ظهيرٍ يساعد على جماليّة التحليل، لا أنّها غايةٌ في نفسِها...

في حينَ أنّ النحو يطمح، صراحة، وبحكم وضْع وظيفته، إلى أواخر الألفاظ فيصيبُها بالإعراب. ولو جئنا نتوقّف لدى قول امرئ القيس مثلاً:

كأنّي، غداةَ البينِ، يوم تحمّلوا لدى سَمُراتِ الحيّ ناقِفُ حنظَلِ

لَتبيّن لنا الفرْقُ البعيد بين الوظيفة الإعرابيّة، والوظيفة البلاغيّة، في هذا البيت المَرْقَسيّ؛ فالبلاغة تُعنَى (نفترض نحن أنّها تُعنى، على الرغم من أنّ البلاغة التقليديّة هي نفسها تلهث وراء وصف التشبيهات والاستعارات، دون الانزلاق إلى تحليل الخطاب الذي استحدثه النّقّادُ الحداثيّون، فذهبوا في ذلك إلى أبعد المذاهب، كما سلفت إيماءتنا إلى بعض ذلك منذ قليل...). بهذه الصورة الفنّيّة العجيبة التي تقوم الشخصيّة الشعريّة فيها مَقام الحزين الباكي، دون ذكْرٍ لِلازم البكاء وهو الدموع، أو العويل، أو النحيب، أو نحو ذلك، بل ذُكِر لفظُ الحنظلِ فاجْتُعِل دليلاً على حدوث البكاء؛ وذلك بحكم أنّ الذي يَنْقُف الحنظلَ بأظافره، أو ينبشُه بمُوْسَى ماضيةٍ، يتسبّب له جَرْحُ حَبّه في تَذراف الدّموع، كما يتسبّب تقطيعُ البصل الحِرّيفِ عند الاقتراب منه في ذلك أيضاً. والصورة هنا غيرُ مباشرةٍ، إذ ترتسم دلالةُ البكاء في ناقِفِ الحنظل الذي شبّهت الشخصيّة الشعريّة حالَها، وهي تبكي على الحبيب المُفارِق، بِمَنْ يعالج نَقْفَ هذا الخطْبان...

إنّ الوظيفة النّحويّة لا تعنيها الصورةُ الفنّيّة هنا ولا حُسن التشبيه، ولا الابتعاد عن المباشرة الفجّة، ولا النّكتة من وراء التقديم والتّأخير اللّذين وردا في نسْج البيت؛ وإنّما الذي يعنيها أنّ قوله: «ناقِفُ»، هو خبر «كأنّ» مرفوع بالضمّة الظاهرة في آخره، وانتهى الأمر. ويتوقّف النحو أثناء ذلك لدى بدل «الكلّ من البعض»، كما يعبّرون خطأً، بحيث يذهبون إلى أنّ غداة هنا هي جزء (بعض) من كلٍّ، فهي بدل من اليوم (يوم تحمّلوا). والنحو

لا يلتفت إلى جماليّة التشبيه في قوله: «كأنّ»، بل هو يفكّكها إلى عنصرين اثنين: الكاف، ويُعْربها حرف جرّ وتشبيه؛ و«أنّ»، على أنّها من العوامل النحويّة التي تعمل في اسمين بعدها فتنصب الأوّل، وترفع الثاني... وليس من حقّ أيّ أحدٍ أن يحمّل النحو ما لا يحتمل من وظيفته التي حُدّدت له لدى التّأسيس، كما أنْ ليس من حقّ أيٍّ من النّاس أن يحمّل البلاغة ما لا تحتمل من اشتغالها بالاستعارة والتشبيه وما في حكمهما من أدواتها، دون الذهاب بعيداً في تحليل الخطاب الأدبيّ، وهي سيرة نهضت بها علوم أدبيّة أخرى.

نقول ذلك على الرّغم من أنّ النحاة يعتقدون أنّ بعض الألفاظ يمكن أن تتحكّم قابليّة معناها لدلالتين في إعرابها، وذلك مثل قولهم: «هذا مندوبٌ شرْعاً»، فلفظ «شرعاً» يمكن إعرابُه على أنّه مفعول «لأجله إذا فُهم من المقام السببيّة (لأجل ندْب الشرع إليه)»[48]. كما يمكن أن يعربَ «نائباً عن المفعول المطلق إذا فُهِمَ منه بيان النوع (ندْباً شرعيّا)، أو منصوباً على نزْع الخافض إذا فُهِمَ منه الظّرفيّة (في الشرع)»[49].

والحقّ أنّ هذه المسألة هي من اللّطف والإشكال بحيث يصعب البتُّ فيها بحكمٍ قاطعٍ يكون قاعدة تحكمها، فيقع الاتّفاق بين النّاس من حولها. ذلك بأنّ قولنا، مثلاً: «الولدَ يلعبُ بالكرةَ» (الولد والكرة بفتح آخرهما، إمّا بتعمّد الخطإ على سبيل الطرافة، وإمّا جهْلاً بقواعد النحو) ينشأ عنه خطأٌ في اللّفظ وليس في المعنى الذي هو على الخطإ يُدرك أيّ عربيّ يسمع هذه الجملة أنّ المراد بذلك هو «الولدُ يلعبُ بالكُرَةِ»، ومن المستبعد أن ينصرف إدراكه إلى شيء آخر في هذا الكلام. لكنْ إذا قال قائل: «حيَّى الرّجل، التلميذ» (بالوقف على الاسمين دون إظهار إعرابهما)، فإنّ المعنى يضطرب ولا يستقيم أبداً: فهل الرجلُ هو الذي حيَّى الولدَ؟ أو الولدُ هو الذي حيّى الرجلَ؟ وإذن، فإنّ اللّحْن في أحد قصْد الغرضين، ينشأ عنه فساد واضطراب في المعنى حتماً، فيلتبس الأمر فيه على المتلقّي؛ ولذلك لابدّ من

إظهار إعراب الاسمين الاثنين حتّى يقعَ تمييز الفاعل من المفعول، لأنّ احتمال تأخّر الفاعل عن المفعول هنا، في هذا المثال، وارد جدّاً.

والحقّ أنّ هذا المثال الذي جيء به (هذا مندوبٌ شرْعا) هو من لغة الفقهاء، وهو لا يخلو من بعض الركاكة، ولا يجوز الاستشهادُ به، لأنّه ليس من الكلام الجائز به الاحتجاجُ. وهو يشبه قولهم في اللّغز النحويّ الشّهير:

إنَّ هندُ المْليحةُ الحسناءَ وأْيَ مَنْ أضمرتْ لخِلٍّ وفاءَ(50)!

غير أنّ مثل هذا المثال لا يمكن أن يكون بمثابة الاستثناء الذي يصحّح القاعدة، كما يقول الألمان. فالنحو يُعنَى بالشكل اللّفظيّ، وبآخره خصوصاً، فهو لا يعنيه أوّلُ اللفظ، ولا وسطُه، ولكنْ يعنيه آخرُه فقط، فيبحث في إعرابه وبنائه؛ من حيث نُلفي الصرف يُعنَى ببنية اللّفظ الدّاخليّة ووزنه، وتبدلاته وما يعتوره من قلب وحذف. وأمّا إن أُريدَ للنحوِ أن يُلاَصَ على العناية بمعاني الألفاظ، فليس عليه إلاّ أن يخرج من جلده، ويتنكّر لنفسه، ويرتديَ لباس الدّلاليّة (علم الدلالة) الذي هو علم قائم بنفسه، وهو غيرُ لباسِه.

وإذا كان النحو تتصادف، أحياناً، الوظيفة الإعرابيّة مع الوظيفة الدّلاليّة مثل قولنا: «قمت إجلالاً للعالِم» (كانت العلّة من وراء القيام هي إجلال العالِم وتقديره)، فإنّ عامّة أحوال الإعراب هي شكليّة، فالفاعل معياريّ الرفع، ولا يبحث أحدٌ عن معناه، وسواء علينا أكان حقيقيّاً أم مجازيّاً.

ونستخلص من بعض هذه التأمّلات أنّ وظيفة النحو تنتهي لدى الألفاظ، وأنّ وظيفة اللسانيّات تنتهي لدى الجُمل، في حين أنّ وظيفة التحليل البلاغيّ تنتهي باستكمال الأركان، كما يمثُل ذلك في أركان التشبيه الأربعة فيما لو تُمُثِّلَتْ هذه الأصناف الثلاثة النحويّة واللسانيّاتيّة والبلاغيّة –ولْنُضِفْ مثالاً آخرَ – في قوله:

تَرَى بَعَرَ الأَرْآمِ في عرَصاتِها   وقيعانِها، كأنّهُ حَبُّ فُلْفُلِ

1 - القراءة النحوية:

وتُستكمَل إجراءاتُها الإعرابيّةُ في مستوى قوله: «ترى بعرَ الأرآم» (فعْل، وفاعل مقدّر، ومفعول منصوب، ومضاف إليه مجرور). فإن طمَحَ هذا الكلام، من الوجهة النحويّة، إلى أكثرَ من ذلك طَلَبَ الجارّ والمجرورَ لتوضيح الجملة فيغتدي: «ترى بعر الأرْآم في عرصاتها»، مع أنّ الجارّ والمجرور ليْسا هما ما يطلبه النحو في نظريّة «الكلام المفيد» الذي استُكملتْ فائدته، في الحقيقة، لدى نهاية المفعول، وما أُضيف إليه.

2 - القراءة اللسانياتية:

وهي قراءة تنهض على التحليل الدّلاليّ والصوتيّ والتركيبيّ والأسلوبيّ والبِنَيويّ معاً، ولذلك قد لا تجتزئ اللّسانيّاتُ بالتوقّف لدى نهاية الجملة الأولى دون النّظر في مُشكّلاتها التركيبيّة المتراكبة معاً، فهي تَلتمس طلب المزيد والإمعان في هذا الطلب حتّى يغتديَ الكلامُ ليس مفيداً فحسْبُ، وليس سليماً من الوجهتين النحويّة والصرفيّة فحسب، ولكنّه مفيد واضح تامّ دالّ ذو مدلولٍ، منسوج نسْجاً سليماً؛ فيكون سعيُها، إذن، ممتدّاً إلى نهاية قوله:

ترى بعر الأَرْآم في عرَصاتها وقِيعانِها

فكأنّ الإجراء اللسانيّاتي يُلقي سؤالاً من نوع: وما ذا بعد رؤية الأرْآَم في عرصاتها؟ ألم يكن هناك مكان آخرُ تُرَى فيه؟ ثمّ كيف وقع تركيب الفعل مع الفعل، والاسم مع الاسم، وما العلّة في اصطناع النظام الفعليّ في هذه الجملة، دون النظام الاسميّ؟ وماذا كانت فائدتُه (وإن كنّا هنا نتجانف قليلاً أو كثيراً نحو علم المعاني)؛ وذلك على الرغم من أنّ النحو لا يُعْجزه أن يمتدّ سلطانه إلى ما بعد «الأرآم» امتداداً، فيجعلَ قوله: «في عرصاتها» متعلّقاً بقوله: «ترى»؛ فيكون تقديرُ الكلام مثلاً: «ترى في عرصاتها بعرَ الأرْآم». غير

أنّ كلّ ذلك ليس ضرورة أن يكون في إجراءاته التي تجتزئ، في الحقيقة، بالجملة المفيدة، بل أحياناً باللّفظة المفيدة، كقول قائل: «عفواً»، أو «مرحباً»، أو «شكراً»؛ فإنّ مثل هذه التعبيرات التي تقال في مواقع التلطّف واللياقة تكتفي في الحقيقة بنفسها، وهي مفيدة على مُثولِها فَرْدةً في الكلام. بيد أنّ النحو يتمحّل في ذلك بالْتماس الطّوائل في تِبيان الوظيفة الإعرابيّة لهذه العبارات التي وردتْ على لسان العرب فرْدةً، فأربكتْ القواعد التي قعّدها إرباكاً، فتراه يزعم في تقدير إعرابها المزاعم، وأنّ لها عواملَ محذوفةً تَعمل فيها فتنصبها، بحكم أنّ المنصوب لا بدّ له من عامل يعمَل فيه، وليس كالمرفوع الذي يأتي الرفعُ فيه أصلاً... ونحن نعجَبُ من هذه المحذوفات التي لم تنطق بها العرب اختياراً، فقدّرتْها النحاة اضطراراً!

وأمّا اللّسانيّات فإنّها تلتمس من بعد ذلك طبيعة التركيب الأسلوبيّ الذي قام على تتابُع قوله: «عرصاتِها»، و«قِيعانِها»، فكوّن تناغُما صوتيّاً أفضى إلى إيقاع داخليّ جميل. وكيف أنّ اللفظين المتتابعين كوّنا نغَماً صوتيّاً منسجماً: (ـتِهَا؛ ـنِهَا)؟ وكيف أنّه لم يقع نشازٌ في تتابُع هذا الكلام فدلّ أوّلُه على آخره، وآخرُه على أوّله؟ وكيف اتّفق في الدلالة التكثيريّة في طرَفَيْه الاثنين فكان جمعاً (عَرَصات+ها؛ قِيعان+ها)، ولم يكن فرْداً؟ وهلمّ جرّاً.

ولا يعني النحوَ ولا اللسانيّاتِ أن يذهبا إلى ما بعد ذلك في كلام هذا البيت... إلاّ أن يكون نحوُ الجُمل، فذاك حقل جديد في النحو برع فيه ابن هشام، ولكنّه غير متداوَلٍ إلاّ بين أكابر النحاة، وإنّما نتقصّد نحن إلى النحو الدارج الجاري تطبيقُه بين عامّة المتعلّمين، وحتّى الجامعيّين...

3 – جدلية البلاغية:

ويبدو أنّ البلاغة تتسلّط على تحليل الكلام، في مستوىً محدّد، أكثر من صِنْوَيْها النحوِ واللسانيّات، بحيث إنّها لا تستكمل إجراءاتِها التحليليَّةَ

القائمةَ على الْتماس ارتباط أوّلِ الكلام بآخره، وحقيقتِه بِمَجازه، إلاّ لدى الفراغ من تحليل المشبَّه به، والْتماس وجْه الشبَه فيه تقديراً، إذ غاب تصريحاً، وهو ما كان النحو نفسُه جاءهُ حين الْتمَس الفاعلَ في قوله: «ترى» تقديراً، لا تصريحاً أيضاً:

تَرى بعرَ الأرْآمِ – في عرَصاتها   وقيعانها – كأنّه حَبُّ فُلْفُلِ(51)

وشيء آخر في قراءة هذا البيت بالإجراءات الثلاثة، فإنّ القراءة القائمة على التحليل البلاغيّ التقليديّ الضيّق لا يعنيها كثيراً قوله: «في عرصاتها، وقيعانها» (وقد كنّا رأينا أنّ القراءة الأولى تتطلّع إلى اصطناع إجراء التّعليق فتجعل «في عرصاتها» متعلّقةً بقوله: «ترى»، ونضيف هنا أنّ (وقيعانها) يغتدي مجرّد عنصر تابعٍ لصاحبه، بحيث يجاريه في كلّ خصائصه الإعرابيّة، دون أن يضيف شيئاً في التحليل النحويّ الشكليّ)، ولذلك فإنّ الكلام، بالقياس إلى التحليل البلاغيّ التقليديّ، يستكمل كلّ عناصره إذا ورد على مثل هذا النحو: «ترى بعرَ الأرآم كأنّه حبُّ فلفل»، إذ كان تقدير الكلام بالأَسْلَبَة البلاغيّة: «كأنّ بعر الأرآم حبُّ فُلفل»، أو «مَثَل بَعَرِ الأرآم كمثل حَبّ الفلفل»، (وإن كنّا نعلم أنّ دلالة التنكير في البلاغة هي غير دلالة التعريف)... ذلك بأنّ الذي يعني البلاغةَ في كلّ ذلك هو أنّ «بعر» مشبَّهٌ، وأنّ الكاف («ك») أداةٌ للتشبيه، وأنّ «حَبّ فلفل» مشبَّه به، ووجْه الشبه محذوف ولكنّ القراءة البلاغيّة لا تجتزئ بذلك فِعْلَ النحو، بل هي تلتمس وراءَ ذلك، البحثَ في طبيعة هذا التشبيه: وهل كان طريفاً غيرَ مسبوق، أو ابتذلَه الاستعمال، وأبْلَتْه الأقلام؟ وهل كانت العَلاقة التشبيهيّةُ قائمةً على تشبيه محسوس بمحسوس، أو تشبيه مجرّد بمحسوس، أو تشبيه محسوس بمجرّد؟ وهل كان هذا التشبيه مجمَلاً أو مفصَّلاً أو بليغاً أو نحو ذلك؟ وهلمّ جرّاً...

ولو جئنا نبحث عمّا يماثل هذا الكلام في التطبيقات النحويّة لجرى

عليه ما جرى على هذا، فأركان التشبيه الأربعة في باب التشبيه كأنّها بمثابة الرفع والنصب والجر في الأسماء، والرفع والنصب والجزم في الأفعال (المضارعة)، أو كأنّها وجوه الإعراب المعروفة لدى المدرسيّين والتي لا تتغيّر ولا تتبدّل...

في حين أنّا لو جئنا نقرأ الصورة الفنّيّة في هذا البيت لكانت شأناً عجيباً قشيباً، فالبلاغة من حيث أسسُها التقليديّة هي مجموعة من الأدوات التي تتكرّر مع كلّ جمل معياريّة، وسواء علينا أكانت استعارةً أم مجازاً أم كناية أم تشبيهاً أم غير ذلك...

وعلى أنّا لا نريد أن نعرض للقراءة السيمائيّة التي هي ليست، هنا، من موضوع هذا التحليل.

ثالثاً. غياب النّظريّة البلاغيّة، المنهجيّة، قبل السكاكيّ:

إنّ أوّلَ كتاب أُلِّف للنّاس عن البلاغة بكيفيّة منهجيّة، في الثقافة العربيّة، هو ما كتبه الشاعر العالم الخليفة عبدالله بن المعتزّ بعنوان «كتاب البديع»، وكان ذلك في الربع الأخير من القرن الثالث للهجرة (وفي سنة 274 للهجرة تحديداً). ثمّ توالَى الاهتمام بحقل البلاغة، ولكنْ ليس بكيفيّة منهجيّة تؤسّس للنظريّة البلاغيّة وتحاول تطويرها وبلورتَها: إمّا انطلاقاً من تقاليد الذوق الأدبيّ العربيّ العامّ، وإمّا استعانةً بما تُرجم عن أرسطو إلى العربيّة. بل ظلّ عامّةُ العلماء من المتكلّمين والمفسّرين يعالجون المسألة البلاغيّة إمّا على هامش النحو، أو بالتوازي معه، مثل عبدالقاهر الجرجاني؛ وإمّا على هامش المسألة الإعجازيّة التي كلِف بها العلماء في القرنين الثالث والرابع للهجرة كلَفاً شديداً.

وإذاً، فعلى الرغم من اشتغال العلماء المسلمين بالظاهرة القرآنيّة، والاحتجاج لإعجازها، والذّهاب في ذلك كلَّ مَذْهب، والاشتغال أيضاً بشرح

الأشعار، وذلك انطلاقاً من الأدوات البلاغيّة التي أسّسوا بعضها، واستعاروا بعضها الآخَرَ من كتابات أرسطو، إلاّ أنّهم كثيراً ما كان يفوتهم وضْعُ الأدوات التي يتّخذونها وسائلَ للبرهنة والإقناع، وضْعاً منهجيّاً صارماً، قبل الشروع في إنجاز أعمالهم الكبيرة في حقل إعجاز القرآن، حتّى يكونَ القارئ على بيّنة ممّا يكتبون عن أثَر القرآن في تأسيس نظريّة البلاغة. وكأنّ أولئك العلماء، أحسن اللّه إليهم، كانوا مقتنعين بعمل ابن المعتزّ فلم يحاولوا أن يضيفوا إليه، وإن لم يُحيلوا عليه في كتاباتهم البلاغيّة، ليس إلاّ...

والحقّ أنّ ابن المعتزّ نفسَه لم يأتِ شيئاً كثيراً في كتابه البديع51، فهو ساق نصوصاً كثيرة رفيعة، كانت، في الحقيقة، أساس النصوص التطبيقيّة التي دار كثير منها، فيما بعد، في كتب البلاغة للمتأخرين. وكان عصره أقدمَ من أن يؤسّس لنظريّة البلاغة تأسيساً نظريّاً ما، فاجتزأ، في معظم الأطوار، بإيراد النصوص التطبيقيّة لأضرب البلاغة الثمانية عشر التي ذكرها. ولو جئنا نحصي مقدار كلامه، بالقياس إلى النصوص التي استشهد بها، لكان ربما أقلّ من العشر!

ولذلك لا نكاد نجد عبدالقاهر الجرجاني في أعماله الثلاثة الكبيرة: «أسرار البلاغة»، و«دلائل الإعجاز»، و«الرسالة الشافية»، يؤسّس، على الأقلّ، بمقدّمة نظريّة صريحة ومركّزة يتحدّث فيها عن نظريّة البلاغة، وأسُسها المعرفيّة، ومراميها الجماليّة. بل كان يتحدّث على نحو غير ممنهَجٍ، فيخلط النظريّة بالتطبيق قبل الانتهاء في كتابه «دلائل الإعجاز» إلى الحديث عن الظاهرة الإعجازيّة، ثمّ يعود إلى الحديث عن الأدوات النظريّة، في علم المعاني، ويطبّق عليها من خلال نصوص شعريّة غالباً ينهض بتحليلها...

ولم يأتِ عليّ بن عبد العزيز الجرجانيّ في مطلع كتاب «الوساطة بين المتنبي وخصومه» غير ذلك، حيث كتب أوراقاً يتحدّث فيها عن البديع

والاستعارة وطائفة أخرى من المفاهيم البلاغيّة، قبل أن ينزلق إلى تناوُل موضوع الوساطة، فلم يقدّم لها بجملة واحدة تعريفيّة، بلْهَ تنظيريّة، وإنّما كان يعمد إلى معالجة ذلك تطبيقاً، ملتمِسَهُ في أبيات يستشهد بها للشعراء[52].

وإذا كان «دلائل الإعجاز» مفيداً جدّاً في الثقافة البلاغيّة، فإنّه مزعجٌ للقارئ الجامعيّ على عهدنا هذا، لأنّه لا يكاد يظفر بالخيط المنهجيّ الرابط الذي ينسج منه الجرجانيّ مَأَدَّةَ كتابِه... فلَكأنّ أولئك العلماءَ كان في أذهانهم أنّهم إنّما يكتبون للعلماء أيضاً وحدَهم، وأنّ العلماء في مظنّة من معرفة الأسس النظريّة التي تتأسّس عليها التطبيقاتُ التي كانوا يُجْرُونها على الآيات القرآنيّة بمقارنتها بأجمل الأشعار العربيّة، للانتهاء إلى أنّ القرآن هو الأجملُ والأروع!... أو الخروج عن الآيات القرآنيّة للاشتغال بمتابعة أجمل النصوص الشعريّة وأشهرِها على عهودهم، لمحاولة تحليلها، أو التعليق عليها، على الأصحّ.

وإذاً، فكثيراً ما كان يفوت الإعجازيّين أن يعرّفوا البلاغة التي هي النّظريّة الأمّ، ويعمِدوا إلى تعريف مكوِّناتها مثل الاستعارة بأنواعها، والمجاز بضروبه، والكناية، ثمّ البديع بكلّ محسّناته الشكليّة... قبل الانطلاق إلى تحليل النصوص القرآنيّة المعجزةِ النّظم، الطّافحةِ البيانِ...

وإنّا لا ندري كيف يمكن فهْم تلك التحليلات في غياب الحديث عن التّأسيس النظريّ الذي تقوم عليه؟ ولعلّ من أجل ذلك اختلفت الرُّؤى لدى الإعجازيّين، على الرغم من اتّفاق الإجراءات، إلى نظريّة الإعجاز، لأنّ المنطلَق لم يكن موحّداً لديهم... بل إنّا ألفينا الجاحظ، وهو من أقدم من تناول نظريّة البلاغة في كتابه «البيان والتّبيين»، (وقد تبنّى عبد اللّه بن المعتزّ بعض مصطلحاته) هو الذي يحاول أن يورد تعريفاتٍ للبلاغة انطلاقاً من ثقافات أهل الغرب والشرق الأقصى معاً، فعمَد إلى إيراد تعريفات الروم والفُرس

والإغريق والهنود للبلاغة، وإن لم يكن ما أورد مندرجاً في صنِف التعريفات النّظريّة الدقيقة على كلّ حال[53].

وقد عُدْنا نحن إلى الكتب الثلاثة التي ألّفها عبد القاهر الجرجاني، والتي يشيع بين النّاس أنّها، انطلاقاً من عناوينها (وخصوصاً عنوانَيْ: «أسرار البلاغة»، و«دلائل الإعجاز») أنّها تتناول القضيّة الإعجازيّة، فلم نجد الجرجاني يتناول هذه القضيّة تناوُلاً صميماً إلاّ في رسالة صغيرة كتبها بعنوان: «الرسالة الشافية». في حين أنّه في كتابيْه الكبيريْن المشهورين لم يتناول فيهما الإعجاز، في رأينا نحن على الأقلّ، تناوُلاً منهجيّاً، انطلاقاً من التحليلات البلاغيّة (ولا حتّى في كتابه الذي عنوانُه: «دلائل الإعجاز»)؛ إذ لم يكد يعرض لذلك إلاّ في قسم صغير من هذا الكتاب، بل كان يُعْنِت نفسه، ما وراء ذلك، أشدّ الإعنات في قراءة الشعر، ومحاولة تِبْيان خصائصه الفنّيّة والجماليّة. والحقّ أنّ الجرجانيّ نحويّ كبير، ولغويّ عبقريّ، ولكنّ جهده في البلاغة قد يكون أقلّ ممّا هو شائع بين النّاس، على الرّغم من أنّه كثيراً ما كان يتوقّف لدى بعض الاستعارات والكنايات، إلاّ أنّه أهمل الجانب النّظريّ فلا يمكن أن نَعُدّه، نحن على الأقلّ، من أجل ذلك، بلاغيّاً كبيراً إلاّ في التطبيقات التي أوردها من حول أبيات شعريّة شاردة. ولنخالفْ في ذلك جميعَ عباد اللّه، ولا نلتمس منهم إلاّ أن يعودوا إلى قراءة الجرجانيّ قراءة نحويّة ليجدوه أحد أكبر عمالقة هذا العلم على الإطلاق، أمّا البلاغة فكان لا ينطلق منها ليدرسَ قضيّة من قضاياها، حتّى يتجانفَ عنها إلى حقل النحو، تخصُّصِه الأوّل.

وإنّ الذي ينطلق من عنوان كتابه الآنف الذكر (دلائل الإعجاز)، يدرك لأوّل وهلة أنّ الرجل إنّما كان يرمي إلى إثبات الإعجاز للنّصّ القرآني، كما كان سبقه إلى ذلك: الجاحظُ، والرُّمَّانيّ، والخطّابيّ، والباقِلاّني الذي أفاد من الجهود التنظيريّة للبلاغة، وخصوصاً «البيان»، فأورد ما كان أورد الرّمّاني

من الأبواب العشرة التي كانت متداولة عن هذا العلم، دون أن يزيد عليها، أو ينقص منها شيئاً. وأكثر من ذلك لم يُحل عليه صراحة[54]، وأسوأ من كلّ ذلك أنّه جاء بالآيات نفسِها التي مثّل بها الرماني فأوردها الباقلاّني. وزاد عليه بعض الأبواب، وسَوَاؤُهُم، ولكنّه لم يأتِ من ذلك إلاّ شيئاً قليلاً، وذهب جلّ جهدِهِ في استطرادات لا حدودَ لها عن النحو والمعاني، وعن قليل من البيان الذي أفرد له كتابه الآخر: «أسرار البلاغة».

وإذا كان السكّاكيّ هو أيضاً أهدر أكثر من نصف حجم الكتاب في الاشتغال بالنحو والصّرف، وهما حقلان كانا مطروقين لدى العلماء بكثرة قبله، فإنّه تفوّق منهجيّاً ومعرفيّاً، على مَن سبقوه، بأنْ عقد القسمَ الأخير من كتابه «مفتاح العلوم» لعلمَي المعاني والبيان. ولولا ذلك لَمَا التفتَ أحدٌ إلى السكاكيّ، ولظلّ كأيّ نحويّ وسَطٍ !

وقد ذهب شوقي ضيف في الفصل الذي وقَفَه على الجرجاني في كتابه «البلاغة تطوّر وتاريخ» إلى أنّ عبدالقاهر هو واضعُ نظريّتي المعاني والبيان، ونحن لا نختلف معه اختلافاً جذريّاً في هذا الحكم، فقد كان ابن المعتزّ سبق عبد القاهر إلى تأسيس علم البديع، والعلاّمة شوقي ضيف نفسه يُقرّ ذلك ويذكره، حين ألّف ابن المعتز كتابه سنة 274 للهجرة. ويبدو أنّه ربما كان ثانيَ اثنين يتناول إعجاز القرآن كما نفهم ذلك من بعض النّصوص المنسوبة إليه، والتي تناقلتْها بعض كتب التراث. فقد نقل الحصري نصّاً له في إعجاز القرآن جاء في بعضه:

«وفضْلُ القرآن على سائر الكلام معروفٌ غيرُ مجهول، وظاهرٌ غيرُ خفيّ؛ يشهد بذلك عجْزُ المتعاطين، ووهن المتكلّفين، وتحيّر الكذّابين. وهو المبلّغ الذي لا يُملّ، والجديد الذي لا يَخْلُقُ، والحقّ الصادع، والنور الساطع، والمْاحي لظلم الضّلال، ولسان الصدق النّافي للكذب (...). إن أوجز كان كافيا، وإن أكثر كان مذكّراً، وإن أومأ كان مُقنعاً، وإن أطال كان مُفْهماً، وإن

أمَرَ فناصحاً، وإن حكم فعادلاً، وإن أخبر فصادقاً، وإن بيّن فشافياً، سهلٌ على المفهم، صعبٌ على المتعاطِي...»[55].

غير أنّ ابن المعتزّ كان شاعراً وأديباً، ولم يكن مفكّراً منظّراً، ولعلّ ذلك يبدو في كيفيّة معالجته لمفهوم البيان الذي برع في وصفه، وأقصر في تعريفه[56]، من حيث عمَد الرمّاني إلى تعريف البيان بتقسيمه أربعة أقسام، وتقسيم الكلام كلّه، من الوجهة البلاغيّة، قسمين اثنين.[57].

في حين أنّا نجد أبا الحسن الرمّانيّ هو الذي يضع لأوّل مرّة أسس علم البيان بذكْر عشرة أبوابٍ منه، هي الغالبة في الذكْر، في الكتب التي جاءتْ بعده[58]، ومنها كتاب «إعجاز القرآن» للباقلاني الذي نقل الأبواب العشرة بحذافيرها كما ذكرْنا في هذا البحث. والحقّ أنّ الباقلاّني نفسه عرض للبديع في كتابه المذكور آنفاً، ولكنْ تطبيقاً لا تنظيراً على كلّ حال. كما نختلف مع شوقي ضيف أيضاً في عدّ ما كتبه الجرجاني، جملة وتفصيلاً، من الكتابات التي كُتبت عن إعجاز القرآن، إلى درجة أنّه يذهب مع الجرجاني في قوله: «إنّ هذا الوصف (الإعجاز) ينبغي أن يكون وصْفاً قد تجدّد بالقرآن، ولم يوجدْ في غيره، ولم يُعرف قبل نزوله...»[59]؛ وأنّ عبدالقاهر أعْنت نفسَه في البرهنة البلاغيّة والفنّيّة على إعجازيّة القرآن انطلاقاً من نصه العظيم[60]. فقد اشتغل الجرجاني، في الحقيقة، بالتنظير للبلاغة النحويّة، أو للنحو البلاغيّ، أكثر مما توقّف، توقّفاً منهجيّاً، كفعل الرمّانيّ والخطّابي، وأكثر منهما الباقلاني، مثلا، لدى القضيّة الإعجازيّة، فقد كان عبد القاهر لا يكاد يطرُقها حتّى يتجانفَ عنها إلى صميم القضايا البلاغيّة والنحويّة خصوصاً.

ونختلف مع الدكتور شوقي ضيف، تارة أخرى، في تدقيقه لتصنيف كتابَيْ عبدالقاهر الجرجاني الذي كتب عنهما وعن مؤلّفهما قائلاً: «إذ استطاع [الجرجاني] أن يضع نظريّتيْ علمَيِ المعاني والبيان وضعاً دقيقاً،

أمّا النظريّة الأولى فخصّ بعرْضها وتفصيلها كتابه «دلائل الإعجاز»، وأمّا النظريّة الثانية فخصّ بها وبمباحثها كتابه «أسرار البلاغة»[61].

فلكأنّ الدكتور شوقي ضيف كان يتحدّث عن التقسيم الذي كان يجب أن يكون، لا عن التقسيم الكائن بالفعل؛ ذلك بأنّ كتاب «دلائل الإعجاز» لا يتناول علم المعاني وحدَه، بل ألفينا الجرجاني يتناول فيه المجاز والتشبيه والاستعارة والكناية، تناوُلاً بلغ حدّ الإفراط. وقد عدنا إلى هذا الكتاب فألفينا الجرجاني يتناول البيان في زهاء ستّة عشر فصلاً. وفي كلّ فصل من هذه الفصول الستّة عشر كان الجرجاني يعرض بتفصيل للاستعارة والتشبيه والمجاز والكناية، وكأنّها هي موضوع كتابه، أصلاً. في حين أنّ الكتاب الثاني، وهو «أسرار البلاغة» وقَفه، حقّاً، على موضوع «علم البيان».

إنّ الذي حيّرنا أنّه كيف لم يلحَنْ عبدُ القاهر الجرجانيّ إلى أنّ موضوع كتابه «دلائل الإعجاز» كان هو البرهَنةَ على إعجازيّة النّصّ القرآنيّ العظيم، كما هو مفهوم من عنوان الكتاب، فكيف لم يخصّص لذلك إلاّ قليلاً من الفصول فيه لم تجاوز ستّة عشرَ من بين عشرات الفصول التي وقفها على النحو والمعاني والبيان[62]؟

فالذي نتساءل عنه هو: لِمَ لَمْ يحلّل الشيخ عدداً كثيراً أو قليلاً من الآيات القرآنيّة ليستدلّ من خلال تحليلها على إعجازيّة القرآن، أي من نصّ القرآن نفسِه؟ وما منَعه أن يأتيَ ذلك وهو البارع الذي لا يُشكّ في قدرته العقليّة والمعرفيّة؟ ولِمَ، إذاً، وقف جلّ جهده على النصوص الدنيويّة، فترك المقدّس، إلى سواه؟ وهلا، حينئذ، غيّر عنوان كتابه، فاختار له «نظريّة النظم في الكلام» مثلاً، فلا يكون عليه لوْمٌ ولا تثريبٌ؟

إنّا لَنعلم أنّ أحداً لم يعترض على الشيخ هذا الاعتراض فيما اطّلعْنا عليه، ولكنّ اعتراضنا يظلّ قائماً لأنّا بنَيْناه على رصْدنا لِما ورد في كتاب «دلائل الإعجاز». وإذن، فإمّا كان يقع تغيير عنوان الكتاب، وإمّا كان يقع

تغيير مضمونِ هذا الكتاب، ليتلاءم مع العنوان. وكيف يستحيل ما كان في العنوان أصلاً، إلى مجرّد فرع في صلب الكتاب؟ ثمّ من قال إنّ اللّفظ وحدَه هو الذي يصنع جماليّة الكلام؟ كما أنّ مَن قال: إنّ المعنى وحده هو الذي يتأتّى منه ذلك؟ فمسألة اللّفظ والمعنى التي استهلكت وقتاً كبيراً من جهد العلماء المسلمين في القرون الخالية هي، في نهاية الأمر، زوبعةٌ في فنجان! فلا معنى ينهض في الإدراك، ويتلقّاه الذوق، دون أن يكون مُجلّىً في ألفاظ جميلة تليق بشأنه، ولا ألفاظَ يمكن أن تقوم في الذهن بمعزل عن المعاني. ولا يجوز لأيّ كلام دالّ يتخاطب به النّاس إلاّ في شبكة من التركيب. وقد كان الجاحظ تعصّب لنظريّة النسج، فجعل المعانِيَ مجرّد أحلاسٍ مطروحة في الطريق، «وإنّما الشأن في إقامة الوزن (والشيخ يتحدّث هنا عن الشعر)، وتخيُّر اللّفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحّة الطّبْع، وجودة السّبْك، فإنّما الشعر صناعةٌ، وضرْب من النسج، وجنس من التصوير»[(63)]؛ وتعصّب الجرجاني لنظريّة المعنى فجعل الألفاظ مجرّد أدواتٍ لا تحيا إلاّ في التركيب، وبالتركيب، أو ما يطلق عليه «النّظم»...

ونحن نعتقد أنْ لا أحدَ يختلف مع هذا ولا مع ذاك، لأنّ النسج الذي تحدّث عنه الجاحظ في كتاب «الحيوان» هو في الحقيقة «النّظم» الذي يتحدّث عنه الجرجانيّ؛ أم كان النظم قادراً على أن يوجَد خارج ألفاظ اللّغة فيمثّلُ في الوجود عدَماً؟ فكما أنّ الألفاظ وحدها ليست بقادرة على صنع نصّ عظيم، فإنّ المعاني المطروحة في الطريق، على حدّ تعبير الجاحظ[(64)]، مما يقوم وحده بمعزل عن نسْجٍ أسلوبيّ تُجلَّى فيه... فالمسألة تنهض على مكوّنين اثنين، في نسْج الكلام، لا يمكن أن يمثل أحدُهما بمعزل عن الآخر. ورأينا عبد القاهر نفسَه يُقرّ في بعض كتاباته بأنّ ما ألحّ عليه في مسألةِ أنّ اللّفظ وحدَه لا يقيم نسج الكلام، ولكن لابدّ له من أن ينتظم في جمل من هذا الكلام، ليس إلاّ وجهاً من الافتراض، ولم يقل به أحد بعينه؛ وذلك حين يقرّر: «واعلم أنّ هذه الفصول التي قدّمتها وإن كانت قضايا لا يكاد يخالف فيها

مَن به طِرْقٌ، فإنّه قد ذكَر الأمرُ المتّفَقُ عليه، ليُبنَى عليه المختلَفُ فيه. هذا وربّ وفاقٍ مِن مُوافقٍ قد بقيَتْ عليه زياداتٌ أغفَلَ النّظر فيها، وضُروبٌ من التلخيص والتهذيب لم يبحث عن أوائلها وثوانيها، وطريقة في العبارة عن المغزى في تلك الموافقة لم يمهّدها، ودقيقة في الكشف عن الحجّة على مُخالف، لو عرض من المتكلّفين، لم يجدها؛ حتّى تراه يُطلق في عُرض كلامه ما برز منه وِفاقاً في معرض خلاف، ويُعطيك إنكاراً وقد همّ باعتراف»[65].

فالجرجاني يعترف هنا بأنّ بعض هذه القضايا التي كان يطرحها ويلحّ عليها لم تكن جديدة في كتابته، ولا حتّى كان النّاس يختلفون من حولها، وإنّما الذي حمله على ذلك أنّه يفترض وجود اختلاف ليبنيَ عليه تقرير المسائل من أجل البلورة والإقناع.

والحقّ أنّ الحداثيّين على عهدنا هذا ينظرون إلى مسألة اللّفظ والمعنى من منظور النسج اللّغويّ الخالص، أكثر من منظور المعنى؛ فالنّصّ القرآنيّ أخبر عن غيب صحيح، وتنبّأ بأحداث وقعت بالفعل المشاهَد، والحدَث المعايَن، بعد أن كان تنبّأَ ببضع سنين والنّاس يشهدون: مثل الفتح، ومثل ما يمكن أن نطلق عليه «المسألة الرّوميّة»[66]، وغيرهما من أحداث الإخبار بالغيب... ويضاف إلى الإخبار الصادق بالغيب، أنّ القرآن نسْج لغويّ عديم المثال، وهو ذو بنيةٍ إيقاعيّة ليس لها من نظير، وهو من أجل ذلك مُعْجزٌ في نسْجه إذْ لا مثيلَ له من الكلام، لا في العربيّة ولا في أيّ لغة أخرى في العالم؛ فقد عرف النّاس على عهدنا هذا أروع الآداب العالميّة وأجملَها نصوصاً بفضل جهود الترجمة من اللّغات إلى اللّغات الأخرى، كما يعرفون نصوص التوراة والإنجيل فلم يعرفوا نصّاً في مستوى بلاغة هذا القرآن... على الرغم من أنّ العلماء المسلمين المعاصرين لم يحاولوا أن يعرّفوا بهذه المسألة، وأن يبلّغوها للأمم الأخرى... ولو أفلحوا في ذلك لافترضْنا أنّ العالَم كان سيَعُمُّه الإسلام... فالتحدّي الإعجازيّ الذي رمى القرآن به قريشاً عن أن تأتِيَ بسورة من مثله، لم ينهض فقط على نحويّة النظم، فيما يصرّ عليه

عبد القاهر، ولكن على شبكة ضخمة ومثيرة وجديدة معاً، من المعالم الجماليّة والفنّيّة والأسلوبيّة والإيقاعيّة والغيبيّة، فعجّزهم عن أن يأتوا بسورة من مثله ولو كان بعضُهم لبعض ظهيراً.

ومن عجبٍ أن لا يُقرّ الجرجانيّ بما نبِهَ إليه الرمّانيّ قبله، وهو ما كان يطلق عليه «الفواصل»[67]، وهو المفهوم الذي نطلق عليه نحن مصطلح: «الإيقاع»، وأنّ كلّ سورة، أو كلّ مجموعة من السور المتتابعة (مثل الإسراء، والكهف، ومريم، وطه، مثلا) تتخذ لها بنية إيقاعيّة مخصوصة تمضي عليها في نسْجٍ عبقريّ عظيمٍ يمثّل جبروت البيان، وسلطان البلاغة في إعجازيّة تجلّيها حقّاً. لأنّ نسْجَ القرآن لم يمثُل شعراً كما كان العرب يشعُرون، ولم يمثُلْ سجعاً كسجع الكهّان وحكماء الخطباء (قُسّ بن ساعدة مثلا) كما كانوا يسجعون، ولكنّه نزل في نسْج جديدٍ فيه شعريّة طافحة ولكنّه ليس بشعر، وفيه نثريّة بادية، ولكنّها ليست أسجاعاً ولا كلاماً مبثوثاً أَرسالاً أرسالاً؛ ولكنّه نزل في إيقاع آسِرٍ، واصطنع لغة في أغلبها مفهومة لدى عامّة العرب، ولكنّها ممتنعة عن أن يؤتَى بمثلها، لأنّها ليستْ لغةً واردة في ألفاظ طائرة، ولكنّها منسوجة في نسوج عبقريّاتٍ حِسان...

ذلك بأنّ الجرجاني يرفض أن يكون الإيقاع، أو الفواصل في نهايات الآيِ، من مكوّنات جماليّة الإعجاز، لأنّه كان يرى ذلك بأنّه «ليس بأكثرَ من التعويل على مراعاة وزن، وإنّما الفواصل في الآي، كالقوافي في الشعر. وقد علمنا اقتدارهم على القوافي، كيف هو؟ فلو لم يكن التّحدّي إلاّ إلى فصول من الكلام يكون لها أواخرُ أشباه القوافي، لم يُعوزهم ذلك، ولم يتعذّر عليهم»[68].

ونحن، وإن كنّا نتّفق معه في أنّ الإيقاع الذي يسِم نهايات الآي ليس هو المكوّن المركزيّ في عمليّة الإعجاز القرآنيّ، فإنّنا نقول أيضا: إنّ القافية في الشعر ليست هي المكوّن المركزي في جماليّته، وإلاّ اغتدى كلُّ مجرّدِ نظْم

(ليس بمفهوم المتكلّمين، ولكن بمفهوم النّقّاد)، شعراً! وإذن، فيجب أن يظلّ الإيقاع الذي يَسِمِ أواخرَ الآيات ركنا مركزيّاً في جماليّة النّسْج القرآنيّ، ومن ثَمَّ في إعجازيّته. وأمّا ما يزعم الشيخ من أنّ هذا الإيقاع بمثابة القوافي في الشعر (ليس بأكثر من التعويل على مراعاة وزن)، فإنّ هذا الحكم يفتقر إلى بَرْهنة دامغة لكي يقع عليه الاتّفاق؛ ذلك بأنّ الإيقاعات القرآنيّة الآسرة لا تنهض على وزنٍ عروضيّ، كما هو معروف بين الناس:

فالأُولى، أنّ القرآن لا يزِن آياته، بالميزان العروضيّ الصارم، وإنّما يجد المتلقّي في ذلك مندوحةً من الاسترسال مع انسياب نصوص الآي انسياباً آسراً، بحيث إنّ كلّ آية، أو كلّ تشكيلة إيقاعيّة في الآية القرآنيّة، تتّخذ لها نفَساً معيّناً على نحو يطول طوراً، ويقصر طوراً، ولكنّه ينتهي إلى نهاية تتماثل مع الإيقاعة التي سبقتها، والإيقاعة التي تلحقها. خذ لذلك مثلاً البنية الإيقاعيّة التي تحكم سورة الأحزاب، تجدْ فواصلَ آيها تنتهي بإيقاع، يكثر في البنية الإيقاعيّة القرآنيّة العامّة، هو ?حكيماً؛ خبيراً؛ وكيلاً؛ السبيلَ[69]؛ رحيماً؛ مسطوراً؛ غليظاً؛ أليماً؛ بصيراً؛ الظُّنونا؛ شديداً?، إلخ.

والثانية، أنّ الإيقاع المكوِّن لخواتم الآياتِ لا ينهض على قواعد السجع التي تتكوّن من تشكُّل حرفين اثنين تنتهي بهما آيتان متتابعتان، ولكنّه يتحلّل من ذلك التكلّف فيتّخذ المماثلة الصوتيّة له نسْجاً كما يمكن أن نلاحظ في نهايات هذه الآيات، من سورة الكهف، مثلاً: ?مُرتَفَقاً؛ زرْعاً؛ نَهَراً؛ نَفَراً؛ أبَداً؛ منقَلَباً؛ رجُلاً؛ أحَداً؛ ولَداً؛ زَلَقاً؛ طلَباً...؟ إلخ[70].

والأخرى، أنّ في النّصّ القرآنيّ شيئاً مَهيباً وقوراً، آسِراً ساحراً، تقشعرّ له جلود الذي يتذوّقون البلاغة العربيّة، وتنشرح له صدورهم: ليس هو من قَبِيل المعنى، ولا هو من قبيل اللّفظ ، ولا هو أيضاً من قبيل النّسْج فقط؛ ولكنّه من قَبيل هذه الطّلاوة التي تحلّي آياتِه فتجعلك تغيب في عالمها الرّوحيّ فتنسَى نفسَك، وتنزلق إلى وضْع لا تجده وأنت تستمع لأيّ كلام

آخر، مهما يعلُ شأنُه في الفصاحة والبيان. فالمسألة لا تكمُن فيما يطلق عليه الشيخ وأصحابُه من الأشاعرة «النّظم» وحدَه، ولكن فيما وراء ذلك من البيان القرآنيّ العبقريّ، وفيما أثناء ذلك من السرّ الإلهيّ اللّطيف...

لقد ظلّ الشيخ الجرجاني في النسبة العالية من كتابه «دلائل الإعجاز» يتحدّث عن أنّ البلاغة ليستْ ألفاظاً، ولكنّها نظم!... وأنّ النظم ليس «إلاّ أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانيه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نُهجتْ فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رُسِمتْ لك فلا تُخلّ بشيء منها»(71). ولم يطبّق الشيخ على النّصّ القرآنيّ من ذلك إلاّ شيئاً قليلاً، وذلك بالقياس إلى كثرة النصوص الأدبيّة، أو الدنيويّة، التي عرض لها في كتابه، وتوقّف لديها طويلاً...

لقد غالَى الجرجانيّ في حديثه عن البلاغة والنظام النحويّ، مقابل إخلاله بالتحليل الإعجازيّ للقرآن العظيم، فأعاد كلّ شيء إلى «علم النحو»؛ وكأنّ نسْج الكلام في مستوياته الأدبيّة الرّفيعة لا يعدو كونَه فِعلاً وفاعلاً ومفعولاً، كما يعبّر عن بعض ذلك بتصريف استعمالات «زيد منطلق، وزيد المنطلق، والمنطلق زيد، فيكون لك في كلّ واحد من هذه الأحوال غرض واحد، وفائدة لا تكون في الباقي...»(72)، وهلمّ جرّا من هذه الملاحظات النحويّة البسيطة...

وكان الجرجاني ذكر هذا التصريف من نسج الجُمَل مفصّلاً قبل ذلك حين قرّر حتميّة الاختلاف بين الجمل الآتية في قصديّة الباثّ: «زيد منطلق، وزيد ينطلق، وينطلق زيد، ومنطلق زيد، وزيد المنطلق، والمنطلق زيد، وزيد هو المنطلق، وزيد هو منطلق»(73). والمثال الأخير من الركاكة الأسلوبيّة بمكان، فلم يرد مثلُه في نصّ أدبيّ رفيع، فكأنّه من لغة النحاة وحدَهم، ولعلّه من تأثير اللّغة الفارسيّة، كاللّغات الأوربيّة، التي تصطنع «هو» بين المبتدإ والخبر!

إنّ النّاس قد لا يختلفون في أنّ الإعجاز القرآنيّ الذي اشتغل به عددٌ

جَمّ من العلماء في القرون الأولى، لا يمكن أن يُستدَلّ عليه إلاّ بعلوم البلاغة وأدواتها التي غايتُها الكشفُ عن المكوّنات الجماليّة في الكلام، وكان من الأَوْلى وضْع كُتُبٍ في علم البلاغة، منعزلة عن الاشتغال بالظّاهرة الإعجازيّة. لكنّ ذلك لم يحدث. وكان على قارئ التراث البلاغيّ أن يلهث وراء المكتوبات الكثيرة المنبثّة المشتّتَةِ، هنا وهناك، من كتب معيّنة من أجل أن يتّخذ لنفسه تصوُّراً ما عن هذا العلم، لكي يستطيعَ فهْم ما كانوا يكتبون، حتّى جاء السكاكيّ، فجمع أطرافه، وبوّب عناصره، ورتّب قواعده، فصار الواحد من الناس إذا أراد أن يعرف شيئاً عن الاستعارة عاد إلى السكاكيّ، كما أنّه إذا أراد أن يعرف شيئاً عن قاعدة التعجب أو اشتغال العامل عن المعمول، عاد إلى كتاب في النحو، حذوَ النعل بالنعل.

رابعاً. التأسيسات التعليميّة الكبرى للبلاغة:

وشيئاً فشيئاً، وتأسيساً على ما ورد في الكتب البلاغيّة بعد السكاكيّ، أمسى مفهوم «البلاغة» في المصطلحات المدرسيّة، أو التعليميّة، يعني ثلاثة حقول أسلوبيّة كبرى هي المعاني، والبيان، والبديع.

ومِمّا نُسج على هذا المنوال في القرن العشرين عن حقل البلاغة ما كتبه الأساتذة: أحمد مصطفى المراغي تحت عنوان: «علوم البلاغة»، وعلي الجارم –ومصطفى أمين بعنوان: «البلاغة الواضحة»، حيث إنّهم أقاموا عمَلَيْهم على تقسيمات السكاكيّ. ولكنْ على القيمة الكبيرة لذينك العمَلَيْنِ، من الوجهة المدرسيّة أو التعليميّة، إلاّ أنّهم ، بحكم مدرسيّة ما كتبوا، لم يزيدوا فيهما عمّا كان جاء به عمالقة البلاغيّين الإعجازيّين، خصوصاً، فكانوا يأتون بالأمثلة نفسِها التي كان جاء بها أولئك، غالباً، مع تسجيل تقديرنا العظيم لهم وقد تعلّمنا منهم كثيراً قبل أن نُلمّ على الرمّاني والخطّابيّ والباقلاني والجرجاني والزمخشريّ والسكاكيّ(74).

وعلى أنّ جهدهم التعليميّ كان لا مناصَ منه للمتعلّمين في مستويات معيّنة ليُلمّوا بأوّليّات البلاغة وأُسُسِها، لكي ينطلقوا إلى التعمّق والتخصُّص إن شاءوا من بعد ذلك.

ولعلّ أوّل من نظّر لهذا التّأسيسِ البلاغيّ، تأسيساً منهجيّاً، أن يكون سراج الدين أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر بن عليّ السكّاكيّ (555-626). فقد كان السكاكيّ ملمّا إلماماً عميقاً بالمنطق، وربما يكون هذا العلم هو الذي ظَاهَرهُ على التفريعات الدّقيقة وهو يصقل أسس علم البلاغة بفروعه الثلاثة، صقلاً نهائيّاً.

وعلى أنّا كثيراً ما نقرأ تثريباً قاسياً على السكاكيّ بأنّه عقّد البلاغة بتقعيد قواعدها، وتفريع ضوابطها، حتّى أمستْ طلاسمَ لا يُقْبِل عليها الذوق، ولا ترتاح لها النّفس؛ فهو بذلك أفسد الذّوق الأدبيّ العام، وكأنّ العلم أمسى أدباً. وكأنّ من خصائص العلم أن لا يكون معقّداً ومعسَّراً. وكأنّ المنطق مجرّد قصيدة من الشعر تُلقَى فيستمتع النّاس بها...

وإنّا نجتزئ من هذه الأحكام القاسية على الرجل بما كتب ناقد معاصر كبير، هو العلاّمة شوقي ضيف، إذ يقول: «ومما لا ريب فيه أنّ السكاكيّ أفسد مبحث التشبيه بما وضع فيه من هذه الأقسام الكثيرة التي تحوّلتْ به إلى مجموعة كبيرة من الأرقام، وهي أرقام لا تفيد شيئاً في تربية الذوق إلاّ ضروباً من التعقيد والتصعيب، وكأنّنا بإزاء مسائل هندسيّة عسيرة الحلّ، وهي مسائل جلب فيها غيرَ قليلٍ من اصطلاحات المناطقة والمتكلّمين. وكان حريّاً به أن يقتديَ بعبد القاهر في تحليلاته البارعة للتشبيهات المختلفة، دون محاولة هذا الحصر العقليّ الدّقيق. وكأنّما لم تعُد المسألة عنده محاولة تفهّم أساليب التشبيهِ والوقوف على قيمها البلاغيّة، بل أصبحتْ مسألة وضع القواعد والاصطلاحات والتقسيمات»[75].

والحق أنّ شوقي ضيف يجيب عن اعتراضه، ويعتذر لتثريبِهِ عليه،

حين استدرك أنّ السكاكي «كأنّما لم تعُد المسألة عنده محاولة تفهّم أساليب التشبيهِ والوقوف على قيمها البلاغيّة، بل أصبحتْ مسألة وضْع القواعد والاصطلاحات والتقسيمات»، فإنْ هو، إذاً، إلاّ ذاك!...

ومع ذلك، فإنّا نودّ أن نناقش رأي الدكتور شوقي ضيف القاسي في السكاكيّ، والمتجاوِز في الجرجانيّ، فنقول:

1. إنّا لا نتّفق مع الشيخ في أنّ تحليلات عبد القاهر، هي تحليلات بارعة للتشبيهات التي عرض لها؛ فقد كان يغلب على الرجل، في بعض المواقف، اللّغة التعليميّة، فلا يكاد يمتع بلغته إلاّ حين يتمثّل أسلوب الجاحظ فينسج على بعض منواله، وخصوصاً في اصطناع «أفعل التفضيل». وقد رأينا، في بعض هذا البحث، الفرْق بين تحليل الرمّانيّ للاستعارة الواردة في قوله تعالى: ﴿ واشْتَعلَ الرأسُ شيباً ﴾[76]، وتحليل الجرجانيّ لها. وإن كنّا ألفينا عبد القاهر يتوقّف لدى هذه الاستعارة القرآنيّة من بعد ذلك في أكثر من مناسبة، ويبدو أنّه وقع في بعض الأطوار تحت طائلة السهو لافتقار عمله إلى منهجيّة صارمة تجنّبه التّكرار، وإلاّ فما علّة تكراره الاستشهاد بهذه الآية خمس مرّاتٍ، لغاية واحدة[77]؟

2. إنّ ما يذهب إليه شوقي ضيف من تحبيذهِ إتيانَ السكاكيّ ما كان أتى عبدالقاهر الجرجاني من قبْله، فيمضي في طريقه، ويسير على نهجه: لم يكن السكاكيّ، في الحقيقة يريده، وما كان له من الجاهلين. ولو اقتنع به لكان قد فعله حقّاً. وكيف نَحمِل مفكّراً أو كاتباً على أن يكتب ما لم يقتنع به؟ ونحن نحمد اللّه تعالى، على كلّ حال، على أنّ السكاكيّ لم يفعل؛ لأنّ ذلك كان سيُضيّع على الفكر العربيّ الإسلاميّ كتاباً عظيماً لم يكتب مثلُه في بابه. لأنّ عبد القاهر خَلُد بكتابه بفضل تفرّد منهجيّته التي تنهض على تناوُل التداخل بين النحو والبلاغة، وعدم التمييز بينهما إلاّ قليلاً. فلم

يزل الجرجاني، طَوالَ الكتاب، يتحدّث عن النحو والبلاغة كنَدمانَيْ جذيمةَ، لا أحَدَ يفترق منهما عن الآخر. ولم يكن من المعقول، على عهد السكّاكي، أن يمضيَ على ما مضى عليه الأوّلون من قبله، من الخلط بين العلمين الاثنين المختلفيِ الوظيفتين.

3. إنّ ما تمنّاه شوقي ضيف من السكاكيّ ليفعلَه، لأنّه لم يشتغل على نصوص متفرّقة منتقاة كالذين سبقوه، حين قال: «كأنّما لم تعُد المسألة عنده محاولة تفهّم أساليب التشبيهِ والوقوف على قيمها البلاغيّة، بل أصبحتْ مسألة وضْع القواعد والاصطلاحات والتقسيمات»، فإنّا نحمد اللّه على ذلك أيضاً؛ إذ لو جاء ما تمنّاه العلاّمة شوقي ضيف لكنّا خشِينا أن لا يأتِيَ من تلك النصوص التي وقَف عليها الأوائلُ من الإعجازيين والبلاغيّين إلاّ ما كان استهلكه التَّكرار، وأبلاه الابتذال؛ حتّى غدت تلك النماذجُ من النصوص لدى الرّمّانيّ والخطابيّ والجرجانيّ والباقلانيّ كـ«زيد قائم» لدى النحاة. وسنضرب أمثلة على تلك النصوص المعياريّة التي أوردها جميع البلاغيّين، مثل ورودهم جميعاً آية التّحدّي في قوله تعالى: ﴿قل لئنِ اجتمعتِ الإنسُ والجنُّ على أن يأتُوا بِمثْل هذا القرآنِ لا يأتوُن بمثلِه ولو كان بعضُهم لبعضٍ ظهيراً﴾، في المكان المناسب من هذا الكتاب. بل إنّ الجرجاني ذكر هذه الآيةَ في «الرسالة الشافية»، وفي «دلائل الإعجاز». كما نجد الجرجاني يكرّر ذكْرَ آياتٍ أخرى في العمَلين. بل يتكرّر القول لديه عن النّصّ المعياريّ الواحد مرّاتٍ مختلفةً في كتاب واحد، كما كنّا رأينا في آية الشيب.

4. إنّا نرى أنّ السّكاكيّ تأمّل أعمال الذين سبقوه، غالباً، ومنها أعمال عبدالقاهر، (كما يجب أن يكون الزمخشريّ تأمّل الأعمال البلاغيّة لِمن سبَقوه فأضاف إليها، وزادها صقلاً وتنضيراً في تفسيره «الكشّاف»، ومنهم الإعجازيّون، وفي طليعتهم الباقلاّني وعبد القاهر الجرجانيّ)،

فرأى أنّ هناك شيئاً ما لم يشتغلوا به، فلم يقولوه؛ فهم عالجوا الظّاهرة البلاغيّة من موقعها الأدبيّ فحسب، أي لم يجاوزا مرحلة التّطبيقات على النّصوص الأدبيّة التي كانوا ينتقونها انتقاءً، لا من موقعها العلميّ القائم على الممارسة النظريّة.

5. وكنّا لاحظنا، في بعض هذا البحث، أنّ الغربيّين، وشيخَهم أرسطو، إنّما يتناولون البلاغة من موقعها الفلسفيّ المنطقيّ قبل كلّ شيء، فلا يكاد يخوض فيها إلاّ الفلاسفة وعمالقة الفكر، في حين أنّ الشأن لدينا نحن العربَ يختلف اختلافاً كبيراً، إذ لا يكاد يتناول تأسيسات هذا العلم إلاّ الأدباءُ على ما في أدواتهم الإجرائيّة من إقصار بحكم طبيعة الاختصاص، ولذلك نجد الذين سبقوا السكاكيّ مثل الرمّانيّ (وإن كان الرماني توقّف لدى مكوّنات بلاغيّة فاجتهد في تعريفها وتفريعها معاً) والخطّابي، والجرجاني، والزمخشريّ يجنحون نحو التّطبيقات على الآيات القرآنيّة أساساً، فيحاولون استخراج ما فيها من مكامن الجمال الفنّيّ العظيم، مركّزين خصوصاً على الكناية والمجاز، والتشبيهات والاستعارات.

6. كأنّما علم البلاغة عند العرب وُلد في غير حِجْره الطّبيعيّ فتلقّفه الأدباء، وأعرض عنه الفلاسفة، ليس إلاّ. وكان من الأَولى أن يطوّر هذا العلمَ الفلاسفةُ المسلمون بحكم أنّ الفيلسوف أمپيدوكل (Empédocle)، وبعده أرسطو، هما الفيلسوفان اللذان أسّسا قواعد هذا العلم من منطلق فلسفي منطقي، لا من منطلق أدبيّ جماليّ، منذ قريب من خمسة وعشرين قرناً.

7. إنّ الذين سبقوا السكاكيّ من الأدباء، واللّغويّين البلاغيّين، كانت كتاباتُهم انتقائيّةً، ولم تتناول قطّ نصّاً قرآنيّاً أو شعريّاً، تناوُلاً شاملاً كاملاً فتحلّله بتطبيق قواعد البلاغة عليه، فكان من العسير على منطقيّ من العلماء أن

يمضيَ في طريقٍ لم يُرْسمْ، من الوجهتين المعرفيّة والمنهجيّة معاً، على النحو الذي يُسارُ عليه، ويُستند إليه.

8. إنّه لحُكْم قاسٍ أن يُتَّهَم السكاكيّ بأنّه « أفسد مبحث التشبيه بما وضع فيه من هذه الأقسام الكثيرة التي تحوّلتْ به إلى مجموعة كبيرة من الأرقام، وهي أرقام لا تفيد شيئاً في تربية الذوق إلاّ ضروباً من التعقيد والتصعيب»؛ فهو لم يُفسد، في حقيقة الأمر، شيئاً؛ ولكنّه حاول أن ينظّر تنظير العالِم، فكان لا مناص من ركوب الصّعب، والوقوع في التعقيد والتّشديد. ولو سلّمْنا بمثل هذا الرأي لكان النحو العربيّ كلّه فساداً في فساد، ولكان الزمخشري، وابن هشام، ومن قبلهما، ومن بعدهما، من علماء النحو يقعون تحت دائرة إفساد العربيّة بعدم ترْك الناس يتلقَّونها على السليقة، ويتعلّمونها عن طريق حِفظ نصوصها، دون احتكام إلى هذا الإعراب الثقيل، وإلى هذه التخريجات المعتاصة على المتعلّمين.

والذي يعود إلى كتب الأصوليّين يندهش لقوّة عقول هؤلاء، وقدرتهم على التقسيم والتفريع. ولم يكن المنطقيّ أبو يعقوب يوسف السكاكيّ إلاّ أحَد هؤلاء، فلم يبدِ براعته في علم الأصول، ولكنّه أبداها في علم البلاغة.

9. يبدو أنّه لا مناص من التمييز بين أمرين اثنين مختلفين: أحدهما أنّ تلقّي النصوص الأدبيّة الرفيعة يفضي إلى صقْل المواهب، وتفصّح الألسنة، وتفحّل الأسلوب لِمن يُدفعون إلى حفْظها والإلمام بها، حقّاً. وإنّ الذين يأتون ذلك لَيتعلّمونَ النحو وبلاغة الكلام عن طريق الإلمام بتلك النّصوص على السليقة، ولا سيّما إذا حفظوا منها مقداراً صالحاً. غير أنّ ذلك، إذا حدث في الأطوار النادرة، يجعل منهم أدباءَ لا علماء، ولا مناصَ لهم من تعلّم النّظريّات النحويّة والبلاغيّة لمعرفة عِلل ورود الكلام على نحو معيّن، ولم يرد على نحو معيّنٍ آخر...

10. إنّا بمجرّد أن نُمَوْضِعَ البلاغةَ في موضعها الطّبيعيّ الذي نشأتْ فيه،

وهو الفلسفة والمنطق، نسلّم بتعقيدات السكاكيّ وتفريعاته النظريّة. والنّاس بعدُ ليسوا مُكْرَهين على أن يعودوا إلى «مفتاح العلوم» ليقعوا في المحظور؛ فهم أحرارٌ في أن يُدارِسوا النّصوص الأدبيّة الرّفيعة ويعلقوها، إن أقبلوا على الأدب وعزفوا عن العلم؛ فهي أجدى عليهم، وهي أنفعُ لهم من أن يتعلّقوا ببلاغة تنهض على التقعيد والتنظير؛ فذلك شأن متروك للعلماء من أولي الاختصاص. فكما أنّه ليس كلّ متعلّم بقادر على أن يقرأ «الخصائص» لابن جنّي، و«مغْني اللّبيب» لابن هشام في حقل النحو، فإنّه ليس كلّ متعلّم بمستطيع أن يحذق ما أورده السكاكيّ في «مفتاح العلوم» في حقل البلاغة...

11. إنّ هذا الدفاع الذي دافعْنا به عن عمل السكاكيّ، إنّما قام على خلفيّة اقتناعنا بفلسفيّة البلاغة من حيث هي مجموعة من النظريّات، لا أنّها مجموعة من النّصوص المنتقاة يقع عليها التّعليق، انطلاقاً من الذوق أو الانطباع في قراءتها. وربما يكمن الإشكال في أنّ البلاغة، من حيث هي وسيلة، تقوم على نظريّة تنتمي إلى الفلسفة، ومن حيث هي غاية أو مجال، تفزَع إلى النّصوص الأدبيّة الرّفيعة لتعالجها بالتحليل المعياريّ الذي لا يتغيّر ولا يتبدّل.

فلكمْ قسا الناس على السكاكيّ في هذا الزمان الذي زهدوا فيه عن تحصيل العلم، والجنوح للقشور،؛ حتّى لكأنّه اقترف إثماً كبيراً! وإنّ الرجل، في الحقيقة، لم يزد على أن أعاد البلاغة إلى حِضنها الأوّل الذي نشأتْ فيه، وهو المنطق والفلسفة، فقعّدها انطلاقاً ممّا فعل الذين اهتدَوْا إلى تأسيسها قبله وهم الإغريق، قبل العرب بزهاء عشرة قرون؛ فهل هو في ذلك من الْمُلِيمِين؟

يبقى أن نقرّر أنّ السكاكيّ، وهو ينظّر لبعض قضايا البلاغة مثل البيان، نُلفيه ينطلق من بعض تعريفات أرسطو، كما زعمنا ذلك عن عبدالقاهر

الجرجاني حين عرّف المجاز الذي أخذ بعض تعريفه، هو أيضاً، من أرسطو، فيما تبيّن لنا، نحن على الأقلّ، من خلال مقارنة التعريفين الاثنين[78]. ومن دلائل تأثير أرسطو في السكاكيّ أنّه حين يتحدّث عن البيان، يقول: «وإذا عرفتَ أنّ إيراد المعنى الواحدِ على صور مختلفة لا يتأتّى إلاّ في الدّلالات العقليّة، وهي الانتقال من معنىً إلى معنىً بسبب علاقةٍ بينهما، كلزوم أحدِهما الآخَرَ بوجه من الوجوه، ظهر لك أنّ علمَ البيان مرجعُه اعتبار الملازمات بين المعاني»[79].

ولو تأمّلنا كلام السكاكيّ المسطّر تحته وقارنّاه بقول أرسطو وهو يعرّف المجاز (La métaphore)، قائلاً: «فهو إمّا انتقال إلى شيء لاِسْمٍ يتعيّن عنه [وجود] اسم آخر، وإمّا انتقال من جنس إلى نوع، أو من نوع إلى جنس، وإمّا من نوع إلى نوع آخر، أو بحسَب عَلاقة المماثلة»[80]، لرأينا أنّه يوجَد شبَهٌ بين التعريفين الاثنين، ممّا يدلّ على تعويل السكاكيّ على ترجمة الشعريّات لأرسطو، غالباً، مثل اصطناع «النّقل»، و«العلاقة»، في تعريفه[81].

وكلّ ما في الأمر أنّ السكاكيّ غيّر المصطلح، فأبدل الجنس والنوع باللازم والملزوم. وعلى أنّ نظريّة أرسطو في تنويعه بين علاقات الجنس بالنوع، والنوع بالجنس، والنوع بالنوع، قد لا تخلو من بعض الغموض، وربما الاضطراب. وإنّ الأمثلة التي جاء بها ليست واضحة ولا مُقنِعة، لأنّ قول أحدِنا مادحاً شخصاً طيّباً: «نهض بآلاف الأعمال الجليلة»، على أساس أنّ هذه الآلاف هي جنس (والجنس أعمّ من النوع، كما هو معروف) يشتمل على معنى الكثير، يحتاج إلى تبرير أشدّ صرامة لكي يقوم؛ ذلك بأنّ هذه «الآلاف» (إذا قال قائل: أنا أملك آلاف الدنانير، وهو يملك، في الحقيقة، الملايين) قد تغتدي غيرَ حاملةٍ لمعنى الكثرة بالقياس إلى ما معها، بل معناها في المثال الذي ذكرْنا القلّة القليلة، بالقياس إلى الملايين، بلْهَ الملايير. وأمّا ما يمثّل به أرسطو بقوله: «ها هنا توقّفتْ سفينتي»، وأنّ التوقّف جنس، والإرساء نوع، لأنّ هذا الإرساءَ ضرْبٌ من التوقّف، فإنّ ذلك قد يصطدم

ببعض الصعوبات لدى تطبيق هذه النظريّة؛ إذ لو قال قائل: «ها هنا عدا جَوادي»، لاضطرب أمر هذا الجنس مع النوع، أو هذا النوع مع الجنس، إذ من الصعوبة بمكان تحديد الدّلالات المتفاوتة لمعاني عدا، وركض، وجرى، وشدّ، وسبق، وخصوصاً بين المعاني الثلاثة الأولى. فأيّها، إذن، الجنس؟ وأيّها النوع؟ ولا يقال إلاّ نحو ذلك في القوّة والشدّة والبطش، ونحوها، وهذا كثير... فما جاء به أرسطو أمثلة لشرح علاقات الجنس مع النوع لا يعني، في رأينا، شأناً يقع عليه الاتّفاق...

ويبدو أنّ الفيلسوف يحتاج إلى حسّ لغويّ لطيف، لكي ينظّر لمعاني الألفاظ!...

لعلّ من أجل ذلك غيّر السكّاكيّ المصطلح فأطلق عليه «اللازم والملزوم»، و«الملزوم واللازم»، وأنّ الانتقال قد يكون من لازم إلى ملزوم، كما قد يكون من ملزوم إلى لازم «كما تقول: رعَينا غيثاً، والمراد لازمه وهو النبْت»[82]. فالنّبت هو الذي يلزم عن الغيث، إذ لا يجوز أن يوجد نبتٌ بلا ماء. وربما يطلق على لفظ «الغيث» المستعمل مجازاً في هذا الكلام، في لغة أرسطو: «الجنس»، لأنّ الغيث هنا اسم يدلّ على شيء إلى شيء آخر، كما في تعريفه للمجاز، فانتقل الغيث، إذن، من معناه المعروف إلى الدّلالة على شيء جديد وهو النبات...

وقد أنشأ السكاكيّ مجموعة من المصطلحات الجديدة في البلاغة، وبها نظّر للقضايا البلاغيّة تنظيراً قائماً على المنطق والدّقّة، يقول مثلاً عن الكناية: «وإنّ الكناية يُنتقَلُ فيها من اللازم إلى الملزوم، كما تقول: فلان طويل النجاد[83]، والمراد طول القامة الذي هو ملزومُ طول النجاد، فلا يُصار إلى جعْل النجاد طويلاً أو قصيراً، لا لكون القامة طويلةً أو قصيرة، فلا علينا أن نتّخذهما أصلين»[84].

وكذلك نجد السكاكيّ ينظّر لمكوّنات البلاغة بالطّريقة التي ينظّر بها

العلماء الأوربيون لهذا العلم، فهو حين يذكر المثال لا ليحلّله جماليّاً وفنّيّاً، ولكن من أجل توضيح فكرة التعريف ومكوّناتها النظريّة، ليقعَ الانطلاق منها إلى التحليلات التطبيقيّة لمن شاء أن ينهض بذلك من جميل الكلام، وبديع البيان.

الهوامش

1) ابن منظور، لسان العرب، بلغ. وأورد ابن رشيق كلاماً عن تعريف البليغ يقترب من هذا، انظر العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده 249/1.

2) ينظر أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكيّ، مفتاح العلوم، وهو من آخر ما كُتب في البلاغة في العهود الذاهبة.

3) أخبرت زميلاً بجامعة الجزائر في شهر فبراير من عام ألفين وستّة للميلاد بأنّي أزمع كتابة بعض الفصول عن البلاغة، وذلك بعد أن تلقّيت دعوة من الصديق الدكتور عز الدين إسماعيل للإسهام في ندوة عربيّة تعقد بالقاهرة عن البلاغة، فقال لي ما معناه: البلاغة ماتت!... من حيث نجد المنظّرين الغربيّين طوال القرن العشرين يكتبون المجلّدات الضِّخام عن هذا الموضوع...

4) كثيراً ما نقرأ نعياً على السكاكيّ من أنّه أفسد البلاغة بتعويم تفريعاتها في المنطق، وأنّه كان من الأَولى ترْك أمرها كما تناولها الجاحظ في كتاب «البيان والتبيين» مثلاً، وهو تصوّر لا يخلو من بعض الشّطط؛ ذلك بأنّ البلاغة علم، وليست فنّاً. ولذلك أوّل ما قُعّدتْ في تاريخ الفكر البشريّ كانت على يد أرسطو في كتاب «الشعريّات»، وربما في كتابه الآخر: «Rhétorique» الذي قد يترجم إلى العربيّة تحت مصطلح «الخطابة»، من حيث هو يركض، في حقيقة الأمر، في مجال علوم البلاغة أساساً. مع ما نعلم من أنّ أرسطو كان مسبوقاً إلى هذا العلم بالفيلسوف الإغريقيّ الآخر، وهو أمپيدوكل (Empédocle) (عاش بين زهاء 435-490ق.م). ينظر من أجل التوسّع في هذا الموضوع: الرّمّانيّ، أبو الحسن علي بن عيسى (296-1386)، النُّكَتُ في إعجاز القرآن؛ والخطّابي، أبو سليمان حمد بن محمد بن إبراهيم ((388-319، بيان إعجاز القرآن؛ والباقلاني، أبو بكر محمد بن الطّيّب (متوفّى عام 403)، إعجاز القرآن؛ وأبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجانيّ (متوفّىً سنة 471)، الرسالة الشافية، تحقيق محمد خلف اللّه، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، (د.ت).

5) L'art de bien parler. Cf. Courtés et Greimas, Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Rhétorique.

6) Ibid.

7) Cf. Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaffer, Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, p. 166, Ed. du Seuil, Paris, 1995.

8) ينظر عبد السلام هارون، في كتاب الحيوان، ج. 7، فهرس الأعلام، ص. 371-374.

9) ينظر الجاحظ، الحيوان، 57/1-79. تحقيق عبدالسلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، 1969ط. 3.

10) م. س.، 78.1 وفي قوله: «لم يجد المعنى والناقل التقصير» ركاكة هي من تحريفات النُّسَّاخ، نبرّئ منها ملك الكتّاب العرب.

11) الجاحظ، م. س.، 76.1.

12) الجاحظ، البيان والتبيين، 102.1، تحقيق حسن السندوبي، القاهرة، 1947. ذلك، وقد أورد أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري، في كتابه زهر الآداب وثمر الألباب، النّص الذي تفرّد بإيراده الجاحظ دون أن يحيل عليه، وإن كنّا ألفينا الحصري يُحيل في تعريفات البلاغة على الرمّاني بالاسم. ينظر الحصرى، م. س.، 128/1-129. تحقيق زكي مبارك، ومحمد محي الدين، 1953/1372، المكتبة التجاريّة الكبرى، القاهرة، ط. 3.

وقد صدر كتاب زهر الآداب، أخيراً، بتقديم صلاح الدين الهواري، وفَهرَسَته، نشر المكتبة العصريّة، صيدا، لبنان، 2001. ووردت كلمة الرماني من هذه الطبعة في الجزء الأوّل، صفحة 154.

13) يراجع نصّ هذه الصحيفة في م. س.، 107.1.

14) حقّق الأستاذ عبدالسلام هارون هذا المصطلح فذهب إلى أنّه ضرْب من الحساب كان شائعاً في عصر الجاحظ. ويبدو أنّه حساب كان يتمّ بأصابع اليد. انظر هارون، الحيوان، 33.1، الإحالة الثالثة. وقد شرح الأستاذ محمد عبده لفظة «العَقد» بأنّها «التفاهم بعَقْد الأصابع»، ينظر محمد عبده، في الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص. 5، الإحالة الثالثة.

15) م. س.، 91.1 وقد اقتصر الجاحظ من أدوات الدّلالة، أو البيان، على أربع فقط في كتاب «الحيوان» 33.1 هي: اللّفظ، والخطّ، والعَقْد، والإشارة. ذلك، وقد اعترضً عبد القاهر الجرجاني، بصورة غير مباشرة، على هذه العناصر التي تكوّن شبكة الإرسال الدّلاليّ، فقال: «(...) لا يَرى له معنىً أكثر مما يرى للإشارة بالرأس والعين، وما تجده للخطّ والعقد».، الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص. 5.

16) ينظر أبو عليّ الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 243.1

تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، نشر المكتبة التجاريّة الكبرى، القاهرة، ط. 3، 1383-1963.

17) م. س.، 158.1 ذلك، وإنّا ألفينا الخطّابيّ ينسج على منوال الجاحظ في تقسيمه أنواع الكلام، فيقول: «فمنها البليغ الرصين الجزْل، ومنها الفصيح القريبُ السهْل، ومنها الجائز الطّلْقُ الرَّسْل. وهذه أقسام الكلام الفاضل المحمود، دون النوع الهجين المذموم، الذي لا يوجد في القرآن شيءٌ منه البتّة، بيان إعجاز القرآن، ص. 23.

وعلى الرغم من أنّ الاتّفاق لم يتمّ بين الجاحظ والخطابيّ في تصنيف الكلام إلاّ في «الجزل» إلاّ أنّ التّأثّر بالجاحظ بادٍ. ونحن على كلّ حال نستبعد بعض التصنيفات التي لا تعني شيئاً كثيراً لعموميّتها وفضفضتها مثل قول الخطّابيّ: «الرصين، والسهل، والقريب، والجائز، والرّسْل... فهذه التصنيفات لا نكاد نجدها لدى الذين نظّروا لأقسام الكلام من النّقّاد العرب وبلاغيّيهم.

18) ذكر ابن منظور أنّ الهمز في الكلام، هو الضّغط على الحروف (لسان العرب، همز)؛ فكأنّ المهمازَ الذي يقصد إليه الجاحظ المتكلّم الذي يشدّد على تخريج الحروف لغاية دلاليّة معيّنة. وهو من صفات الكلام غير المتداولة بين العلماء، مع أنّ بعض النّاس فعلاً يأتي هذا السلوك في الكلام، بضغطه على حروف الألفاظ التي يقف عندها خصوصاً، حتّى كأنّه يشدّدها...

19) الجاحظ، م. م. س.

20) اضطربت الترجمات العربيّة اضطراباً شديداً في نقْل عنوان كتاب أرسطو إلى العربيّة على نحو دقيق، وآخرها ترجمة عبد الرحمن بدوي الذي ترجمه تحت عنوان: «فنّ الشعر». ولم يرد لدى الغربيّين شيء من هذا العنوان كأن يكون «L'art de poésie»، مثلاً؛ وإنّما هو ما نترجمه نحن تحت مصطلح «شعريّات» (Poétique)، تمييزاً له عن «شعريّة» (Poéticité) وإذاً، فالترجمات الأوربيّة للأصل الإغريقيّ هي «Poétique»، أي شعريّات، كما نقول لسانيّات، وليس «فنّ الشعر»...

21) الجاحظ، البيان والتبيين، 1 .127 وقد أورد هذه الكلمة ابن رشيق أيضاً، دون نسبتها إلى أيٍّ من الناس، ينظر العمدة، 245.1.

22) م. س.، 126.1.

23) م. س.

24) م. س.، 128.1-129 وقد أتى على ذكْر هذا التعريف ابن رشيق دون أن يحيل على الجاحظ، ينظر العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 243.1، مع بعض الزيادة والنقص في نصّ ابن المقفّع.

25) أورد ابن رشيق تعريفات للبلاغة كثيرة، بعضها كرر فيه ما كان الجاحظ جاء به في البيان والتبيين، وبعضها الآخر تفرّد به، ينظر العمدة، 241.1-250.

26) ينظر أبو بكر محمد بن الحسن الزبيدي (متوفّىً سنة 379)، طبقات النحويّين واللّغويّين، ص. 194، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، نشر الخانجي، القاهرة، 1954.

27) محمد خلف اللّه، ومحمد زغلول سلام، في ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ص.147، دار المعارف، القاهرة، (د. ت).

28) ينظر ابن المعتز، كتاب البديع، ص 6. وما يليها. نشر وتعليق المستشرق الروسيّ أغناطيوس كراتشكوفسكي (Kratchkovski)، نشر دار الحكمة، دمشق.

29) شوقي ضيف، البلاغة تطوّر وتاريخ، ص. 67.

30) الرماني، النكت في إعجاز القرآن، في ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ص 69، تحقيق محمد خلف اللّه، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، (د. ت).

31) كما ورد في صدر سورة الرحمن: ﴿ الرحمن؛ علّم القرآن؛ خَلَقَ الإنسان؛ علَّمه البيان ﴾.

32) ولا يأتي ابن رشيق إلاّ ببعض ذلك حين يذكر الإيجاز، والبيان، والنظم، والمخترع والبديع، والمجاز، والاستعارة، والتمثيل، والتشبيه، والإشارة، والكناية، والتتبيع، والتجنيس، والترديد، بعد تعريف البلاغة. ينظر ابن رشيق، العمدة، 241-336. .1

33) الرماني، م. م. س.، ص. 98.

34) م. س.

35) م. س.

36) ينظر الرماني، م. م. س.، ص. 70-104.

37) من ذلك ما ورد في تحليل الإعجازين الاثنين لقوله تعالى: ﴿ واشتَعل الرأسُ شَيباً ﴾ (مريم، 4) فقد حلّل الجرجاني الاستعارة الواردة في هذه الآية بقوله: «ثمّ لا شبهة في أن ليس المعنى على إثبات الاشتعال ظاهراً، وإنّما المرادُ إثبات شبهه» (عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 310، تعليق أحمد مصطفى المراغي، المكتبة التجاريّة الكبرى بمصر، 1351-1932)، ولم يزد على ذلك شيئاً. في حين نجد الرمانيّ يحلّل الاستعارة في بعض هذه الآية، فيقول: «أصْلُ الاشتعال للنار، وهو في هذا الموضع أبلغ. وحقيقته كثرة شيب الرأس، إلاّ أنّ الكثرة لمّا كانت تتزايد تزايداً سريعاً صارتْ في الانتشار والإسراع كاشتعال النّار. وله موقع في البلاغة عجيب، وذلك أنّه انتشر في الرأس انتشاراً لا يُتلافَى كاشتعال النّار». (الرماني، النكت في إعجاز القرآن)، ص. 81-82. لكنّ الجرجاني، حتّى نُنصفه، كان عرض لهذه الآية في غير موضع، فلم يشأ هنا أن يعيد ما كتب عنها في مَواطنَ أُخَرَ، وأجمل ما كتب عنها وأروع، ما دبّجه في صفحات 97-81، في دلائل الإعجاز. وبذلك تفوّق تفوّقاً عالياً على الرّمّاني. ومما يذكر، أن عبد اللّه بن المعتزّ كان أوّل البلاغيّين، في حدود اطّلاعنا، ذِكْراً لهذه الآية، ينظر كتابه البديع، ص. 77.

38) أبو هلال العسكريّ، كتاب الصناعتين: النظم والنثر، ص. 10، تحقيق علي محمد البجاوي، ومحمد أبي الفضل إبراهيم، المكتبة العصريّة، صيدا، لبنان.

39) السكاكيّ، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي، مفتاح العلوم، ص. 415، علّق عليه نعيم زرزور، دار الكتب العلميّة، بيروت، 1987/1407، ط. 2.

40) المصطلح الأدنى الذي اصطنعه الرماني أرقى لغة، وأنسب بالمقام، بالأسفل الذي ينصرف إلى المعنى المادّيّ المحسوس أكثر من المعنى المجرّد، إلاّ إذا أُريد به إلى السقوط المعنويّ الأرذل، وليس المراد به هنا ذلك.

41) السكاكيّ، م. م. س.، ص. 416. من الغريب أنّا وجدنا الرمّانيّ نفسَه يسطو عند تعريفه البيان على كلام شيخه الجاحظ، وأنّه «كلام، وحال، وإشارة، وعلامة» (الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص. 98). على حين أنّ الجاحظ كان فصل القول هذا في كتابيه: «البيان والتبيين»، و«الحيوان»، ولكن دون إشارة من الرمّانيّ إلى عمل أبي عثمان!

42) السكاكي، م. م. س.

43) الرماني، م. م. س. ، ص. 69.

44) ينظر عمّار ساسي، المدخل إلى النحو والبلاغة في إعجاز القرآن، نشر دار المعارف، بوفاريك، الجزائر، 2005. كما أنّ الجرجاني لم يفتأ يلحّ على ثبوت العلاقة بين النحو والبلاغة في كتاباته، من حيث برع الزمخشريّ في ذلك براعة فائقة لدى تأليفه تفسير «الكشّاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل»، فكان يزاوج بين الأدوات النحويّة، والإجراءات البلاغيّة في احترافيّة مدهشة.

45) سيبويه، الكتاب، 7.1 ، تحقيق المستشرق هارتويڤ درنْبورڤ (Hartwig Derenbourg)، طبع المطبعة الوطنيّة بباريس، 1881.

46) ونصّ العبارة باللّغة الفرنسيّة: «On le sait, la linguistique s'arrête à la phrase»، ينظر بارت، Communication, 8, Paris, 1966, p.3.

47) أحمد شيخ عبدالسلام، تفسير مقصود المتكلّم في التحليل النحويّ، في: مجلّة كلية الدراسات الإسلاميّة والعربيّة، دبيّ، ع. 2001 . 20، ص. 205.

48) م. س.. وأصل هذا المرجع هو مصطفى النحاس، المعنى النحويّ في ضوء التراث وعلم اللّغة الحديث، في: قضايا اللّغة والأدب، مؤسسة الصباح، الصفاة، الكويت، 1401.

49) ينظر تخريج إعراب هذا البيت في ابن هشام، مغني اللّبيب، عن كُتب الأعاريب، 19.1، و39، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، (لا ذكْر للمطبعة، ولا لتاريخ الطبع، بلْهَ تاريخَ ذلك!).

50) إنّا لَنبرأُ من تبعة صحّة، أو عدم صحّة، نسبة هذا البيت إلى امرئ القيس، فقد روى هذا البيتَ أبو عبيدة، ولكنّ الأصمعيّ أنكره زاعماً أنّه منحول، وأنّه للأعراب!... كما ذهب إلى ذلك أبو جعفر أحمد النحاس (ت. 950م). أنّ الصحيحَ في هذا البيت أنّه منحول. وقد ذكر

هذه المعلومات محمد علي الهاشمي، محقّق «جمهرة أشعار العرب»، 246.1، نشر دار القلم، دمشق، ط. 3، 1419-1999 والحقّ أن الضميرين في هذا البيت (الرابع في المعلقة) يعودان على ما كان ورد في البيت الثاني، بعد ورود البيت الثالث، ولذلك على جمال هذا البيت يبدو النحلُ فيه وارداً، إذا راعينا بُعْد إعادة الضمائر على ما سبق من الكلام، وإلاّ فهو من الوجهة الوصفيّة معوَّم تعويماً سليماً في نسج هذه الطلليّة العجيبة. ذلك، وقد روى القرشي: «ترى بعَر الصِّيرانِ في عرصاتها»، والصّيران جمعه صوَار: البقرة الوحشيّة. كما يُروى لفظ «الأرآم» بصيغة «الآرام». ينظر م. س.

51) ينظر علي بن عبدالعزيز الجرجانيّ، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 34-48.

52) ينظر الجاحظ، البيان والتبيين، 102.1-111.

53) وإنّما اجتزأ بقوله: «ذكر بعض أهل الأدب والكلام أنّ البلاغة على عشرة أقسام»، أبو بكر الباقلاني، إعجاز القرآن، ص. 262. وينظر الباقلاني، م. س. ص. 262-278. وينظر أبو الحسن الرمانيّ، النكت في إعجاز القرآن، ص. 70-101.

54) ابن المعتزّ، في الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، 108.1، ولا نعرف المصدر الذي نقل عنه الحصريّ لابن المعتزّ، لأنّ كتاب البديع الذي بين يدينا لم يرِدْ فيه شيء من هذا النّصّ الجميل.

55) م. س.

56) ينظر الرماني، م. م. س.، ص. 98.

57) نحن نميل ميلاً شديداً إلى أنّ الرماني في نكته أسبق من الخطّابي في تأليف «بيان إعجاز القرآن». وقد فصّلنا تعليل هذه المسألة في موقع آخر من هذا الكتاب.

58) ينظر شوقي ضيف، البلاغة تطوّر وتاريخ، رأس ص. 165. وانظر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص. 295.

59) ينظر شوقي ضيف، م. س.

60) م. س.، ص. 160.

61) من ذلك ما كتبه عن الإعجاز، انطلاقاً من قوله تعالى: ﴿قل لئن اجتمعت الإنس والجنّ على أن يأتوا بمثل هذا القرآن لا يأتون بمثله﴾، وقوله: ﴿قل فأتوا بعشر سور﴾، وقوله: ﴿بسورة من مثله﴾، وابتداءً من صفحة 294 من كتاب «دلائل الإعجاز»، فحلّل بعض هذه الآيات تحليلاً إعجازيّاً جميلاً في أقلّ من صفحة واحدة، ثمّ انزلق إلى الحديث عن أنّ الغاية البلاغيّة من جماليّة النسج من حيث هو ليست الألفاظ في أنفسها، ولكن انتظامها في الكلام، فترك النّصّ القرآنيّ وعاد إلى الأدب العربيّ، يستنتج منه رأيه في البلاغة، التي يزعم أنّها تنهض على المعاني، لا على الألفاظ، وهو رأي لم يعد أحد يسلّم به في النقد العالميّ

المعاصر... ومشكلة الجرجاني أنّه يبدأ إعجازيّاً ثمّ ينتهي نحويّاً أو بلاغيّاً. ونحن لا ننكر براعته في تخصّصه البلاغيّ، ولكنّا ننكر عليه قلّة النظام في سَوق مادّته، وترتيب فصول كتابه «دلائل الإعجاز».

62) الجاحظ، كتاب الحيوان، 3. 131-132.

63) ينظر الجاحظ، م. س.، 131.3.

64) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، 31.

65) إشارة إلى خبر غلبة فارس الرّوم، وكان المسلمون يودّون لو يغلب الروم، وهم أهل كتاب، الفرس، وهم وثنيّون أمثال المشركين من قريش، ففرح المشركون بانتصار الفرس على الروم، فساء ذلك المسلمين، فأخبر النبيّ صلى الله عليه وسلم أنّ الروم سيغلبون في بضع سنين، فنزل قوله تعالى: ﴿ألم. غُلبت الروم. في أدنى الأرض وهم من بعد غلبِهِم سيغلبون. في بضعِ سنين للّه الأمر من قبلُ ومن بعد ويومئذ يفرح المؤمنون. بنصر اللّه ينصر من يشاء وهوَ العزيز الرّحيم﴾، الروم، الآيات: 1-5. ويقول الزمخشري لدى تفسير هذه الآيات: «وهذه الآية من الآيات البيّنة الشاهدة على صدق النبوة، وأنّ القرآن من عند اللّه، لأنّها إنباء عن علم الغيب الذي لا يعلمه إلاّ اللّه». (الكشاف، 467.3). والقصّة طويلة ومثيرة فلتراجع في مظانّها الكثيرة، منها تفاسير القرطبيّ وأبي حيّان الأندلسيّ وابن كثير وأبي السعود والفخر الرازي وابن قتيبة الدِّنَوَريّ في تأويل مشكل القرآن، والراغب الأصفهاني في المفردات في غريب القرآن، وغيرهم لدى تفسير هذه الآيات. كما يمكن أن تراجع في صحيح البخاري، وسنن الترمذي، وصحيح ابن حبان، ومسند أحمد، والبداية والنهاية لابن كثير، وأبي الفرج بن الجوزي في «المنتظم»، وياقوت الحموي، في معجم البلدان (في مادّة: مصْر). كما تحدّثت عنها كتب السيرة.

66) ينظر الرمانيّ، م. م. س.، ص. 89-91.

67) الجرجاني، م.س.، ص. 296-297.

68) كأنّ الوقف فيه على الفتح كما هو، كما ورد في صِنوه في الآية السابعة والستين من سورة الأحزاب نفسها، وذلك في قوله تعالى: ﴿وقالوا: ربَّنا إنا أطعْنا سادتنا وكُبراءنا فأضلّونا السبيلاَ﴾. ومن ذلك أيضاً قوله تعالى: ﴿الرسولا﴾. «قال أبو عبيد: وهنّ كلُّهنّ في الإمام بألِف». الزمخشري، م. م. س.، 527.3.

69) نهايات الآي من 31 إلى 41 من سورة الكهف.

70) الجرجاني، م. م. س.، ص. 64.

71) الجرجاني، م. س.، ص. 136.

72) م. س.، ص. 64. وقد كرّر هذا المثال وتحليله مراراً، ينظر، مثلاً، ص. 136-137.

73) ينظر أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، ط. 3، نشر المكتبة العربيّة ومطبعتها، القاهرة،

(د. ت)؛ وعلي الجارم، ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، ط. 13، دار المعارف، القاهرة، 1955-1375.

74) شوقي ضيف، البلاغة تطوّر وتاريخ، ص. 302-303، نشر دار المعارف، القاهرة، ط. 12، (د.ت).

75) مريم، 4.

76) لقد كرّر الجرجانيّ القولَ عن الاستعارة في آية الشيب في خمسة مواضع على الأقل من كتابيه الدلائل والأسرار. ينظر دلائل الإعجاز: ص 79، 301، 309، 312؛ وأسرار البلاغة، ص. 310. وقد ألفينا الأصوليّ البارع سيف الدين أبا الحسن علي بن أبي عليّ بن محمّد الآمدي، يذكر هذه الآية في الاحتجاج لمجازيّة بعض ألفاظ القرآن، ردّاً على من يدّعي أنّ القرآن لا يوجد فيه من الألفاظ إلاّ الحقيقيّة. عودوا إلى: الإحكام، في أصول الأحكام، 1. 44، دار الكتب العلميّة، بيروت، 1405-1985.

77) ينظر عبدالملك مرتاض، الصورة الأدبيّة: الماهيّة والوظيفة، في علامات، جدّة، عدد 22، ديسمبر 1996، ص. 177-212.

78) السكاكيّ، مفتاح العلوم، ص. 330. ضبطه وعلّق عليه نعيم زرزور، دار الكتب العلميّة، بيروت، 1987، ط. 2.

79) ترجمنا هذا عن المفكّر الفرنسيّ پول ريكور ((Paul Ric ur) ونصّ ترجمته لأرسطو: «

80) لم يرد لفظ «علاقة» في ترجمة الأستاذ عبد الرحمن بدويّ، الذي ترجم ما ترجمناه نحن: «والمجاز نقْل اسم يدلّ على شيء إلى شيء آخر: والنقل يتمّ إمّا من جنس إلى نوع، أو من نوع إلى جنس، أو من نوع إلى نوع أو بحسب التّمثيل» (بدوي، فن الشعر، لأرسطو، ص 58). والحقّ أنّ الأستاذ بدويّ نبَذ لفظ «العلاقة» الوارد في نصّ أرسطو، وفي تعريف السكاكي، فلم يذكره. وقد ورد لفظ «العلاقة» في ترجمتنا لأنّ النّصّ الفرنسيّ هو: «(...) Ou d'après le rapport d'analogie». فلفظ «العلاقة» إذاً موجود في الأصل الغربيّ، وهو موجود في تعريف السكاكيّ.

81) السكاكي، مفتاح العلوم، ص 330.

82) نلاحظ أنّ قول الخنساء في أخيها صخرٍ ابتذله البلاغيّون فردّدوه في القديم والحديث. والحقّ أنّ هذه السيرة تكثر لدى الغربيّين أيضاً، حيث إنّا نجد سِيمَائِيِّيهِم، في معظمهم، حين يتحدّثون عن عنصر المؤشّر لا يردّدون إلاّ قولهم: «لا نار بلا دخان»... وذلك على أساس أنّ الدّخان معلول لعلّة النّار، فهو في الحقيقة مماثِل لها، إن شئت مع بعض التجاوز. إذ الدخان سمة حاضرة بصريّة شمّيّة، تدلّ على سمة غائبة، هي علّة وجودها، وهي النّار المشتعلة، والتي لا تُرى إلاّ من قريب...

84) السكاكي، م. م. س.، ص 331.

صفحات مشرقة من الواقع الحضاري للمرأة في تاريخ المسلمين

مصطفى محمد طه(*)

مدخل:

تعتبر الحضارة الإسلامية من أبرز الحضارات الكونية التي جسدت إلى أبعد الحدود بصمات حية بارزة، لا تنكرها إلا العيون الرمداء، ولاسيما في إطار التمازج الحيوي بين عنصري البشرية الوحيدين، وهما الذكر والأنثى، وذلك عبر إضفائها طابعاً من المثالية الحقة على مثل هذا التفاعل الحضاري الحيوي بين الرجل والمرأة. ولعل الذي يساعد على تحقيقه في دنيا الواقع المحسوس، هو أن المرأة تُعد، ولاريب، بمثابة الكائن الحي الوحيد المتفرّد في خصائصه البيولوجية (الحيوية)، والسيكولوجية (النفسية)، والسوسيولوجية (الاجتماعية). ومن هنا تأتي ضرورة تعاونها الفاعل مع نصفها العضوي الحي، وشطرها الثاني، الرجل، وكل ذلك من أجل صياغة كيان حضاري أمثل، وهو ما تحقق بالفعل بين الرجل والمرأة في ظلال

(*) باحث لبناني.

حضارتنا الإسلامية الباسقة، عبر دورتها الحضارية المتتالية، بدءا من دورة الروح [عصر الرسالة والراشدين]، مروراً بدورة العقل [الدولة الأموية والعباسية]. وكذلك دورة الانحطاط الحضاري [إنسان ما بعد الموحدين]، وانتهاءً بدورة الانبعاث والإقلاع الحضاري [أيامنا هذه التي نحياها وما يليها من أيام قادمة من ضمير الغيب].

ولهذا لا نستغرب كثيراً إذا ما وجدنا أن ثمة عديداً من مفكري العالم قد عالجوا على مر العصور إشكالية المرأة في المجتمع، وكانت معالجتهم تأتي في بعض الأحيان على جانب كبير من الموضوعية، فمنهم من عرضوا لأفكار وآراء خضع بعضها لمعتقدات سائدة وتقاليد متوارثة، وانطلق البعض الآخر إلى دحض وتفنيد تلك التقاليد والمعتقدات، ومنهم من وصل إلى نتائج يُعتقد في صوابها، ومع ذلك ظل الفكر البشري في جميع العصور بين مد وجزر حول موقف المجتمع من المرأة، كما أن الحضارات المختلفة والديانات المتباينة، قد وقفت مع المرأة مواقف متغيرة بتغير القيم والمفاهيم، التي سيطرت على تلك الحضارات والديانات، وإن كان بعضها قد حقّرها صراحة وأدان إنسانيتها بوضوح[1]. إن العامل الهام الذي أعطى للمرأة مثل هذه الوضعية المتميزة في تاريخ الفكر البشري، أحياناً، ولاسيما إذا نظرنا إلى دورها في المجتمع بالمنظار الحضاري، هو أن المرأة كانت، ولازالت، تمثل ذلك الوعاء الحاني الذي يحتضن الإنسان، صانع الحضارة بشقيها (المعنوي والمادي)، وهو لايزال بعد جنيناً غضاً طرياً، يكون في أمس الحاجة إلى اللمسات الحانية والرعاية الحادبة، التي من شأنها توفير الحماية والرعاية لهذا المولود، ثم نرى المرأة تغدق من حبها الثري الجياش على وليدها هذا، وهو لايزال في مرحلة المهد، حتى يكبر ويحقق قفزات متوالية في طور الطفولة، فنراها تغذيه بالمودة الصافية والمتابعة الجادة، لكل حركاته وسكناته وخطواته، إلى أن يشب عن الطوق ويصير بالتالي شاباً يافعاً، ومع ذلك نراها تواصل رعايتها له عبر حبها الحاني، وبالتالي تستمر في تقديم ذلك

العطاء غير المجذوذ له، إلى أن يغدو رجلاً مسلحاً بكل القيم المشعة التي من شأنها - ولاسيما إذا كانت على النسق الإسلامي - أن تساعده على تحقيق النمو الروحي والعقلي، القائم على مبدأ التوازن الحيوي بين أشواق الروح ومطالب الجسد، وذلك لأن النمو المتوازن إنما يستمد ولا ريب بنيته الأساسية من معين الشريعة الإسلامية السمحة، الذي لا ينضب أبداً، وهذا لأنه ˚صبغة الله ومن أحسن من الله صبغة ونحن له عابدون˝ [سورة البقرة: آية 138].

إن هذا الإنسان (الرجل)، الذي تربى في ضوء معطيات التربية الإسلامية الراشدة، حقيق به أن يسهم إسهاماً فعالاً في تشييد صرح الحضارة الشامخ، وهنا نرى أن علاقة الرجل بالمرأة تأخذ طوراً آخر، ألا وهو طور المشاركة في تحمّل أعباء الحياة في معترك البقاء، وفي هذه النقلة النوعية حياتياً بالنسبة للرجل تكون المرأة زوجة رؤوم تساعدهما معاً على تشكيل الحضارة الإسلامية المعاصرة عبر دورة تاريخية جديدة، تعيد للأذهان ألق العبقرية الإسلامية، مما يضفي طابعاً من التجديد والديمومة على الوجه الحضاري المشرق لهذه الأمة على مدار العصور. وقد أتت طبيعة هذا الدور الفريد للمرأة مع الرجل الفرد داخل كيان الأسرة، من منطلق أن الأسرة هي اللبنة الأولى، والنواة الأساسية في بناء أي كيان حضاري، كما رسم الإسلام الإطار العام لهذا الكيان، وذلك لأنه لا يوجد أي كائن حي آخر سوى المرأة في مقدوره أن يعطي الرجل كل هذه المقومات اللازمة لتكوين البناء الحضاري، ومن ثم تعتبر المرأة بمثابة ذلك العصر الفاعل، الذي يسهم إسهاماً حيوياً في تشكيل الحضارة - أي حضارة - مع الرجل، ولولا المرأة الناشطة، لما كانت هناك حضارة على ظهر هذا الكوكب الأرضي.

وفي هذا السياق الحضاري الفارد، يأتي قول الحق تبارك وتعالى: ˚فاستجاب لهم ربهم أني لا أضيع عمل عاملٍ منكم من ذكر أو أنثى بعضكم

من بعض ˝ [سورة آل عمران: آية 195]. وكذا قوله الأقدس: ˚يا أيها الناس اتقوا ربكم الذي خلقكم من نفس واحدة وخلق منها زوجها وبثّ منهما رجالاً كثيراً ونساء واتقوا الله الذي تساءلون به والأرحام إن الله كان عليكم رقيباً ˝ [سورة النساء: آية 1].

إن الإشعاعات الإيمانية لهاتين الآيتين الماجدتين – وغيرهما الكثير من آيات هذا الكتاب العظيم – تجعلنا نؤكد، وبكل الموضوعية، على أن المرأة كانت، وبلاريب، هي محور ارتكاز كل الحضارات، التي شهدها الكون، منذ انبثاق فجر التاريخ، وحتى يومنا هذا، وإلى أن يرث الله الأرض ومن عليها وهو خير الوارثين، وذلك لأن كل الحضارات البشرية قد نمت وتطورت، بل وواصلت مدها الارتقائي بفضل مشاركة المرأة للرجل، مما ساعد على إضفاء الطابع التكاملي على المنجزات الحضارية للإنسان، وبطبيعة الحال، فإن الحضارة الإسلامية ليست نشازاً في هذا المضمار الحيوي. ومن هنا يمكن القول بأنه مع إشراقة شمس الإسلام على الكون انبثق إلى عالم الوجود المعاش حضارة متمايزة هي الحضارة الإسلامية، التي احتلت المرأة تحت ظلالها الوارفة مكانة رفيعة، ولن تصل إليها في أي حضارة أخرى سابقة، أو حتى لاحقة.

وما كان للمرأة المسلمة أن تصل إلى هذا المستوى الفريد في جميع مناحي الحياة، لولا تعاليم الإسلام التي أنصفت المرأة كأحسن ما يكون الإنصاف. ومن ثم رأينا هذه المرأة تسهم إسهاماً واضحاً في تكوين البنية الأساسية لهذه الحضارة الباسقة منذ اللحظات التاريخية الأولى لانبثاقها من رحم التاريخ، أي منذ العصر النبوي، أو إذا شئنا الدقة، مجتمع التوحيد الأول وحتى عصرنا الراهن، الذي تعيشه أمتنا الإسلامية، حيث تمر بمرحلة تحول حضاري حاسمة، تعتبر، ولاريب، مفترق الطريق في مسيرتنا التاريخية الجديدة، ولاسيما في هذا العصر، فإما أن نكون أو لا نكون، مما

يقتضي منا ضرورة التعاون معاً، رجالاً ونساءً، وذلك من أجل العمل على إنقاذ أمتنا ومساعدتها على الخروج من هذا المأزق الحضاري الذي نمر به الآن.

التصور الحضاري لدور المرأة في الإسلام:

لبلورة أبعاد الموقف الحضاري للإسلام في المرأة، فإنه يمكن التأكيد على أن الإسلام كدين وحضارة، قد جاء لكي ينتصر للإنسان وينصف المظلوم، ويخرج ببني آدم – عليه السلام – من ضيق الدنيا إلى سعتها، ومن جور الأديان إلى عدل الإسلام، وكانت المرأة وحدها من العناصر البشرية التي استهدف الإسلام الانتصار لها وإنصافها وتحريرها ووضعها في مكانها اللائق الكريم على خارطة المجتمع الجديد(2).

ولهذا رأينا أن الإسلام قد أعلى من مكانة المرأة وأمر برعاية الأم والأخت والزوجة والعمة والخالة.. ويقع على عاتق الرجل جميع المسؤوليات إزاء أمه وأخته ولاسيما في حال حاجتها إلى مساعدته، بينما لم يكلف الإسلام المرأة بتحمل المسؤوليات عن أخيها. يضاف إلى ذلك أن الإسلام، قد أعطى المرأة حقوقاً اجتماعية وسياسية ومالية وأعطاها حرية التصرف بأموالها وممتلكاتها. وقد برز من النساء في حضارة الإسلام، الشاعرات والأديبات والعالمات والطبيبات والممرضات... إلى آخره(3). ومعنى ذلك أن الإسلام قد حرر المرأة مما كانت تعانيه من امتهان، وأعطاها حقوقها كاملة في مباشرة حياتها الخاصة والعامة، وذلك داخل إطار من العفة والحياء يتفق وروح الإسلام وآدابه. وإذا كان القرآن الكريم قد نادى بأن الرجال قوّامون على النساء ﴿الرجال قوّامون على النساء بما فضّل الله بعضهم على بعض وبما أنفقوا من أموالهم﴾ [سورة النساء: آية 34]. فإنه لم يترك هذه القوامة مطلقة، وإنما حددها بدرجة واحدة ﴿ولهن مثل الذي عليهن بالمعروف

وللرجال عليهن درجة ˝ [سورة البقرة: آية 228]. والهدف من هذا التفضيل المحدد، هو صلاح المجتمع وصلاح الأسرة مراعاة لطبيعة الرجل ومسؤولياته(4).

دور المرأة في الواقع الحضاري [عصر الرسالة 13 ق.هـ - 11هـ = 610-632م]:

يعتبر عصر الرسالة على الحقيقة بمثابة التنفيذ التاريخي لمعطيات الإسلام إزاء المرأة، وبمجرد إجراء مقارنة سريعة بين ما كانت عليه المرأة في العصر الجاهلي، على كافة المستويات، وبين ما صارت إليه بعد مجيء الإسلام، نتبين كيف يكون هذا الدين في جانب من جوانبه، حركة من أجل حقوق المرأة في عالم كان الرجل يستعبد فيه كل من لا يجد له قانوناً يحميه، أو سلطة فعلية يأوي إليها... وكانت المرأة في المجتمع الجاهلي عرضة للغبن والحيف، تُؤكل حقوقها وتُبتز أموالها، وتحرم من إرثها وتُعضل بعد الطلاق أو وفاة الزوج من أن تنكح زوجاً ترضاه، وتورث كما يُورث المتاع أو الدابة(5). ومن هنا نرى كم كان مدى النقلة النوعية التي حققتها المرأة في مطلع التاريخ الإسلامي، أو إذا شئنا الدقة، يمكن القول بأن البون كان شاسعاً بين حال المرأة في العصر الجاهلي، وحالها إبان عصر الرسالة – بشقّيه المكي والمدني – عندما كان الوحي المبارك يتنزّل بالقرآن الكريم غضاً طرياً من تحت ينابيع العرش، على قلب الرسول [53 ق.هـ – 11هـ = 570-632م] – صلى الله عليه وسلم – حيث أصبحت عنصراً فاعلاً في تكوين بنية هذا المجتمع الوليد عبر تأدية دور بارز في بلورة آفاق وملامح هذا الكيان الإيماني والحضاري [مجتمع التوحيد الأول]، الذي بزغ في أعقاب ليل الجاهلية البهيم، لكي يبدد حنادس الظلام الدامس الذي لفّ حياة العرب في جاهليتهم، ولم يكن للمرأة أن تحقق مثل هذا التغيير الجذري إلا بفضل تعاليم القرآن الكريم بشأنها، يضاف إلى ذلك موقف السنة المتمايز من المرأة قولاً وسلوكاً.

ولعل أنصع صورة مشرقة للمرأة المسلمة في ذلك العصر المبارك، تبلور لنا مدى الوضعية المتميزة المسلمة آنذاك في صورة تلك المرأة العظيمة السيدة خديجة بنت خويلد [68 ق.هـ – 3هـ = 556-619م] – رضي الله عنها – الزوجة الأولى للرسول – صلى الله عليه وسلم – وأم المؤمنين وسيدة نساء العالمين، التي جعلها الله سبحانه وتعالى إلى جوار نبيه أمناً وسلاماً في ذلك الموقف الإيماني العظيم(6).

إن وجود السيدة خديجة – رضي الله عنها – بجوار الرسول – صلى الله عليه وسلم – إبّان ذلك العصر العابق بندى الإيمان، والمضمّخ بشذى الإسلام، إنما يشي بمدى حيوية الدور الحضاري البارز للمرأة المسلمة في عصر التوحيد الأول، وذلك لأنها كانت بمثابة عامل حيوي في تشكيل هذا الكيان التاريخي المتميز – كما ألمحنا سابقاً – ولهذا سرعان ما نما هذا المجتمع الفريد في مكة والمدينة، وقد جاءت فرادة هذا المجتمع من أنه لا ولن يشهد التاريخ أي كيان يماثله، سواء على المستوى الإيماني أم الحضاري.

وفي بداية التحليل ونهايته، إن الأهمية القصوى لدور السيدة خديجة في تكوين البنية الأساسية للحضارة الإسلامية، وهي في طور التشكيل على يد رائدها الأول سيدنا محمد – صلى الله عليه وسلم – إنما تأتي من منطلق أنها كانت أول المؤمنين بدعوة الرسول – صلى الله عليه وسلم – ولذا كان لإيمانها ذاك أثر عميق في معنوية الرسول – صلى الله عليه وسلم – وهو يجابه بالتوحيد شرك العرب جميعاً، فكان كلما سمع من معارضيه رداً أو تكذيباً، شكا ما يلقى لزوجته البرّة، فتثبته وتخفف عنه، وتهوّن عليه أمر الناس(7).

وغير خاف علينا بأن آفاق وملامح العلاقة العضوية الحية بين الرسول – صلى الله عليه وسلم – وزوجته الأولى السيدة خديجة – رضي

الله عنها – إنما هي على الحقيقة واضحة المعالم لدى جميع المسلمين، وذلك لأنها أنصع من الشمس في رابعة النهار، ولاريب في أن هذه العلاقة الحية إنما تعتبر ولاريب بمثابة المثل الأعلى الذي ينبغي على كل امرأة مسلمة، ولاسيما في واقعنا المعاصر، أن تستلهم منه كل القيم المشعة المنبثقة الإفرازات الشهية لهذه العلاقة المباركة بين الرسول وزوجته الأولى، حيث إن أمتنا الإسلامية في عصر العولمة، هي بحاجة ماسة أكثر من أي وقت مضى إلى صياغة نماذج بشرية واعدة بقدر ما هي واعية، حتى يتسنى لها الخروج من هذا المأزق الحضاري – كما ألمحنا سابقاً – ولن يتم لأمتنا تحقيق هذا المطلب الحيوي، إلا بعد تحقيق مثل التربية الراشدة للطفل المسلم، الذي سوف يشكل في قادم الأيام جيل النصر المنشود.

إن الواقع التاريخي المشرق لهذه الأمة الماجدة، إنما يؤكد على أن عطاء المرأة المسلمة في عصر الرسالة – بعهديه المكي والمدني – لم يقف عند اللمسات الإيمانية الحانية للسيدة خديجة – رضي الله عنها – بل إن المرأة قد شاركت إبّان هذا العصر في الحروب، ونهضت بدور يتفق وطبيعتها في تضميد جروح مجاهدي المسلمين وحثّهم على الجهاد. ومن المعروف أن النساء كانت لهن بيعة مثل الرجال[8]. وفي هذا يقول عزّ من قائل: ﴿يا أيها النبي إذا جاءك المؤمنات يبايعنك على أن لا يشركن بالله شيئاً ولا يسرقن ولا يزنين ولا يقتلن أولادهن ولا يأتين ببهتان يفترينه بين أيديهن وأرجلهن ولا يعصينك في معروف فبايعهن واستغفر لهن الله إن الله غفور رحيم﴾ [سورة الممتحنة: آية 12].

وفي التحليل الأخير، نرى أن القرآن الكريم وسنة الرسول – صلى الله عليه وسلم – عندما تخاطب المسلمين بأمر أو تكليف أو إخبار، فهي لا تخاطب الرجل وحده، ولكنها تخاطب الرجل والمرأة معاً، ومعطيات المجتمع الإسلامي، بدءاً من تكوّن نواته الأولى، حيث أدّت خديجة أم المؤمنين دورها

المعروف بقسماته البارزة، وعبر سني عصر الرسالة كلها، إنما تؤكد، وبلاريب على أن المرأة والرجل كانا حاضرين معاً في قلب الأحداث، فكلنا نذكر كذلك أن المرأة المسلمة تعلمت وعلمت، وسمعت وحدثت[9].

الواقع الحضاري للمرأة في عصر الراشدين [11- 41هـ = 632-668م]:

يعتبر العصر الراشدي من المنظور التاريخي والحضاري، بمثابة الامتداد الطبيعي والإفراز الحيوي لعصر الرسالة إيمانياً وحضارياً، وقد جاء ذلك الطابع المميز لهذا العصر المبارك بعد أن استطاع الرسول – صلى الله عليه وسلم – بناء الإنسان المسلم الحق، وتكوين الدولة الإسلامية، وإرساء قواعد الحضارة الإسلامية، التي لم تلبث بعده إلا يسيراً حتى نمت دوحتها وملأت آفاق الأرض، وفاقت كل ما سبقها من حضارات[10]. ولهذا فإن الباحث المنصف إذا أراد أن يقدم تصور تاريخي لملامح واقع المرأة إبان هذا العصر من المنظار الحضاري، فيمكنه القول، بأن المرأة قد شاركت في العصر الراشدي بخوض العديد من المجالات الفكرية والأدبية. فالسيدة عائشة وأم سلمى – رضي الله عنهما – وحبيبة بنت أم حبيبة وأروى بنت كريز بن عبد شمس وأسماء بنت سلمة التميمية، قد برعن في الحديث النبوي والفقه والفتيا والأدب. وهناك عفراء بنت مهاجر بن مالك العذري وحميدة بنت النعمان بن بشير وعاتكة بنت زيد بن عمرو بن نفيل، فقد أجدن الشعر وفنون الأدب[11]. كما اشتهرت في هذا العصر أيضاً عكرشة بنت الأطرش بالخطابة، والمشاركة في الحرب بين علي ومعاوية – رضي الله عنهما – وكانت المرأة المسلمة تصحب الجيش مثل قيادة السيدة عائشة لجند المسلمين في يوم الجمل (36هـ = 656م]، وكان يخصص للمرأة مكاناً في المدن الحصينة والمعسكرات[12]. وقد انعكست البصمات الحية للمكانة السامقة التي رفع الإسلام إليها المرأة على وضعيتها المتميزة خلال العصر الراشدي، فبات لها الجرأة في اختيار شريك حياتها، أو رفقته، حتى ولو

كان الخليفة عمر بن الخطاب – رضي الله عنه – كما فعلت ذلك أم كلثوم أخت السيدة عائشة – رضي الله عنها – بقولها: «لا حاجة لي فيه إنه خشن العيش شديد على النساء»[13].

إن هذه المكانة المعنوية الرفيعة، التي وصلت إليها المرأة في عصر الراشدين واكبها مغالاة مادية في قضية المهر، علماً بأن زيجات الرسول – صلى الله عليه وسلم – والخلفاء من بعده، خير قرون هذه الأمة كان في غاية البساطة. فمهر السيدة فاطمة بنت الرسول – رضي الله عنها وصلى وسلم على أبيها – لم يتجاوز خمسمائة درهم. ولهذا أراد الخليفة الراشدي عمر بن الخطاب – رضي الله عنه – أن يدعو الناس إلى زيادة مهور بناتهم ونسائهم عن مهور زوجات الرسول – صلى الله عليه وسلم – فقاطعته إحدى النساء قائلة: «وماذا تقول في قوله سبحانه وتعالى: ﴿وإن أردتم استبدال زوج مكان زوج وآتيتم إحداهن قنطاراً فلا تأخذوا منه شيئاً أتأخذونه بهتاناً وإثماً مبيناً﴾ [سورة النساء: آية 20]، فقال الخليفة عمر قولته الشهيرة: «أصابت المرأة وأخطأ عمر»[14].

وفي ضوء ما تقدم، نخلص إلى أن المرأة كان لها ولاريب دور حيوي في تشكيل الهيكل العام للحضارة الإسلامية إبّان العصر الراشدي، سواء في سلمه وحربه، في سياساته ومعطياته الحضارية على السواء، حيث كانت النساء في هذا العصر يختلطن بالجمهور، ويسمعن خطب الخلفاء، ويحضرن المحاضرات – إذا جاز التعبير – التي كان يلقيها علي بن أبي طالب وعبدالله بن العباس – رضي الله عنهم – وغيرهما[15].

الواقع الحضاري للمرأة في العصر الأموي [417- 132هـ = 661-650م]:

يمثل العصر الأموي، تاريخياً وحضارياً، نقطة تحوّل هامة في مسار الأمة الإسلامية، التي استطاعت خلاله أن تحقق نقلة نوعية – بكل المقاييس –

نحو تحقيق المدنية الإسلامية بكل ما لهذه الكلمة من معنى. ويؤكد السياق التاريخي لهذا العصر بأن المرأة المسلمة كان لها واقع حضاري متمايز، أسهم في إضفاء نوع من الدينامية المتفجرة على المعطيات الحضارية لهذا العصر. وهنا نلاحظ أنه في بداية العصر الأموي قد بقي للمرأة المسلمة مكانتها التي منحها إياها الإسلام[16]. ومن شهيرات هذا العصر اللائي أدين أدواراً ملموسة، يمكن الإشارة إلى دور أم البنين زوجة الخليفة الوليد ابن عبدالملك[17]، التي اشتهرت بالفصاحة والبلاغة وقوة الحجة، وبُعد النظر، وكانت تُستشار في أمور الدولة من قبل زوجها[18].

ولقد كانت السيدة سكينة بنت الحسين بن علي، سيدة نساء عصرها، ومن أظرفهن وأحسنهن أخلاقاً، اجتمع إليها يوماً الشعراء جرير والفرزدق وكثير عزة وجميل بثينة... فنقدت شعر كل منهم، ثم أجازت كلاً بألف دينار. وكانت عائشة بنت طلحة بن عبيدالله من النساء اللاتي نبغن في الأدب وأيام العرب والنجوم، وفدت - ذات يوم - على هشام بن عبدالملك، فقال لها: «ما أوفدك؟» قالت: حبست السماء المطر ومنع السلطان الحق. فقال: إني سأعرف حقك، ثم بعث إلى مشايخ بني أمية فقال: إن عائشة عندي فاسمروا عندي الليلة، فحضروا، فما تذكروا شيئاً من أخبار العرب وأشعارهم وأيامهم إلا أفاضت معهم فيه، وما طلع نجم ولا أغار إلا سمته، فقال هشام: أما الأول فلا أنكره، وأما النجوم فمن أين لك؟ قالت: أخذتها عن خالتي عائشة، فأمر لها بمائة ألف درهم وردّها إلى المدينة[19].

تلك كانت بعض المؤشرات واللقطات عن الواقع الحضاري للمرأة الأموية، التي أسهمت وبحيوية، في تشكيل الإطار التكويني لبنية الحضارة الإسلامية مع شقها الثاني، أو إذا شئنا الدقة شقيقها الرجل - وفقاً للمصطلح النبوي - خلال العصر الأموي، الذي يمثل، وبكل الموضوعية، بداية انطلاق حضارتنا نحو دورة العقل، فضلاً عن أنه كان يحمل في نسغه

ولحمته العضوية المتماسكة، ألق دورة الروح، الذي لم يخبأ سريعاً إلا عندما تقدمت الأمة في عمرها الزمني، ودخلت طوعاً أو كرهاً، في دورة الانحطاط، التي شهدت أفول وسقوط الحضارة الإسلامية، ولاسيما في الجوانب المادية منها، أي المدنية.

الواقع الحضاري للمرأة في العصر العباسي الأول [132- 247هـ = 750-861م]:

استطاعت الأمة الإسلامية خلال العصر العباسي الأول، أن تصل إلى قمة التقدم الحضاري الشامل، ولهذا السبب يعتبر العصر العباسي عصراً ذهبياً للحضارة الإسلامية في كل المناحي. ولقد عرف العصر العباسي – في كثير من حقبه – تدخل النساء في القصر الخلافي بشؤون السلطة والحكم بصورة مباشرة، وإن كان تدخلهن في السابق بصورة غير مباشرة[20]. ولعل من أبرز النماذج النسائية التي كانت تتمتع بقسط وافر من الحرية، فضلاً عن تدخل بعضهن في شؤون الدولة إبّان هذا العصر، الخيزران زوج الخليفة العباسي المهدي وأم الهادي والرشيد، وكانت كثيراً ما تسأل ابنها الهادي قضاء حاجات المترددين على بيتها[21]. وهناك أيضاً السيدة زبيدة زوج الخليفة هارون الرشيد وأم ابنه الأمين[22] التي تمتعت بنفوذ كبير في الدولة، فإنها حين حجّت إلى بيت الله الحرام سنة [186هـ = 802م]، وأدركت ما يعانيه أهل مكة المكرمة من المشاق في الحصول على ماء الشرب، دعت خازن أموالها وأمرته أن يدعو المهندسين والعمال من أنحاء البلاد، وقالت له: «اعمل ولو كلفتك ضربة الفأس ديناراً». ووفد على مكة المكرمة أكفأ المهندسين والعمال ووصلوا بين منابع الماء في الجبال، حتى وصل الماء إلى مكة المكرمة – عبر ما عُرف بدرب زبيدة – ولايزال يجري إليها حتى اليوم[23].

ولم تقتصر مساهمات المرأة خلال هذا العصر، على الجانب السياسي والعمراني فقط، بل إن المرأة العباسية كان لها على الحقيقة دور

مشهور في الحرب، فاشتركت فيها أم عيسى ولبابة بنتا علي بن عبدالله بن عباس عم الخليفة المنصور. وكن في عهد الرشيد يمتطين الجياد ويقدن الجند إلى ميدان القتال... كما بلغت المرأة في هذا العصر مبلغاً عظيماً من الثقافة حتى كانت تنظم الشعر وتناظر الرجل في عهدي الرشيد والمأمون، وكانت السيدة زبيدة شاعرة مثقفة، وكثيراً ما كانت تبعث برسائلها الفيّاضة أبياتاً شعرية إلى زوجها الرشيد[24].

الواقع الحضاري للمرأة في العصر العباسي الثاني [247- 656هـ = 861-1258م]:

قُدِّر لعالم الإسلام أن يشهد خلال هذا العصر تبدلات سياسية أدت بالتالي إلى بروز خلافتين إصلاحيتين بجوار الخلافة العباسية في بغداد – هما الخلافة الفاطمية في مصر، والخلافة الأموية في الأندلس، ناهيك عن الكثير من الدويلات الإسلامية التي استقلت عن الدولة العباسية الجامعة، مثل الدولة البويهية ودولة السلاجقة... إلى آخره. وعن ملامح الواقع الحضاري للمرأة المسلمة في العصر العباسي الثاني، يمكن أن نشير إلى أن السيدة قبيحة زوج الخليفة العباسي المتوكل ودورها الحيوي إزاء تعاظم خطر العسكر التركي[25]، هذا فضلاً عن أنها قامت بدور هام في عزل الخليفة المستعين ليصفو الجو لابنها المعتز [252-255هـ = 866-868م]، كما أن السيدة شغب أم الخليفة المقتدر [295-320 = 907-932م]، قد استأثرت بنفوذ كبير في الدولة العباسية وليس أدل على ذلك من الكتاب الذي بعث به إليها الوزير المصلح علي بن عيسى، يتنصل فيه من التبعات التي ألقتها عليه في إدارة شؤون الدولة المالية... وقد اتسع نفوذ السيدة شغب إلى حد أنها استطاعت أن تعيّن قهرمانتها (تومال) صاحبة للمظالم، فكانت تجلس أيام الجمع في مكان بنته لها السيدة في الرصافة[26]، والقهرمانة هي موظفة في القصر الخلافي، ومسؤولة عن الاهتمام بشؤون الجاري والقيان. وقد عُرف عن هذه القهرمانة أنها بلغت حداً كبيراً من النفوذ على قصر الخلافة

بأجمعه، وعلى شخص الخليفة بالذات طيلة حكمه - حتى سُمي عصره بـ«حكومة النساء»(27). وقد ازداد نفوذ حرم الخليفة في عهد الوزير حامد بن العباس، وأصبحن يتدخلن في شؤون الدولة، فكن يجلسن للمظالم وينظرن في رقاع الناس، ويصدرن الأوامر مذيّلة بتوقيعاتهن(28)، كما أن نساء السلاطين السلاجقة قد أدين دوراً محورياً في وراثة العرش(29).

ولعل أبرز النسوة اللاتي استطعن تأدية دور بارز في العصر السلجوقي، النسوة التالية أسماؤهن مثل:

1 - تركان خاتون [ت: 487هـ - 094م]:

استطاعت هذه المرأة أن تستولي بعد موت زوجها السلطان السلجوقي ملكشاه، على السلطة، وساست الأمور سياسة عظيمة، وأنفقت الأموال التي كانت تزيد على عشرين مليون دينار، فأرضت بها العسكر واتفقت مع الخليفة - المستظهر بالله العباسي [487-512هـ = 1094-1118م] - على ترتيب ولدها محمود في السلطنة، وكان عمره يومئذ خمس سنين، وعشرة شهور، وخُطب له على منابر الحضرة، وترتب لوزارته تاج الملك أبو الغنائم المرزبان بن خسرو، وجاء عميد الدولة بخلع من الخليفة العباسي فأفاضها على محمود ودخل إلى أمه فعزّاها وهنأها عن الخليفة، ثم خرجت إلى أصبهان، التي كانت بيدها ومعها عشرة آلاف فارس من الأتراك، وهكذا باشرت الحروب، ودبرت الجيوش، وقادت العسكر، بيموتها انحل أمر ابنها محمود، وعُقد الأمر لأخيه بركيارق بن ملكشاه(30).

2 - السيدة بنت القائم بأمر الله [ت: 496هـ - 1102م]:

كانت هذه السيدة زوجة السلطان، وكانت موصوفة بالدين وكثرة الصدقة، وكان الخليفة المستظهر بالله قد ألزمها بيتها، لأنه أُبلغ عنها أنها تسعى إلى إزالة دولته(31).

3 - قهرمانة المهتدي:

وهي تعتبر من النساء اللواتي كان لهن التأثير المباشر في وصول المستظهر إلى مركز الخلافة، لأنها كانت تتمتع بنفوذ كبير، فهي تنفذ مهام الدار العزيزة، كما ينفذ الوزير مهام الديوان العزيز، وحين قدمت الطبق للمقتدي كان عنده جارية صغيرة «حسب»، فمات فجأة، فأغلقت باب الحجرة، ووكلت بالباب من يحرسه، وأرسلت إلى الوزير وتعاهدت وإياه على تأمين مصلحة أصحابها وأصحابه، وعندما أخذت منه اليمين قالت: «حسن الله عزاءك في أمير المؤمنين فقد زممت أمر الدار فزم أنت أمر البلد»، ثم أدخلته على ولي العهد المستظهر، وقرر معه موت المقتدي وخلافته بعده، ومضى الوزير إلى السلطان وتدارس معه الأمر، ثم عاد وأجلس المستظهر وأشاع موت المقتدي، كل ذلك كان بتدبير القهرمانة»[32].

وإذا كان هؤلاء النسوة البارزات والشهيرات في دولة السلاجقة، فإن ثمة غيرهن الكثيرات - لا يتسع المجال هنا لذكرهن وتسليط الأضواء الكشافة على مناقبهن ودورهن البارز في التقدم الحضاري، الذي شهده المجتمع الإسلامي آنذاك - قد أدَّين دوراً حيوياً في رسم الملامح الأساسية للواقع السياسي للخلافة العباسية وكذا الدولة السلجوقية - أقوى الدول المستقلة عن الخلافة إبّان هذا العصر - فإن هنالك الكثيرات من النساء اللاتي تسنى لهن أن يؤدين دوراً ملموساً في التكوين العلمي لهذا العصر، مما يعطي لنا صوراً مشرقة عن الواقع الحضاري للمرأة المسلمة آنذاك. وفي هذا الإطار العلمي، اشتهر عدد من النساء منهن: دلال بنت أبي الفضل محمد بن عبدالعزيز بن المهتدي، سمعت من أبيها، وتوفيت سنة [508هـ = 1114م][33]. وهناك أيضاً نماذج مشرفة أخرى للمرأة المسلمة العالمة، خلال هذا العصر، مثل: رابعة بنت أبي الحكيم بن أبي عبدالله الحيري، وتوفيت سنة [512هـ = 1118م]، التي سمعت من الجوهري وابن المسلمة وابن النقور

وغيرهم، وقد حدّثت وروى عنها ولدها وكانت خيّرة، وهناك الحرانية، وبنت الجنيد، وبنت الفراد. وقد تتلمذ عليهن في الزهد أبو الوفاء علي بن عقيل، الذي توفى سنة [513هـ = 1119م]، وهو فريد دهره وإمام عصره، وكانت بنت الفراد منقطعة إلى قعر بيتها لم تصعد إلى سطح قط، ولها كلام في الورع، وكذا هنالك فاطمة بنت عبدالله الخيري الفرضي، وتوفيت سنة [534هـ = 1139م]، التي سمعت الحديث وحدّثت به(34).

ولم يقتصر بروز النساء خلال هذا العصر على الصعيد العلمي فحسب، بل هنالك من برز منهن في ميدان الزهد والتعبد، مثل: السيدة فاطمة بنت الحسين بن الحسن بن فلويه الرازي، التي كانت واعظة متعبدة، وكان لها رباط تجمع فيه الزاهدات، وقد سمعت أبا جعفر بن المسلمة وأبا بكر الخطيب، وسمع منها صاحب المنتظم بقراءة شيخه أبي الفضل بن ناصر كتاب ذم الغيبة لإبراهيم الحربي وروت مسند الشافعي(35).

وفي مجال البر وأعمال الخير والتعبد برزت السيدة خاتون السفرية، وتوفيت سنة [515هـ = 1122م]، التي كانت محظية ملكشاه، فولدت له محمداً وسنجر، وكانت تتدين وتبعث حمال السبيل إلى طريق مكة المكرمة، ولما حصلت على الملك بحثت عن أهلها وأمها وأخواتها حتى عرفت مكانهم، ثم بذلت الأموال لمن يأتيها بهم، فلما وصلوا إليها ودخلت أمها وكانت قد فارقتها منذ أربعين سنة، فجلست البنت بين جوار يقاربنها في الشبه حتى تنظر هل تعرف أم لا، فلما سمعت الأم كلامها نهضت إليها فقبلتها وأسلمت الأم، فلما توفيت خاتون قعد لها السلطان محمود في العزاء(36). ولم يكن المجتمع البغدادي آنذاك يستسيغ الاختلاط بين النساء والرجال في الطرق، وكان المحتسب لا يسمح حتى للزوجين أن يجتمعا في طريق خال من المارة، وكان يفصل بين النساء والرجال أثناء ركوب الزوارق عند عبور نهر دجلة، ولم يكتف المحتسب بذلك، بل أصدر سنة [502هـ = 1108م]، أمره بمنع

النساء من العبور مع الرجال في نفس الزورق[37]. وربما يستنكر القارئ المعاصر، الذي يعيش الآن وسط هذا الفلتان الأخلاقي، ويتساءل: ما صلة مثل هذا الموقع بالواقع الحضاري للمرأة المسلمة؟! وللإجابة نقول: لابد بداية أن ننظر إلى مثل هذه السلوكيات الأخلاقية التي تتسم بالحيطة والحذر، بغية نشر الفضيلة في المجتمع ضمن نطاق السياق التاريخي والحضاري لهذا المجتمع المسلم، الذي كان قريب عهد بانطلاقة الإسلام – إلى حد ما – ثم يضاف إلى ذلك، أن هذا المجتمع المسلم كان ينطلق في حياته الاجتماعية على ضوء النسق الإسلامي المعجز، الذي رسم ملامح العلاقة بين الرجل والمرأة، إنها في بداية التحليل ونهايته ممارسات – ربما تبدو عادية لدى البعض – ولكنها تحاول إضفاء طابع من الستر على المجتمع المسلم، حتى يظل مجتمعاً مثالياً، أهم سماته الوقار والجمالية، التي أرادها خالق الكون وبارئه ﴿ألا يعلم من خلق وهو اللطيف الخبير﴾ [سورة الملك: آية 14].

الواقع الحضاري للمرأة المسلمة في العصر الفاطمي في مصر [358- 567هـ = 969-1171م]:

لعل أهم صورة تاريخية ترسم لنا، إلى حد كبير، معالم الواقع الحضاري للمرأة المسلمة، تحت ظلال الدولة الفاطمية هو أن هذه المرأة قد استطاعت أن تؤدي دوراً واضحاً، لا يقل بأي حال من الأحوال عن ذلك الدور الذي قامت به من قبل في تاريخ عالم الإسلام على مدار الأعصار. ولعل أبرز نموذج للمرأة الفاطمية، هو ست الملك أخت الخليفة العزيز الفاطمي[38]، التي تميزت بالحزم ورجاحة العقل، واشتهرت بالكرم والحلم وتركت لدى موتها ثروة ضخمة[39].

الواقع الحضاري للمرأة المسلمة في المغرب الإسلامي:

وعن الواقع الحضاري للمرأة في بلاد المغرب الإسلامي، فيمكن القول بأن المرأة كان لها شأن في هذه البلاد، حيث كان للنساء أثر كبير في الحياة

السياسية والفكرية، أمثال: أم ملال أخت باديس بن المنصور بن بلكين الصهاجي، وكذلك زينب زوجة الأمير يوسف بن تاشفين، وغيرهن كثير[40]. وبالمثل فقد أدت نساء الخوارج في بلاد المغرب دوراً مماثلاً في السياسة، كالسيدتين (دوسر) و(غزالة) اللتين تدخلتا في شؤون الحكم إبّان العصر الرسمي في المغرب الأوسط (الجزائر)[41].

وإذا كانت السطور السابقة تعكس إلى مدى كبير، القسمات البارزة للواقع الحضاري للمرأة المغربية، عبر إسهامها في تشكيل الواقع السياسي لبلادها، في بعض العصور، فإن هذه المرأة كان لها إسهام بارز في الحياة الفكرية... ومن ذلك ما ذكره بعض أصحاب الطبقات والتراجم من أن المرأة في بعض مدن بلاد المغرب كانت حريصة على حضور مجالس العلم، إذ يُرى أن ماطوس كانت تحضر مجالس العلم، وذلك على الرغم من معارضة أخيها الذي كان يرقد أمام الباب لمنعها، فكانت تتركه حتى ينام، فتقوم بفتح الباب وتجاوزه وهو نائم، فتمضي وتحضر مجلس العلم ثم ترجع وتجاوزه وتدخل الباب كما كان[42]. كما أن أروى بنت عبدالرحمن بن رستم في تاهرت بالمغرب الأوسط، استطاعت أن تنافس علماء الفلك في عصرها[43]، وفي هذا دلالة أكيدة على مدى تنوع الإسهام الحضاري للمرأة المسلمة في مجالات العلوم المختلفة، عبر إبداعها في أكثر من منحى من مناحي الحياة الإسلامية، إبّان عصور التألق الحضاري في أكثر من بيئة من بيئات العطاء الحضاري الإسلامي.

الواقع الحضاري للمرأة في الأندلس [92- 897هـ = 711-1492م]:

تمثل الأندلس، إذا ما نظرنا إليها بكل المعايير التاريخية، بقعة حضارية خصبة من بقاع عالم الإسلام المتراحب، على مدار التاريخ، وذلك لأن الأندلس قد ورثت حضارة الشرق الإسلامي، هذا فضلاً عن أنها قد

نمت وتطورت – في القارة الأوروبية – حيث وجدت العوامل الملائمة، ولاشك في أن حضرة الإسلام في مشرقه أو مغربه قد استفادت من حضارات الأمم السابقة، وإن كنا نرى أنها بذلك أيضاً قد أعبقت وأثقلت مسيرتها[44]. وقد بدأت تباشير الحضارة الإسلامية في الأندلس تظهر منذ أيام عبدالرحمن الأوسط في النصف الأول من القرن الثالث الهجري = التاسع الميلادي واستمر في الازدهار حتى بعد سقوط الخلافة، بل وحتى نهاية الأندلس المسلمة عند سقوط مملكة غرناطة سنة [987هـ = 1492م][43].

إن المنظور النسقي لمعطيات هذه الحضارة الفريدة التي كانت بمثابة نتاج طبيعي لتلاقح الحضارات على أرض الأندلس، إنما يؤكد وبلاريب على أن الواقع الحضاري للمرأة الأندلسية، كان في أعلى مستوياته، إذا ما قورن بما سواه، لأن المرأة كان لها دور بارز في تشكيل البنية الأساسية لحضارة الأندلس، حيث كان لها شأن كبير، قامت الجواري بدور هام في قصور الخلفاء والأمراء ورجالات الدولة[46].

ولعل أبرز نماذج للمرأة الأندلسية، التي أدت دوراً ملموساً في عالم السياسة، السيدة صبح أم الخليفة هشام بن الحكم، الذي تشيد به المصادر الأندلسية[47]. فياتُرى من كانت تلك المرأة التي لبثت ردحاً طويلاً من الزمن تسيطر بسحرها ونفوذها، على خلافة قرطبة، وتشترك في تدبير شؤونها في السلم والحرب مع أعظم رجالات الأندلس؟ وللإجابة عن هذا التساؤل، نقول: لسنا نعرف الكثير عن نشأتها وحياتها الأولى... وكل ما تقدمه إلينا المصادر الإسلامية في ذلك، هو أن صبحاً كانت جارية بشكنسية أي نافارية[48]. وقد استمرت صبح أيام الحكم تتمتع في البلاط والحكومة، بنفوذ لا حد له، وكان الحكم يثق بإخلاصها وحزمها، ويستمع لرأيها في معظم الشؤون، وكانت كلمتها هي العليا في تعيين الوزراء ورجال البطانة[49]. وبعد وفاة زوجها الحكم الثاني، كلنا نذكر كيف أنها تغلبت على أمور ابنها هشام المؤيد، الذي

لم يكن قد جاوز العاشرة من عمره، حين آلت إليه مقاليد الخلافة، وأصبحت تتمتع بالنفوذ المطلق والسلطان الذي لا يُحد، وأسندت الأمور إلى المنصور ابن أبي عامر، الذي غدا ساعدها الأيمن(50). ولم يقتصر دور المرأة في الأندلس على الجانب السياسي وحده، بل إن هنالك عدداً كبيراً من النساء قد ظهر ونبغ في ميدان العلوم البحتة أيضاً، وأصبحن أستاذات كما ظهر منهن أديبات وشاعرات درسن الأدب(51).

وفي هذا السياق الحضاري ذكرت لنا المنتخبات الأدبية التي تشير إلى النساء اللاتي أسهمن في النشاطات الفكرية أو الفنية في الأندلس، بأن هناك حوالي [116] امرأة أندلسية في معاجم الأعلام ما بين القرن الثاني والثامن الهجري = الثامن والرابع عشر الميلادي، ومن بينهن اثنتان فقط صنفتا على أنهما عالمتان، وهما الفقيهة فاطمة المغامي، وحفصة بنت حمدون، وثلاث وُصفن بأنهن يرعين العلم، بينما ذُكرت الأخريات لانتباسهن إلى بعض العائلات المرموقة، والنساء اللواتي أسهمن في قول الشعر (44 شاعرة)، والأديبات (22 أديبة)، والكاتبات (11 كاتبة)، والنسّاخات (4 نساخات)، (3) مؤلفات معاجم ونحويات، (16) امرأة كن يقرأن القرآن ويعرفن معانيه وهنالك (6) نساء كرسن أنفسهن للحديث، (8) نساء تفرغن للزهد، و(6) يعرفن الفقه، و(4) يعرفن التاريخ والأخبار، و(واحدة) تعرف الحساب، و(واحدة) تعرف علم الكلام، و(واحدة) تعرف علم الفرائض، إضافة إلى العديد من فتاوى والدها، وإحدى النساء، وهي زوجة قاضي غرناطة، وربما كانت في القرن الثامن الهجري = الرابع عشر الميلادي، كانت مشهورة بمعرفتها للفقه، وهي كما يذكر ابن الخطيب في كتابه الشهير (الإحاطة في أخبار غرناطة)، فاقت زوجها في معرفة الأحكام، وهناك أخرى كانت تفهم في الطب، حتى أنها مارسته، ولكن، وكما تقول الوثائق الشرعية، فإنها مارست تطبيب النساء(52).

وفي ضوء هذه المعطيات البحثية ذات الطابع الإحصائي الدقيق إلى حد ما، يمكن القول وبكل الموضوعية، أنها تعكس إلى أبعد الحدود ما كان عليه حال المرأة في الأندلس، عبر عصورها المختلفة، مما يعني أن الواقع الحضاري المتميز للمرأة الأندلسية قد ساعدها إلى حد كبير على الإسهام الفاعل – بجانب الرجل الأندلسي – في تكوين هذا الكيان الحضاري الذي مثل النبوغ الإسلامي في أوروبا لمدة ثمانية قرون من الزمان، هي عمر الحضارة الإسلامية في الأندلس، وهذا الإسهام النسوي لا يقل بأية حال من الأحوال عن إسهام الرجل.

الواقع الحضاري للمرأة في العصر المملوكي [650- 922هـ = 1752-1517م]:

يبرز المماليك في التاريخ الإسلامي كفئة أجنبية اعتنقت الإسلام، ثم تحمست له، وعملت على رفعة شأنه ودعمه سياسياً واقتصادياً وفكرياً، وقد حقق هذا التفوق للمماليك استمراراً أربى على القرنين ونصف القرن في أكبر بقاع عالم الإسلام مصر والشام، ولعل من أهم الأسباب التي هيأت للمماليك عوامل الاستقرار والحكم والنهضة الحضارية والحماس الديني، الذي ملك على هؤلاء قلوبهم فحققوا النصر على الصليبيين في المنصورة، ثم استطاعوا الصمود أمام جحافل المغول في معركة عين جالوت [658هـ = 1260م]، وقضوا على آخر معاقل الصليبيين في بلاد الشام، ولهذا كسب المماليك بهذه الانتصارات شعبية مطبقة بين شعوب مصر والشام[53].

ومن هنا يمكن القول بأن العصر المملوكي يعتبر عصراً ذهبياً من عصور الإسلام، إذا ما نظرنا إليه من الوجهة الحضارية البحتة، ولهذا لا نستغرب أن يكون للمرأة المسلمة فيه واقع حضاري لا يقل بأي حال من الأحوال عن الواقع الحضاري لسابقاتها في العصور الماضية، ولعل هذا هو الذي يضفي نوعاً من الطابع الحضاري المتميز على معطيات هذا العصر

بشقيه البحري والجركسي. إن أول نموذج حي يجسد ملامح الواقع الحضاري للمرأة، الذي أهّلها للإسهام المباشر في تكوين معالم هذا العصر، من المنظار السياسي، هو دور شجر الدر التي أبلت بلاءً حسناً في مواجهة حملة لويس التاسع ملك فرنسا على مصر[54]، حيث قاد الحملة الصليبية السابعة الشهيرة عام [648هـ = 1250م]، ولهذا السبب أصبحت شجر الدر أولى سلاطين المماليك في مصر، كما ذهب إلى ذلك الدكتور سعيد عبدالفتاح عاشور. وفي هذا السياق التاريخي، يروي المقريزي كيف تطرق بعض الولاة في القاهرة سنة [737هـ = 1336م] في مصادرة التجار، وإنزال المظالم بهم، فقام كثير من كبار الأمراء ليشفعوا للتجار، ولكن السلطان لم يسمع لهم قولاً، حتى إذا ما قامت ست حدق زوج السلطان الناصر محمد في رفع الظلم عن التجار، فعندئذ استجاب لها السلطان؛ وعندئذ أدرك الناس مدى سلطة نساء أهل الدولة ونفوذهن، فصاروا يوسطونهن لقضاء حوائجهم، وقد حكى السخاوي عن العالم الذي توصل إلى منصبه عن طريق زوجته «لمزيد اختصاصها بخوند العظمى»[55].

ولم تقتصر فرادة الواقع الحضاري للمرأة المملوكية على التدخل في بعض شؤون الدولة، وإنما شاركت أيضاً مشاركة فعالة في الحياتين العلمية والدينية، وهنا يكتسب واقعها الحضاري مزيداً من التألق والأهمية. وفي هذا المضمار يسجل التاريخ أسماء كثيرات ممن اشتغلن بالنحو وحفظن منه الشيء الكثير، كما نظمن الشعر. أما من اشتغلن بالفقه والحديث فعددهن لا يحصى. وقد دأبت كثيرات منهن على التنقل بين بغداد ودمشق والقاهرة وغيرها من المدن الإسلامية – شأن فقهاء ذلك العصر – للسماع من كبار العلماء والمحدثين وكثير من كبار الفقهاء وعلماء الحديث في ذلك العصر – كابن عساكر وابن حجر – لم يروا حرجاً في الاعتراف بأنهم سمعوا من فلانة وفلانة من المحدّثات، وأن بعضهن أجزن لهم. فالحافظ ابن عساكر في دمشق يروي أنه سمع من ملكة بنت داود، وأنها أجازت له جميع حديثها،

وابن حجر في القاهرة يذكر أنه حصل على إجازتين، الأولى: من شمس بنت ناصر الدين محمد، والثانية: من خديجة بنت العماد الصالحية. كذلك أقبلت النساء في هذا العصر على مجالس العلم والدين، فحرصت كثيرات منهن على الذهاب إلى المساجد والجوامع حيث كن يجلسن في مكان منفرد عن الرجال لسماع الدروس الدينية أو للوعظ والتعليم. من ذلك ما ذكر ابن عساكر من أن فاطمة بنت سهل بن بشر - المدعوة ست العجم - «كانت تعظ النساء في بعض المساجد»[56].

وإذا كانت السطور السابقة تبلور لنا صوراً مشرقة من الواقع الحضاري للمرأة المملوكية، عبر دورها الناهض في ارتقاء الحياة الفكرية جنباً إلى جنب مع الرجل، ولاسيما في إطار علوم الدين واللغة، فإن ثمة دوراً متميزاً للنساء في هذا العصر تبددت قسماته البارزة في منحى آخر، ولكنه يؤكد، وبلاريب، على مدى فعالية دور المرأة في تشكيل الهيكل العام لحضارة مصر الإسلامية، إبّان العصر المملوكي، وهذا الدور هو نشاط النساء في شوارع مصر وأسواقها ومتنزهاتها، حيث كان أوسع مما يُظن. وقد لاحظ الفقيه ابن الحاج - في القرن الثامن الهجري = الرابع عشر الميلادي - أن النساء في عصره يباشرن معظم أمور الشراء في الأسواق «بل الغالب أن المرأة تشتري لزوجها ما يحتاج إليه في لباسه»، فإن لم يكن لهن حاجة في السوق، فإنهن يذهبن إلى الحمامات العامة، حيث يأنسن ببعض، وكثيراً ما خرجت النساء إلى أماكن النزهة - مثل غوطة دمشق أو شاطئ النيل - وغيرها من أماكن النزهة والفرجة[57].

تلك كانت بعض المؤشرات السريعة عن المعالم البارزة للواقع الحضاري للمرأة المسلمة عبر عصور التألق، وكذا عصور الانحطاط لحضارة الإسلام، بدءاً من عصر الرسالة، ومروراً بالعصرين الأموي والعباسي، وانتهاءً بعصر المماليك، قدمنا عبرها ما يؤكد على أن ثمة واقعاً

حضارياً كانت تعيشه المرأة المسلمة، ولم نرد تسليط الأضواء الكاشفة على الواقع الحضاري للمرأة في عصر الدولة العثمانية، وذلك حتى لا تتضخم الدراسة، وربما يكون لذلك دراسة أخرى في المستقبل.

السبيل إلى دور فاعل للمرأة المسلمة في تكوين الحضارة الإسلامية المعاصرة:

كشفت لنا السطور السابقة، بأن دراسة وتحليل أبعاد الواقع الحضاري للمرأة المسلمة على مدار التاريخ، من شأنه أن يبلور لنا إلى حد ما كيف استطاعت هذه المرأة تاريخياً، أن ترسم صورة مشرقة، تعد، ولاريب، من أشرف الصور الحية التي أسهمت في تكوين البناء الحضاري الإسلامي، ولهذا فإننا نرى وبكل الموضوعية، أن الأمة الإسلامية في واقعنا المعاصر، ولاسيما إذا كانت تريد فعلاً تحقيق حضارة إسلامية معاصرة، فإنما ينبغي عليها ألا يفوتها أبداً أن للمرأة المسلمة دوراً حيوياً في تكوين مجتمعها الأمثل. ولن يكون هذا الدور فعالاً ولا مستثمراً، بل ولا مستفاداً منه ما لم يكن متماشياً مع صلاح المجتمع وفلسفة الحضارة الإسلامية، فضلاً عن تجانسها مع هبة الله تبارك وتعالى للأنثى، التي تفردت بخصائصها ومميزاتها التي حباها الله إياها، حتى وإن بدا للبعض أن في ذلك حجراً على المرأة وتجاوزاً لما جرى عليه عرف المطالبين بحقوقها، بمعنى أننا عندما نريد الدفاع عن مهمة المسلمة المعاصرة، فلابد أن يكون ذلك مرتبطاً بما فيه ارتقاء مجتمعها، وبما لا يخالف تكوينها، وذلك نظراً لوجود علاقة وثيقة بين ذلك وصلاح المجتمع، إن أريد أن يكون للمرأة دور فعال ورائد في تكوين البناء الحضاري المنشود لأمتنا فيما يستقبلها من أيام على ظهر هذا الكوكب الأرضي(58).

إن المسلمة المعاصرة لن يكون في مقدورها بأي حال من الأحوال تأدية ذلك الدور المناط بها أداؤه في صناعة الحضارة الإسلامية المعاصرة، إلا إذا عاشت في ظلال واقع حضاري مماثل لسابقتها، وفضلاً عن ذلك

مطلوب منها، وبقوة، أن تستمد قواعد نهضتها المعاصرة من انبعاث قيمها الإسلامية الأساسية، التي رسمها لها القرآن الكريم، ودعا إليها الإسلام، وليس من فكر الغرب المستورد والبعيد كل البعد عن الواقع الإسلامي. فلقد فتح الإسلام الطريق أمام المرأة على أساس من مقومات الكرامة والخلق، وبناء شخصية المرأة على أساس الإيمان والتربية؛ دون أن يضطرب بها الطريق، فليست المرأة في مفهوم الإسلام، أداة للمتعة فقط. وإذا كان الغرب قد أخرجها من أجل ظروفه الاقتصادية الطاحنة بعد الحرب، فإن الصحوة الإسلامية اليوم ترى أن بناء شخصيتها على ضوء مفهوم هذا الدين، والخلق القويم، هو عامل هام في قدرتها على مواجهة الحياة العامة بنجاح وعمق[59]. ولذا فإن المسلمة المعاصرة تستطيع، إذا أرادت عن قناعة، أن تجد لها مكاناً متميزاً وإيجابياً في نهضة الأمة مرة ثانية، وذلك إذا ما استمسكت بتلك القيم المشعة للإسلام، ووازنت بين حاجة أبنائها وأسرتها وحاجة العمل نفسه، ودورها الطبيعي الفعال في تكوين الأمة الحضاري[60].

ومن هنا، فإن غياب المرأة المسلمة عن الساحة الاجتماعية وعدم حضورها اليومي في سدى الحركة الاجتماعية ولحمتها، لهو تقليد متأخر، ما عرفته عصور الإسلام المتألقة عبر السيرة الطويلة، فصحيح أن البيت هو مكان المرأة الطبيعي في المجتمع الإسلامي من أجل أن تمارس وظيفتها الأساسية في حجر الزاوية والخلية الأولى للمجتمع، ومن أجل أن تنسجم مع تكوينها وقدراتها ومهمتها في الكون، إلا أن هذا لم يحجب أو يمنع نزول المرأة إلى قلب المجتمع، إلى ساحته الكبيرة لكي تسهم بفعلها، وحضورها هناك جنباً إلى جنب مع إسهامها في البيت، فالوظيفة الأولى لا تنفي الوظيفة الثانية، بل تُعد أساسها وقاعدتها، وإن التاريخ الإسلامي ليشهد على صدق هذه المقولة، حيث برزت المرأة وتألقت: ربة بيت وزوجة وأماً، وأيضاً... معلمة ومتعلمة، وطبيبة، وباحثة، وسياسية، وعاملة، وتاجرة، ومقاتلة. فمادامت المرأة في المجتمع المسلم تتحرك وفق الشروط والمواصفات والتقاليد التي رسمها

الإسلام وأرساها نبيه الأمين - صلى الله عليه وسلم - وصحابته الكرام - رضوان الله عليهم جميعاً - فإنه لا ضير في أن تذهب وتجيء، وتفعل وتقول، وتمارس التعبير عن قدراتها في الساحة التي تجد أنها أهل للتحقق من خلالها، وذلك لأن الإسلام هو في ناحية من نواحيه، عقيدة تحقيق الذات، وأن المرأة لهي إحدى الأقطاب، التي جاء الإسلام لكي يعينها على هذا التحقق[61].

تصورات ختامية حول الواقع الحضاري للمرأة المسلمة:

يشي التصور الختامي الأول لواقع المرأة الحضاري في عالم الإسلام الرحيب، على مدار الأعصار، بأن المرأة كان لها دور بارز في تكوين البنية الأساسية لحضارة الإسلام، هذا فضلاً عن إسهامها في تكوين النسيج التاريخي المتميز لهذا العالم، وذلك منذ اللحظات التاريخية الأولى لانبثاق حضارة الإسلام من رحم التاريخ، ولاسيما إبّان عصري الرسالة والراشدين، أي منذ البدايات الأولى لتأسيس حضارة الإسلام، وقد استمر واقعها الحضاري متميزاً فيما تلا ذلك من عصور، حتى وصلنا إلى عصور الانحطاط والسقوط الحضاري المروع، فأصاب المرأة ما أصاب أمتها من انتكاس، فتراجع واقعها الحضاري، كما تراجع واقع الرجل، وتقوقعت المرأة داخل شرنقتها، التي أرادها لها بعض المتغربين، حتى وإن بدا في الظاهر أن المرأة قد حققت بعض المكاسب الخادعة هنا أو هناك.

إن شاهد التاريخ، الذي يعتبر بمثابة المؤشر الحيوي الدال على دينامية هذا الواقع، إنما يشي بمدى النشاط الاجتماعي الذي انفسح أمام المرأة، ولاسيما إبّان العصور الأموية والعباسية وغيرها، فانداحت دائرة المجتمع المسلم لكي تضم عناصر ومعطيات وخبرات جديدة، وبالتالي ازدحمت شبكة العلاقات الاجتماعية بالمزيد من الجزئيات والتفاصيل، ولهذا

التقينا بدور أشد كثافة للمرأة المسلمة، وعلى المستويات كافة، وبحشود يصعب حصرها من النسوة المسلمات اللواتي أدين دورهن المتألق في هذه الساحة أو تلك من ساحات الأنشطة الاجتماعية والسياسية والثقافية والحضارية عموماً[62]. مما يعكس واقعاً حضارياً متمايزاً للمرأة المسلمة في هذه العصور، بل وفي كل البيئات الحضارية التي انتشر فيها الإسلام.

وإذا كان الواقع الحضاري للمرأة المسلمة في نطاق الأسرات الحاكمة، قد ساعدها على أن تودي دوراً سياسياً مشهوراً – صبح وشجر الدر نموذجاً – بحكم من السلطة وارتباطها بالأجهزة الحاكمة وذوي السلطان، فإن المرأة المسلمة وعموماً قد أدت أدواراً أخرى على مستوى الثقافة والتربية – نساء الأندلس نموذجاً – لا تقل أهمية بحال من الأحوال عن دورها البارز في السياسة والحرب. والملاحظ أن كثيراً من هاتيك النساء، لم يكن ينتمين إلى القصور، أو يرتبطن بالغنى والجاه والسلطان، بل كن من عامة الناس ومن أبناء الشعب على امتداده[63]، وما كان لهذا أن يكون لولا الواقع الحضاري الفريد للمسلمة، سواء كانت من الأسر الحاكمة، أم كانت من صميم المجتمع المسلم، الصانع الحقيقي للتاريخ والحضارة.

أما التصور الختامي الثاني، الذي نصل إليه في نهاية هذه الدراسة، فهو أن حشود النساء الأندلسيات، اللاتي نبغن في أكثر من علم من العلوم الحضارية، التي عرفها الإسلام إبّان عصور تألقه الحضاري، وخصوصاً في الأندلس، إنما تكشف لنا عن مدى دينامية الواقع الحضاري لهذه المرأة، حتى ولو قمنا بمجرد إلقاء نظرة طائر على كتب التراجم، التي تغمر مكتبتنا التاريخية – أسوة بالأندلس – مما يتبين لنا معه المدى الشاسع لحجم الدور الثقافي والتربوي، الذي أدته المرأة المسلمة، وهي تتحرك في القاعدة، وتنطلق من صميم الشعب، بعيداً عن مراكز السلطة والغنى والجاه – كما ألمحنا – يدفعها إلى ذلك إيمانها العميق وحرصها على التعلم والتعليم باعتباره جزءاً

أساسياً من تكوينها الديني، الذي ظلت إلى فترة قصيرة تضرب به الأمثال[64].

إن المعطيات التاريخية التي تؤطر لآفاق وملامح الواقع الحضاري للمرأة في عالم الإسلام، إنما هو بمثابة المدخل الطبيعي الذي يؤطر لطبيعة الدور الرائد، الذي قامت به المرأة في تكوين الحضارة الإسلامية، ودليلنا على ذلك هو أنه من لمسة حضارية، توصل إليها العقل المسلم في واقعه التاريخي المشرق – وربما الراهن – إلا وكانت المرأة المسلمة هي المفجرة للطاقات الدينامية الكامنة وراء هذا الانبثاق الحضاري في شتى مناحي الحياة، أليست المرأة المسلمة هي التي اندفعت طوال حقب التاريخ الإسلامي، منذ فجره الباكر مع مطالع البعثة النبوية وحتى لحظتنا الراهنة، في مضمار العلم النافع، والعمل الحيوي الذي ينفع الناس في الدنيا والآخرة. وكانت دائماً تحمل معها قيم الإسلام، سواء كانت إيمانية أم حضارية، إنها القيم الخالدة التي شعّت بنور الإيمان الوضاء، لأنها منبثقة عن دوحة التصور الإسلامي الحق، الذي رسم معالمه الواضحة القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة، وقد أصبح نموذجاً يُحتذى به في دنيا الناس وواقعهم المحسوس، بفضل سلوكيات المسلمين الملتزمين بمنهج ربهم عز وجل.

وفي ضوء ما تقدم، نخلص إلى أن تلك الحقائق التاريخية التي عرضنا لها كمؤشرات تدل على مدى حيوية الدور الحضاري للمرأة المسلمة تاريخياً، إنما تؤكد على أن المرأة المسلمة كانت تتحرك وتمارس دورها المتمايز في واقعنا التاريخي، منذ اللحظات الأولى لانبجاس حضارتنا الإسلامية من ضمير الغيب، أي منذ عصري الرسالة والراشدين، وما تلا ذلك من عصور التألق الحضاري، عندما كان الإسلام هو المرجعية الوحيدة للأمة، مما ساعدها على صياغة نسقها الحياتي والسلوكي الفريد، على

ضوء المفاهيم الأخلاقية المترعة بالأصالة القرآنية، وهدي النبوة، مما أضفى على هذا الواقع المعاش آنذاك روحاً حضارية وطابعاً من التكاملية والشمولية، التي اتسم بها التصور الإسلامي – ضمن سمات أخرى – تجاه الكون والحياة والإنسان. وعلى الرغم من ذلك فإن واقعنا الراهن – كما ألمحنا سابقاً – يؤكد وللأسف الذريع بأن المرأة في عالمنا الإسلامي المعاصر، قد أصابها ما أصاب أمتها من نكبات حضارية متتالية حلّت بهذه الأمة، وذلك من جراء تنكرها لبعض مفاهيم دينها الحق بشأن المرأة. ومن ثم فإنه لا أمل في الخروج من هذا المأزق الحضاري إلا بعودة الأمة – كل الأمة – إلى منابعها الصافية، وذلك باستلهام هدي الإسلام الخالد، في هذا المضمار الحيوي. ونعني به عودة الروح والفعالية لدور المرأة المسلمة في إعادة تشكيل العقل المسلم، وتحقيق حضارة إسلامية معاصرة من جديد، في ضوء معطيات الإسلام لأبعاد الرسالة الحضارية للمرأة في الوجود، وبذلك تكون المرأة بحق الوعاء الحالي لهذه الحضارة المنشودة، كما كان العهد بها دائماً.

وفي التحليل الأخير، نرى أن المسلمة المعاصرة سوف تكون ذات رسالة حضارية تتسم بالدينامية المتفجرة في مرحلة الإقلاع الحضاري، التي ينبغي إعداد الأمة برجالها ونسائها من الآن، للاستعداد لهذه المرحلة الهامة. وبناء على هذا، فإننا في حاجة ماسة إلى الفهم الواعي لتلك الأبعاد، التي جعلت من المرأة المسلمة وعاءً حالياً لهذه الحضارة، ونعتقد جازمين بأن الواقع الحضاري الذي تفيأت المرأة في ظلاله مقومات الإبداع، هو الذي سهل مهمتها الحضارية هذه، وبالتالي فإنه لكي تعاود المرأة المسلمة المعاصرة استئناف هذا الدور الريادي من جديد فإنه لابد من حدوث انعتاق حضاري حقيقي لهذه الأمة الحائرة، كما يشي بذلك واقعها الراهن، حيث هي على الحقيقة حائرة ما بين أصالتها القرآنية والاغتراب الحضاري

المعاصر، وبالتالي انبهمت منها بعض معالم ذاتها الحضارية، لذا، فإنه لابد من العمل على إعادة التألق لها من جديد.

وإزاء هذا الفصام النكد الذي أصاب الوضع المزدوج للمسلمة المعاصرة، فإن ثمة ضرورة حضارية وإنسانية معاً، تحتمان علينا كمسلمين الأخذ بعين الاعتبار، أن النهوض الحضاري المطلوب تحقيقه للخروج من حالة التخلف الحضاري، التي تحياها الأمة على كافة المستويات والصعد، إنما هو متوقف في الأساس على أن يعود للمرأة المسلمة المعاصرة مكانها المسلوب منها، وليس خافٍ على أحد بأن المكان الرفيع قد ضمنه لها الإسلام ضمن مصادره الأساسية. إن الذي يدفعنا إلى إبداء مثل هذا التوجس، إنما هو حال بعض المجتمعات المسلمة، التي انحرفت فيها وضعية المرأة عن المسار الطبيعي الذي رسمه الإسلام لرسالة المرأة.

وفي هذا السياق، يبرز تساؤل حائر مفاده: هل ثمة فارق بين مصطلحي مسلمة وإسلامية؟ وللإجابة نقول: إن هناك فرقاً كبيراً بين هذين المصطلحين «مسلمة وإسلامية»، ومن هنا فإننا نرى أن ثمة مجتمعات كثيرة مسلمة وليست إسلامية، كما ذهب إلى ذلك الدكتور أحمد القديدي، ولعل السبب الذي حدا به إلى تبني مثل هذا المذهب، هو أن المرأة في المجتمعات الأولى بدل أن تكون هي مصدر الإلهام والعطاء الحضاري المتدفق، أصبحت مجرد سلعة تجارية تباع وتشترى لمن يدفع أكثر، وياليت الأمر وقف بهذه المجتمعات المسلمة عند هذا الحد، بل إن ما يزيد الطين بلة، هو أن وسائل الإعلام المعاصرة، ولاسيما الفضائية منها، تحاول جاهدة بكل ما توفر لها من وسائل وتقنيات متقدمة تمثل طفرة نوعية من طفرات التكنولوجيا المعاصرة، أن تبرز المرأة بصور شتى، وأقل ما توصل به هو أنها مقززة للنفس السوية، سواء نظرنا إليها بالمعيار الفطري أم بالمعيار الأخلاقي.

ولعل أبرز حالة تجسد مثل هذا الفلتان الأخلاقي اللاإنساني، إنما هي

حالة المرأة التي تصور الإعلانات التجارية، فهي تظهر في أوضاع غريبة، على أنها عامل جذب وتشويق في الإعلان عن سلع كثيرة، وهنا نتساءل: هل الغرض فعلاً من هذا الإعلان هو التسويق للمنتجات السلعية، مما يتسبب في زيادة نهم الإنسان المعاصر إلى إفرازات المدنية المعاصرة، التي لا هم لها إلا تلبية نداء الغريزة الشرائية لدى هذا الإنسان الاستهلاكي، الذي أصبح سمة أساسية لأغلب المجتمعات المسلمة المعاصرة، إلا من رحم ربك وقليل ما هم. إن انغماس هذا الإنسان الحائر حتى النخاع في هذا الأتون المادي البحت والمتأجج معاً، إنما هو على الحقيقة الذي ساهم في انبهام ملامح الواقع الحضاري الراهن للمسلمة المعاصرة، حتى صارت نموذجاً صارخاً للاستلاب الحضاري، وهي بالتالي لا تدري ماذا تأخذ من حضارة العصر، وماذا تدع، وهل تعود لأصالتها الحضارية ومن قبل ومن بعد، لهويتها الإسلامية الحقة، أم أنها سوف تظل حائرة بين العودة للذات والاغتراب الحضاري؟!.. إنها حالة عدم التوازن، فلا هي إلى هؤلاء ولا إلى هؤلاء، ولا منقذ من تداعيات هذه السلبية إلا الاحتماء بمنهج الخالق عز وجل.

وأخيراً، وليس آخراً، فإن كل المؤشرات السابقة تدل على أن الواقع المتأزم الذي نحياه يؤكد على أن استمرار هذه الوضعية المزرية للمسلمة المعاصرة في بعض الأوساط، سوف يوقع الأمة - كل الأمة - في مأزق حضاري، لا مخرج منه إلا بالعود الحميد للمفاهيم الإسلامية الحقة التي أعادت للمرأة المسلمة كيانها المهدر، فضلاً عن أنها قد سمت بالمرأة إلى علياء السماء فسمقت هذه المرأة وتألقت، واستطاعت أن تسجل مثل هذه الصفحات المشرقة في تاريخ المسلمين، مما أضفى على رسالتها الحضارية طابعاً متفرداً من الحيوية والتمايز، ولهذا وجدناها قد أدت وبشكل منقطع النظير دوراً رائداً في مسيرة الحضارة الإسلامية، عبر هذه الصفحات المشرقة التي استطاعت أن تكتبها في سجل التاريخ عبر إبداعاتها المتمايزة في هذه الحضارة الباسقة.

الإحالات المرجعية

1) د. محمود محمد سفر: **إنتاجية مجتمع**، الكتاب العربي السعودي (107)، دار تهامة للنشر، جدة 1404هـ - 984م، ص 87.

2) د. عماد الدين خليل: **تحليل للتاريخ الإسلامي «إطار عام»**، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، الدوحة 1404هـ - 1990م، ص 176.

3) د. حسان حلاق: **دراسات في تاريخ الحضارة الإسلامية**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثانية 1419هـ - 1999م، ص 24.

4) د. سعيد عبدالفتاح عاشور وآخران: **دراسات في تاريخ الحضارة الإسلامية العربية**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية 1416هـ - 1996م، ص 207.

5) د. عماد الدين خليل: المرجع السابق، ص 176.

6) د. حسين مؤنس: **المرأة في منظور الإسلام**: دار الصحوة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 1409هـ - 1989م، ص 19.

7) د. عماد الدين خليل: المرجع السابق، ص 179.

8) د. سعيد عبدالفتاح عاشور وآخران: المرجع السابق، ص 257.

9) د. عماد الدين خليل: المرجع السابق، ص 179-180.

10) د. عبدالله أبو عزة: **الإسلام «رسالته، حضارته، مستقبله»**، دار العلم للملايين، بيروت 1408هـ - 1988م، ص 145.

12) د. عماد الدين خليل: المرجع السابق، ص 181.

13) د. فاطمة قدورة: المرجع السابق، ص 175-176.

14) د. فاطمة قدورة: المرجع السابق، ص 176.

15) د. عماد الدين خليل: المرجع السابق، ص 181.

16) د. فاطمة قدورة: المرجع السابق، ص 228.

17) د. محمود إسماعيل: **تاريخ الحضارة العربية الإسلامية**، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، الكويت، الطبعة الثالثة 1413هـ - 1992م، ص 183.

18) د. فاطمة قدورة: المرجع السابق، ص 229.

19) د. عماد الدين خليل: المرجع السابق، ص 182.

20) د. مصطفى علم الدين: **الزمن العباسي**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت 1413هـ - 1993م، ص 93.

21) د. عماد الدين خليل: المرجع السابق، ص 182.
22) د. سعيد عبدالفتاح عاشور وآخران: المرجع السابق، ص 276.
23) د. عماد الدين خليل: المرجع السابق، ص 181-182.
24) د. عماد الدين خليل: المرجع السابق، ص 132.
25) د. عماد الدين خليل: المرجع السابق، ص 183.
26) د. عماد الدين خليل: المرجع السابق، ص 183.
27) د. عماد الدين خليل: المرجع السابق، ص 94-95.
28) د. عماد الدين خليل: المرجع السابق، ص 183.
29) د. عماد الدين خليل: المرجع السابق، ص 183.
30) د. محمد حسين شندب: **الحضارة الإسلامية في بغداد في النصف الثاني من القرن الخامس الهجري [467-512]**، دار النفائس، بيروت 1404هـ – 1984م، ص 172.
31) د. محمد حسين شندب: المرجع السابق، ص 173.
32) د. محمد حسين شندب: المرجع السابق، ص 175-176.
33) د. محمد حسين شندب: المرجع السابق، ص 176.
34) د. محمد حسين شندب: المرجع السابق، ص 176-177.
35) د. محمد حسين شندب: المرجع السابق، ص 177.
36) د. محمد حسين شندب: المرجع السابق، ص 177-178.
37) د. محمد حسين شندب: المرجع السابق، ص 178.
38) د. سعيد عبدالفتاح عاشور، وآخران: المرجع السابق، ص 276.
39) د. عماد الدين خليل: المرجع السابق، ص 183.
40) د. بشير رمضان التليسي ود. جمال هشام الذويب: **تاريخ الحضارة العربية الإسلامية**، دار المدار الإسلامي، بيروت 1423هـ – 2002م، ص 206.
41) د. محمود إسماعيل: المرجع السابق، ص 183.
42) د. بشير التليسي ود. جمال الذويب: المرجع السابق، ص 206-207.
43) د. محمود إسماعيل: المرجع السابق، ص 183.
44) د. عبدالرحمن علي الحجي: **الحضارة الإسلامية في الأندلس «أسسها، ميادينها، تأثيرها على الحضارة الأوروبية»**، دار الإرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت 1389هـ – 1969م، ص 22-23.
45) د. عبدالرحمن علي الحجي: المرجع السابق، ص 26.

46) د. عماد الدين خليل: المرجع السابق، ص 182-183.

47) د. محمود إسماعيل: المرجع السابق، ص 183.

48) د. محمد عبدالله عنان: **الدولة العامرية وسقوط الخلافة الأندلسية**، الجزء الثالث من كتاب دولة الإسلام في الأندلس، (بلا ناشر)، القاهرة 1378هـ – 1958م، ص 34.

49) د. محمد عبدالله عنان: المرجع السابق، ص 34-35.

50) د. عماد الدين خليل: المرجع السابق، ص 183.

51) د. عبدالرحمن علي الحجي: المرجع السابق، ص 27.

52) ماريا ج. فيغيرا: **أصلح للمعالي: عن المنزلة الاجتماعية لنساء الأندلس**، د. سلمى الخضراء الجيوسي (المحررة)، كتاب الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس، الجزء الثاني، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الثانية 1420هـ – 1999م، ص 1012.

53) د. حياة ناصر الحجي: **أنماط من الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية في سلطنة المماليك في القرنين الثامن والتاسع الهجريين = الرابع عشر والخامس عشر الميلاديين**، جامعة الكويت، الكويت 1415هـ – 1995م، ص 7-8.

54) د. محمود إسماعيل: المرجع السابق، ص 183.

55) د. سعيد عبدالفتاح عاشور، وآخران: المرجع السابق، ص 276.

56) د. سعيد عبدالفتاح عاشور، وآخران: المرجع السابق، ص 276-277.

57) د. سعيد عبدالفتاح عاشور، وآخران: المرجع السابق، ص 277.

58) د. محمود محمد سفر: المرجع السابق، ص 88.

59) د. أنور الجندي: **الإسلام وحركة التاريخ «رؤيا في فلسفة تاريخ الإسلام»**، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1400هـ – 1980م، ص 466.

60) أنور الجندي: المرجع السابق، ص 467.

61) د. عماد الدين خليل: المرجع السابق، ص 180-181.

62) د. عماد الدين خليل: المرجع السابق، ص 181.

63) د. عماد الدين خليل: المرجع السابق، ص 183.

64) د. عماد الدين خليل: المرجع السابق، ص 184.



من الفسر إلى اللامع العزيزي: رحلة مع نشر شعر المتنبي

عبدالفتاح لكرد(*)

شغل الناس حياً وميتاً، نام نومته الأبدية، وأسهر الخلق في خصام مستمر لم ينقطع إلى يوم الناس هذا. قديماً كان الخصام حول شعره، واليوم أصبح حول من شرح الشعر.

ولا يفعل هذا إلا عظيم لا يُجارَى، والعظماء في شعرنا العربي قليل ما هم!

ما يعجبني في المتنبي أنه بالرغم من إحساسه بعظمة قدره، واعتراف من حوله بذلك، كان يشعر إلى جانب ذلك بغربة قاتلة.

أَنـا فِـي أُمَّــةٍ تَــدَارَكَــهـَــا اللـهُ   غَــرِيـبٌ كَــصَــالِــحٍ فِــي ثَــمُودَ[1]

إذ ماذا يجدي الفرد أن يكون عظيماً، وأمته تضحك من جهلها الأمم.

كان المتنبي وعياً شقياً في قلب زمن متكلس، علقت به طحالب التخلف السياسي والانحلال الاجتماعي والعقدي.

(*) باحث وكاتب مغربي.

وحُـقَّ له أن يقول بنبرته المتعالية العزيزة عليه(2):

أَيَّ مَـحَـلٍّ أَرْتَـقِـي أَيَّ عَـظِـيـمٍ أَتَّـقِـي
وكُـلُّ مـا قَـدْ خَـلَـقَ اللهُ وَمـا لَـمْ يَـخْـلُـق
مُـحْـتَـقِـرٌ فِـي هِـمَّـتِـي كَـشَـعْـرَةٍ فِـي مَـفْـرِقِـي

وتـنتـقل عدوى الغربة لتصيب ديوانه، الذي شرحه أكثر من أربعين شاعرا ولكن ما وصلنا أثار العديد من الأسئلة حول أصحاب هذه الشروح، ولم نتفق حولهم جميعا، وظل كل يتحزب لرأيه ويدافع عن شرحه الذي حقق، ويحشد ما وسعه من الدلائل لإثبات نسب مشبوه بين الشرح المطبوع، ومن تولى ذلك الشرح.

والأمر يبدأ من «فسر» ابن جني حتى «معجز» المعري.

1 - **فأما «الفسْر»**: فيعترضنا فيه سؤال ممتد عبر صفحات الكتاب، هل بالفعل هذا هو " الفسر" الذي أثار زوبعة تأليفية لكشف عواره؟ وإذا لم يكن هو هو، فأين الفسر الحقيقي؟ ولماذا تسامح المحقق صفاء خلوصي رحمه الله، في وضع تسمية الفسر عليه؟ وأين هو الأصل الحقيقي حتى نقارن بينه وبين ما هو مطبوع لتطمئن قلوبنا، وتنجلي العَمَايَة عنا.

وليته طبع كاملاً، إذ لم يصلنا منه إلا جزآن، يقف عند بعض القصائد من قافية الدال، وهذا المطبوع لا نعتقد أنه خالص لابن جني، ونرجح أنه فقط اختصار للفسر الأصلي. من وضع أبي موسى عيسى بن عبدالعزيز الجزولي المتوفى سنة 607هـ. ولست أدري كيف غاب عن المحقق هذا الأمر، مع أنه رجع لمخطوطتين من مخطوطات الديوان الأساسية، وهي مخطوطة تركيا، ومخطوطة لندن. وعن هذه المخطوطة كان جل اعتماد المحقق، غير أن وصفه لها شابته بعض الهنات:

أولها: أنه قدم لها رقما غير صحيح، وهو OR3895، في حين أن الرقم

الموجود على المخطوطة هو OR2958. أما الرقم الذي ذكره المحقق، فهو لمخطوطة أخرى من ديوان المتنبي. عدد أوراقها 236، كتبت سنة 1062هـ، ولا يوجد فيها شرح. أبياتها مشكولة، وخطها واضح مقروء، وفيها عدة تعليقات في أولها ونهايتها، غير مفهومة في أغلبها، سواء شعراً أو نثراً. واحتلت هذه التعليقات الأوراق الثمانية الأولى. أما الشعر، فلا يبدأ إلا في ظهر الورقة الثامنة. وينتهي في الورقة 223. بعد ذلك نجد ترجمة للمتنبي (الأوراق 224 إلى 226). وفي ظهر الورقة 227، تسعة أبيات لابن مطروح. وقصيدة من اثني عشر بيتا للشيخ الزاهد سليمان بن علي التلمساني. ومن الورقة 228 إلى الورقة 230 شعر للفقيه أبي محمد الكاتب عبدالله بن محمد الموحاني، ويختم بمقطوعة من ثمانية أبيات لزهير المصري، ثم تستمر التعليقات من الورقة 231 إلى نهاية المخطوطة.

وثانيها: أن عدد أسطر المخطوطة المعتمدة لدى خلوصي هو 25 سطرا، وليس 20 كما نص هو على ذلك. وهذا في جميع أوراق المخطوطة.

وثالثها الهنات: أن المحقق أشار في مقدمة التحقيق إلى أن الكتاب المطبوع بين أيدينا هو مختصر الفسر، حين قال: «ويبدو من هذه الملاحظات، أن الشرح الذي قمنا بتحقيقه هو المختصر الذي أعده أبو موسى عيسى بن عبدالعزيز الجزولي، وليس الأصل الذي يضم الشواهد والحكايات الباردة، والعشرين ألف بيت من الأبيات الغريبة، وربما يكون هذا الأصل المفصل قد ضاع ولم يبق منه سوى نسختين مختصرتين»[3].

ولكنه حين طبع الكتاب، أصدر الجزء الأول بعنوان «ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي الفتح عثمان بن جني المسمى بالفسر». والجزء الثاني بعنوان «الفسر أو شرح ديوان أبي الطيب المتنبي لابن جني». ولا يدل هذا إلا على العبث الذي يصاحب التحقيق في بعض الأحيان في عالمنا العربي.

وقد رجعنا لمخطوطة لندن، فتبين لنا أن تلك المخطوطة ما هي في

حقيقة الأمر إلا مختصر الفسر السابق ذكره، إذ لو رجعنا مثلاً، لا حصراً، لشرح ابن جني الثاني، وهو «الفتح الوهبي»، ووقفنا عند شرحه لقول المتنبي[4]:

غَطَا بِالْغَنْثَرِ الْبَيْدَاءَ حَتَّى تُحُيِّرَتِ الْمَتَالِي وَالْعِشَارُ

نجده يقول في ختام شرحه له، وأَدَعُ ذكر الشواهد هنا لاستكثاري منها في الكتاب الكبير في تفسير ديوانه»[5].

وإذا عدنا للفسر في شرح هذا البيت، فإننا لا نجد إلا شاهداً واحداً، في شرح كلمة غاطية المشتقة من (غطى). وهو قول شاعر جاهلي[6].

وَمِنْ تَعَاجِيبِ خَلْقِ اللهِ غَاطِيَةٌ يَخْرُجُ مِنْهَا مَلاَحِيٌّ وَغِرْبِيبُ

والشراح هناك، أكثر اختزالاً منه في الفتح الوهبي.

وتأسيساً على هذا يصبح من الصعب قبول الفسر بالصورة التي نُشر بها، ويصبح تتبع نقول الشارح من ابن جني، والبحث عن آرائه في هذه الشروح المتفرقة أمراً لا مفر منه.

2 – **وأما «التبيان»**، فَنشْرُهُ بنسبته للعكبري (– 616)، فيه استهانة بأصول التحقيق، وهدم لأبسط قواعده، وقصته تعود لكلكتا بالهند حين نَشر بار علي البادرناوي ديوان المتنبي سنة 1261هـ/1846م. وعليه اسم العكبري.

وأعيد طبعه ببولاق سنة 1287هـ، ثم هيأ له الله أن ينشر محققا بمصر سنة 1936-1938. ولكن هذا التحقيق الذي نهد له كل من مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبدالحفيظ شلبي، لم يكن إلا نشرة الهند، ضُبِطت وصُحِّحَتْ ووُضِعَتْ لها فهارس[7].

وليتهم وقفوا عند ذلك، فهم أعادوا طبع الكتاب بالتصوير الشمسي

سنة 1956. دون أن يعيروا أدنى اهتمام مستحق، لبحث الدكتور مصطفى جواد رحمه الله، المنشور في مجلة مجمع اللغة العربية سنة 1947(8)، والذي أكد فيه أن الشرح المذكور، ليس للعكبري، وإنما هو لابن عدلان (–666)، وقد شفى النفس وكفاها مؤونة البحث في هذه النسبة.

ثم ظهر بعد ذلك بسنين كتاب «النظام في شرح شعر المتنبي وأبي تمام» لابن المستوفي (–637). وفيه يصرح المؤلف أنه اعتمد في شرحه على مجموعة من الشراح الرواد لديواني الشاعرين، ومنهم العكبري. وكانت المفاجأة كبيرة وعاضدة لما ذهب له مصطفى جواد، إذِ الكلام المستشهد به للعكبري في «النظام» لا علاقة له بالشرح المطبوع، مما يؤكد نسبة الكتاب لابن عدلان، ويكفي للتمثيل هنا، أن نحيل على ما هو في «النظام» (جـ 1. ص 336 و343 و377) مقارنة مع ما في «التبيان» (جـ 1. ص 3 و4 و12)، وفي الجزء الثاني من النظام ص 119 و204. مع ما في التبيان (جـ 2. ص206 و304) وكذا الجزء الثامن من النظام (ص 331 و430 مع التبيان (جـ 2. ص 102 و139) ثم الجزء التاسع من «النظام» (ص 24) مع الجزء الثاني من «التبيان» (ص 154) وغير هذه المقارنات كثير جداً، مما يصح أن يكون موضوع بحث مستقل. وللأسف الشديد، لازال بعض الباحثين إلى اليوم يحيل على كتاب «التبيان» وينسبه للعكبري، دون أن يقلقه ذلك.

3 – **وأما «سرقات المتنبي ومشكل معانيه»**: فقد حققه محمد الطاهر بن عاشور منسوباً لابن بسام النحوي المتوفى سنة 540هـ صاحب «الذخيرة»، وما هو من مؤلفات ابن بسام ولا ذكره له أحد من القدماء، وإنما هو الجزء الرابع من كتاب «جواهر الآداب وذخائر الشعراء والكتاب» لأبي بكر محمد بن عبدالملك الشنتريني المعروف بابن السراج المتوفى سنة 550هـ. وهذا الجزء يقع في المخطوطة الوحيدة بالأسكوريال بين الورقة 131 ب إلى آخر الورقة 148 ب. حيث أكد ذلك المبرزون في

الدراسات الأندلسية، ومن بينهم: د. محمد بنشريفة[9]، ود. محمد رضوان الداية[10].

4 - **وأما «معجز أحمد»** فحاله حال، إذ نسب للمعري، وهو منه براء، والذي حققه عضو في مركز تحقيق التراث، التابع للهيئة المصرية العامة للكتاب، ما يعني، أن الدكتور عبد المجيد دياب، شخص له تجربة لا تنكر في التعامل مع المخطوط العربي، ولكن حماسه الزائد، جعله يسقط في شراك مخطوطات أغلبها غفل من ذكر اسم مؤلفها، ومنسوخة بين القرنين العاشر والحادي عشر الهجريين، ولا يسلم محقق في مثل هذه الظروف العلمية من أن يقع في مزالق، كان أشدها نسبة هذا الشرح للمعري. ولم يصخ السمع لحديث القدماء عن مؤلفات المعري، وكيف أنهم كانوا يتحدثون عن «اللامع العزيزي» أكثر من حديثهم عن «معجز أحمد»، بل إن كل نقولهم كانت من «اللامع» دون «المعجز».

وثالثة الأثافي: أن نجد المحقق يقول في مقدمة تحقيقه: «فرجعت إلى بروكلمان أستقصي ما ذكره من النسخ، وأطلبها بالتصوير أو بالوصف، وأخذت أنقب عن أماكن هذه المخطوطات فعثرت على ما لا يقل عن عشر مخطوطات ذكرها بروكلمان، وبعضها لم يذكره بروكلمان، ولكن وجدتها قد ضاعت منها الورقة الأولى»[11] فزعمه أنه رجع لما ذكره بروكلمان من مخطوطات، مردود من أساسه، لأن مخطوطة مما ذكره بروكلمان، أمتلك نسخة منها، وهي مخطوطة تركيا، كاملة الأوراق، غير منزوعة الورقة الأولى، ولكنها ليست «معجز أحمد» وإنما هي «اللامع العزيزي»، وسنتحدث عنها لاحقاً.

وأما كون هذه المخطوطات منزوعة الورقة الأولى، وتفسير ذلك أن الصليبيين لما خربوا المعرَّة، أحرقوا معها كتب أبي العلاء إلا ما نزعت منه الورقة الأولى. فهذا رأي لا ترتاح له النفس، وإن يكن القفطي هو صاحب

هذا الرأي، فكأن الحملة الصليبية على المعرَّة كان شغلها الأوحد هو حرق كتب المعري ومحوه من الذاكرة، وليس كسر شوكة الإسلام، وما المعرة إلا نقطة في خارطة الهدم التي أصابت العالم الإسلامي آنذاك. ثم إنه ليس كل مخطوطة مكتوب في أولها اسم مؤلف ما، فهي حتماً له، فذلك رهين باحترام خطوات علمية دقيقة يعرفها المتعاطون لمجال التحقيق، والذين يتحملون مسؤولية أخلاقية عظيمة وخطيرة في إخراج ذخائر تراثنا التليد، وحسن قراءته.

وقد شاهدت بأم عيني مخطوطة لديوان المتنبي، وضعها أبو بكر الصولي المتوفى سنة 335هـ!! محفوظة في قسم الدراسات الشرقية والهندية التابع للمتحف البريطاني برقم ADD9663RICH. عدد أوراقها 152 ورقة، كتبت بخط دقيق جداً لا يكاد يقرأ، ويعود تاريخ نسخها لسنة 1062هـ.

وجاء في أولها: «قال أبو بكر محمد بن يحيى الصولي، رحمه الله تعالى وغفر له: على أني لما نظرت في جامع شعر أبي الطيب أحمد بن الحسين المتنبي وجدت شعر المتقدم في صناعة الشعر، جزل الألفاظ، مهذب المعاني، حسن الاستعارة، يكاد لجودة تحليته ببارع العاطفة، وتقدمه وحذقه يكون بأحق ممن سبقه إليها. فأحببت تأليفه على حروف أ ب ت ث، إلى حين الفراغ من جميع شعره...».

فهل يحق لي أن أُخْرِجَ هذه النسخة محققة منسوبة للصولي، لأن اسمه موضوع عليها؟!

لا أظن أن أمر التحقيق عندنا سيصل إلى هذا الدرك من العبث وانعدام العلمية. ولست أدري قبل هذا وبعده، لماذا لم يقبل المحقق أن يكون «معجز أحمد» هو مختصر شرح المعري لشعر المتنبي، مقداره ست كراريس كما ذهب لذلك ابن العديم وابن خلكان[12]. «وأن اللامع العزيزي» مقداره مائة وعشرون كراسة.

ولو علمنا أن الكراسة، تقدر بين الورقتين والثلاثة، أدركنا أن هذا المطبوع باسم «معجز أحمد» يفوق الستة كراريس، بل المائة وعشرين كراسة التي ذكرها القدماء «للامع العزيزي».

وبين أيدينا الآن كتاب «الموضح في شرح شعر أبي الطيب المتنبي» للخطيب التبريزي وكتاب «النظام» لابن المستوفي. وهما أكثر الشروح اتكالاً على المعري، لا نجد فيهما أي إحالة على «معجز أحمد» وإنما الاعتماد كل الاعتماد كان على «اللامع العزيزي»[13].

وعن هذا الكتاب نخصص حديثنا التالي:

اللامع العزيزي: وقع الحافر على الحافر (المتنبي / المعري):

* ولع المعري بالمتنبي، ولهْجُهُ بتفضيله، والمنافحة عنه في المجالس، أمر معروف، ومعروف كذلك ما جره هذا التفضيل على المعري من إهانة والخروج مسحوباً من بلاط الشريف المرتضى الحاطّ من قدر المتنبي[14] والخروج مسحوباً.

وكانت نتيجة الولع، هذا الشرح الباهر، الذي يعد بحق مخزوناً لغوياً ثرّاً، وزادت تحليته تلك الشواهد الشعرية التي غطت جميع مراحل الشعر العربي حتى عصر المعري، في سبيل إيضاح فكرة أو الدفاع عن تشكيل أسلوبي قد يبدو غامضا في شعر المتنبي.

ومخطوطة «اللامع العزيزي» واضحة النسبة للمعري، بذاتها، وبالنقول الكثيرة الجدا التي نستخرجها من كتب اعتمدته أساساً لشرح شعر المتنبي. ككتاب «تفسير أبيات المعاني من شعر أبي الطيب المتنبي» لأبي المرشد سليمان بن علي المعري. وكتاب «الموضح في شرح شعر أبي الطيب المتنبي» للخطيب التبريزي. الذي سلخ من الكتاب جوهره. وكتاب «النظام في شرح شعر المتنبي وأبي تمام» لابن المستوفي الإربلي.

** و«اللامع العزيزي» هو من محفوظات الخزانة السليمانية بتركيا. عدد اللوحات بها 249. وعدد الصفحات من بداية المخطوط لنهايته هو495 صفحة.

وإن صح التاريخ المكتوب في نهايتها، وهو 478 هـ. فإنها ستكون أقدم ما لدينا من هذا الكتاب، خصوصاً وأن ناسخها ذكر أنه قابلها «على الأصل في شهر شعبان من سنة 478هـ»[15]. فلا يفصلنا عن وفاة المعري إلا تسع وعشرون سنة.

وهي على قدمها، دقيقة الخط جيدته، مقروء في غالبيته، ويبدو أن ناسخها متمكن من كتابته لا يكاد يخطئ إلا سهواً. ويراجع ما يكتب وكل ما أغفل نقل كلمة أو جملة فإنه يعيد كتاباتها في الحاشية، ويُعلِّمُ على مكانها بخط طويل يشير للحاشية.

وعدد أسطرها يتراوح بين 34 و38 سطراً. ومرد هذا التنوع في الأسطر، هو أنه حين ينتقل لقافية جديدة، أو قصيدة جديدة، كان يكتب روي القافية أو مطلع القصيدة، بخط عريض يشغل بين السطرين والثلاثة.

ويختلف عدد الكلمات بين سطر وآخر، وعلى العموم لا يتجاوز الثلاث وعشرين كلمة، مما يشي بضخامة هذا الكتاب، فكل ورقة منه تستغرق زهاء الستة عشر صفحة محققة في حساب عصرنا. وقد وَقفتُ على مصداق ذلك حين شروعي في تحقيقه.

وعكس بعض النساخ، الذين يخلطون بين الشعر والنثر في السطر الواحد، فإن ناسخنا ميز ذلك، وجعل البيت الشعري يستقل بسطر خاص عن الشروح، مع كتابته بخط أعرض وأوضح من النثر.

ولابد هنا من إزالة لبس تخبط فيه العديد من النقاد، حين ذهبوا إلى أن «معجز أحمد» هو اختصار لشرح شعر المتنبي. بينما خَمَّنُوا أن «اللامع العزيزي» شرح للديوان بأكمله، وهذا وَهْمٌ يمكن تجليته من قراءة أول قصيدة

في الشرح حتى آخرها. إذ كان قصد المعري الوقوف عند الأبيات التي يخلق فيها المتنبي مفاجأة للمتلقي، سواء على مستوى التركيب أو الصورة الشعرية أو حتى التشكيل الموسيقي لبعض الأبيات. ومن هنا جاز لنا إدراج كتاب «اللامع العزيزي» ضمن كتب المعاني في شرح شعر المتنبي، والتي افتتحها ابن جني بـ «الفتح الوهبي» وختمها المعري بـ «اللامع» وهو بحق جوهر هذه السلسلة وواسطة عقدها.

ولإيضاح عمل المعري في هذا المؤلف، نعقد مقارنة بين قصائد من شعر المتنبي في «التبيان» مثلاً وبين ما هو مشروح عند المعري:

مطلع القصيدة		مجموع الأبيات في " التبيان"	مجموع الأبيات في " اللامع"	الفرق بين الشرحين
1- عذل العواذل حول قلب التائه	وهوى الأحبة منه في سودائه	25	3	22
2- أتنكر يا ابن إسحاق إخائي	وتحسب ماء غيري من إنائي	10	6	4
3- أمن ازديارك في الدجى الرقباء	إذ حيث كنت من الظلام ضياء	47	23	24
4- ماذا يقول الذي يغني	يا خير من تحت ذي السماء	2	0	2
5- إنما التهنئات للأكفاء	ولمن يدني من البعداء	24	9	15
6- أرى مرهفا مدهش الصيقلين	وبابة كل غلام عتا	2	1	1 (جعله المعري في قافية التاء)
7- ألا كل ماشية الخيزلى	فدا كل ماشية الهيذبى	36	21	15
8- لقد نسبوا الخيام إلى علاء	أبيت قبوله كل الإباء	4	3	1
9- أسامري ضحكة كل راء	فطنت وأنت أغبى الأغبياء	3	1	2
10- لعيني كل يوم منك حظ	تحير منه في أمر عجاب	6	2	4
11- فديناك أهدى الناس سهما إلى قلبي	وأقتلهم للدارعين بلا حرب	4	3	1
12- لا يحزن الله الأمير فإنني	لآخذ من حالاته بنصيب	31	16	15
13- فديناك من ربع وإن زدتنا كربا	فإنك كنت الشرق للشمس والغربا	45	20	25

مطلع القصيدة		مجموع الأبيات في " التبيان"	مجموع الأبيات في " اللامع"	الفرق بين الشرحين
14- ألا ما لسيف الدولة اليوم عاتبا	فداه الورى أمضى السيوف مضاربا	6	3	3
15- أحسن ما يخضب الحديد به	وخاضبيه النجيع والغضب	2	2	---
16- أيدري ما أرابك من يريب	وهل ترقى إلى الفلك الخطوب	15	8	7
17- بغيرك راعيا عبث الذئاب	وغيرك صارما ثلم الضراب	42	20	22
18- يا أخت خير أخ يا بنت خير أب	كناية بهما عن أشرف النسب	44	21	23
19- فهمت الكتاب أبر الكتب	فسمعا لأمر أمير العرب	44	15	29
20- أيا سعيد جنب العتابا	فرب رأي أخطأ الصوابا	7	1	6
21- لأحبتي أن يملأوا	بالصافيات الأكوبا	3	1	2
22- لأي صروف الدهر فيه نعاتب	وأي رزاياه بوتر نطالب	10	3	7
23- دمع جرى فقضى في الربع ما وجبا	لأهله وشفى أنى ولا كربا	39	21	18
24- بأبي الشموس الجانحات غواربا	اللابسات من الحرير جلاببا	40	20	20
25- إنما بدر بن عمار سحاب	هطل فيه ثواب وعقاب	9	4	5
26- ألم تر أيها الملك المرجى	عجائب ما رأيت من السحاب	4	2	2
27- يا ذا المعالي ومعدن الأدب	سيدنا وابن سيد العرب	3	1	2
28- ضروب الناس عشاق ضروبا	فأعذرهم أشفهم حبيبا	42	15	27
29- المجلسان على التمييز بينهما	مقابلان ولكن أحسنا الأدبا	3	1	2

مطلع القصيدة	مجموع الأبيات في "التبيان"	مجموع الأبيات في "اللامع"	الفرق بين الشرحين
30- تعرض لي السحاب وقد قفلنا ... فقلت إليك إن معي السحابا	2	2	--
31- الطيب مما غنيت عنه ... كفى بقرب الأمير طيبا	2	2	--
32- أيا ما أحيسنها مقلة ... ولولا الملاحة لم أعجب	3	2	1
33- أعيدوا صباحي فهو عند الكواعب ... وردوا رقادي فهو لحظ الحبائب	40	22	18
34- من الجآذر في زي الأعاريب ... حمر الحلى والمطايا والجلابيب	46	23	23
35- أغالب فيك الشوق والشوق أغلب ... وأعجب من ذا الهجر والوصل أعجب	47	13	34
36- منى كن لي أن البياض خضاب ... فيخفى بتبييض القرون شباب	43	15	28
37- لقد أصبح الجرذ المستغير ... أسير المنايا صريع العطب	4	2	2
38- لقد أنصف القوم ضبة ... وأمه الطرطبة	36	13	23
39- آخر ما الملك معزى به ... هذا الذي أثر في قلبه	35	8	27
40- لما نسبت فكنت ابنا لغير أب ... ثم امتحنت فلم ترجع إلى أدب	3	1	2
41- لحا الله وردان وأما أتت به ... له كسب خنزير وخرطوم ثعلب	5	4	1
42- تجف الأرض من هذا الرباب ... ويخلق ما كساها من ثياب	0	2	أضافهما المعري، وتوجد القطعة بتحقيق عبد الوهاب عزام في أربعة أبيات
43- وأسود أما القلب منه فضيق ... نخيب وأما بطنه فرحيب	0	2	أضافهما المعري، وتوجد القطعة بتحقيق عبد الوهاب عزام في أربعة أبيات
44- لنا ملك لا يطعم النوم همه ... ممات لحي أو حياة لميت	3	1	2
45- العشر بجودك ألفاظا تركت بها ... في الشرق والغرب من عاداك مكبوتا	2	0	2

مطلع القصيدة		مجموع الأبيات في " التبيان"	مجموع الأبيات في " اللامع"	الفرق بين الشرحين
46- فدتك الخيل وهي مسومات	وبيض الهند وهي مجردات	3	1	2
47- سرب محاسنه حرمت ذواتها	داني الصفات بعيد موصوفاتها	40	24	16
48- لهذا اليوم بعد غد أريج	ونار في العدو لها أجيج	12	10	2
49- بأدنى ابتسام منك تحيا القرائح	وتقوى من الجسم الضعيف الجوارح	5	3	2
50- أنا عين المسود الجحجاح	هيجتني كلابكم بالنباح	3	2	1
51- جللا كما بي فليك التبريح	أغذاء ذا الرشأ الأغن الشيح	34	21	13
52- جارية ما لجسمها روح	بالقلب من حبها تباريح	3	1	2
53- يقاتلني عليك الليل جدا	ومنصرفي له أمضى السلاح	2	2	--
54- أباعث كل مكرمة طموح	وفارس كل سلهبة سبوح	3	3	--
55- وطائرة تتبعها المنايا	على آثارها زجل الجناح	5	4	1
56- ما سدكت علة بمورود	أكرم من تغلب بن داود	27	15	12
57- عواذل ذات الخال في حواسد	وإن ضجيع الخود مني لماجد	44	22	22
58- لكل امرئ من دهره ما تعودا	وعادات سيف الدولة الطعن في العدا	42	13	29
59- فارقتكم فإذا ما كان عندكم	قبل الفراق أذى بعد الفراق يد	2	0	2
60- أهلا بدار سباك أغيدها	أبعد ما بان عنك خردها	42	21	21

مطلع القصيدة	مجموع الأبيات في " التبيان"	مجموع الأبيات في " اللامع"	الفرق بين الشرحين
61- كَمْ قَتِيلٍ كَمَا قُتِلْتُ شَهِيدِ ... بِبَيَاضِ الطُّلَى وَوَرْدِ الْخُدُودِ	36	18	18
62- أَقْصِرْ فَلَسْتَ بِزَائِدِي وُدَّا ... بَلَغَ الْمَدَى، وَتَجَاوَزَ الْحَدَّا	5	2	3
63- الْيَوْمَ عَهْدُكُمُ فَأَيْنَ الْمَوْعِدُ ... هَيْهَاتَ لَيْسَ لِيَوْمِ عَهْدِكُمُ غَدُ	40	19	21
64- أَيَا خَدَّدَ اللهُ وَرْدَ الْخُدُودِ ... وَقَدَّ قُدُودَ الْحِسَانِ الْقُدُودِ	28	6	22
65- إِنَّ الْقَوَافِيَ لَمْ تُنِمْكَ وَإِنَّمَا ... مَحَقَتْكَ حَتَّى صِرْتَ مَا لاَ يُوجَدُ	2	1	1
66- مُحَمَّدُ بْنُ زُرَيْقٍ مَا نَرَى أَحَدَا ... إِذَا فَقَدْنَاكَ يُعْطِي قَبْلَ أَنْ يَعِدَا	3	0	3
67- مَا الشَّوْقُ مُقْتَنِعًا مِنِّي بِذَا الْكَمَدِ ... حَتَّى أَكُونَ بِلاَ قَلْبٍ وَلاَ كَبِدِ	14	6	8
68- أُحَادٌ أَمْ سُدَاسٌ فِي أُحَادِ ... لُيَيْلَتُنَا الْمَنُوطَةُ بِالتَّنَادِ	43	18	25
69- أَحُلْمًا نَرَى أَمْ زَمَنًا جَدِيدَا ... أَمِ الْخَلْقُ فِي شَخْصِ حَيٍّ أُعِيدَا	20	7	13
70- يَسْتَعْظِمُونَ أُبَيَّاتًا نَأَمْتُ بِهَا ... لاَ تَحْسُدُنَّ عَلَى أَنْ يَنْأَمَ الأُسُدَا	2	2	--
71- أَقَلُّ فَعَالِي بَلْهَ أَكْثَرَهُ مَجْدُ ... وَذَا الْجِدُّ فِيهِ نِلْتُ أَمْ لَمْ أَنَلْ جَدُّ	37	18	19
72- أَمَّا الْفِرَاقُ فَإِنَّهُ مَا أَعْهَدُ ... هُوَ تَوْأَمِي لَوْ أَنَّ بَيْنًا يُولَدُ	4	1	3
المجموع :	1324	598	730

هذه فقط مقارنة بين الشعر الوارد في الجزء الأول من «التبيان» مع ما هو في «اللامع» من نفس القصائد. اتضح منها أن «اللامع» أسقط أكثر من نصف شعر المتنبي، وإن أضاف مقطوعتين لم تكونا واردتين عند ابن عدلان.

لكن هذه المقارنة لن تكون ذات دلالة، إذا علمنا أن المعري لم يذكر من شعر المتنبي إلا الأبيات التي شكلت موضوع شرح لديه. في حين كان ابن عدلان يذكر القصيدة برمتها. حتى وإن لم يتعرض لبعض أبياتها بالشرح. وذلك راجع طبعاً، إلى أن شرح ابن عدلان، كان ينصب على مجموع شعر المتنبي، بينما نظر المعري فقط للأبيات المشكلة دون سواها. ومع ذلك فإن «اللامع العزيزي» أكبر حجماً من «التبيان في شرح الديوان».

وتجدر الإشارة أن د. محمد طاهر الحمصي ود. السعيد السيد عبادة، أصدرا - كل على حدة - تحقيقاً لرسالة للمعري في «أوزان المتنبي وقوافيه»[16]. اعتمد الحمصي في إخراجها على مجموع مخطوط في المكتبة الظاهرية، بينما السعيد عبادة، نشرها من مخطوط «الموضح» للتبريزي. ورجحا أن تكون هذه الرسالة للمعري، اعتماداً على منهج الدراسة المتبع في استخراج أوزان المتنبي وقوافيه. وقد وفقنا الله لتأكيد هذا التخمين، فوجدنا حديث المعري عن ذلك في آخر كتابه حيث كتب في الورقة 247 بـ «فصل: استعمل أبو الطيب من الأوزان التي ذكرها الخليل أحد عشر وزناً، وهي: «واستغرق في الحديث عن هذه الأوزان، والزحافات التي ركبها المتنبي، وذلك في الورقة 248، وأربعة أسطر من الورقة 249. ثم ختم كتابه بالحديث عن القوافي المستعملة في شعر المتنبي وهي أربع، المتراكب والمتدارك والمتواتر والمترادف. ولم يستعمل المتكاوس».

وكان حديثه هنا ينم عن ثقافة موسيقية بالغة الدقة، والتنظيم، تؤكد أن المعري يعد بحق منظرا لا يجارى لموسيقى القصيدة القديمة.

* ولم تكن هذه هي النظرات الموسيقية الوحيدة في الكتاب، فقد كان المعري

من حين لآخر يعرض لذلك كلما كانت أبيات المتنبي تطرح قضية من القضايا العروضية والقافوية. والذي استرعى انتباهنا هنا توظيف مصطلحين لا مثيل لهما في مجال العروض عند غير المعري. فقد التزم بذكر وزن القصيدة عند كل مطلع يذكره، منبها على نوع الضرب الذي صاغ فيه المتنبي تلك القصيدة، حسب ما هو مأثور عن الخليل في تصنيفه لأضرب الأوزان، ثم يذكر تصنيفاً مغايراً للخليل، لا نعلم من أين أتى به المعري. كأن يقول مثلاً: «هي القصيدة من الخفيف على رأي الخليل ومن الطلوق على رأي غيره»[17] أو قوله: «هي من الكامل الثاني على رأي الخليل، ومن السجل الثالث على رأي غيره»[18].

ولا ندري ما المقصود «بالسجل» أو «الطلق»، و لا نعلم أحدا ذكر ذلك قبل المعري أو بعده. وربما لغرابة هذين المصطلحين لم يذكر التبريزي في «الموضح» أوزان القصائد عند المتنبي، عكس ما فعل في شرح ديوان أبي تمام مثلاً. وكأنه أحس بالحرج في شرح هذه المصطلحات، فتجاوزها لغيرها، وترك القصائد غفلا من الوزن والقافية.

ولا نعدم مع ذلك لَمَعَاتٍ موسيقية في شرح المعري، وتنبيهه على بعض الانزياحات التي يقوم بها المتنبي تجاه العروض الخليلي.

من ذلك مثلاً قول المعري عن قصيدة المتنبي التي مطلعها:

«أَزَائِـــرٌ يَـا خَـــيَـــالُ أَمْ عَـــائِـــدْ أَمْ عِـنْـدَ مَـــوْلاَكَ أَنـَّـنِـــي رَاقِـــدْ»

وهي مما لم يذكره الخليل من الأوزان، لأن العربَ عنده لم تستعمله، وقد ذكره غيره. وخروجه من ثاني المنسرح»[19].

فالمعري يذهب إلى أن الخليل لم يذكر للمنسرح إلا ضرباً واحداً، مطوي (مستعلن)، في حين أن غيره أضاف له ضربا ثانيا مقطوع (مستفعلْ أو مفعولن). وهو ما درج عليه الشعراء ومنهم المتنبي في هذه القصيدة.

* ويحاول في مكان آخر دراسة الأوزان، مرجعا إياها إلى نُوَاهَا الإيقاعية المكونة لها، ورابطًا ذلك بعدد الكلمات التي يمكن للوزن أن يحتملها، وهذه بحق لفتة من المعري ينعدم نظيرها عند غيره. يقول متحدثا عن الطويل: «والطويل من الشعر إنما سمي طويلاً، لأنه أطول الأوزان. وإذا صُرِّعَ ضربه الأول كان ثمانية وأربعين حرفاً. وإذا لم يُصَرَّع فهو سبعة وأربعون حرفاً. الضرب الثاني من الطويل متساوي النصفين، وأجزاؤه ثمانية. وكذلك الأول.

فإذا سَلِمَتْ من الثاني أجزاؤه الستة التي ليس فيها العروض ولا الضرب، فعددُه ستة وأربعون حرفاً، وهو والذي قبله في هذا النوع الذي قصد له أبو الطيب، سواءٌ أكان الأول مُصرَّعاً أم غير مُصَرَّع. وأكثر ما يمكن أن يُجْمَعَ في كل واحد منهما ثلاثٌ وعشرون كلمةً، وذلك أن في الأول إذا كان مصرعاً ثمانيةَ أوتادٍ واثنَيْ عشرَ سبباً، وكل وَتِدٍ تجتمع فيه كلمتان، والسبب لا يمكن أن يكون إلا من كلمة واحدة»[20].

* ومن بين ما يشير إليه في هذا الحقل الموسيقي، وقوفه على التصريع والتفريق بينه وبين التقفية، عكس ما كان عند الخليل وطبقته من عدم الفصل بينهما. مستشهداً في ذلك بالموروث الشعري القديم دَالاً به على سعة اطلاعه، وموفور روايته. يقول المعري أثناء عرضه لقصيدة المتنبي الدالية السابقة (أزائر يا خيال أم عَائِدْ): «يُقال إن بعضَ الناس أنكر على أبي الطيب كثرةَ التصريع في هذه القصيدة، إذ كانت العادةُ لم تَجْرِ بمثله، وإن كانت الشعراء قد استعملته على ضروب:

فمنهم من يستعمله في أول القصيدة ثم لا يُصَرِّعُ إلى آخرها. وبعضهم يترك التصريع في أول القصيدة. ومن المعروفين بذلك الفرزدق، وذو الرمة، ومما ترك فيه الفرزدقُ التصريعَ قوله[21]:

سَمَوْنا لِنَجْرَانَ الْيَمانِي وَأَرْضِهِ وَنَجْرَانُ أَرْضٌ لَمْ تُدَيَّثْ مقاولهُ

وقال ذو الرمة[22]:

أأنْ تَرَسَّمْتَ مِنْ خَرْقاءَ مَنْزِلَةً مَاءُ الصَّبابةِ مِنْ عَيْنَيْكَ مَسْجُومُ

ومنهم من يبتدئ بالقصيدة غيرَ مصرعة، ثم يجيء بعد ذلك بالأبيات المصرعة، ومنه قول امرئ القيس[23]:

لا وَأَبِيكِ ابْنَةَ الْعَمْرِيِّ لاَ يَدَّعِي الْقَوْمُ أَنِّي أَفِرْ

ثم قال بعد أبيات:

تَرُوحُ مِنَ الْحَيِّ أَمْ تَبْتَكِرْ وَمَاذَا يَضُرُّكَ أَنْ تَنْتَظِرْ

أَمَرْخٌ خِيَامُهُمُ أَمْ عُشَرْ أَمِ الْقَلْبُ في إِثْرِهِمْ مُنْحَدِرْ

وَشَاقَكَ بَيْنَ الْخَلِيطِ الشُّطُر وَفِيمَنْ أَقَامَ مِنَ الْحَيِّ هِر[24]

فجاء بثلاثة أبيات متوالية مصرعة. وهذا من طريف ما جاء عنهم. وبعض الناس يجعلُ أولَّ هذه القصيدة مصرَّعًا، وهو قوله:

أَحَارِ بْنَ عَمْرو كَأَنِّي خَمِرْ وَيَغْدُو عَلى الْمَرْءِ مَا يَأْتَمِرْ

... ولم يأت عن الطبقة المتقدمة مثلُ الخليل وأصحابه فَرقٌ بين التصريع وغيره، وبعضُ الناس يَفْرُقُ بين التقفية والتصريع، فيجعل التقفيةَ لما اعْتَدَلَ شَطْرَاهُ من الشعر، كقول طرفة[25]:

لِخَوْلَةَ أَطْلاَلٌ بِبُرْقَةِ ثَهْمَدِ وَقَفْتُ بِهَا أَبْكي وَأُبْكي إِلَى الْغَدِ

... والاعتدال عندهم في الأصل، لا فيما يَحْدُثُ من الفروع، كنقصان الحركة أو الحرف الساكن. والتصريع لما كان أحدُ شطريه أَزْيَدَ من الآخر، كقول جرير[26]:

بَانَ الْخَلِيطُ وَلَوْ طُوِّعتَ مَا بَانَا

والبيت الثاني يزيد في الأصل على البيت الأول بحركة واحدة لا غير»[27].

* وليس النقد الموسيقي هو فقط ما احتضنه «اللامع العزيزي». فقد جال المعري في جل القضايا التي يطرحها شعر المتنبي، من تاريخ وأنواء، ومعنى مبتكر، وآخر كان المتنبي فيه مسبوقا، وعرض للقضايا النقدية الرائجة في عصره، ومناقشة لأهل اللغة في ظواهر شعر المتنبي اللغوية وقد كانت كثيرة. وقضايا أخرى لا يسع المجال لعدها وعرضها، كانت مميزة لشرح المعري عن باقي الشروح السابقة أو اللاحقة.

* فعلاقة المتنبي بغيره من الشعراء، كانت تتمظهر في جانبين: إما أن يأخذ عن سابقيه وقد لا يتفوق عليهم، وهنا يسقط في السرقة الشعرية. وإما أن ينظر لمعاني هؤلاء الشعراء، فيبرزها في أحسن حلة ويكسوها أروع الألفاظ، وهنا يكون المتنبي أحق من سابقيه بذلك المعنى.

نستشهد على المستوى الأول، بقول المعري مثلاً: «وقوله:

رَامِيـاتٍ بـأَسْـهُـمٍ رِيـشُـهَـا الْـهُـدْبُ تَـشُـقُّ الْـقُـلُـوبَ قَبْـلَ الْـجُـلُود»[28]

... أراد أنها نظرت إليه، فكأنها رَمَتْهُ بسهم، أو كأنه نَظَرَ إليها فكان نَظرُهُ كالسهم. وبيتُ أبي الطيب مأخوذ من قول جميلٍ[29]:

رَمَـتْنِي بِسَهْمٍ رِيشُهُ الْكُحْلُ لَمْ يَضِرِ ظَوَاهِرَ جِلْدِي وَهوَ فِي القَلْبِ جَارِحِ[30]

فرأي المعري، يُفهم منه أن المتنبي لم يحسن الأخذ، لأنه لم يستطع التفوق على سلفه، جميل، فأسقطه ذلك في عيب السرقة الشعرية.

وفي المستوى الثاني، نجد المعري ينص على أحقية المتنبي بالمعنى المأخوذ من شعراء سابقين عليه، ومن ثم يُسقط عنه تهمة السرقة، منبها على مَكْمَنِ البراعة في أخذ المتنبي، وغلَبَتِهِ على معنى غيره. يقول المعري: «وقوله[31]:

يُـطَمِّـعُ الـطَّـيْرَ فِـيهِـمْ طُولُ أَكْـلِهِـم حَتَّـى تَكَـادُ عَلَـى أَحْيَـائِـهِـمْ تَـقَـعُ

هذا بيتٌ زاد فيه أبو الطيب على من قبله من الشعراء، لأن هذا البيت يُروى للأفوه[32]:

وَتَـرَى الـطَّـيْـرَ عَـلَـى آثـارِهـا   رَأْيَ عَـيْـنٍ ثِـقَـةً أَنْ سَـتُمَـارُ

ثم قال النابغة[33]:

إِذَا مَـا غَزَوْا بِـالْجَـيْشِ حَلَّقَ فَـوْقَهمْ   عَصَـائِـبُ طَيْـرٍ تَـهْتَـدِي بِعَـجَائِـبِ

جَـوَانِـحُ قَـدْ أَيْـقَـنَّ أَنَّ قَـبِـيـلَـهُ   إِذَا مَا الْـتَقَى الْـجَمْعَانِ أَوَّلُ غَـالِـبِ

ثم قال الحكمي في الإسلام[34]:

تَـتَـأَيَّـى الـطَّـيْـرُ غَـزْوَتَـه   ثِـقَـةً بِـالـشِّبْـعِ مِـنْ جـزَرِهْ

وهؤلاء الشعراء الثلاثة لم يَـزِدْ أحدهـم علـى الآخر في الصفة. وإنما الفضيلة لمن سَبَقَ منهم»[35].

وطبعاً السابق من هؤلاء الشعراء في نظر المعري، كان الشاعر المتنبي، وإن تأخرَ زَمَنُهُ.

وحاسة المعري النقدية، حاضرة منتشرة عبر أجزاء شرحه، يوضح فيها موقفه من شعر المتنبي، ويتخذه معبراً للحديث عن الشعر العربي برمته، وذلك برهافة ذوق، وحس مصقول، محمل بثقافة شعرية لم يبخل المعري بعرضها على قارئه.

* وكانت قضية المبالغة أو الغلو في شعر المتنبي، حاضرة بقوة، في لمحات المعري، نظرا للظروف التي صاحبت نظم القصيدة لدى الشاعر، الذي كان يسعى لمجد مؤثل، خلق له العديد من الطاعنين والحاسدين، فكان لابد من المبالغة في المدح أو الاعتداد بنفسه، الشيء الذي يُخرجه إلى الإحالة في بعض الأحيان، وكان المعري ينبه على ذلك، يستحسن ما حَقّه الاستحسان، ويرد ما يوجب الرد:

نعثر على هذه الآراء مثلا، حين شرح بيت المتنبي[36]:

وَجَـيْـشٍ كُـلَّـمَـا حَـارُوا بـأَرْضٍ   أقْـبَـلَ أَقـبَـلَـتْ فِـيـهِ تَـحَـارُ

فيقول: «جعل المطلوبين يحارون في الأرض الواسعة، فإذا أَقبلَ، الجيشُ حارت فيه الأرض. وهذه من الدَّعْوَى المُستحسَنةِ في الشعر، وليست لها صِحَّةٌ في الحقيقة. ولكنه يريد أن الجيشَ عظيم، فهذه الأرضُ تصْغرُ عنده، فتكونُ كالحَيرَى في كثرته»[37].

أو قوله عقب شرحه لهذا البيت[38]:

فَلَمْ نَرَ قَبْلَ ابْنِ الْحُسَيْنِ أَصَابِعًا   إذَا مَا هَطَلْنَ اسْتَحْيَتِ الدِّيَمُ الْوُطْفُ

«.. ومعنى البيت أن هذا الممدوح إذا هَطَلتْ أَصَابِعهُ، استحييتِ الدِّيَمَ الوطف، لأن جودَها أغلبُ وأكثر. وهذا كذبٌ تستحسنه الشعراء»[39].

* غير أن استحسان المعري لمبالغات المتنبي لم يكن مطلقا، ولم تعْمِه العصبية عن أن يرد بعض هذه المبالغات التي وصلت حد الإحالة الممجوجة، وهي على كل حال تدخل في إحالات الشعراء على اختلاف أزمانهم، ولم يكن المتنبي فريدا في ذلك.

وهذا ما كشف عنه المعري حين وقوفه على بيت المتنبي[40]:

حِسَانُ التَّثَنِّي يَنْقُشُ الْوَشْيُ   إذَا مِسْنَ فِي أَجْسَامِهِنَّ النَّوَاعِمِ

فيقول معلقاً على هذه الصورة: «هذه مبالغة يخرُجُ بها المعنى إلى الإحالة، ولو أن غانِيةً ينقشُ الوَشْيُ في جسدِها مِثْلهُ، لم يكن للرجال فيها غَرَضٌ، لأنها خارجةٌ عن حال الآدَمِيَّاتِ. وقد وَصَفتِ الشعراءُ في القديم النعمةَ ولم تبالغ هذه المبالغة»[41].

* ومن ضمن ما وقف عليه المعري، ضرورة مراعاة الشاعر لأحوال الممدوح، وعدم مخاطبته بما يكره، وإن لم يكن الممدوح هو المقصود بالخطاب، وذلك

كراهة التطير. والمعري في هذا يزكي التصور القديم الذي أسس له الخليفتان عبدالملك بن مروان، وهشام بن عبدالملك. نستخلص هذه القضية من تعليق المعري على بيت المتنبي[42]:

إِذَا مَــا لَــبِــسْــتَ الــدَّهْــرَ تَـخَرَّقْتَ وَالْمَلْبُوسُ لَمْ يَتَخَرَّقِ

فيقول: «هذا البيت إذا طولِبَ الشاعرُ بحسن الأدب، وَجَبَ ألاَّ يقابلَ الممدوحُ بمثلهِ. وقد أنكر عبدالملك بن مروان على جرير ما هو دون هذا، وذلك أنه لما أنشدَه: أَتَصْحُو أَمْ فُؤَادُكَ غَيْرُ صَاحِ..... ».

قال له عبدالملك «بَلْ فُؤَادُكَ". أنكر عليه مخاطبته إياه بالكاف. ولا ريب أن الشاعرَ لم يرِدْ بهذا إلا نفسه أو غيرَه من المخاطبين دون الممدوح، ولكن يُكْرَه مثل هذا خِيفَةً من التطير»[43].

ولا شك أن ما وقف عليه المعري هنا، مُستقرٌ لدى جميع النقاد الذين تناولوا بناء القصيدة القديمة، كالعسكري في «الصناعتين» وابن رشيق في «العمدة»، وابن سنان الخفاجي في «سر الفصاحة».

* ولم نذكر الجانب اللغوي في شرح المعري، لأن غايتنا هي التعريف بهذه المخطوطة النادرة، وتقديم وصف شامل لما تضمنته من درر سيقف عليها القارئ حين ننتهي من إعدادها. وإلا فإن هذا القسم اللغوي هو عَصَبُ الشرح، وروحه التي لا يقوم إلا بها. وفيه برع المعري ووصل الغاية. حيث مناقشته لعلماء اللغة السابقين أمثال الفراء والأخفش والخليل والأصمعي وأبي عبيدة وأبي عمرو بن العلاء، يقارع معهم الحجة بالحجة في هدوء، ودون تطاول عليهم، بأسلوب سلس يخلو من التجريح أو الاعتداد بعلمه، وإن كان المعري أهل لأن يعتد بمخزونه اللغوي، ومروياته للنادر والشاذ، وحفظه للمستعمل الفصيح. وكان شعر المتنبي يقدم للمعري الفرصة لعرض آرائه في هذا الباب، كإكثار الشاعر من التصغير، وحذف أَنْ المخففة دون ضرورة

لذلك. واستعمال صيغ صرفية أصيلة ولكنها نادرة[44] كل هذا وغيره كثير، كان المعري يغوص فيه، ليُجلّي غامضه، ويسبر غوره.

ولن نوفي المتنبي حقه مهما نبسطْ الحديث عنه، لتبقى دعوتنا قائمة حول إعادة نشر تراث هذا الشاعر نشرا علميا دقيقا، حتى لا يبقى غريبا بيننا، كما أحس هو ذلك بين قومه، فالقيم التي يطرحها في شعره ستظل خالدة مادامت تخاطب في كل واحد منا حسه العربي التليد. ومادامت مواقفه من الإنسان ثابتة متحدية الزمان والمكان. ولم يكن المعري مجاوزا الحقيقة، حين فرغ من تصنيف «اللامع العزيزي». وقرئ عليه، فقال: «كأنما نظر المتنبي إليَّ بلحظ الغيب، حيث يقول:

أَنا الَّذِي نَظَرَ ٱلأَعمى إِلَى أَدَبِي   وَأَسمَعَتْ كَلِمَاتِي مَنْ بِهِ صَمَمِ»

فإذا كان المعري وجد نفسه في صدر البيت، فلنبحث عن أنفسنا في عجزه.

الهوامش

1) ديوانه: المعروف «بالتبيان» 324/1.

2) نفسه 341/2.

3) الفسر 7/1.

4) التبيان 105/2 وفيه (تحَيَّرَت).

5) الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي: ص 73.

6) الفسر المخطوط: الورقة 46 أ.

7) وهذه هي الإشارات التي وضعت مع صفحة العنوان، ولم يشر «المحققون» إلى أن عملهم يدخل في باب التحقيق، إنما هو تصحيح فقط للطبعة الهندية.

8) مجلد 22. جزء 1-2 وجزء 3-4.
9) «أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة»: ص من 132 إلى 135.
10) «كتاب سرقات المتنبي ومشكل معانيه لابن بسام النحوي: «القول فيه ورده إلى أصله ونسبته إلى صاحبه». مجلة مجمع اللغة العربية. دمشق مجلد 70. جزء 4سنة 1995.
11) «معجز أحمد» مقدمة المحقق. 9/1.
12) الإنصاف والتحري. لابن العديم. (ضمن كتاب تعريف القدماء بأبي العلاء. ص 540). وانظر «وفيات الأعيان» لابن خلكان 33/1.
13) لابد قبل ختم حديثنا عن «معجز أحمد» أن نحيل على بعض الدراسات الرائدة في هذا الموضوع. منها: «أبو العلاء الناقد الأدبي» د. السعيد السيد عبادة. ص 112 إلى ص 124. ومقدمة المحقق. د. خلف رشيد نعمان، لكتاب «الموضح في شرح شعر المتنبي» للتبريزي 79/1-84 وبحث الدكتور محمد عبدالله العزام: «ليس للمعري: أدلة إضافية على تزوير الكتاب المنشور بعنوان معجز أحمد» وكذا بحث الدكتور عبدالعزيز بن ناصر المانع: «عود إلى معجز أحمد لأبي العلاء المعري». وكلا البحثين منشور في مجلة عالم الكتب مجلد 14، ع 3 وع 5، 1993.
14) انظر الحادثة في : معجم الأدباء. لياقوت .1/302.
15) اللامع. ورقة 249 أ.
16) نشر محمد طاهر الحمصي. تحقيقه في مجلة مجمع اللغة العربية. دمشق. مجلد 57 جزء4 سنة 1982. ص 599 إلى 614. أما السعيد عبادة فنشره في مجلة ص 291 إلى ص 323.
17) اللامع العزيزي. الورقة 37 أ.
18) نفسه.
19) اللامع العزيزي. الورقة 63 أ. ونفس الرأي في الورقة 238 أ.
20) نفسه ورقة 147 أ. وب.
21) ديوان الفرزدق. طبعة الصاوي. ص 735 (وفيه (أَهْلِهِ) مكان (أرضه)).
22) ديوان ذي الرمة. 371/1.
23) ديوان امرئ القيس. ص 154. وفيه أن القصيدة مصرعة كما سيذكر المعري.
24) رواية البيت في الديوان هي:

وفيمن أقام من الحي هر   أم الظاعنون بها في الشطر

25) ديوان طرفة. ص 23. والبيت من بحر الطويل عروضه وضربه مطويان. ورواية العجز فيه هي (تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد).

26) ديوان جرير 160/1 وتمامه (وَقَـطَّـعُـوا مِـنْ حِبَـالِ الْـوَصْـلِ أَقْـرَانَـا). والقصيدة من البسيط عروضـها مخبونة والضـرب مقطوع. وتبعت العروض الضرب في هذا البيت فقط لأجل التصريع.

27) اللامع العزيزي: ورقة 63 ب. وقد كرر المعري نفس هذا الرأي في الورقتين 121 ب و122 أ.

28) التبيان 314/1.

29) ديوان جميل. ص 53.

30) اللامع: ورقة 56 أ. وانظر نفس الرأي عند الواحدي. ص 30. وابـن عدلان 315/1.

31) التبيان: 225/2.

32) ديوان الأفوه الأودي. ضمن كتاب «الطرائف الأدبية» عبدالعزيز الميمني. ص13.

33) ديوان النابغة. ص 42-43.

34) ديوان أبي نواس. رواية حمزة الأصفهاني 141/1.

35) اللامع: ورقة 100 ب.

36) التبيان: 107/2.

37) اللامع. الورقة 73 ب.

38) التبيان: 288/2.

39) اللامع: الورقة 114 ب. وانظر الورقة 101 ب.

40) التبيان: 111/4.

41) اللامع: ورقة 195 ب.

42) التبيان: 307/2.

43) اللامع. ورقة 119 ب. وانظر تسميته للشعر الخالي من التشبيب (مُقْتضَبًا) في الورقة 82 أ وشرحه لكلمة (نقد) في الورقة 92 أ.

44) انظر على سبيل المثال: الورقة 64 ب و69 ب و98 ب و148 أ. ...

45) وفيات الأعيان. ابن خلكان 114/1.



مراجعـــــات

شعر الصحابة.. دراسة موضوعية فنية

محمد سيف الإسلام بوفلاقة(*)

عنوان الكتاب: شعر الصحابة.. دراسة موضوعية فنية.

المؤلف: الأستاذ الدكتور سعد بوفلاقة.

الناشر: منشورات بونة للبحوث والدراسات 1428هـ/2007م.

* * *

مقدمـــة:

لم يحظ شعر الصحابة – رضوان الله عليهم – باهتمام كبير من قبل الدارسين والباحثين، فلم تُفرد له دراسات مستقلة وبخاصة – فيما نعلم – باستثناء بعض الإشارات والشذرات التي وردت هُنا وهناك، وقلّما عثرنا على كتب معمقة خاضت في أشعار الصحابة، وحلّلتها تحليلاً عميقاً، وأماطت اللثام عن خصائصها الفنية والأسلوبية.

(*) باحث جزائري.

ومن هنا تأتي أهمية هذا الكتاب الذي نحن بصدد الحديث عنه، مُحاولاً أن يملأ الفراغ، ويتدارك مرحلة من أهم مراحل الشعر العربي ثراءً، ولاسيما أن الشعراء الذين يتعرض لهم الكتاب هم من خير الخلائق رضوان الله عليهم جميعاً، كونهم يستميزون عن غيرهم بأنّهم قد صحِبوا خير البرية عليه الصلاة والسلام.

يتبدى لنا هذا السفر، حسب ما وصفه المؤلف «كبحثٍ طريف في موضوع أدبيّ شائق، طالما أغفله الدّارسون في القديم والحديث، وهو شعر الصّحابة «دراسة موضوعيّة فنّية»، وقد بدت لنا أهمية هذا الموضوع من خلال اطّلاعنا على المصنّفات القديمة، فوجدنا أصحابها الّذين عنوا بجمع الشّعر العربيّ القديم، قد أولوا اهتمامهم للشّعراء من غير الصّحابة، وأغفلوا ما جادت به قرائح الشّعراء من الصّحابة الّذين تجاوز عددهم ثلاثمائة شاعر، نستثني منهم صاحب الإصابة في أخبار الصّحابة، وابن هشام في السّيرة النّبويّة، وابن سعد في الطبقات، أمّا المفضّل الضّبّي (ت 178هـ) في المفضّليات، والأصمعيّ (ت 217هـ) في الأصمعيّات، وأبو تمّام (ت 231هـ) في الحماسة، وابن سلاّم الجمحيّ (ت 231هـ) في طبقات فحول الشّعراء... فلم يتحدّثوا عن شعر الصّحابة حديثا يشفي غليل النّفس الصّادية، كما أنّ المعاصرين لم يهتمّوا أيضاً بشعر الصّحابة، إذ لم نظفر بدراسة علميّة تبرز قضاياه الموضوعيّة، وتكشف عن خصائصه الفنّية»[1].

فهو يحاول أن يتناول شعر الصحابة بالدرس والتحليل والاستنتاج، ويكشف النقاب عن أغراضه، ويحدد ظواهره الفنية المتميزة على مستوى الأساليب والألفاظ والمستوى البلاغي والصور والأخيلة.

مضمون الكتاب:

قسم الباحث كتابه إلى مقدمة، وتمهيد، وثلاثة أقسام، وخاتمة.

في التمهيد، حاول المؤلف أن يُجيب على جُملة من الأسئلة في مقدمتها، من هو الصحابي؟ فتعرض إلى مفهوم الصحابي في شقيه اللغوي والاصطلاحي، فقد اختلفت وتباينت آراء أهل العلم في هذا المجال، فهناك من يقول بأن الصحابي يُطلق على من رأى النبي – عليه الصلاة والسلام – مؤمناً به وإن تخلل ردة على الراجح، وهذا الرأي الذي أخذ به جمهور المحدّثين ،من أمثال: الإمام أحمد، والإمام البخاري، وهناك من يرى بأن الصحابي هو من رأى الرسول صلى الله عليه وسلم وجالسه ولو جلسة مقتضبة وهذا الرأي تبناه كل من الإمامين الواقدي والآمدي، وهناك وجهة نظر أخرى ترى بأن: «اسم الصّحابيّ يُطلق على من رأى النّبيّ، صلّى الله عليه وسلّم مؤمناً به، وطالت مدّة المجالسة، واختصّ به، وإن لم يرو عنه شيئاً»[2]. وهناك من يقول بأن الصحابي هو من طالت صحبته للنبي – عليه الصلاة والسلام – وروى عنه شيئاً من العلم، وغيرها من الآراء المتعددة. وبعد هذا يتطرق المؤلف إلى مختلف الأدلة التي تثبت بها الصحبة كالتواتر، والشهرة وهلم جرا...، وعن عدالة الصحابة، فقد اتفق أهل السنة أن الصحابة رضي الله عنهم كلهم عدول، وقد ثبت ذلك بالكتاب والسنة والقياس.

القسم الأول: الخلفيّة السيّاسية والاجتماعية والثّقافية لشعر الصحابة:

يتعرض المؤلف في هذا القسم إلى جُملة من القضايا، ويركز على الخلفية السياسية والاجتماعية والثقافية لشعر الصحابة في عصري صدر الإسلام والعصر الأموي، وبوجه عام لم يتطرق المؤلف في الجزء الأول من فصله هذا لشعر الصحابة إلا نادراً جداً، فيبدو لنا الباحث من خلال فصله هذا كمؤرخ يؤرخ ويتتبع أهم الأحداث والأوضاع السياسية التي سادت عصر صدر الإسلام والعصر الأموي فيخوض في بحار الفتنة الكبرى التي وقعت بين المسلمين، بدءاً من خلافة عثمان بن عفان – رضي الله عنه –

واستفحلت أكثر في خلافة الإمام علي – كرم الله وجهه –، وكان لها تبعاتها إبان عصر بني أمية، وبالرغم من ابتعاد الباحث في فصله هذا عن موضوع شعر الصحابة بصورة عامة إلا أن هذا الفصل له أهميتُهُ ولهُ علاقةٌ متينةٌ بالموضوع، وتمكّن المؤلف من خلاله أن يُبرز ويؤكد أن الصحابة والنساء الصحابيات قد شاركن مشاركة فعالة في الحياة الاجتماعية والأحداث السياسية والحربية، وقد كان لتلك المشاركة تأثيرٌ كبيرٌ في شعر الصحابة، وفي جوانب متعددة منه، كما أن عصر الشاعر وبيئته من أهم مصادر شعره ومنها يستمد الشاعر المقدار الأكبر في إبداع قصائده، وإدخال الباحث لهذا الفصل في ثنايا بحثه ووضعه في المرتبة الأولى مع غيره من الفصول نستشف منه أنه يرمي من ورائه إلى مساعدة القارئ على فهم النصوص الشعرية التي كتبها الصحابة في ذلك الزمن، والسير على هُدىً في دراستها وفهمها بيسر.

وعندما تناول المؤلف الأوضاع السياسية قدم أمثلة عن الصحابة وعن نساء صحابيات اشتهرن في كل فرقة من الفرق الإسلامية، فمن غلاة الشيعة يذكُرُ هند بنت المتكلفة الناعطية، وليلى بنت قمامة المدنية، وهما اللتان كانتا تنفقان بسخاء من مالهما في سبيل نشر دعوتهما، واشتهر نساء الخوارج بالشجاعة ورباطة الجأش، فقد كن يُضربُ بهن المثل في الشجاعة والإقدام، فمنهن :الشجاء الخارجية، والتي ذكرها الجاحظ وأشاد بشجاعتها، ومنهن غزالة الشيبانية التي كانت ترعبُ الحجاج.

ومن اللاتي اشتهرن بشجاعتهن النادرة، أسماء بنت أبي بكر زوجة الزبير بن العوام، فقد شهدت وقعة اليرموك مع زوجها وأبلت فيها بلاءً حسناً، ونلمس شجاعتها وعزة نفسها في جوابها لابنها عبدالله بن الزبير عندما تملكه اليأس من الظفر بالفوز بعد أن حاصرته جيوش الأمويين بالكعبة، وأتى يستفتي أمه، فحرضته على استقبال الموت بشرفٍ.

وبعد تناول المؤلف للحياة السياسية لكلا العصرين استعرض الخصائص التي تميزت بها الأوضاع الاجتماعية، وفق مجموعة من العناصر نوجزها فيما يأتي:

- الإسلام يغير حياة العرب الاجتماعية.
- طبقات المجتمع في هذا العصر.
- فئات المجتمع في هذه الفترة.
- مشاركة المرأة الصحابية في الأحداث السّياسية والاجتماعية.

أما عن الحياة الأدبية والفنية في عصر صدر الإسلام، فقد كان لظهور الإسلام آثارٌ واضحة في كل مظاهر الحياة العربية الروحية والاجتماعية والسياسية والأدبية، وبالرغم من الاختلاف الكبير بين شتى المؤرخين والباحثين حول أثر الإسلام في شعر هذا العصر، ومدى ما أصابه من قوةٍ أو ضُعف، فهناك الاعتقاد الذي لقي رواجاً كبيراً بأن الشعر العربي قد خبت جذوته وكسدت سوقُهُ، وأن القرآن الكريم قد كمم أفواه الشعراء، وأخرس ألسنتهم، وهو الاعتقاد والرأي الذي رآه ابن سلاّم، وحذا حذوه في ذلك ابن خلدون وبعض النقاد المحدثين أمثال: جرجي زيدان، وجورج غريب، والسباع بيومي، بيد أن هذا الرأي قد رد عليه بعض الدارسين، وحاولوا إثبات بطلانه ومجانبته للصواب من خلال رؤيتهم بأن الشعر إبان صدر الإسلام قد ظل مزدهراً، ولم يمسسهُ ضعفٌ، ومن هؤلاء الدارسين الدكتور أحمد الحوفي، والعلاّمة الدكتور شوقي ضيف، الذي أشار إلى أن ما في كُتب الأدب والسير والتاريخ وكتب التراجم من حقائق تثبت الدور الذي نهض به الشعر في الصراع بين المسلمين في المدينة والمشركين في مكة، ومما لفت الانتباه لهُ أن شعر المكيين لا يختلف في شيء عن شعر الجاهليين.

أما عن موقف القرآن الكريم من الشعر والشعراء، فهو لم يُنفر من

الشعر فيصدر عنه حُكماً مطلقاً، ولم يذم الشعراء أجمعين، فهو يفرقُ ويميزُ بين فئتين من الشعراء، فئة ضالة مشركة، وفئة مؤمنة صالحة، فكان موقفه من الفئة الضالة موقف إنكار، ومن شعر الفئة المؤمنة موقفاً ايجابياً، ولم يذم شعرها، بل بالعكس من ذلك شجعها لمنافحتها عن رسول الله صلى الله عليه وسلم.

والدين الإسلامي الحنيف رقق ألفاظ الشعراء و أساليبهم، وزادها عذوبة وسهولة، وقد تجلت آثار القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف في تعابيرهم وأفكارهم، وقد تطور الشعر الأموي في بعض الجوانب تطوراً ملحوظاً ويعود ذلك بالدرجة الأولى إلى تأثير الأوضاع السياسية والاجتماعية ، والشعر السياسي نشأتُهُ مرتبطةٌ بتناحر الأحزاب فيما بينها، وصراعها وتنافسها على الخلافة، فمن شعراء الشيعة كان: السيد الحميري، وأبو الأسود الدؤلي، والفرزدق، والكميت، وهند بنت زيد بن مخرمة وغيرهم.

ومن شعراء الخوارج: قطري بن الفجاءة، والطرماح بن الحكم، وعمران بن حطان، ومن الزبيريين: عبد الله بن قيس الرقيات، ومن نساء بني أمية الشاعرات اللاتي اشتهرن: ليلى الأخيلية، وميسون بنت بحدل، وليلى العامرية، وزينب بنت الطثرية وغيرهن.

ويخلص الباحث في نهاية فصله هذا إلى أن الصحابة والنساء الصحابيات كذلك قد شاركوا مشاركةً فعالة في الحياة الأدبية والفنية والسياسية والاجتماعية، وساهموا إسهاماً بارزاً في شتى الجوانب والمجالات.

القسم الثاني: أغراض شعر الصّحابة وموضوعاته:

في القسم الثاني من الكتاب يتطرق المؤلف إلى شتى الأغراض والموضوعات التي تناولها الصحابة في شعرهم، فأول ما يُلاحظ في هذا

الجانب أن الصحابة من الشعراء لم يطرقوا: «كلّ الأغراض والفنون الشّعرية المعروفة في عصرهم، فقد اختفت من شعرهم الأغراض التي تصوّرُ طيش الشّباب ونزوات النّفس الأمّارة بالسّوء، كالخمريّات، والغزل الحسّيّ الفاحش، والهجاء المقذع الّذي يوشك أن يكون سباباً محضاً وبرزت في شعرهم الأغراض النّبيلة الجادّة الّتي أملتها طبيعة المتغيّرات الحياتيّة التّاريخيّة الجديدة كمدح رسول الله، صلّى الله عليه وسلم، الّذي أرسله الله سبحانه وتعالى رحمة للعالمين، والفخر بشجاعة المسلمين وحسن بلائهم، ورثاء عظماء الإسلام الذين سقطوا في سبيل الله شهداء، وهجاء كفار قريش والرّد على شعرائهم الذين هجوا النبي، صلّى الله عليه وسلم، وغيرها من الأغراض»(3). ولا ريب في أن غرض المدح هو الذي حظي بحصة الأسد على حساب غيره من الأغراض التي أبدع فيها الصحابة، ومردُ ذلك إلى أن الصحابة – رضوان الله عليهم – قد فُتنوا وسُحروا بشخصية وشمائل خير الأنام عليه الصلاة والسلام، ولذلك نُلفي المؤلف يفتتح به قسمه هذا، وينطلق في البدء مُعرفاً بهذا الغرض بشقيه المعروفين، وبالمقارنة مع العصر الجاهلي فإن المدح التكسبي قد قلّ أو كاد يندثر، فالصحابة لم يكُن غرضهم من المديح والثناء التكسب ونيل الأغراض الدنيوية، بل إنهم يرمُون من وراء ذلك نيل المثوبة والأجر من العلي القدير، وفي مقدمة هؤلاء حسّان بن ثابت: «فكثيراً ما نجده يتغنى بمدح النبي الكريم، صلى الله عليه وسلم، وقد أفاض في مدحه بنَفَسٍ طويل، وعبّر عن مشاعره، وبيّن صفاته، صلى الله عليه وسلم، فقال:

أَغَـرُّ عَلَيْـهِ لِلنُّبـوَّةِ خـاتَـمٌ ... مِنَ اللهِ مَشْهُـودٌ يَلُـوحُ ويَشْهَـدُ
وَضَمَّ الإِلَهُ اسْمَ النَّبِيِّ إِلى اسْمِهِ ... إِذا قـالَ فِي الخَمْسِ المُؤَذِّنُ أَشْهَـدُ
وَشَـقَّ لَـهُ مِـنِ اسْمِـهِ لِيُجِلَّـهُ ... فَذُو العَرْشِ مَحْمُـودٌ وَهَذَا مُحَمَّـدُ
نَبِـيٌّ أَتَـا بـعـدَ يَـأْسٍ وَفَتْـرَةٍ ... مِنَ الرُّسلِ وَالأَوثَانِ في الأَرْضِ تُعْبَدُ

فَأمْسَى سِرَاجًا مُسْتَنيرًا وهَادِيًا يَلُوحُ كَما لاحَ الصَّقيلُ المُهَنَّدُ
وأنْذَرَنَا نَارًا وَبَشَّر جَنَّةً وَعَلَّمَنَا الإسْلاَمَ فاللهَ نحْمَدُ

ثم يقول مبتهلا إلى الله:

أنْتَ إلَهُ الخْلقِ رَبِّي وَخَالِقِي بِذَلِكَ مَا عَمَّرْتُ في النَّاسِ أشْهدُ
تعالَيْتَ رَبَّ النَّاسِ عنْ قَوْلِ مَنْ دَعَا سِواك إلَهًا أنْتَ أعْلَى وأمْجَدُ
لَكَ الخَلْقُ والنَّعْمَاءُ والأمْرُ كُلُّهُ فَإيّاكَ نَسْتَهدِي وإيَّاك نَعْبُدُ»[4]

فحسان شُغف بحب رسول الله صلى الله عليه وسلم، وأحبهُ حُباً جماً، حتى أضحى مدحُهُ له ذا خصائص وسمات فنية لا يُمكن أن نجدها عند غيره من الشعراء، وقد علّق الأستاذ بطرس البستاني على ذلك، قائلاً: «ولحسّان في مدح النّبيّ، صلّى الله عليه وسلّم، أسلوب غير الأسلوب الذي عهدناه في الجاهلية، فهو لا يشبّه محمداً، صلى الله عليه وسلم بالأسد كما فعل كعب بن زهير، ولا يمعن في وصف جوده وسخائه كمن يريد الاستجداء والتكسب من ممدوحه، بل يُعنى بوصف شمائله الغرّ، ويُلحُّ في ذكر الرسالة والتصديق بها، وذكر ما حمل الإسلام للعرب من نور وهداية، وأمل بعد يأس، ويعرِّضُ أحياناً بِمَن أنكر النبوّة وكذَّبَ بها، فهو مدحٌ جديدٌ في نوعه وطريقته، جديد في تعابيره وألفاظه، جديد في النّفحة الدّينيّة العابقة منه...»[5]. ولم يقتصر شعر حسّان على الرسول، عليه الصلاة والسلام، وحسب، بل إنه شمل الصحابة رضوان الله عليهم، ونُلفي لديه جُملة من القصائد التي تغنى بها بشمائل الصحابة وأخلاقهم الفاضلة، ومن أشهر هذه القصائد، تلك القصيدة المجلجلة التي قالها في مدح أبي بكر الصديق رضي الله عنه، ومما قاله فيها:

إذَا تَذَكَّرْتُ شَجْوًا مِنْ أَخِي ثِقَةٍ فاذْكُرْ أَخَاكَ أَبَا بَكْرٍ بما فَعَلاَ
وَأَوَّلَ النَّاسِ صدَّقَ الرُّسُلاَ التّالي الثّاني المْحْمودُ شِيمَتُهُ

والثَّانيَ اثنَيْنِ في الْغَارِ المُنيفِ وَقَدْ طافَ الْعَدُوُّ بِهِ إذْ صَعَّدَ الجْبَلاَ
وكانَ حِبَّ رَسُولِ اللهِ قَدْ عَلِمُوا مِنَ الْبَرِيَّةِ لَمْ يَعْدِلْ بِهِ رَجُلاَ(6)

كما مدح حسان الزبير بن العوام، وعبدالله بن عباس، وسواهم من الصحابة رضوان الله عليهم أجمعين، وما يُمكن أن نستشفه من مدائح حسان للصحابة أنهُ يأخذ أحاديث الرسول، صلى الله عليه وسلم، مطية لمدائحه ويُوظفها في قصائده توظيفاً بديعاً، فهو يُركز في مدائحه على: «التقوى والسّبق إلى الإسلام، والشّجاعة، والعلم، والحِلم، والعفّة، والطّاعة، والرّزانة، والوقار، والعفو، وسواها من الشّيم النبيلة التي سموا بها في ظلال الإسلام»(7).

وأما كعب بن مالك فمدائحه لرسول الله، صلى الله عليه وسلم، فلها ميزتها الخاصة وأسلوبها المنفرد، فمن المُسلم به أن الأسلوب هو الرجل عينه،وعندما نتأمل في قصائد كعب نجده يمتدح رسول الله صلى الله عليه وسلم بالتأييد والنصر من قبل الله سبحانه وتعالى، وكثيراً ما يُعرجُ في شعره على المعجزات فنراه يُعد المعجزات التي أكرم الله بها رسولنا الكريم وميزه بها عن سواه من الأنبياء، فيُشير إلى معجزة الإسراء والمعراج، وتسبيح الحصى في كفه، وإذا تعمقنا في قصائده نخرُجُ بنتيجة مفادُها أن الركيزة الأساسية لشعر كعب هي ثقافته القرآنية، ومن خصائص مدحه أنه يمدح رسول الله بتوحيد ولمّ شمل العرب، ولملمت شتاتهم، وتعديد فضائل الدين الإسلامي، والسيرة النبوية، كالعدل، والالتزام بالحق، والهداية إلى ما يُبعد بين العبد ونار جهنم، وهلم جراً...، وقد حذا حذو حسان، فكما مدح رسول الله صلى الله عليه وسلم، مدح صحابته الغر الميامين، ومن أشهر مدائحه للصحابة قصيدته التي خصّ بها نقباء العقبة.

ومن الشعراء المداحين لخير الأنام عليه الصلاة والسلام عبدالله بن

رواحة، الذي يُوصف بأنه ثالث شعراء المدينة الفحول الخمسة، وشاعر الذين يقولون ما يفعلون، فقد كان شعره رقيقاً عذباً، وقد اتسم بسرعة النظم، وحضور البديهة، والاستفاضة في تعديد المناقب والشمائل، وقد كان رسول الله صلى الله عليه وسلم مُحباً لشعره، وكثيراً ما كان يطلب منه الاستزادة، ومما قاله هشام بن عروة عن أبيه: «قال: سمعتُ أبي يقول: ما سمعتُ أحدًا أجرأ ولا أسرع شعرًا من عبدالله بن رواحة، سمعتُ رسول الله صلى الله عليه وسلم، يقول له يوماً: قلْ شعرًا تَقتَضيهِ السَّاعَةُ، وَأَنَا أَنظُر إِلَيكَ، فَانبعَثَ مِن مَكَانِه يقول:

إنّي تَفَرَّسْتُ فِيكَ الخَيْرَ أَعْرِفُهُ ... وَاللهُ يعلَمُ أنْ مَا خَانَني الْبَصَرُ
أنْتَ النَّبِيُّ وَمَنْ يُحْرَمْ شَفَاعَتَهُ ... يَوْمَ الحَسابِ لَقَدْ أزْرَى بِهِ الْقَدَرُ
فَثَبَّتَ اللهُ مَا أتَاكَ مِنْ حَسَنٍ ... تَثْبِيتَ مُوسَى، وَنَصْرًا كَالَّذِي نُصرُوا

فقال رَسول الله، صلى الله عليه وسلّم: «وأَنْتَ فَثَبَّتَكَ الله يا بن رواحة»(8).

وأما عن كعب بن زهير، فقصة اعتناقه الإسلام وقصيدتهُ بانت سُعاد مشهورة، والتي عُرفت فيما بعد بقصيدة البُردة، وما يمكن أن نتوقف عنده في هذه القصيدة، أن كعباً قد مدح رسول الله صلى الله عليه وسلم بأسلوب جاهلي محضٍ ،فلم تبرز من خلال شعره معالم الثقافة الإسلامية، فلم نلحظ من خلال قصيدته أنه قد تطرّق إلى أية شعيرة من شعائر ديننا الإسلامي الحنيف، ولا إلى أية آية من آيات الذكر الحكيم، وكُلُّ هذا يعُود إلى جهله بتعاليم الدين الجديد، فهو لم يدخل الإسلام بعدُ في ذلك الحين، وما يُستنتج من هذه القصيدة أنها نُظمت رهبةً ورُعباً وخوفاً، ولم تُنظم من باب الإعجاب والافتتان بشمائل خير الأنام عليه الصلاة والسلام، وأصدقُ وصفٍ ينطبقُ على هذه القصيدة أنها تندرج في إطار القصائد المشوبات أي التي شابها وخالطها الكُفرُ والإسلام فهي مزيجٌ بينهُما.

وتناول الباحث في سياق دراسته لغرض المدح عند الصحابة شعر العديد من الشعراء بالدراسة والتحليل كالنابغة الجعدي، والعباس بن المرداس السلمي، ولم يكُن غرض المدح حكراً على الرجال وحسب، فقد شاركت النساء الصحابيات في مدح محمد عليه أزكى الصلوات السلام، وممن مدحن رسول الله، صلى الله عليه وسلم، نذكر: ابنة لبيد بن ربيعة، وأم كلثوم بنت عبد ود، وضباعة بنت عامر، وغيرهن. وخلُص المؤلف في ختام حديثه عن غرض المدح إلى أن: «الشّعراء الصّحابة كانوا يبرزون فيه المعاني الإسلاميّة، ويبدو هذا التأثير الإسلامي، والتّأثر بالقرآن الكريم لدى مُعْظم الشعراء الصحابة. أمَّا مدحهم للنّبيّ، عليه الصّلاة والسّلام، «فهو البحر الزّاخر، الّذي لا يُعرف له أول من آخر، وقد نظموا فيه القصائد المطوّلة التي ضمنوها صفاتِه وأخلاقه وسيرتَهُ الكريمة، والقصائد المتوسّطة والمقطّعات والأبيات حتى لا يَحارُ الباحث فيما يأخذ وما يدع من هذه الدّرر النّفيسة والأعلاق الثمينة»[9].

ويأتي غرض الرثاء في المرتبة الثانية، بعد غرض المدح الذي استفاض الباحث في الحديث عنه وعن سماته لدى الشعراء الصحابة، وأول ما يُلاحظ في غرض الرثاء أن النساء الصحابيات قد طرقن هذا الغرض أكثر من الرجال، فكما هو معروف أن المرأة هي الأقرب إلى اللوعة والحزن والأسى والتفجع والبُكاء من الرجُل، وذلك لرقتها وشدة حُزنها، وكثرة عواطفها، وأول ما يُطالع المتأمل في رثاء الصحابة قصيدة حسّان بن ثابت في رثاء الرسول صلى الله عليه وسلم إثر وفاته والتحاقه بالرفيق الأعلى، فنُلفيه شديد الغم، متأثراً أيما تأثر لرحيل خير البرية، فيُبدي من خلالها أسفه وحسرتهُ على جميع المسلمين للرزء الفادح الذي حلّ بهم، ويستفيض في الحديث عن النعم التي حلت على سائر الأنام بفضل رسول الله، صلى الله عليه وسلم، كما يُعدد ما وجدهُ الناسُ عندهُ من عطفٍ ورحمةٍ واهتمام، وعند قراءتنا لهذه القصيدة ينقُلُنا حسان إلى المواقع التي كان يحُل بها رسول الله، فيذكر من

خلالها: مسجده، ومصلاه، ومنبره، وبيته، ومهبط الوحي، وهلم جراً...، ومن خلالها يتبدى لنا أن الثقافة الدينية قد تغلغلت في نفسية حسان أيما تغلغل، وفي آخر القصيدة يرضى حسان بقضاء الله وقدره ويُسلم أمره للعلي القدير الذي لا يفنى.

ومن أبرز مراثي الصحابة، مرثية كعب بن مالك، التي استهلها بالنداء في قوله يا عين فابكي بدمع ذرى، وممن رثى رسول الله ،صلى الله عليه وسلم، نذكر: عبدالله بن أنيس، وعامر بن الطفيل بن الحارث بن الأزدين وأبا ذؤيب الهذلي، وعمرو بن سالم الخزاعي، وغيرهم من شتى الشعراء الذين تأثروا بالغ التأثر لوفاة رسول الله صلى الله عليه وسلم.

وكما أسلفنا فإن الشواعر الصحابيات قد أدلين بدلائهن في هذا الغرض، وقمن برثاء الشهداء أثناء المعارك والغزوات، ومن بينهن: الشاعرة ضباعة بنت عامر، التي رثت زوجها هشام بن المغيرة، وإن ما يظهر لنا عندما نتبصر في شعر ضباعة أن رثاءها يقترب إلى رثاء الجاهليين، فهو خالٍ من أية مُسحة دينية وربما هذا يرجعُ إلى أن الشاعرة حديثة العهد بالدين الجديد. وممن رثين صفية بنت عبدالمطلب، عمة رسول الله، التي رثت أخاها حمزة عند استشهاده في موقعة أحد، ورثت رسول الله، عليه الصلاة والسلام، عند وفاته، وتتجلى الروح الإسلامية في شعرها فقد تأثرت أيما تأثر بالأسلوب القرآني وبتعاليمه الفاضلة والطاهرة، وممن رثين كذلك نذكر:أروى بنت عبدالمطلب، ونُعْم بنت حسان، وفاطمة بنت رسول الله صلى الله عليه وسلم، وعائشة بنت أبي بكر الصديق رضي الله عنه، فقد رثت أباها وهو يحتضر، ورثت أخاها عبدالرحمن، وكذلك: عاتكة بنت زيد زوجة الشهداء، وعمرة بنت الخنساء، وعمرة بنت المرداس، وغيرهن.

أما عن غرض الفخر والحماسة فأشهر من افتخر كعب بن مالك، الذي كتب همزيته الشهيرة يفخرُ بها بالنصر العظيم المؤيّد من الله سبحانه

وتعالى يوم بدر، وحسان بن ثابت الذي كتب قصيدة مطولة يفخرُ بها يوم فتح مكة، وبجير بن زهير بن أبي سُلمى الذي كتب هو الآخر يفخرُ يوم فتح مكة، وممن كتبوا في إطار الفخر الذاتي:عباس بن مرداس، ومن الصحابيات اللائي افتخرن في شعرهن، نذكر: صفية بنت عبدالمطلب، وأختها عاتكة، وضباعة بنت عامر، وخولة بنت الأزور. وعن غرض الهجاء فكما هو معروف أن رسول الله، قد دعا الشعراء إلى نُصرة الإسلام والانتصار لأهله وهجاء الكُفار والمشركين، وهذه الدعوة هي التي جعلت الشُعراء يهرعون للمنافحة على الدين الحنيف مما جعل هذا الغرض يحتل المرتبة الأولى لدى الكثير من الشعراء الصحابة، ومن بين هؤلاء حسان بن ثابت الذي برزت قدراته الشعرية وعبقريته في هذا الغرض ، وكيف لا وهو المؤيد بروح القدس عليه السلام، فقد هجا عدداً كبيراً من كبار المشركين، ومن بينهم: أبو سفيان بن الحارث، وصفوان بن أمية الجمحي، والوليد بن المُغيرة المخزومي، وعبدالله ابن الزبعرى، وغيرهم، وما تجدر الإشارة إليه أن حسّان كثراً ما كان يُمازجُ بين الأغراض المتعددة، فلا نلفي هجاءه في قصائد مُفردة، بل نجده مُتداخلاً مع أغراض أخرى، كالفخر والمدح. «وأمّا هجاء كعب بن مالك الأنصاري فنوعان: فرديّ، وهو ما هجا به الأفراد، وجماعي وهو ما هجا به القبائل و الأقوام. وقد هجا اليهود، بني النّضير، وبني قريظة من اليهود و تناول من قبائل العرب المشركين: قريش، وبني جعفر بن كلاب، وبني لحيان. وهجا من الأفراد: عبد الله بن الزّبعرى، وعامر بن مالك، وأبيّ عامر عبد عمر وابن صيفيّ بن النّعمان، وأبيّ بن خلف»[10].

كما خاض الصحابة عليهم رضوان الله في جُملة من الأغراض الأخرى، من أبرزها النقائض، حيث كانت هناك نقائض بين الصحابة والشعراء المشركين، ومن بين الصحابة الذين شاركوا في هذا الغرض كعب ابن مالك الأنصاري الذي له نقائض تسع ناقض بها الشعراء الكفار، كما

وقعت نقائض بين المشركين والشواعر الصحابيات، ومن بين هذه النقائض نقيضة الشاعرة ميمونة بنت عبد الله مع كعب بن الأشرف. ومن الأغراض الأخرى التي تطرق الصحابة إليها في شعرهم: الحكمة، والغزل، والعتاب والوعظ الديني، وهلم جراً...

القسم الثالث: الخصائص الفنيّة لشعر الصحابة:

في القسم الثالث من الكتاب حاول المؤلف التدقيق في الخصائص الفنية التي يتسم بها شعر الصحابة، فتعرض لبناء قصيدة الصحابة، بدءاً من مقدمة القصيدة فأول ما يجدر ذكره في هذا الميدان، أن شعر الصحابة بصفة عامة هو عبارة عن مقطّعات ونُتف باستثناء شعر أصحاب الدواوين، ولكن هذا لا يعني بالضرورة خُلو شعر الصحابة من المقدمات، فقد حافظ العديد من الشعراء الصحابة على نمط القصيدة العربية التليدة ولاسيما فيما يتعلق بتنوع الأغراض وتعددها والممازجة فيما بينها في قصيدة واحدة، ومثال ذلك قصيدة كعب بن زهير وجُملة من القصائد الأخرى، كقصائد حسان بن ثابت.

وأما عن وحدة الموضوع: «فالنّاظر في شعرهم يجد وحدة الموضوع قد تمثلت فيه أصدق تمثيل، ومن خلال وحدة الغرض انبثق شعر المقطّعات، وكانت القصائد قليلة في شعرهم، و تدور في الغالب، حول فكرة واحدة في أبيات قليلة، قلّما تطول، فالصّفة الغالبة لشعرهم هي وحدة الموضوع، سواء أكان رثاءً أم هجاءً أم فخراً...، و لكن هذا لا يعني أنّ الوحدة الموضوعيّة كانت متوفّرة في كلّ قصائدهم المطوّلة. فقد نجد بعض قصائدهم المطوّلة الّتي مدحوا أو رثوا فيها تشتمل على أكثر من موضوع، على نحو ما يظهر ذلك في مدحة كعب بن زهير للرّسول، عليه الصّلاة والسّلام، فقد استهلّها بمقدّمة غزليّة، ثمّ قفز منها إلى المدح، وهذا التّداخل في شعر كعب بن زهير نجده في قصائد أخرى لحسّان بن ثابت وغيره من الشّعراء، وخاصّة

أصحاب الدّواوين. غير أنّ شعر الصّحابة يبقى في جملته يمتاز بوحدة الموضوع»[11].

وبالنسبة للأساليب التي استعملها الصحابة فقد تنوعت وتعددت بتعدد المواقف التي استدعت ذلك، ومن أبرز الأساليب المستعملة الأسلوب الزجل الذي تجلى في شتى الأغراض التي طرقها الصحابة، ولاسيما في أغراض الفخر والحكمة والمدح ووصف المعارك، وأما الأسلوب السهل، فقد ظهر في أغراض الرثاء، والغزل، ووصف الطبيعة، وقد تبدى الأسلوب الحوشي في بعض قصائد حسّان، كقصيدته التي يفخر فيها بالأنصار، ولا نكاد نُلفي أثراً للأسلوب السوقي، وهذا يعود إلى عُلو أخلاق الصحابة وطهارتهم وترفُعهم عن المصطلحات والألفاظ المستهجنة والركيكة والسوقية. وما تجلى في شعرهم أيما تجلٍ تأثرهم بالقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، وتكرارهم للمصطلحات الدينية، وشيوع المعاني الإسلامية الجديدة.

كما تناول المؤلف في فصله هذا قضايا أخرى، وتطرق إلى جُملة من العناصر، ربما لا يتسع المقام لذكرها هنا بالتفصيل المفصل، ومن بين هذه العناصر: سمات أسلوبية جديدة، المستوى البلاغي، الصور والأخيلة، وغيرها من القضايا.

فذلكة:

لا يسع المتبصر في هذا الكتاب إلا أن يُثني على الجهود التي بذلها الدكتور سعد بوفلاقة من أجل تقديم دراسة وافية، وأفكار ورؤى معمقة ومتنوعة عن شعر الصحابة رضوان الله عليهم، وأعتقد أن الموضوعات التي تناولها الكتاب على غاية من الأهمية والفائدة، ففي القسم الأول منه تتبع مختلف التحولات السياسية والاجتماعية والثقافية، وقدّم رصداً واستقصاءً لخلفيات شعر الصحابة.

وفـي القـسـم الثـاني مـنـه تعـرض لأغـراض شـعـر الـصـحـابة وأهـم الموضـوعات التـي تطرقوا إليـها فـي شـعـرهـم، وقد كانت الأغراض بـحسـب درجة تنـاولـها كالآتـي: المدح، ثم الرثـاء، ثـم الـفـخـر والحـمـاسـة، ثـم الـهـجـاء والنقائض وغيرها من الأغراض الأخرى، وفـي القسم الأخير كشف النقاب عن الخصـائص الفنية التي اتسمت بها قصـائد الصـحـابة، وتعرض للأوزان والقوافي والبحور التـي استعملوها، كما خاض فـي الأساليب والألفاظ التـي وظفوها في شعرهم المجلجل.

والجدير بـالذكر أن المؤلف يذكر الـهوامش والمصـادر والمراجع بدقة وتفصيل مفصل، وهو ما جعل الكتاب ذا قيمة علمية وأكاديمية، فهو صـالح سواء لعامة القراء، وكذلك للباحثين المتخصصين، وبقي أن نقول: إن شـعـر الصـحـابة موضـوع في غاية الأهـمـية أُغـمط حقـه من الـدراسـة والتـحـليل، وبـالتـالـي فـهو يـحتـاج إلـى جهـود واهتمـامات أخرى من قبل شـتى البـاحـثين والدارسين.

الهوامش

1) د. سعد بوفلاقة: شعر الصحابة:«دراسة موضوعية فنية»، منشورات مؤسسة بونة للبحوث والدراسات،الطبعة الأولى، 1428هـ/2007م، عنابة – الجزائر، ص: 09.
2) د.سعد بوفلاقة: شعر الصحابة: «دراسة موضوعية فنية»، ص: 14.
3) المصدر نفسه، ص: 89.
4) نفسه،ص: 90-91.
5) نفسه، ص: 94.
6) نفسه، ص: 95.
7) نفسه، ص: 97.
8) نفسه، ص: 104-105.
9) نفسه، ص: 121.
10) نفسه، ص: 121.
11) نفسه، ص: 209.
12) نفسه، ص: 226.

